

METİNDEN OYUNCULUĞA BİÇEM ARAYIŞLARI:
“Medea ya da Öteki”

ALEV GÜNDÜZ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Eskişehir - 2010

METİNDEN OYUNCULUĞA BİÇEM ARAYIŞLARI:

“Medea ya da Öteki”

Alev GÜNDÜZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Yrd.Doç.Dr.Ebru GÖKDAĞ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat 2010

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

METİNDEN OYUNCULUĞA BİÇEM ARAYIŞLARI:

“MEDEA YA DA ÖTEKİ”

Alev GÜNDÜZ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2009

Danışman: Yard.Doç.Dr. Ebru Gökdağ

Tragedya yazarları, mitos, efsane ve kahramanlık destanları gibi yaşadıkları dönemlerde ulaşabildikleri bu kaynakların içeriklerini oyunlarında karakter, konu, olay örgüsü yaratmak için kullanmışlardır. Bu kaynaklar arasından en çok rağbet görenin mitoloji olduğu söylenebilir. Bunun başlıca nedenlerinden biri olarak mitolojilerin içerikleri itibarıyla yaşamı anlama ve anlamlandırma sürecinin en başat ürünlerinden biri olduğu ve bu bağlamda tragedya yazarlarına sınırsız olanaklar sağladığı bilinmektedir. Özellikle insanın dünyadaki yerini kavrama çabasını evrensel boyutta ele alan mitolojiler aracılığıyla, tragedya yazarları, bu süreçleri oyunlaştırarak eyleme dökmüş ve sahneden daha büyük kitlelere ulaşmasına olanak vermişlerdir.

Bu çalışma kapsamında Altın Post mitosuna ele alınmıştır. Altın Post mitosunun içinde yer alan Medeia ve İason adlı kişilerin serüvenlerinin Euripides, Seneca, Dario Fo ve Yüksel Pazarkaya adlı yazarların kaleminde yeni anlamlar bulduğu ortaya çıkarılmıştır. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen kuramsal inceleme ve araştırmalarda, oyun metinlerinin, yazıldıkları dönemde olduğu kadar, günümüzde de geçerliğini koruyan, kadının “ötekileştirilmesi” durumu ve ötekileştirilen kadının yaşadığı süreç temel alınmıştır. Bu sürecin ortak paydası olarak Medeia karakteri kullanılmıştır. Ötekileştirme sürecinin başlayış biçimi; yani erkeğin baskısı; gelişmesi, yani kadının içinde bulunduğu durumu içselleştirmesi; hemen sonrasında da erkeğin istediği ve onu önceleyen düzenin kurulması; yani durumu normalleştirmeye dönük zor kullanması üzerinde durulmuştur. Buradan hareketle de, Medeia’nın, evlat, kadın, eş ve anne olarak, maruz kaldığı ötekileştirme sürecinde, ona yaşatılan fiziksel, cins ayrımcı ve psikolojik şiddete, kendini önceleyerek karşı durma biçimi önem kazanmıştır. Ötekileştirilme biçimine ve sürecine karşı, “eylem” kararının alınmasında etkin rol oynayan öteleme biçimleri, oyun metinlerinin içinden seçilen ve karakterin kendi

sözleriyle durumu açıkça sergileyen tiradlar vasıtasıyla, uygulama çalışmasında ortaya konmuştur. Dolayısıyla bu çalışmada tema olarak önem kazanan, Medeia'nın öldürme eylemi değil, onu bu eyleme taşıyan karar verme süreci ve sebepleri olarak öne çıkarılmıştır.

Adı geçen yazarların, Medeia'yı çocuklarını öldürme eylemine taşıyan "karar" sahneleri kolaj yöntemiyle birleştirilerek, "Medeia ya da Öteki" "adı verilen bir temsil metni oluşturulmuştur. Temsil metninde kullanılan tiradlar, yazıldıkları dönemlerdeki oyunculuk yöntemleri ve biçem denemeleri ile çalışılıp sahnelenirken, 5. yüzyıldan günümüze geçirdikleri değişimler, sadece kuramsal olarak değil, uygulamada da derinlikli bir biçimde ele alınmıştır. Prova sürecinde, temsil metnlerinin yazıldıkları döneme ait oyunculuk üslupları olabildiğince korunmaya özen gösterilmiştir. Üslupların benzerlik gösterdiği durumlarda ise, özellikle Euripides ve Seneca ele alındığında, yazarların metnlerinde kullandıkları dilin, anlatım üslubunun ve tavrın oyunculığa etkisi öne çıkarılmıştır. Yani, metnin barındırdığı baskın karakteristik özelliklerin oyunculuk biçeme etkisi, hatta biçemi yaratması, oyunculuk denemelerini doğrudan şekillendirmiş, örneğin, Antik Yunan dönemi oyuncululuğu ile Roma dönemi oyuncululuğu arasındaki farkları ortaya çıkarmıştır.

Çalışmanın uygulama sürecinde ve temsiller sırasında gözlemlenen, oyunculukta, o dönemi yansılayan dil, ses, jest, mimik ve postur kullanımlarının, günümüz seyircisinin algısında benzer anlamları ürettiği ve dönem üsluplarının, metinle uyumlu kullanıldığı takdirde, günümüz seyircisi için güncelliğini koruduğudur.

ABSTRACT
A SEARCH IN STYLE FROM SCRIPT TO ACTING:
“MEDEA OR THE OTHER”

Alev GÜNDÜZ
Performing Arts Main Arts Branch
Anadolu University Fine Arts Institution, September 2009
Advisor: Assistant of Associate Proffessor Dr. Ebru Gökdağ

Tragedy writers borrowed from the sources they could reach such as mythology, legends, heroic poems and epic poems in the periods they lived in, to create character, theme and plot of their plays. It could be said that mythology is the most demanded source of all. It is widely accepted that as far as content concerned mythology is the most affective mean in giving meaning to and in explaining the essence of life which provides tragedy writers with unlimited opportunities. Especially tragedy writers, using mythologies, which treat the efforts of human beings, to conceive his place in the world universally, put these processes into action through plays and enabled these plays to reach masses from the stage.

This work studies The Golden Fleece mythos. The adventures of Medea and İason from the Golden Fleece mythos and how this mythos found new meanings in periods they were written and the functions they served in the hands of Euripides, Seneca, Dario Fo and Yüksel Pazarkaya is revealed. The research and analyses done for this study is based on the scripts containing the validity “procedures of making women the other” and the situation women go through when they become the other not only in the periods they were written in but also today. Medea as a character is used as a common denominator. The ‘othering’ procedure begins with the oppression from a man; develops with internalization of this oppression by woman; which is followed by the establishment of a system that priorities man and his requests, in other words, pressure to normalize this situation begins. The physical, sexual, and psychological violence Medea goes through as a daughter, woman, wife and a mother and her stand against this othering procedure becomes important. Various othering processes affecting the thought process leading to “action” based on the othering manner presented in the practical work, through the monologues, displaying the situation of the character

concretely form the selected scripts. Thus, in this study not the killing action of Medea but instead the thought process and its reasons leading the action of killing as a theme is emphasized.

The afore mentioned playwrights' "decision" scenes that includes the thought process that leads to killing of her children are gathered with collage method to create a performance text titled "Medea Or The Other." While the monologues used in the performance text, studied and staged with the acting styles and fashions of the periods they were written, the changes and transformations they went through since the 5th century B.C. is studied in depth both theoretical and practically. Specific attention is paid during the rehearsals to follow the period's styles of the scripts. When the styles were similar, especially in considering Euripides and Seneca, the effects of language, expression style and tone are taken into consideration. In another words, the strong characteristics of the scripts and its effect on acting style, moreover, its effect to create the acting style, shaped the acting experiments of this study, for example, it brought out the differences in acting between the Ancient Greek and Roman Periods.

What is observed during the practice phase of this study and during the actual performances is that, the use of language, voice, gesture, and posture produces similar meanings in today's audiences and the period styles, when used in harmony with the script, is still considered contemporary by the present day spectators.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Alev GÜNDÜZ' ün "Metinden Oyunculuğa Biçem Arayışları: Medea ya da Öteki" başlıklı tezi **05 Şubat 2010** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları** Anasanat Dalı **Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı)	: Yrd. Doç. Dr. Ebru GÖKDAĞ
Üye	: Prof. Dr. Hasan ERKEK
Üye	: Prof. Dr. Nurhan TEKEREK
Üye	: Prof. Dr. Feridun AKYÜREK
Üye	: Yrd. Doç. Dr. Selçuk GÖLDERE

İmza




Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Sanatta Yeterlik tezimin hazırlanması ve tez çalışmamın ürünü olan “Medea ya da Öteki” adlı oyunun sahnelenmesinin her aşamasında yanımda durarak emeği geçen kişiler olmadan bu tez tamamlanamazdı. Tez danışmanım Yard.Doç.Dr. Ebru Gökdağ’a titiz gözlemleri, cesaret verici tavrı, yerinde yönlendirmeleri ve projenin hayata geçmesindeki emeklerinden ötürü teşekkür ediyorum.

Medea ya da Öteki’nin teknik ekibi olarak oyunun sahnelenmesinde, prova süreci, sahne gerisi ve turnelerde, gönüllü, özverili ve disiplinli tavırlarından dolayı Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Tiyatro Anasanat Dalı’nda okuyan öğrencilerim Fatma Kum, Gizem Aldemir, Özcan Akgöz, Yunus Derli, İzel Seylânî ve Berkay Tulumbacı’nın varlıklarıyla verdikleri desteği anlatmak çok güç görünüyor. Oyun kostümlerini işlevsellik, amacına uygunluk ve zevkli bakışını yansıtarak tasarlayan Seçil Tekin Akbulut, ışık tasarımında mucizeler yaratan Hüseyin Tokyol ve afiş tasarımı ve oyun fotoğraflarının çekiminde usta bakışını yakaladığı her karede kanıtlayan Selim Şahin, yaratıcı fikirleri ile çalışmama paha biçilemez katkılarda bulundular.

Oyunculuğu yürek ve akıl birlikteliği, disiplin ve yoğunlaşma ile yürütmenin önemini yeniden hatırlatan usta oyuncu Arzu Gündüz Balcı ile proje ve tez sürecinin her aşamasında destek, sevgi, güven ve eleştirilerini üzerimden eksik etmeyen, sevgili ailem Nimet ve Mahir Gündüz’e duyduğum saygı ve sevginin tarifi için yeterli sözcük henüz bulunamadı.

Alev GÜNDÜZ

ÖZGEÇMİŞ

Alev GÜNDÜZ
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlik

Eğitim

Y. Ls. 1997 Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Tiyatro
Anasanat Dalı
Ls. 1993 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü
Lise 1989 İzmit Lisesi

İş

1993- Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Katıldığı Uluslararası Festivaller

1994 2. Uluslararası Eskişehir Festivali. Oyuncu
1995 3. Uluslararası Eskişehir Festivali. Oyuncu
2008 13. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali. Oyuncu

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: İzmit / Gölcük, 16 Ekim 1971 Cinsiyet: Kadın
Yabancı dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

	<u>sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vi
ÖNSÖZ	vii
ÖZGEÇMİŞ	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN MİTOLOJİSİNDEN GÜNÜMÜZE TRAGEDYA KAHRAMANININ DEĞİŞİMİNE BİR ÖRNEK: MEDEİA

1.	MİTOLOJİ	11
	1.1. Mitolojinin Kaynakları	11
	1.2. Mitolojinin İşlevleri	14
	1.3. Tragedyanın Kaynağı Olarak Mitoloji	17
	1.4. Tragedyada Tanrılar ve Birey	20
	1.5. Tragedyada Çatışan Bireyler	20
	1.6. Tragedyada Kadın	21
	1.7. Euripides’te Kadın	22
2.	MİTOLOJİDE MEDEİA	23
	2.1. Argonautlar (Altın Post’un Aranışı)	24
	2.2. Mitostan Tragedyaya: “Medeia”	46
	2.3. Euripides’in Mitos ve Tragedya Kahramanı Medeia’daki Yenilikleri	48

İKİNCİ BÖLÜM

TEMSİL METNİNİN OLUŞTURULMASI

1.	METİN SEÇİMİ	56
1.1.	Yazarlar	56
1.1.1	Euripides	57
1.1.1.1.	Euripides'te Kadın ve Medeia	61
1.1.2.	Seneca	64
1.1.2.1.	Seneca'da Kadın ve Medeia	67
1.1.3.	Dario Fo	69
1.1.3.1.	Dario Fo'da Kadın ve Medea	72
1.1. 4.	Yüksel Pazarkaya	74
	Yüksel Pazarkaya'da Kadın ve Mediha	76
1.2.	Yazarların Biçemleri	77
1.2.1.	Euripides ve Medeia Metni	82
1.2.2.	Seneca ve Medeia Metni	84
1.2.3.	Dario Fo ve Medea Metni	88
1.2.4.	Yüksel Pazarkaya ve Mediha Metni	91
2.	METİN OLUŞTURMA	96
2.1.	Metnin Oluşumunda Yorumların Etkisi	97
2.1.1.	Oyunun Açılışı	97
2.1.2.	Tanrılara Bakış	107
2.1.3.	Karakter	118
2.1.4.	Oyunun Finali	125
2.1.5.	İnanç	128
2.1.6.	Koro	130
2.1.7.	Eylem Kararı	134

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEMSİL METNİNDE BİÇEM ARAYIŞLARI

1. METİNDEN OYUNCULUĞA BİÇEM ARAYIŞLARI	147
1.1. Sanatsal Çalışma Açısından Dönemlerin Oyunculuk Üslupları .	148
1.1.1. Antik Yunan Tiyatrosu ve Oyunculuk	149
1.1.2. Roma Tiyatrosu ve Oyunculuk	159
1.1.3. İtalyan Halk Tiyatrosu ve Oyunculuk	163
1.1.4. Türk Tiyatrosu ve Oyunculuk	170
2. MEDEA YA DA ÖTEKİ	179
2.1. Sahneleme Tercihleri	180
2.2. Temsilde Kullanılan Gestus Kodları ve Biçem Tercihleri	183
2.3. Giullare (Jestler)	185
2.4. Kodların Birleşimi	186
2.4.1. Euripides-Medeia	187
2.4.2. Seneca-Medeia	205
2.4.3. Dario Fo Medea	217
2.4.4. Yüksel Pazarkaya Mediha	230
3. ARAŞTIRMANIN AMACI	242
4. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ	242
5. VERİLERİN ANALİZİ VE YORUMU	243
SONUÇ	245
EKLER	250
KAYNAKÇA	340

GİRİŞ

İlkel insan yaşadığı doğal çevrede ve kendisinde olup bitenleri görsel, işitsel olarak algıladığı ve fiziksel olarak hissettiği halde, henüz akıl yürüterek bunların nedenlerini kavrayamadığı bir dönem yaşamıştır. “Bilmeyi istemek” doğasının bir parçası olan insan, ilkel zamanlarında fiziksel çevresinde kontrolü dışında gerçekleşen, sıradan doğa olaylarını bilgi ile açıklayamadığından, bunlardan korku duymuştur. Kendi iradesi dışındaki bu gücün, doğa yasalarını belirlediği düşüncesi ile yaşadığı fiziksel çevrede tanık olduğu doğa olaylarını ve kendinin de parçası olduğu topluluğun yapıp etmelerini, simgesel birtakım anlamlar yüklediği bu güce mal etmiştir. Soyutlamaları günlük yaşam gerçekliğinin sınırlarını aştığında ise kendini korku, endişe, yanılgı ve hayallerinin içindeki yeni bir evrende bulmuştur. İçgüdüler, duygular, hayaller, istekler ve korkuların aktarımıyla, bireysel bilinçler tarafından kurgulanan bu evren ve onun yasalarında yaşamaya başlayan insan, bireysel etkinliklerini de hâkimiyeti altında tutan bu dış gücü, söylenceler, tapınma törenleri, inanç ve sanatsal biçimler yoluyla kavramaya, açıklamaya ve çözümlemeye çalışmıştır.

Başlangıçta, herhangi bir hukuksal ya da yargısal özellik taşımayan ilkel düzende, yasa, hukuk, özel mülkiyet, herhangi bir cinse tek taraflı bağımlılık olmadığından, kadın ya da erkek, toplumun tüm üyeleri, sınır, memleket, milliyet, vatan, kimlik ayrımcılığı yaşamadan, bireylere değil, toplumun bütününe ait ve eşittir. İlk toplumsal düzen içindeki insan, yaşama ve hayatta kalma içgüdüleriyle, cins ya da yaş gözetmeksizin, dış tehlikelere karşı tüm insanları savunmuştur. Erkekler, fiziksel üstünlükleri nedeniyle, kimi zaman avlanmak, dış tehlikelere karşı savaşmak ve fiziksel mücadelelere girmek durumunda olduklarından, kadınlar genelde toprak ve bitkilerle uğraşmıştır. Bu yapı, kolektif yaşam, gelişen birey bilinci ve toplumlararası etkileşimin artmasıyla değişime uğramış ve yeni üretim, iletişim ve görev biçimlerinin oluşmasıyla, toplumsal rollerde de değişimler görünmeye başlamıştır:

Erkeğin önceleri kendine ait yalnızca oku ve yayı varken, bu süreçte sürülerin aidiyeti onun oldu. Artık erkeğin kontrol ettiği zenginlikleri ve yetkileri giderek artıyordu. Ama analık hukukunun uygulanıyor olmasından dolayı bu zenginlikler; kendi çocuklarına değil annesinden olan kız ve erkek kardeşlerine kalabiliyordu. Burada karşısına analık hukuku çıkıyordu. Bu, çoban erkeğin egemenliğine engeldi. Erkeğin ekonomik gücü ele geçirmesiyle süreç içerisinde soy zinciri de erkeğe geçti. Böylece kadın alt edildi. ... Kadın ve erkek arasında yaşanan bu farklılaşma, toplumlarda artık eşit olmayan insanların bulunabilmesinin başlangıcı oldu (İlkel-Komünal Toplumdan Günümüze: Kadının Toplum İçerisindeki Yeri ve İlk Altedilişi).

Kıvılcımlı, “Tarih-Devrim-Sosyalizm” kitabında, kadının elinden alınan sosyal statüsünün durumuna ilişkin bir noktaya işaret etmektedir: “Tanrıların atası yıldırımlı Zeus, kadından tohumunu çalarak, kadın yerine kendisi gebe kalarak ve çocuk doğuracak kertelere dek, Ana şahı en doğal görevlerinde bile ortadan kaldırmaya çabalar.” (2006) Buradan hareketle kadınların binlerce yıldır, erkekler tarafından aşağı görüldüğü ve sadece dişi cinse ait fizyolojik işleyişin bile, daha mitolojik tanrısal düzende elinden alınmaya çalışıldığı görülmektedir.

Günümüzde halk, ulus, devlet, ırk, çokkültürlülük, asimilasyon, sömürge söylemleri ve “öteleme” politikaları devam etse de, “Klasik Atina’da siyaset felsefesinin, ‘farkçı tutumu kuramlaştıran’ tavrı ile başlayan süreçte, ‘Öteki’, ‘Öteki’ olarak kalmaya devam etmiştir; bu durumuyla ne tam olarak itilmiş, ne de kendi özellikleriyle kabul edilmiştir. Böylelikle, ne cinsiyet, ne de derinin rengi, birilerini insan türünün dışına atmaya çalışanlara yeterli fırsatı vermemiştir.” (Schnapper, 2005, (Çev.: Sönmezay), s. 40) Buna rağmen, 20 yüzyılda, “Ötekileştirme”nin biçimi, yoğunluğu, sınırları ya da şiddeti değişse de, toplumsal, siyasal, sanatsal yansımalarına hemen her yerde rastlanmakta ve ötele-(n)-me farkındalığının kaybolduğu bir dönem yaşanmaktadır. Sosyal adalet ve eşitlik ilkesinden uzak olan geleneksel toplum yasaları, bireyler tarafından da sorgulanamamaktadır. Erkek egemen olan toplum yasalarında erkek karşısında edilgen bir konumda olan ve toplumsal yasaları sorgulayacak cesareti kendisinde bulamayan kadın, geleneklerin kendisine biçtiği hayat tarzına itaat etmek zorunda kalmaktadır. Evinde oturup,

kendi gibi olan öteki kadınlar gibi çocuklarını büyütmesi beklenen kadın, eli kolu bağlı duruma getirilerek, pasifize edilmektedirler. Bir yandan da, “Erkek egemen ideolojinin değersizleştirdiği kadının oğlu olması da onun için büyük bir açmaz haline gelmektedir. Aşağı ve ikincil konumlarının hırçınlaştırdığı, komplekslerinin boğuntusundaki kadınların yetiştirdiği çocuklar, kendilerinden emin, barışçıl kimseler olamamakta, böylelikle sertlik, baskıcılık, kuşkuculuk, güvensizlik, sevgi yoksunluğu ve kavgacılık kader haline gelmekte ve bu kişilik yapısı da, kadının aşağı konumunun erkek tarafından ödenen ... bedeli olmaktadır.” (Erbil, 2008, s. 176)

Dowling’e göre, “kadının yetiştirilme tarzına ilişkin her şey, kadına bir başkasının parçası olacağını, ölene kadar mutlu bir evlilikle korunacağını, destekleneceğini, dibe vurmaktan korunacağını söyleyip durmaktadır.” Ona göre kadın, aslında özgürlük gibi görünen, ancak, bunun tam tersi olan bağımlılık için yetiştirilmiştir.” (1998, Çev.: Budak, s. 7–9) Sonuçta, evlenerek büyüdüğü evden ayrılarak, başka eve giden kadın, gittiği yerde de bağımlılıklarına boyun eğecek ve yabancı olarak kalmaya devam edecektir. Toplumsal düzende, kendi ailesinde eşinin akrabası olmayacak, sadece babalarına ait olan çocuklarının, annesi yerine bakıcısı olacak ya da Sema Bulutsuz’un tanımlamasıyla toplumun kuluçka makinesi’nden (Navisalvia, 2004, (Ed.: Akyol), s. 119) öteye geçemeyecektir.

Feminist kuramcı Nancy Hartsock, Polisin değerleri ile kadınların değerlerini radikal ölçüde ortak yanı olmayan karşıtlar olarak görmekte ve şiddet ve ölüm gibi erkeğe özgü değerlerin karşısında, cinsel aşk ve bakım gibi kadına özgü değerler bulunduğunu vurgulamaktadır. Hartsock; “Eski Atina’nın erkek yurttaşları kendilerini tehdit eden "mitsel kadınsı güçler"e karşı sürekli korunma zorunluluğu hissettiklerini” iddia etmektedir. (http://www.ekoloji.org/makaleler_kadinlar_ve_demokrasi_gelenegi.html)

Başka bir deyişle, sistemleri ve içindeki baskıcı güçleri rahatsız edip korkutan nesneler ya da insanlar değildir, kişilerin bu bireylere, duygulara ve durumlara ilişkin sanı ve kuruntuları gerginliği arttıran unsurların başında gelmektedir. Böylelikle, var olan

gerçeklikle, görünen gerçek arasındaki ayrım/ benzerlik/ fark da, çok daha net biçimde ortaya çıkmaktadır.

Kadınların sosyal yaşamda bir türlü “belli” ya da “olamayan” rolleri ve yerleri, “çoğunlukla topluluğun birliğini, şerefini, savaşa gitmek gibi belli milli ve etnik projelerin varoluş nedenlerini simgelemektedir. Diğer yandan, çoğunlukla beden siyasetinin kolektif “biz”inden dışlanmakta ve öznenen ziyade nesne konumunu muhafaza etmektedirler.” (aynı, s. 96–97) “Erkeğin taşınabilir malı, ona muhtaç, soyunun devamının meşru aracı, çocuklarının bakıcısı, aşçısı ve ev hizmetkârı olarak ev kadınlığı, artık çoğu kadının tiksindiği bir roldür; buna rağmen antik yükümlülüklerin belirli yönleri hala kolektif bilinçaltında korunduğundan, günümüzde böylesi beklentilere başkaldıran kadınlar, aslında iki bin yıldır süregelen modellere başkaldırmaktadırlar.” (Yalom, 2002, (Çev.: Yelçe ve Domaniç), s. 1)

Kadına karşı indirgeme, aşağılama, öteleme politika ve söylemlerinin doruk noktasına ulaştığı Atina toplumunda, kötülük ve yabancılık, barbarlık gibi toplumca ötelenen ve ötekileştirilen kavramlar kadına yüklenmiş, böylelikle erkek egemen sistem yüceltilmiştir. “Ben”in simgesi olan erkek güç-iktidar, “öteki”yle eşleşen kadın figürünü, var olan düzeni bozma potansiyeli taşıması konusunda dışlamaktadır. Bu durum da, yabancıdan duyulan tedirginliğin ve dolayısıyla dışlanmasının nedeni olarak sunulurken, reddedişin ardındaki korkuyu da açığa çıkarmaktadır. Tragedyalardaki kadın motifler sadece ana-oğul, baba-kız, karı-koca, sevgili-âşık gibi bir takım duygusal modelleri/ karakterleri oluşturmamaktadır. Aynı zamanda toplumda tehdit unsuru olarak da görülen kadının, bir de yabancılık, barbarlık gibi özellikleriyle öne çıktığında, felaketlere yol açabilecek çifte karakterini de vurgulamaktadır. Tragedya şairleri eserleri aracılığıyla, bir yandan “öteki”lere, karşı toplumu uyarırken, bir yandan da izleyicisine duygudaşlık kurma fırsatı veren eserlerinin yapıları sebebiyle, izleyicilerini “öteki”nin duygusal deneyimini paylaşmaya ve dış göz olarak kendine dönerek “öteki” olmaya yöneltmektedir:

Eğer “öteki”, “ben”in aynadaki aksiyse, “öteki” ancak çarpıtılarak yansıttığı “ben”e göre “öteki”dir. “Ben”in kimliği sözel bir topos^{*}tan ibaretse, zorunlu olarak yarattığı zıddı olan “öteki” de herhangi bir gerçek tarihsel içerikten yoksun demektir. Eğer “ben” gerçek kimliğini mücadele içinde kurabiliyorsa, demek ki “öteki”nin gerçek doğası da mücadele içinde açığa çıkacaktır. Bu da söz konusu mücadeleyi İyi ile Kötü mücadelesinin bir alegorisi, hem de “ben” ile “öteki”nin kimliklerinin durmaksızın kaybolup yeniden belirdiği, maskeler ardına gizlenip açığa çıktığı, yansıtıldığı ve değiş tokuş edildiği bir aynalar ve maskeler oyununa benzemektedir (2. Uluslararası Tarih Kongresi, 1998, s. 198).

Antik Yunan tragedyalarında, işlenen konuların büyük bölümü erkek özne etrafında geliştiğinden ve erkekler tarafından sahnelenip canlandırıldığından, kadınlar, günlük hayatın parçası halindeki tragedyaların sahnelenişinin herhangi bir aşamasında da yer alamamışlardır. Euripides’le birlikte, o zamana kadar konuların içinde, erkeğin yan rolü (yardımcı, kırıyıcı vb.) olarak tragedyalara malzeme olan kadın figürü değişime uğramış, insan/tanrı, kadın/erkek, Yunan/ Barbar, köle/ vatandaş biçimindeki ilişkiler ve barındırdıkları karşıtlıkları tragedyaların içinde etkin biçimde görülmeye başlamıştır. Stautet’in yaklaşımına göre, Euripides’in Medeia’sında bahsettiği koca olarak evden dışarı giderek, “Bir dosta veyahut kendi yaşında bir arkadaşına müracaat eden” erkeğin, kadını aşağı konumda ve hor görmesi, eski çağlarda, Yunanlar arasında yaygın olduğu biçimde, kendi cinsine yakınlık duyması göz önünde bulundurulursa”, daha kolay anlaşılmaktadır (1998, (Çev.: Serdarlıoğlu), 1998, s. 15).

Yamaner, birbirine eşit olamayan kadın ve erkek cinsinin, dramatik yazarlık tarihi boyunca, güçlü kadın karakterler işlenmesine rağmen, erkek rollerin açık ara ele alınmasına dikkat çekerken, Medeia, Lady Macbeth gibi, yapabilirlikleri ve edimleri güçlü kadınların varlığının -ötelenmeleriyle zıt bir biçimde- bir avuntu malzemesi yapılmasına işaret etmiştir:

* Topos: Geleneksel bir tema veya motif

Şimdiye dek sahneye taşınmış tüm kadınlık kurgularının son derece cinsiyetçi olduğunun ortaya konması ve bundan sonra bu yaklaşımın önünün kesilmesidir. Tarihin sayfalarına kaydolmadığı için yok sayılan bir dişil (kadınsı) deneyimin ürünlerinin mümkün olduğunca çok gün ışığına kavuşturulmasıdır. Çünkü “belge yoksa tarih de yoktur” ve ardında belge bırakmayan kadınlar edebiyatın kamusal alanından dışlanmışlardır. Oysa kadınlar gerçekten de, dramatik sanatların ya da edebiyatın diğer alanlarının dışında kalmamışlardır. Onların adları sadece, “tarih”e geçmemiştir. Sappho’dan, Virginia Woolf’a kadar çok az kadın, edebiyatın kamusal alanından dışlanmışlardır. Bir şekilde yazıp çizdiğini gün ışığına kavuşturan kadınlar ise, çağdaşları olan erkekler kadar ünlü olmayı başaramamışlardır. Erkeklerden daha önce yazdıkları öncü dramatik metinler bile, tarihe silik harflerle ve bir satır olarak yazılmıştır.

Yüzbinlerce yıllık kültür tarihi, son on – on beş bin yılında, erkek-egemen bir toplumsal, kültürel ve politik yaşama tarzının tutsağı olmuştur. Beyaz, güçlü, zengin, dönemin gerektirdiği dinsel inanca mensup, heteroseksüel bir iktidara sahip erkeğin, piramidin en tepesinde oturduğu; onu da diğer erkeklerin ve daha sonra “öteki”lerin yani kadınların, çocukların, sakatların, eşcinsellerin izlediği bir erkek-egemen yapı kemikleşmiştir. Bu yapıda kadın, diğer eksikli olanlar gibi, bir “öteki”dir ve kadınlarla erkekler arasında kesinlikle eşitlik yoktur (Yamaner, 2005: 19, s. 81–104).

Oysa “Öteki” kavramı ile karşıtları ortaya koymak, bunun nasıl şekillendiğini, algılandığını, nasıl yansıtılıp yankılandığı görmek, sanat açısından bir gerekliliktir. Tiyatro sanatı da yaşamın herhangi bir alanından soyutlanamayacağından; yazarların bulundukları dönemle, yaşadıkları toplumla, doğrudan ya da dolaylı olarak iletişim halinde oldukları bireylerle etkileşimlerinde ötekinin konumlanması kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu gerekliliğini ortaya koymak açısından Soygür’ün, Baltacıoğlu’ndan yaptığı alıntı, dikkat çekicidir:

Sanatsal eylem algılamayla başlar. Sanatın doğması için algılanan varlık yani “Ben olmayan” şarttır. Bununla birlikte sanat salt nesnellikle de açıklanamaz. Öznellik “Ben olmayan”a etki yapmazsa sanat değil günlük yaşam ya da gerçek varlığın kendisi ortaya çıkar. Sanat nesnelin algılanıp öznelin algı üzerine etki yapmasıdır. Ama burada da bitmez sanatsal eylem, öznele algıyı etkileyebilmek için de bir güç gerekir, “Ben”in, başka bir deyişle “Ussal”ın dışında bir güç. İşte bütün bunların toplamı olan, yani sanatsal yaratım demek olan öz, ilk sanattan bugüne değin hep aynı

özdür. Sanatta değişmeyen tek şey odur. Onu bulabilmek için sanatın en yalın, en basit olduğu zamana sanatın başlangıcına bakmak gerekir (Baltacıoğlu 1965) (1999, s. 124–133).

Yamaner’in “belge yoksa tarih de yoktur” (aynı, s. 81–104) yaklaşımına, tarihin ne olduğu konusunda, kısa ve öz olarak, kadının konumunu ve erkeğin kendini önelemesine eleştirel, şöyle bir yanıt verilebilir: “Batı entelektüel geleneğinin öznesi, genel anlamda, beyaz, mülk sahibi, evin erkek reisi olarak belirlenegelmişse, o halde şimdiye kadar kaydedilen ve anlatılan tarih ‘Erkeğin Öyküsü’dür.” (Benhabib, 2006, (Çev.: Sezer), s.28)

Siyasi, kültürel, dini ya da edebi olsun, erkeğin öyküsünün anlatıldığı tarihte, kendi bedeninden vücut bulan oğullarını yok ederek, kocasının kendinden olma soyuna son veren ve kendini İolkhos’lu büyücü prenses olarak yeniden var eden Medeia’nın öyküsü, yalnız sanatçılara ilham vermekle kalmamış, aynı zamanda kadın-erkek, yabancı-yerli gibi temel öteki- ben ilişkilerini kurcalayıcı, rahatsız edici tavrı ile sıra dışına çıkan örneklerin başında gelmiştir. Bu yönüyle de, bu çalışmada “Öteki”nin, oyun metinlerinden oyunculuğa uzanan konumlanışının örnekleneceği ana unsur haline gelmektedir.

Medeia, “güçlü, erkek”, “ben” olan İason’un karşısında, “zayıf, kadın”, “öteki” olarak durması gerektiği halde, hem kadın, hem yabancı, hem de barbar kelimesiyle neredeyse eşanlamlı haline gelen bir “vahşi” olarak, üzerinde bulundurduğu tüm özellikleriyle “ötelenirken”, Argo seferinde uygar batılı özneye yardım etmekle de kalmayıp, biçilen kahramanlık sıfatını, esasında yapıp etmeleriyle üzerinde taşımaktadır. Korinthos’lu olmadığı için yabancı; öteki, farklı bir kültürü temsil ettiği için “barbar”, kadınlığı ile “ötelenen”, yabancı bir kadın olmasıyla, toplumca; “ötekileştirilen”dir. Çocuklarının ölümü pahasına da olsa, “ötekileşen” konumuna indirgenememesi, eli kanlı bir katil, cani, vahşi gibi nitelemelerin sınırına sokarken, kadınlığının ve analığının bir öteleme biçimi olarak bu sıfatların yanına eklenerek vurgulanması dikkat çekicidir. Bu durumda, öteleme biçimlerini ve söylemlerini belirleyen “toplum” ve toplumsal kurallar olmakla beraber, bireylerin dışarıda tuttuğu “öteki”lerin, cinsiyetleri dışında neye göre

belirlendikleri de önem taşımaktadır. “Dışarıda kalan/ bırakılanın dışta olması için toplumun sınırları dışında kalan/bırakılanın aştığı bir sınır, toplumun toplum tanımından soyutladığı bazı insanları dışarıda bırakmak için kendi çizdiği bir çizgi olması gerekir. Bu yüzden dışarıda kalan/bırakılanın var olabilmesi için etki küresi içinde yaşayan insanları kapsamaya ya da dışlamaya gücü olan toplum denen bir şeyin olması gerekir. Suçlu, terörist, düşman... Bu nitelendirmelerin her biri “gerekli ötekidir” ve içerdekini var kılar ve dışarıdaki içerdekine tanım ve madde verir.” (Avcı, Nabi ve Diğerleri, 2001, Der.: Mataracı, s. 22) Bir başka şekilde söylemek gerekirse, karşıtların birliğine göre, içerdeki ve dışarıdaki varlıklarının devamı için birbirlerine ihtiyaç duymaktadırlar.

Medeia, kocasından kendisine yaşattıklarının intikamını alarak, amacına ulaşmak ve böylelikle sindirilmeye çalışılan benliğini yeniden var edebilmek için, toplumda kadınlardan beklenen zayıf görüntüyü takınarak, planlarından şüphe edilmesine neden olacak güçlü tavrını saklamıştır. “Zavallı kadın” olarak ağlamalarla süslediği sahte tavrı, İason’un değimiyle “artık akıllandığının” göstergesi olarak algılanmış, artık “ötekileştirildiğini” içselleştirilmiş ve alışlagelmiş ve beklenildiği şekilde bir duruşla yansıttığı için de, şüphe uyandırmamış, hatta bu kıskanç hareketlerinde haklı olduğu söylenmiştir. Kadınları ırkçı bir bakışla yok sayan, hiçleştirmeye çalışan, zekâdan ve bilgiden nasipsiz gören erkek zihniyet, basit ve kadınca tavırla alt edilmiştir. “Öteki”nin “ben”in yansıması olduğunun bilincine varıldığı noktada, aşılmaz mesafelerin arasındaki sınırlar aniden ortadan kalktığından, benzerlikler ve bundan kaynaklanan ötelemenin uç biçimlerinden biri “ırkçılık” ortaya çıkmaktadır. “Öteki, öteki olduğu, yabancı, yabancı kaldığı sürece ırkçılık yoktur. Öteki farklı hale geldiğinde, yani tehlikeli biçimde yakınlaştığında ırkçılık ortaya çıkmaya başlar. Ötekini uzakta tutma sevdası bu noktada uyanır.” (Baudrillard, 1993, Çev.: Abora ve Ergüden), s. 122)

Medeia’nın temsil ettiği “ötelenen”, “ötekileştirilen” ve günümüz toplumunda ötelendiğinin neredeyse kabulünde olan kadının, edebi ve tarihsel olarak ortaya çıkışında, farklı görünümlere sahip olmuştur. Baudrillard’a göre, “herkes ötekinin yazgısıdır ve herkesin gizli yazgısı da kuşkusuz lanetleme ya da herhangi başka bir ölüm itkisiyle değil;

kendi yaşamsal yönelimi adına, ötekini yıkmaktır (ya da baştan çıkarmaktır)... Mutlak öteki, kökten insanlık dışı olan, hakkında hiçbir şey bilinmeyen ve bizden farklı bir mikroptur.” (aynı, s. 152–153) Pelizon ise, “Öteki”nin, olumsuz özelliklerin kadın cinsine yüklendiği”nden, ve “öteki”nin dişileştirilmesinden söz etmektedir.” (2009, (Çev.: Sadi ve Somel), s. 365–366).

Yazarların artık dişileşen “Öteki”ne bakışlarını, görüşlerini ve yorumlarını kendilerine has biçimleriyle aktardıkları, oyun metinlerinde Medeia:

Susturulmuş kadınlara ses verdiği içim feminist düşünceyi barındıran bir oyundur. Çünkü mitolojik bir karakteri yeniden ele alarak, onu anlamamızı sağlar, ancak seyircinin onu beğenmesi ya da hayran kalması gerektiğini ima etmez. Çünkü cinsiyet tarafından etkilenmiş sorunları dile getirir. Ancak bunu dolaylı olarak yapar ve seyirciye vaaz vermez, çünkü kendi değer yargıları ile başka bir kadına sadakat değeri arasında kalmış bir kadının ikilemini göstermeye cesaret ettiği için, en önemlisi de kolay cevaplar sunmak yerine, sorular sorma cesareti gösterdiği için. (Goodman ve de Gay, 2003)

Sonuçta, hangi dönemde yazılıp, oynanırsa oynansın, eski Yunan’ın her şeye kadir büyücüsü Medeia, günümüz dünyasında işi, eşi ve çocuğu ya da çocuksuzluğu arasında kısıtlanmış, yalnız modern kadının ya da ataerkil dünyada sessizce acı çeken ve sorgusuz sualsiz erkek dünyasını devam ettirmesi beklenen kadınlık rolünün de bir temsilidir (Kristeva, Haz.: Ergüden, 2004).

Bu çalışmada “ben”, “öteki”, “kadın”, “öteleme”, “ötelenme”, “ötekileşme”, “ötekileştirme” ve “ötekileştirilme” ilişkilerinin iç içe geçtiği karmaşık bir bütünlük, Medeia karakteri ekseninde şekillendirilmektedir. “Öteki” kavramı Medeia karakteri çevresinde açıklandığından “Ötekileşme” kavramı içinde, yazarların “Öteki: Kadın” a yaklaşımları ve yaklaşımlarının eserlerindeki karşılıkları değerlendirilmektir. Aslında, yazarların metinlerinden yola çıkılarak, karaktere uygun görülen tavır, oyunda kullanılan dil, bu dilin çeşitliliği, renkleri (tonlama ve vurgu) ve şiirselliği/ gündeliği üzerinde durulmakta, eserin yazıldığı dönem, bu dönemde kullanılan ve yazarın yazım dilinden ve

karacterin konuşturulduğu dilden kaynaklanan oyunculuk biçemleri göz önünde bulundurulmaktır. Böylelikle, gerek dönem, gerek ötekileştirilme ve gerekse biemlerdeki benzerlik ve farklılıkları temsile taşımaya yönelik olarak saptanan içeriği yansılایacak en doğru oyunculuk biçeminin arayışına gidilmektedir. Euripides’ten bugüne “teki’ne dönüştürülen kadını” Medeia üzerinden, dönemlerin oyunculuk üsluplarıyla paralel bir biçimde gerçekleştirmek, bu çalışmanın ana meselelerinden biri haline gelmektedir.

Yazarlar kendi ulusal, kültürel ve etnik özelliklerini, dünyaya bakış açılarıyla birleştirerek sundukları oyun metinlerinde, aynı karakteri birbirinden farklı özellikleri, aynı duruma maruz kaldıklarında verdikleri tepkiler, söz dağarları, konuşma biçemleri, iletişim biçimleri gibi birçok özellikle yeniden kurgulamaktadırlar. Oyun kişileri yazarlar tarafından, kimi zaman zalim, canı, barbar gibi ya “şeytanlaştırıcı” ya da zavallı, masum, perişan, acıklı vb. “kurbanlaştırıcı”, güçsüz gösterici özelliklere brndrlrken, aynı zamanda kişilerin eylemleri intikam, ceza, infaz, adalet gibi söylemlerle meşrulaştırılmaktadır. Oyun metinlerindeki karakterler, her dönemin yazarı tarafından, güçlü/ zayıf, olumlu/ olumsuz, haklı/ haksız vb. zellikleri ile ele alınarak biimlendirildiğine göre, karaktere yön veren yazarın her sözü, yazım biçeminin bir parçası olmaktan çıkıp, sahnelemede ve temsil sırasında, yazımdan oyunculuga akan ana çizgi ve vazgeçilmez yol olmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN MİTOLOJİSİNDEN GÜNÜMÜZE TRAGEDYA KAHRAMANININ DEĞİŞİMİNE BİR ÖRNEK: MEDEİA

1. MİTOLOJİ

Mitolojiler, insanın evrendeki varlığını kavraması, anlamlandırması ve aklını kullanabilme becerisiyle; toplumların gelişiminin, kültürün ilerlemesinin, sanatın yaratıcı gücünün, din, ahlak, felsefe, politika ve sanat alanında değişimlerin kaynağı olan yeni görüşlerin çıkış noktası olmuştur. Bazı araştırmacılar bunların, çoğunlukla ruhani ortamlarda oluşmuş, ve neredeyse, gizli semboller altında, yavaş yavaş, felsefi unsurlarla zenginleşmiş, çok gelişmiş algılayışlar olduğunu vurgulamaktadır (Grimal, 2005, (Çev.: Özyıldırım), s. 21). Bachofen'e göre söylenece; Simgelerin yorumudur. Simgenin bir bütün olarak biçimlendirdiği şeyi, dışarıdan bakınca birbiriyle ilişkili gibi görünen olaylar dizisiyle açılar. Düşüncüyü birkaç ilişkili imgeye bölüp sonucu çıkarmayı okuyucuya bırakmasıyla daldan dala atlayan düşünsel bir savı andırır (1997, (Çev.: Şarman), s. 75). Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'e göre ise, mitoloji, insanlığın ruh âleminin sembollerle ifade edilmiş bir aynasıdır (1996, s. 5–6). Mitler, mitos, söylen ya da söylenece olarak da ifade edilebilmektedir. Rozenberg de, mitleri, kimi zaman kökenleri itibariyle doğal olayları ve ölümü konu edinen, kimi zaman ilahların özellik ve işlevlerini betimleyen ve barındırdığı kahramanlık öyküleri ile de, kahramanca ve erdemli davranışlara örnek model oluşturan folklorik temalar ya da efsanevi öyküler olarak tarif etmiştir (1998, (Çev.: Atken ve Diğerleri), s. 13).

1.1. Mitolojinin Kaynakları

İnsanın, doğada tehlike olarak algıladığı fırtına, deprem, yıldırım, şimşek, sel gibi doğa olaylarının yarattığı korkuları, topluluk halinde yaşamaya başladıktan sonra gelişen, “güvende olma duygusu” bir derece azaltmıştır. İnsanoğlu, güneş, yıldızlar ve ay gibi gökyüzü cisimlerinin hareketlerini, iradeleri dışında gerçekleşen tüm olayları ve

ölümü, doğaüstü varlıklara ve olağanüstü güçlere, bu güçlerin insanoğluyla ve birbirleriyle olan mücadelelerine mal etmiştir. Doğa karşısında çaresizlik ve korku duyan insan, simgesel karşılıklar bulduğu bu dış güçleri ve onların sebep olduklarına inandığı olaylarını, bu olayların neden ve nasıl gerçekleştiklerini, gerçekleşme biçimlerini ve bu düzen içinde, “kendi” bulunduğu yeri açıklamaya yöneltmiştir.

Bu süreçte, “Şey”leri iyi ya da kötü, dost ya da düşman, sempatik ya da itici, hoşlanılan ya da korku verici niteliklerle özdeşleştirmiş, düş gücünün sağladığı imkânla bu güçleri genel olarak “Tanrı” diye adlandırmıştır. Örneğin; gökle ilgili doğal güçlerin hepsini kişileştiren varlık; Zeus’tur. Yağmuru yağdıran, yeryüzünden şimşekler yollayan Zeus, gökteki parlaklıktır, ışıktır, aydınlıktır. Gecenin karanlığı, bilinmeyen ve esrarenizliği karşısında, gözle görünendir, dünyayı aydınlatandır, yani; olumlu özelliklere sahiptir. Tanrıların tanrısı gökteki tanrıdır, gök tanrıdır. Gökyüzündeki ve gökten gelen tüm doğal güçlerin ve ışık, aydınlık, bulut, şimşek, yıldırım, kar, yağmur ve dolu, Zeus’un kontrolü altında ve egemenliğindedir.

Böylelikle, Zeus örneğinde olduğu gibi; insanoğlu, tanrılarını, tabiatın hangi görünümüyle özdeşleştirdiyse, ona göre isimler vererek; doğayı, iradesi dâhilinde, kendinden üstün ve kendisine hâkim olan, tanrısal boyutta bir sisteme yerleştirir. Zamanla, bu güçleri, bu güçlerin ilişkilerini ve etkinliklerini betimlemeye başlar ve böylece, öncesi, sonrası, yeri ve zamanı belli olmayan söylence*’ler yaratır. Zamanla, söylencelerde anlatılanlarla, günlük yaşamın gerçekleri ve benzerlikleri daha da belirginleşir; bunun farkına varan insan da, söylenceleri ahlaki, toplumsal ve birtakım eğitsel nitelikler barındıracak şekle dönüştürmeye başlar. Topluluğun iç dinamiği de, bu etkileşimi hızlandırdığından, insanın sosyal düzeni, tanrısal düzende yansımalarını bulur. İnsan, davranışlarının, duygu, düşünce ve edimlerinin, kendi kurguladığı bu güç ve bu gücü barındıran tanrılar sistemi tarafından verildiğini ve kontrol edildiğini düşünür. Tamamen kurgusal olan bu tanrısal düzen, o dönem toplumunun davranış kalıplarını ve kurallarını da içermekte ve belirlemektedir.

* Söylence: 1. Evrende daha önce var olduğu sanılan canlı ve cansız, tüm çevresini ilgilendiren olayların kaynak, neden ve özelliklerini, çoğunlukla Tanrısal görünümde içinde açıklayan anlatı türü. 2. söylen, öykünce, öykü, öykülem, mit.

Böylelikle, bu söylemsel düzen, insanın güç, tutku, sevgi, nefret, umut ya da korkularıyla beslenen, birbirleriyle akrabalık ilişkileri içinde olan, dostluk ve düşmanlıklar yaşayan, işbirliği ve çatışma içinde bulunabilen güçleri barındıracak biçimde yaratılmıştır. Kurgusal düzen, düşünceler, iktidar/güç ilişkileri, sosyal işbirliği gibi ilişki biçimlerinin ilk işaretlerini taşıyacak biçimde, birlikte yaşamının getirdiği etkileşimle de değişerek, söylencelerdeki dinsel, simgesel, alegorik * figürler şeklinde, ete kemiğe bürünmeye başlamıştır. Bunun sonucunda da, tanrılar düzeni, insan bilinçaltının üretimiyle, kendi gibi yiyen, içen, uyuyan, duygulanan ve hatta entrikalar çeviren, insan görünümünde ya da insana benzeyen ve cinsiyetleri olan varlıklar olarak tasarlanmıştır. Doğadaki biçimleriyle değil de, insan görünümünde birer “simge” olarak canlandırılan bu tanrılar, doğanın insan düzenine benzer bir düzende olduğu ve yönetimde, bir “insan tanrı” bulunduğu düşüncesinin ifadesidir. Yukarıdaki örnekle devam edildiğinde; Zeus: “Baş tanrı ve insanların, kralların, kanun koyucuların, idarecilerin koruyucusu, yeminleri bozanların ve suç işleyenlerin düşmanı, evlerin, mülklerin koruyucusu, göğün, yıldızların tanrısı bütün tabiat olaylarının idarecisi olarak görülür.” (Erhat, 1972, 376–381)

İnsan dili sayesinde nesneleri ayırmakta, tanımlamakta, fark etmekte; tek kelimeyle adlandırmaktadır; başka bir ifadeyle şeyleri zihin alanına kadar yükseltmektedir. Dilin yaratıcısı olan zihin, oyun oynayarak, maddeyle düşünülen şey arasında sürekli olarak gidip gelmektedir. Soyutun her ifadesinde bir simge vardır ve her simge de bir kelime oyunu içermektedir. Böylece insanlık, doğa evreninin yanındaki hayal edilmiş ikinci evren olan varoluş ifadesini hep yeniden yaratmaktadır. Mitoslar, ... gerçeğin dönüştürülmesi veya “hayal edilmesidirler”, ama buradaki süreç gündelik dilden daha karmaşıktır. (Huizinga, 1995, (Çev.: Kılıçbay), s. 21).

Tanrılar, insan görünümünde tasarlanınca, yaşadıkları yerlerin ya da birbirleriyle kurdukları ilişki biçimlerinin, insanınkiyle benzerliği kaçınılmazdır. Bu tanrısal düzende, insanoğlu gibi zaafı, aşkı, iktidar hırsı, kıskançlıkları ve öfkeleri olan tanrılar hikâye edilir. İnsanın, akıl yürütülerek çözümleyemediği, ancak açıklama ihtiyacı duyduğu ve bilgiden çok inanç ve hayal gücüyle beslenen bu hikâyeler, yine

* Alegorik: Simgesel. Sanat eserleri için kullanılan bir terim; eserdeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu.

insan yaratısının bir ürünü olarak, birbirleriyle bağlantılı bütünler haline gelerek söylenceleri oluştururken, “algısal, öznel ve her kalıba sokulabilen düşünce biçimi” (Thompson, 1991, (Çev.: Üster), s. 59) olarak tanımlanan söylencelerde, insanüstü güçlerle donatılmış kahramanlar, doğaüstü ve büyüsel güçlere sahip varlıklar, dünyanın ve insanın yaratılış öyküleri, tanrılar ve yapıp etmeleri, doğaüstü güçlerle mücadeleler ve toplum aklının ve algılayışının korkuyla reddettikleri barınır.

1.2. Mitolojinin İşlevleri

İnsanoğlu, söylenceler ve söylencelerdeki tanrısal düzen sayesinde kendini ve dünyayı açıklamak, toplum yaşamı içinde düzeni sağlamak ve kurallar koymak için yasaklar ve kısıtlamalar getirmiş, sosyal düzeni bu yolla sağlamaya çalışmıştır. Önceden bahsedildiği üzere, “örnek davranışlara model” oluşturabilecek içerik ve özellikleri ile mitoslar sınırsız sayıda çeşitlik göstermektedirler (Rosenberg, 1998, s. 13).

İlkel insan mitosun yardımıyla dünyevi olguları açıklamaya çalışmakta ve insani şeylerin temelini “tanrısalda” aramaktadır... İlkel topluluk, kendine dünyanın esenliğini güvenceye alma olanağı sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını, bağışlarını, kelimenin gerçek anlamıyla, basit oyunlar biçiminde gerçekleştirmektedir (Huizinga, s. 21).

Huizinga’nın “basit oyunlar” diye tanımladığı ancak yapısı daha karmaşık, derin ve katmanlı olan, ayinleri de içinde barındıran mitoslar yardımıyla, insan, tehlikelerden korunma ve hayatta kalmayı başarma içgüdüleriyle, insanlaştırılan bu üstün güçlere tapınmaya başlar. Bu içgüdü o kadar güçlüdür ki, beraberinde, bereket, adak, yağmur, bolluk, kurban verme, erginleme gibi sayısı giderek artan ve çeşitlenen ayin ve tapınma biçimlerini de beraberinde getirir: “Efsane ile ibadetin kaynaklarından kültür hayatının büyük faaliyetleri doğmaktadır: düzen ve hukuk, ticaret ve endüstri, sanat ve zanaat, şiir, bilgelik ve bilim.” (Aynı, s. 21)

Yukarda da bahsedildiği üzere, yeryüzünde varlığını sürdürmüş her toplumun, kendi tarihinin bir evresinde, kültürünün, sanatının ya da inancının kaynağına temel

oluşturacak, ilk anlatanı çoğu kez bilinmeyen efsanelere, söylencelere, kimi zaman kaynağını tarihsel gerçekliklerden alan destanlara ve bu biçimlerin barındırdığı büyük kahramanlara sahip olduğu bilinmektedir. Toplum, koruyucu ya da korkulan tanrılarını ve inanç biçimlerini belirleyen söylenceler vasıtasıyla, bir arada yaşamanın da sonucu olarak, toplumun tamamını etkisi altına alan, ilkel tapınma ve genel inanış biçimlerine ve algılayışına yol açmıştır. İnsanın bilinçaltı yaratımıyla oluşan metafizik * evrendeki tanrılar, fiziksel dünyadaki bireylerin yaşama, inanç ve ibadet gibi etkinliklerinin ifadesi ve belirleyicisi olarak iş görmüştür.

Mücadele ve çatışma içinde kalınan güçlerle, nispeten zayıf görünen insanoğlunun, daha sonraları kendi inanç sistemini ve bolluk, bereket, çoğalma, mevsim dönmeleri, doğum, ölüm, erginleme gibi tapınma törenlerini doğuran söylenceler, dilden dile aktarılırken zamana, mekâna, koşullara ve anlatana bağlı olarak değişime uğrasalar da, varlık ve etkilerini uzun süre korumuşlardır. Tek tanrılı dinler gibi işlev görmeseler de, inanç alanına giren ve ayinlerin, törenlerin, yüceltilen değerlerin ve simgelerin sıkça kullanıldığı bu söylenceler, dile ait, söylemsel uygulamalardır. Grimal'e göre mitoloji: "Antik toplumlar için arzularının, dehşetlerinin, bilinç düzeyindeki ahlakın korkuyla reddettiği her şeyin resmedileceği gerçek bir bilinçaltıdır." (2000 (Çev.: Özyıldırım), s. 138)

İnsan ve insanüstü olanın mücadelesine sahne olan söylenceler hayal gücünden, tarihten ve yaşayan kişilerden beslenerek çeşitlendirilir. Toplumdan topluma farklılıklar gösterebilirler de ya da benzer konular etrafında şekillenseler de söylenceler; farklı toplumsal ya da tarihsel durumların ve etnik koşulların çeşitliliği ile gelişirler. Levi-Strauss, "insan düşünce yapısının tek tip olması nedeniyle sorunlarını aynı yoldan çözdüklerini, bu nedenle de söylenlerin özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş ürünler olduğunu ve tüm dünyada ortak bir yapı gösterdiğini" ifade eder. Söylenceler çoğu kez, büyük aşkları, savaşları, akıl almaz yolculukları, tanrı-insan ilişkileri, tanrıların birbirleriyle mücadeleleri çoğu kez birbiri içine geçmiş olay örgüleri ile sarmal bir yapı gösterir. Eş zamanlı yürüyen hikâyeler, iç içe birçok olayı aktarırken; güç, kader, kanun,

* Metafizik: 1.düş gücü ve akıl yürütme ile erişilen gerçeklerin, küçük bir ölçüde olsa, duyu organlarıyla algılanan gerçekler tarafından etkilenmelerine izin verme. 2. çevredeki olayların açıklanmaları için tanrı düşüncesi ile ruhlar gibi, doğanın genel eğilimleri gibi, çok iyi tanımlanamayan bazı güçleri anlatma.

tanrı, erkek, kadın, hükümdar, yasak, erdem, gurur, yaşam ve ölüm gibi birçok kavramı içinde barındırarak, toplumsal düzen içindeki insanın dünyadaki ve evrendeki yerini anlamasına, kavramasına hizmet ederler.

Yazın sıcağtan korunmak, gece olunca uyumak, acıkınca yemek yemek, yağmurda ıslanmamak için korunaklı bir yere saklanmak gibi kendine özgü bir yöntemle sahip gündelik her eylem, doğum-yaşam-ölüm döngüsünün değişmezliği, iyiyle kötünün, haklı ile haksızın, güç dengesi ya da zayıf- güçlü dengesizliklerinin, suç ile sorumluluğun, toplumsal görev dağılımının ve hiyerarşik düzenin yansımaları söylencelerde karşılıklarını bulmuş, insanları ve dolayısıyla tanrıların birbirleri arasındaki ilişki biçimleri de netleşmiştir

Sonuçta, tanrısal düşünme biçimi değişerek, tanrılar insanlaştırılmış, insandaki özellikler tanrılara yüklenmiş ve insanın kendi yaşamından kopyaladığı ilişkiler ve ilişki biçimleri yeniden tanımlanmıştır. Bu yeni ilişki biçimleri tanımlanırken; iyi-kötü, günah-sevap, güçlü-zayıf, suç-ceza, hak-adalet, hayır-şer, dost-düşman, yerli-yabancı, özgür-köle, vahşi-evcil, melek-şeytan, zengin-yoksul ve nihayet kadın-erkek gibi karşıtlık ve birlikler bir arada kullanılmış ve birbirlerini tarif etmeye, özgürleştirmeye ve sınırlamaya başlamıştır. İnsanoğlu bir takım dinsel dizgeler ve bunlardan türeyen yaşamsal ve dinsel törenlerin sonunda yarattığı söylenceler vasıtasıyla, daha ileri aşamalarda, kadın-erkek ilişkilerinin, işbölümünün, sosyal görev ve sorumlulukların da değişmesini ve çeşitlenmesini sağlayarak, toplumdaki yaşam biçiminin, düşüncenin, inanışın, sosyal rollerin, ibadet ve tapınmanın da değişmesine neden olmuştur.

Bu nedenden ötürü de, insan, kişileştirdiği tanrılarıyla, artık kendi kişiliğini, doğadaki ve toplumdaki yerini ve varlığını farklı bir açıdan görmeye başlamıştır. Büyük ozan ve filozofların düşünce, tavır ve yargıları ve o dönem toplumu üzerindeki göz ardı edilemeyecek etkileri düşünüldüğünde, insanoğlunun dini ve ahlaki değişim ve dönüşümünün, kimi zaman kabulü uzun zaman da alsa, yeni görüşlerle karşı karşıya kalarak gerçekleştiği söylenebilir. Böylelikle, artık insan üzerindeki etki ve yetkelerini yitiren tanrıların, insansı biçimsel özyapıları eleştirilmeye başlamıştır.

Evrım süreci boyunca insanla birlikte yolculuk eden mitler; insanların fantezilerinde, bilinçaltında ve fikir sisteminde canlı bir şekilde yaşamaya ve zenginleşmeye devam etmişlerdir. Bu noktada mitleri salt anlatı olarak nitelemek, sahip oldukları önemi yadsımak anlamına gelecektir. ... Mitler dilsel biçimleri, kozmolojik düşlemi, ahlâki ve dinsel kabulleri içermektedir (Vernant, 2001, s. 15). 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 tepilerine ve yaşam dinamiklerine ilişkin ipuçları sunduklarını ve insan doğasına ilişkin bulguların sistematize edilmesi sürecine ışık tuttuklarını ileri sürmek mümkündür (Gürel ve Muter, s. 538–568).

Sınırsız çeşitlilikle işlenen mitler, farklı toplumlarda farklı yorumlar ve varyasyonlarla nesillere aktarılırken, toplumda kültürel, dinsel, ahlaki, sosyolojik vb. değişimlerle felsefi, politik, tarihi ve sanatsal eserlere kaynak olmuşlardır. Prof. Dr. Hasan Erkek'in, mitosların sanat eserlerine kaynaklık etmeleri konusundaki düşünceleri şu şekildedir:

Mitoslar, doğaları gereği bilinçli bir sanat yapıtı düzeyine ulaşmamış olsalar bile, bilinçli sanatçılar tarafından ortaya konan çeşitli ve çok sayıdan sanat yapıtının hamurunu oluşturmuşlardır. Bu mitolojik, anlatılar, Homeros gibi ozanlar, Aiskhylos, Sophocles ve Euripides gibi tragedya yazarları tarafından malzeme olarak alınmış, birbirinden farklı biçimlerde işlenmiştir. Sanat tarihi boyunca, çeşitli sanat dallarında ve çeşitli yorumlarla işlenegelmiştir mitoslar (2001, s. 66).

1.3. Tragedyanın Kaynağı Olarak Mitoloji

Fiziksel çevrenin yanı sıra, düşünsel dünyada da yaşayan insan, sanatsal birtakım imgeler, dinsel törenler, söylencelerdeki semboller ve seçilen dilin aktarılma biçimiyle çevrelendiğini, ancak sanatçının aktarımlarıyla karşı karşıya kaldığında anlama ve anlamlandırma fırsatı bulmuştur. Büyük ozanlar, düşünürler ve sanatçılar, yapıtlarının esin kaynağını mitlerden almış, insanın kendi eliyle kişileştirdiği tanrıları eleştirmeye, yeniden anlamlandırmaya başlamıştır. Resim, lirik şiir, müzik yanında,

başlangıcında salt bir koro şarkısından gelişerek kurallı, bütünlüklü son halini alan tragedya da yeni anlatım biçimiyle yorumlanmaya başlamıştır. Trajedi, kökeni itibarıyla ele alındığında, insani bir maceranın bilinçli olarak edebi bir biçimde yeniden üretimi değil, kutsal olarak algılanan bir oyun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka deyişle, tiyatral edebiyat değil, oyun olarak oynanan dindir. Efsanevi temalar yapıları gereği içlerinde barındırdıkları olay dizisi ve anlatıların zamanla, diyalog ve mim halindeki eylem biçiminde temsil edilmesini gerektirmiştir (Huizinga, 1995, (Çev.: Kılıçbay), s. 178).

Tragedya gösterileri, toplumunun kültürel bir etkinliği olmanın çok ötesinde, bireylerin bir arada bulundukları dinsel yaşantının bir parçası olarak kabul görmüştür. Bunun yanı sıra, olay örgüsünde kişilerin sınıfsal konumları, başlarından geçen aile felaketleri, acı çekişleri vb. izleyici de insani ve siyasi bir model oluşturmaya başlamıştır. Bunun başlıca nedeni ise, tragedyalarda çoğu kez mitlerden konu edilen olay örgülerinin, kimi zaman yeniden yorumlanmış, kimi zaman da ekleme ve çıkarmalarla yeniden kurgulanmış olmasıdır. Bilindiği gibi, özellikle Yunan mitolojisinin kaynaklık ettiği çok sayıda tragedya yazılmıştır. Bu tragedya yazarları yalnız söylemsel olanı eylemselleştirerek, alıcısına algılama, kavrama, yüzleşme ve bir çeşit hesaplaşma alanı oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda tragedya kişileri aracılığıyla günah, ceza, erdem gibi kavramları sıkça işlemiş, böylece toplum belleğinin derinleşmesini de sağlamışlardır. Ancak hepsinden önemlisi tragedyalar karşıt güçlerin çatışmalarını (devletsel düzen– tanrısal düzen, doğuştan gelen-sonradan edinilen, suç-sorumluluk, iyi-kötü vb.), insanın birey olma sürecini, hak, adalet, yazgı vb. kavramları işlerken, barındırdıkları çokanlamlılık sayesinde tanrılardan bağımsızlaşan, iradi davranan ve kendi kaderi üzerinde söz sahibi insanın, birey olma sürecindeki evrimini aktarmışlardır.

Yukarıda bahsedilen çokanlamlılık, aslında tragedyaların konularını oluşturan mitlerden kaynaklanmaktadır. İşte bu yüzden de birçok araştırmacı mitlerin temelini oluşturan sözün (şiiir), okur ya da izleyenin zihninde her seferinde aynı etkiyi uyandırabilmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Bunun başarılabilmesi için Vernant, mitlerdeki sözlerin değişmezliğine, kelime atlanmadan söylenmesine ve ahengin

kaybettirilmemesine vurgu yapmakta, böylece mitik anlatının yapısının korunabileceğini belirtmektedir. Vernant, “yeniliğe açık bir biçim” diye nitelendirdiği anlatıya ve onun çokanlamlılığının daha da zenginleştirilebilme sürecine ilişkin şunları söylemektedir:

Mitik anlatı çeşitli anlam katmanları itibariyle kendi içlerinde çokanlamlı olmakla kalmaz. Kesin bir biçim içine hapsedilmiş değildir. Her zaman değişkenler ve değişkeler vardır, Hikâyeci bunları koşullara, dinleyicilere ve kendi tercihlerine göre seçebilir, kısaltabilir, genişletebilir, istediği gibi değiştirebilir... Antikçağ mitlerini araştıran kişinin bu geleneği, edebi ya da bilimsel metinlerde fosilleşmiş halde bulduğu zaman, onu doğru olarak çözümleyebilmek için araştırmasını dalga dalga genişletmesi gerekir. Aynı konuyu işleyen bir değişkeden küçük de olsa bir diğerine, sonra uzak ya da yakın başka mitik anlatılara, hatta aynı kültürün farklı alanlarına ait başka metinlere, yani edebiyat, bilim, siyaset, felsefe metinlerine, nihayet uzak toplumların az çok benzerlik taşıyan başka anlatılarına geçilmelidir (Vernant, 1999, (Çev.: Özcan); s. 14-15).

İşte Vernant’ın sözünü ettiği bu süreç aracılığıyla, zaman içinde, konuşulan söz zengin bir anlatıya dönüşmüş, tragedya yazarlarının eserleriyle yazılı forma bürünmüş ve üzerine eklenen bedensel, sessel, jestsel vb. ifade biçimlerinin de bu anlam katmanlarına eklenmesiyle yeni bir anlatım tarzı doğmuştur. Grimal’ın de belirttiği gibi, başlangıcı itibariyle düşünsel ve söylemsel olan mitlerin bir kökeni, bir epik safhası, bir tragedya safhası ve muhtemelen bir de felsefi ya da sofist safhası olduğu görülmektedir. Grimal, tragedya ile mitlerin şiirsel bir dünyaya ait olduğunu ve bu sayede yazarlara insanın kendi iç gerçekliğinin imgesine göre biçimlendirebileceği bir araç olarak kullanılmaya olanak sağladığını belirtir (Grimal, 2005, (Çev.: Özyıldırım), s. 119). Ona göre; “işte bu sayede gelenekte mitin değişmez parçası olarak hikâyeye hizmet eden figürler, tragedya yazarlarının elinde dönüşerek, basit simgeler olmaktan kurtulup, yaşamaya başlayarak ahlaki, kültürel, dinsel yeni anlamlara ve yüceltilmiş değerlere kavuşup kişilik bulurlar.” (2005, (Çev.: Özyıldırım), s. 123, 119

1.4. Tragedyada Tanrılar ve Birey

Antik Yunan'da tanrının verdiği yazgıya boyun eğmeyen ve baş kaldırmayı deneyen ilk insanı simgeleyen Oidipus'tur. Kaçmakla kurtulacağını sandığı yazgısı, onu tam da kaderinin çizildiği yolların kesişme noktasında yakalar. Kaderine karşı gelirken, kaderinde yazılmamış şeyi yapar ve eyleminin sonucunda, kendi iradesi ile kaderine teslim olur. Tanrıların kendisine biçtiği yazgıya başkaldırısı, en ağır cezayı kendi kendine vermesine neden olur. Oidipus'un başkaldırısı ve isyanı, tanrısal güçlerden bağımsız kalmayı isteyen ve kendi kaderinin yazıcısı olmayı seçerek, cezasına rıza gösteren insan fikrinin ortaya çıkışı olabilir. Bu başkaldırı, tanrıları reddetmek adına olmadığı gibi, toplumun aile içi ilişkiler konusunda uyarılması ve aynı zamanda, ortalamadan yüksek mevkiden verilen bir örnek nedeniyle de, toplumu, sonucun sorumluluğunu taşıyabilmeleri adına, olumsuz davranışlardan caydırmak için yapılmıştır. Ahlaki ve dini öğretisi ile eğitme ve uyarma amacındadır.

1.5. Tragedyada Çatışan Bireyler

Kendi seçtiği yöneticiler ve onların koydukları yasalar çerçevesinde yaşamak durumunda olan Atina toplumundaki bireyler, “bedenler, hareketler ve istekler üzerinde uygulanan güç/iktidar ilişkisinin ürünüdürler”.(Foucault, 1980, s. 73–74). “Bireyler gibi, insan hakları da, disipline edici bir iktidar ilişkisinin ürünü” (Aslan, 2001, Postmodern Söylem ve İnsan Hakları, s. 10) olduğundan, mitoslarda birey/ iktidar, insan hakları/ yasal haklar gibi çatışma modellerine de rastlanır. Tanrıların yasalarına karşı sitenin yasaları, devletsel düzen ile tanrısal düzen arasındaki çatışmayı gösteren tragedya Antigone'dir., Toplumsal davranışlara yön veren politik, hukuksal, bilimsel, felsefi, dinsel, moral, estetik düşüncelerin bütünü simgeleyen Kreon ile, kardeşinin gömülmesi konusunda vicdanı/vicdanının sesi ve dinsel bir takım düşüncelerin yansımaları simgeleyen ifade tarzı ile Antigone, çatışma içindedir. Edinilmiş düşünce-davranış biçimlerinin darlığının temsili olan Kreon, gömülme hakkının kardeşinden alınmasına karşı çıkan Antigone'yle çatışmaktadır. Tragedyalarda insanların yaşadığı çatışmalar ve ayrılıklar, aslında “fikirlerin” karşıtlığı ve çatışmalarıdır. Bu açıdan bakıldığında, ölüye saygı, ölümlerin yaşayan ruhlarının evlerinin koruyucusu olduğu

düşüncesinin, ilkel inanışlardaki önemi düşünüldüğünde, burada çatışanlar; eski ve yeni düzen, kutsal yasalar ve devletin kanunlardır. İnanç düzleminde, insan işlediği suç ne olursa olsun, gömülme hakkına sahipken, kamusal düzen, bu insani hakkı, ölüden almakta ve ölüyü gömmeyerek, yaşayanlara ibret ve caydırıcı olması için cezalandırmaktadır. Böylelikle, doğuştan sahip olunan ve sonradan edinilen/ verilen/ alınan haklar, kutsal-kamusal düzen ayrılığı, Oidipus örneğindeki gibi, bireyci bakışın etkisinin yansıtması açısından önem taşımaktadır. Kreon, “erk”ine karşı takınılan tavırdan sonra, ölüyü haklarından mahrum eden zihniyetini eleştiren Antigone’yi de cezalandırır ve toplumsal düzenin gerekliliği, korumak zorunda olduğu statüsü için, bir insan olmasına rağmen, tanrısal bir cezalandırma yolu seçer.

1.6. Tragedyada Kadın

Bir kralın kızı, Kreon’un hem yeğeni, hem de gelini olan Antigone, sisteme ve kanunlara başkaldırının/suçun sonucunda, görece olarak aşırı ve aykırı davranışları nedeniyle, akrabası olan kişi/ erkek/ kral/ dayı tarafından cezalandırılmıştır. Yani, Antigone’nin, yüksek tabakadan geliyor olması, erkeğin öncelendiği ve değer gördüğü sistemde, “kadın” olarak yer ve söz hakkı almasını sağlamamış ve cezalandırılmasını engellememiştir. Akrabası olan bir erkeği korumak için, yine akrabası olan başka bir erkeğe karşı durarak, doğru olduğuna inandığı şeyi savunmuş ve kadın olmasından ötürü kabul görmediği toplumda, doğruluğuna inandığı değerler için direnmiş, eylemde bulunmuş ve nihayetinde bir “birey” gibi cezalandırılmıştır.

Tragedyada, Antigone’nin çarpıtıldığı cezanın “kadın” olduğu için verildiğine dair bir ifade bulunmamasına rağmen, Atina’daki erkek egemen sisteme karşı duran, doğru bildiğinden şaşmayan ve bilinçli eylemlerinin sonucuna cesaretle katlanan bir kadın figürün işlenmesi düşündürücüdür: Yani, işlevleri arasında, toplumu eğitici, öğretici ve uyarıcı nitelikleri olan tragedya gösterileri, toplumda sessiz kalması beklenen, etkisiz ve bastırılmış kadın cinsini, açık bir biçimde pasifize etmenin, etkili yöntemlerinden biri olarak değerlendirilmiş olabilir.

1.7. Euripides’te Kadın

Üç büyük tragedya yazarından biri olan Euripides, Erim’in de işaret ettiği üzere, o güne kadar olmadığı biçimde “erkek yerine kadını tragedyanın ilgi merkezine yerleştirerek” (1967, s. 9), kadın figürleri gerçekçi bir açıdan, önceden ele alınmamış karakteristik özellikleri, duyguları ve davranışlarıyla eserlerinde işlemiştir. Eurpides’in, Yunanlı kadının o zamanki konumunu, çektiği acıları, yaşadığı sıkıntı ve aşağılamaları, bugünkü Gürcistan’dan uygar Atina’ya gelin giden bir yabancı olduğu için, bir kez daha kuvvetle yaşayan “Medeia”sı, şu sözlerle ortaya koymaktadır:

Yaşayan ve düşünenlerin en biçaresi biz, kadınlarız. Evvela kendimize bir koca satın almak ve vücudumuza bir efendi vermek için para sarfına mecburuz. Bu felaketten daha can yakıcı bir felaket var. Asıl mesele budur: iyi koca mı olacak, yoksa fena koca mı? Çünkü kocasını terk etmek kadınlar için ayıp bir şeydir. Ve onları reddetmek bizim için memnudur. Sonra bu yeni itiyatlar ve kanunların hükmüne giren kadının, evinde kendisini tanımadan, yatağını paylaştığı adama karşı nasıl muamele edeceğini bilmesi için kâhin olması lazımdır. Vazifemizde muvaffak olursak, kocamız müşterek hayatın boyunduruğunu, ağırlığını kabul ederse, yaşamak iyi bir şeydir. Yoksa ölmelidir. Bir erkek aile hayatından bıktı mı, kalbinin bıkınlılarını unutmak için dışarıya gider. Fakat bizim gözlerimiz bir tek insana bağlı kalır. Bizim için evde tehlikesi olmayan bir hayat geçiriyoruz derler. Budalaca düşünce! Üç defa kalkan elde muharebe safında bulunmayı bir tek çocuk doğurmaya tercih ederdim (Euripides, 1943, *Medeia*, (Çev.: Tanpınar), s. 15-16).

Euripides, kendisinden önceki tragedya yazarlarının da yaptığı gibi, mitolojinin tragedyalara sağladığı, “çokanlamlılık”lardan faydalanarak, “Argonaut Gemicileri”nin uzun yolculuğunu konu alan “Altın Post” mitosunun içinden *Medeia*’nın hikâyesini, aynı adı taşıyan tragedyasına konu etmiştir. *Medeia*’yı sadece yabancı topraklara gelen büyük güçlere sahip yabancı bir büyücü olarak değil, ihanete uğramış, aşağılanmış, dışlanmış bir “kadın” olarak ele almış, iç çatışmalarını beklenmedik eylemle sonuçlandırarak bir trajik kahramana dönüştürmüştür. Euripides, Altın Post mitosunu bu şekilde işlemeyi tercih ederek, çağının insana, tanrılara, topluma, değerlere ve özellikle erkek egemen Atina toplumunun kadına bakışını gözler önüne sermiştir. Böylece bugün de geçerliğini korumakta olan kadın-erkek-öteki ilişkilerini, aşk-ihanet-intikam-adalet,

yurttaş-yabancı-dışlanma, birey-kimlik-kendine yabancılaşma gibi kavramları etkin biçimde kullanmıştır. İnsan ruhunun derinliklerinde olup bitenler, bilinçaltı ve irade kavramları Euripides'i meşgul etmiş ve yaşadığı dönemde tepki almasına karşı, eserlerindeki yenilikçi, gerçekçi ve devrimci tarzı kendinden sonraki tiyatro yazınında etkisini göstermiştir.

2. MİTOLOJİDE MEDEİA

Bachofen'e göre, "eski insanların tarihlerindeki en eski anılarını, tüm doğal bilgilerini, yaradılışın ilk dönemleriyle büyük yeryüzü değişimlerinden belleklerinde kalanları ortaya koydukları söylence hazinesi, dinsel olguları açıklamaya, doğa yasalarını biçimlendirmeye, törel ve aktörel* doğruları anlatmaya ve karamsar duygu sınırlarının ötesine uzanan yatıştırıcı gizli deneyimlerini canlandırmaya yarar." (1997, s. 76) Canlandırılan simgeler, eylemler, bilgiler ve düşünceler, konuşulan dilin aracılığıyla kuşaklara aktarılır. Zamanla, 'ruh'a hitap eden simgeler, dış dünyaya yönelik olan 'dil', çeşitlenen ve ayrıntılanan akıl ürünü düşüncelerin de etkisiyle, farklı öğeleri birarada toplamaya başlar ve birbirini besleyen anlatılar bütünü haline dönüşürler (aynı, s. 77). Bu bütün içinde, belli bir konu etrafında şekillenen ve her ayrıntının başka bir mitosta başat olarak kullanıldığı anlatılar yer almaktadır. Söylencelerin, "konu ettikleri olaylar birbirleriyle bir biçimde ilişkili ve ardışık bir sıra oluşturmaktadır (Erkek, 2001, s. 67). Bu ardışık yapı, kimi zaman anlatana, anlatılan zamana ve anlatıyı aktaran kişiye göre, zaman zaman değişiklikler gösterebilmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde, Altın Post mitosu ve Mitos içindeki Medeia'nın hikâyesi ele alınmıştır. Mitosun farklı kaynaklardaki ele alınış biçimleri ve zaman zaman uğradığı değişimler ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada, başvuru kaynakların çeşitliliği ile anlatının bütünü içindeki farklarına vurgu yapılmış ve birbirini takip eden hikâyelerin uğradığı değişikliklere de ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

* Aktörel: Etik, ahlaki.

2.1. Argonautlar (Altın Post'un Aranışı)

“Altın Post” mitosunu en ayrıntılı anlatan yazarlardan biri, üçüncü yüzyılda yaşamış olan Rodoslu Apollonius, diğeri ise çeşitli kaynaklardan gelen, birbirinden az çok farklı mitolojik hikâyeleri “bibliotheke” adlı derlemesinde toplayan Apollodoros’dur. Her iki yazar da Argonaut’ların macera dolu yolculuklarını, Argo gemisinin Yunanistan’ın İolkhos limanından başlayıp, Karadeniz kıyılarında Gürcistan’da Kolkhis’e kadar devam eden yolculuklarını ve Altın Post’un ele geçirilmesinin ardından, Argonaut’ların yeniden Yunanistan’a dönüşüyle biten hikâyelerini eserlerine konu etmişlerdir.

Medeia karakterinin öyküsünün işlendiği “Argonaut’lar ve Altın Post” mitosunu anlatan kişiye, anlatılan zamana, alındığı kaynaklara göre, birbirinden farklılık gösteren varyasyonları olduğu saptanmıştır. Argonaut’lar ve Altın Post mitosundaki değişiklikler çalışmanın takip eden bölümlerinde ele alınmıştır.

İason, mitologyanın ünlü gezgini Odysseus’dan bir kuşak önce yaşadığı varsayılan Antik Yunan’ın büyük gezginidir. “Altın Post’u aramaya çıkan ve Argonaut’lar denen, denizcilerin önderi” olarak, Yunan mitolojisindeki yerini almıştır. İason’un mitosunu uzun ve maceralı bir gemi yolculuğunu kapsar. Tipik bir biçimde, bu yolculuğun öyküsünde; öfkeli tanrılar, büyücüler, canavarlar, olağandışı yaratıklar, fırtınalar, denizin kasırgaları, bilinmeyen insan toplulukları ve kıyılarda yaşanan çeşitli tehlikelerle olan karşılaşmalar işlenmiştir. Tanrılarla boy ölçüşecek kahramanların lideri olan ve daha sonra Medeia tragedyasında adı geçen İason’un içinde bulunduğu mitosun, bağlantılı farklı öykülerle ilişkilendirildiği, bunun sonucu olarak anlatılanların da farklılıklar gösterdiği bilinmektedir. Örneğin; araştırmacı Edith Hamilton Altın Post öyküsünü şöyle başlatır:

Altın Post öyküsü, karısı Nephele’den (Bulut) bakan Yunan kralı Athamas’ın ikinci kere evlenmesiyle başlar. Nephele, kralın yeni karısı İno’nun kendisine ve çocukları Hele (Canlı Işık) ve Phrikos’a (Fışıldayan Yağmur) kötülük yapacağından korkuyordu. Korkusunda da haksız değildi hani. İno, Nephele’nin oğlu Phrikos’u öldürmek, böylece Athamas’tan sonra

kendi oğlunu tahta geçirmek istiyordu. O yılın bütün tohumluk mısırlarını ele geçirip hepsini kuruttu. Tahıl alamayınca ülkede kıtlık baş gösterdi. Kral, tapınağa bir haberci gönderip ne yapılması gerektiğini sordurdu. İno haberciyi kandırarak tapınağın verdiği cevabı değiştirtti, Phriksos kurban edilmezse kıtlığın önlenemeyeceğini söylettirdi (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 78).

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi öykünün daha başında mitoslarda sıklıkla yer verilen, tanrıların öfkelerini dindirmek, başa gelen felaketlerden kurtulmak, bolluk, bereket için yapılan kurban etme ögesi kullanılmıştır. Öykünün devamında, açlık tehlikesiyle karşı karşıya kalan halk, kraldan oğlu Phriksos'u kurban etmesini ister. Oğlunu istemeyerek kurban vermeye karar veren kral, tanrı Hermes'ten yardım dileyen karısı Nephele'nin yakarısına cevap olarak gökten indirilen altın postlu bir koçu görür. Altın postlu koç, kurban edilmesi istenen Phriksos ve kız kardeşi Helle'yi de sırtına alarak gözden kaybolur. Ancak, Helle Avrupa ve Asya'yı ayıran boğazın üzerinden geçerken düşer, denizde boğulur ve o günden sonra o boğaza, Çanakkale Boğazı (Hellespont) adı verilir. Altın postlu koç Phriksos'u, Karadeniz kıyılarındaki Kolkhis'e kadar sapasağlam götürür. Burada, yabani kişiler olarak bilinen Kolkhisliler, Phriksos'u aralarına kabul eder ve kralın kızlarından birini ona eş olarak verir. Buna karşılık olarak da, Phriksos kendisini kurtarıp oraya getiren altın postlu koçu, Zeus adına kurban eder ve "Altın Post"unu krala sunar.

Latacz (2006, (Çev.: Onay), s. 266), Gürcü araştırmacılara göre mitosa adını veren Altın Post kelimelerinin kaynağının, bugün hala altın getiren Rioni ırmağında o zamanlar pöstekilerle uygulanan ilkel altın yıkama tekniğinden geldiğini tahmin ettiklerini aktarmaktadır. Köse (1991, s. 75) ise, Argonautlar efsanesinin Kolkhis'teki madencilik faaliyetlerinden kaynaklandığına ve mitosun madencilik figürleri ile örtülü olduğuna işaret eder. Örneğin; Kolkhis'te su kanalları içine koyulan tahta bir çerçeveye gerilmiş tüylü koyun postlarının kullanılarak altınlı kumların yıkandığını, bu sayede de altın taneciklerinin koyun tüylerine takıldığı için akan suyla kayıp gitmediğini belirtmektedir. Bu işlemlerin devamında ağaçlara asılarak kurutulan postların dövülmesiyle altının elde edildiğine dikkat çekmektedir.

Altın Post'un bir başka hikâyesinde ise koçun kurban edilişi şu şekilde anlatılır; Kolkhis'e ulaşıncı Phriksos, koçu Jüpiter namına kurban eder. "Altın" olan derisini Tanrı Mars'a adanmış bir ormanda bir meşe ağacına asar. Kimse almasın diye de bir ejderhayı bekçi bırakır. Bu durumdan memnun olan Mars da, postun civarında oturanlara bolluk ve refah sağlar. Bunu bilen kral Aietes postu kimseye vermek istemez. Hamilton'a göre mitin devamındaki olaylar şu şekilde gelişmiştir:

Phriksos'un Yunanistan'da kral olan amcası, tahtını yeğeni Pelias'a kaptırmıştı. Kralın oğlu İason da, gizlice bir yere saklanarak orada büyütülmüştü. Artık bileğinin gücüne güvenilir hale gelince Pelias'ın karşısına geçip babasının tahtını geri istemeye karar verdi. Bu arada bakıcılar, Pelias'a, kendisini bir akrabasının öldüreceğini, ayağında da tek bir sandal olan kişiden korkmasını söylemişlerdi. İason, Pelias'ın hüküm sürdüğü şehre girdiği zaman ayağında tek sandal vardı (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 81).

Rodoslu Apollonios'un "Argo Gemicilerinin Destanı" olarak Türkçeleştirilen eserinde, Altın Post ve Argonautlar mitosunun baş figürlerinden olan İason'un hikâyesi ise şu şekilde aktarılmaktadır:

Ölümünden sonra başlar her şey Kral Kretheus'un,
İolkos kentinin kurucusu.
Oğlu Aison'la üvey oğlu Pelias
Tutuşurlar taht kavgasına.
Doğuştan hakkı olsa bile krallık, Aison yenilir bu kavgada.
Pelias geçer kentin başına,
Hapse atar Aison'u da,
Daha oğlu İason doğmadan.
Aison'un karısı Alkimede, İason'a gebedir o sıra,
Ama bilir ki öldürecektir çocuğunu üvey amcası Pelias.
Ağıtlar yakar Alkimede doğduğu gün oğlu,
Sanki bebek ölü doğmuş gibi.
Çıglıklar atarak ağlar çevresine topladığı
Öteki kadınlarıyla birlikte sarayın.
Kurtarmak için kral amcasının elinden,

Gizlice dağlara gönderir bebek İason'u,
 Kentaur Kheiron'a emanet eder
 Hem korusun, hem yetiştirsin diye kral gibi.
 Pek çok yiğidi eğitmiş ünlü bir öğretmendir Kheiron.
 Usta bir silahşör yapar İason'u,
 Kılıçta, ok atmada ve binicilikte rakip tanımayan...
 Günü geldiğinde, kim olduğunu anlatır ona Kheiron,
 Hakkı olan tahtı istesin diye üvey amcasından,
 İolkos kendine yollar İason'u.
 Yolda bir yaşlı kadına rastlar İason,
 Pelion dağının eteklerindeki bir derenin kıyısında.
 İyi yüreklidir bizim İason, hemen alır sırtına,
 Bir çırpıda geçirir kadını karşı kıyıya.
 Geçirir ya, balçığa saplanır, dereye kalır ayağındaki sandallardan biri (Apollonios, (Türkçeleştiren: Adalı), 2009, s. 16–18)...

Grimal, eski bir savaşçı geleneğine uygun olarak sol ayağın çıplak bırakıldığını anlatır (2000 (Çev.: Özyıldırım) s.75). Bu tek sandalın hikâyesine dair şöyle bir anekdot vardır:

Bir gün kral Pelias, Tanrı Poseidon'un şerefine deniz kenarında eğlenceler tertip etmişti, kim olduğunu bilmeden, bu eğlencelere İason'u da davet etmişti. O zaman pek genç bir delikanlı olan Aison'un oğlu bu daveti kabul etti ve çağrılan yere gitmek üzere yola çıktı. Yolda üstünde köprü bulunmayan bir dereyi geçmek için İason sandallarını çıkardı, eline aldı suyu geçti, diğer kıyıya gelip de sandallarını ayağına geçirmek istediği zaman, sandalın tekini dalgınlıkla suya düşürmüş olduğunu anladı, ötekini ayağına giydi. Yürüdü gitti (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 81)

Diğer bir versiyon olarak da, Roza Agizza'nın öykülendirmesine de değinmek yerinde olacaktır:

İason yakışıklı bir savaşçı olduğunda Babasına yapılan haksızlıklardan öç almaya, bunun için İolkos'a gitmeye yüreklendirildi. Yolda, Anauro Irmağı kıyısında rastladığı yaşlı bir

kadın suyun karşı yakasına geçmek için İason'dan yardım istedi. İason ricayı kabul edip kadını sırtına aldı; yaşlı kadın görünümüne bürünmüş kişi gerçekte tanrıça Hera idi. Irmağı geçerlerken İason dikkatsizlikle ayağındaki sandallardan tekini düşürdü.

Kahramanların pek azıyla dostluk kurmuş olan Olympos kraliçesi Hera, İason'un koruyucusu oldu ve ona görevlerinde sürekli yardım etti. Bu davranışında bir çıkar gözetiyordu; kurban işlerinde ona pek önem vermeyen Pelias'tan öç almak istiyordu (Agizza, 2001, (Çev.: İlkelen), s. 262).

Şehre “tek sandallı” bir delikanlının geldiğini duyan Pelias, uzun zamandır krallığı ele geçirmek için işlediği suçların vicdan azabı içinde kıvrınmaktadır. Bu yüzden de, türlü düzenlerle ve hak etmeden ele geçirdiği bütün bu varlığın herhangi bir sebeple elinden alınmasından huzursuzluk duyar. Bu yüzden de krallığının ne zamana kadar kendi hükmünde kalacağını öğrenmek isteyen Pelias geçmişte tanrılara danışmış ve kendini alt edecek kişinin nasıl biri olduğunu çoktan öğrenmiştir. Sol ayağındaki tek sandaldan kim olduğunu anladığı İason'a, karşılaştıkları anda, şenliğe davet ettiklerinden birinin, kendisini öldürüleceği tanrılar tarafından ona söylenmiş olsa ne yapacağını sorar. İason cevap olarak, o kişiyi Altın Post'u aramaya göndereceğini söyler. Bu cevap üzerine İason'a, tanrıların kehanetiyle haber verilen kişinin kendisi olduğunu ve eğer postu getirirse ülkenin yönetimini, tacını ve tüm varlığını ona bırakacağını söyler (Can, 1994, s. 212).

İason'un Altın Post'u aramaya yollanışı, Hamilton'un hikâyelendirmesinde bazı değişiklikler göstermektedir. Örneğin; ayağındaki tek sandalından ilk bakışta İason'u tanıyan Pelias, krallığının elden gideceğini anladığından öfkelenir ve bastırmaya çalıştığı öfkesiyle, gelen yabancıya kim olduğunu sorar. İlk versiyonla aşağı yukarı benzerlik gösteren öyküdeki farklılık şu şekilde gelişir: Pelias, İason'un ağzından “Zeus tarafından babasına verilip, amcası Pelias'ın entrikalarıyla kaybedilen ülkeyi ve tahtı geri almaya gelen “akrabası” olduğunu duyar. Altın Post'u aramaya giden kişinin zorlu bir yolculuk geçireceğini ve başına gelebilecek sıra dışı olaylar yüzünden geri dönemeyeceğinden emin olan Pelias, Apollo'nun kehanet dolu sözlerini hatırlar ve İason'a, tek sandallı gelişiyi haber verilen adamın o olduğunu ve Altın Post'u getirmesi

durumunda tahtını, ülkenin yönetimiyle birlikte tüm malını da iade edeceğine söz verir. İşte kral Pelias ve İason arasında geçen konuşma şöyle aktarılmıştır:

Ölü Phriksos Altın Postun buraya getirilmesini istiyor, bakıcılar söyledi. Böylece kendi ruhu da ülkesine gelirmiş. Ben artık yaşlandım. Gidip Altın Post'u getiremem, sen gençsin. Bak, Zeus'un üstüne yemin ediyorum ki, Altın Post'u getirirsen tahtı sana bırakacağım (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 81).

Bu konuşmanın ardından İason, Argonautlar olarak adlandırılacak ve Altın Post mitosunun macera dolu yolculuğunda gemi yapımında çalışacak ve yeri geldiğinde mürettebat olacak ve gerekirse çarpışacak kişilerin toplanması için tüm Yunanistan'a haber salar. İason'un koruyucusu tanrıça Hera'nın yardımıyla, genç erkekler bu yolculuk için yöreklendirilirler ve gönüllü olurlar. Zorlu yolculuğa uygun bir gemi yapımına da başlanır. Tanrıça Athena'da, bu olağanüstü geminin pruvasına olağanüstü özelliğe sahip bir yontu ekler. Gemi, pruvasının "dodone meşesi"nden* yapılmasını sağlar, böylece gemiye konuşma yeteneği verir (Agizza, 2001, (Çev.: İlkelen), s. 264).

Adı "hızlı" anlamına gelen Argo gemisine, ancak elli kişilik yer yapılır. Yolculuğun zorluklarla geçeceğini bilen İason, olağanüstü yeteneklerle donanmış gönüllülerden oluşan gemi mürettebatı seçer. İçlerinde; Poseidon'un oğlu Melampus, Poseidon'un sülalesinden kâhin Amphiaraios, gözetleyici Lynkeus, Sparta'dan güreşçi Kastor ve kardeşi Poluks, haberci Echion, Hermes'in oğullarından Tainaronlu yüzücü Öfemos, Tirinus'dan yiğitler yiğidi, en güçlü adam Herakles, Akhileus'un babası Peleus, ve Dionyzos'un Giritli oğlu Argo'nun yapımcısı Argos gibi üstün kahramanlar ve hatta tanrı çocukları bile vardır. Yolculuk başlamadan mitlerde geçen ritüeller yerine getirilir: Argonautlar, yolculukta karşılaşacakları zorluklar için Zeus'tan yardım dilerler ve tanrı Apollon'a aynı amaçla kurbanlar sunarlar.

* Dodone kentinin bilicisi, Yunanistan'ın en eski bilicilerinden olup Zeus'a sorulan sorulara meşe yapraklarının hışırtısıyla cevap verirdi. (ç.n.)

Denizcilerin Argo gemisine binip, yelken açtıktan sonra, gemicilerin lideri İason, tanrılar tanrısı Zeus'tan yolculuk için yardım dilemiş, tanrı Apollon'a kurbanlar sunmuş ve altın kupadaki şarabı denize dökmüştü.

Argo gemisinin ilk durağı, üzerinde yalnızca kadınların yaşadığı Lemnos adasıdır. Mitos bu noktada da farklı biçimlerde anlatılmıştır. Örneğin Homeros, sandığa konarak denize salıverilen ve böylelikle hayatta kalabilen tek bir yaşlı adam olan kral dışında, ülkedeki tüm erkekleri öldüren adadaki kadınların, gemi mürettebatına, karşılaşmalarının ilk anında düşmanca davranmadıklarını yazar. Özellikle İlyada'da, Amazon kraliçesinin devletin çıkarlarıyla duyguları arasında kalarak, babasını kayırdığı için sağ bıraktığı belirtilmiştir (Homeros, 1951, (Çev.: Murray), VII, s. 468).

Agizza ise, Lemnos'lu kadınların vücutlarının kötü koktuğunu, bu yüzden kocaları tarafından terk edildiklerini yazar. Kocaları Trakyalı güzel savaş esiri kızlarla evlenen ya da beraber olan Lemnoslu kadınlar kocalarını ve sevgililerini öldürürler. Bundan sonra kıyılarına yanaşan erkeklerin, yalnızca bir aşk gecesi için hayatta kalmalarına izin verirler. Agizza'ya göre, kadınların vücutlarından yayılan kötü kokunun nedeni, tapınmalarında kendisine saygısız davrandıkları için tanrıça Aphrodite'nin bir cezasıdır (2001, (Çev.: İlkelen), s. 266). "Aphrodite Lemnos'lu kadınlara düşmanlık duyuyordu çünkü onun tapıncına aldırış etmemişlerdi... Lemnoslu kadınlar kadınlık görevlerini yerine getirmekten çok, Amazonların savaş yaşamından hoşlanmıştı. Evlilikte çocuk doğurmayı kadının en yüce görevi sayan Aphrodite yasası yerine getirilmemişti" (Bachofen, 1997, (Çev.: Şarman), s. 208). Tanrıça Aphrodite de, çekiciliklerini ellerinden alacak etkili bir yöntemle kadınları cezalandırır. Ancak, Argonautlar kıyılarına ulaştığında, tanrıça Aphrodite'yle Lemnoslu kadınlar çoktan barışmıştır. Bu yüzden de gemicilere düşmanca davranmaz, hatta kahramanlarla mutlu günler geçirirler. Bu arada kıyıya demirleyen Argo'da kalan tek gemici Herakles'tir. Bachofen buna gerekçe olarak, Herakles'in baş düşmanının Amazonlar olduğunu ve onlarla beraber olan arkadaşlarının davranışını kınamasını gösterir (Bachofen, 1997, (Çev.: Şarman), s. 211). Agizza (2001, (Çev.: İlkelen), s. 265) ise aynı durum için, Herakles'in gemicileri dışarıdan gelebilecek saldırılara karşı uyarmak için gözcü olarak bırakıldığını anlatır .

Azra Erhat (1972, s. 65), bu uzun yolculuğun seyri ile ilgili olarak, geminin Çanakkale Boğazına girmeden önce Semendirek (Samothrake) adasında demirlediğini, burada ozan Orpheus'un öğüdünü dinleyip, adadaki gizemleri öğrendikten sonra, Marmara denizinde Kapıdağ yarımadasına giderek, Dolionların kralı Kyzikos'u yanlışlıkla öldürdüklerini belirtmektedir. Erhat'a göre kralın öldürülmesi şöyle gerçekleşir; Dolion'dan yollarına devam etmek için ayrıldıklarında Argo gemisi fırtınaya tutulur ve geri sürüklenerek kıyıya vurur. Gece çok karanlık olduğu için Dolionlar ve Argonautlar birbirlerini tanıyamaz ve savaşa tutuşurlar. Dolion kralı Kyzikos savaş sırasında öldürülür. Karısı kraliçe Kleite ise kocasının ölümünün acısına dayanamayarak kendini öldürür. Ölen kraliçelerinin ardından ağlayan orman perilerinin döktükleri yaşlardan bir su kaynağı meydana gelir ve kaynağa onun adı verilir. Kral ve kraliçe için düzenlenen törenlerin ardından Argonautlar, yollarına devam ederler (1972, s. 65).

Argo gemisi, Mudanya yakınlarına geldiğinde, İason ve mürettebat arasında huzursuzluk başlar. Durumun Herakles'ten kaynaklandığını düşünen İason, Herakles'i almadan yola devam etme kararı verir. Hamilton'a göre durum şöyle gerçekleşir:

Kahramanlar kahramanının giyimine yardım eden Hylas adında bir oğlan vardı. Herakles çok severdi Hylas'ı, dünya bir yana Hylas bir yanaydı. Kusursuz bir güzelliğe sahip olan delikanlı, bir gün kaynak başında su dolduruyordu; suların dibinde bulunan bir nymphe onu gül pembesi yanaklarını görünce kendinden geçti. Hemen kaynaktan fırlayarak Hylas'ı kaçırdı. Bunu duyunca aklı başından gitti Herakles'in, Altın Postu da, Argo'yu da unuttu: "Hylas! Hylas! " diye deliler gibi bağırarak ormanın yeşil gölgeleri içinde kayboldu. Arkadaşları beklediler beklediler, kahramanlar kahramanı dönmeyince, yollarına onsuz devam etmeye karar verdiler (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 81).

Eckart Peterich, yolculuğun bu bölümünde bir ara hikâyeden bahsederek, ulaşılan yeni liman şehrinin Bebryk* olduğunu, Argo yolcularından Plydeukes ile Bebryk'in yumruk dövüşünde ünlü olan kralı Amykos arasında bir müsabaka

* Bugünkü Kadıköy (bknz: Erhat)

gerçekleştiğini ve genç kralın, tanrısal rakibi Plydeukes'e yenildiğini yazar (Peterich, 1946, s. 98).

Argonautlar'ın Altın Post'a ulaşabilmek için çıktıkları yolculukta, mücadele etmek zorunda kaldıkları güçlükler yalnızca olumsuz doğa şartları, kötü tesadüfler, zalim insanlarla sınırlı kalmamıştır. Sıra dışı, farklı özelliklere ve güçlere sahip hayvanlarla da mücadele etmeleri gerekmiştir. Bunlardan ilki, sivri pençeleri ve kanca gagalarıyla neredeyse canavar sayılabilecek Harpyi kuşlarıdır. Bu korkunç görünüşlü kuşların ayırt edici özelliği, dışkılarının dayanılamayacak kadar kötü kokmasıdır. Mitosa göre, Argonaut'lar bir gece demir attıkları kıyıda Phineus adlı zavallı bir ihtiyarın yaşadığını görürler. Zavallı adam ne zaman yemek yiyecek olsa "Zeus'un Tazıları" denen korkunç görünümlü kuşlar (kadın yüzlü, akbaba vücutlu mahlûklar), Harpyiler, uçarak gelip, adamın yemeğini pislerler ve karnını doyurmasına izin vermezler. Açlıktan zayıf düşen Phineus, geleceği görme yeteneği ile kendisini bu dertten sadece, Kuzey Rüzgârı Boreas'ın oğulları olan Kalais ve Zetes'in kurtarabileceğini bildiğinden, Argo gemisinin 50 kişilik mürettebatı arasında bulunan kardeşlerden, kendisini bu dertten kurtarmalarını ister.

Mürettebat Phineus'a acıyarak yardım etmek ister. Kalais ve Zetes, kılıçlarını çekerek kuşlara saldırmak için hazırlanırlar. Argo gemisindekiler de durumdan faydalanarak ihtiyara yemek getirirler. Ancak, daha ilk lokmasını yiyemeden korkunç görünümlü yaratıklar ortaya çıkarak saldırıya geçerek yemeği çalarlar ve aşırıabildiklerinden arta kalan yemekleri de pis kokulu dışkılarıyla kirletip kaçarlar. Bunun üzerine saldırıya hazırlıklı bekleyen Boreas'ın oğulları Harpyi'lerin peşine düşer, yaratıkları kılıç darbeleriyle öldürmeye başlar. Bu sırada, birden bire haberci İris belirir ve olaylar şöyle gelişir:

Tanrıların habercilerinden İris geldi kuşların imdadına. Boreas'ın oğullarına "Zeus'un tazılarını öldürmeyin," dedi, "Styks ırmağı üstüne yemin ediyorum, bu kuşlar bir daha Phineus'u rahatsız etmeyecekler." Bunun üzerine Kalais ve Zetes, Harpyi'leri öldürmekten vazgeçip arkadaşlarının yanına döndüler. O gece bir şölen hazırlandı; Argonaut'larla birlikte Phineus sabaha kadar yedi, içti (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 81).

Agizza, bu konuya ilişkin olarak Phineus'un Salmydessos'da saltanat sürdüğünden, tanrı Apollon'un verdiği "gelişmiş geleceği görme" yeteneğinden ve "çok uzun yaşama" özelliğine sahip olduğundan bahseder. Ancak Phineus, bu özelliklerinin yanında lanetlidir; ölümlülere geleceklerini açıkladığı için Zeus'u, karanlığı gün ışığına tercih ettiği için de Helios'u öfkelenlendirmiş ve bu tanrıların lanetine uğramıştır. Boreas'ın oğullarının kuşların peşine düşmesinin ardından ortaya çıkan tanrıça İris, kuşların ölümsüz olduğunu ve ne yapılsa yapılsın öldürülemeyeceklerini söyler; ancak bunun yanı sıra, yaşlı adamı artık rahatsız etmeyeceklerine dair söz vererek geldiği gibi birden ortadan kaybolur (2001, (Çev.: İlkelen), s. 270).

Kuşların zulmünden kurtarıldıktan sonra, Phinneus Argonaut'lara takip etmeleri gereken rota, karşılaşılabilecek zorluklar, rüzgârlar ve insanlar hakkında bilgilendirir. Geminin Karadeniz'e çıkışta, Bosphorus'tan geçişini kolaylaştıracak yolları söyler ve bazı ipuçları verir: Symplegad'lar denen "Çarpışan Kayalar"dan geçmek zorunda kalacaklarını, kayaların arasından ne zaman bir şey geçmeye kalksa birleştğini ve aralarında kalan her şeyi paramparça ettiğini anlatır.

Graves (1981, s. 200), Phineus'un Argonaut'lara boğaz girişini koruyan bu kayalara geldiklerinde, kayalar açıldığı anda arasından bir kuş uçurmalarını, eğer kuş sıkışmadan karşı tarafa geçebilirse Argo gemisinin de geçebileceğini söylediğinden, eğer kuş kayaların arasında sıkışıp ölürse de Altın Post'u aramaktan vazgeçerek geri dönmelerini öğütlediğinden bahseder. Kolkhis'e vardıklarında da Aphrodite'ye "güvenmeleri" konusunda Argonaut'ları tembih eden Phineus'un, aynı zamanda onlara bu zorlu geçişte tanrıça Hera'nın yardımını alacaklarını da müjdelediğini belirtir.

Cömert ise, Çarpışan Kayalar'dan "Pontus Eukseinos" ya da "Mavi Kayalar" diye bahsetmektedir. Bunlar üzerlerinde her zaman yoğun bir sis tabakası bulunan iki kayadır; birbirlerine şiddetle çarpıp ayrıldıklarına, çarpışmanın ani ve arada kalıp sıkışan her şeyi paramparça edecek kadar şiddetli olduğuna işaret eder (2006, s. 96).

Phineus'un öğüdüyle, gemi mürettebatı yanlarına güvercin alarak denize açılır. Çarpışan kayalara vardıklarında, tarif edildiği şekliyle, Euphemos'un sağ elinde tuttuğu

kuşu kayaların arasından dümdüz uçar. Kuşun sağ salım karşıya geçtiğinden emin olduktan sonra da, kayaların tekrar ayrılmasını bekleyip, dümenci Tiphys'in yönlendirmeleri ile küreklere asılırlar. Argonaut'lar, Altın Post mitosunun pek çok yerinde olduğu gibi, yine kutsal bir destekle (tanrıça Hera'nın yardımı) tüm güçleriyle kürek çekerler ve kayalar kapanmadan karşı tarafa geçerler. Uçurdıkları kuşun kayalara sıkışan tek tüyü gibi, sadece geminin süslü kuyruğu kayaların arasında sıkışıp kopar.

Çarpışan Kayaları geçtikten sonra savaşçı kadınların ülkesi Pontos Eukseinos^{*} a ulaşan Argo gemisinin demir attığı söylenen yer, bugünkü Sinop kıyılarıdır. Yolculuğun son durağı olan Kolkhis'ten önce mola verilen bu kıyılarda geçenler şu şekilde anlatılır:

Barışsever Harmonia ile Savaş Tanrısı Ares'in kızları olan Amazon'lar besbelli babalarına çekmişlerdi. Argonaut'lar durup onlarla çarpışmak istediler, ama hazır rüzgâr eserken yollarından kalmaları doğru olmazdı. Kaçırdıkları bu savaş fırsatına üzülerken durgun dalgalar arasında kayıp gittiler (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 84).

Amazon ülkesinden ayrıldıktan sonra, Kafkas Dağları'nı geçerler ve maden işleyen bir topluluk olan Khalyb'lerin ülkesine varırlar. Bu bölge Türkçeye "Gümüşyeri" ya da "Gümüş Ülkesi" olarak çevrilebilen Argyria'dır, ki burası bugünkü Görele (Giresun) dolaylarında yer almaktadır (Köse, 1991, s. 74). Bu ülkede yaşayanların tek uğraşının, toprağın derinliklerinden maden ve demir çıkartmak için gece gündüz demeden karanlık ve toz içinde çalışmak olduğunu da görürler. Khalyb kıyısını izleyerek yola devam eden Argonautlar, bugünkü Gürcistan kıyıları olan Kolkhis ülkesine varmadan önce, "Aretia" ya da "Ares" denen adanın yakınlarından geçerken, geminin üzerinde beliren ve sivri uçlu tüylerini silah gibi kullanan kuşların saldırısına uğrarlar. Schwab, saldırgan kanatlılarla mücadele etmede artık deneyim kazanan Argonaut'ların bu sorunla nasıl başa çıktıklarını şöyle aktarmaktadır:

^{*} Konuksever deniz anlamında; Karadeniz

Bu saldırgan hayvanları başımızdan savacak bir yöntem bulalım. Hepiniz tüylü miğferlerinizi geçirin kafalarınıza; yarı yola kadar kürek çekelim, geri kalan yarıda da geminin üzerini kalkanlarımızla kapatalım. Kuşlar geldiğinde ise bağırıp çağırarak onları korkutmaya çalışalım!” Bu öneri Argonautlar’ın hoşuna gitti. Nasıl dolunun yaklaşacağını öğrendiğimizde evlerin kepenklerini indirirsek, onlar da kuş sürüleri tepelerine gelince kalkanlarını kaldırdılar. Böylece düşen keskin tüyler zarar veremedi (Schwab, 2007, (Çev.: Yüzer), s. 94).

Argonautlar Nymphe’lerin adasını geçtikten sonra, Phasis ırmağı kıyılarındaki Kolkhis’e ulaşırlar ve burada demir atarlar. İason, Altın Post’un kral Aietes’ten istemek için Kolkhis ülkesinin başkenti Aiaia’ya gider. Argo gemisini koruyup gözetan tanrıçalar Hera ve Athena, İason’un Altın Post’u alma girişiminde başarılı olması için Aphrodite’den yardım isterler. Zeus’un karısının yardım dilemesi Aşk tanrıçasını şaşırtır, ancak kendisini pek sevmediğini bildiği Hera’nın bu isteği Aphrodite’yi içten içe memnun eder ve yardım etmeyi kabul eder. Böylelikle Kâhin Phinneus’un Argo mürettebatına “Aphrodite’ye güvenmeleri” konusundaki kehaneti de gerçekleşmiş olur. Bu iş için Kolkhis ülkesinin kralı Aietes’in kızı Medeia’yı kullanmaya karar verir. Aphrodite Eros’a, Medeia’nın yüreğine bir ok atıp, onu İason’a âşık etmesini söyler. Aphrodite bu iş karşılığında Eros’a “yaldızlı bir top” vereceğini vaat eder.

Medeia, Helios ve Perseis’in oğlu ve Girit kraliçesi Pasiphae ile büyücü Kirke’nin kardeşi olan kral Aietes’in kızıdır. En bilinen özelliği her çeşit büyüyü yapabilme yeteneğidir. Köse, Altın Post mitosu dışında da adı geçen Medeia ve Kirke’den şu şekilde bahsetmektedir:

Medeia ve Odysseia’nın bilinen karakteri Kirke, Kolkhis kökenli ünlü büyücülerdir. Erken dönemlerde, özellikle değerli metallerin elde edilmesinde kullanılan izabe işlemlerinin gizli tutulması, uygulayıcılarının olağanüstü varlıklar olarak adlandırılmasına yol açmıştır. Şüphesiz ki buna, Kolkhis’in tedavide kullanılan “şifalı bitkileri” de kapsayan zengin flora *sını eklemek gerekir. Korkuldukları kadar saygı da duyulan büyücüler, erken dönemlerin doktor, eczacı ve kimyacılarıdır (Köse, 1991, s. 75).

* Flora: Bitki varlığı.

Kral Aietes'in Altın Post'u Argonaut'lara iyilik ve nezaketle vermeyeceğini bilen tanrıçalar, İason'a yardım etmek için Medeia'yı ona umutsuzca âşık ederler. Altın Post, Medeia'nın yapacağı olağanüstü büyülerle ele geçirilebilecektir.

Bu arada Olimpos'ta tasarlanan bu planlardan haberi olmayan Argonautlar, Altın Post'u almak için kralın sarayına doğru hareket ederler. Hera'nın marifetiyle çevrelerini saran koyu sisin içinde, kimseye görünmeden sarayın önüne kadar gelirler. Dağılan sisin içinden çıkan gemicileri gören Kral, Argo mürettebatını güler yüzle karşılar, ateş yaktırarak yıkanmaları için sıcak su, karınlarını doyurmaları için de yemek hazırlar. Tam bu sırada, yabancı konukların ağırlandığı odaya giren Medeia İason'la karşılaşınca, yaldızlı topla kandırılan Eros, okunu fırlatıp, onu İason'a âşık eder.

Kral Aietes, nezaket göstererek misafir ettiği Argonaut'ların "Altın Post"u istemesi üzerine, yabancı topraklardan gelerek postu isteme cüreti gösteren bu kişilere öfkelenir ve onları öldürtmeyi düşünür. Ancak konuğu oldukları için bu fikrinden vazgeçer. Altından kalkılması zorlu koşullar öne sürer ve ancak başarılı olurlarsa postu alabileceklerini söyler. Koşullar şu şekildedir: burunlarından ateş püsküren, tunç ayaklı iki koca boğa yakalanıp boyunduruğa koşulacak ve bir tarlada çift sürülecektir, ardından öldürülmesi gereken ejderhanın dişleri sürülen tarlaya tohum gibi ekilecektir. Ekilen dişlerden çıkacak silahlı adamlarla çarpışılacak ve hepsi öldürülecektir. Kral, bu koşulları başarırlarsa Altın Post'u vereceğini, aksi halde elleri boş dönmeleri gerektiğini söyler.

Ertesi gün yapacaklarına karar vermek için gemilerine dönen Argonaut'lar tartışırken, kral Aietes'in torunlarından biri gemiye gelir ve bir zamanlar hayatını kurtaran İason'a kendini hatırlatır ve bunun karşılığını ödemek istediğini söyler. Argonaut'lara Medeia'dan bahseder, üstün bir büyücü olduğunu, yıldızlara, gökyüzüne hükmedebileceğini ve eğer kralın şartlarını başarmak istiyorlarsa, olağanüstü yeteneğinden yararlanmak için Medeia'nın gönlünün kazanılmasının şart olduğunu anlatır.

Kralın torunu ne dediyse kabul eden İason, tanrıçaların Medeia'yı ona âşık ettiklerinden habersizdir. Medeia ise, İason'un aşkı, babasının öne sürdüğü koşullar ve aşk için yapmayı göze alabileceklerini düşünür. İason'a yardım ettiğinde babasına karşı gelmiş olacaktır, bu nedenle de mutsuzdur. Yine de İason'a yardım etmeye karar verir. Medeia'nın elinde Prometheus'un yeryüzüne damlayan kanının toprağa düştüğü yerde yetişen bir bitkiden çıkarılan özle hazırlanmış büyü bir merhem vardır. Medeia, bu merhemi gövdesine süren kişinin bir gün boyunca tehlikelerden uzak kalacağını, yaralanıp ölmeyeceğini bildiğinden, merhemi İason'a yetiştirmek ister. Medeia'nın durumunu Hamilton şöyle tarif eder:

Koşa koşa sarayın merdivenlerini indi Medeia, İason'un yanına gidecekti. Ama bir de baktı ki, İason karşısında duruyor. Tanrıça Hera, altından yaldızlı bir ışık vurmuştu İason'un üstüne; Medeia da bir güzellik anıydı sanki... İason, aşkını fısıldamaya başladı. Medeia ise ne diyeceğini bilemiyordu. Hemen büyü kutusunu açarak merhemi çıkardı, sevgilisine verdi. İstesin, ruhunu bile verirdi (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 86).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi Eros görevini başarıyla yerine getirmiştir. Mitosun devam eden bölümlerinde, aşktan gözü kör olmuş Medeia'nın, Altın Post'u elde edebilmesi için İason'a nasıl yardım ettiği ve Altın Post ele geçirildikten sonra yaşananlar anlatılır. Medeia ilk iş olarak zafer kazanmasını istediği İason'u büyü merhem sayesinde yenilmez kılar. İason'a büyü merhemi nasıl sürmesi gerektiğini tarif eder. Merhemi silahlarına da sürdüğünde yenemeyeceği kimse kalmayacağından da söz eder. Büyü merhem hem İason'u azgın boğalardan koruyacak hem de zarar görmeden yakaladığı hayvanlara kolayca boyunduruk geçirip, tarlayı sürmesini sağlayacaktır. Sürdüğü tarlaya ektiği ejderha dişlerinden çıkan silahlı adamları da, tam ortalarına bir taş atarak, birbirleriyle kavgaya tutuşmalarını sağladıktan sonra kolaylıkla yok edebileceği sırrını paylaşır. Tüm bu yardımlarının karşılığında Medeia İason'dan tek bir şey ister, o da kendisini unutmamasıdır. Medeia'nın bu isteğini İason şöyle yanıtlar:

“Gece olsun, gündüz olsun; seni hiçbir zaman unutmayacağım Medeia. Bizimle birlikte Yunanistan’a gelirsen, seni seve seve evime alırım. Ölümden başka bir şey giremez aramıza.”

Ertesi gün, İason gövdesine merhemi sürüp, çarpışmanın yapılacağı tarlaya gitti. Kral Aietes ile Kolkhis’liler, onun ölümünü seyretmek için tarlanın kenarına sıralanmışlardı. Ateş püsküren iki boğa salıverildiği zaman kılı bile kıpırdamamıştı İason’un. Dalgaların sarsamadığı yüce bir kaya gibiydi. Sırayla ikisini de boynuzlarından yakalayıp boyunduruğa koştı. Sonra tarlayı sürerek ejderhanın dişlerini ekti toprağa. Silahlı adamlar çıkınca da, Medeia’nın öğüdünü tutarak, aralarına koca bir taş fırlattı. Silahlı adamlar birbirlerine saldırıp kıyasıya çarpışmaya başladılar. Sürülmüş toprak, oluk gibi akan kana boyandı. İason, yüzünün akıyla çıkmıştı bu denemeden. Sonuç, Aietes için çok acıydı (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 87).

Medeia, babası kral Aietes’in, Argonautların önüne sürdüğü koşullar yerine getirildiği halde, Altın Post’u vermeye niyetli olmadığını anlar. Argo gemisini kundaklatarak Argonaut’ları öldürmeyi planladığını da öğrenir. Sözüde durmayan babasını yok sayarak gemiye gider ve İason’a, Altın Post’a bekçilik eden ejderhayı söyleyeceği şarkı ile büyüleyip uyutabileceğini anlatır. İason, uyuyan ejderhanın ağzından geçip vücuduna girerek onu öldürebilecektir. Böylelikle kolayca ele geçecek ganimetlerini alarak Yunanistan’a dönebileceklerini de ekler.

Böylece Medeia ejderhanın öldürülmesine de yardım ederek, babasına ve ülkesine bir kez daha ihanet eder. Tanrıçaların büyüü onu İason’a âşık ederken, onun büyüleri ve yardımcıları Altın Post’un el değiştirmesine neden olur. Genç büyücü, babası Kral Aietes’in dizginlenemeyeceğinden korktuğu öfkesinden kaçmak ve Yunanistan’a döndüklerinde evlenme sözü veren İason’la beraber olabilmek için ülkesini terk eder. Argo demir alıp yelken açarken, gemiye binerek denize açılırlar. Mitos’un devamında gelişen olaylar şu şekilde anlatılmıştır:

Kral Argonaut’ların Medeia ve Altın Post ile birlikte kaçtıklarını öğrenince oğlu Apsyrtos’u onların arkalarından gönderdi. Apsyrtos’un buyruğunda öyle büyük bir ordu vardı ki, istedikleri kadar kahraman olsunlar, Yunanlılar o orduyla başa çıkamazlardı. Kendilerini kurtaran yine Medeia oldu. Kardeşine haber yolladı, Altın Post’un kendisinde olduğunu, Kolkhis’e dönmek istediğini bildirdi. Apsyrtos, kararlaştırılan buluşma yerine gelince İason’u

karşısında buldu. Medeia da vardı İason'un yanında. İki delikanlı çarpıştılar. İason Apsyrtos'u al kanlar içinde yere serdi. Kolkhis'li genç prensin gövdesinden fışkıran kanlar, kız kardeşinin gümüş rengi elbisesini bir anda kırmızıya boyayıverdi. Komutanlarının öldürüldüğünü anlayan askerler, dağılıp ülkelerine döndüler. Argonaut'lar da Yunanistan'a gitmek için yeniden denize açıldılar (Can, 1994, s. 216).

Apsyrtos aslında Medeia'nın öz kardeşi değildir. Babası Aietes'in ikinci evliliğini yaptığı "bilge" Idyia'dan doğan çocuğudur (Agizza, 2001, (Çev.: İlkelen), s. 273). Edith Hamiton hikâyesinin bu bölümünü biraz daha farklı ele alır. Ona göre Apsyrtos, Yunanistan'a gitmek için Medeia ile birlikte gemiye biner. Ancak, Kral Aietes'in kendilerini takip ettiğini anlayan Medeia, kralı durdurabilmek için kardeşini paramparça eder ve parçalarını denize atar. Ölmüş oğlunun parçalarını toplamaya çalışan kral vakit kaybeder. Bu sayede Yunanlar kaçmayı başarırlar (1968, (Çev.: Tamer), s. 78). Mitosun bu bölümüne ilişkin olarak, Argo'nun denize açıldığı gece kralın Aphrodite tarafından kışkırtılarak karısıyla beraber olduğu ve donanmasının rotasının şaşırtıldığı anlatılır. Erkek kardeşin de yolculuğun güvenliği için rehine olarak alıkonulduğundan bahsedilir (Agizza, 2001, (Çev.: İlkelen), s. 274).

Bu olaydan sonra Argo gemisinin Karadeniz'de Istros (Tuna) ırmağının ağzına doğru yol alıp, oradan Adriyatik denizine çıktığı, burada ilerleyen Argonaut'ların kardeşkanı dökerek suç işleyen Medeia'nın cezalandırılmasını isteyen Zeus'un gazabına uğradıkları yazılır (Erhat, 1972, s. 66). Medeia, işlediği suçun diyetini ödemedi ya da bu suçtan arınmadıkça Yunanistan'a giremeyecektir. Halası büyücü Kirke'nin, soyuna ihanet eden Medeia ve sevgilisini, Zeus adına kurban edilmiş dişi bir domuzun kanıyla yıkayarak bu suçun günahından arındırmasının ardından Argo gemisi tekrar denize açılır ve Korkyros'da mola verir. Burada ülkenin hükümdarı Arete, iki sevgiliyi tanrıça Hera'nın da katıldığı bir törenle evlendirir (Agizza, 2001, (Çev.: İlkelen), s. 274).

Dönüş yolculuğunun henüz başında, Skylla kayası ile Kharybdis akıntısı* arasında, Argo gemisi şiddetli bir fırtınaya yakalanır. Yolculuğun koruyucusu tanrıça Hera, geminin dalgalar arasında kaybolmasına izin vermez, deniz Nympe'lerini

* Bugünkü Messina Boğazı, Sicilya adasını İtalya'nın güneyindeki Calabria bölgesinde ayıran boğazdır.

yardıma çağırarak, dalgalar arasında kalan gemiyi alabora olmaktan kurtarmalarını sağlar. Agizza, dönüş yolculuğunda, Siren'lerin gemicileri yakalamak için çıkardıkları sesleri, müzisyen Orpheus'un güzel ezgileri ile bastırarak, gemicilerin bu kadınların seslerine kulak vermediğinden bahseder (2001, (Çev.: İlkelen), s. 275).

Argonaut'ların dönüş yolculukları, Kolchis'e gidişleri kadar macera dolu olmasa da, doğaüstü varlıklarla karşılaşır. Medeia'nın insanüstü özellikleri ile yaptığı büyüler sayesinde yollarına devam ederler. Örneğin; eski tunç soyundan kalma, tepeden tırnağa tunçtan yaratılmış, yalnızca ayak bileklerinden biri etten olan, Talos'un yaşadığı söylenen Girit adasının yanından geçerlerken, Talos karşısına çıkar. Adaya bekçilik yapan bu dev, limana yaklaşan gemilere dev kayalar fırlatır, gemileri batırırdı. Can, Argonautların bu devden kurtuluşlarını şu şekilde aktarmıştır:

Argonaut'lar, Girit adasının yanından geçerlerken Talos çıktı karşısına; elinde kocaman bir kaya vardı. Besbelli, onu gemiye fırlatıp hepsini parçalayacaktı. Medeia, Hades'in tazılarına yakarmaya başladı. Yakarışı yeraltından duyulmuş olacak ki, tam kayayı fırlatacağı sırada ayağı burkuldu Talos'un, bileği sıyrıldı. Bileğinden öyle kan aktı, öyle kan aktı ki, adamcağız kendi kanında boğuldu gitti. Argonaut'lar da adaya çıktılar, yiyip içtiler, eğlendiler (Can, 1994, s. 220).

Mitosun bu bölümüne ilişkin başka hikâyeler de vardır. Talos'un, Zeus için Hephaistos tarafından yapılmış, kafası boğa şeklinde dev bir robot olduğu da bunlardan biridir. Argonautlar Girit'e geldiklerinde kıyıda nöbet bekleyen dev robot Talos'u görürler. Talos'u alt etmenin yolunu bildiklerinden telaşa kapılmazlar. Talos'un boynundan ayağına dek uzanan, içinde safra renginde (sarımsı yeşil) yağ olan bir boru vardır. Robotun boynundan ayağına gelen boru, ayağındaki bir tırnağın altına bağlıdır. Mitolog Apollodorus'a göre, Medea uzaktan büyü ile bu tırnağı kaldırarak borunun ucunun gözükmelerini sağlar. Philoktetes'in babası Poeas, Herakles'in teknele bıraktığı oklardan birini atarak boruyu deler. Hephaistos'un özel olarak Talos için icat ettiği bu yaşam sıvısı delikten akıp gidince, mekanik dev Talos hareketsiz kalır ve devrilerek ölür

(<http://bluepoint.gen.tr/troia/talos.html>). Argonautlar bu olaydan sonra güvenle yolculuklarına devam ederler.

Sonunda, İolkos limanına ulaşan Argo gemisinin mürettebatı, bu olağanüstü yolculuğun hikâyesini kendi halklarına da anlatmak için ülkelerine dönerler. Medeia ve İason da Altın Post'u Pelias'ın sarayına götürürler. Altın Post karşılığında, Pelias'ın İason'a verdiği sözü tutacağını düşünürler. Ancak, saraya geldiklerinde, İason'un babasının, Pelias'ın baskılarına katlanamayarak kendini öldürdüğünü, babasının acısına dayanamayan annesinin de öldüğünü öğrenir ve öç almaya karar verir.

İason, Pelias'tan öcünü nasıl alacağını düşünürken, Medeia, zorluklarla baş edebilmesi için yine yanındadır. Medeia, korkunç bir tuzak hazırlayarak, İason'un öcüne de ortak olur. Ovidius, Dönüşümler (Metamorphoses) adlı eserinde mitosun bu bölümünü şöyle aktarmıştır:

Dur dinlen bilmez kötülükler, hınç duyuyormuş gibi kocasına Medea yalvarıp sığındı Pelias'ın konağına. Çok yaşlıydı kendisi kızları karşıladı Colchisli usta büyücü yüzden bir yakınlıkla çeldi kızların gönlünü kısa zamanda. Yaptığı iyilikler arasında saydı Aeson'un yaşlılığının giderildiğini de, bu konu üzerinde çok durdu, bir umud doğdu içine Pelias'ın kızlarının, onlar da bu yolla sevindiler babaları gençleşecek diye yeniden. Böyle bir iyilik dilediler Medea'dan, ne isterse vermeyi göze aldılar yapacağı iyiliğe karşılık. Sustu bir süre, söz verdi biraz sonra: daha çok güvenmeniz için sanatıma koyun sürünüzün önünde giden en yaşlı koçunuzu kuzu yapacağım ilacım, dedi, durmadılar getirdiler yaşlılıktan bitmiş çökük şakaklarında kıvrık boynuzları bulunan koçu. Kesti koçun pörsemiş boğazını... Tunç bir kaba koydu büyücü kadın koçun üyelerini, etkili özsular döktü, koçun eli ayağı, boynuzları, yaşı silinip gitti ortadan. İnce bir meleme duyuldu bu ara tunç kaptan. Bir kuzu melemesi yükseldi şaşkınlıklar içinde (Ovidius, 1994, (Çev.: Eyuboğlu), s. 165-166).

Medeia'nın büyüsünden hemen sonra kaynayan kazandan gencecik bir kuzu fırlar. Böylelikle Pelias'ın kızları Medeia'ya inanırlar ve babalarını gençleştirmeye bu şekilde karar verirler. Medeia kral Pelias'ı ilaçla uyutur. Kızları da, babalarının gençleşeceğini umarak onu keserek kaynar suya atarlar. Sıra büyülü sözleri söylemesi için Medeia'yı çağırmaya gelir. Ancak saraydan hatta şehirden de uzaklaşmış olan

Medeia'yı bulamazlar. Babaları Pelias'ın ölümüne sebep oldukları için üzüntü içinde kalan kızları, İason'dan ve Medeia'dan öç almaya karar verirler.

İason, Medeia sayesinde önündeki engellerin birinden daha kurtulmuş olur. Pelias'ın ortadan kaldırılmasının ardından tahta geçer ve 10 sene boyunca hüküm sürer. Onuncu sene, Pelias'ın oğlu Acastus İolkhos'a döner. Acastus, Argo seferine katılanlardan biridir. Medeia ve İason'u tanıyan biri olarak onların yol açtığı felaket ve babasının ölümü yüzünden hiddetlenir ve İason'u tahttan indirir. Medeia'yı da, onu da ülkeden kovar. Böylelikle, babasının ve baba katili olarak ülkelerinden sürülen kız kardeşlerinin de intikamını almış olur.

Bu olayların ardından Medeia ve İason Korinth Adasına giderler. Argo gemisini de, adada tanrı Poseidon'a armağan olarak sunarlar. Buradan Korinthos'a giden Medeia ve İason, orada boş olan tahta geçerek kenti bilgelikle yönetirler. Mitosun, İason ve Medeia'nın İolkhos'tan ayrılışlarına dair farklı bir versiyonu daha bulunmaktadır: İason, Medeia'nın, Pelias'ı kendi kızlarına öldürtmesinden tiksiniş ve dehşete kapılmıştır. İolkhos'taki tahtından vazgeçerek Boioto'ya giderek, orada Altın Post'u Zeus tapınağına sunar. Daha sonra gittiği Korinthos şehrinde o sırada boş olan krallık tahtına adaylığını koyar ve kentin hükümdarı olur (Agizza, 2001, (Çev.: İlkelen), s. 276). Erim, mitosun, Medeia ve İason'un Korinthos'a gelişleriyle başlayan bölümüyle ilgili, başka olaylardan da bahsetmektedir:

Efsaneye göre Medeia Korinthos'lular tarafından kendilerine kraliçelik etmek üzere davet edilmiş ve İason'la birlikte bir süre bu şehirde hüküm sürmüştü... Bu sırada Medeia çocuklarını ölümsüz kılmak için büyü yapmış ve onları Hera tapınağına gizlemek istemişti. İason bunu haber alınca kızarak şehri terk edip gitmiş, sonra da Medeia Korinthos'tan ayrılmıştı (Erim, 1967,s. 17).

Mitosun farklı bir anlatımında, Medeia ve İason'un ayrılık nedeni olarak İason'un, Medeia'yı boşayıp, Thebai kralı Kreon'un kızı Kreusa ile evlenmesi üzerinde durulmaktadır. Buna göre, İason aşk ya da sevgi yüzünden değil, iktidar hırsı yüzünden

Medeia'dan boşanmaya karar verir. İlişkisinde sonu başlatan olay bu olur. Kreon, kızını İason'a vermeyi kabul eder; ancak, kendilerine kötülük yapmasından korktuğu için Medeia ile çocuklarını şehirden sürmeye kalkışır. Medeia, kocasının bağlılık yeminleri yerine aşağılamalar ve hakaretler duymaya başlar. Ardından, aldatılmanın acısını da sindiremez. Ülkesinden uzaklarda yapayalnız kalır, ölümün kendisi için tek çare olduğunu, yaşamının ülkesinden uzaktaki bu topraklarda anlamsızlaştığını ve yalnızlığını düşünmeye başladığı sırada, İason yanına gelir. Elinde de ülkeyi terk etmesi durumunda Medeia'ya vermeyi planladığı altınlar vardır. Hamilton, Medeia'nın, İason'a söylediklerini şu şekilde aktarmaktadır:

“Niye geldin bana?” diye sordu Medeia. Gözlerini İason'a dikti:

O kadar insan var, niye bana geldin?

Ama iyi oldu gelmen bir bakıma.

Yüreğimdeki yükü dökmek artık daha kolay,

Herkese senin alçaklığını anlatmak.

Seni ben kurtardım. Her Yunanlı bilir bunu.

Boğaları, silahları, Post'un ejderhasını

Ben yendim. Seni ben kazandırımdı.

Kurtarıcı ışığı ben oldum sana.

Babamı, evimi bırakıp

Yabancı bir ülkeye geldim ardından.

Ben getirdim düşmanlarının sırtını yere.

Ölümlerin en korkuncunu Pelias'a ben verdim.

Şimdi bırakıyorum seni.

Nereye gideyim? Babamın evine mi?

Pelias'ın kızlarına mı yoksa!

Hepsi düşman kesildi

Senin yüzünden bana (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 89).

Medeia İason'un vermek istediği altınları geri çevirir, bunun üzerine kocası hiç bir şey söylemeden çekip gider. Medeia bu tavır karşısında öfkelenir ve kocasının yeni karısı olan genç prensesi öldürerek öç almaya karar verir.

Sandığından elbiselerden birini çıkarır ve elbiseyi büyüler yapıp, ilaçlar sürerek genç geline düğün armağanı olarak hazırlar. Medeia, hazırladığı hediyeği çocukları ile gönderir. Genç gelin Medeia'dan geldiğini bildiğinden hediyelere temkinli yaklaşır. Ancak, hediyelerin cazibesine dayanamaz ve Medeia'nın öç için hazırladığı düğün elbisesini giyer. Elbiseyi giydiği gibi, bir anda tüm bedeni, saçları yanmaya başlar. Elbise de, Kreusa da eriyip yok olur.

Medeia, beklediği ölüm haberinin gelmesiyle, öcünün hazzını almaya başlar. Ancak bir anda, kafasında beliren korkunç düşünce nedeniyle irkilir. Medeia, çocuklarının anneleri olmadan yaşayamayacaklarına karar verir. Prensesi öldüren büyüleri yapan kendisidir ve suçlu bulunacaktır. Hediyeleri genç geline götürenler de çocukları olduğundan, onlar da suç ortakları olarak görüleceklerdir. Kendi ülkeden sürüldüğünde, çocuklarının hem kral hem de prensesin intikamcıları tarafından öldürüleceklerinden endişe eder:

Ölüp gidecekler bir başkasının acımayan elleriyle,
Yok, yok onları ben yarattım, ben öldüreceğim.
Korkaklık yok artık, “ne kadar küçükler,
Ne kadar güzeller,” diye düşünmek yok.
Unutacağım öz çocuklarım olduğunu onların,
Bir an içinde bitecek acıları. Ben öldüreceğim (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s.

90).

Erim'e göre olay daha farklı gelişmiştir:

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 (Erim, 1967, s. 17).

Altın Post ve Argonautlar mitosunu aktaranlardan Köhlmeier (1998, (Çev.: Dirim), s. 280) ise Glauke'nin (Kreusa) ölümünün ardından, Medeia'nın bu hikâyede bir daha görülemeyeceğini, çocukların ölümü söylencesinin ise Euripides'in ilavesi olduğunu aktarırken, doğrusunun “kendi anlattıkları gibi” olduğunu da iddia etmektedir.

Mitosun kaynaklarda yer alan farklı varyasyonlarından biri de Agizza'ya aittir. Çocukların ölümüne ilişkin herhangi bir ifade kullanmamıştır. Ancak İason ve Medeia'nın birlikteliklerinden yedisi erkek yedisi kız, on dört çocukları olduğunu, Hera'ya büyük bağlılığı olan Medeia'nın çocuklarını doğar doğmaz onun tapınağına götürüp kutsadığını ve ölümsüzlük kazandırmak için dış âlemden ayırdığını aktarmaktadır. İason'un boşanma nedeni olarak da karısının bu aşırılıklarından usanmasını gösterir (2001, (Çev.: İlkelen), s. 277).

Mitosta, İason yeni karısının öldürüldüğünü anladığı sırada, aslında oğulları da annelerinin eliyle çoktan öldürülmüştür. Altın Post kahramanı bu ölümlerin öcünü almak için Medeia'yı öldürmeye karar veriyse de bunu başaramaz. Çünkü Medeia, o sırada sarayın damında, ayaklarının altında çocuklarının ölüleri, yanında kendisini kaçırmak için bekleyen, kanatlı ejderlerin çektiği bir araba vardır. Erhat'a göre ejderli arabayı Medeia'nın atası Helios göndermiştir (1972, s. 67). İason gelince de, bu arabaya binip uçarak oradan uzaklaşır. İason böylelikle çocuklarının ölüsünden bile mahrum edilmiş olur. Bütün bu yaşananlar için kendini değil, Medeia'yı lanetleyen İason'un ölümünü Hamilton şöyle aktarır:

İason'a gelince, sevgilisinin tüyler ürpertici bir şekilde yanmasından sonra, o da ötede beride başıboş, aç ve sefil dolaşmaya başladı. Sonunda bir gün ümitsizliğe kapılarak kendi kendini öldürdü (Hamilton, 1968, (Çev.: Tamer), s. 90).

Agizza ise İason'un “Argo” gemisinin gölgesinde dinlenirken üzerine kaza sonucu düşen pupa nedeniyle öldüğünü yazar (2001, (Çev.: İlkelen), s. 277).

Medeia'nın ise çocuklarının ölümünün ardından Atina'ya kaçtığı ve kendisine çocuk sözü verdiği Aigeus'la (Egeus) evlendiği belirtilmektedir (Cömert, 2006, s. 114). Erhat, konuya ilişkin Medeia'nın, Kralın oğlu Theseus'un Atina'ya dönmesinden rahatsız olduğunu ve ondan kurtulmak amacıyla, oğlunu Marathon boğasını öldürmeye göndermesi için Aigeus'u ikna ettiğini aktarmaktadır. Ancak, Medeia bunda başarılı olamaz. Theseus görevini başarılarak geri döner ve olaylar şu şekilde gelişir:

En sonunda işini tamamlamak isteyen Medeia, Aigeus'a henüz oğlu olduğunu bilmediği Theseus'u, bir davet sırasında zehirli bir içki kadehi ile öldürtmeye kalkışır. Ancak Theseus, kılıcını çıkardığı sırada, kılıcı ve dolayısıyla oğlunu hemen tanıyan kral, içki kadehini bir vuruşta düşürür. Yaptıkları ortaya dökülen Medeia ise çareyi oradan kaçmakta bulur. Bundan sonra ise Kolkhis'e döndüğü ve daha birçok serüvenlerden sonra, babası Aietes'le barıştığı bazı efsanelerde anlatılır (Erhat, 1972, s. 67).

2.2. Mitostan Tragedyaya: “Medeia”

Mitoslar insanın kaderine yön veren tanrıları, doğaüstü güçlerin hâkim olduğu öyküleri ve bu öyküler içinde olmaları gerektiği gibi anlatılmış kişileri ile tragedyalara sınırsız kaynaklar sunmuşlardır. Altın Post mitosu da, yiğitlik, talih, kader, tanrılar, doğaüstü varlıklarla mücadeleler ve olağanüstü maceraları barındırdığı öyküleriyle yazarlara sınırsız esin vermiştir.

“Oyunlaştırılmış söylenceler” olarak da tarif edilebilecek olan tragedyalar arasında Medeia, dünya sanat tarihi içinde çok kez konu edilmiştir. Medeia'yı tragedyaya başkışisi olarak ele alan Euripides'in yolundan giden birçok yazar, Altın Post mitosu içindeki öykülerden, İason ile Medeia'nın ilişkilerini, kimliklerini ve başlarından geçenleri kendilerine konu olarak seçmişlerdir. Latacz, Medeia figürünü eserlerini yaratırken kullanan yazarlardan bazılarını şu şekilde sıralamaktadır:

M.Ö. yüzyıldan Rodos'lu Apollonios'un Argonaut'lar eposuna değinebiliriz; Vergilius'un Aeneis'indeki Euripides'in Medea'sından pek çok izler taşıyan Dido figürüne

gönderme yapabiliriz, Grillparzer'in(1822) ve Anouilh'in Medea dramlarını, Marie Luise Kaschnitz'in Medea öyküsünü (İason'un Son Gecesi,1957), Delacroix gibi ressamların sayısız Medea resimlerini ve çeşitli Medea operalarını anımsatabiliriz (Latacz, 2006, (Çev.: Onay), s. 266).

Latacz'ın sıraladığı listeye, günümüze ulaşamamasına rağmen, Ovidius'un Medeia karakterini ve öyküsünü işlediği bir tragedyası, Ennius Accius, Curiatius Maternus ve Lucan'ın Medeia konulu eserleri eklenmelidir (Lawrence, Stuart, Audience Uncertainty and Euripides' Medeia, Massey University, New Zeland). Dicaeogenes, Carcinus; Diogenes, Biotos, Cantharus, Antiphanes, Melanthius (Morsimus) ve bunların yanı sıra Romalı Pompheus Macer de Medeia'yı konu eden yazarlar arasında sayılabilir. Bu isimlerden başka, Pierre Corneille ve Jean Anouilh'in Medee, Heiner Müller'in The Medea (Medea Spiel) oyunları ve Chirista Wolf'un "Medeia Sesler" ve John Garddner'in "Jason and Medea" isimli romanları bulunmaktadır. Televizyon ve sinema endüstrisinin gelişmiyle de, Pier Paolo Pasolini (Medea), Nancy Jovack (Medea), Lars Von Trier (Medea) ve Tonino De Bernardi (Medee Miracle) ve Jolene Blalock (Jason and the Argonauts) gibi sinema ve film yönetmenleri de, eserlerinde Medeia'nın hikâyesini konu etmişlerdir. 20. yüzyıl şair ve oyun yazarlarından olan Robinson (John) Jeffers ve Nobel Edebiyat ödüllü yazar Dario Fo'nun ve Türkiye'de Güngör Dilmen Kalyoncu'nun "Kurban", Yüksel Pazarkaya'nın "Mediha", Tarık Günersel'in "Altın Post", Kemal Kocatürk'ün "Medea" ve Munis Faik Ozansoy'un "Medee" uyarlamaları da bulunmaktadır.

Müzikte, konuları Medeia ve Argonaut hikâyelerinden esinlenmiş, Francesco Cavalli'nin "Giasone" (opera, 1649), Marc-Antoine Charpentier'in Médée (müzikli trajedi, 1693), Georg Anton Benda'nın Friedrich Wilhelm Gotter'ın metninden bestelediği "Medea" (melodram, 1775), Samuel Barber'ın "Medea" (Bale Suiti Op. 23, 1947), Luigi Cherubini'nin "Medea" (opera, 1797) ve Benedetto Catiglia'nın güftesini yazdığı Giovanni Paccini'nin "Medea" (opera, 1843) eserleri en bilinenlerdendir.

Resimde ise, Altın Post mitosundan, Medeia Ve İason'un hikâyesini konu eden resamlardan başlıcaları şu şekilde sayılabilir: Victor Mottez, Waterhouse, T.H.

Robinson, W. Russel Flint, Edmund Dulac, Jean François de Troy, David Johnsonce, Anselm Feuerbach, Marliyn Belford, Nancy Klagmann, Alphonse Mucha, Moreau, La Clarion.

Yukarıda yazar, besteci, müzisyen ve ressam olarak adı geçen tüm sanatçılar, “Altın Post” mitosundan “Medeia”nın öyküsünden Euripides gibi etkilenmişlerdir. Her sanatçı, Medeia’yı ve hikâyesini yaşadığı dönemin koşullarına ve kendi bakış açısına göre yeniden ele almış; Böylelikle Medeia, her sanatçının elinde farklı yorum ve anlam kazanarak, seyirciyle tekrar tekrar buluşmuştur.

2.3. Euripides’in Mitos ve Tragedya Kahramanı Medeia’daki Yenilikleri

Tragedya yazarları mitolojik hikâyeleri şekillendirirken, kimi bölümlerde yaptıkları oynamalarla, eklemeler ve çıkarmalarla felsefi bakışlarını, dünya görüşlerini, eleştirilerini, öğretilerini, önsezi ve beklentilerini de yansıtmışlardır. Aiskhylos insana ve kaderine hâkim tanrıları, doğaüstü kuvvetleri, günah ve cezayı, tanrısal düzeni konu ederken, Sophokles, insanı kusur işleyen ve bunun cezasını kabullenen bir varlık olarak ele almış, tanrısal düzene inanmanın önemini işlemiştir. Euripides ise, zamanına göre yenilikçi düşünceleri, çağının problemlerini ele alışı, inancın ve geleneklerin insanı kısıtlayan baskıcı tavrına karşılık, düşüncenin özgürleşmesini savunan tavrı ile ortaya çıkmıştır. Eserlerinde mitolojiden öyküleri almış ve bu öyküleri, ele aldığı karakteri olabildiğince zengin ve derinlikli işlemesini olanaklı kılacak şekilde değiştirmiştir.

Euripides eserlerini vermeye başladığında, tragedyanın iç ve dış yapısının çoktan tamamlanmış olduğundan bahseden Brockett (2000, (Çev.: Sokullu ve diğerleri), s. 31); Euripides’in getirdiği yeni yönelimler konusunda şu saptamaları yapmaktadır:

Euripides’in başlattığı birçok dramatik uygulama, dördüncü yüzyılda tam anlamıyla geliştirilmişti. O, konuları için daha ikincil önemdeki mitoslara yönelmiş ya da önemli olanları şiddetli biçimde değiştirmişti. İon, Helena ve İphigenia Tauris’te gibi melodram ve

trajikomedyaya dönüşen oyunları, beşinci yüzyıl sonlarında Yunan tragedyasının entrika genişliğini ve şaşırtıcı baht dönüşlerini artık terk etmekte olduğunun göstergesi sayılmıştır.

Euripides, Altın Post mitosunda yaptığı değişikliklerle de, toplumda değer nesnesi olamayan kadının durumunu göz önüne sererken, toplum içinde konuşulması bile ayıp sayılan kadın-erkek ilişkisini de konu edinerek, Atina geleneğinde o zamana kadar görülmemiş bir tutum sergilemiştir. Toplumda ilgi merkezi olan erkeğin yerine, hak tanınmayan, arka plana atılmış kadını ve kadın ruhundaki içgüdüsel gücü öne çıkarmıştır. O zamana kadar iyilikleri, erdemleri, kahramanlıkları gibi özellikleriyle tek taraflı işlenen efsanevi tragedya kişilerini, içlerinde barındırdıkları karşıtlıklarıyla, yani; iyi tarafları kadar kötü taraflarıyla, ya da en kötünde bile iyi bir yön olabileceği düşüncesiyle son derece gerçekçi olarak canlandırmıştır.

Medeia, tragedya kahramanlarının genellikle erkek olarak biçimlendirildiği o dönemde, erkek karakteristiği olan aşırı gururlu olma özelliğini taşımaktadır. Yunan kadınlarının anne olarak, yegâne sahip olduğu ve zayıflık gösterdiği bu değeri, Atina toplumunda bir yabancı olarak itibarını kendine iade edebilmek için, erkek egemen toplumun devamının simgesi çocukları da dâhil olmak üzere, her şeyi kurban etme eğiliminde bir kadın olarak şekillendirilmiştir. İason’la beraber olabilmek için, kardeşi dâhil olmak üzere birçok cinayet işlemekten de geri durmamış olan Medeia’nın bu karakteristiğini klasik Yunan kadınlarında görebilmek çok nadirdi ve bu eğilimin hayata geçirilmesi daha da ender görülürdü.

Yerine göre ilkel, egzotik karakteri üzerinde durulan, yerine göre de seven ve hor görülen, fedakârlığı karşılıksız kalan, yabancılık, itilmişlik, kıskançlık duyan ve İason tarafından, “Yunan olmayıp, yabancı olması nedeniyle cinayet işlemesi olası “ (Euripides, 1943, s. 64) bir kadının dramını canlandırmasıyla, çağında yazılan oyunların gelenekselciliğini yıkma potansiyeli ve cesareti içindeki Euripides, Medeia ile Yunan toplumuna ait olmayan, yabancı bir ülkeden gelmiş bir kadını seçip, üstelik onu bir de karakter boyutuna taşımasıyla, döneminde kadınların toplumda yaşanan durumuna ayna tutmaktadır. Yapabilirlikleri, tutkusu, gururu, aşırılığı, cesareti, pervasız tavrı gibi

özellikleri nedeniyle Medeia, evde oturması, çocuk doğurup büyütmesi beklenen Yunan kadınından çok farklıdır. Çünkü Freidell'e göre Yunan toplumunda:

Kadınlar hayatları boyunca başkalarının velayeti altındaydılar, örneğin babanın, erkek kardeşin, kocanın, yetişkin oğlun. Buna karşılık, kocanın yalnızca faydalanma hakkına sahip olduğu bir drahomaları vardı. Kadına toplum içinde, bir kadının hizmetini gerektiren bir kurban ayininde rahibe olarak ya da bir şenlik alayı sırasında figüran olarak yer verilir. Bunun dışında hayattaki asıl görevi evliliğe önce para, sonra çocuk vermektir (2004, (Çev.: Aça), s. 184).

Toplumsal yaşamda varlıkları sorgulanabilecek düzeye indirgenmiş olan Yunan kadınlarının durumuna eleştirel gözle yaklaşılmasını sağlaması açısından da, Medeia metni, erkek egemen toplumu, farklı bir yüzleşmeye mecbur kılmıştır. Kadınların ikinci sınıf kişiler olarak görüldüğü Atina toplumunda kadının yeri, Freeman tarafından şu şekilde anlatılmaktadır:

Atinalı erkeklerce yazılmış birçok kaynak, Atinalı kadınların tamamının evlerinde inzivaya çekildiklerini ileri sürer, fakat bunun gerçekleri tam olarak yansıttığı söylenemez. Komedyalarda, kadınlar evin dışında (ve böylece erotik maceralar için hazır) tasvir edilir, fakat örneğin, su getirmek için dışarıya çıkmak zorunda olan kadınlarla, üst sınıftan olup ta aynı işler için kölelerini kullanan, fakat yine de, özellikle evin dışındaki kadınlarla farklı ilişkilerden hoşlanan kadınlar arasında bir ayırım yapmak gerekir (Bir kadının ten rengi farklılığının göstergesiydi. Çiftliklerde işleri paylaşan kadınlar, çalışmak için evden çıkmak ve kendileri için su getirmek zorunda kalan kadınların alt sınıftan oldukları, güneş yanığı tenlerinden anlaşılırdı.) (Freeman, 2003, (Çev.: Angı), s. 209).

İnsanı tragedyanın nesnesi olmaktan çıkarıp, öznesi haline getiren Euripides'in tragedyayı şekillendirirken mitosta yaptığı eklentilerden ilki, Medeia'nın İason'dan intikam almak için çocuklarını öldürmesidir.

Euripides, farklı sonlarıyla da dikkat çeken efsaneyi kökünden değiştirerek kendinden önceki tragedya yazarlarından farklı olarak, salt efsaneye ya da mitosa bağlı kalmadan, karakterlerin yalnızca mitosta bahsedildiği gibi şekillendirilmesinin dışına çıkarak, Medeia karakterinin, çocuklarının cinayetini işlemeye yönlendiren koşullarını da gözler önüne sermektedir:

İason'la aralarının açılmasına sebep de çocuklarını ölümsüz yapma teşebbüsü değil, İason'un onu terk etmesi ve kralın kızıyla evlenmesidir. Bunun üzerine deliye dönen Medeia intikam hırsıyla çocuklarını öldürür. Euripides'in efsanede yaptığı birçok değişikliklerin en önemlisi Medeia'ya çocuklarını öldürtmesidir. Trajedinin merkezi, can noktası da işte budur (Erim, 1997, s. 17) .

Euripides oyunda tutku, birbiriyle ayrılmaz bağlantısı olan gurur ve kibir, kadının toplumdaki yeri, sürgün olma, sürgün edilme, yabancılık (başka bir ülkeden gelmek ki bunun anlamı barbarlık olarak kullanılmaktadır), kadının zekâsı, becerisi ve yapabilirliklerini etkili olarak kullanmıştır. Euripides'in ustaca işlediği iki kavram, şu şekilde değerlendirilmektedir:

İntikam 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 sıkışmış, 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 (Şener, 2003, s. 44).

Şener'in de belirttiği gibi İason, Medeia'ya acımasızca ihanet eder, sebebi ister iktidar hırsı, ister yeni bir sevgi ya da değişiklik isteği olsun, Medeia'nın bu ezilmişlik ve hiçleştirilme duygusu sonucu, çocuklarını öldüren katil anne figürüne dönüşmesine sebep olur. İason'un kibri Medeia üzerinden anlatılsa da, İason gerçekten büyük bir kahraman mıdır? Üstün işler başaran Kral kızı ve Tanrı soylu Medea'nın bir erkeğin eş'i olma durumundan, soy devamının garantisi olan anneye ve sıradan, değersiz bir kadına doğru ilerleyen serüveni, İason'a başka birini bulma cesareti vermiş de olsa, bu kişinin, başka bir kral kızı olması da dikkatten kaçmaması gereken hassas bir noktadır. Bu durumda, Yunan bir erkek olarak İason'un bulunduğu statünün sebebi Medeia'dır. Bir kahraman olarak (!) İason'un Altın Post'u almak için yapması gereken bütün kanlı işleri Medeia gerçekleştirmiş ve karşılığını da kovulmak, aldatılmak olarak almıştır. O, İason'u, İason yapan kişidir: İason'a mal edilen başarı ve ünü kendisinin verdiğini, çok değerli hayatını kurtardığını, onun için babasına ihanet ettiğini ve onu kurtarmak için kardeşini öldürdüğünü ve bunlardan duyduğu pişmanlıkları anlatır (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 26). İason'un elinde bulundurduğu erk ve sosyal statü (erkek, baba, kahraman ve kibrinin kaynağı) Medeia'yı çileden çıkartmaktadır. Ancak bunların kaynağında, yine kendi gücü, İason'a sevgisi, gözünü karartan cesareti ve büyülerini bulunmaktadır.

Medeia kendisini yıkıma uğratan erkeğe karşı savaşı ve onu yenilgiye uğratır. Öç almak için, ona doğurduğu iki erkek çocuğunu öldürür. Dikkat edilmesi gereken bir başka nokta, bir anne olarak, babayı olduğu kadar kendisini de yaralayacak çocuklarını öldürerek öç alma yolu seçmiş olmasıdır. Çünkü bu sayede, neslini devam ettirme şansı bırakmadığı "baba"nın, tümünden yenilmesine neden olmuştur.

Uğradığı haksızlık, aşağılanma, gururunun incinmesi, içinde dizginlenemeyen öfkesi ve bastırılamayan intikam arzusu sonucunda, düşüncesiyle duygularının çatışmasının arasında kalan Medeia, kendisi ile ne kadar mücadele etse ve sonunda bedbaht olacağını bilse de, hâkim olamadığı duyguları neticesinde annelik, kadınlık ve insanlık vasıflarını aşan eylemini gerçekleştirir. Erim, bu durumu şu şekilde açıklar:

Trajedinin merkezi, can noktası işte budur. Euripides'ten önce trajedide mühim olan unsur efsane ve hikâyeydi. Kişilerin karakterlerine ona göre şekil verilirdi. Hâlbuki Euripides'in bu oyununda hareket noktası Medeia'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. "Medeia" bu iç kuvvetlerin çarpıştığı bir dramdır. Olaylar başından sonuna Medeia'nın etrafında döner (Erim, 1967, s. 17).

Euripides'in mitosta yaptığı kökten değişikliklerden bir diğeri, Medeia'nın tesadüfen karşılaştığı Aigeus sayesinde Atina'ya sığınmasıdır. Medeia barbar (barbar: yabancı, vahşi) bir büyücü olarak tanımlanırken, İason'un zaferleri için kan döktüğünde bu söz kimsenin ağzından işitilmemiştir. Anaerkil düzenin kadını Medeia, ataerkil düzenden (kültürden) gelen erkeklerle, İason'la evlenir. Kral ailesine damat gelen yabancı ülkeli kocasına yardım etmek için, anaerkil düzene karşı kardeşini öldürme suçu işleyen Medeia'nın yalnızlığı ve ötekiliği katlanarak artar ve yaşamak zorunda kaldığı yabancı topraklarda kendini dışlanmış ve aldatılmış bularak, ataerkil düzenin ihanetine uğrar.

Medeia'yı, içinde bulunduğu durumu, etnik özellikleri ya da kişisel mizacı ile barbardır, yaradılış itibariyle öfkeli ve şiddet doludur ve bu yüzden de öldürmeye meyillidir diyerek tarif etmenin doğruluğu tartışılabilir. Seyircinin gözünde bir ucube, canavar ya da vahşi olarak canlansa bile Medeia; İason'un yaşadığı zorluklarda ve ona mal edilen başarılarında ölümcül büyülerle başrolü oynayan, yabancı uyruklu biri olarak gittiği her yerde kadın ve anne olarak ikinci planda kalmayı prensesliğinin önüne almış, Aigeus'un yaşadığı çocuksuzluğa dahi tedavi öneren bir profesyoneldir. Medeia tüm başına gelenleri ve gelecekleri öğrendikten sonra öncelikle ortadan kaldırmak istediği kendidir. Ancak, ne zamanki Aigeus'la konuşur ve "evladın" ve "evlatsızlığın" ayırtına varır, çocuklarının ölümü için zihninde şimşekler çakmaya başlar. Eylemini gerçekleştirdikten sonra Aigeus'un yanına gider.

Euripides'in mitte yaptığı son değişiklik ise, Kral kızı Kreusa'nın Medeia'nın gönderdiği öldürücü büyülerle/ilaçlarla hazırlanmış bir elbise ve düğün hediyeleri ile öldürülmesidir.

Ülkesinde Kral soyunun bir parçası ve tanrıların akrabalarından olarak egosu yüksek bir yaşam sürerken, atıldığı maceranın sonunu Medeia'sız getiremeyen bir yabancıya âşık edilen Medeia da yaşadıklarının hesabını, kuşkusuz sorumlusu olanlardan sormak istemiştir. İlginç bir şekilde, prensesi ve kral babasını, doğrudan, kendi elleriyle zehirlememiş, çocuklarıyla gönderdiği zehirli hediyelerle bunu halletmiştir. Medeia akıl yürüterek davranmaya yöneltmiştir; düşmanlarını onların emirlerini, isteklerini yerine getirmek ister gibi görünerek kandırmıştır. Çünkü onlarla savaşmak istememektedir.

İason için Kreusa'dan doğacak çocukları, krallık soyunun garantisi ve statük konumunun sigortasıdır aslında. Bu nedenle Medeia, önce gelecekteki müstakbel anneyi, dolayısıyla çocuklarının kardeşlerinin sebebini, sonra da kocasının soyunun devamının tek dayanağı olan çocuklarını ortadan kaldırarak İason'u cezalandıracaktır. Reed bu durumu şöyle açıklamaktadır:

İason çok parlak bir evlilikle gücünün doruğuna çıkar, kendi öz babalar ve oğullar soyunun soylu çizgisinin temellerini atarken, onun için her şeyini feda eden Medeia'nın büyük bir yenilgiye uğraması, ona dayanılmaz bir acı vermektedir. Ne yolla öç alacağını saptar: İason'u çocuksuz kılacaktır. Ataerkil değerlere göre oğlu olamayan erkek, tam anlamıyla erkek değildir, erkek evlatsız ölmekse soy zincirinin koparılması demektir... Önce İason'a olan sevgisinden kendi erkek kardeşini öldürmüştü; şimdiyse ona karşı duyduğu nefretle İason'un kendisinden olan oğullarını öldürmektedir. Medeia, öcünü almakla kalmamış, anaerkil soya karşı işlediği cinayeti, ataerkil soya karşı işlediği cinayete ödemiştir. İason, erkek evlattan yoksun, yıkılmış bir erkek olarak kalakalmıştır (Reed, 1983, (Çev.: Payel), s. 231-232).

Bu dönemde, sosyal, siyasal ya da askeri yaşamın herhangi bir alanında kadının varlığından bahsedilmesi nerdeyse imkânsızdı. Hatta evlilikleri için dahi erkeğe para vermesi gereken kadınlardan beklenen, evde oturup, çocuk doğurup büyütme idi. Kocalarını, evleri dışında başka kadınlarla, hatta çoğu kez yakın erkek arkadaşları ile paylaşmak zorunda kaldıklarını bilen ve toplum yaşamında kölelerle aynı sınıfa konulan kadınlar, Euripides tarafından, “görmezden gelinen” güçlü karakterleriyle aktarılmıştır.

Euripides'in başarısının altındaki nedenlerden biri, yukarda uzun uzun anlatılan Argonaut'lar (Altın Post'un Aranışı) mitosunda görüldüğü gibi, bir erkeğin eylemlerini yüceltmek yerine, birçok tragedya yazarının da yaptığı gibi, Medeia'nın öyküsünü ele alıp, bu çok katmanlı mitostan hareket ederek, bir kadın ötekileştirilmesine vurgu yapmasıdır. Diğer bir neden de, Euripides'in bunu yaparken, Medeia karakterinin mitosta geçen zenginlik ve derinliğinden herhangi bir şey kaybettirmeden, onu kendi yaşamının öznesi konumuna getirerek evrenselleştirmesidir.

İKİNCİ BÖLÜM

TEMSİL METNİNİN OLUŞTURULMASI

1. METİN SEÇİMİ

Bu çalışma kapsamında, öncelikli olarak, Medeia konulu derinlikli bir inceleme ve devamında günümüze kadar farklı yazarlar tarafından ele alınıp, oluşturulan metinlerin oyunculuğa etkilerinin araştırıldığı uygulama çalışmasına ilişkin, detaylı bir tekst taraması gerçekleştirilmiştir. Tarama sırasında, hangi tekstlerden, hangi bölümlerin, böyle bir çalışmaya özellikle oyunculuk ve yoruma yönelik daha zengin katkı sağlayacağı saptanmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda (kaynaklarda varlığı bilinen, ancak orijinallerinin bulunmadığı ifade edilenler dışında) farklı dönemlerde, farklı yazarlar tarafından yazılmış ve günümüze ulaşabilmiş oyun metinleri arasından, sahnelemede çalışmaya uygun olanlar, yazıldıkları dönemin özelliklerini taşımaları, oyunculuk biçimini yansıtabilmeleri, çevirilerinin uygunluğu, metin içinde barındırdıkları bölümler ve yazarların mitosa yaşadıkları çağ bakışıyla kattıkları yorumları açısından değerlendirilmiştir.

1.1. Yazarlar

Temsil metni oluşturulurken, çalışmanın birinci bölümünde ayrıntılı biçimde bahsedildiği üzere, varlığı bilinen ancak, tamamına ya da bir kısmına ulaşamayan tragedyalar, kaynak taraması sırasında araştırmacının bazı zorluklarla karşılaşmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra, birçok metnin henüz Türkçeye çevrilmemiş olmasından kaynaklı, temsil metninin oluşturulmasında, zorunlu olarak büyük bir sınırlılıkla karşı karşıya kalınmıştır. Öyle ki, bu zorunluluktan dolayı, Roma ve 20. yüzyıl arasında, teatral metin olarak kullanılabilecek eser seçilememiştir.

Euripides'in Medeia metni, tiyatro tarihine öz ve biçimsel olarak sunduğu yeniliklerle bir dönüm noktası oluşturması açısından asal tekst olarak ele alınmıştır. Yapılan araştırma Euripides'ten bu yana, Medeia'yı konu alan yazarların metnlerinin, Euripides'in Medeia'sının etkisi ile yazılmış olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu noktada, temsil metninin oluşturulması için dil, çeviri, sahneye uygulanabilirlik gibi bir takım başlıklar göz önüne alınarak bir değerlendirme yapılması gerektiği ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle Euripides'in metnine ek olarak, tek kişilik performans ile sahnelenmesi planlanan temsilin süresi de göz önüne alınarak bir çalışma yapılmıştır. Sonuçta, Euripides'in Medeia'sıyla birlikte, dört yazar ve dört farklı Medeia metni üzerinde karar verilmiştir. Bunlardan Roma döneminden Seneca'nın Medeia'sı, Euripides'in tragedyası üzerinden kurgulanmış olduğu ve içinde, tercih edilen yenilikleri ve ayrıntıları barındırdığı için tercih edilmiştir. Üçüncü olarak ele alınacak olan oyun metni, 20.yüzyıl Avrupa'sından seçilmiştir. İtalya'da kaleme aldığı oyunlar ve bu oyunlarda kullandığı üslubu nedeniyle, dünya tiyatrosunda önemli yer tutan Dario Fo'nun, tek kişilik kadın monoloğu "Medea", çalışmada incelenecek oyun metnlerinden bir diğeri olarak seçilmiştir. Son olarak da, Yüksel Pazarkaya'nın "Mediha" oyunu, Medeia'nın Türkiye yansıması olması açısından, değerlendirilmek üzere seçilmiştir. Türkçe yazılması, Euripides'in metninden uyarlama olması, hikâyenin aslına sadık kalınması ve Türk gelenek ve değerlerini korumacı çabası açısından çalışmaya uygun bulunmuştur.

Ayrıca, çalışmanın bu bölümünde, adı geçen yazarların "Ötekileşme" kavramı çerçevesinde, "öteki cins olan kadın"a yaklaşımları ve bu yaklaşımlarının eserlerindeki karşılıkları da değerlendirilmiştir.

1.1.1. Euripides

Büyük bir olasılıkla, İ.Ö. 485 ile 480 yılları arasında doğduğu düşünülen Euripides'in, doğum tarihine ilişkin olarak, Tuncel (1938, s. 83); 16.yüzyılda Paros'da bulunmuş ve Yunan tarihinde iz bırakmış önemli olayları anlatan, üzerleri Yunanca kitabelerle dolu olan Paros Mermerinin, 485 yılını işaret ettiğine dikkat çekmiştir. Euripides, henüz beş yaşlarındayken, üç büyük tragedya yazarından ilki Aiskhilos,

Salamis'teki büyük deniz savaşında çarpışırken, bu savaşta kazanılan zaferin kutlamalarında dans edip ve korolarda şarkılar söylemesi muhtemel olan, diğer büyük tragedya yazarı Sophokles de, yirmili yaşlarında olmalıdır. Atina'nın site-devlet düzeninde, coşkulu zafer günlerinde, Salamis'te dünyaya gelen Euripides, zengin bir ailenin çocuğu olarak iyi bir eğitim almıştır. Aristophanes, özellikle annesiyle ilgili olarak, eserlerinden birinde, sattığı sebzelerden, özellikle maydanozlardan bahsederek alay etse de, annesinin iyi bir aileden geldiği bilinmektedir. “Esasen çocukluğunda gördüğü terbiye ve tahsili ona ancak böyle asil bir kadın verebilirdi“ (aynı, s. 83). Spora hevesli olduğu söylense de, babasının, büyük yarışmalar kazanacağını müjdelendiği bir kehanet üzerine, Euripides'in güreş sporunda yetişmesini istemesinin bu heveste etkisi olduğu da düşünülebilir (Latacz, 2006, (Çev.: Onay), s. 238).

Nutku (1985, s. 39), Euripides'in yaşadığı dönemde, çevresi tarafından oldukça garip karşılanmış büyük kütüphanesinin varlığından ve böylelikle belki de, dünyanın ilk tiyatro koleksiyonuna sahip olmasından bahsederken, bir yandan da, “Sophokles gibi ilgilenmedi devlet memuriyetiyle” diyerek, Euripides'in yazar olarak doğasını, kendilerini öncelikle vatandaş olarak gören, Aiskhylos ve Sophokles'den farklılığını vurgulamıştır. Salamis'te bir mağarada, kendine bir çalışma ortamı yaratmış olan Euripides, zamanının çoğunu orada geçirmekteydi. Çağdaşları onu yeni bir düşüncenin habercisi olarak kabul ederlerdi. Çünkü bireyci eğilimle gelen kuşkuculuk onda yaratıcı yola yönelmişti (aynı, s. 39).

Doğum yılına ait birbirinden farklı tarihler ortaya atılmasına rağmen, yazarlığa başladığı yıl kesin olarak bilinen Euripides'in, İ.Ö. 455'de “Pelyas'ın Kızları” adlı oyunu, Aiskhylos'un öldüğü yıl girdiği yarışmada, 3. ödülü almıştır. Babasına, büyük yarışmalar kazanacağı kehanetleri verildiğinde, işaret edilen yarışmalar bunlar olsa bile, üç büyük tragedya yazarından, Dionezia'da birincilik ödülünü sadece dört kez alarak, tüm yaşamı boyunca belki de en az başarılı sayılanı olmuştur. Beşinci birincilik ödülü ise öldükten sonra verilmiştir.

Yunan tragedyasının “kötü çocuğu” olarak değerlendirilmekle birlikte, Aiskhylos ve Sophokles'e göre ve yaşadığı çağa göre daha modern olarak

değerlendirilen Euripides'in eserleri, diğer iki büyük yazarının yazdıklarının toplamından daha fazla oyunu günümüze kadar ulaşabilmiştir. Büyük tragedya yazarlarının sonuncusu olarak, Euripides'in yazdığı doksan civarında oyundan, bugüne on sekiz tanesi ulaşabilmiştir. Bunların en iyi bilinenleri ise: Alkestis, Medeia, Hippolytus, Troyalı Kadınlar, Elektra, Bakhalar ve İphigenia Aulis'tedir. Kiklop'lar adında bir tane de satir oyunu elimize ulaşmıştır (Brockett, 1996, s 68).

Euripides, İ.Ö. 408 yılında, artık hayatının son yıllarında, Atina'dan ayrılarak Makedonya kralı Arkelaos'un daveti üzerine gittiği Pella şehrinde, yeni tragedyalar kaleme aldıktan sonra İ. Ö. 406 yılında ölmüştür. Ölüm şekli ile ilgili olarak da köpekler tarafından parçalanarak öldürülmesinden, kadınlar tarafından katledilmesine kadar çeşitlenen rivayetler söz konusudur. Ancak 74 yaş civarında öldüğünde, bunu duyan Sophokles'in, yas kıyafetlerini giyerek sahneye çıktığı söylenmektedir.

Euripides'e ait olduğu düşünülen ve oynanış belgeleriyle de belirlenen oyunları Joachim Latacz, şu şekilde bir sıralamayla vermektedir:

Peliadlar (Pelion Nümfeleri) (tetralogya- 455), Giritli Kadınlar- Alkmeon Psosis'te- Telephos- **Alkestis** (tetralogya- 438), **Medeia**- Filoktetes- Diktys- Theristai (satir oyunu)-(tetralogya-431), **Herakleidai** (430), **Hippolütos** (Hypitose-428), **Hekabe**(426), **Andromache** (424), **Hikedites** (Yakarıcılar- 424), Eretheus (422), **Elektra** (417), **Herakles** (416), Aleksandros- Plamedes- **Troades** (Troyalı Kadınlar)- Sisüfos (satir oyunu)- (415), **İon** (414), **İphigenia Tauris'te** (413), **Helena**- Andromeda (412), Antiope- Hüpsipüle- **Foinissai** (Phoinissai- Fenikeli Kadınlar)- (tetralogya- 410), **Orestes** (408), **İphigenia Aulis'te**- Alkmeon Korinthos'ta- **Bakkhai** (Bakkhalar)- (tetralogya- 406)

Aiskhylos, tanrılar tarafından belirlenmiş bir dünya ve insanlık düzeninin içinde, her şeyin tanrılar tarafından belirlendiği, yönetildiği, tanrılara isyanın, karşı gelişin cezalandırılması gerektiğini savunan bir dünya görüşünü benimsemiş bir şair olarak, kurulu düzendeki insanın alinyazısını kabullenmek zorunda olduğunu düşünmüştür. Aiskhylos'un tragedyalarında tanrılar, insanoğlu üzerinde tam bir hâkimiyete sahip ve

boğun eğdiren taraf olarak ele alındığı halde, Sophokles’de insanın mücadelesi farklı bir boyut kazanarak hem tanrılar hem de kendi alinyazıları olarak çatallanmıştır. Her ikisinde de kaybeden taraf insanoğlu olmuştur. Euripides de ise, insanın tanrılarla yaptığı mücadelenin yerini, kendiyle, ihtiraslarıyla olan mücadelesine yer verilmiştir. Elbette kazanan ya da kazandı görünen taraf insan değildir. Çalışlar (1978, s. 110), Euripides’in tragedyaları üzerine şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

Gelişen paralı tüccar ve şehirli sınıfın kendisiyle birlikte getirdiği gerçekleri; aristokrasinin tanrısal yasaları ile adaleti yerine “laikliğin”, yani para ve zenginliğin geçmesinin, Antik Yunan toplumu tragedyasının yerini bireyin tragedyasına bırakmasının bir yansıması olduğu kadar, Euripides de “trajik ozanların en trajiği” olmuştur. Bu bakımdan, kendi döneminden çok, ölümünden sonra, İskender’in kurduğu yeni toplum düzeni içinde önem kazanan oyunlarında, mit’ten gerçekliğe, tanrısallıktan insan-oluşa ve ataerkil düzende ev eşyası gibi görülen kadınların özgürlüklerine doğru bir yöneliş vardır.

Euripides, karakterlerine, mutluluk kadar zayıflıklarının ve yoksunluklarının kaynağı olarak gördükleri tanrıları ve tanrıların adalet duygularını sorgulatmıştır. Euripides, zaman zaman dünyayı rastlantının yönettiğini ve insanların ahlaki değerlerle, Tanrılardan daha çok -en azından mitlerde betimlendiği gibi- ilgilendiğini düşünmüştür. Euripides’in dramatik yönteminin berrak olmaması, oyunlarının çoğunda, “düşünce”yi birleştirici öge olarak kullandığı için, ana temalarının kolayca kavranamamasına; bu yüzden de dramatik aksiyonun anlamının bazen bulanık kalmasına neden olmuştur. Düşünceyi geliştirdiğinden, Sophokles’le karşılaştırıldığında, teknik bakımdan yetersiz görülmüştür.

Nutku (2002, s. 33), “Tarihten Euripides’i çıkartın, modern tiyatro ortadan kalkar” diyerek, modern tiyatronun ortaya çıkmasındaki, can alıcı etkisini dile getirmiştir. Euripides’in oyuncularına önerileri şöyle sıralanmaktadır:

O, oynadıkları kişinin tavrını, kültür düzeyini, ekonomik durumunu; kısacası oyun kişinin yaşama uygun görünümünü istemiştir. Onlara, oyun kişilerinin çelişkili ruh durumlarını, ikircikli, duygusal anlarını daha dikkatli bir biçimde yansıtmasını şart koşmuştu. Euripides,

böylece çağdaş oyunculuğun ilkelerini binlerce yıllar öncesinden sezmiştir, diyebiliriz. Aristoteles'in dediği gibi, o “insanları olduğu gibi gösterdiği için” seyirci arasında oturan kadın ve erkeğin yaşama uygun bir biçimde gösterilmelerini gerekli bulmuştur (aynı, s. 33).

1.1.1.1. Euripides'te Kadın ve Medeia

Kadınları, tragedyanın öznesi haline getiren Euripides'in, bu yaklaşımı Erim (1967, s. 4) tarafından şöyle ele alınmıştır:

Kadınların problemleri üzerine ilgiyle eğilen, onların iç âlemini bu kadar anlamış görünen Euripides'in kadın düşmanı olarak tanınmasını, hiç çekinmeden gerçekleri ortaya koyan mutlak realizminde aramak gerekir. Kadın için en büyük şerefın kendisinden hiçbir şekilde bahsettirmemek olduğu kabul edilen bir toplumda, kadın tabiatını ve hayatını alışılmamış bir cüret ve açıklıkla incelemek, onun kendine mahsus bir kişiliği olabileceği ve bunu anlayışla karşılamak gerektiği fikrini ileri sürmek havsalanın alamayacağı bir şeydi.

Euripides hakkında, çağdaşlarının karşıt yargılarının en az iki nedeni olduğu söylenebilir: Birincisi, konularının sahneye uygun olmadığı düşünülmesi ve geleneksel değerlerin sorgulanmasıdır. Phaedra'nın üvey oğlu için duyduğu aşkı, Medeia'nın çocuklarını öldürmesini ve Pasiphae'nin bir boğaya olan tutkusunu işlemesi, bunların anormallikle suçlanmasını doğurmuş, psikolojik dürtüleri gerçekçilikle araştırması çoğu kez tragedyaya için sıradan bulunmuştur.

Euripides'e kadar kadın karakterlerin tragedyalarda etkin biçimde yer alamamasının nedeni, Atina toplumunda yiğitlik, erdem ve fazilet gibi kavramların yalnız erkeğe özgü değerler olarak görülmesidir. Euripides, o zamana kadar geri planda kalmış/ bırakılmış, her türlü hak ve özgürlüklerinden yoksun kalmış kadınları ve onların beşinci yüzyıldaki durumlarını, konumlarını ve sorunlarını göz önüne serecek biçimde konu etmiştir. Euripides “gerçek bir fert olarak kadını incelemiş, onun da bir ruh hayatı olduğunu, gerekirse bir erkek gibi yiğitlik gösterebileceğini ileri sürmüştür.” (Erim, s. 8)

Euripides'in kadınları konu olarak ele almasının nedenleri, Erim tarafından şu şekilde açıklanmaktadır:

Kadınların, çağdaş Atina toplumundaki ezilmiş durumuna karşı duyduğu acıma ve her geleneğe olduğu gibi, buna da karşı koyma isteği şüphesiz eserlerinde kadın konusuna niçin bu kadar çok yer verdiğini izah edecek sebeplerden biridir. ... Epos^{*}'tan aldığı mitolojik hikâyeleri V. Yüzyıl Atina toplum şartları içine oturtmuş, bu anakronizm^{*} yoluyla kendi çağdaşı olan kadınların problemleri üzerine eğilme imkanı bulmuştur. ... Kadınları konu olarak çok çekici bulmasının diğer bir sebebi de insan tabiatında yaratılıştan mevcut ilkel kuvvetlerin, içgüdülerin kadın ruhunda daha büyük bir güçle kendini göstermesidir. ... Barbar kadınları bazı eserlerine konu olarak seçmesine sebep olsa olsa Yunan kadınlarını ezen baskıların bağından uzak kalmış, imkân nispetinde tabiliğini kaybetmemiş kadınların kişiliğini incelemek isteği olmuştur (aynı, s. 9–13).

Antal Szerb, “Dünya Edebiyatı Tarihi” adlı çalışmasının, “Euripides’in Kadın Tutkusu” başlıklı bölümünde, yazarın, “pek çok oyununda ‘yıkıcı kadın tutkusu’nun yer aldığından ve genel olarak erkeklerden çok kadınları tasvir etmekten zevk aldığından” bahsetmektedir: “Onu Sophokles’in kız oğlan kızı uğraştırmaz; aşk, kıskançlık yüzünden parçalanan kadın kalbi onu çeker: Medeia korkunç hilelere başvurur; Phaidra intihar edecektir; çünkü Hippolytos'un sevgisini kazanamamıştır; ancak, ölümünden önce yazdığı yalan dolu bir mektupla temiz delikanlıyı felâkete sürükler; Neoptolemos, Hektor'un dul karısı Andromakhe'yi köle olarak götürür; yaşlı Troia kraliçesi Hekabe, alçak Trak kralının gözlerine mil çektirir. ” (Türkoloji Dergisi, 1979, (Çev.: Eren), Cilt: 8)

Euripides, tanrısal bir zorlama olmadan eylemlerine kendi karar veren ve bunların sonuçlarına kendi göğüs geren insanı tragedyanın merkezine almıştır. Atinalı ya da yabancı olmalarına bakmaksızın, kaderleri tamamen erkeğe bağlı hale getirilmiş

^{*}Epos: 1. Destan, manzum hikâye, 2. Yunanca ölçülü (vezinli) söz, şiir, kahramanlık öyküsü.

^{*} Anakronizm: Fransızca'dan (anachronisme) gelen **Anakronizm**, tarihi olay ya da olguların içerisinde geçtiği zaman ile olay ya da olguda yer alan nesne ya da özelliklerin birbiriyle uyumsuzluğudur (<http://tr.wikipedia.org/>).

kadınları olumlu ve olumsuz yönleriyle işlemiştir. Erim'in de belirttiği gibi (s. 133); "Eserlerinde, insanın iyi ve kötü davranışlarının karşılıksız kalmayacağını tekrar tekrar konu edinen Euripides, "toplumsal haklarından yoksun bırakılan kadının çektiği acılar sonucunda, yaratılıştan ruhunda mevcut kuvvetlerin sevgiyle –hatta bile bile- suç işleyebileceğini göstermesine rağmen, onları mazur görmemiş, ama onları suça sevk eden toplumsal haksızlıklara, kadına karşı genellikle takınılan tutuma ve geleneğin batıl kadın görünüşüne karşı çağdaşlarını uyarmak için elinden geleni yapmıştır. Şair, düşünür, psikolog ve halk eğiticisi Euripides, kadın hayatının problemlerini, kadının ruh yapısını, kadına reva görülen tutumu eserlerinde gözler önüne sermekle çağının ruhuna uygun olarak bu konuların tekrar ele alınması, incelenmesi ve yeniden ayarlanması gerektiği dolaylı bir şekilde seyircisine anlatmaya çalışmıştır."

İki bin yıldan daha uzun süredir, kadınsı suç kavramının neredeyse simgesi haline gelen, ötekileşme tartışmaları içinde, edebiyattan verilen örneklerde sıkça konu edinilen ve karakterlerin psikolojik derinlikleriyle sahnede varoluşlarının öncüllerinden olan Euripides'in Medeia'sı da, tiyatro sahnesinde sıklıkla yer almıştır. Kadın cinsinin varlığının, toplumsal yaşantının yanı sıra, sahneden de kaldırıldığı bir dönemde, uygar Atina'da, insana ve kadına ait özellikleri ile var edilmiş olmasına rağmen, sahnede ilk kez onu canlandıran kişi, erkek yazarın sözlerini söyleyen, kadın giysileri giymiş ve kadının duyguların sesleten bir erkek olmuştur.

Özellikle ailesinden bir kişiyi öldüren bir kadın olarak Medeia, öldürme eylemiyle, yasaya, tanrılara karşı gelmekle kalmamış aynı zamanda da toplumun "öteki" olarak gördüğü "kadın"dan istenen, beklenen tüm cinsiyet beklentilerini bozmuştur. Ailesi ve yetiştiği toplumda, "kadın" olarak değer görürken, "yabancı" ve "öteki cins" olarak, değersizliğin alt sınırına ötelenen, dışlanan ve tamamen dışarıda bırakılmak istenen Medeia, dişiliği, cinayet işlemek konusundaki gözü karalığı, cesareti, bilgileri ile kadının ikincilliğinin "doğal" olduğunu kabul eden toplumun, "öteki"nin ötelenmesindeki temel endişesini simgelemektedir: "Yabancı"nın yarattığı endişe duygusu." Janet Biehl, (2004), "Kadınlar ve Demokrasi Geleneği" başlıklı makalesinde, erkek tarafından yaratılan pasif kadınlık mitosunu şu şekilde değerlendirmektedir:

Feminist kuramcı Nancy Hartsock, polisin değerleri ile kadınların değerlerini radikal ölçüde ortak yanı olmayan karşıtlar olarak görür -şiddet ve ölüm gibi erkeğe özgü değerlere karşı cinsel aşk ve bakım gibi kadına özgü değerler. Hartsock iddia eder ki, Eski Atina'nın erkek yurttaşları kendilerini tehdit eden "mitsel kadınsı güçler"e karşı sürekli korunma zorunluluğu hissetmişlerdir. Bu güçler "politik topluma karşı büyük bir tehdit" oluştuyordu. Bu nedenle der [Hartsock], polisin ideallerini ve demokratik geleneklerini şüphe ile karşılamalıyız. En azından: "Çağdaş politika ve güç anlayışlarının kökleri bu polisin ideallerinde yattığından kendi politik yaşamımızın da şiddet ve ölümle yakından bağlantılı erkeksi bir cinsel aşkla kurulduğunu anlamak gerekir (Nancy Hartsock, ,1985, s. 186–187) (<http://www.teori.org/index.php>).

1.1.2. Seneca

İ. Ö. 4. (?) yılında İspanya'da, Kurtuba (Cordoba) şehrinde, iyi bir ailenin oğlu olarak doğan Lucius Annaeus Seneca, Roma edebiyat tarihinde, devrinin başlıca şahsiyetlerinden biri olarak, önemli bir yere sahip olmuştur. Babası, Lucius Annaeus Seneca (Yaşlı), Roma'nın ünlü retorik öğretmenlerinden biri olan Seneca, varlıklı bir ailenin oğlu olarak, henüz çocukken Roma'ya gönderilerek, orada hitabet eğitimi almış ve Stoacılık ile çileci Yeni Pythagorasçılığı kaynaştıran Sextii okulunda felsefe okumuştur. Aksüt annesi ile ilgili olarak, çocuklarını çok seven, sağlam ahlaklı bir kadın olmakla birlikte, kültürünün orta derecede olduğuna; ancak bunun oğullarını tahsile teşvik etmesini engellemediğini ifade etmiştir (1971, s. 1).

“Seçme Epigramlar ve İmparator Cladius’un Kabaklaşması” eserinin önsözünde, Sinanoğlu (Seneca, (Çev.: Sinanoğlu), s. 1), Seneca’nın, aydın olan annesi Helvia’nın teşvikiyle, henüz çocuk denecek yaştan başlayarak, Sotion, Attalus, Papirius, Fabianus, Demetrius gibi başka mezheplere bağlı filozofları büyük bir heyecanla dinlemiş olduğundan bahsetmektedir.

Seneca, M.S. I. yüzyılın ortalarına doğru, Roma'nın önde gelen düşünce adamlarından biri olmuş ve Neron Saltanatının ilk döneminde, imparatorluk politikasına yol veren kişilerden biri haline gelmiştir.

Ancak, M.S. 41 yılında imparator Cladius, Seneca'yı Korsika'ya sürgüne

yollamıştır. Orada geçen yıllar boyunca, doğa bilimleri ve felsefe üzerine çalışan ve *Consolationes* (Avutmalar) başlıklı üç inceleme yazan Seneca, 49 yılında imparatorun karısı Agrippa'nın etkisiyle Roma'ya geri çağırılmıştır. Burada, hem güçlü bir çevre edinmesine sebep olan varlıklı bir kadınla evlenmiş, hem de geleceğin imparatoru Nero'nun özel öğretmeni olmuştur. 54 yılında imparator Claudius'un öldürülmesi Seneca'yı güçlendirmiştir. Senato'ya bağımsız karar verme yetkisi tanıyan ve azatlı kölelerin etkisine son vermeyi vaat eden Nero'nun, halk önündeki ilk konuşması, Seneca tarafından hazırlanmıştır.

Seneca taşralı olmalarına karşın, Roma'nın karşı karşıya olduğu sorunları iyi kavramış, Burrus'la beraber, sorunları çözmek amacıyla bir dizi mali ve adli reformlar başlatmışlar ve kölelere karşı da daha insani bir politika geliştirmişlerdir. Burrus'un, 62 yılında ölümünün ardından görevden çekilen Seneca, 65 yılında, düşmanları tarafından, Gaius Calpurnius Piso'nun, Nero'ya karşı düzenlediği komploya katılmakla suçlanmıştır. Ardından da, Nero'nun buyruğuna uyarak kendini öldürmüştür.

Seneca'nın günümüze ulaşan yapıtları arasında *Apocolocyntosis divi Claudii* (Seçme Epigramlar ve İmparator Claudius'un Kabaklaşması), imparator Claudius'un tanrılaştırılması üzerine zekice yazılmış, acımasız bir siyasal yergidir. Yapıtları arasında, Poseidonios'un düşüncelerine dayanan ve doğa bilimlerini konu alan *Naturales Quaestiones de* (Doğa İncelemleri) ve ikna gücü en yüksek olanı, şair Lucilius'a hitaben yazılmış olan, *Epistulae morales ad Lucilium* sayılabilir (Lucilius'a Ahlaki Mektuplar; 63–65).

Seneca'nın dokuz tragedyasından sekizinin Yunan konulu olması ve dokuzuncuda Seneca ve Nero'nun karısı Octavia'nın sahnede gösterilmiş olması ilgi çekicidir. Aksüt, Nero'nun ölümü sırasındaki bazı olayları hatırlatır görünen mısralar yüzünden, bu tragedyanın onun olamayacağını söyleyenlerin varlığından söz eder. Bunların, Seneca'nın Nero'ya mürebbilik yaptığı sırada, genç imparatora bilgece idare tarzını öğretmek maksadıyla yazıldıklarının düşünüldüğüne dikkat çekmektedir (1971, s. 4).

Bu arada, Stoacılığın yayılması ve Seneca'nın görüşleriyle Hristiyanlık arasında yakınlıklar bulunması da, Seneca felsefesinin sonraki yıllarda canlı kalmasında etkili olmuş ve Seneca'nın yapıtları çeşitli antolojilere alınarak, ortaçağ Latin kültürünün bir parçası haline gelmiştir. “Bireysel, keskin, kısa ve özlü bir üslup taşıyan ve büyük bir dil ustalığının ürünleri olan Seneca’nı yapıtları, 16.-18. yüzyıllarda hem içerik, hem de üslup olarak yerel dillerde gelişen edebiyatlara, özellikle de denemelere, vaaz ve ahlak yazılarına örnek olmuş, Calvin, Montaigne ve Rousseau gibi yazarları da etkilemiştir (www.e-felsefe.com).

Seneca’nın, Antik Yunan tragedyalarından uyarladığı 9 tragedya, antik Roma’dan günümüze tümüyle kalabilmiş yegâne tragedyalardır. Bunlar: Öfkeli Hercules, Medeia, Troyalı Kadınlar, Phaedra, Agamemnon, Oidipus, Hercules Eta’da, Fenikeli Kadınlar, Thyestes olarak sıralanabilirler. Çalışlar (1978, s. 284), Seneca’nın tragedyalarını değerlendirirken şu saptamalara yer yapmaktadır:

Seneca’nın tragedyaları oynanmak için değil, okunmak (ya da okunduğunda, müzik eşliğinde ve sözsüz oyunla temsil edilmek için) yazılmış oyunlar olup, belli bir sahne düzeni ve tekniğini gerektirmez; başlıca söz sanatına dayanır, olaylar ve karakterler, sözsel anlatımın yaratacağı etkinin yanında ikinci dereceden bir önem taşıdığı gibi, karakter çizimi de değişken ve çok yönlü değildir, kalıplaşmıştır. Ne var ki, gerçekleştirilemeyecek de olsa bu tragedyalardaki kanlı ve tabiatüstü yaratıklarla dolu sahneler, entrika düzeni, ölümden korkmama, dehşet ve vahşetin ağır bastığı korkulu ve boğucu bir hava ve tiranların suçluluğu gibi konusal özellikler, bize Roma’nın o günkü havasını yansıtır. Seneca, yalın Latincesi, edebi öğelerle yüklü oyun dili, beş bölümlü oyun yapısı, hayal gücüne açık sahneleri ve kader tragedyasına has çarpıcı özellikleriyle klasik Fransız tragedyası, Rönesans ve Barok dönemi İngiliz tragedyası üzerinde geniş etkiler bırakmıştır.

Nutku (1985, s. 76–77), Seneca’nın Euripides’i örnek olmasına rağmen, oyunlarında Euripides’in gerçekçiliğine rastlanmadığına da dikkat çekmektedir:

Onun tragedyalarındaki sahneler abartılmış duyguları, melodramatik görünüşleri kapsar. Etki yapabilmek için çok kanlı sahneler yazmıştır. Uzun tiratlarla bazı sahneleri sıkıcı

olduğu gibi, çok etkili sahneler de ortaya çıkarmıştır. 18. yüzyılda Fransız klasik yazarlarından Corneille ve Racine onu eserlerinden yararlanmışlardır.

Seneca'nın bütün oyunlarında ağır bir hava ve karamsarlık vardır. Ama bu karamsarlıkta bir canlılık yoktur, inandırıcı değildir. Koro ise, konuyla ilgisi olmayan bir öğedir. Ancak sahne aralarında kendi başına, konunun uzağında ahlaksal düşüncelere yönelir. Seneca, Antik Yunan tragedya yazarlarından değişik olarak öldürü sahnelerini seyircinin gözü önünde geçirir. Medeia, çocuklarını sahnede öldürür, Thyestes'te insanlara sahnede parçalanır, Theyestes'in çocuklarının başları sahneye getirilir. Bütün bunlar Seneca'nın tragedyalarını sahnede oynanmaları yönünden sakıncalı bir duruma getirmektedir (Nutku, 1985, s. 76–77).

1.1.2.1. Seneca'da Kadın ve Medeia

Seneca, Euripides'ten yaklaşık beş yüz yıl sonra, Medeia'yı tekrar yazmıştır. İnsana ait duyguları (aşk, aldatılma, kıskançlık, öç vb.) derinlemesine yaşayan, âşık, kıskanç ve aynı zamanda aşırı tutkuları nedeniyle çocuklarını öldürmeyi göze alacak kadar, ikna, mantık ve akılla durdurulamayacak kararlar alan Medeia, Seneca tarafından, Montherlant^{*}'ın dediği gibi, “sönme tence, yana yana tükenmeyi tercih eden bir kadın” olarak, kararlı davranan ve tanrısal soyundan gelen üstün güçlerini, âşık olduğu İason için kullanacak kadar da gözünü karartabilen bir karakter olarak ele alınmıştır. Seneca'da Medeia:

Uğruna baba yurdunu terk ettiği, kardeşini öldürdüğü ve altın postu almasına yardım ettiği Argos'lu İason'un peşinden geldiği Corinthus'ta yapayalnız kalan Medea, kralın kızıyla evleneceğini öğrendiğinde hiç çekinmeden çocuklarını öldürecek "katil anne" figürüne dönüşmüştür artık. Medea'yı akıl dışı ve korkutucu kılan unsur da bu. Erkek egemen bir iktidara hizmet etmesi gereken gücünü ve onun devamını simgeleyen çocuklarını, ihanete uğradığını anladığında katleden Medea'nın hezeyan olarak adlandırılan çılgınlığı, geldiği yerde karşılaştığı yabancılaşma ve dışlanmayı göz ardı eder. Önce İason'un evlendiği kadını ve babasını yaptığı büyülerle öldüren Medea, İason'a daha çok acı vermek için çocuklarını da öldürür. Zalim bir kişiğe bürünerek, kocasına "Çocuklarımızın katili ben değil, yeni evlendiğin gelin" der ve

* Montherlant: 1896 -1972 yılları arasında yaşamış olan Fransız roman ve oyun yazarı.

Atina'ya kaçır (<http://bianet.org/bianet/kadin/106013-erkek-dunyasinin-gizemli-buyucusu-trajik-katil-ve-oteki-anne-medea>).

Euripides'in, mitolojiden alarak, bazı değişiklik ve eklemelerle işlediği Medeia ve İason'un hikâyesi, Seneca tarafından da kendi döneminin anlayış, algılayış ve düşüncelerine göre farklığa uğramıştır. Prof. Dr. Dürüşken, Seneca'nın Medeia'sı için şu saptamalarda bulunmaktadır:

Yazın tarihinin en ünlü “bir kadının kocasından intikamı” olarak bilinen bu öyküyü tabii kendi anlayışıyla işler Seneca. Örneğin, ilkinde Medea'nın başka bir ülkeden gelmiş ‘barbar’ bir gelin olması onun Helen ellerinde hor görülmesini, istenmemesini önemli bir neden olarak işlerken; Seneca’da bu neredeyse yok denecek kadar daha bir arka plana atılmıştır. Çünkü Seneca bir Roma yazarıydı. Oysa başka milletlere “barbar” gözüyle bakmak ilk çağdaki kapalı ve kolonist Helen toplumlarına özgü bir bakış açısıydı. İlkinde İason daha bir canlı ve kahraman karakterli iken Seneca’da neredeyse korkak, silik, yalvaran bir figüre dönüşmüştür. Bu da bizim dikkatimizi tamamen Medea’ya toplar. İason için ülkesini terk etmiş, öz kardeşini öldürmüş bir kadındır Medea. Yabancı bir ülkeye gelmiştir kocasının ardından. Ama geldiği yer, bu kadın onlara ne büyük iyilikler etmiş olursa olsun yine de bir “barbar”dır sonuçta. İason kendi ırkından biriyle evlenmek zorundadır. On yıllık bir evlilikten ve iki çocuktan sonra baskılara dayanamayan İason, karısı Medea’yı bırakıp kralın kızıyla evlenmeye razı olur. Bu sadece evliliğini yitiren bir kadının intikam öyküsü değildir. Alttan alta bir “yabancılık, kimlik ve dışlanmışlık” öyküsüdür. İason’un Medea’yı bırakmasının nedeni nedir? Tek bir neden var: Ne kadar güzel, sadık, akıllı, çocuklar doğuran bir anne, fedakar olursa olsun o son kerte de bir “yabancı”dır (Seneca, 2006, (Çev.: Dürüşken), Arka Kapak).

Eurpides'in eserlerini verdiği dönemin Atina'sındaki sosyal yaşantıdan çok daha farklı bir toplum yapısına eserler sunan Seneca, Medeia ile Roma'da, Antik Yunan'dakinden nispeten daha kolay kabul edilebilir bir kadın karakter oluşturmuştur. Döneminde daha bağımsız hareket edebilen, özgürlükler konusunda daha rahat davranan kadınlar, sosyal yaşamda da aktif bir rol almaya başladıklarından, toplumda daha güçlü bir konuma gelmişlerdir. Kadının yok sayıldığı uygar Atina'ya göre, Roma'da, Seneca tarafından sunulan Medeia, kadın cinsinin yapabilirliklerinin

göstergesi olarak, pek çok şeyi kolaylıkla başarmasına neden olan üstün büyücülük yetenekleri ile üstün, yabancı bir vatandaş olarak farklı ve çok daha etkili bir figür haline gelmiştir.

Seneca, her ne kadar, “önyargıları kırmak atom çekirdeğini parçalamaktan daha zordur” deyişinde bulunmuş olsa da, kendi döneminde ve kendinden sonra gelen kuşaklara aktarılan sözleriyle kadınlar konusunda sahip olduğu düşünceleri dile getirmekten geri durmamıştır. Özellikle kadınlar hakkındaki fikirleri, tragedyalarında güçlü kadınları işlemiş bir ozan olarak, ilgi çekmektedir. Çeşitli kaynaklardan derlenen deyişleri, kadınlar konusundaki ön yargılarının birer işareti gibidir: “Kadınların saklayabildikleri tek sır, bilmedikleri sırdır.”, "Sözden hafif ne var? Şimşek. Şimşekten hafif? Rüzgâr. Rüzgârdan? Kadın. Kadından? Hiçbir şey!", “ Işıklar söndüğü zaman, bütün kadınlar güzeldir.”

1.1.3. Dario Fo

Günümüzün, yaşayan en önemli tiyatro insanlarından biri olan, Dario Fo, 1926 yılında doğmuştur. Oyunlarıyla büyük yığınlara ulaşmayı başarmış ve aynı anda niteliğini de belirli bir düzeyin üzerinde tutabilmiş olması, tiyatro dünyasındaki önemini perçinlemektedir. Bunun dışında, kendi oyunlarını yazıp yönetmesi ve bu oyunlarda bir yandan sahne tasarımını gerçekleştirirken, aynı zamanda oynaması ile çağdaşı olan öteki tiyatro insanlarından ayrılmasına neden olmaktadır.

Dedesı Lago Maggiore civarından bir öykü anlatıcısı olan Dario Fo, devamı olduğunu söylediği, kendi halk tiyatrosu geleneğinin doğrudan doğruya üreticisidir.. Küçüklüğü bu yörede öykü anlatıcıları dinleyerek ve onlarla dolaşarak geçmiştir. Daha sonra da delikanlılık çağından itibaren burada dinlediği öyküleri ve kendi yarattıklarını arkadaşları arasında ve giderek daha büyük topluluklarda anlatarak tiyatroya başlamıştır. Bu geleneğin kendi dönemindeki devamı sayılabilecek “avanspettacolo” gösterilerinde oynamış ve en sonunda yarı-profesyonel sürdürdüğü bu deneyimlerini “Poerz Nano” adlı radyo programıyla gerçekleştirme fırsatı bulmuştur. Fo usta bir öykü

anlatıcısı olarak, bu programda öyküler sunmuştur. Öykü anlatıcılık ve bir üslup olarak anlatı, daha sonra Fo'nun tek başına oyunlar kuracağı ya da dramatik yapıya sahip oyunları içersinde, zamanla başarıyla kullanacağı bir ustalık olarak yaşamının ilk yıllarından kalma bir mirastır.

İyi bir araştırmacı olan Fo, içinde yer aldığı kültürün kökenleri ve gelişimi üzerine çalışmış olmasından da kaynaklanarak, günümüzde, İtalyan halk kültürü üzerine yapılan herhangi toplantıda muhakkak yer almaktadır.

İtalyan halk kültürüyle sınırlı kalmadan, Comedia dell'arte'nin tarihinden Moliere'e kadar pek çok konuda ve oyunculuk yaptığı için de, doğal olarak oyunculuk konusu da araştırmaları arasında yer almaktadır. Onu kâh Barba ve Grotowski ile bir araya gelip bir sorunu tartışırken görmek, kâh bir Latin Amerika ülkesinde yapılan folklorik bir festivalde oyunculuk sanatı için yeni bir soluk ararken bulmak bizleri şaşırtmamalıdır. Araştırmacılığı o düzeydedir ki, kendisinden çok farklı düşüncelere sahip olduğu sık sık belirttiği ve hatta zaman zaman ağır biçimde eleştirdiği Strehler'in yakın zamanlarda gidip provalarını izlemekten kaçınmamaktadır.

Kişiliğinde oyunculuk, sahneye koyuculuk ve yazarlığı ustalikle birleştirmiş olan Fo, kabaca 1952'de başladığını kabul edebileceğimiz profesyonel tiyatro yaşamını günümüze kadar kendi oyunlarını sahneleyip, bu oyunlarda oynayarak sürdürmüştür. Sinemayla uğraştığı 1954-58 yılları arasını kapsam dışı bırakacak olursak, yılda ortalama olarak iki oyun yazıp, yönetmiş ve oynamıştır. Böylece tiyatro tarihine neredeyse ikinci bir Moliere olarak geçebilecek bir kariyere sahiptir (Fo, 1992, (Çev.: Demirel), s. 4-5).

Gösterileri güncel sorunlardan kaynaklandığı için tiyatro karikatürçüsü, toplumsal (ajitör) kışkırtıcı ve radikal palyaço olarak da nitelenmiş olan Fo, küçük kabareler ve tiyatrolar için, yergili revüler yazımında, bir metin yazarına yardım etmiştir. Oyuncu Franca Rame ile evlendikten sonra, 1959'da karısıyla birlikte Dario Fo-France Rame Topluluğu'nu kuran ikili, "Canzonissima" adlı televizyon programında sundukları komik skeçlerle kısa sürede tanınmayı başarmışlardır. Zamanla siyasal bir

ajit-prop tiyatrosu geliştirmişlerdir. Çoğu kez küfürlü ve açık saçık da olsa, oyunlarının temelde *commedia dell'arte* geleneğine dayandığı söylenen ve kendi deyişiiyle "resmi olmayan solculuk"la kaynaşmış olan oyunlarının, Fo'nun, *Comedia dell'arte* kaynaklı olduğunu işaret edenlerden farklı olarak, Nutku şunlara dikkat çekmektedir:

Zaman zaman onun kaynağının *comedia dell'arte* olduğunu söyleyenler çıkmışsa da bu yanlıştır. *Comedia*, kalıplı stereotipler kullandığı gibi hiçbir politik yönelişi yoktur. Öte yanda, Fo'nun politik taşlaması, X. Ve XI. Yüzyıllardaki, patlayan politik özgürlüğün yaşandığı feodalite sonrası dönemde, İtalya'da ortaya çıkan, toplumsal ve siyasal taşlamaya yönelik güldürü biçiminden kaynaklanır. Feodalizmin hızla ortadan kalkması sonucunda, özgürlük sarhoşluğu içinde, halkın arasına karışan soytarılar ve komedy oyuncuları, arta kalan feodal beylere ve halkı yüzyıllardır baskı altında tutan Kiliseye karşı, Pazaryerlerinde, alanlarda, sokaklarda, halk diliyle skeçler, kısa oyunlar oynuyordu. Fo, bu dönemin geleneğini çağdaş boyutta sürdüren modern politik sanatçı kimliğindedir (Nutku, 2002, s. 363).

Fo ve Rame 1968'de İtalyan Komünist Partisi'yle bağları olan Yeni Sahne adlı bir başka topluluk kurarak, 1970'te Halk Tiyatrosu Topluluğu ile fabrika, park, spor alanı gibi halkın toplu olarak bulunduğı yerleri dolaşmaya başlamışlardır. *Morte Accidentale di un anarchico* (1974; Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü, 1990) ve *Non si paga, non si paga!* (1974; Ödemiyoruz, Ödeyemeyeceğiz!) gibi oyunları çok tutulsa da, Fo oyuncu olarak, en çok, tek başına bir yetenek gösterisi yaptığı *Mistero Buffo*'daki (1973) rolüyle tanınmıştır. Bu oyun, her izleyici topluluğı önünde değışecek kadar güncelliğe dayanan bu yapıt ortaçağ gizem oyunlarının çağdaş bir uyarlamasıdır.

1997 yılında "Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü" adlı oyunuyla, Nobel Edebiyat Ödülünü alan Fo, oyunlarında özellikle güncel toplumsal olaylardan yola çıkarak; karmaşık politik ilişkileri, devlet-terör ilişkilerini, devletin kendi içindeki çelişkileri, adalet sisteminin eşitsiz ve ne kadar yönlendirilebilir olduğunu gözler önüne sererken İtalyan solunu da karikatürize etmiştir. Fo'nun, politik konulardaki radikal tutum almasında, demiryolu işçisi ve aynı zamanda Sosyalist Parti üyesi babası Felice Fo'nun etkisi kaçınılmazdır.

Türkçe'ye çevrilmemiş, fakat kendi ülkesinde sansüre uğramış, oynanmasına izin verilmemiş oyunları da bulunan Fo'nun eserleri şu şekilde sıralanabilir:

Poer Nano, Il dito nell'occhio, I sani da legare, Ladri, manichini e donne nude, Comica finale, Gli arcangeli non giocano a flipper, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, La storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era, Chi ruba un piede è fortunato in amore, Chi ruba un piede è fortunato in amore, Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, Settimo: ruba un po' meno, La colpa è sempre del diavolo, La colpa è sempre del diavolo, Ci ragiono e canto ve Gli amici della battoniera, Grande pantomima per pupazzi piccoli, grandi e medi, Mistero buffo, Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito niente, Morte accidentale di un anarchico" Accidental Death of an Anarchist “,Tutti uniti, tutti insieme! Ma, scusa, quello non è il padrone?, Fedayin, Ordine per Dio.000.000.000, Mistero buffo numero 2, "Pum pum, chi è? La Polizia!" ["Bang bang, who's there? Police!"], Ci ragiono e canto N.3, Guerra di popolo in Cile, Non si paga, non si paga!" ["Can't pay? Won't pay!"], Fanfani rapito, Non si paga, non si paga!, La marijuana della mamma è la più bella , Tutta casa, letto e chiesa" ["Female parts"], La tragedia di Aldo Moro , Storia della tigre ["The Tale of the Tiger"] e altre storie, Tutta casa, letto e chiesa, Clacson, trombette e pernacchi" ["Trumpets and raspberries"], Coppia aperta" ["The Open Couple"] ,Patapunfete, Quasi per caso una donna: Elisabetta" ["Elizabeth: Almost by Chance a Woman"], "Dio li fa poi li accoppa" and "Lisistrata romana, Hellequin, Harlekin, Arlecchino, Una giornata qualunque" ["An Ordinary Day"] , Johan Padan a la scoperta de le Americhe , Settimo: ruba un po' meno! n. 2, Mamma! I sanculotti!", Bibbia dei villani(http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/fo-bio.html)

1.1.3.1. Dario Fo'da Kadın ve Medea

Dario Fo'nun kadın oyunlarında bakıldığında; kadınların cinsel sorunlarını, kürtajı, işçi kadını, tecavüze uğrayan ve işkence gören kadını, bu sistemin onları nasıl aşağıladığını anlatır. Fo ve Rame, özellikle 1977'den sonra, feminizmin hareketlendiği dönemde önce İtalya'da, daha sonra Avrupa ve tüm dünyada başarı kazanan “Kadın Oyunları” ile halkın diliyle konuşan, onların sorunlarını sahneden seyirciye aktaran yapıları ve cinsellik, taciz, onur, sevgi, aşk, politika gibi çok geniş yelpazede kurgulanmış konuları nedeniyle, çoğu kez halk tarafından kucaklanırken, kimi zaman da

sistemin yasaklamalarına, engellemelerine, sansürlerine ve baskılarına da maruz kalmıştır.

Kadın Oyunlarında, cezaevindeki duygu ve gözlemlerini anlatan Ulrike, kendisini genç aşığı için terk eden kocasını çocuklarını öldürerek cezalandıran Medea, “Yarın Olacak” adlı oyunda cezaevindeki toplu kıyımdan tek kurtulan kişi olan Igmarr Moeller, “Tecavüz”de, yaşadığı olayı yansıtır, bu ‘şey’i yaşamış diğer kadınlara yardım etmek ve onları yüreklendirmek isteyen Franca Rame’nin hikâyeleri anlatılmıştır (Fo ve Rame, 1992, s. 11–12). Demirel, “kendisine önce kadın olmanın, daha sonra da kadın sanatçı olmanın onurunu ve keyfini ilk kez yaşatan bu iki ustanın oyunları” hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir:

Kadın oyunlarının sayfalarını çevirmeye başladığınızda; Çarmıha Gerili Meryem Ana, Filistinli Bir Kadın, İşçi Kadın, Mahkûm Kadın, Tecavüze Uğrayan Kadın, Teröristin Anası, İşkence Gören Kadın, Partizan Ana, Romalı Lisistrata, Medea ve diğerleriyle tanışacaksınız. Bu oyunlar onların monologları, ancak aldanmayalım, yaşamda olduğu gibi buradaki her oyunda da başkahraman daima bir erkektir. Bu oyunlarda kadın ve erkeğin sonsuz yaşam serüveni, sevdaları, tutkuları, acıları, ihanetleri anlatılır. Okurken, zaman zaman ağlatan ve çok güldüren yaşam serüvenleri... Ancak, Moliere’in söylediği gibi "gülmek, zekâ ve kavrama işidir. "Ağlamaksa camın üzerindeki su tanesi gibi hoş ve boş olmamalı. Önemli olan oyunlardaki politik söyleme tüm kadın ve erkeklerin katılımı, bunu paylaşabilme yetisi ve keyfi (Fo ve Rame, 1999, (Çev: Demirel), Arka Kapak)

Fo, oyunlarında, erkekler tarafından hor görülen, aşağılanan, her türlü şiddet, taciz, zorlamaya maruz bırakılarak, iletişim kurma yollarının özellikle kapatıldığı ve bütün bunlar yetmezmiş gibi, yalnızlaştırılarak cezalandırılan modern kadının hikâyelerine eserlerinde yer vermiştir. Modern yaşam kargaşası ve koşuşturmacasında, kadının yaşadığı dış kökenli ya da içsel kaynaklı bunalımlarının sebeplerinin toplumsal olduğunu ortaya çıkarmak yazarın amaçladıkları arasındadır. Kadınların birer birey olarak, birbirine benzer ya da benzemez sorunlarını kendi başlarına yaşamakta ve sonucunda içine düştükleri bunalımlarının kaynağında, deşifresinde ve çözümünde ortak noktalar bulunmaktadır. Kadınların uzaklaşmak bir kenarda dursun, sorunlardan çıkış bulma atakları, yeni örgütlenme çabaları ve farklı kimlikler edinme girişimleri gözler

önüne serilmektedir. Kitlesele örgütleme gibi denemeleri ise, bireysel girişimler söz konusu olduğundan zayıf kalmakta ve imkânsız görünmektedir.

1.1.4. Yüksel Pazarkaya

1960 kuşağının Behçet Necatigil'den etkilenmiş, yalın dille, özlü ve duygulu şiirler yazar şairlerinden olan Pazarkaya, 1940'ta İzmir'de doğmuştur. Liseyi İzmir'de bitirdikten sonra, Almanya'da Stuttgart Üniversitesi'nde kimya mühendisliği okumuş ve edebiyat doktorası yapmıştır. Ardından Stuttgart Üniversitesi'nde edebiyat ve felsefe hocalığı yapan Pazarkaya, “Anadil” adlı edebiyat dergisi çıkarmış ve hem Türkiye’de hem de Almanya’da çeşitli dergilerde ve gazetelerde yazı, şiir, öykü, eleştiri, inceleme yazıları yayımlamıştır. Bunların yanı sıra, radyo ve sahne için oyunlar yazmış olan Pazarkaya’nın, Türk işçilerinin Almanya’da yaşadıkları sorunları işlediği, “Bekleyen Tren” adlı oyunu, üniversite tiyatrosunda sahnelenmiştir.

Pazarkaya Türk edebiyatının Almanya’da tanıtılmasını da görev edinmesinin yanında, başta Orhan Veli olmak üzere, çağdaş Türk şiiri çevirileriyle düzenlediği antoloji, bu konuda Almancada yayımlanan yegâne yapıt olma özelliğini korumaktadır. Örnek bir aydın sorumluluğunun bilinciyle, Almanya’da büyüyen Türk çocukları için hazırladığı “Ağaca Takılan Uçurtma” adlı bir antolojisi ve Türkçe -Almanca basılan “Oktay Atatürk’ü Anlatıyor” adlı çocuk kitapları da bulunan Pazarkaya’nın, Alman okuyucusu tarafından ilgiyle karşılanan, “Rosen im Frost” (Zemheri Gülleri) adlı kitabı da bulunmaktadır.

Almanya etkileşimlerini yansıtan öyküleri 1977’de “Oturma İzni” ve 1979’da “Yaban Sıla Olur mu” adıyla yayımlanmış kitaplarından başka, çocuklar için 1980’de yazdığı “Aya Uçan Minare” adlı kitabı da bulunmaktadır.

Halen, Gökçeada’da, çalışmalarını sürdüren Pazarkaya, Rainer Maria Rilke’den yaptığı şiir çevirileri, “İyi Ruhlara Adak” adıyla Cem Yayınları arasında yayımlanmıştır. Bu kitapla Alman şiirinin büyük ustasını, özenli Türkçesiyle dilimize kazandıran Pazarkaya’nın, köprü görevi kadar, yaratıcı çalışmaları da edebiyatımıza zenginlikler kazandırmaya devam etmektedir (www.tcg.org).

Yazarlığa 1960'da yazarlığa başlayan Pazarkaya'nın, Türkiye ve Almanya'da çeşitli dergi ve gazetelerde şiir, hikâye, eleştiri, inceleme ve çeviriler yayınlanmıştır. Radyo ve sahne oyunları yazan Pazarkaya'nın eserleri şu şekilde sıralanabilir:

Almanya'daki, genellikle Türk işçi sorunlarını konu edinen Ohne Bahnhof (Bekleyen Tren) adlı almanca oyunu, Stuttgart Teknik Üniversitesi Tiyatrosu tarafından oynandı. Geniş ilgi gördü. (1967) :Türkiye'de çıkmış şiir kitapları: Koca Sapmalarda Biz Vardık (1968), Aydınlık Kanayan Çiçek (1974), İncindiğin Yerdir Gurbet (1979), Saat Ankara-Takvim Dizeleri (1981), Sen Dolayları (1983), Karanlıktan Yakınma (1984) (1988), Dost Dolayları (1990), Sen Dolayları ve Sevgi Dolayları (1992), Mutluluk Şiirleri (1995). Almanya'da günümüz Türk şiirini tanıtan makale ve incelemeleri, kendi şiir kitapları(örn.Umut Dolayları, 1969 dışında), Orhan Veli Kanık isimli eseri (Frankfurt, 1966) 49 şiirinin çevirisiyle şair üzerine geniş bir tanıtıma kapsar. Moderne türkische Lyrik, etraflı önsözü ve bütün bir Cumhuriyet dönemini kucaklayan seçmeleriyle, Almanca'da tek, çağdaş Türk şiiri inceleme ve antolojisidir (Tübingen-Basel, 1971). Bunu, Yahya Kemal'den Ahmet Erhan'a kadar 37 şairden yaptığı çevirileri kapsayan Die Wasser sind weiser als wir adlı antolojisi izledi (Münich, 1987). Behçet Necatigil, Gedichte (Şiirler) isimli eseri de söz konusu sanatçı üzerine, aynı türden, geniş bir tanıtma oldu (Stuttgart, 1972), "Almanya'daki Türk çocukları için" derlediği bir antoloji Münih'te basıldı: (Ağaca Takılan Uçurtma, 1974). Almanya'da yetişen bir Türk çocuğunun yaşamından bir kesiti anlatan Oktay Atatürk'ü Anlatıyor (1982) Türkçe-Almanca olarak Stuttgart'da çıktı. Rosen im Frost (1982) (Zemheri Gülleri) adlı almanca kitabı Zürih'de büyük ilgi gördü: Çoğu Almanya gözlem ve yaşantılarından oluşan hikâyelerini bir kitapta topladı: Oturma İzni (İstanbul, 1977). Yaban Sıla Olur mu? (Stuttgart, 1979), Türkçe ve Almanca olmak üzere iki dilde yayınlanmış hikâyelerini kapsar. Ben Aranıyor (1989) adlı bir romanı ve Aya Uçan Minare (1980) ve Balina'nın Bebeği (1988) adlı iki de çocuk kitabı vardır: Mölln ve Solingen'den Sonra Almanya Üzerine (1995) ise inceleme kitabıdır: Senaryosunu hazırladığı "Komşumuz Balta Ailesi" adlı dizi film Federal Almanya televizyonunda yayınlandı (www.yenisayfa.com).

Pazarkaya'nın yukarda sayılanlardan başka: Koca Sapmalarda Biz Vardık (1968), Aydınlık Kanayan Çiçek (1974), İncindiğin Yerdir Gurbet (1979), Saat Ankara-Takvim Dizeleri (1981), Sen Dolayları (1983), Karanlıktan Yakınma (1984), Dost Dolayları (1990), Sen Dolayları ve Sevgi Dolayları (1992) ve Mutluluk Şiirleri (1995) adlı eserleri de bulunmaktadır.

1.1.4.1. Pazarkaya’da Kadın ve Mediha

Turgut Bağır, “1970 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Çatışma Yaratın Bir Unsur Olarak Töre” başlıklı makalesinde, âşık olduğu Hasan’a ailesi tarafından verilmediği için kaçarak evlenen, bunun üzerine peşlerine düşen ailelerinden kaçıp Almanya’ya gelen bir ailenin hikâyesi anlatılmaktadır. Ailesinden, memleketinden uzak kalan ve burada yaşayabilmek için, önce Alman bir kadınla evlenmesi gereken kocasından ve daha sonra da kocasının ihanetiyle çocuklarından da yoksun bırakılan Pazarkaya’nın Mediha’sını şu şekilde değerlendirmektedir:

Antik Yunan oyun yazarlarından Euripides’in “Medeia” adlı oyunu ile koşutluklar kurarak kaleme aldığı kuma konulu Mediha adlı oyununda, kadınların binlerce yıldır değışmeyen kaderine dikkat çekmiş, kadını aşağılayıcı, küçültücü bir töre olan kuma olgusuna eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Mediha, üzerine kuma almak isteyen kocasıyla çatışmaktadır. İki bin beş yüzyıl önce Medeia’nın kişiliğinde simgeleştirilmiş olan kadının acıları, horlanmışlığı, bir kader gibi günümüzde de devam etmektedir. Ancak kadının verdiği onur mücadelesi, geçmişte olduğu gibi bugün de yarın da devam edecektir, etmelidir. Ta ki onur kırıcı bu kuma töresi ortadan kalkıncaya dek. ... PAZARKAYA kuma konulu Mediha adlı oyununda, yalnızca bize özgü toplumsal bir sorunu ele alarak özde ulusal olmayı başarmış, ancak biçimde ulusallaşma kaygısı taşımamıştır. Euripides’in Medeia adlı oyununu yeniden ele alıp koşutluklar kurarak biçimlendirdiği Mediha’da klasik tragedya formunu zorlayan PAZARKAYA, yerel kaynaklardan yararlanma yoluna gitmemiştir (Bağır, 2002, A.Ü.DTCF, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 13, s. 6–13).

Avrupa tarihini, “beyaz, kibirli ve erkek” olarak tanımlayan ve bu tarihten kurtulmanın sadece onu reddetmekle olacağını düşünen Heiner Müller de, Pazarkaya gibi, memleketinden koparılarak sılıya gelmiş, Medeia hikâyesini işlemiştir. “Beyaz Avrupa’nın kendi imgesinden ürettiği hiçbir devrimin kurtuluş olamayacağını” düşünen Heiner Müller Medeia’yı Avrupa düşüncesinin/Yunan uygarlığının karşısındaki bir ‘öteki’ olarak konumlandırmış ve Medeia’nın şimdiki zamanda Almanya’daki bir Türk kadınıyla karşılaştırılabileceğini” söylemiştir. Süreyya Karacabey, “Heiner Müller İçin

Küçük Bir Giriş” başlıklı yazısında, Müller ve eseri “Medea”dan şu sözlerle bahsetmektedir:

Avrupa’nın sömürgeci ruhu, uygarlığının başlangıç noktası olarak gördüğü Antik Yunan’da başlamış, Aydınlanma düşüncesiyle de doruğuna ulaşmıştır. ... Radikal bir Avrupa eleştirisi sunmuştur Mülcr. ... Aklın araçsallaşması sosyalizmde de sürmüştür ve beyaz Avrupa’nın kendi imgesinden ürettiği hiçbir devrim kurtuluş olmayacaktır. Heiner Müller’in Almanya’nın tarihine, sosyalizmin tarihine ve evrensel tarihe bakışındaki karamsarlıkla, parçalanmış imgeleri birbirine ilıştiren yazma tutumu iç içedir. Metinlerindeki alıntılar montajı sadece biçimsel bir deneme olarak görülemez, çok derinden kavranmış bir parçalanmanın, “bilinçle olgusal gerçekliğin arasındaki çatlağın” zorunlu kıldığı bir tekniktir. Metinlerinin üstüne düşen karanlık ise tarihin gölgesidir, tarih tarafından sakatlanmış bedenlerin yarım görüntüsü, akıcı bir konuşmanın imkânsız olduğunu gösteren “dil uçurumları”, hepsi bir teknikten daha fazlasıdır, bakışın nesnesiyle kurduğu ilişkidir, kendi bağlamlarından tümüyle çıkmış bir dünyanın acılı deneyimidir. ... yazar kendi bağlamlarından çıkmış, bir bütünlük oluşturmıyan anlamların taşlaşmış cesetlerini birbirine eklemektedir (<http://www.deki.com.tr/index.php>).

1.2. Yazarların Biçemleri

Kendisinden beklenen, yapması istenen ya da yapmak konusunda kendini engellemeyerek, var olduğu anaerkil düzene başkaldıran kişi durumuna gelen ve mitosta anlatılan eylemleri gerçekleştirdikten sonra, yani; “ihtiyaç olunmayan” konumuna gelince ötekileşen Medeia’nın hikâyesinin anlatıldığı mitosta, olaylar kimi yerde bir takım değişiklikler gösterse de, mitosu anlatan ya da aktaranların anlatım biçimleri genel bir benzerlik taşımaktadır. Mitoslardaki bu benzerlik, öncelikle, hikâyeyi aktarmada dilin (söz) araç olarak kullanıldığı “anlatı” formunun, olayların geçmişte çoktan olup bitmiş izlenimi veren zaman kullanımından kaynaklanmaktadır. Prof. Dr. Hasan Erkek, “Oyun İçinde Anlatı” kitabında, anlatıların temel özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır:

Anlatıların temel özelliklerinden birisi onların başka bir zamanda geçmiş olmalarıdır. Bu başka zaman, şimdiki zamana değin olan, geçmişte bir zaman dilimi ya da dilimleridir.

Anlatılar geçmiş zaman içinde herhangi bir noktada başlar ve bir başka noktaya kadar gelir. ... Anlatının konu ettiği her şey olup bitmiştir artık. Kararlar alınmış, seçimler yapılmış, eylemlere kalkışılmış, sonuçlara varılmış ve bütün bu olup bitenler geçmiş deneyimlere karışmıştır artık . Anlatıda kullanılan zamanın uzaklığına (geçmişte bir zaman) bağlı olarak kullanılan uzam da uzakta yer alır. Başka bir deyişle anlatıda konu edilen olaylar ve kişiler burada değil, başka bir uzamda yer alırlar. Anlatının başka bir yerde geçmiş olduğu duygusunun yaratılmasının temel nedenlerinden biri, kullanılan dilse öteki de anlatıcının varlığıdır. ...anlatı sanatında yer almış olan kişiler, “o” ya da “onlar” olarak görünür. Yani kişiler ya isimleri ya da ünvanlarıyla ya da o isim ve ünvanların yerini alan üçüncü tekil ya da çoğul kişi zamirleriyle belirtilirler. (2001, s. 11–14).

Anlatılar başka bir zamanda, başka bir yerde geçmiş yapıları nedeniyle, “bir anlatıcı”nın aracılığı ile alımlanabilmektedirler. Başka “yer, zaman ve onlar” kurgusu anlatının yapısının temel nitelikleridir. Anlatılar tek başlarına da sanatsal değere sahip oldukları gibi, dramatik yapıli metinlerin içinde de varlıklarını çok uzun zamandır sürdürmektedirler. Anlatılar ve dramatik yapıli metinler, oyun yazarlarının bilinçli ve ustalıkli teknikleri ile tiyatro sanatı içinde bir arada kullanılmaktadır. Anlatılarla bir arada bulunabilen dram sanatının genel özelliklerine kısaca değinmek gerektiğinde ise, yine Prof. Dr. Erkek’in ayrıntılı olarak değindiğı farklılıklar şu şekilde göze çarpmaktadır:

Dram sanatında zamanın kullanımı onun en temel ayırıcı özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ayırıcı zaman,, oyunun konu olarak aldığı kişilerin ya da olayların zamanı değil, konu ettiği kişi ve olayları dile getirme yani sunma zamanıdır.* ... Dram sanatının zamanı şimdiki zaman’dır. Dram sanatında olup bitenleri “şu anda” oluyor’muş gibi izleriz. ...zaman ve uzam birbirilerine organik olarak bağlıdırlar. Zaman değışirse yer de diyalektik olarak (değişime uğrayarak) değışir. Aynı gibi görünse de dünkü yer bugünkü yerden teorik olarak farklıdır. ... Zaman ve yerin özdeş durumu dram sanatında belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Dram sanatında konu edilen olaylar nasıl ki hangi zamanda geçerse geçsin biz onları “şu anda” geçiyor’muş gibi alılmıyorsak, aynı biçimde “burada” olup bitiyormuş gibi de

* Burada bahsedilen zaman, Partice Pavis “sahne zamanı” olarak da adlandırmaktadır.

alımlarız. Dram sanatında eylemler sen-ben ilişkisi içinde oluşur. Oyun kişileri “sen-ben” ilişkisi içinde ve dile kendilerini katarak sözcelem* i kullanırlar (aynı, s. 2–7).

“Dram sanatının var olması için söz önkoşul değildir” (aynı, s. 7), hareket de anlatımın bir parçası olarak kullanılmaktadır. Ancak yazılı bir metin söz konusu olduğunda, sözü, anlatım aracı olarak kullanan ve dili konuşan karakterlerin ses, ifade edilmek istenenler, dinleyen birilerinin varlığı ve söylenen söze cevap-cevapsızlık biçimindeki etki-tepki kurguları nedeniyle, dram sanatında, anlatıdan farklı bir yapıyla karşılaşılmaktadır. Yazarlar, öncelikle edebi bir ürün olan tiyatro eserlerinde dili, başlı başına bir sistem içinde kullanılmaktadırlar. Son aşamada, sahnede oyuncular tarafından, ses, söz, hareket, dans ya da müzikle ifade imkânlarına kavuşacak edebi metinler, yazarlar tarafından, sözcüklerin bir araya getirilirken, benzerlik, farklılık, eşanlamlılık ya da zıtlık özelliklerinden ve ilişkilerinden bilinçli olarak yararlanılarak başlangıçta, sanatsal yazılı anlatım olarak ortaya çıkmaktadırlar. Birbiriyle sıkı sıkıya ilişkili sözcükler sistemi, görünenin dışında, çağrışımlarla beslenen, yan anlamları ve imaları barındıran, sembolik ya da örtük karşılıkları bulunan bir bütündür; yani: konuşulan, algılanan ve alımlanan dil’dir. Ancak, başlı başına bir işaretler, dizgeler, yazım, noktalama ve dilbilgisi sistemi olan “dil” ve dilin temel unsurlarından biri olarak konuşma edimini mümkün kılan “söz”, birbiri içinde var olan ve çoğu kez birbiriyle karıştırılan kavramlar olarak ortaya çıkabilmektedir. Yeni bir dil öğrenilirken, ortak kodlar ve kurallar bütünlüğü -örneğin; cümle yapılarındaki dizilim, ağaçların yeşil, kanın kırmızı olması ya da özne, yüklem ve tümleçlerin bulunması gereken yerler- her dilin kendi dilbilimsel sistemi içinde belirlenmiştir. Bütün bu sayılanlardan yola çıkarak; Dil; “konuşmacı ya da yazar tarafından, dilin yapısı ve kuralları çerçevesinde gerçekleştirilen belirli konuşma, yazma veya çizme edimlerini kapsar. Saussure, bunu ise “parole” (söz) olarak adlandırır. “Langue” (dil) “biçimler sistemi” olan bir dilin, “sistemidir”; parole ise, konuşmanın kendisi ve dil içerisinde mümkün olan söz edimleridir” (Culler, 2007, (Çev: Gür), s. 29) denilebilir. Söz, dilin kimden, nerede, nasıl ve ne şekilde öğrenildiğine bağlı olarak değişiklikler gösterebilen yapısı nedeniyle, yukarda da bahsedildiği üzere, bireylere göre değişiklikler gösterebilir.

* Sözcelem: Bireysel bir kullanım edimiyle dilin işleyişe geçirilmesidir (Benveniste, 1994, (Çev.: Öztokat), s. 139).

Mehmet Rıfat, F. De Saussure’ün dil ve söz ayrımı konusundaki görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Dil, tek tek bireyleri değil, toplumu ilgilendiren bir olaydır; bireyüstü bir dizgedir, bir soyutlamadır. Ancak bu dizgenin var olmasıyla insanlar arasında, bir bildirişim kurulur. Buna karşılık söz, dil dizgesinin özel ve değişken gerçekleşme biçimidir; daha doğrusu dilin somut kullanımıdır. Dil toplumsaldır (bellek olgusu), söz bireyseldir (yaratma olgusu) (2008, s. 26).

Dilin yazınsal ve bireysel yanını kullanarak, edebi metinlerini oluşturan yazarlar, eserlerinde işledikleri konulardan olduğu kadar, bu konuların işlenişindeki, biçime ve içeriğe dayalı seçimleriyle, metnlerinin tüm anlamsal katmanlarının ayırt edilmesini de sağlamaktadırlar. Yazarların ruhsal durumlarından, düşünsel özelliklerine, içinde bulundukları dönemin siyasal yapısına ve çağının genel anlayış ve algılayış biçimlerine kadar tüm özellikleri, onların anlatım, içerik ve biçimlerinin ve bunların ilişkilerinin sonucunda, kendine özgü değerler ve özellikler kazanan eserleri ortaya koymalarına neden olmaktadır. Bu “kendine özgü olma” durumu, yazınsal eserin içindeki dilsel biçimlerle ortaya çıkmaktadır. Biçem, L. Spitzer’e göre; dilsel boyutta görülen, bireysel, ayırıcı bir öğedir; standart dilden yazarın kişisel sapma noktasıdır. Dilsel düzeydeki standart olandan sapmalar da başka alanlardaki sapmaları yansıtabilir (aynı, s. 131) Biçem, kişiye özgülük durumu nedeniyle, çoğu kuramcı tarafından standart dilden sapma, kopma olarak değerlendirilmiştir. Dilin dilbilgisel yapısı ile kullanılan dilin anlamsal yapısının, birbiriyle örtüşmediği durumlarda ortaya çıkan çelişki, “sapma” olarak değerlendiren bu yapı bozma durumunu işaret etmektedir.

“Daha değişik bir anlatımla, bir metnin içindeki söz sanatları, aynı metnin dilbilgisel yapısının söylediğinden farklı, onun la tam anlamıyla çelişen şeyleri belirtebilir. Bu da akıl ile retorik, gramer ile retorik arasında bir çatışma olduğunu gösterir. ... Bir metin gerçekliği ararken, kendini yaratırken yine kendi yapısını, anlamsal düzenini, tutarlılığını bozar; okurun karşısına, dilbilgisel kurallarla örülü ve belirli anlamlar içeren bir düzenek, bir yapı olarak değil, söz sanatlarıyla örülü bir oyun biçiminde çıkar (aynı, s. 157).

Yazınsal dil ve biçem konusunda, Mehmet Rıfat, şu önemli noktalara işaret etmektedir: “Yazınsal dil, geleneksellermiş bir anlatım biçimidir; birbirini izleyen kuşaklar boyunca birikmiş bütün biçemlerin bir tortusu, bir bileşkesidir; ...yazınsal dilin kendine özgü sözcük dağarcığı, hazır kalıpları, uzlaşmaya dayalı cümle yapısı vardır. Kullanılagelen dil ile birbirine karıştırılamaz; kullanılagelen dil yazınsal dile özgü bir söyleyiş biçimini benimserse, bu, onunla arasındaki karşıtlığı vurgulamak ve bu yolla hoş ya da ince bir alay yüklü etki yaratmak içindir.” (1998, s. 26) Biçemsel yazınsal dil’in, gerçek anlamının dışında bazı üst, örtük, simgesel vb. anlamlar kazanarak, edebi nitelik kazanmasına neden olmaktadır.

Prof. Dr. Şefik Aktaş, “Edebiyatta Üslup ve Problemleri” adlı eserinde, “Üsluba Tesir Eden Faktörler” başlığı altında, üslup konusundaki saptamalarına yer vermiştir. Metni meydana getiren ve metnin düşüncelerini anlatmaya yarayan, bir ya da birkaç cümlelik söz gruplarındaki kelimelerin içlerinde barındırdıkları ses unsurlarının özellik, benzerlik ve dağılımları ya da kelimelerin uzunluğu ve kısalığı üslubun ayırıcı özellikleri arasında sayılmaktadır. Bundan başka, metinlerin sözdizim özellikleri; metin teknikleri (nazım, düzyazı vb.), cümlelerdeki kişiler, durumlar, dilbilgisi yapıları (devrik, düz, soru cümleleri vb.) ve anlama yönelik olarak da, kelimelerin belirli dönemlerde kazandıkları anlamlar, metin içindeki fonksiyonları, kelimelerin ne amaçla, nerede, nasıl, niçin, kim için, kime ve ne şekilde söylendikleri de, biçem içinde değerlendirilen unsurlar arasında yer almaktadır (1998, s. 42–44).

Çalışmanın bu bölümünde, temaları yazarlar tarafından edebi malzeme olarak, çağlar boyunca değerini yitirmeden tercih edilen ve işlenen mitolojik metinlerden biri olan Altın Post mitosundan alınan Medeia karakterinin işlendiği oyun metinleri biçemsel özellikleriyle değerlendirilmiştir. Adı geçen dört yazarın dramatik metinleri aracılığıyla kurdukları anlatım biçimleri, yukarda sayılan biçem özellikleri göz önünde bulundurularak, edebi tercihler, birbirinden farklı yazım, anlatım teknikleri ve karakter kurgulamaları ile ele alınmıştır.

1.2.1. Euripides ve Medeia Metni

Medeia, kadının, yalnız günlük yaşamdan değil, sahnede de yok sayıldığı tarihsel süreçte ve tiyatronun büyük dönemlerinde, ilk kez, erkek bir yazarın sözleri ile konuşmuştur. Yüzünde kadın maskesi taşıyan, bedenine kadın kostümü giyen ve kadınca sözleri ve duyguları, erkek sesi ile konuşturan aktör aracılığıyla hayat bulan Medeia, Euripides sayesinde, tragedya yazarlarının düşüncelerini, parlak nutukları andıran yüksek ve asil bir üslupla kullandıkları Antik Yunan tiyatrosunda, gerçekçi ve nispeten daha gündelik bir biçimle konulmuştur. Kaba, estetikten yoksun, sıradan ve gelişigüzel hiçbir sözün bulunmadığı Euripides'in sözlerinin yanında, öteki tragedya yazarları, öğretici ve uyarıcı özellikteki metinlerinin sanatsal anlatımı kuvvetlendiren, nidalar, hitaplar gibi kullanımlarla ağıdalı bir özellik ve derin anlamlar taşımasına dikkat etmişlerdir.

Yunan tragedyasında, kişilerin bireysel gerçekleri ve gerçeklikleri dışında, genel insanlık durumu ve din, felsefe, hukuk, adalet gibi soyut kavramlar ele alınmıştır. Oysa antik dönemdeki aynı ya da benzer mitolojik konuları işleyen 17. yüzyıl tragedya yazarları, kişileri karakteristik yapıları, bireysel özellikleri ile değerlendirmişler ve Yunan'a göre, görece olarak özel insanlık durumlarına karşı daha hassas davranmışlardır. Kişilerin görünürdeki yapılarının yanında ruhsal, duygusal, düşünsel yapıları, psikolojileri, yaşantı ve davranışları yazarların daha çok ilgisini çekmeye başlamıştır. Kişileri, özellikle de kadınları alışlagelmiş sınırlamaların ve toplumca beklenen kalıplar dışında şekillendiren Euripides, sözcükleri günlük hayatta kullanılan dilden seçen, bazı retorik teknikleri ve kurallarını kullanımı ile manzum biçimde yazan tragedya şairlerinden farklılaşarak, düzyazıyı da eserlerinde etkin biçimde kullanmıştır. Bu da, sanatsal üstünlüğe kavuşma yolunda ve uygulanan kurallar sonucunda katı kuralların takip edilmesini gerektiren dilde nispeten kırılmaya, sanatsal anlatımla desteklenen daha gündelik bir dile ulaşmaya neden olmuştur.

Euripides'ten alınan temsil metninde, Medeia'nın paylaşımcı tavrı, sakin, intim tonlarla vurgulanmaktadır. Doğrudan koroya ya da koro aracılığıyla sahne üzerinde

olmayan kişi ya da kurumlara yapılan göndermelerle zenginleşen anlamlar, yazarın sisteme karşı eleştirel tavrını da ortaya koymaktadır:

Korinthos’lu kadınlar, beni ayıplamamanız için evden çıktım. Çünkü ben gevşeklikleri yüzünden fena bir kayıtsızlık şöhreti kazanmış olan, birçok iyi faniler tanırım. Bunlardan bir kısmını kendi gözlerimle gördüm, bazılarını da işittim (Euripides, 1943, s. 15–16).

Kadınlığın tüm hallerini, genelden kendi özeline doğru taşıyan anlatım biçimi, Medeia’nın konuşturulduğu bölümlerde belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır. Duyguların paylaşımı, olayları ve durumu çözümleme, karakterin eylemlerine yön veren intikam düşüncesi, karar almanın mecburiyeti ve kararların alındığı koşullar, eylem ve eyleme gidişteki söz dizimleri, kısa ve ünlem cümleleri biçiminde kullanılmıştır. Euripides’in oyun metni, etkisini net ve dolaysız cümle yapıları ile pekiştirirken, diksiyonda sağladığı renklendirme ve çeşitlilikle de, metnin anlatımını ve biçimini zengin bir noktaya ulaştırmaktadır:

Yaşayan ve düşünenlerin en biçaresi biz, kadınlarız. ... Evvela kendimize bir koca satın almak ve vücudumuza bir efendi vermek için para sarfına mecburuz. ... Kocasını terk etmek kadınlar için ayıp bir şeydir. Ve onları reddetmek bizim için memnudur! ... Kocamız müşterek hayatın boyunduruğunu, ağırlığını kabul ederse, yaşamak iyi bir şeydir. Yoksa ölmelidir. ... Fakat bizim gözlerimiz bir tek insana bağlı kalır. ... Fakat seninle ben aynı dili kullanamayız. Senin burada memleketin, baba evin, hayat üstünlüklerin ve nihayet dostlarının cemiyeti var. Ben ise yalnız, memleketsizim, beni yabancı bir topraktan bir av gibi kaçırın bir kocanın hakaretleriyle karşı karşıya, anasız, kardeşsiz bulunuyorum. Yanına gidip talihsizliğimden uzakta demir atacak tek akrabam bile yok. ... Bir kadın tabii hallerde korkaktır, kavgada ve demir karşısında korkar, fakat yatağının, haklarının çiğnendiğini görürse ondan daha kanlı ruh yoktur (aynı, s. 51–54).

Diksiyon açısından, ses, ses yoğunluğu (volüm), tonlama, ritm ve hız olanaklarını kullanmaya elverişli olarak tasarlanmış konuşması ile Medeia, intim

tonlarla başlayan konuşmasını, yüksek duygusallık, aşırı ve tuhaf sakinlik, irite edici kahkahalar, öfke tonları, haykırış ve ağlamalarla süslemeye yardımcı kelime seçimleri ve cümle kurulumlarıyla hitabet sanatının ustalıkların göstermeye elverişli bir temsil metni halindedir:

Hayır, kalbim, hayır, sen değil! Bu cinayeti yapma! Bırak bedbahtları yaşasınlar!! Bu çocukları ölümden esirge. Bizden uzakta bile yaşasalar yine senin saadetini teşkil ederler.

Hades'in müntakim cinleri hakkı için hayır! Benim için oğullarını düşmanının zulmüne terk etti denmeyecek. Her ne suretle olursa olsun eninde sonunda öleceklerdir ve mademki bu zaruridir, o halde nasıl ilk önce onları dünyaya getirdimse şimdi de öylece öldüreceğim. Bu işten geri dönmek yoktur; ok yaydan çıkmıştır. Eminim ki şimdi taç başında, genç prenses tüller içinde can veriyor. O halde mademki ben en büyük talihsizliğin yoluna giriyorum ve onlara daha fena bir yolu takip ettireceğim, çocuklarıma veda etmeliyim.

Euripides, temsil metninde yer alan anlatım biçemi ile çocuklarını öldürmeye karar veren Medeia'nın, son ana kadarki güçlü yapısını, yüksek duygusal tonlar oluşturacak biçimde, yavaş yavaş zirveye taşımış ve kararına neden olan annelik durumu ile desteklenmektedir. Ayrıca, temsil metninin son repliklerini de belirleyen bu ifade biçimi, tükenik, çaresiz ve acılı bir anne imajını oluşturmayı sağlamaktadır:

Haydi, zavallı elim, tut kılıcı, tut ve sana bir ıstırap hayatı açacak olan kapıya doğru yürü; korkaklık yok; çocukların senin sevgililerin olduğunu ve onları senin dünyaya getirdiğini düşünme. Hiç olmazsa bu an için oğullarını unut ve sonra ağla; çünkü onları öldürmekle iyi yapacaksın, bununla beraber onlar senin için muazzездir. Ve ben bir bedbaht olacağım (aynı, s. 59).

1.2.2. Seneca ve Medeia Metni

Edebi biçimi belirleyici öğelerinden biri olan biçem, hem yazma, hem de yazarın düşünme ve tasarlama tarzı olarak da tarif edilebilir. Selahattin Arslan, "Üslup

Üstüne” başlıklı yazısında üslup için; “Buffon’un hani şu “İnsanın kendisidir” dediği şey. Hani Tanzimat Edebiyatının olmazsa olmazı olan Rezaizade M.Ekrem’in “Üslûbu beyan aynıyle insan” diyerek Buffon’u doğruladığı şu tanım... Buna göre üslûbu yadırgamanın mantığı yok. Çünkü onu yadırgadığımız zaman, kendimizi de yadırgıyoruz.” (<http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi45/arslan-2.html>) demektedir. Yazar tasarısını, amacını, yani kendi düşüncesini istediği şekilde yazıya geçirebildiğinde başarılı olmuş sayılabilmektedir. Ancak vücuda gelen eserde, yazarın kendisini ortaya koyan amacı kadar, edebi gelenekler, alışkanlıklar, kalıplar, moda yazım biçimlerinin yaygın kullanımı da etkili olmaktadır.

Temsil metninde kullanılmak üzere Seneca’dan seçilen parçanın genel dil özelliklerine bakıldığında, iç sesin (düşünce/ duygu vb.) dıştan var olmasını sağlayan cümle yapıları ve anlatım özellikleri nedeniyle, oyuncuya, ses ve volüm çeşitlemesinde geniş imkanlar verildiği göze çarpmaktadır. Geçmişe dönük gitgellerin sıkça kullanıldığı anlatım sayesinde, duygusal duraklar, kısa cümleli yapı ve gramatik işaretlerin (kelime vurgusunu arttıran tırnak içleri, ünlemler, “ah, eyvah” biçiminde kullanılan nidalar, soru işaretleri vb.) sıkça kullanımı ile vurgu, tartım*, tonlama, kişileştirme ve konuşmada akıcılık, çeşitlilik, renk ve değişkenlik etkili biçimde sağlanmıştır:

Mahvoldum; düğün türküsü kulağıma çalındı. Bense inanamıyorum, böyle büyük bir felakete henüz inanamıyorum! İason bunu yapabildi mi? Babamdan, ülkemden ayırdıktan sonra beni yabancı memleketlerde yapayalnız bırakmaya yüreği yetti mi?<verdiğim emeğin karşılığı bu mu olacaktı? Gözü önünde ne cinayetler işleyerek alevleri, denizleri yendim! Böylece benim kötü sihirli kudretim bitti tükendi mi sanıyor? Tereddüt içinde, şaşkın, çılgın her bir yana sürükleniyorum; nereden öç alabilirim? Ah! Bir kardeşi olaydı! Ama bir karısı var, kılıcımı ona çekeyim. Ama bu, gördüğüm kötülöklere yeter karşılık mıdır?

* Tartım: Söz, duraklama, hece uzunluğu ve vurgunun birleşmesiyle ortaya çıkan düzenleme (http://www.turkceciler.com/Dersnotlari/konusma_egitimi.html).

Dr. Samim Sinanoğlu, Seneca'nın "Seçme Epigramlar ve İmparator Cladius'un Kabaklaşması" eserinin, önsözünde Seneca'nın yazım biçimine ve yazım çeşitliliğine vurgu yaparken, metnlerinin sanatsal değerinin bulunduğu yeri vurgulamaktadır:

Filozof lakabı ile tanınan Seneca -onun felsefe alanındaki emeğine halel getirmemek şartı ile- denebilir ki filozoftan çok bir edebiyatçı, hem de, kendisine karşı (başta Quintiliannus) resmen cephe alınmasına rağmen, çağdaş ve sonraki nesiller üzerine en çok tesir etmiş olan, devrin en büyük edebiyatçısıdır. Hatip, şair, filozof... hayret edilecek kadar geniş ölçüde meydana getirdiği eserlerde ele almadığı nevi yoktur: kendi adına veya imparator için hazırladığı nutuklar, şiirleri, bütün Latin edebiyatından biricik olarak elimize geçen trajedileri, felsefi ve tabiat bilgisi üzerine yazdığı eserler... sonra Cicero'nun üslubuna tamamen zıt fakat onunla boy ölçüşecek değerde, kısa cümleli, lügat ve tezyinat * bakımından gayet zengin, canlı, tam manası ile şahsi bir üslup (Seneca, 1947, (Çev.: Sinanoğlu), s. V-VI).

Dr. Samim Sinanoğlu, Seneca'nın Medeia metninin önsözünde, Seneca'nın Euripides'ten ilham alarak yazdığı Medeia'sının, doğrudan doğruya yunan şairinin çizdiği hatları takiben yazılmasına rağmen, yine de kendine has bir edası ve değeri olan bir eser olduğuna dikkat çekmektedir. Vezinlerde görülen ahenkli ve sanatsal anlatımın, metnin çeviri olması nedeniyle, var olandan çok azının anlatımda ortaya çıkabildiğine işaret eden Sinanoğlu, "Seneca –uzun sihir hazırlığı ve ayin tasvirleri hariç- toplu, çok canlı, bilhassa protagonistinin ruh haletince bir tahlil sayesinde muvaffakiyetler tasarlanmış bir eser meydana getirmiştir. "(1945, s. IX-X) diyerek oyuncuya sunulan imkânlarla da özellikle değinmiştir.

Szerb'e göre Seneca, biçem açısından klasik geleneklerden ayrılmaktadır. Ona göre, metnin biçemi ile kişiliğin çok sıkı bir ilişki içinde ve birbirine bağlı olduğunu fark eden Seneca'ya göre kötü üslûp kötü bir ahlâk, iç disiplinsizlik eseridir. Seneca'nın kullandığı biçem huzursuz, keskin, patetiktir. Cicero'nun getirdiği periode* un

* Tezyinat: Süsleme, bezeme.

* Periode: 1. Dilbilimde sıralama, 2. Kendine özgü bir özellik taşıyan zaman parçası, dönem, devir, 3. aktarılma, 4. Bir görevin bir kimseden bir başkasına geçmesi.

hâkimiyetini yıkmış ve Roma nesrine sinirli ruhî durumu yansıtan kısa cümlelere dayanan biçimi getirmiştir (1979, (Çev.: Eren), s. 299)

Günahtır” diye düşünme; utancı defet, senden uzak olsun. Temiz ellerle alınacak intikam basittir. Öfkeye atıl! Uyumuşsun, uyan! ... Ah aptal, ne acele ettin? Keşke düşmanımın o kadından çocukları olaydı! ... İşte şimdi Medeia’yım; deham kötülükle beslendi. İyi ettim, evet, ne iyi etmişim de kardeşimi kaçırmış, parça parça kesmişim, babamın gizlediği mukaddes defnesini elinden almışım, ne iyi etmişim de ihtiyarı öldürsünler diye kızlarının eline silah vermişim! Ey ıstırap çeken gönlüm, sen yalnız dile: nereye olursa olsun, atacağım el acemi değildir. (Seneca, 1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 6-7-)?

Seneca’nın, çeviri olmasına rağmen, yukarda açıklanan huzursuz, keskin ve sert tarzını etkin biçimde yansıtmayı başaran oyun metninde, doğal dışı, grotesk, içte söylenenlerin dışta seslendirilmesine olanak sağlayan ifade biçimleri, oyuncu ve seyircinin metnin biçimini kolaylıkla anlamasını sağlayacak biçimde işlenmiştir. Düşüncelerdeki karmaşanın, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki gitgeller ile kurgulandığı anlatım, karakterin kendisi ve herkesle hesaplaştığı durumlar, soru sorma amacı taşımayan soru cümleleri ile desteklenmiş, kontrolsüz duyguların (özellikle öfke ve sevginin) birbiri ile geçtiği ve örtüştüğü cümleler, açıklama, ünlem ve üç nokta yan yana kullanımları ile işlerlik kazanmıştır:

Dehşetinden kalbim atıyor, elim kolum uyuşmuş, donmuş; içim titriyor... Öfkem geçti: Artık kadın değil anneyim. Kendi çocuklarımın, kendi oğullarımın kanını dökeceğim? Ben ne diyorum? Ah, ne çılgınca öfke! Şu görülmedik cinayet, şu korkunç günah benden de uzak kalsın; bu zavallıların suçu ne? Suçları babalarının İason, annelerinin de Medeia olması... Ölsünler, onlar benimdir! Bir günahları, bir kabahatleri yok, masumdurlar: itiraf ediyorum. Ama kardeşim de masumdu. Ey gönlüm; niye böyle kararsızsın? Yüzümden akan bu gözyaşları ne? Niye beni böyle hiddet ve sevgi ayrı ayrı yollara sevk ediyor? Kararsızlık içinde beni çift cereyan sürüklüyor. Şiddetli rüzgârlar birbirleri ile coşkun savaşa atılınca deniz nasıl uyuşmayan dalgalar sürer de şaşkın sular kaynaşırsa, benim kalbim de öyle dalgalanıyor. Öfke sevgiyi, sevgi öfkeyi kovuyor. Ey ıstırap dolu kalbim, sevgiye yer ver!

Buraya gelin, hüznü dolu evimin biricik tesellisi, sevgili oğullarım, gelin, bana sarılın, beni kucaklayın. Babanız sizi kaybetmemiş... Ne çıkar (aynı, s. 35–37) ?

Seneca'dan alınan temsil metninde, aldatılmaya ve aşağılanmaya isyan ederek, intikamı için nereye saldıracağını bilemeyen Medeia'nın, çocuklarını öldürmeye karar veriş, onlara duyduğu sevgi, babalarına duyduğu nefret ile bir çeşit kendini eylem için doldurmayı ya da ateşlemeyi çağrıştırmaktadır. Anlatımda bir an yumuşayarak sakinleşen cümleler, ani bir geçişle, kısa, ünlem ve emir cümlelerine dönüşmekte ve böylece karakterin yaşadığı açmaz, kararsızlık ve öfke net biçimde ortaya çıkmaktadır. Medeia'nın geçmişte elinden çıkan ölümlerin diyetini ödemesi biçimde sonuçlanan temsil metninin bu bölümü, acımasız, acımasızlığının ve bulunduğu durumun sonuçlarına katlanmaya muktedir bir anne/ kadın imajı çizmektedir.

1.2.3. Dario Fo ve Medea Metni

Yazılı metinler kimi zaman, yazarın biçimde kendi kişiselliğini ortaya koymasına ya da dışı vurmasma izin vermeyebilirler. Ancak, edebi biçimler içinde yazar ve uygulayıcı aynı kişi olduğu durumlara da rastlanmaktadır. Dario Fo ve eşi Franca Rame kendi kurguladıkları metinlerini, kendi yaşantılarından da besleyerek ve kendileri sahneleyerek yazında, metinde ve oyunculukta tam, bütünlüklü ve kuvvetli bir biçimi ortaya koyma şansına ve hâkimiyetine sahiptirler. Çeviri metinlerde çoğu kez görülen çeviri hataları, eksiklikleri ya da yetersizlikleri de, Fo'nun metinlerinin Türkçeye çevrilişleri sırasındaki ustalıkla aktarımla ortadan kalkmıştır.

Tahsin Yücel, Türkçedeki en kötü kokulardan biri “çeviri kokusu”dur derken tam tamına bundan bahsetmektedir. “Yerleşmiş bir kanıya göre, bir çevirinin başarılı sayılabilmesi için, ilk koşul, ‘çeviri kokmaması’, yani gerçekte olduğu gibi değil de olmadığı gibi görünmesi, gerçek niteliğini gizlemesidir.” (1982, s. 86–87). Yücel, bunun gerekçesinin doğallık gereksiniminden kaynaklandığına işaret ederken, özgün yapının kendi doğal içindeki akıcılığı yerine, dil içinde kullanılan en yaygın sözcüklerin, beylik deyimlerin ve kalıplaşmış cümlelerin bir araya getirildiği, akıcı ancak, her yeni çeviride “aynı” kalan bir çeviriden de söz etmektedir. Çeviri işlemi “bir doğal dildeki bildirileri anlamsal ve işlevsel bir eşdeğerlik sağlayarak başka bir doğal dile aktarma biçiminde tanımlanabilir (Vardar, s. 322).

Dario Fo'nun anlatıya dayalı oyunları arasında yer alan Medea'sı, çeviri metnin başarısı ve güncelliğini Antik Yunana'dan bugüne kadar koruyan bir konuyu ele alması açısından, Halk Tiyatrosu geleneğini ve anlatım biçimini koruması açısından önemlidir.

Temsil metinleri içinde, tek bir oyuncunun sahne üzerindeki hâkimiyetine, performansına dayanan tek metin olması ve anlatı formu taşıması açısından, bu çalışmada ele alınan diğer metinlerden farklılık göstermektedir. Tek kişilik gösterilerde bazen başkalarına ait gibi görünen sözler -tek oyuncunun aktarımı, sahneleme tercihleri, yazarın, metin ve oyunculuktaki biçim tercihleri ile- kimi zaman karakteri, olayı ya da durumu yansılama, hatırlatma, tasvir etme, bilgilendirme ve sadece aktarım biçiminde kullanılmaktadır. Temsil metninde Medea'nın kasıtlı, bilinçli ve seçilmiş kelimeleri, başlangıçta Medea'nın evin içindeki durumunu anlatıyor gibi görünen kadınları, dedikoducu, meraklı ve heyecanlı konuşma biçimleriyle farklılaştırarak, sözlere karakteristik özellikler ve kişilikler yüklemektedir. Böylelikle, oyuncunun role yaklaşımındaki tercihleri ve rol yapımındaki yaratıcı zekâsı ile sayısı onlarca olabilecek kadın kalabalığı oluşturmak mümkün olabilmektedir. Aşağıda oyun metninden alınan bölümde kullanılan her cümle ya da cümlecik, Medea'nın çevresindeki her bir farklı kadının yansıması, taklidi olarak sahnelemede ve oyunculukta kullanılabilir.

Yetiş, yetişin! Yardım edin! Medea iki çocuğuyla kendini eve kapattı. Ve deliler gibi bağırmakta! Aklını yitirmiş gibi bilinçsizce dolaşıyor. Zehirli örümcek gibi gözleri yuvalarından fırlamış sanki. Tüm bunların nedeni kıskançlık... Erkeği Giasone'nin genç bir kadınla evleneceğine inanmıyor. Evinden ve çocuklarından ayrılmayı düşünmüyor. Medea mantıklı düşünmek istemiyor (Fo, 1992, (Çev.: Demirel), s. 67).

Medea'nın başta dinleyici gibi ele alındığı temsilde, temsil metninin sağladığı imkânlardan bir başkası da, Avrupalı kadının entelektüel altyapısına rağmen yaşadığı aşğılamaları vurgulamaya yarayacak düşünsel duraklara, seçilmiş kelimelere, suçlayıcı olarak değerlendirilebilecek, kasıtlı saldırı kelime cümlelerine yer verilmiş olmasıdır. Bu anlatım biçimi, düz yazı biçiminde yazılan metnin kimi yerde tek bir cümleyle

paragraf ve anlatı bütünlerini bozan/ ayıran parçalı yazım biçiminde net olarak görülmektedir:

Hepimiz bu dönemleri yaşadık, Medea... Ama zaman geçip gidiyor... Erkeğimizin yeni bir et, yeni bir cilt, yeni göğüsler, taze bir ses ve yeni bir dudak araması biz kadınların kaderi... Her zaman dünyanın yasası budur!

Bana hangi yasadan bahsediyorsunuz? Ey kadınlar? Bu yasayı siz kadınlar mı düşündünüz, konuştunuz ve yazdınız? Sonra da meydanlarda trampete vurup, bu yasanın kutsal olduğunu mu duyurdunuz? Erkekler... Erkekler.

Erkekler bu yasayı bize karşı düşündüler, yazdılar ve kutsallaştırdılar.

Kralın imzasıyla kutsallık kazandı.

Hayır, Medea, o doğaldır, doğal olanıdır: Erkek dayanıklıdır, uzun zamanda yaşlanır (Aynı, s. 68)...

Kimi zaman, kalabalık bir grubu, var olan sistemin yapısını bozmak amaçlanarak, çıkartılması planlanan olaylara karşı kışkırtma konuşmalarını andıran, net, keskin, süzölmüş ve adeta sunum şeklindeki sözcük seçimleri ve dizilimleriyle, entelektüel, baskıcı bir hava da hissedilmektedir. Tehdit etme, korku yaratma ve bu yolla kendini ifade olanaklarını en son noktasına kadar zorlayan Medea, erkek egemen sisteme karşı sözlü mücadelesindeki başarısında en büyük kozunun, çocukları olduğunu anlaması üzerine, baskıcı sistemin gelecekteki parçası olacak çocuklarına biçtiği son dikkate değerdir. Kocasından kendisine yaşatılan, başka kadınların da oğulları tarafından maruz kalacakları davranışlara son vermek için, anneliği ile bile değer kazanmamış bir kadın olarak en ağır cezayı kendisine kesecektir.

Dario Fo, ister aşırı kontrolle, ister tamamen kontrolsüzmüş gibi görünerek oynansın, ister ağızdan savrulan tükürüklerle ya da entelektüel entonasyon biçimlerini barındırsın, seçtiği kelimeler, kullandığı cümle yapıları, konuyu ifadesindeki tercihleri ve biçimiyle, oyunculara Medea metni ile sınırsız bir oyun metni sağlamıştır. Medea'nın Fo'dan alınan temsil metninde, "Çocuklarım ölmeliler, çünkü o berbat yasaların ve sen yok olmak zorundasınız!... Batır umutsuz Medea, batır demiri

çocuklarının yumuşak etine.” (Aynı, s. 70) diyerek umutsuz eylemini hayat geçirmeye hazırlanan kadının durumu, duygusal duraklara imkân sağlayan üç nokta yan yana kullanımları ile pekiştirilmiştir. Sahne üzerinde gösterilmeyen ve metnin devamında anlatılamayan çocukların akıbetleri, Medea’nın sözleri ile zihinsel bir canlandırma süreci oluşturma amacıyla anlatılmıştır:

Kanıyor... Tatlı kan... Akıyor... Onların bu vücudun birer parçası olduklarını unut, yüreğim... Kanıyor... Bağırıldıklarında sakın titreme. “Ana, merhamet ana”... ”Canavar dişi köpek, lanetli, insanlık dışı ana, alçak” diye herkes bağırarak kapının dışında (Aynı, s. 70)...

Temsil metninin sonunda, Dario Fo, değişmez kadınlık durumunu kuvvetle vurgulamak için “ve ben ağlayarak şunları söyleyeceğim: (*Alçak sesle*) ‘Ölüyorsun, yeni bir kadının doğumu için ölüyorsun’ ...(Bağırarak) ÖL!...Yeni bir kadının doğumu İÇİİN!” biçimindeki cümle yapılarını ve söyleyiş biçimlerini tercih etmiştir. Parantez içlerinde verilen ve karakterin sadece çocuklarını öldürmek noktasındaki sözlü eylemlerine karşılık gelen söyleyiş yönlendirmeleri, yazarların oyun metinlerini biçimlendirirken, oyunculuk ve sahnelemedeki etki ve isteklerini de göler önüne sermektedir.

1.2.4. Yüksel Pazarkaya ve Mediha Metni

Zehra İpşiroğlu, “Tiyatroda Düşünsellik” adlı kitabında, “giderek küçülen dünyamızda kültürlerarası etkileşimin disiplinlerarası etkileşim kadar önemli bir rol oynaması çeşitli bilim dallarında bu doğrultuda yeni yeni araştırmaların yapılmasına yol açtığından bahsetmektedir. “Tiyatrobilim alanında, kültürlerarası alışverişi ve etkileşimi konu alan araştırmalar, metin (metin incelemesi)-yorum, alımlama (yorum analizi) ve teknik ve yöntemsel düzlemdeki etkileşimlerin incelenmesi açısından ele alınabilir.” (1995, s. 102). Oyun metinlerinde “yabancı” olanın nasıl kullanıldığının incelenmesi çalışmaları, yabancı imgesinin metinlerde nasıl bir biçimde ele alındığının, işlendiğinin ve tüm metin içindeki özelliklerinin nasıl değerlendirildiğinin saptanmasıyla ortaya çıkabilmektedir. “Kimi kez yabancı olan, ele alınan sorunun

evrenselliğini vurgulayan bir soyutlama ögesi olarak kullanılıyor olsa da, yabancı olanın doğrudan doğruya konu olarak ele alındığı, yabancı düşmanlığı” (Aynı, s. 104) ya da başka bir ülkede yabancı olanın, kendine yabancılaşması sorunlarının işlendiği metinlerin sayısı da azımsanmayacak kadardır. Euripides’in Medeia metninden etkilenmeyle yazılan ve Almanya’da yaşamak zorunda kalan bir Türk ailesinin durumunun işlendiği Mediha metni bu tip metinlere iyi bir örnek olarak rtaya çıkmaktadır. Kişinin kendisine (içsel), yaşadığı dünyaya (dışsal) karşı yaşadığı yabancılaşma, “Yabancı olanın kendi kültürümüzle yoğun bir biçimde kaynaşmasını sağlayan uyarlamaların tiyatro tarihinde önemli bir yeri vardır.” (Aynı, s. 105).

Yüksel Pazarkaya, Almanya’daki göçmenlik meselelerine de değinen oyununda, yabancı bir ülkede, kendine, ailesine, kültüne, inancına toptan bir yabancılaşma yaşayan Mediha’nın öyküsünü, Euripides’in metninden Türk kültürüne, adet, gelenek ve göreneklerine uyarlayarak, kadının ve kadın özelinde bireylerin ötelenmesinin vurgulandığı, evrensel bir soruna işaret etmektedir. Medeia’yı yeniden yazmış olan Heiner Müller de, Medea’nın şimdiki zamanda Almanya’daki bir Türk kadını olarak kurgulanabileceğine dikkat çekmiştir.

Pazarkaya, oyun metninde birbirinden farklı kültür, yaş ve eğitim seviyelerine ait kadın figürlerini kullanarak, birbirine benzer durumların tüm toplumlarda, eğitim seviyelerinde, benzer ya da farklı biçimlerle de olsa, din ya da dil ayrımı olmaksızın yaşandığını işaret etmektedir. Her kadını kendine özgü özellikleri ile konuşturan ve sözcük seçimleri ile zenginleştirdiği sözel anlatım biçimini, karakterlerin durumları ve içsel mantıklarına göre şekillendiren Pazarkaya, öylelikle oyuncuların diksiyon kullanımlarının zenginleşmesini sağlamaktadır. Yazarın, oyunun biçimindeki tercihleri de, önceki bölümlerde bahsedildiği üzere, diksiyonu çeşitlendiren ve renklendiren özelliklerden biri olarak etkin biçimde kullanılmıştır.

Mediha, çocuklarını öldürmeye karar veren anne modelinin ve kadını tüm gelgitlerin süzölmüş estetik hali olan Euripides’in Medeia’sından, içinde bulunduğu durumdan kurtulmanın tek yolunu, babalarını öldürürse yalnız kalacaklarından, kendisini öldürse yetim olarak ortada kalacaklarından korktuğu çocuklarını öldürmeye karar

vermekle bulan, “çaresiz” ana imajının karşılığıdır. Bulduğu çözüm yoluna ulaşana kadar, gerçekte yapamayacağını bildiği halde, çaresizlikten denemeye karar vererek, sonra yine aynı hızla vazgeçtiği fikirlerinin arasında tıkanmış, çözümsüz, kararsız ve bunlara rağmen yine de ayakta durmaya çabalayan kadını simgelemektir:

Ne isterseniz yapayım, diyeyim, usulca dursunlar. Sonra mutfaktaki koca et bıçağını bir birinin, bir öbürünün böğrüne saplarım, olur biter. Daha da iyisi, evlendikleri geceyi bekleyip, batasica adımın, yitesice onurumun kirlendiği o çirkef yatağını kan revan içinde komak, ama bunu nasıl yaparım? Hazır ayağıma kadar geliyorlar, öcümü burada alırım. Bu olanak her zaman ele geçmez. Varsın burası kan revan olsun. Nasıl olsa, bu damdan alıp başka bir dama koyacaklar beni. Bana ev, ocak olamayan bu yeri kan götürsün. Yatarım ben de koydukları damda tükenesi ömrümün sonuna değin. Ne verdi ki şimdiye bana bu ömür, bundan sonra ne verecek (1992, s. 53) ?

Temsil metninde karmaşık düşüncelerinin hızına yetişmeye çalışıyormuş izlenimi veren, konuşma biçemi ile Mediha, adeta bir beyin fırtınası yaşamaktadır. Durakları yazar tarafından özellikle belirtilen anlatım biçimi, bu şekilde düşünce akışının hızını vurgular nitelik kazanmaktadır:

(*Duralar. Ne verdi, ne verecek sorusu bir şey çağrıştırır kafasında.*) Ama çocuklar ne olacak ben dama düşünce? Çocuklarımı, öksüzlerimi bir de anasız, yetim mi koyacağım? Niçin yaşıyorum ben, bir tek çocuklar için yaşamıyorsam? Yok, yavrularımı yapayalnız koyamam bu dünyada? Öyleyse öcümü nasıl alacağım bunlardan ben? ... Bakın şu orospunun piçlerine diye kör olası gözlerini ayırmazlar yavrularımın üstünden...(*Mediha bir süre ne edeceğini bilmeden, çaresiz durur, dolanır.*) Peki, şimdi ne yapacağım ben? (1992, s. 53/ 55) ?

Pazarkaya, Mediha'nın kendi kendine kalarak konuştuğu ve bir çeşit içsel hesaplaşma, çözümleme yaptığı temsil metninde amacı soru sormak olduğu kadar, soru sorma biçiminde sesletilmeyen soru cümlelerine yer vermiştir. Bu, o anda, hemen

verilmesi gereken cevapların bellekten acele ile çıkarılmasını sağlamakta, bitmek tükenmek bilmez bir soru cevap dizgesinin kurulmasına ve dolayısıyla karakterin duraksız konuşma biçimine de yardım etmektedir:

Erkeğin yaptığını, erkeğe mubah olanı, kadın niçin yapmayacakmış? Ne dediği o pek bilmiş danışmacı kadın? Can kadının canı, vücut kadının vücudu, zevk kadının zevki değil mi? İsteddiğini yapar, canının istediğine gider, zevk edinir. Nasıl dediği o çokbilmiş? ... Bana ne canım bunlardan? Bana nesi var mı? ... Cezayı hak etmeseydim, bu hallere düşer miydim? Bu değil midir ana babaya karşı gelmenin, saygısızlığın cezası. Koşa koşa kaçıp vardığım herif ne yaptı? Irzıma geçmedi mi? Kızlığımı köreltmedi mi? Erkek mi oldu abana? Babamı oldu çocuklarıma? İsterse, ondan sonra gelsin öldürsün beni. Akıtsın kanımı, temizlesin namusunu. Yaşayıp ne olacak? Hem de onun gözleri önünde yapmalıyım. Şimdi gelirler. Hemen çıkıp kapı önünden geçen bir adamı çevireyim. Onun gözleri önünde. Onun bana yaptığı gibi. Benimki can değil mi? Canımın çektiğiyle... Niye ben gönül eğlendirmeyeyim? ... Kötüye uyup, kötülük edilir mi? Namus, Allah'ın kadına verdiği en yüce değer değil mi? Allah, benden namusumu gözüm gibi sakınmamı istemez mi (Aynı, s. 54- 55) ?

Temsilde, Gürcü prenses Medeia'nın, Almanya'da yaşayan Karadenizli bir ailenin ferdi olarak ele alınmasına neden olan, pervasız, sansürsüz, kimi zaman oyun metinlerinde komik unsur olarak kullanılan, karşısındakine söz hakkı vermeyen konuşma yapısı, Karadeniz kadınının sahne üzerinde gerçeklik kazanmasına da olanak sağlamıştır:

Döndüm dolandım vardım sıfıra. Hasan'ımı kurtarmam gerek o karının elinden. Kendimi kocasız, çocuklarımı babasız koyamam. En iyisi, öyle yapayım. Haber saldıgım gibi, ne istiyorsanız olsun, diyeyim geldikleri zaman. Ne istiyorsanız olsun, diyeyim. Ama büyü yapayım. Büyüyle bağlayayım Hasan'ı. Mezar olasıca döşeğe düştüklerinde, görsün ki orospu karı, Hasan bağlı. Erkekliği sıfır. O an atar Hasan'ı yataktan. Başka bir istediği mi var Hasan'dan. Ne olacak başka istediği? Hasan'ın erkekliği ile para. Veririz parayı yaparız Hasan'ın işini. Büyüyle bir bağlayayım ben onu. Görsün, erkekliği sıfır. Nerden bilecek bağlı diye. Bana dönünce, karşı büyü yapar çözerim bağını. Hasan da şaşar bu işe. Gerçekten niçin aklıma gelmedi bu daha önce? Ninem anlatırdı, dedemi kuma getirdiği zaman nasıl bağladığını (Aynı, s. 56).

Pazarkaya'dan alınan temsil metninde, akıcı, ritmik ve hızlı bir akışla süren Mediha'nın konuşmaları, büyü yapma ve dua sahnesi ile tam tersi bir nitelik kazanmıştır. Bir yandan aldatılmaya, aşağılanmaya, bir yandan da kocasını kaybetmeye direnen Mediha, büyü sahnesinde duanın etkisiyle nispeten sakinleşerek, kontrollü, yapacaklarının hâkimiyetini eline almış bir görüntü kazanarak, farklı bir kimliğe bürünmektedir. Böylelikle, karakter yapımında yazarın tercihlerinin, oyun kişinin önceden tahmin edilemeyen başka özellikleri ile de sahnede görülmesine imkan sağlanmaktadır:

Hemen girişeyim büyüye, bağlayayım Hasan'ın erliğini... Bıçağı getireyim...

(Mutfaktan bıçağı alır, gelir. Bir bezi şerit gibi yırtar. Arapça dualar okuyarak, yırttığı bezi yavaş özenle kın gibi bıçağın etrafına sarar. Bez bıçağa kın gibi dolandıktan sonra, bozmadan kınından sıyrır ve bıçağı yere bir yana koyar, kını da bozmadan öbür yana yere koyar. Sonra yere koyduğu bıçakla kının arasında dinelerek iki rekât namaz kılar. Namaz sırasında dualar mırıldanır. Namaz bittikten sonra sağa sola selam verir, sonra ellerini açar.)

Ya rabbim, ulular ulusu

Sığır sana dara düşen

Mediha, dünyayla çelişen,

Karışık hem gönlü, hem usu...

Sanadır tüm tövbeler...

Sendendir tüm çareler...

Çaresiz koyma kulunu,

Ya rabbim, güç kuvvet ver.

(Uzanıp yerden bıçağı alır. Bıçağa okuyup üfler.)

Kılıcım ol kınında,

Hayır, sensin hakkımda...

(Uzanıp bezden kını alır. Okuyup üfler.)

Kınım ol, bağrına kılıcım,

Yaramı sar, al bağrımdan acım...

(Bir elindeki bıçağı, usulca öbür elinde tuttuğu bezden kına sokar. Sonra bunu iki eliyle tutarak şunları söyler.)

İşte ben bağladım, sen çözme ya rabbi!

Yakarımı işit, Acımı dağıt ya rabbi!

Sen yara etme yüreğimi ya rabbi!

Sen kara etme yüzümü ya rabbi!

Sen koru kulunu, sana sığındı ya rabbi!

Ben bağladım belini, sen çözme ya rabbi!

Beni güldürmeyi sen de güldürme ya rabbi.

(Elindeki kınılı bıçağı usulca yere koyar ve ayağa kalkar. Bir dolaptan sarılı bir bohçayı çıkarır. Bohçayı yere koyar ve özenerek açar. Bohçadan yerel bir gelin giysisi çıkar. Soyunur ve bu gelin giysisini giyinir. Aynanın karşısına geçer, uzun uzun bakınır. Gözlerinden yaşlar dökülür.)

Ninemi sen gelin ettin, anamı sen gelin ettin, bana gelin giysisi olmadın. Kefen ol benden sonra giylene (Üstündeki yerel gelin giysisini yine soyunur ve arasına okunmuş üflenmiş kınında duran bıçağı yerleştirerek, yine özenle bohçayı dürer.) (Aynı, s. 56–57).

Mediha'nın çocuklarını öldürmeye karar verşi ise, kocasının kendi evinde onu, hizmetçi konumuna düşüren ve yetmezmiş gibi çirkinleşen, zorbalaşan, kabalaşan ve aslında kendinden kurtulmayı pervasız bir tavırla dile döken tavırları üzerine gelişmektedir. Almaya'da yaşayabilmek için, kocasını Alman bir kadınla evlenmeye mecbur tutarak elinden alan, Mediha'yı ve Mediha gibileri kim bilir kaçınıcı kez öteleyen “kanunlar” yoluyla, üstelik bu kez zorla çocukları elinden alınacaktır. Çocuklarını, kendi ve hatta onların ölümü pahasına vermek istememesi, zorbalaşan kocasının baskıcı tavrı ve sınır dışına atılarak, bir daha çocuklarını görememenin verdiği korku ile ortaya çıkmaktadır. Yazar, kocanın alaycı ve tehditkâr tavrını Mediha'nın ağzında konuşturmuş, böylelikle sahnede canlandırılmayan sahneler seyirciye söz yoluyla aktarılmıştır. Mediha'nın eylemini gerçekleştirebilmek için, çocuklarının kocası Hasan'a ait olduklarına dair kendini ikna etmeye çalıştığı “onun çocukları” şeklindeki ifade biçimi, karakterde yaratılan derin izleri de ortaya koymaktadır.

2. METİN OLUŞTURMA

Çalışmanın bu bölümünde, yazarlar ya da çevirmenler tarafından yazılan/aktarılan oyun metinleri, temsil metnine ve temsile yönelik olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme içerik olarak; oyunların açılışını, yazarların metinlerinde verdikleri ipuçları ile tanrıların algılanış biçimlerini, Medeia karakterinin özelliklerini, oyunların finallerini, dönemlerdeki genel inanç biçimlerini ve bu biçimlerdeki dönüşümlerin

sebeplerini/ etkilerini, toplumsal sağduyu ya da eleştiri mekanizması olan koroyu, Medeia'nın eylem kararının alınmasındaki sebepleri, bunların kaynaklandığı koşullarını, ayrıca; yazarların genel ve Medeia metni özelindeki yazım biçimlerini kapsamaktadır.

2.1. Metnin Oluşumunda Yorumların Etkisi

Çalışmanın bu aşamasında, temsil metinlerinin ele alınmasın öncesinde, dört ayrı oyun metninin tamamı, yukarda açıklanan belli başlıklar altında değerlendirilmektedir. Bu değerlendirme, Medeia başlıklı bir karakterin ve buradan hareketle vücuda gelen temsilin temasını, yapısını, yorumunu ve tercihlerini aydınlatması açısından önem taşımaktadır. Bununla da kalmayıp, karakterin bulunduğu durum, çevresel faktörler, ilişkileri ve etkileşimlerinin sergilenmesinde önemli ipuçları taşımaktadır.

Aşağıda, yazarların metinleri kronolojik sıralamayla ele alınmıştır. Temsil sıralaması, rejî faaliyetinin parçası olarak düşünüldüğünden, bu çalışmanın dışında değerlendirilmelidir.

2.1.1. Oyunun Açılışı

Antik Yunan mitolojisinde, Yunan olmadığı halde, en büyük büyücü kadınlardan biri olarak geçen Medeia'nın sözcük anlamı; “Akıllı, çare bulan” demektir. Latacz (2006, (Çev.: Onay), s. 266) Medeia'nın, Latince biçimiyle ismi Circe olarak batı dillerinin günlük kullanımına da girmiş olan Kirke'nin ya da Tanrıça Hecate'nin yeğeni olduğundan da bahseder. Erhat (1972, s. 266) tarafından, doğadışı, tüyler ürpertici serüvenlerin kahramanı olarak değerlendirilen ve bu serüvenlerin canlandırılmasında oynadığı rolün ilkel bir macera roman kahramanının rolü olduğu işaret edilen Medeia, dört oyun yazarı tarafından da farklı özellikleriyle işlenmiştir. Metinlerde ilk göze çarpan özellik, yazarların oyunların açılış sahnelerinde, çeşitli biçimlerde, Medeia'nın içinde bulunduğu durumunu ve genel ruh halini sergilemeyi tercih etmiş olmalarıdır.

Euripides'in tragedyası, kendini eve kapamış, yemeyen, içmeyen, kimseyi dinlemeyen, kocası tarafından terk edilmeye hazırlanılan ve evin içinde pişmanlıktan kaynaklanan haykırışlarla bekleyen bir Medeia anlatımı ile başlar. Sütüne, evin önündedir. Bir yandan hanımı için duyduğu üzüntüyü, onun yapabileceklerinden duyduğu kaygıyı, bir yandan da İason'un Medeia'ya yaptığı haksızlıkları ve bundan duyduğu kızgınlığını anlatır:

Biçare Medeia'ya gelince, o, şimdi hakaretin darbesi altında yeminleri, en büyük rehine olan el sıkmalarını yâd ederek yüksek çığlıklarla ağlıyor, İason'un, iyiliklerine karşı yaptığı mukabeleye tanrıları şahit tutuyor (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 6).

Medeia'nın geçmişte yaşadıkları ve o anda evin içindeki psikolojisi seyirciye Sütüne yoluyla aktarılmıştır. Soyu, toplumsal statüsü, memleketinde sahip oldukları ve kendisine duyulan saygı ile Medeia güçlü bir egoya sahiptir. Büyüklük ve onur birbiriyle sıkı sıkıya bağlı iki kavram olduğundan, Sütüne haksızlık ve hakarete uğrayan büyük kişilerin, tutkularının ve bu yüzden uğradıkları felaketlerin de büyük olduğundan bahseder. Bu arada, Medeia'nın sahnede görünmemesi, sadece sesinin, çığlık, haykırış, ağlama biçiminde duyulması ve bu şekilde karakterin seyirciden uzakta tutulması, zihinlerde finaldeki intikamın planlı ve düşünülmüş görünmesini sağlamak amaçlı olabileceğini düşündürmektedir. Evin içinden acı çeken ve kendini zavallı hisseden kadının fevranları duyulur. Açılış sahnesinde seyirci, bir yandan Sütüne'nin anlattıklarını dinlerken (Argo gemisinin serüveninden Medeia'nın Korinthos'ta uğradığı hakaretlere, dayanmaya çalışmasına, kocasının yeni evliliğine, hatta çocuklarına bakışındaki fenalığa kadar), bir yandan da Medeia'yı görmeyi beklemektedir.

Medeia, sadece uğradığı hakaret nedeniyle değil, İason uğruna terk ettiği yurdunu, ailesini düşünerek de vicdan azabı çekmekte ve pişmanlık duymaktadır. Sütüne, Medeia'nın, baba toprağını terk etmemekle neler kazanacağını en acı şekilde öğrendiğini anlatırken, Antik Yunan toplumunda değer nesnesi olamayan kadınların itildiği değersizleşmeyi de göz önüne serer. Medeia, erkek egemen toplumda kadına dayatılan ötelemeyi, bir de "barbar" denilerek kuvvetle hissetmektedir. Euripides,

Medeia aracılığıyla, kadının ve yabancıların toplumda bulunduğu durumun zorluğuna işaret etmektedir. Yunan kadın evlendiğinde babasının evinden drahoma ile ayrılır ve başka bir eve, kocasının evine katılır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, kadın, erkek evine kendi ödediği parayla katılabilen bir yabancısıdır denilebilir. Medeia bu aşağılamaları iki kat fazla yaşamaktadır; kadındır ve yabancısıdır. Yani: Öteki'dir.

“Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki “ adlı eserinde Schnapper, Öteki'nin durumunu ve Barbar kavramını şu şekilde ele almaktadır:

Öteki'nin, esas olarak farklı ve aşağı kabul edilmesi, kâh genel olarak Yunan kültürünün (Barbarlar) ya da sitenin (metoikos ve yabancılar) dışında olmasına, kâh başka bir yapı taşımasına (kadınlar ve köleler) dayanıyordu. Ötekilerin algılanmasını ve onlarla ilişkilerin nasıl kurulacağını düzenleyen pek çok karşıtlık vardı: yerli ve yabancı, Yunanlı ve Barbar, yurttaş olan ve olmayan, özgür insan ve köle, erkek ve kadın... Atina'da eşitlik tutkusu, siyasal topluluk olarak örgütlenmiş yurttaşlardan oluşan dar çember içinde ifade edilebiliyordu... Barbarlar, metoikoslar, kadınlar ve köleler, toplumun ve dünyanın farklı görüşle algılanması kapsamındaydı; ortak benliğin üstünlüğü şöyle meşruluk kazanıyordu: Benliğin kültürüne ve siyasetine asimile olan Yunan kültürünün ve siyasetinin, yapı olarak geri sayılan diğer kültürlerden ve siyasetlerden farklı olması... Karşıtlıkların dayandığı ilke hem siyasal hem de kültürel nitelikteydi. “Dünyanın göbeği” Delphoi'deydi, kalan kısmı da merkezden giderek uzaklaşan eşmerkezli daireler içinde yer alıyordu. En dış çemberi oluşturan Barbarlar aşağı insanlardı (2005, (Çev.: Sönmezay), s. 36-37).

Euripides, Medeia'yı evin içinden yükselen sesi ile ağlayan, Tanrılara haykıran, onlardan kendisine yaptıkları haksızlık için adalet bekleyen ve kendi ölümünü isteyen bir kadın olarak göstermektedir: “oh; ne kadar talihsizim! Bedbaht, ne acılardır bunlar; bıktım artık; niçin ölmüyorum ?” (1943, (Çev.: Tanpınar), s. 10)

Diğer yandan Seneca, Euripides'ten farklı olarak, Medeia karakterini tragedyaya çabucak ve doğrudan sokar. Oyunun açılışında Medeia, sahnededir. Kreon ve İason'a olan lanetini altını çize çize, tereddütsüzce haykırarak, söylemektedir. Hem kocasına, hem de düğün evine ölüm isteyen bir kadın olarak, tanrılara yakarırken ilk kez görünür: “gelin, bir vakit ben evlenirken, dehşet saçarak karşıma çıktığınız gibi gelin! Onun yeni

evine ölüm, ölüm götürün; yeni kayınbabasına, bütün kral ailesine“! (1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 3)

Seneca da Euripides gibi açılış sahnesinde, Medeia’nın içinde bulunduğu durumun ve ruh halini, henüz oyunun başı olmasına rağmen gözler önüne sererken, Euripides’ten farklı olarak, tüm benliği ile öcünü almaya hazır bir Medeia çizmiştir. Medeia’nın ilk sözleri ile oyunun devamında, karakterin nasıl ilerleyeceği de kurulmuştur. Örneğin; İason’un, tıpkı kendisinin bırakıldığı gibi, yersiz, yurtsuz ve kimsesiz kalmasını, Argo seferine atıf yaparak dilemektedir:

Bana ölümden daha kötü bir şey gösterin ki eşime diliyeyim. Ölmesin, sefil sürgün olarak, korku nefret içinde bilmediği yerleri şehir şehir dolaşsın; evi barkı olmasın! Beni “eşim” diye arasın! Bir zaman tanınmış misafiri olduğu, fakat artık ona yabancı olacak kapılara başvursun... Eğer hala yaşıyorsan ey Medeia, eğer sende eski kudretinden bir şey kalmışsa, intikam yolunu onların ta ciğerinde ara (1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 3-4)!

Seneca’nın Medeia’sı kendini sadece bir kadın olarak görmez, kendisine hatalı davrananları cezalandıracak kadar da canlı ve intikam giden bir ruh’tur. Kadınlık ve analık arasındaki ince çizgiyi, intikamı çerçevesinde pekiştirebilen ve öfkesinden güç alan bir insandır:

Aklımda delice, korkunç, yere göğe dehşet verecek kötülükler çırpınıyor: yaralar, öldürmeler... Bu söylediklerim de sanki nedir? Kızken yaptığım şeyler. İsterim ki daha ağır bir acı sarsın beni. Ana oldum, bana artık daha büyük cinayetler yaraşır (1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 5)!

İason’a lanetler okumakta ve geçmişte yaptığı eylemleri tekrar ederek, alacağı intikamın planlarını yapmaktadır: “Bırak artık seni geciktiren tereddüdü: cinayetle elde ettiğin evi cinayetle terk etmelisin !” (1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 5) Bütün bunları duyan Sütnine, Medeia’yı bazı gerçeklerle yüzleştirir. Yanında yurttaşlarından kimsesi

yoktur, yalnızdır ve kocasına güvenmemelidir. Geçmişteki gücü ve kudreti geride kalmıştır. Bu yüzden kaçmalıdır. Medeia'nın "bir defa kaçtığıma pişman oldum" dese de, intikamını aldıktan sonra yeniden kaçacağını söylemesini de engellemez.

Roma Cumhuriyetinde kadınların konumu araştırıldığında, Seneca'nın tragedyasında yorumladığı Medeia'yı, adı geçen dönemde kadınların içinde olduğu durumla değerlendirmek çok daha önem kazanmaktadır. Çünkü bu dönemde kadınlara dayatılan ve bu dayatma sonucu ortaya çıkan beklentilere cevap vermeyen kişi ötekileştirilir. Bu yüzden Medeia, sadece oyundaki diğer karakterlere değil, dönemin seyircisine de ötekidir:

Çiftçi ve asker karısı olarak kadınlardan, dayanıklı ve tutumlu ev hanımları ve geleceğin vatandaşlarının anneleri olmaları bekleniyordu. En değer verilen pudicita erdemi, sadakat ve verimlilik gibi yan anlamlar da içeriyordu. Sadece kocasıyla birlikte olan ve onun ölümünden sonra hiç evlenmeyen univira, cinsel açıdan ideal kadındı; bu durum en kısa biçimiyle ve muhtemelen diğer kadınlara bir iffetsizlik örneği oluşturması için, son Roma kralının oğlu tarafından tecavüze uğrayan ve onursuz bir yaşam sürmek yerine kendisini öldürmeyi seçen Lucretia'nın dramıyla özetlenmişti. Kadınlarda kocalarına mutlak şekilde sadık kalmaları beklenirdi... Kadınlar kocalarıyla birlikte yemek yiyebilir; hatta kadın ve erkeklerin bir arada bulunduğu yemeklere ev sahibesi olarak başkanlık edebilirlerdi... Çeyizi ve üzerindeki bütün haklarıyla birlikte gelinin babası, kızını kocasının ailesine devreder ve o andan itibaren kızla ilgili bütün sorumluluk kocanın ailesine geçerdi... Kadınlar aynı zamanda çeyizleri üzerinde de bazı haklara sahipti. Kocanın çeyizi dokunmadan koruyacağı varsayılır ve eğer kadın çeyizin yanlış mali işlerde tehlikeye atıldığından kuşkulanırsa, kocasını dava edebilirdi. Mülkün parçalanması anlamına gelse de, kocanın ölümü halinde çeyiz kadına geri verilir. Kadının ölümü halinde ise çeyizin çocuklara bırakılması adettendi. Boşanma durumunda çeyizin tamamı geri ödenirdi (Freeman, 2003, (Çev.: Angı), s. 438-440)...

Medeia, evlilik konusu ortaya çıkmadan önce, Freeman'ın yukarda sözünü ettiği beklentileri karşılayan bir görüntü çizdiği için, kendi de, ötelenmenin bu denli farkında değildir. Kreon, İason kızı ile evlenme kararı alıncaya kadar rahatsız olmadığı Medeia'ya, ülkeden sürüldüğünü söylemeye geldiğinde, ona "Kolkhis'li Aietes'in kızı" diye hitap eder ve günahkâr ayaklarını kendi memleketinden çekmesini ister. Evlilik

ortaya çıkana kadar “vatandaş” olan Medeia, geçmiş ve geçmişte tutkuları nedeniyle işlediği cinayetler düşünülünce, memleketten sürülmesi gereken bir “yabancı” olmuştur. Koşullar değiştiğinde potansiyel dışlama eylemi devreye girmiştir. Kreon’un bu hitap şekline ilişkin olarak, Schnapper’in, “öteki”ne değer biçme konusundaki düşüncesine değinmek gerekmektedir:

“Ben”, Öteki’ne değer biçerken, “benim” kültürümün ölçütlerini kullanır ve bunu genel anlamıyla kültürle karıştırır. Bu durumda Öteki, kendisinin eksik halinden başka bir şey olamaz. Öteki bu farkla kabul görür, ancak değiştirilmesi mümkün olmayan bir aşağıda olma hali içinde donup kalır... Farkların olduğu gibi kabullenildiği, saptamadan norma ya da olgudan siyasete geçildiği koşullarda bu siyaset kaçınılmaz olarak çeşitli grupların varlığının billurlaşmasına ve onaylanmasına katkıda bulunurdu (2005, (Çev.: Sönmezay), s.26)...

Dario Fo ise, tek kişilik, kısa oyununun açılışını, evin dışında bekleyen kalabalığın heyecan uyandıran, telaşlı sözleri ile açar. Kendini ve çocuklarını eve kapadığı söylenen, acılı kadının durumunu, bekleyen kalabalığın sözleri anlatmaktadır. Medea’nın, ne Euripides’teki gibi sahne gerisinden gelen sesi duyulmaktadır, ne de Seneca’daki gibi pervasızca tanrılara bağırıp çağıran, öç tutkunu olan bu kadın, oyunun hemen başında sahnede görülmektedir. Dario Fo, Medea’nın evin içinde bağırıp çağırdığını, ağladığını, hatta sesinin bile bu nedenle kısılıp zorlukla çıktığını, kıskançlık içinde, kendini çocuklarıyla eve kilitletiği bilgisini, dışarıdaki kadın kişileştirmeleri aracılığıyla verir. Kalabalık, Medea’yı anlatmaktadır.

Eski gençliği, güzelliği çoktan elden gitmiş olan Medea, kocasının yeni karısıyla, kendi gençliğini karşılaştırmaktadır; etrafındakilerden, yeni ve genç gelini tarif etmelerini istemektedir. Kendi ağzından kızgınlığını, öç isteğini anlatacak sözler henüz oyunun başında duyulmamaktadır. Dario Fo, kişileştirmelerde konuşturduğu kadınlar vasıtasıyla, “kendini feda etmesi” gerektiği söylenen Medea’nın, acı çektiğini, haykırdığını, bilincini kaybetmiş gibi davrandığını aktarmaktadır:

Yetiş, yetişin! Yardım edin! Medea iki çocuğuyla kendini eve kapattı. Ve deliler gibi bağırmakta! Aklını yitirmiş gibi bilinçsizce dolaşıyor. Zehirli örümcek gibi gözleri yuvalarından fırlamış sanki. Tüm bunların nedeni kıskançlık... Erkeği Giasone'nin genç bir kadınla evleneceğine inanmıyor. Evinden ve çocuklarından ayrılmayı düşünmüyor (Fo, 1992, (Çev.: Demirel), s. 67).

Kadın olmanın yanı sıra, “anne” olduğunu hatırlaması, bu nedenle de kendini çocukları için feda etmesi gerektiği tekrarlanan Medea, daha ilk sözleriyle, “kadını, eşi” olduğu erkeğiyle, bir daha yaşayamayacaklarını düşündüğü aşkın, cinselliğin özlemiyle geçmişe dönük düşünür:

... Ahh, bilseniz ben de 16 yaşında kocamla yeni tanıştığımda nasıl güzel ve taptazeydim... Uzun simsiyah saçlarım, beyaz bir cildim vardı. Göğüslerim öylesine diri idi ki, gömleğimden dışarı fırlayacaklar sanırdım... Kırıksız bir boyun, gergin yanaklar, elbisenin üzerinden asla anlaşılamayan taş gibi minicik bir karın... Kalçalarım öylesine hoştu ki, kocam tüm vücudumu kucaklayıp, beni havaya kaldırdığında bir tarafımı inciteceğinden korkardı... Benimle sevişmek kutsal bir şeymiş gibi elleri ve her yeri titrerdi (Fo, 1992, (Çev.: Demirel), s. 68)...

Kadınlar, Medea'nın, anlam veremedikleri kendini eve kapama davranışına tepki göstermektedirler. Anneliğinin, kadın olmaktan önce gelmesi gerektiğini ve kanını taşıyanların mutluluğunun, kendi mutluluğundan önemli olduğunu ısrarla tekrarlamaktadırlar.

Antik Yunan'dan günümüze kadar erkekler ve kadınların evlenmelerinin anlamı; yasal yoldan çocuk sahibi olmak ve soyun devamlılığının iki cins açısından da sağlanmasıydı. Bu durumda toplumda “kadın” olarak ötelenseler de, kocalarına çocuk veren kadınlar, bir üst statüye ulaşıyorlar ve görece de olsa değer kazanıyorlardı: Annelik. Yalom, “evli kadın” ve “anne” belirsiz bir sınırı paylaşıyor” (2002, (Çev.: Yelçe ve Domaniç), s. xiv) derken, bu görünmez sınır, dışının önce kadın, sonra evli kadın ve nihayet “anne” olarak sınıflandırılmasına engel olmamaktadır. Kadın, annelik

söz konusu olduğunda kendini, bedenini ve kadınlığını öteleyebilir, hatta yok sayabilir; hatta toplum tarafından beklenen de budur.

Öteleyenin genel yargıları, ötelenenler tarafından içselleştirildiği ve normalleştirildiği sürece, ötekileştirmeye maruz kalan bireylerin içinde bulundukları sosyal bütünlük bozulmakta ve bir arada davranma örgütlülüğü de, bu bozulmaya paralel biçimde çözülmektedir. Ötelenen birey, kendi gözünde, kendi değerini kaybettiğinden, kendini küçük görme ve kendinden nefret etme duygularıyla başa çıkmaya çalışmaktadır. Bu şekilde ortaya çıkabilecek öz değer eksikliği ve varlık problemleri, içsel bir ötelemeye, bireyin kendine yabancılaşmasına, kendine benzer olanın reddine ve hatta kendini hiçleştirmeye ya da “istenen”e dönüştürmeye neden olabilmektedir. Burada ortaya çıkan durum şu şekilde açıklanabilir: Kendisi, benzeri ya da egemen güç tarafından ötekileştirilen birey, ötelenen diğer bireyler tarafından, öteleyenin uyguladığı baskıya boyun eğerek, istenilen davranış kalıplarını gösterirse bütünün içinde (“biz”e dâhil) tutulmaktadır. Başka bir açıdan bakıldığında ise ortaya çıkan tablo şu şekilde değişmektedir: Dayatılan duruma -tepkiyel bir tavırla- eylemsiz kalarak, direnerek ya da isyan ederek karşı durabilen bireyler, içselleştirilmiş normlara göre davranan, kendine benzer durumdaki kişiler tarafından da, öteleme sürecine uyum konusunda sosyal baskıya maruz kalmakta ya da ötelenen bütün içinden de daha dışarı ötelenerek, sistem/ güç’ün -kendi ürettiği- “Öteki”ne duyduğu korkunun, ötekileştirme eylemini perçinlemesi nedeniyle, bütünden dışarıda (“biz”den hariç) bırakılmaktadırlar.

Medea, kadınların onu evden çıkarmaya ikna edebilmek için, kendileri gibi davranmaya yönlendirmeye çalıştıkça, kadına mal edilen rolü ve değersizliği iyiden iyiye fark etmektedir. Yine de, henüz intikam almaktan, ölümden bahsetmemektedir. Ancak, kadınların Medea’yı yatıştırmak için kendilerince aynı haksızlığı yaşadıklarını itiraf etmeleri ve doğru olanın bunu kabul etmek olduğu konusundaki ısrarları, düzenin değişmeyeceği veya değiştirilemeyeceği düşüncesini sürekli olarak yinelemeleri tam tersi bir durum doğurur. Kadınların değişmeyeceğini belirttikleri düzen; aslında fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddete maruz kalan kadının durumudur. Medea’yı dehşete düşürse, şiddetin ve ötekileştirilmenin kadınlar tarafından bu kadar içselleştirilip, normalleştirilmesidir. İşte tam da buna isyan eden Medea, bu düzeni değiştirmek,

normalleştirmeyi ortadan kaldırmak için, yavaş yavaş intikam planını hazırlamaya başlar.

Yüksel Pazarkaya ise, “Mediha” adlı oyununu; Euripides’in Medeia’sından alınan bir tiradla başlatır. Almanya’da yaşayan ve çeşitli kültürlerden gelen kadınların oluşturduğu, kadın dayanışma derneklerinden birinin toplantısı ile sahne açılır. Kadınların bir araya geldiklerinde dertleştikleri, güçleri yettiğinde yardımlaştıkları, sohbet ettikleri sıradan buluşmalardan biri olduğu ilerleyen konuşmalarla ortaya çıkar. Mediha’nın öyküsüyle örtüştüğü vurgulanan, Medeia tiradını, dernekteki danışman kadın okumaktadır. Mediha da bu toplantılara katılan, Almanya’da yaşayan kadınlardan biridir. O gün toplantıya gelmemiştir, ancak, “hakkında” bahsedilenlerden Mediha’nın öyküsü kadınlar tarafından seyirciye aktarılır. Mediha, ne sahne gerisinde sesiyle, ne sahne üzerinde görüntüsüyle vardır; ne de başkalarının tepkisel tavırları ile tanıtılmaktadır. Sadece, gerçek bir kadın, mitolojik bir kadınla özdeşlik kurularak tanıtılmaktadır. Pazarkaya’daki kadınlar da, Dario Fo’nun tercih ettiği gibi, Mediha’nın hayat hikâyesiyle kendi yaşantıları arasında paralellikler bulmaktadırlar: “1. Kadın: Tıpkı benim halim. Sanki beni anlatıyor... “(Pazarkaya, 1992, s. 2)

Mediha’nın seyirciye ilk görüldüğü yer ise, daha sonra, kocası Hasan’la kendi evleridir. Euripides, Seneca ve Dario Fo’dan farklı olarak, kocanın yeni evliliğinin henüz gerçekleştirilmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Hasan, Mediha’yı yeni evliliğin mecburiyetten olduğuna ikna etmeye çalışmaktadır. Pazarkaya, karı kocayı bu sebepten tartışırken göstermektedir. Mediha kocasının Almanya’da kalmak için planladığı bu sahte evliliğe, bu yüzden Almanya’ya çağrıldığına, daha ilk duyduğunda tepki göstermiştir:

Sana kavuştuğuma sevinemedim. Ben sana, Hasan’a kavuşamadım ki, Hasan’ı Alman kariya kavuşturmak için araç oldum, mal oldum... Hasan’ım deyip kaçmadım mı sana? Neden geldin buraya? Ben sana kaçtım, sen de Alman kariya mı kaçtın (1992, s. 8) ?

Mediha, kocasından Alman kadını bırakmasını isterken, gelecekte aile düzenlerinin bozulmasından endişe etmektedir. Başlarına gelenlerin, geçmişte ailelerini karşı hiçe sayarak onlara yaptıklarının karayazısı olduğunu düşünmektedir. Mediha,

memleketinden uzakta, başka bir ülkede tek başınadır. Düşüncelerine, hayallerine, kararlarına, beklentilerine hatta kendisine değer vermeyen, “baskıcı” bir kocanın yaptırımıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu yaptırımların dozu, çok önceden planladığı, sadece kendine yontarak hazırladığı düzenin bozulacağı ve hatta gerçekleşmeyeceği korkusuyla, Hasan tarafından artırılmaya devam eder.

Yabancı bir ülkede olmanın zorunluluklarına göğüs germeye çalışan bir ailenin dağılıp hikâyesinin anlatıldığı oyunun açılış sahnesinde, Dario Fo’da olduğu gibi, henüz bir intikam planı yoktur; bu dunu gerektiren bir durumun varlığı da henüz hissettirilmemektedir. Kocasının, vatandaşlık alabilmek için evleneceğini bilse de, yaşadığı huzursuzluk ve giderek bozulan psikolojisi yüzünden, içi içini yiyen Mediha, Alman kadının evine, ocağına, yatağına ortak olacağını henüz düşünmemektedir. Ancak, ona, kendi evinde “hizmetçilik” dışında hiçbir şey bırakılmamış, elinden hayır gelmeyeceğini bildiği “elin kadını”nın, bir yabancının, yalnızca yasal olarak yerine geçeceği söylenen “öteki kadın”ın eline mecbur bırakılmıştır. Özçalık, “Ötekileşme ve İşlevleri” başlıklı çalışmasında, yeniye mal edilen “öteki” tanımının, bir tehlike olarak simgelandiğini şu şekilde açıklamaktadır:

‘Biz’ açısından ‘öteki’yi tanımlayan en önemli özellik düzen bozma potansiyelidir. ‘Biz’ ne kadar istikrarsızlık getirmeyecek olan, düzenin yeniden üretimini sağlayan ve bu nedenle toplumun var oluş amacına uyansa ‘öteki’ de o kadar düzen bozma, istikrarsızlık getirme, düzenin işleyişini sağlayan gelenek, yasa, normların içini boşaltma potansiyeline sahip olandır, tehlikeli olandır (2008, s. 2).

Yukarıdaki alıntıdan yola çıkarak, seçilen oyunların ortak paydasının, “sadece kendilerini önceleyerek, yeni bir düzen kurmayı planlayan, bunu aileleri için yapıyormuş gibi gösterip, durumu normalleştirmeye çalışan erkeklerin, düzene başkaldıran kadını ötekileştirdiği” olduğu söylenebilir. Kocaları tarafından, zorla ötekileştirilme sürecine itilen kadın kahramanların, bu sürecin içinde karşılaştığı fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddeti içselleştirip, normalleştirmesi için maruz kaldığı durumlarla başa çıkıp, durumları değiştirip dönüştürmek için mücadele vermeleri,

kadınlık, kadın olarak güç-lülük, annelik-kadınlık benzerliği/karşıtlığı, birey olma hali, yabancılaşma kavramalarıyla bezeyerek sergilemektedirler.

2.1.2. Tanrılara Bakış

Euripides, “Bedbaht, talihsiz kadın” diyerek kendine acıyan ve ümitsizlik içinde kendini evine kapatan, çılgınlık atarak sızlanan ve çaresiz bir kadın olarak, Medeia’yı ilk kez bu hallerde göstermiştir. Sütüne de, karşılaştığı bu manzara ve çekindiği davranışlar karşısında, Medeia’ya, kocasının hak etmediği davranışlarda bulunduğu ve bundan ötürü “umulmadık kararlar” almasından endişe ettiğinden bahsetmektedir. Bu “şiddetli ruh”un, kocasını öldürmek istemesinden endişe duymaktadır. Oysa Medeia’nın evin dışından duyulan sesinden anlaşılan; kendini talihsiz bulduğu ve tanrılardan ölümü istediğidir: “Ölüm gelsin ve ben bu nefret ettiğim hayattan kurtulayım”... Çocuklarından da, o babaya ait oldukları için nefret etmektedir ve babalarıyla beraber “gebermelerini” ister: “Nefret edilecek bir annenin melun çocukları, babanızla beraber geberseniz de bütün ev yıkılsa !” (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 12) !

Euripides’in, “Büyük Zeus ve sen mukaddes Themis bu melun kocanın beni kendisine bağladığı yeminlerden sonra çektiklerimi sizler görünüz” (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 13) diyerek tanrılara yakaran Medeia’sı, tabiatın kadını iyilikten yoksun bırakarak yarattığını ve hiç olmazsa fenalık yapmak için ehilleşen bu cinsin, bunu kullanmasını kendinde hak görmektedir. Tanrının yarattığı erkeğe düşen: İyiliği cisimleştirmektir. Şeytansı bir varlık olan kadının payına ise; Kötülük düşmektedir (Batinder, 1986, (Çev. : Tekeli), s. 98). Medeia, kadına yöneltilen aşağılama ve kötüleme durumunu, kasten leyhine algılamaktadır. Mademki, “erdem” kavramı, kadına layık görülmemektedir, kadın cinsinin eylemleri karşısında da şaşırılmamak gerekmektedir (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 23). Tam bu noktada, Marc Stautet’in, “Kadınların Özgürleşmesi Üzerine” başlıklı kitabında, Aristoteles’in kadınlar ve kadınlık durumları hakkındaki düşüncelerini işlediği bölümden bir alıntı durumun algılanmasında önem taşımaktadır:

Yaradılış, dişiyi erkekten ayırır, köle ve efendi olarak. ... Köle tartışma hakkında tamamen yoksundur, kadın buna sahiptir, ama yetkesi elinden alınmıştır. ... Nasıl bir erkek kadından, bir baba evladından, bir efendi kölesinden üstünse, bir insanın kendine bağlı olanlardan ahlak açısından üstün olması gerekir; aksi halde davranışları soylu olmaz; sonuç olarak, doğuştan eşitliği çiğneyen kişi erdemden ayrılarak bir defa kaybettiğini hiçbir şekilde yerine koyamaz (1998, (Çev.: Serdarlıoğlu), s. 80/82).

Kendine acıma, aşağılanma ve intikam hisleri içinde kararsızlık içinde kalan Medeia, nihai eylemine ilerlemek konusunda bazı tereddütler gösterse de, yardım beklediği Tanrılar eylemsiz kaldıkça, o, birey olarak davranmakta tereddüt göstermeyecektir. Tanrıları ele alış biçimi, Euripides'in kendi dönemiyle uyum içinde olduğunu gösterir:

Bu, tanrıların ilgilendikleri konuların, hatta varlıklarının bile sorgulandığı bir çağdır. Euripides'in karakterleri, Sophokles'inkiler gibi kendi güçlerinin altında ezilmezler. Avrupa dramasının önemli anlarından birinde insanlar tanrılara gerçekten karşılık verir. "Herakles" adlı oyunda, 'Deli bir tanrısın sen, ya da adaletsiz bir tanrı', diye haykırır biri. Euripides'in ileri sürdüğü gibi, tanrılar insanları gerçekten yazgılarına terk edebiliyorlarsa, bu şekilde davranmalarına sorgusuz sualsiz izin verilmemelidir (Freeman, 2003, (Çev.: Angı), s. 213-214).

Medeia, Zeus'tan, insanların erdemli görünüşlerinin ardındaki adilliklerini anlayabilmek için, neden bir işaret taşımadıklarının cevabını istemektedir. Buna karşılık oluşturmaları açısından da, ölçüt olarak, altın madenin sahtesi ile gerçeğinin ayırt edilebilmesi için, insanın bulduğu yöntemleri göstermektedir. Medeia, Zeus'tan cevap istemesine ister, ancak bir yandan da güvensizliğini ona karşı hissettiği güvensizliği de dile getirir. Bu güvensizlik, çocuklarının ölümü ardından yanına gideceği Aigeus'a, kendisini asla teslim etmemesi konusunda yemin ettirirken ana yurdunun tanrılarını şahit tutmasıyla ortaya çıkmaktadır: "Dünyanın toprağına, Babamın babası Güneşe ve tüm tanrılara yemin et." (1943, (Çev.: Tanpınar), s. 39).

Seneca'nın Medeia'sı ise, ne tanrılardan ölümünü beklemektedir, ne de eylemsiz kaldıklarında onlardan hesap sormaktadır. Evlilik sebebiyle geldiği yeni ülkede, o topluma ait olmayışı, “barbar” denilerek onu ötelemiştir. Cinsiyetiyle değer sahibi olduğu memleketinden ayrılmak zorunda kalmış; üzerine, bir de, sırf “kadın” olmasından kaynaklanan değersizleş-ti-ril-me konumuna indirgenmiştir. Reed, Briffault'un bu konuya ilişkin çözümlemesini şu şekilde aktarmaktadır: “Kadının ataerkil toplumlardaki aşağılanmış konumunun tersine, “uygar olmayan” toplumların çoğunda kadınlar, kadın haklarını en fazla savunan çağdaş uygarlaşmış topluma çok şaşırtıcı gibi görünecek bir bağımsızlığın tadını çıkarmaktadırlar (Reed, 1994, (Çev.: Yeğin), s. 170) .

Medeia, ataerkil Yunan tanrılarının, İason'la ortak geçmişlerindeki eylemlerinde var oldukları şekliyle, hatta birden ortaya çıktıkları gibi, yeniden görünmelerini istemektedir; ancak, bu kez yardıma gelecekleri kişi kendisidir. Bu “görünme” kelimesi, tanrıların bu kez onun dileklerini gerçekleştirmek için, duruma müdahaleleri olarak anlamlandırılmalıdır. Tanrısal özelliklerini de sıraladığı sırada, kendi kişiliği üzerinde kontrol sahibi olan Medeia, geçmişin ve şu an'ın tamamen bilincinde olarak konuşmaktadır:

... Gökten ışığı indireceğim! Ey benim soyumu kuran Güneş bu evlenmeyi görecekmis?... Bırak, dedeciğim, bırak: arabanla göklerden geçeyim; ver elime gemleri, dedeciğim; bırak, şu yanan dizginlerle ateş saçan çifti kullanayım: yansın alevlerle Korinthos (Seneca, 1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 4) !

Medeia, tanrı soyludur; yaptığı ve yapmadığı tüm edimlerinden dolayı kendiyle hesaplaşmakta, vaktiyle sahip olduklarını, üyesi olduğu parlak soyun bile talihini değiştirmediklerini ve şimdi düştüğü haline üzüldüğünü anlatmaktadır: “Asildim, bahtlı idim: krallığın verdiği kudretle ışıklar saçtım; o zaman beni isteyenleri şimdi ben arıyorum! Her şeyi koparıp alan, baş aşağı eden oynak talih beni sarayımdan aldı, sürgüne attı .” (1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 11)

Seneca'nın, Euripides'e göre, tanrıları ele alışındaki fark, oyunun başında hemen kendini göstermektedir; Atina'daki tanrılar, Medeia tarafından, davranışları, eylemleri ya da eylemsizliklerinden ötürü sıklıkla kınanmakta, katı ve eleştirel tavrı, henüz oyunun başında görülmektedir. Kendisini ikna etmeye çalışan kimsenin etkisi altında kalmayan, ilk sözleriyle bile, zihnini, düşüncesini intikama yöneltmiş bir Medeia görülmektedir. Önceki eylemlerinin diyetini almak adına, yapması gerekenin ne olduğunun başından beri farkında olarak, tanrılara seslenir. Bu yakarma ya da yalvarmanın ötesinde, meydan okumaya benzeyen bir sesleniştir. Sonucunu öngörebildiğinden, göze aldığı "eylem" in büyüklüğünün, kendini mahvetmesine neden olacağını da bilmektedir:

Ey nikâh tanrıları, ey evlilik yatağının bekçisi Lucina, ey Tiphys'e hâkim olacak yeni gemiyi nasıl kullanacağını öğreten tanrıça, ... ey İason'un önümde and içerken çağırdığı tanrılar, ... gelin, bir vakit, ben evlenirken, dehşet saçarak karşıma çıktığınız gibi gelin! Onun evine ölüm, ölüm götürün! ... Benimle beraber her şey yok olsun. İnsan mahvolduğu anda her şeyi beraberinde götürmekten zevk duyar (Seneca, 1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 4-19).

İçinde bulunduğu an'a kadar, kendi adına faydasını görmediği tanrılardan beklentisi de yoktur ve onları hiçe saymaktadır: "Bugün herkesin daima söz edeceği bir şey olacak: tanrılara karşı gideceğim, her şeyi yerinden sarsacağım." (aynı, s. 19)

Oyunun sonunda, oğulları gözleri önünde öldürülen İason için, tanrı düşüncesi, değer değişimine uğramaktadır. Argo seferi sırasında, Hera başta olmak üzere, tanrıçaların korumacı ve gözetmeci tavırları ve planları neticesinde, "kahramanlık" elde eden İason, oğullarının ölümü sırasında, bütün tanrılar adına, oğullarını öldürmemesi için Medeia'ya yalvarmıştır. Ancak yakarmalarında başarılı olamamış, oğulları ölmüştür. Bu noktada, İason'da, eylemsiz kalışları ve ölümlerden sorumlu tuttuğu Medeia'nın cezalandırılmadan uzaklaşmasına göz yummaları nedeniyle, tanrılara karşı derin kırınglık, öfke ve gücenme hisleri uyanmıştır. Yannis Papadopoulos'un, Uygarlığın Erkeğe Özgü Düzeni ve Kadın Maskelerinin Özgüveni (The Masculine Order of Civilisation and The Hybris of Female Masks) başlıklı yazısında, Euripides'in

Medeia'yı, çocuklarını öldürdüğü halde cezalandırılmadığı için, suçunun bedelini ödemeyen bir suçlu olarak, sembolize ettiğinden bahsetmektedir.

O (Medeia), şiirsel mitoloji çözülmesin diye, dramaya sonradan katılan bir tanrının yardımıyla oradan uzaklaştırılır. Medea yerine sahnede, "tanrıların tanıklığı adına" (testimony of the gods) yalvarmak, lanetlemek veya yas tutmak için çıkarıcı Jason kalır. Bu kadın artık hiç şüphesiz barbardır ve tanrılara karşı saygısızlık etmiştir. Bu, geçmişte" çocuklarına ve karısına ihanet ederek, kralın kızı Creon'u eş olarak alan "uygar" lordun küstah davranışına bir tepkidir... Medea Jason'dan öcünü dolaylı bir biçimde almıştır. O, aklını gerektiği biçimde kullanamadığı gibi, içgüdüsel güvensizliği de kabullenmiştir. Aslında bu aklını kullanma yetisi de bir erkeği, yani "güç avcısı" (hunter for power) kocasını karakterize etmektedir... Sözü edilen durumlarda tek yönlü yargılama yapan "rasyonel Varlık" (*rational Being*) bu çöküşü daha da hızlandırarak; kadınlardaki düzensizliğin, "uygarlığın erkeğe özgü düzeni"ni (masculine order of civilisation), ve genelde evrenin oluşum sürecini olumsuz biçimde etkilediğini söylemektedir. Aslında tümüyle eşit olmayan değerler içinde, bazı özel durumlarda özgüven erkeklere, kocalara, Zeus'un Lordlarına ve Diyonisos'un din adamlarına hoş bir rahatlama sağlarken, kadın özgüvenini sorumluluk artırmakla suçlanmak akıllarından bile geçmez. Açıkça, sosyal uyum (entegrasyon) prensipleri, her iki cinsiyetin doğal biçimde edindiği eğilimleri birbirinden ayırmak bakımından önemsizdir. Sonuçta, ideolojik belirleyiciler olarak özgüven ve arınma, annelikle ilgili antitezleri paylaşmaksızın, erkek tutumlarına hizmet etmektedir. Bu şekilde, ataerkil sentezlerden, mükemmel "Varlık"a kadar uzanan metabaz*, gerçek logos (evrensel prensipler) yönünde "desteklenmektedir" (2004, (Çev.: Aslan), Ege Eğitim Dergisi (5), s. 89-96).

Bu durumda ortaya çıkan yabancılaşıma, durumu ve duruma sebep olan "şey"leri reddetme tepkisine neden olmaktadır. Böylelikle İason için, inanç-inançsızlık akışkan bir şekle bürünerek, birbiri içinde var olan karşıt anlamlar, ani bir dönüşümle yer değiştirmiştir. Yani İason, tanrılarının, o an'a kadarki korumacı tavrının dışında bırakıldığının farkına varmıştır. Rumford (2001, (Der.: Avcı ve diğerleri), s. 22), "Dışarıda Kalmanın İmkansızlığı" başlıklı yazısında, dışarıda kalan/ bırakılan durumu için, aşağıdaki gibi bir saptama yapmaktadır:

* Metabaz: Hastalığın seyir değiştirmesi; hastalık belirtilerinin diğer bir hastalık belirtileri haline dönüşmesi.

Dışarıda kalanın var olabilmesi için, bir içerdekinin olması gerekir. Dışarıda kalan/bırakılan, ancak onunla anlam kazanır. Bu bağlamda, dışarıda kalmışlık/ bırakılmışlık çift karşıtlık şeklinde tasavvur edilir. Dışarıda kalan/ bırakılan/ içerilen. Dıştaki/ içteki. ...Zıtlık anahtar bir kavramdır. Bunun nedeni sadece farklılığın nasıl ikiye bölündüğünü açıkladığı için değil, toplumun sınırlı olmadığını ve kimliklerin bütünleyici dışarıya bağımlı olduklarını gösterdiği içindir.

İason tarafından bu durum, geçmişte güvenilen, inanılan, kabullenilmiş ve tapınılan tanrıların, yardım ellerini üzerinden çektiği anlamına gelmektedir. Yani; “ben” ya da “biz” (tanrılar) tarafından, “Öteki”leştirilmiştir. İason’un son sözlerinden de anlaşılacağı üzere, bu durumda, ortada herhangi bir ilişki biçiminin varlığı da artık söz konusu olmayacaktır. Böylelikle Medeia, İason’un varlığının amaçlarını (soyun devamı) ortadan kaldırıp onu hayatta bırakarak, kocası için, yaşamayı amaçsızlaştırmayı başarmış olmaktadır. Tepetaklak olan tanrılara ait kavramlar, hızlı ve keskin bir dönüşüme uğrayarak, anlamsızlaşmışlardır. İason, tanrılarını yok sayma yolunu seçmiştir. Prof. Dr. Zühtü Aslan’ın tanrı ve insana yönelik saptamaları, İason’un durumunun açıklanmasına yardımcı olabilecektir: İnsanlar tanrılarını hem tanımlar, hem de onlar tarafından tanımlanırlar. Dolayısıyla tanrıları öldürmeye çalışmak, insanoğlunun yaşamlarını anlamlı kılan kaynakları kurutmaya yönelik bir girişimdir (2001, s. 14).

İason için, az önce yaşayan oğullarının, “şu an” ölmüş olmaları, yaşam-ölüm ikileminin gerçeklik kazanmasına yol açmış ve akıl-duygu karşıtlığı oluşturmuştur. Akıl ile güvenip, özümsemiştiği ve onu asla yanıltmayan tanrılar, büyük kayıplarının acısı ve aşırı duygusal tepkisi nedeniyle, İason tarafından yok edilme, hatta yok sayılma durumuna çekilmişlerdir. Bu durumda, tanrılar, “Biz” birliğinin içinden çekip çıkarılarak ötelenmekte ya da İason, kendini “dışarıda bırakılmış hissetmektedir” denilebilir. Her iki durumda da, “biz” bütününe ait olmayanın reddedilmesi söz konusudur. Bu yüzden artık İason için, tanrıların varlığından söz etmek bile anlamsızlaşmıştır: “Yüce esirin yüksek alanlarından git, geçtiğin yerlerde tanrıların olmadığını göster.” (aynı, s. 40) Aslan, Tanrısız bir dünyada, doğru/yanlış gibi zıtlıkların da anlamsızlaştığını ve insanlara dayatılan genel yargıların da, bir

yanılsamaya neden olduğunu vurgulamaktadır; bu durumda da, iyilik ve kötülük gibi kategorilerin de birbirinden ayrıştırılmasının imkânsız hale geldiğine işaret etmektedir (2001, s. 6–7).

Dario Fo’nun, Medea’sı söz konusu olduğunda ise, Euripides ve Seneca’ya göre, tanrı düşüncesinin farklılaştığı göze çarpmaktadır. Fo, tanrılara yakarış, yardım dilenme, varlıklarını reddetme ya da tanrıları hiçe sayma durumunu kullanmamaktadır. Bunun yerine, tek tanrılı Hristiyanlık dini ve bu dinin, özellikle, kadına yönelik yaptırımlarını ağır bir dille hicvetmeyi tercih ettiği görülmektedir. Artun Avcı’nın “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece” başlıklı makalesinde, “ezilenlerin, yaşamın kıyısına atılmışların, dışlananların yanında, iktidara karşı sokaktaki insanın tiyatrosunu yapar.” Şeklinde tarif ettiği Fo, “tanrı” sözcüğü ya da simgeleştirilmiş herhangi bir tanrı adı yerine, “kutsal“ kelimesini kullanmayı tercih etmiş; bu seçimiyle de, toplumda varlığını uzun zamandır sürdüren genel inanç, inanış biçimine eleştirel yaklaşma yolunu seçmiştir. Burada, dinin algılanış, telkin edilmiş biçiminin de etkisiyle, tek tanrılı dinlerin genelinde, tanrıya “Kutsal Baba, Allah Baba” denilerek, vurgulanan cinsiyete özellikle dikkat çekmek gerekmektedir. Tek tanrılı dinlerde yaratıcı gücün, bir erkek figürü (baba, oğul gibi) ile simgelenmesinin süreci, Batinder’in, “Biri Ötekidir” adlı eserinde şu şekilde ele alınmıştır:

Ataerkil toplumlara özgü dünyanın yaradılışıyla ilgili mitoslar, babanın üstünlüğünü daha da arttırdılar. Baba artık çocuğa göre eskiden annenin elinde bulunan gücü elde etmekle kalmamış, kadının da yaratıcısı olmuştu. ... Tarihöncesinden tarihe geçişte babalıkla ilgili iki imge belirginleşti. Anasoylu toplumlara özgü diyebileceğimiz toplumsal babalığın yerini biyolojik babalık aldı. Ancak birinden diğerine geçilirken gerçek bir ideolojik devrim de gerçekleşti. Babanın mutlak gücü, annenin gücünün yerine geçti. Artık yaratıcı gücün özü babanın elindeydi (1986, (Çev.: Tekeli), s. 94/95).

Batinder’e göre, “ana rahmiyle” eş tutulan, “Adem’in kaburga kemiği” sayesinde vücut bulan kadın, erkek tarafından doğurulmaktaydı (aynı, s. 96). Bu durumda Adem, Kutsal Baba’dan zuhur eden oğul ve aynı zamanda eşi olduğu,

Havva'nın da annesi olmaktaydı. Böylelikle, karmaşık akrabalık ilişkileri ile en başında, erkek güç tarafından ötelenen kadın, iyilik ve kötülük söz konusu olduğunda da farklı bir muameleye uğramamaktaydı. Şeytani ve kötücül simgeler çoğu kez kadına atfedilmiş; melek, huri gibi, cinsin çekiciliği söz konusu olduğunda, kadın görece bir değer olarak, konumu değiştirilmişti. Bu olumsuzlamaya oyun metninin içinden örnek verilebilmektedir. Örneğin, Medea, çocuklarının ölmesi gerektiğini kadınlarla paylaştığında, kıyaslandığı varlıklar, toplumda aşağılanmış kadınların indirgendiği yerlerdir:

Koşun, koşun! Medea belleğini yitirdi! Bunlar bir ananın sözleri olamaz. Büyülü bir fahişenin veya kızgın dişi köpeğin sözleri! ... Ahhh, koşun, herkes koşsun, uzun bir ip getirip şu çılgın anayı bağlasınlar. Bu kötü sözleri şeytanın tanıklığı söyletiyor (aynı, s. 69).

Fo, devlet yönetimi ve dini liderliğin tek elde tutulduğu dönemlere ve şu anki yansımalarına da gönderme yapmaktadır. Medea, kadınların kendisine yönelttiği, boyun eğmek, karşı çıkmamak gibi telkinlere ve içinde bulunduğu durumun kabul ettirilmeye çalışılmasına karşı çıkmaktadır. Medea, kadınlar tarafından üstelenen sözlere, kadına erkek tarafından uygun görülüş alinyazısına ve kadınla erkek arasındaki görünmez, yazısız ve haksız döngüye karşı çıkmaktadır. Kadını öteleyerek, yok sayarak, hiçleştiren ataerkil sistemi ve o cinsin isteklerine, arzularına göre düşünülmüş ve yine bir erkek olan kral tarafından imzalanarak meşrulaştırılmış yasaların varlığını da eleştirmektedir. Dario Fo, erkek tarafından dışlanan, ötelenen kadının durumunu, Medea'nın şu sözleri ile yüksek sesle yermektedir:

Bana hangi yasadın bahsediyorsunuz? Ey kadınlar? Bu yasayı siz kadınlar mı düşündünüz, konuştunuz ve yazdınız? Sonra da meydanlarda trampete vurup, bu yasanın kutsal olduğunu mu duyurdunuz? Erkekler... Erkekler. Erkekler bu yasayı bize karşı düşündüler, yazdılar ve kutsallaştırdılar. Kralın imzasıyla kutsallık kazandı (1992, (Çev.: Demirel), s.

68).

Böylelikle, Dario Fo, cinsiyet ayrımı/ öteleme meselesini, tanrı-inanç sistemine taşımış ve dünyada tanrının elçisi görünen kral ve erkek egemen inancı, toplumdaki değer-inanç- ahlak kalıplarını, eleştirel bir karşı çıkış şeklinde ortaya koymayı seçmiştir.

Yüksel Pazarkaya ise, bir başka tek tanrılı din olan Müslümanlığı ele alırken, İslam öncesinden kalarak, varlığını sürdüren, kimi ilkel düşünüş ve inanış biçimlerinin etkilerini metninde başarıyla yansıtmıştır. Mediha, düğün altınlarını kolundan çıkardığı anda, başladığını düşündüğü “uğursuzluk” nedeniyle, Danışman Kadın tarafından, batıl olmakla eleştirilmekte ve yaşadığı yüzyılda, bulunduğu “Uygar” Avrupa kentinde, bilinçsiz konuştuğu konusunda uyarılırken, oyunun başında sözü edilen Medeia oyununa da gönderme yapılmaktadır:

İkibinbeşyüz yıl önce bile, böyle batıl konuşmuyordu kocası aldatan kadın... Hangi yüzyıldayız? Avrupa’nın orta yerinde bırak artık bu batıl düşünceleri (Pazarkaya, 1992, s. 18).

İslami inanca sahip olan Mediha, yaşadığı tıkanmışlık, zayıflık ve karmaşık duygular içinde çaresiz kalmıştır. Sonunda, kocasını, Alman kadın Claudia’dan kendine çevirmenin (öteki kadını ötelemenin yolunu) çözümünü büyü yapıp, işleri yoluna koymakta aramaya karar verir. Nenesinin de, geçmişte kocası Hasan gibi davranan dedesini evde tutmak için benzer bir yol seçtiğini hatırlayan Mediha’ya, Pazarkaya, sahnede namaz kıldırmaktadır. Ancak Mediha, namaz sırasında, Müslüman topluluklarda yaygın olarak görülen, dinen yasaklanmış olmasına ve kulun kendini Allah’a eş koşması olarak görülen, büyük bir günaha neden olan, “büyü” diye adlandırılan, bir çeşit ayin yapar. Bu namaz sırasında, Mediha tarafından, nesillerden aktarıldığı ifade edilen bu batıl ibadet şekli ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Burada Pazarkaya, büyüü namaz kılma eylemi ile gerçekleştirirken, büyü nesnesi olarak Mediha’ya bıçak kullanır. Bıçak ile çocukların öleceğini önceden işaret eden yazar, gelinlik ile de, mitosta Kreusa’ya verilen zehirli elbiseye gönderme yapmaktadır. Pazarkaya, pek çok inanç biçiminde de görülebileceği gibi, İslam inancında rastlanan, büyü yapma geleneğine, oyun metnine yerleştirdiği, namaz kılma ritüeli, bıçak ve

gelinlik objeleriyle Mediha'yı, diğer Medeia karakterleriyle aynı güç ve yetilere sahip bir karaktere dönüştürmeyi başarmıştır. Ancak, onu diğerlerinden ayıran en büyük özelliği, bir erkeği, erkek yapan tek gücü, onun cinselliğini, büyü yoluyla elinden alabilmesidir. İçine düştüğü çaresizliği diyalogla çözemeyen Mediha, bir başka kadının, ninesinin yöntemini kullanmaya karar verir:

Peki, şimdi ne yapacağım ben? Döndüm dolandım vardım sıfıra. Hasan'ımı kurtarmam gerek o karının elinden. Kendimi kocasız, çocuklarımı babasız koyamam. En iyisi, öyle yapayım. Haber saldıgım gibi, ne istiyorsanız olsun, diyeyim geldikleri zaman. Ne istiyorsanız olsun, diyeyim. Ama büyü yapayım. Büyüyle bağlayayım Hasan'ı. Büyüyle bir bağlayayım ben onu. Görsün, erkeklığı sıfır. Nerden bilecek bağlı diye. Bana dönünce, karşı büyü yapar çözerim bağını. ... Ninem anlatırdı, dedemi kuma getirdiği zaman nasıl bağladığını...

(Mutfaktan bıçağı alır, gelir. Bir bezi şerit gibi yırtar. Arapça dualar okuyarak, yırttığı bezi yavaş özenle kın gibi bıçağın etrafına sarar. Bez bıçağa kın gibi dolandıktan sonra, bozmadan kınından sıyrır ve bıçağı yere bir yana koyar, kını da bozmadan öbür yana, yere koyar. Sonra yere koyduğu bıçakla kının arasında dinelerek, iki rekât namaz kılar. Namaz sırasında dualar mırıldanır. Namaz bittikten sonra sağa sola selam verir, sonra ellerini açar.)

Ya rabbim, ulular ulusu

Sığınır sana dara düşen

Mediha, dünyayla çelişen,

Karışık hem gönlü, hem usu...

Sanadır tüm tövbeler...

Sendendir tüm çareler...

Çaresiz koyma kulunu,

Ya rabbim, güç kuvvet ver.

(Uzanıp yerden bıçağı alır. Bıçağa okuyup üfler.)

Kılıcım ol kınında,

Hayır, sensin hakkımda...

(Uzanıp bezden kını alır. Okuyup üfler.)

Kınım ol, bağrına kılıcım,

Yaramı sar, al bağrımdan acım...

(Bir elindeki bıçağı, usulca öbür elinde tuttuğu bezden kına sokar. Sonra bunu iki eliyle tutarak şunları söyler.)

İşte ben bağladım, sen çözme ya rabbi!
 Yakarımı işit, Acımı dağıt ya rabbi!
 Sen yara etme yüreğimi ya rabbi!
 Sen kara etme yüzümü ya rabbi!
 Sen koru kulunu, sana sığındı ya rabbi!
 Ben bağladım belini, sen çözme ya rabbi!
 Beni güldürmeyeni sen de güldürme ya rabbi.

(Elindeki kınılı bıçağı usulca yere koyar ve ayağa kalkar. Bir dolaptan sarılı bir bohçayı çıkarır. Bohçayı yere koyar ve özenerek açar. Bohçadan yerel bir gelin giysisi çıkar. Soyunur ve bu gelin giysisini giyinir. Aynanın karşısına geçer, uzun uzun bakınır. Gözlerinden yaşlar dökülür.)
 Ninemi sen gelin ettin, anamı sen gelin ettin, bana gelin giysisi olmadın. Kefen ol benden sonra giylene (Üstündeki yerel gelin giysisini yine soyunur ve arasına okunmuş üflenmiş kınında duran bıçağı yerleştirerek, yine özenle bohçayı dürer.) (1992, s. 57–59).

Mediha, Pazarkaya tarafından, kadının erkeğini “Öteki”ne kaptırma endişesinin simgesi ve bu yolda dinen yasaklanmış eylemlerin bile engellenemeyeceğinin, canlı bir örneği haline gelmiştir. Mediha tarafından ötelenmek istenenin, “Öteki Kadın” olması – daha doğrusu; olmasından endişe edilmesinin yarattığı korku olması- iki farklı katmanı birbirinden ayrılmaz bir karşıtlıkla beraber getirmektedir. Mediha, “Öteki” yüzünden maruz kaldığı terk edilme, ihanete uğrama ve ötekileştirilmenin acısıyla, dinen yasaklanmış eylemlere yönelmekten, bir başka deyişle, Allah’a karşı gelmekten bile korkmamaktadır. Dinen engel olmadığı halde, ikinci kadını istememesi, büyü gibi bir fiziksel eylemde bulunması, ölümü/ öldürmeyi düşünmesi, kocasından intikam alabilmek uğruna, başka erkekle beraber olmayı bile aklından geçirebilmesi, yaşadığı yabancılaşmayı, yıllardır ötesinde/ dışarıda tuttuğu, bu yasak ve yaptırımların, durum ve koşullar değiştiğinde nasıl içselleştirilebileceğini sergilemektedir. Bunun yanı sıra, Mediha, kendi cinsine yönelik yabancılaşmayı da yaşamaktadır; bu yolla da ulus, inanç gibi kavramlar kullanılarak (Alman-gâvur kadın gibi) farklı anlam katmanları oluşturulmuştur. Claudia “Ötekileştirilmek”tedir; aynı zamanda da, “öteki”nin varlığını kabul etmesi nedeniyle, kendini, “biz” bütününden dışarıda bırakmaktadır. Mediha, bu açıdan değerlendirildiğinde, “öteleyen” olduğu kadar, “ötelenen” olmaktadır.

Bunlardan başka, “göçmenlere özel fakat geçici haklar tanındığında, daha yumuşak ve daha sancısız bir bütünleşme sürecinin yolunun açılmış olduğu” (Schnapper, s. 538) düşünüldüğünde, yabancı bir erkeğin, Alman kadınla, bir süreliğine evli kalması yurttaşlık hakkı, çalışma ya da oturma izni almayı kolaylaştıracağından, Hasan, Mediha’yı, yasal gereklilikleri bahane ederek ikna etmeye çalışmaktadır. Yani; erkek, ötekinin sağladığı, sosyolojik, psikolojik, maddi, cinsel vb. tatminler ve yeni düzende kazandığı üst statünün de özgüveniyle tercih yapmış, böylelikle de, iki kadın arasında el değiştirmiştir. Bu durum, Mediha’nın en büyük korkusuyla yüzleşmesine yol açmıştır. Evinden ve evlilik bağlarından kopan Mediha, öteki kabul edildiği, dışlandığı, emeğinin sömürüldüğü yabancı bir memlekette, bildiği tek ortak gerçeğe sığınmak zorunda kalır. Yüksel Pazarkaya, Mediha’yı oyunun sonunda, çocuklarını da beraberinde götürerek, onları öldürdüğü -benzer tek tanrı düşüncesine sahip- başka bir inancın ibadet yeri olan kilisenin içinde göstermektedir. Pederin de söylediği gibi, sığındığı yer “bir (tek) olan Tanrının evi”dir (aynı, s. 77).

2.1.3. Karakter

Yunan ve Roma kaynaklarına göre büyücü olarak tanımlandığı önceden de ifade edilen Medeia, tahrik edici, duygulara ilham veren, kurbanlarını delirten, kindar, oç alıcı, öldüren bir Tanrıça olarak anlatılmıştır. Kardeşini, çocuklarını ve amcasını öldüren câni bir kraliçe olduğunu iddia edilse de (Herodot;1973, (Çev.: Ökmen ve Erhat), s. 21)...), Sicilyalı Diodores tarafından dürüst, bilgili, sevecen biri olarak tarif edilmiştir. Eski Mısır kaynakları ise, Medeia’yı, ‘içi tamamen insani duygularla dolu, acımasız babasına karşı gelmiş bir prenestir’ diye tarif etmiştir.

Euripides’in yorumunda, başta, herhangi bir şey üzerinde kontrolü olamayan, kendine acıyan bir kadındır. Önceden de bahsedildiği üzere, onun bu durumu Sütüne aracılığıyla açıklanmaktadır. O, kendi sözleriyle, “zavallı bedbaht bir kadın”dır, tüm yaşamı da, ancak “tiksinilecek bir ömür”dür. Barbar olarak kabul edilen Medeia, aslında yabancı olandır, o topluma ait olamayan, kabul görmeyendir: “Ötekidir” (Schnapper; 2005, (Çev.: Sönmezay), s. 50). Yabancı, olarak adlandırılmanın, yabani davranmakla

ilişkilendirilmesinin anlamsız olduğunu vurguladığı sözleri, kadın olarak yaşadığı hor görülmeyle birleştiğinde, ötelenen etnik kimliğinin yanına, aşağılanan cinsiyeti de eklenmektedir. Medeia, bunun hayatında yarattığı yıkıcı/ depresif etkiyi ise şöyle dile getirmektedir:

Zaten yabancı için devlete karışmak bir vazifedir ve ben bunu yapmayanlar gibi, hemşerilerini, onlar tarafından tanımamış olduğu için azametiyle inciten şehirliyi de beğenmem. Fakat hiç beklemeden maruz kaldığım bu hadise benim ruhumu kırdı. Benim işim bitti. Hayat isteğini kaybettim. Ve şimdi dostlarım, ölmek, gıpta ettiğim bir şey oldu (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 15-16).

Papadopoulos, Atina toplumunda, “çocuk” denen varlığın, “anne” olarak adlandırılan kadın tarafından doğurulmadığı gibi, bir uç düşünce tarzının varlığı nedeniyle, kadın sadece hamile kalarak, erkeğin tohumunu taşıyan konumuna -hatta konumsuzluğuna- indirgediğine dikkat çekerken, yazısına şöyle devam etmektedir: “Aslında ‘kadın yalnızca bir yabancı gibi topluma bekçilik etmektedir’ ve ‘onu erkek doğurmaktadır.’ Tanrıça Athena’nın doğuş biçimi* de, bu tartışmanın doğruluğunu kanıtlamaktadır.” (Papadopoulos, 2004, s. 94) Bir yabancı ve barbar olarak, ötelendiğini bilerek yaşadığı bu toplumdaki ataerkil sistem, kadınlara yönelen, yok sayma ve hiçleştirme yaptırımları ile Medeia’ya da, diğer Atinalı kadınlar gibi, “annelik”le var olmaya mecbur bırakmaktadır. Ancak, yukarda da işaret edildiği gibi, evrenin kadına fizyolojik üstünlük olarak sunduğu “doğurmak” eylemi, erkek düşüncesiyle, “taşıyıcılık” noktasına indirgenmektedir.

Medeia, kendince adalet arayışı içinde, intikam almak istemektedir. Acısının ve duyduğu aşağılanmanın etkisiyle, ağzından öfkeyle çıkan, “çocuklar da ölsün” sözlerini gerçeğe dönüştürecek intikam planını, kendisine acılar çektiren kocasını, hayatta acılar içinde bırakacak kadar, kin de güdebilecek bir kadındır:

* Tanrıça Athena, tüm silahlarıyla beraber, baş tanrının kişileşmiş aklı olarak, Zeus’un başından çıkmıştır.

... yalnız, memleketsizim, beni yabancı bir topraktan bir av gibi kaçırın bir kocanın hakaretleriyle karşı karşıya, anasız, kardeşsiz bulunuyorum. Yanına gidip talihsizliğimden uzakta demir atacak tek akrabam bile yok. İşte senden istediğim şey: Acılarımın bedelini kocama ödetecek ve kendine kız vereni ve onunla evleneni cezalandıracak bir yol, bir çare bulabilirsem, susmaklıdır. Bir kadın tabii hallerde korkaktır, kavgada ve demir karşısında korkar, fakat yatağının, haklarının çiğnendiğini görürse ondan daha kanlı ruh yoktur (aynı, s. 15–16).

Bu sözler Medeia'nın, yalnız bırakılmışlığı, memleketsizliği, ailesinden uzaklaştırılmış olması ile öteki haline getirildiğinin ve ulus, tarih, kimlik meselelerinde, içinde bulunduğu toplumla ortak bir paydası olmadığından, ötelendiğinin farkında olduğunun kanıtı gibidir. Bu durumun farkında olması, onu potansiyel bir tehlike olarak gördüğünden kabul etmeyen toplumun, korkularıyla yüzleşeceği anlamına gelmektedir:

Kişinin doğduğu topluluğa ait olması doğal bir durum olmaktan çıktığında ve o topluluğun tabiyetinde bulunması bir seçim olmaktan çıktığında ya da suç işlemediği sürece, belli bir durumda iken diğerlerinin kendisine olan tavırları bu kişinin ne yapıp yapmadığına bağlı olmadığı takdirde, vatandaşların hakları olan ve özgürlükle adaletten daha temel olan şeyler tehlikede demektir (Arendt, 1968, (Akt.: Benhabib), s. 61).

Seneca ise karşı bir yaklaşımla Medeia'yı ele alır. Onun yorumunda, Medeia güçlü, yapabilirlikleri olan bir kadındır. Tragedyanın esas meselesi, Medeia'nın ağzından öğrenilmektedir.

Seneca'da Medeia, tanrılara bağımlı değildir, inancının tanrılara ait olmadığını altını çizer. Seneca Medeia'yı korkulması gereken, tanrılara bile tehditler savuran biri olarak tasarlamasının yanı sıra, yaptığı hataların farkında olan ve buna rağmen, vazgeçmeden intikamını hazırlayan bir kadın olarak da seyirciye sunmaktadır:

Ah aptal, ne acele ettin? Keşke düşmanımın o kadından çocukları olaydı! Fakat ondan senin ne varsa, Kreusa'dan olmuş bil! Bu çeşit ceza hoşuma gidiyor, hem haklıyım da:

anlıyorum, işleyeceğim şu son suça hazırlanmam gerekiyor... Ey bir gün benim olan çocuklar, babanız tarafından işlenen suçların cezasını siz çekin! Dehşetinden kalbim atıyor, elim kolum uyuşmuş, donmuş; içim titriyor... Öfkem geçti: Artık kadın değil anneyim. Kendi çocuklarımın, kendi oğullarımın kanını dökeceğim? Ben ne diyorum? Ah, ne çılgınca öfke! Şu görülmedik cinayet, şu korkunç günah benden de uzak kalsın; bu zavallıların suçu ne? Suçları babalarının İason, analarının da Medeia olması... Ölsünler, onlar benimdir (Seneca, 1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 4) !

Yeliz Kızılaslan'ın (2008) "Erkek Dünyasının Gizemli Büyücüsü: Trajik Katil ve "Öteki" Anne Medea" başlıklı yazısında, Seneca'nın Medeia'sı şu şekilde anlatılmaktadır:

Medea'yı daha insancıl, âşık ve kıskanç bir kadının hezeyanları sonucu cinayet işlemeyi göze alacak kadar gizemli bir karakter olarak anlatacak olan, Seneca'dır. Seneca'nın Medea'sı kendine bahşedilen güçleri, babasının temsil ettiği iktidar için değil de âşık olduğu adam –İason– için kullanabilecek kadar gözü kara, âşık ve kıskanç bir kadındır. ... İason'un kralın kızıyla evleneceğini öğrendiğinde hiç çekinmeden çocuklarını öldürecek "katil anne" figürüne dönüşmüştür artık. Medea'yı akıl dışı ve korkutucu kılan unsur da bu. ... Karşılaştığı yabancılaşma ve dışlanmayı göz ardı eder. Erkek egemen bir iktidara hizmet etmesi gereken gücünü ve onun devamını simgeleyen çocuklarını, ihanete uğradığını anladığında katleden Medea'nın hezeyan olarak adlandırılan çılgınlığı, geldiği yerde. ... Zalim bir kişiliğe bürünerek, kocasına "Çocuklarımızın katili ben değil, yeni evlendiğin gelin" der ve Atina'ya kaçar (<http://bianet.org/biamag/kadin/106013-erkek-dunyasinin-gizemli-buyucusu-trajik-katil-ve-oteki-anne-medea>).

Dario Fo'nun, Medea karakterizasyonuna bakıldığında, isyankâr, aşırı tepkisel, arzularının büyüklüğünü tereddütsüz, eşitlikçi ve sözünü sakınmadan, koşulsuz anlatan bir kadın olarak çizilmiştir. Seyirci, çevresinde konuşanların anlattıklarından fiziksel durumuna ve yaşanmışlıklarına dair olanları öğrenir. Medea, kararlı, nedenlerini, sonuçlarını, geçmiş, bugünü ve geleceği neredeyse şaşmaz bir doğrulukta gördüğünde eyleme hazır, zembereği kurulmuş bir karakterdir:

Kalmak... Kalmak... Tek başıma... Bu evin içinde... Bir ölü gibi yapayalnız... Sessiz, kahkahasız... Sevgisiz, ne çocuklarımın ne de kocamın. Hepsi de beni gömmeden önce eğlenceye gidiyorlar... Ve ben çocuklarımın iyiliği için susup oturmalıyım öyle mi? Ne tehdit, ne onur kırıcı bir tehdit! ...Kadınlar, arkadaşlarım, yüreğime ve beynime korkunç bir düşünce saplandı. Çocuklarımı öldürmeliyim. Herkes tarafından lanete uğramış ve gururundan deliren bir ana olarak anımsayacağım... Ama sütü sağılıp, tüyleri kırılan ve sonunda kesilip mezbahaya satıldığında ağzından tek bir yakınma işitilemeyen sessiz bir keçi gibi unutulmaktansa, vahşi bir hayvan gibi anımsanmayı yeğlerim. Çocuklarımı öldürmeliyim! (*Çevresindekilere bağırr*) (Fo, 1992, (Çev.: Demirel), s. 68)!

Stuart Mill'in görüşlerini aktaran Stautet, tüm toplumsal ve doğal koşulların, erkeklerin iktidarına karşı, kadınların herhangi bir başkaldırısını olanaksızlaştırmak için kurgulandığına işaret etmektedir (1998, (Çev.: Serdaroğlu), s. 240). Kendini zaten, erkekler tarafından yazılıp, kutsallaştırılan ve uygulanan kanunlar nedeniyle, kocasızlıkla, bir anlamda da sevgisiz bırakılarak ölmeye mahkûm edilmiş biri olarak gördüğünden, eylemine (cinayetlerine) ulaşana kadar önüne gelen tüm engellemeleri ortadan kaldırmak konusunda tehditkâr davranmaktan da çekinmez:

Medea doğmadan öldü. Eğer ben gerçekten ölüysem ve herkes zaten beni çok önce öldürüp gömdüyse, ben kendimi yeniden nasıl öldürürüm peki? Yaşamak istiyorum ben! Ama ancak çocuklarımı, etlerimi, canlarımı öldürürsem yaşayabilirim ben (aynı, s. 68)...

Medea, kendisini içermeyen ve kadınlar tarafından ısrarla yinelenen, “sen” ve “biz” söylemlerinin giderek artan dozunun etkisiyle, toplumca kadına yapııştırılan ve özellikle de, kadınlar tarafından sindirilen öteleme ve aşağılamalara isyan etmektedir. Medea, kadına biçilen kadere ve kısırılmak istendiği döngüye razı olmamakta, bir yandan da, ondan beklenen sindirilmişlikle davranmadığı için; isyankâr, kral ve tanrının yasalarına karşı geldiği düşünüldüğü için; günahkâr ve suçlu, bunları açıkça ve yüksek sesle söylemekten çekinmediği için de; “fahişe, dişi köpek ve şeytanın tanığı” gibi yakıştırmalardan payını almaktadır.

Bu durumda, “Biz”i belirleyen özelliklerin sıralanmasında, “Öteki” dışarıda tutulurken, aslında hem içerilenlerin tanımlaması yapılmakta, hem “Biz” birliğini tehdit edecek etmenler Öteki’ne mal edilerek ötelenmekte, hem de “Biz”i oluşturan sınırların gereklik, ihtiyaç ve tehditleri bu yolla ortaya konmaktadır. “Ötekileşme ve İşlevleri” başlıklı bildirisinde Özçalık, ötekinin düzen bozma potansiyeline vurgu yapmaktadır:

...Toplumu oluşturan bireylerin hâlihazırda var olan düzenin devamı için de facto rızaları olduğu kabul edilir. Var olan düzen bir consensus’un (oydaşma) eseridir ve koşullarda bir değişme olmadığı durumda düzen yani temel ihtiyaç da devam edecektir. Böylece iki temel bileşenden söz etmek mümkündür: düzeni oluşturan öğeler bütünü; yasalar, gelenekler, toplumsal normlar, kültür vs., ayrıca bu öğeler bütününün devamına itirazı olmayan, onu temelden sarsacak girişimlerde bulunması riskini taşımayan ya da göreceli olarak az taşıyan bir kitle. Biz’ açısından ‘öteki’yi tanımlayan en önemli özellik düzen bozma potansiyelidir. ‘Biz’ ne kadar istikrarsızlık getirmeyecek olan, düzenin yeniden üretimini sağlayan ve bu nedenle toplumun var oluş amacına uyansa ‘öteki’ de o kadar düzen bozma, istikrarsızlık getirme, düzenin işleyişini sağlayan gelenek, yasa, normların içini boşaltma potansiyeline sahip olandır, tehlikeli olandır. ‘Öteki’, ‘biz’in, yine ‘biz’in algılayışında, antitezi olma niteliğinden dolayı istikrarsızlık getiren, var olan düzeni bozandır (Özçalık, Bildiri, Karaburun Bilim Kongresi, 2008).

Pazarkaya, Mediha’nın olay örgüsünü Euripides, Seneca ve Dario Fo’nun yorumlarından farklı olarak başlatmaktadır. Karakteri çocukların öldürme eylemine taşıyacak olay örgüsü, diğer üç yazara göre biraz daha geriden başlatılmıştır. Mediha’yı, Almanya’da oturma ve çalışma izni alabilmenin şartı gibi sunulan göstermelik evlilik fikrine alıştırmaya çalışan kocası, sahte nikâh için para vermek zorunda kalacağından, Mediha’nın ana yadigârı cebesini de, maddi teminat gibi göstermek için elinden almaya çalışmakta ve etkili ikna sözleri kullanmaktadır:

Sana o kadar anlattım. Bu bizim ve çocuklarımızın hayrına gerekli, diye. İş olmadan ekmek olmadan hiçbir şey olmuyor. Burada kaçacağım ben, anlıyor musun kaçak? Kaçak iş arayan, bulursa kaçak çalışan, içinde her an yakalanacağım ve atılacağım korkusu taşıyan, gözüne uyku girmeyen bir Hasan (Pazarkaya, s. 6)...

Karakter dönüşümü, seyircinin gözü önünde, daha somut bir biçimde sunulan Mediha, kadınlık, annelik gibi evrensel değerler yanında, yabancılık, inanç, dışlanma, kendine yabancılaşma kavramları arasında sıkışıp kalmış bir kadındır. Mediha kendi sözleriyle içinde bulunduğu karmaşayı şöyle dile getirmektedir:

En iyisi, en iyisi, en iyisi o bana ne ettiyse, ben de ona aynısını edeyim. Kadınlar da hep bunu öğütleyip dururlar zaten. Kadının erkekten aşağı neyi var, derler. Erkeğin yaptığını, erkeğe mubah olanı, kadın niçin yapmayacakmış? Ne dediği o pek bilmiş danışmacı kadın? Can kadının canı, vücut kadının vücudu, zevk kadının zevki değil mi (Aynı, 1992, s. 57)?

Almanya’da yaşamak durumunda bırakılması, gelenekler, töreler ve ilişkiler çemberi ise giderek daralmaktadır. Başına gelenleri anlamlandıramadığından, dayanışma toplantılarında verilen akılları, duygusal gitgellerin karmaşası içinde, kendince değerlendiren Mediha, özellikle de Kocası Hasan’ın tavırları nedeniyle geçirdiği değişim oyunun başından itibaren net bir şekilde izlenir:

Erkek, nefis körlüğü için, sevmeyen, kadını düşünmeyen, mal gibi kullanırmış kadını. ... Nefsi körlenince, nasıl o, dönüp bakmadan, çekip gidiyorsa, kadın da erkeğe aynı şeyi, yapabirmiş. Hiç benim kafama uyan şey değil, ama hakkı da var o bilmiş karının.

Bana ne canım bunlardan? Bana nesi var mı? Erkek yapar mubah diye; ama kadın yaptı mı da küplere biner. Hele bizimkiler, kan davası ederler, kan akıtınca, namusları temizlenir sanırlar. İyi ya işte, benimkinden daha iyi nasıl öç alınır. Hem de Alman adamı olmalı, hem de bir tane de olmamalı... Yumar gözümü, sıkırım dişimi bir iki... O da bana ceza. Cezayı hak etmeseydim, bu hallere düşer miydin? Bu değil midir ana babaya karşı gelmenin, saygısızlığın cezası. Koşa koşa kaçıp vardığım herif ne yaptı? Irzıma geçmedi mi? Kızlığımı köreltmedi mi? Erkek mi oldu abana? Babamı oldu çocuklarıma? İsterse, ondan sonra gelsin öldürsün beni. Akıtsın kanımı, temizlesin namusunu. Yaşayıp ne olacak? Hem de onun gözleri önünde yapmalıyım (aynı, s. 57–58).

Kızgınlığının ve çaresizliğinin etkisiyle intikamcı, vahşi bir karaktere dönüşümü başlar. Tıpkı “öteki” Medeia’larda olduğu gibi, gençken aşk için yaptıklarından pişman, güvenip hayal kırıklığı yaşadığı kocasından kendisini öldürmesini isteyecek kadar çıksız kalmıştır. Kocasının, erkekliğini bağlayarak yeni evliliği bozmaya çalışarak, intikam alma kararı, onun ne denli bir çıksızlık içinde olduğunu göstermektedir. Bir yandan kocasının yeniden kazanma planlarını içinde barındırsa da ki, bu diğer Medeia’larda görülmemektedir, Mediha’nın kadınlığı, analığı, bireyliğı, sıra hasretliğı yavaş yavaş sinanarak, toptan bir yabancılaşma sürecinde dağılıp gitmesine neden olacak “sona” yaklaştırmaktadır. Örneğin, Özçalık’ın (2008), Kristeva’dan aktararak vurguladığı gibi yabancı, bizim içimizde zaten yaşar ve her birimizdeki farklılık bilinci oluştuğunda ortaya çıkar. Ancak, herkes kendini yabancı olarak değerlendirdiğinde kaybolur.

Pazarkaya’nın Mediha’sı uyarlama bir tekst olması nedeniyle, ana karakter Medeia’nın ismi, orijinal metindeki halinden farklı kullanılmıştır. Aynı zamanda, Dario Fo’nun da kullandığı gibi, Mediha’nın soylu bir kökten geldiğine ve tanrısal güçlerle donatıldığına dair herhangi bir bilgi verilmemektedir. Sadece gelenek ve göreneklerin hüküm sürdüğü bir düzenin çarkının dışlarından birini kırarak, kocasıyla birbirlerini sevip, kaçarak beraber suç işlemişlerdir. Anaerkil ya da ataerkil olsun, soyun yasalarını ezip geçmişlerdir.

2.1.4. Oyunun Finali

Ele alınan tüm oyunların final sahneleri, oyun yazarının yorumunun, eleştirisinin ve saptamasının belirginleştiğı bölümler olarak göze çarpmaktadır.

Euripides son sahnede, Medeia’yı, İason’un önüne ejderhaların çektiğı bir arabanın içinde ve ayaklarının altında çocuklarının ölüleriyle ortaya çıkarır. Çocukların az önce evlerinin içinde öldürmüştür; şimdi ise, onların ölü bedenlerini bile babalarına göstermeksizin, oradan ayrılmaya hazırdır. İason’un yalvarmaları Medeia’yı gitmekten alıkoymaz, o çocuklarını kendi elleri ile öldürmüş olmanın gerçeğı ile ağlayıp,

dövünmektedir: “... Mademki sen bu kadar kederlisin, benim acım boşa gitmemiş demektir.” (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 65) Ayrıca, Medeia, çocuklarının ölümünde suçun sorumluluğunu, babalarının sorumsuz davranışına mal ederek, İason’u sorumlu tutar: “Oğullarım, sizi bir babanın deliliği mahvetti... Senin hakaret ve yeni nikâhın öldürdü.”(Aynı, s. 65).

Seneca, Medeia’ya çocuklarından birini sahne üzerinde ve İason’un gözleri önünde, öldürtmüştür. Ona, genç karısının ve kralın öldüğünü, bunu kendisinin planladığını ve çocuklardan birinin öldüğünü de söylemeyi ihmal etmez. Medeia kendi eliyle olmasa da, saydığı herkesin ölümüne sebep olduğunu kabul ederken; esas katilin, suçun asıl sahibinin İason olduğunu söylemektedir. Euripides İason’u, olaylara sebep olan kişiymiş gibi gösterip, itham ederken; Seneca, suçlunun kendisi olduğunu, İason’un kendi ağzından şöyle söyletir:

Bütün tanrılar adına, birlikte kaçışımız, sadakatsiz olup benim ihanet etmediğim gerdek aşkına, artık oğluma kıyma! Bir suçlu varsa o benim. Beni öldür; günahlı kimse, onun başı kurban olsun (Seneca, 1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 39).

İason’u, Euripides suçun sorumluluğundan, Seneca suçun eylemselleşmesinden yargılamaktadırlar. Hem Euripides’in, hem Seneca’nın final sahnelerinde ejderhaların çektiği kanatlı araba sahneye gelir. Euripides’in yorumunda Medeia sahneye kanatlı arabanın içinde gelirken, Seneca’da araba Medeia’nın bir el işareti ile sahneye gelmektedir. Medeia arabayı beklemek yerine küçük bir jestle ayağına getirir. Bu tanrısal bir müdahale değildir, Medeia hep olduğu gibi duruma hâkimdir ve her şey planlandığı gibi uygulanmaktadır. Tanrılar insanlaştırmak, insanlar da, tanrılara özgü özelliklere kavuşmaya başlarlar.

Euripides Medeia’yı, oğullarının ölümünün ardından, cesetlerini alıp oradan uzaklaştırırken, Seneca, ölümleri babalarının eline teslim etmeden, oracıkta bırakıp, işaret ederek çağırdığı arabanın içine bindirip, gözden kaybeder: “Al artık, çocuklarını, ey

babaları! Beni şu araba havalar arasına götürecektir.” (Seneca, 1945, (Çev.: Sinanoğlu), s. 40)

Dario Fo, kadın olarak hiçe sayılışın, yaşamasının önemsenmeyişiinin, görevlerinin çocuk doğurmaktan öte gitmeyişiinin karşılığını yok edişle ve yok oluşla ödeten, kendi hiçliğini efsaneleşen bir isme tercih eden kadını sunar. Yeni gelinden, kral babasından ya da öcünü onları yok etmekle alacağından bahsetmez. Final sözleri aslında gelinin yok oluşunun ilk kehanetidir. Fo’nun Medea’sında, erkeklerin dünyasında, kadınlar evlerin içine hapsedilmiştir. Ötekileştirilen kadının normal kabul etmesi gereken durum, yeni kadının eskiye yani, kendisinin yerine, tercih edileceği gerçeğidir. Dünyanın “yasası” olarak nitelenen durumu vurgulamaktadır. Kadın, Tanrı Baba’nın kutsal yasaklarıyla, onun yeryüzündeki temsilcisi olan kralın kanunlarıyla baskıya maruz kalmaktadır. Medea’nın çevresindeki kadınlar, içselleştirdikleri ötelenmişlikleri ile hiç de rahatsız görünmedikleri durumlarını, “kader”e bağlayacak kadar ileri götürürken, Medea *erkeğin*, kadın cinsini keyfi olarak, ötelemesine başkaldırmaktadır. Medea’nın çocukları da erkek olduğundan, onlar da sistemin, bu kötü alışverişiin uygulayıcısı olacaklarından, ölmelidirler. Aynı zamanda, çocuklarının ölümü Giasone’nin (kocasının) soyunun da sonu olacaktır ve böylece Medea, artık yasaya alet olmayacaktır. Ancak, buna rağmen Medea’nın finaldeki sözleri bu denli öfke ve isyana karşın, değişmez hükümlerin devam edeceğini ilan eder gibidir. Ayrıca Dario Fo, finalde çocukların öldürölüşlerine dair her türlü yoruma açık bir durum oluşturmuştur. Çocukların nerede ve nasıl öldüğüne dair ipucu vermez.

Yüksel Pazarkaya, çok farklı bir finalle oyununu tamamlamaktadır. Mediha finalde, çocuklarını öldürdüğü için, sistem tarafından cezalandırılacağıın göstergesi olarak, Alman polislerin arasında gösterilmektedir. Sistem, yabancılaştığı değer yargılarının etkisiyle cinayet işleyen Mediha’yı cezalandıracaktır; yabancı/ öteki/ göçmen olduğu bir ülkede, onların kanunlarıyla yargılanacaktır. Üyesi olduğu topluluğun ona dayattığı düzene karşı gelerek (amcasının oğlu ile evlenmek), kocası Hasan’a kaçan ve törelerin kendileri için biçtiği ölüm cezasından kurtulmak için senelerce ailesinden, yurdundan ayrı kalan Mediha, bu kez, yazılı kanunların hükümlerine göre cezalandırılacaktır. Polislerin arasında, yabancı memlekette yalnız

kalacaklar diye, kendini öldürürse öksüz kalacaklar diye, üvey anaya kalmasınlar diye kıyamadığı yavrularının ölülerini, kilisede bırakarak sessizce oradan ayrılır.

2.1.5. İnanç

Euripides, yeryüzündeki adalet ve düzenin tanrılar değil de, insanlar tarafından sağlanması gerektiği düşüncesi nedeniyle, çağdaşları tarafından dindışı davranmakla suçlanmıştır. Benzer biçimde, Medeia, içinde yaşadığı dönemin barındırdığı tüm inanç kalıplarına ve düşüncelere aykırı davranmaktadır. Bu yüzden Tanrısal adaletin yerini bulmasını beklemek yerine, kendisine daha fazla acı vereceğini bildiği halde, adaleti kendi elleriyle sağlamaya karar verir. Haksızlığa uğrayan Medeia, çocukları öldükten sonra, kendine lanetler okuyan kocasının hakaretlerine karşı: “Tanrılar fenalığı ilk önce kimin yaptığını biliyorlar !” (Euripides, s. 66)! diyerek, beklenmemesi gereken adaleti de vurgular. Ancak, sistemin tanrılara verdiği önemi kullanarak, çocuklarının cesetlerini gömmek isteyen İason’a bu hakkı da vermez. Kendini teselli etmek için düşündüğü ölüm merasimini dile getirir:

Onları ben kendi elimle gömeceğim. Yüksekliklerin tanrıçası Hera’nın mabedine götüreceğim; ta ki hiçbir düşman mezarlarını yıkarak onlara hakaret etmesin. Ve bu Sisphos toprağında bir ziyafet ve büyük merasim yapacağız. Bu dinsiz cinayetin kefareti olması için (aynı, s. 66).

İnanç ögesi Seneca’da daha farklı işlenmiştir. Onun Medeia’sı tanrılara saygılı görünmez, onları azarlamakta, bağırmakta, onların var olmadıklarını düşünerek planlarını yapmakta, onları hiçe saymaktadır. Medeia, tanrılar yardım etse de, etmese de, istediği her şeyi yapmaya muktedir bir karakter olarak tasarlanmıştır. Bu umursamaz tavrına rağmen, Aigeus’un yanına gitmek için, oradan ayrılmasını sağlamak amacıyla, atası Helios tarafından gönderilen arabanın da işaret ettiği gibi, İason’a tutkusu nedeniyle kendi kendini ötelediği memleketinin, soyunun değerleri tarafından, “biz” bütününe tekrar kabul edilmiştir. Finalde Medeia, uzaklara giderken, İason’un

oğullarının kötü kaderine ağlarken, söyledikleri kalır sadece: “Tanrılar yoklar, Tanrı yok!”

İnanç konusunda, Euripides ve Seneca’da, tanrılar, onların hükümleri ve buyruklarına saygı gösterip, onlardan medet umarak yaşamak ya da tersine, tanrılara karşı itaatsizlik ve hatta var olmadıklarına dair düşünceler yer alırken, Dario Fo’nun Medea’sı, tanrısal gibi görünen, öyle kabul edilmiş, insanların (erkeklerin) kurguladığı kanunlara isyan etmektedir. Medea, insan cinsinin erkeğe mal edip, kanunlaştırılmış, yetmeyip ilahileştirilmiş yasalarına karşı harekete geçmektedir. Onun: “Erkekler bu yasayı bize karşı düşündüler, yazdılar ve kutsallaştırdılar. Kralın imzasıyla kutsallık kazandı.” (Fo, 1992, (Çev.: Demirel), s. 68) sözleri, bunu en açık şekilde göz önüne sermektedir. Yasaların, Tanrı emriymiş ve kutsalmiş gibi uygulandığını yalanlamaz, ama yok edilmesi gerektiğinde ısrar eder.

Pazarkaya’nın Mediha’sında ise, Allah inancı, Müslüman ibadeti olan namaz kılmak ve daha ilkel inanışların uygulaması olarak kabul edilen büyü, bir büyü yapma sahnesiyle iç içe geçirilmiştir. Bu birleştirme, kendini selamete-mutluluğa ulaştırmayı deneyen bir kadını ortaya çıkarmıştır. Mediha, geçmişte uygulanmış ve işe yaramış bir büyü, şimdi kocasının erkekliğini bağlamak için kullanmaktadır. Hatırladığı bu ayini tekrar ederken ve bundan medet umduğu görülmektedir: “Ninem anlatırdı. Dedemi, kuma getirdiği zaman nasıl bağladığını... Herifi ben bağladım, suç da günah da herifin dermiş ...” (Pazarkaya, 1992, s. 52)

Pazarkaya, diğer yazarlardan farklı olarak, Tanrı (Allah) düşüncesinin yanına, dinden kaynaklı kurallar ve yasaklar silsilesini ve ahlaki değerleri, kısıtlamaları ve bunlardan türeyen dayatmaları da eklemiştir. Bunları en basit haliyle şu şekilde sıralamak mümkündür: Erkeğin kadını aldatması mubahken, kadının kocasını aldatması (düşüncesi bile) günahdır. Bu noktada, günah düşüncesi ilk kez ortaya çıkmaktadır. Namus, kadına verilmiş bir hediyedir. Namusa leke sürülürse, Allah kendisinden razı olmayacaktır. Çünkü kendine verilmiş hediyeyle hanel getirmiş olacaktır:

Hayır, böyle bir iş yaparsam, Allah ne onlardan razı olur, ne beni bağışlar. Kötüye uyup, kötülük edilir mi? Namus, Allah'ın kadına verdiği en yüce değer değil mi? Allah, benden namusumu gözüm gibi sakınmamı istemez mi? Hem adım orospuya çıkarsa, kimselerin yüzüne bakamam. Ne köyde, ne burada insan yüzüne çıkabilirim. Alnıma vururlarsa bir kez kötü kadın damgası, silinmez bir daha. Nefsimi köreltmeye gereksinimim mi var? Şeytan görsün bütün erkeklerin yüzünü! Hem gecenin karanlığında, hem gündüzün aydınlığında yerin dibine batsınlar! Cehennem'in en ücra köşesine düşünle bütün erkekler (Aynı, s. 54).

Görüldüğü üzere, inançları Mediha'yı Öteki'ne dönüştürmüştür. İnançlarının ve bunun yaptırımları ile yetişen Mediha, dıştan ve içten yaşadığı ötekileştirilmeyi zaten içselleştirip, normalleştirmiştir:

2.1.6. Koro

Temsil metninin, bir araya getirilmesi öncesinde, değerlendirilmesi gereken bir başka unsur da, “Koro”nun (kadınlar, sesler, hayaller vb.) kadın kahramanın düşünce ve eylemlerinde ne kadar etkili olduğunun bilinmesidir.

Euripides, koroyu kendilerinin Medeia'nın “dostu” olduğunu söyleyen, iyiliği de, cezayı da tanrılardan bekleyen bir grup kadın olarak kurmuştur. Medeia kendini ifade edebilmek için, doğrudan, onlara yönelerek konuşmaktadır: “Korinthos’lu kadınlar, beni ayıplamamanız için evden çıktım. Çünkü ben gevşeklikleri yüzünden fena bir kayıtsızlık şöhreti kazanmış olan birçok iyi faniler tanırım.” (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 12-16).

Koro, Medeia'nın, davranışlarının ve öfkesinin nedenlerinin haklı olduğundan bahseder. Sadece, Tanrılara ve Medeia'ya çocukları yok etmemeleri için yalvaran koro, izleyici ve edilgen konumunu terk etmez: Yalnızca bir arabulucu gibi davranır. Bu pasifliğin bilincinde olan Medeia'nın onlardan tek bir beklentisi vardır; o da, sessiz kalmalarıdır. Bu işi tek başına yapmak zorunda olduğunu bilen Medeia koroya şöyle seslenir:

İşte senden istediğim şey: Acılarımın bedelini kocama ödetecek ve kendine kız vereni ve onunla evleneni cezalandıracak bir yol, bir çare bulabilirsem, susmaklığıdır (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 16-17).

Seneca’da ise koro, konuşmalarında nettir ve objektif davranmaktadır. Zaten, sıradan vatandaşlar (kadınlar) gibi gösterilen koro karşısında, Medeia oldukça güçlü bir karakter olarak çizildiğinden, onun taraflı davranışlara, pohpohlamalara ihtiyacı yoktur. Euripides’teki korodan farklı olarak, Seneca’nın Medeia’sındaki koro, hiçbir şekilde Medeia’dan yana bir görüntü çizmez. O hem korodan, hem tanrılardan, hem de Sütnine’den bağımsızdır.

Dario Fo’nun, oyununda doğrudan koro olarak adlandırılmasa da, kadınlar Medea’nın önce evini, sonra çevresini kuşatmışlardır. Onunla aynı problemi yaşamış, yaşayan ve yaşaması muhtemel kişiler oldukları sözlerinden anlaşılmaktadır:

Hayır, kimse sana hakaret etmedi, her yerde senden saygıyla söz ediyor kocan. Senin mükemmel bir kadın olduğunu, çocuklarına ve kendisine ne kadar sevecen yaklaştığını, seni her zaman yüreğinde taşıyacağını söylüyor. Ne yapıyorsun, Medea? Konuş! Yanıtlamıyor musun? Aç kapıyı Medea konuş bizimle... Bizler de aynı acıları çektik, gözyaşı döktük. Erkeklerimiz bize de haksız davrandılar... Seni ancak biz anlayabiliriz (Fo, 1992, (Çev.: Demirel), s. 68).

Koro, Medea’nın dizgin bilmez öfkesini, kendine ve çocuklarına yönlendirdiği cezalandırma tavrını, maruz kaldığı davranışların her kadına yapıldığını anlatırken, aslında onu telkin ederek, olaya müdahale etmeye çalışmaktadır. Ne Medea’nın yankılanmasıdır ağızlarından çıkan sözler, ne de tam bir tarafsızlık içindedirler. Koro, ötekileştirilmeyi içselleştirip, normalleştirmiş kadınların içinde bulunduğu, durumu kabullenme, sebep ya da süreci sorgulamaktan uzaklaşılma, tam bir alışma ve sindirme durumu sergilemektedir.

Koronun Medea'ya yönlendirdiği, bitmek tükenmek bilmez farklı yaklaşım ve ikna çabaları, aslında kadınların ötelenme sürecinde birbirlerine karşı kullandıkları davranış biçimiyle aynıdır. Medea, düşünceleri tuhaf da gelse, davranışlarından rahatsız da olsa, koroyu isyan etmemekle, pasif kalmakla itham etmektedir. Bu yüzden, onlara karşı en ufak tahammülü yoktur. Ötekileştirilmeyi içselleştiren bu kadınlar, kalıplaşmış, sindirilmiş düşünce biçimlerini temsil eder görünmektedirler. Koro, erkeklerce dayatılmış düzeni çoktan kabul etmiş, hatta bunu önlerine konmuş bir nimet gibi gören, kendini ve hayatını sorgulamaktan aciz, birey olamamış kadınlar sürüsü gibidir:

Hepimiz bu dönemleri yaşadık, Medea... Ama zaman geçip gidiyor... Erkeğimizin yeni bir et, yeni bir cilt, yeni göğüsler, taze bir ses ve yeni bir dudak araması biz kadınların kaderi... Her zaman dünyanın yasası budur (1992, (Çev.: Demirel), s. 68) !

Yüksel Pazarkaya'nın Mediha'sında Euripides, Seneca ve Fo'dan farklı bir yaklaşımla oluşturulmuş bir koro (kadın grubu) vardır. Farklı ülkelerden, değişik yaş gruplarından, sosyal seviyeleri ve eğitim durumları ile ifade edilen bu kadınlar, belli bir amaç üzerine, bir araya gelmişlerdir. Kültür çeşitliliği oluşturan bu kadınlara, adına koro denmese de, oyunun başından sonuna kadar yer verilmiş, uyarlanan metindeki bütünlük korunmuştur. Danışman Kadın, antik oyundaki "korobaşı"yla aynı işlevi görmektedir. Koroyu oluşturan kadınlar, zaman zaman kimliklerini, isim ve yaşlarını da ortaya koyacak şekilde konuşmaktadırlar. Bu çok kültürlü grubun kadınları, zaman zaman Mediha'nın bazı düşünceleri sorgulamasına neden olurlar. Mediha'ya taraf olan kadınlar kimi zaman onun zihnini de bulandırırılar. Bu durum Mediha'da şöyle yankılanmaktadır:

Oh be, gittiler en sonunda bu başıbozuk karılar. ... Böyle dedi. Erkek, nefis körlüğü için, sevmeden, kadını düşünmeden, mal gibi kullanırmış kadını... Nefsi körlenince, nasıl o, dönüp bakmadan, çekip gidiyorsa, kadın da erkeğe aynı şeyi, yapabilirmiş. Hiç benim kafama uyan şey değil, ama hakkı da var o bilmiş karının (Pazarkaya, 1995, s. 53).

Önceleri koroyu dinleyen Mediha, kendine ve düşüncelerine ilişkin sorgulaması gerekenler artıp, içsel çatışması büyüdükçe, korodaki kadınların değer yargılarından, sosyal davranış özelliklerinden haz etmediğini dile getirir. Onlardan, “başıbozuk karılar” diye söz eder. Koro kimi zaman bir ağızdan, kimi zaman da bireysel olarak kendi özelliklerini, hayat hikâyelerini, tecrübelerini ve duygularını paylaşmaktadır. Bu paylaşım, Mediha’nın Alman kültürü ve kocası Hasan’la olan çıkmazına, bir de iç çatışma ekler. Bu anlamda, Pazarkaya koroyu, Mediha’nın kişisel gelişimine katkı sağlar biçimde kullanmıştır.

Pazarkaya, Almanya örneğindeki gibi, dışarıdan göç alarak, ırk, tarih, kültür ve inanç çeşitliliği yaşanan toplumlarda, insanların yabancı olmalarından kaynaklanan ötelenmelerine dikkat çekmektedir. Ötekiler, yani; yabancılar (göçmen işçiler, aileleri, geçici statüdekiler) yerli toplum tarafından, liderlik-sahiplik-üstünlük düzenlerini bozma potansiyeli olarak görüldüklerinden, “tehdit” olarak nitelenmektedirler. Pazarkaya, başından beri “içerde” olanlar ve “dışarıdan” gelenlerle bir arada yaşamak durumunda kalan bireylerin varlığına, bu kadınlar yoluyla gönderme yapılmaktadır. Kimi zaman düşmanca-ırkçı tavırlara ve saldırılara maruz kalan bireyler, Almanya’da iş gücü olarak görülmekle beraber, sosyal düzenlemeler, yasalar, anlaşmalar ve evlilikler yoluyla, sosyal yapının bir parçası haline gelmekte ve artan nüfusları, kültürlerini yaşatma çabaları ve ortama uyum sağlamadaki üstün becerileri ile yerli toplum tarafından tehdit unsuru olarak görülmektedirler. Kendi evinde “yabancı” konumuna düşme tehlikesinin farkına varan ev sahibi kültür, böylece göçmen işçileri hedef göstererek, ulusal birlik çağrısı yapılarak, bir öteleme politikası uygulamaktadır. Özçalık, Almanya toplumunda “Öteki’nin kesin bir dille reddi ve bu yolla kurgulanan özelliklerin, tüm gruba genellenmesine” ilişkin örnekleme yaparken, Mehmet Taş’tan yaptığı alıntı dikkat çekicidir:

Almanya’nın başkenti Berlin’deki Frei Üniversitesi rektörünün Türk çocuklarının geri zekâlı olduğuna dair açıklaması, önyargının en açık örneğidir. ... bu açıklamayla tüm Türk çocuklarını tek bir olumsuz niteliğe indirgemiş, belirli bir Türk prototipinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. “Yabancılar ‘işgalciler’, ‘serseriler’, ‘esrar kaçakçıları’, ‘sokaktaki teröristler’, ‘garip alışkanlıklar’, ‘Müslüman fundamentalistler’, ‘sosyal refah sömürücüleri’, ‘çalışma

alışkanlıkları olmayanlar’ vs. gibi sıfatlarla tanıtıldılar (Taş, 1999, s. 22).” (Bildiri, Karaburun Bilim Kongresi, 2008).

2.1.7. Eylem Kararı

Yukarda sayılan bütün bileşenler bir araya getirildiğinde, oynanması planlanan metnin oluşması için tek bir önemli noktayı daha bilmeye ihtiyaç ortaya çıkmaktadır. O da Medeia’nın çocuklarını öldürme eylemine karar verme aşamasıdır. Bütün tekstler baştan sona değerlendirildiğinde karakterin kişisel özellikleri, yaşadığı gitgeller, pişmanlıkları, eyleme ilişkin sebepleri, duygusal ve düşünsel karmaşası, ahlaki değerleri, tanrı inancı ve güvenci ve çevresel faktörler gibi unsurların, bir arada ve bütünlüklü olarak birleştirilmesi gereği ortaya çıkmaktadır. Oyun metinlerinde Medeia’nın “çocuklarını öldürmeye karar verme” sürecinin değerlendirilmesi çalışmanın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Bu başlık altında değerlendirilecek olan bölüm, ötekileşen, ötekileştirilen, ötelenen Medeia’nın oğullarını öldürme kararındaki sebeplerini ortaya koyabilmek açısından değerlendirilecektir. Bir sonraki bölümde ele alınacak temsil metninin oluşumu açısından ayrıca önem taşımaktadır. Kadını öz evlatlarını öldürmeye götüren eylemin koşulları ve bu karara varılış ele alınacaktır.

Euripides, oyunun başında Dadı’nın Medeia’nın durumunu açıklayan sözlerinde çocuklarına kötülük yapacakmış gibi bakmasından, krala, kocasına ve hatta kendisine fenalık yapabileceğinden ve bundan endişe ettiğinden bahseder: “Gizlice yatağının serili olduğu odaya girerek böğrüne zehirli kılıç saplamasın yahut da hükümdarı ve kocasını öldürerek başına daha büyük bir felaket getirmesin.” (Euripides, 1943, (Çev.: Tanpınar), s. 7)

Acılı kadının içerden duyulan feryatlarında “babaları da gebersin çocukları da” gibi öfkeyle ağızdan savrulan sözlerinden, Euripides’in oyunun sonuna dair ipucu vermesinden söz edilse ve hatta bu konuda kendi döneminde ve sonrasında eleştirilse de, henüz eyleme dair bir kararı işaret etmemektedir.

Medeia, başta “gebersinler” dediği çocuklarının, babalarının şaşkınlıklarında alakasız olduklarını, onlardan nefret etmesinin anlamsızlığını, bu karmaşa içinde hükümdarın arzuları altında ezilmelerinden korktuğunu ve endişe ettiğini söyler. Bütün bunların yerine, ölümün “kendi başına” gelip, onu alıp götürmesini dilemektedir. Bir kadın olarak, geldiği bu yabancı ülkede kadınların yaşadıklarını ve kendisinin bunlarla ilgili düşüncelerini, yunan da bile kocası tarafından kadına yaşatılanlardan duyduğu şaşkınlığı, yasaların ve değerlerin “kadın”ı ne zora soktuğunu gördüğünü anlatır. Yabancı olduğu bu yerde yalnızlığını, dertlerini tek koroyla gideren Medeia, eylemine dair sırrını ilk kez koroyla paylaşır ve sessiz kalmasını ister.

Kreon ve İason’la yaptığı konuşmaların ardından, zihninde onu eylemine götürecek düşünceler belirmeye başlar. İason’a daha önce de belirtildiği üzere, yeni evliliğinin ancak çocukları olmasaydı haklı ve affedilebilir olacağını, kocasının ihanetinin farkında olduğunu ve yaşadığı hayal kırıklığını dile getirir. Oysa İason, bu yeni evliliğin ne kendisinden soğuduğu için, ne genç prensese duyduğu aşk, ne de daha kalabalık bir nesle ihtiyacı olduğundan gerçekleştireceğinden söz eder. İason asıl sebebin ailesine rahat ve ferah bir ömür kazandırmak için olduğunu söylediğinde, “art niyetinin” bu emellerini karısından saklamasından belli olduğunu ve bu yeni evlilik kendisine nasıl bir felaket getirdiyse, onun “yeni evine” de bizzat felaket getireceğini söyler.

Çocuklarından ayrı kalacağını bilmenin sıkıntısı içindeyken karşılaştığı Aigeus’la yaptığı konuşma sırasında, bir erkek için, soyunu sürdürmenin önemini ve erkek çocuğunun değerini bir kez daha görür. Kısırlığına deva olacağını sözünü verip, yanına gittiğinde kendi arzusuyla düşmanlara teslim edilmeyeceğinin yeminini aldıktan sonra eylemine dair sözler dökülür ağzından: “Ben de düşündüklerimi yaptıktan ve arzumu tatmin ettikten sonra mümkün olduğu kadar çabuk memleketine geleceğim.” (aynı, s. 40).

Kreon’dan eylemini gerçekleştirecek kadar sürenin iznini alıp, İason’u da genç geline hediyeler göndererek rahatlattıktan sonra, prensesi öldürmek, dolayısıyla İason’un güvendiği gelecekteki soyuna son vermek için zehirli hediyeleri oğullarıyla

gönderir. Hediyeleri bırakıp gelen çocuklarının dönüşü ile onları eve sokan Medeia, onlarla hayal ettiği gelecekte, onlarsız olacağından korktuğu yalnızlığından bahseder. Ne yapacağını bilemez halde onların başına gelebilecekleri sorgulamaya, düşmanım dediği İason'u cezasız bırakmanın düşmanları karşısında kendini gülünç duruma düşüreceğini düşünmeye başlar. Yolladığı zehirli hediyelerle prensesin öldüğünü de tahmin ederek, kararını verir:

Eminim ki şimdi taç başında genç prenses tüller içinde can veriyor. O halde mademki ben en büyük talihsizliğin yoluna giriyorum ve onlara daha fena bir yolu takip ettireceğim, çocuklarıma veda etmeliyim (aynı, s. 53).

Bu sırada, prensesin ve onu kurtarmak için ona dokunan Kreon'un da öldüğünü gelen haberci sayesinde öğrenen Medeia, düşmanlarının zaten yok edeceklerinden emin olduğu çocuklarını, kendi elleriyle yok etme kararını vermek zorundadır:

Çocuklarımı çarçabuk öldürüp memleketten uzaklaşmak, burada gecikerek çocuklarımı daha düşman bir elin öldürücü darbelerine teslim etmek istemem. Ne suretle olursa olsun öleceklerdir. Ve mademki bu lazımdır, o halde onları ilk önce dünyaya getirdikten sonra yine biz öldüreceğiz! Haydi, kalbim zırlan; müthiş ve zaruri cinayeti ikmal etmekte niçin gecikiyoruz? Haydi, zavallı elim, tut kılıcı, tut ve sana bir ıstırap hayatı açacak olan kapıya doğru yürü; korkaklık yok; çocukların senin sevgililerin olduğunu ve onları senin dünyaya getirdiğini düşünme. Hiç olmazsa bu an için oğullarını unut ve sonra ağla; çünkü onları öldürmekle iyi yapacaksın, bununla beraber onlar senin için muazzездir. Ve ben bir bedbaht olacağım (aynı, s. 59)...

Medeia, güvenini yıkan kocasının eylemleri, kızının memnuniyeti için onu ülkesinden kovan Kreon, gelecekteki müstakbel çocuklarının güvencesini verdiği Aigeus ve geçmişteki kendi eylemlerinin pişmanlığının etkisi ile sıkışıp kaldığı karmaşık duygularının içinden sıyrılarak, kararını vermiştir: “Benim için oğullarını düşmanının zulmüne terk etti denmeyecek. Her ne suretle olursa olsun eninde sonunda

öleceklerdir ve mademki bu zaruridir, o halde nasıl ilk önce onları dünyaya getirdimse şimdi de öylece öldüreceğim.” (Aynı, s. 59) “Bir anne” olarak, doğurduğu oğullarını, katletmek kararını da vermek zorunda kalır. İşte Euripides’in oyunundaki bu bölüm temsil metninde kullanılmıştır.

Seneca’ya gelince, Medeia oyunun başından itibaren son derece güvenli yapısıyla eyleme hazır bir tavır sergilemektedir. Başlangıçta, İason uğruna yaptıklarını, işlediği cinayetleri, bu cinayetlerin ardından eylemleri ile kalakaldığını ve intikam alacağını anlatan bir kadın vardır sahnede. Kızken yaptığı şeylerden fazlasını “ana” olarak yapabileceğinden, kardeşinin ölümünden duyduğu pişmanlıktan bahseder: “İsterim ki daha ağır bir acı sarssın beni: ana oldum, bana artık daha büyük cinayetler yaraşır. Öfkeye atıl Medeia, bütün hırsınla öldürmeye hazırlan! ... Cinayetle elde ettiğin evi cinayetle terk etmelisin !” (Seneca, (Çev.: Sinanoğlu), s. 4)

Cinayetlerine nereden başlayacağını bilemeden, kendi deyimiyle “tereddüt içinde nerden öç alabileceğini” düşünen Medeia, İason’un genç eşinin uygun olduğuna karar verse de, kocasının yaşattıkları, sebep oldukları karşısında bunun yeterli olmadığına karar verir: “Ama bir karısı var, kılıcımı ona çekeyim. Ama bu, gördüğüm kötülöklere yeter karşılık mıdır ?”(aynı, s. 6–7)

Öfkesini sürekli tutabilmek için, kardeşinin katlini kendine hatırlatır. Bedbaht sevgisi nedeniyle cinayet işleyen gençlik hallerini düşündükçe, İason’un da ona, gördüğü hizmetleri hatırlayarak sahip çıkmasını, kocasının evliliğinde kudretine güvenerek evini yıkan ve tek suçlu olarak düşündüğü Kreon’a karşı gelmesini istemektedir. Bu nedenle cinayet listesinde ikinci sırayı Kreon alır. Ülkesinden yalnızca kendini değil, beraber geldikleri kocasını da kovmasını istemektedir. Medeia’nın Pelias’a yaptıklarının başına gelmesinden ürken Kreon’a, ya çocuklarının da kendisiyle beraber gönderilmesini, ya da bir gün daha çocuklarıyla baş başa kalmasına izin vermesini ister. Sürekli körüklediği ve Sütünesi tarafından bastırması gerektiği yinelen öfkesini, sahte sözlerle gizlemeyi başaran Medeia, planlarını uygulayabileceği yeterli süre olan bir günlük iznini alır.

Süre Kreon için kısa olsa da Medeia, en uygun şekilde değerlendirmeyi planlamaktadır ve kendi felaketine neden olsa da yapacaklarından geri kalmayacaktır: “İnsan mahvolduğu anda her şeyi beraberinde sürüklemekten zevk duyar.” (Aynı, s. 19).

Medeia, genç kızken evlerine sığmayan altınları, parça parça ettiği kardeşinin uzuvlarını, uğruna terk ettiği vatanını, namusunu, ona harcadığı tüm geçmişini İason’dan geri ister. İşlediği suçların sebebinin, suça neden olan kişi olduğunu söyler. Yavruları için sakinleşmesi söylendiğinde, onlar için yarının olmayacağını söyleyerek ilk kez öldürme eylemine dair ipucu vermiş olur: “Şanslı nesli çirkin bir nesille, ... karıştıracak olan gün bu zavallılar için asla doğmayacak !” (Aynı, s. 22)

Çocuklarını da sürgünde yanında götürmek istediğinde ret cevabı alan Medeia, İason’dan onlardan hiçbir şey karşılığında vazgeçmeyeceğini öğrendiğinde, zihninde gerçek eylemine giden yolu artık çizmiştir: “Çocuklarını demek bu kadar seviyor! Çok iyi, yakaladım, yaralayacağım yeri gördüm.” (Aynı, s. 24)

Bu çalışmaya kaynaklık eden Seneca’nın Medeia metninin tercümanı Samim Sinanoğlu’nun önsözde belirttiği gibi, “faciayı doğuran nokta; İason’un çocuklarından vazgeçmemesi”dir.

Kendine geçmişini hatırlatarak, öfkesini ve alacağı intikamı taze tutan Medeia, İasona’a yardım ederken büyülerine yardım eden Tanrılardan yeniden yardım isteyerek Kreusa’nın ve Kreon’un yok edilmesini sağlayacak sihrini tamamlar. Euripides’teki gibi zehirli hediyeleri çocuklarının prensese ulaştırmasını ve “son” kez kucaklaşmak için çarçabuk eve dönmelerini ister. Medeia “tek dileği olan”, baba kızın ölüm haberi, Haberci tarafından getirildiğinde bile, yapacaklarından tatmin olmadığını, vermek istediği cezanın, “daha önce kimse tarafından görülmemiş olması” gerektiğini söyler:

Hiç görülmedik bir ceza ara, artık şuna hazır ol, “günahtır” diye düşünme; utancı defet, senden uzak olsun. Temiz ellerle alınacak intikam basittir. Öfkeye atıl! Uyumuşsun, uyan! Göğsünün derinliğinden eski hızını şiddetle meydana çıkar, Şimdiye kadar her ettiğine “merhametli davranmış“ desinler. Haydi, durma, işlediğin suçların ne kadar hafif, ne kadar basit

olduğunu öğrensinler! Onlar sanki içindeki acıdan doğan bir deneme idi: O acemi eller, bir kızcağızın hiddeti nereye varabilirdi? İşte şimdi Medeia'yım; deham kötülükle beslendi (Aynı, s. 6–7).

Öfkesiyle duyguları arasında bocalamaya başlayan Medeia, son ve en şiddetli suçuna hazırlanmalıdır. “Kadın” olarak çektiği acıların sonucunda öfkesi kabaran Medeia, “anne” olduğunu düşününce, hiddetini kaybetmektedir. Düşmanı olarak gördüğü kocasına kalbini dehşetten donduran, nefesini kesen, içini acıtan son bir darbe indirmeye karardır. Sevgisine baskın gelen öfkesi, onun çocuklarını öldürme kararını vermesine neden olmuştur:

Ey bir gün benim olan çocuklar, babanız tarafından işlenen suçların cezasını siz çekin! Dehşetinden kalbim atıyor, elim kolum uyuşmuş, donmuş; içim titriyor... Öfkem geçti: Artık kadın değil anneyim. Kendi çocuklarımın, kendi oğullarımın kanını dökeceğim? Ben ne diyorum? Ah, ne çılgınca öfke! Şu görülmedik cinayet, şu korkunç günah benden de uzak kalsın; bu zavallıların suçu ne? Suçları babalarının İason, annelerinin de Medeia olması... Ölsünler, onlar benimdir! Bir günahları, bir kabahatleri yok, masumdurlar: itiraf ediyorum. Ama kardeşim de masumdu. Ey gönlüm; niye böyle kararsızsın? Yüzümden akan bu gözyaşları ne? Niye beni böyle hiddet ve sevgi ayrı ayrı yollara sevk ediyor? Kararsızlık içinde beni çift cereyan sürüklüyor. (aynı, s. 36)!

Çocuklarının elinden alınıp götürülmelerine tahammül edemeyeceğinden, zaten kendinin olmayan çocuklarını, kendi eliyle mahvettiği babası ve kardeşinin hayatlarının diyeti olarak, yok etmeye karar vermek zorundadır:

... babaları için de yok olsunlar, mademki anneleri için yok olmuşlardır. İçimdeki acı tekrar büyüyor, yine içimde nefret duygusu kaynıyor; Bir zaman olduğu gibi Erinys tekrar kolumu yakalıyor. Öfkem beni nereden götürürse, oradan gidiyorum. Keşke gururlu Tantalos kızının kalabalığını ben doğuraydım! Alacağım öce bakılırsa, kısır sayılırım: iki defa doğurdum ki bu ancak babamla kardeşime yeter (aynı, s. 37).

Bu sözlerin hemen ardından, Medeia eylemlerinden ilkinin, az sonra sahnede gerçekleştirecektir. Ancak bu çalışma, Medeia'nın eyleme karar verme aşamaları, sebepleri ve karar verme süreci ile sınırlı olduğundan, eylemin nerde, ne zaman ve nasıl işlendiği konusu, çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Temsil metnine oyun metninin buradan sonraki kısmından herhangi bir ekleme yapılmamıştır.

Dario Fo'nun oyununda ise, Medea'nın ülkeden gönderilmesinin sebebi kocasının yeni evliliği ya da yapacağı kötülüklerden korkan Kralın onu göndermek istemesi değildir. Kanunların da üzerinde tutulan ve tanrı buyruğuymuş gibi algılanan düşüncelere karşı geldiği ve düşünceleriyle ona isyan ettiği için ülkeden gönderilmesinin söz konusu olduğu, kadınların sözlerinden öğrenilmektedir:

Siz zavallı bedbahtlardan başka bir şey değilsiniz! Şimdi çok daha iyi anlıyorum, kadınlarım! Erkek kendi üstünlüğünü kullanarak, en mükemmel düşünceyle sizleri daha iyi yetiştirmek için bu yasayı yarattı... Sizi kendi doktrinlerine göre eğitti. Sizler onun derslerini yineliyor, bundan mutluluk duyuyorsunuz. Başınız hep eğik duruyor, asla isyan etmiyorsunuz!

İsyan etmek mi? Bak Medea, hala krala ve onun yasasına karşı gelmekte direniyorsun... Sakin ol, Medea, ve kraldan seni bağışlamasını iste... Böylelikle burada kalmana izin verebilir. (Fo, 1992, (Çev.: Demirel), s. 68)...

Medea kadınların dünyanın yasası dedikleri, erkekler tarafından kadına karşı hazırlanmış ve dayatılmış kanunlar, kadere bir tavırla kabul edildiği için daha da sinirlenir. Üstüne üstlük kraldan bağışlanmasını dilemesi gibi bir öğüt karşısında, sürülmeden ülkede kalmanın, affedilip evde yalnızlığıyla tek başına olmak anlamına geleceğinin bilincindedir. Bu kendi evinde, çocukları olmadan yaşamak anlamına gelecektir. Sevgilerinden yoksun kalacağından endişe ettiği çocuklarının, babalarıyla birlikte hareket ederek, ne onu, ne de hissetliklerini düşünmeden, yeni evliliği kutlamak üzere düğüne gitmelerine, onu daha ölmeden gömen Medea, çocuklarına içten içe gücenir. Oyunun başından beri yinelenen “iyilikleri için kendini feda etme” sözünü, onur kırıcı ve geleceğini tehdit eden bir düşünce olarak görür:

Kalmak... Kalmak... Tek başıma... Bu evin içinde... Bir ölü gibi yapayalnız... Sessiz, kahkahasız... Sevgisiz, ne çocuklarımın ne de kocamın. Hepsi de beni gömmeden önce eğlenceye gidiyorlar... Ve ben çocuklarımın iyiliği için susup oturmalıyım öyle mi? Hepsi de beni gömmeden eğlenceye gidiyorlar... Ve ben çocuklarımın iyiliği için susup oturmalıyım öyle mi? Ne tehdit, ne onur kırıcı bir tehdit (aynı, s. 68)!

Bir bekleyişin ardından kadınlarla, öldürme eylemine dair ilk düşüncesini paylaşarak, çocuklarını öldürmekten ilk kez bahseder. Eylemsiz kalıp, kurban gibi sessiz kalarak, hayvandan farkı kalmadan yok edilmeye mahkûm olmayı kabullenmeyen Medea, çocuklarını öldüreceğini yineler.

Kadınların aklını kaçırdığı için, kendini bilmeden söylediğini düşündüğü sözler üzerine, bu eylemi önceden de düşündüğünü, kendi öldürmeyi dahi planladığını, aldatılan ve yerine yeni bir eş bulunmuş bir kadın olarak toplum tarafından damgalanacağını bildiğini, bir kadın ya da anne olarak unutulup gideceğini ve bunun anlamının ölümle eşdeğer olduğunu anlatır. Medea için, yaşayacağı aşağılamaların bir çeşit ölüm olarak; gençliğinin, aşkının, cinselliğinin yaşanmamış sayılması, doğmadan ölmekle eş anlama gelmektedir. Kadın olarak yok sayılmaktansa, canı bir ana olarak yaşamayı ve hatırlanmayı seçmek ve erkek olarak babaları gibi davranacak evlatlarını öldürmek yaşaması için tek yoldur:

Çocuklarım bile beni unutmak için ellerinden geleni yapacaklar... Hiçbir anadan doğmamış gibi beni unutacaklar... Medea da hiç doğmamış sevilmemiş olacak... Eğer ben gerçekten ölüysem ve herkes beni çoktan öldürüp gömdüyse, ben kendimi yeniden nasıl öldürürü peki? Yaşamak istiyorum ben!! Ama ancak çocuklarımı, etlerimi, canlarımı öldürürsem yaşayabilirim ben. (aynı, s. 69)...

Kendisine bu sözleri, şeytanın söylediğini, hatta böyle konuştuğu için bağlanması gereken bir çılgın olduğunu düşünen koro, kocasının gelişiyse Medea'nın sakinleşeceğini düşünür. Giasone ile karşılaşınca, sahte bir sevecenlikle ve iç döker konuşma tavrıyla, kocasının sözlerini dinlemesini sağlayan Medea, kocasının onayladığı

yasalara itaat edermişçesine konuşmasını sürdürür. Bu tavrı bıraktığı noktada, yasaları ağır bir dille eleştirmeye başlar. Ona göre, annelik kavramıyla, dişi için kadınlığın son bulması gereken, insanca isteklerinin (cinsellik, aşk vb.) hiçe sayıldığı, kadını zincirleyen yasalara karşı çıkmamanın, kendilerini baskılayan zincirleri kırmanın ve yeni bir kadın olarak yeniden doğmanın tek yolu, yasaların devamının garantisi gibi görülen erkek çocuklarının ölümüdür:

Yasalarınızda yer alan erkeğin kadın değiştirme hakkı bana kötü bir alışveriş gibi geliyordu... Ve bizi bu kafeslerin ardına mahkûm etmeniz, onursuzluğun en korkuncuydu! Başımız eğik dursun diye çocukları, zincirleri bağladınız boynumuza, tıpkı bir ineği daha iyi sağlamak ve çiftleştirmek için bir kazığa bağlayıp sakince tutmak gibi... Böyle çılgınca düşüncelerim vardı Giasone... Hala da var! İşte bu kafesi parçalamak istiyorum. Sen yasalarla beni çocuklara zincirledin ve kendi ellerimle beni gömdün. Arkadaşlarım, dinleyin, nasıl soluyorum, tek ve büyük bir nefesle dünyanın tüm havasını soluyabilirim. Çocuklarım ölmeliler, Giasone, çünkü o berbat yasaların ve sen yok olmak zorundasınız (aynı, s. 70)! ...

Dario Fo, çocukların akıbetlerine ilişkin oyun metninde herhangi bir ipucu vermemiştir. Ancak, Medea'ya göre, çocuklarının başına ne gelirse gelsin, yasalar ve uygulayıcıları yapacaklarından geri kalmayacaktır, düzen nasıl kurulduysa çarkını döndürmeye devam edecektir ki, Medea'nın son sözleri bunu anlatır gibidir:

Canavar dişi köpek, lanetli, insanlık dışı ana, alçak” diye herkes bağırarak kapının dışında...ve ben ağlayarak şunları söyleyeceğim: (*Alçak sesle*) “Ölüyorsun, yeni bir kadının doğumu için ölüyorsun...(Bağırarak) ÖL!...Yeni bir kadının doğumu İÇİİN (aynı, s. 70)...

Yüksel Pazarkaya'nın oyununda ise, Mediha ve kocası Hasan, âşık olup evlendikten sonra, buna karşı çıkan ailelerinin zulmünden kaçır, ailelerinin izlerini bulması üzerine, tesadüfler sonucu Almanya'ya gelirler.

Olay öncesini bu süreç oluşturmaktadır. Danışman kadının sözlerinden, Mediha'yı daha sahnede görünmeden, içinde bulunduğu çıkmaza dair ilk ipuçları öğrenilir. Kocasını Almanya'da oturma hakkı alabilmek için, Alman bir kadınla anlaşmalı bir evlilik yapmak istemektedir. Ülkeye turist olarak getirdiği Mediha'dan bu yüzden ayrılacaktır. Sahte evliliği gerçekleştikten bir süre sonra, alman kadından da boşanıp, Mediha ile yeniden evlenecektir. Ancak hazırlanan plan, düşünüldüğü gibi yürümeyecektir.

Memleketlerinden kaçtıklarında namuslarını temizlemek için izlerini süren aileler, nikâh kıydıklarını öğrendikten sonra, peşlerini bırakmışlardır. Ancak, bu sahte evlilik nedeniyle, Mediha'nın ailesi, kızlarının yaban ellerde tek başına bırakıldığını öğrenirse, haklarında yeniden ölüm fermanı çıkacaktır:

Nikâh oldu diye, arayıp sormazlar şimdi. Belki bağışladılar nikâhla namusları temizlendi diye... Şimdi, beni bu yabanın ortasında boşayacakmış da, Alman karıyla nikâhlanacakmış. Bu duyulursa, saklanacak delik bırakmazlar ona bu dünyada (Aynı, s. 17).

Bu arada Hasan, hiç de planlamadığı halde, yaşlı olmasına rağmen, para karşılığında evlenmeye razı ettiği Alman kadının cazibesine kapılır. Sahte evlilik için, ailesinden yadigâr olan altını vermek de dâhil, başlarda her şeyi kabullenmiş olan Mediha, sonsuzca güvendiği kocasının kendinden uzaklaşmaya başladığını fark edince, umutsuzluğu bir kat daha artar. Kocasının evlilik kararı, zor günler için saklanan aile yadigarı cebenin Alman kadına verilmek için kolundan çıkarılması, her şeyin yoluna gireceğini söyleyen kadınların karşısında Mediha'yı kâhince konuşturur: “Siz görmezsiniz, ama bakın nasıl da kocaman adımlarla yaklaşıyor. Beni itmeyin gözüm göre göre bu felakete. İtmeyin çocuklarımı. Uğursuzluk çoktan başladı bile.” (Aynı, s. 18)

Oyunun finaline gönderme olarak düşünülebilecek bu sahneden sonra, kocasının hem kendini, hem de alman kadın Claudia'yı idare ettiğini fark eden Mediha, bir gece eve sarhoş gelen kocasına, beraber memlekete dönmek için yalvarır. Hasan'ın sahte

evliliği nedeniyle, hükümet tarafından kendisinin memleketine gönderilip, çocuklarınınsa Almanya’da babaları ile kalacağını öğrendiğinde, bunları yaşamaktansa ölmenin yeğ olduğunu söyler.

Tam da korktuğu şekilde gelişen olaylar sonrasında, kocasının kendisini isterse gerçekten boşayabileceğini öğrenen Mediha, tek erkeğinin Hasan olarak kalacağını, üzerine basa basa söylemekten kaçınmaz. Kadınların yanından ayrılmasının ardından tek başına kalan Mediha, içinden bir türlü çıkamadığı durumu düşünür. Önce kocası ve Alman kadının evlendikten sonra geleceklerini bildiği evlerinde onları öldürerek oç almanın en iyisi olduğunu söyler. İlk kez yaşatılanların, yaşatılacağından endişe ettiklerinin öcünü almaktan bahseder. Çocuklarını bırakıp memleketine gidemeyeceği için, vizesi de bulunmamasından, bu yabancı ülkede “kaçak” durumunda kalacağından, kocasını ve alman kadını öldürse cinayetle suçlu bulunup hapse (dam) atılacağından ve her şeyi kabullenip, dört duvar arasında kendi eliyle kendini mahkûm edeceğinden iyice çıkmaza girmiştir. Düşündüğü çıkışlardan biri diğerinden daha iyi değildir. Ama her türlü mahkûmiyet çocuklarının yalnız kalacağı ve hiçbir koşulda onları anasız bırakamayacağı gerçeğini görmesini ve engellemez:

Ev ocak değil burası, tam bir dam. Bundan daha kötü dam olmaz. Gelsinler karşıma kuzu kuzu... Ne isterseniz yapayım, diyeyim, usulca dursunlar. Sonra mutfaktaki koca et bıçağını bir birinin, bir öbürünün böğrüne saplarım, olur biter. Daha da iyisi, evlendikleri geceyi bekleyip, batasıca adımın, yitesice onurumun kirlendiği o çirkef yatağını kan revan içinde komak, ama bunu nasıl yaparım? Hazır ayağıma kadar geliyorlar, öcümü burada alırım. Bu olanak her zaman ele geçmez. Varsın burası kan revan olsun. Nasıl olsa, bu damdan alıp başka bir dama koyacaklar beni. Bana ev, ocak olamayan bu yeri kan götürsün. Yatarım ben de koydukları damda tükenesi ömrümün sonuna değin. Ne verdi ki şimdiye bana bu ömür, bundan sonra ne verecek. (*Duralar. Ne verdi, ne verecek sorusu bir şey çağrıştırır kafasında.*) Ama çocuklar ne olacak ben dama düşünce? Çocuklarımı, öksüzlerimi bir de anasız, yetim mi koyacağım? Niçin yaşıyorum ben, bir tek çocuklar için yaşamıyorsam? Yok, yavrularımı yapayalnız koyamam bu dünyada? Öyleyse öcümü nasıl alacağım bunlardan ben? (aynı, s.

55)?!

Tekrar çaresizlik ve ne yapacağını bilemez halde öç alma planları yapar. Hasan'ın erkekliğini bağlamaya kadar ulaşan düşünce akışı içinde, çocuklarının varlığı, Mediha'yı yapmayı planladıklarından geri çevirir. Hasan yaptı diye, Hasan'ı aldatmaya kalksa, adının kötüye çıkan adı yüzünden çocukları da toplumca lekelenenecektir. Kendini öldürse, çocuklar yetim kalacak diye, onlara acır ve düşüncelerinden vazgeçer. Seneca'nın da yaptığı gibi, büyü ögesini kullanan Pazarkaya, boşanmayı kabul ettiği için, biraz sonra yanına gelecek yeni evli çiftin ninesinin gelinliğini verecektir. Önce kocasının erkekliğini bağlamak için, büyü yapar. Mitolojik öyküye bağlı kalan oyunun bu bölümünde, ninesinin de gençliğinde benzer işler yaptığı öğrenilmektedir. Bu da Medeia ve Mediha'nın, soylarından gelen özelliklerinin benzerliğine somut bir göstergedir.

Nihayet eve gelen kocası ve Claudia'ya çocuklarını göstermek istemeyen Mediha, sertlik ve zor kullanmayla karşılaşınca, tıpkı Euripides'in sürgüne zorlanan Medeia'sı gibi, kendini odaya kapar. Kocasının hakaret ve tehditleri karşısında, "kadını" ve "eşi" olarak hiçe sayılmasını, analığının umursanmamasını, adeta sayıklayarak, anlatır. Sahip olduğu her şeyi alan kocasının yaptıklarını anlatırken, tekrar tekrar ve ölümüne bir diretmeyle, kendisinin ve çocuklarının ölümleri pahasına, vermeyeceğini haykırmaktadır:

Cibilliyetsiz her şeyimi aldı. Şimdi de çocukları ister. Her şeyimi ayaklar altına aldı, analığımı, insanlığımı çiğnedi. Çocukları alacaklarmış... İyi bakalarmış... Sen de gel, bize hizmet et diyorlar. .. Çocukları ver, diye tepiniyordu. İyilikle vermezsen, zorla alacağım, diye bağınyordu. İmzayı da verdin, artık karım değilsin, seni buradan sınır dışına attıracağım, diye göz dağlıyordu... Çocuklarımı? Ölürüm de vermem ona çocuklarımı. Ölürüm de vermem çocuklarımı. ...Ölürüm de vermem çocuklarımı. ...Ölürüm, öldürürüm de, çocuklarımı vermem ona. Öldürürüm... Çocukları, onun çocuklarını öldürürüm (aynı, s. 66–67).

Tekrarladığı bu cümle, başkaları tarafından tekrarlanan, onu bu durumdan, sınır dışı edilmekten, çocuklarının elinden alınmasından kurtarmak için çabalamalarını duymasına engel olmaktadır. Kendi çocukları olarak ölümüne vermediği can parçaları,

öldürmeye karar verdiğinde "onun" çocukları olur. Eylemine karar veren Mediha'nın, can parçaları, çocukları, ölmelidir ki, Hasan yüreğinin ortasına çöreklenmiş, onu öldürmeyecek evlat acısıyla sürünsün:

Çocukları, onun çocuklarını öldürürüm... Bu onu öldürmez, ama yaşatmaz da. Süründürür... Böğrünün kökünde evlat acısıyla, sızım sızım yaşasın (aynı, s. 70).

Temsilde kullanılan tiradlar, yukarda her oyun için ayrı ayrı anlatılan, Medeia'nın çocuklarını öldürmeye karar vermesindeki duygusal, düşünsel aşamaları ve zorunluluklarını içinde barındıran bölümlerden alınarak oluşturulmuştur. Bölümlerin birleştirilmesi sırasında, yazarların metinlerine ve çevirilere sadık kalınmış, hiçbir ekleme ya da çıkarma yapılmadan ve orijinal halleri korunarak kullanılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEMSİL METNİNDE BİÇEM ARAYIŞLARI

1. METİNDEN OYUNCULUĞA BİÇEM ARAYIŞLARI

“Metinden Oyunculuğa Biçem Arayışları” genel başlığını taşıyan bu çalışmada, dört farklı biçemi oyunlarına taşımış oyun yazarlarının, kendi toplumlarının kadına bakışını, algılayışını, öteleme, ötekileştirilme ve ötekileşme süreçlerini yansıtan yorumlarıyla yazdıkları oyun metinleri ele alınmıştır. Oyun metinlerinin üslup^{*}larından hareketle, oyunların yazıldığı dönemin oyunculuk biçiminin araştırılması da, çalışmanın bu bölümünün kapsamı içinde yer almaktadır. Ayrıca, önceki bölümde, oyunların ayrıntılı olarak değerlendirilmesi sırasında ortaya çıkan temsil metinleri de, uygulamada oyunculuğa katkı sağlayabilecek, hangi imkânları barındırdığı konusunda ele alınmıştır. Özdemir Nutku’nun “Oyunculukta Üslup” başlıklı makalesinde işaret ettiği üzere, yazarın metninin geçtiği dönem, oyuncuların sahne üzerindeki hareket tarzları, konuşma tartımları, döneme uygun estetik anlayışlar gibi özellik ve ipuçları, tüm gösterinin bütünsel biçimini ve üslubunu oluşturmaktadır:

Üslûp konusunda daha kapsamlı ipuçları, oyunun içerdiği dönem başta olmak üzere, oyun alanları, sahne donanımı ve oyuncuların sahne üzerindeki hareket tarzları, konuşma tartımları ve biçimleridir. Ayrıca, o dönemdeki tiyatronun etkisinde kaldığı estetik anlayış, oyunların yapı özellikleri; yazarın yaşamış olduğu toplumsal, siyasal, ahlâksal perspektifler ve yazarın bunlara olan tepkileri önemli ipuçlarıdır. Bunlar yazarın yaşantısından organik olarak - farkında olarak ya da olmayarak - metne aktardığı özelliklerdir; yorum bilinci olan oyuncu ancak

* Üslup (1): Sanatçının özel yapış yolu, yazarın duyuş, düşünüş ayrılığı; cümlelerin uzunluğu, kısalığı; kelimeleri seçişi, yazısının ahengindeki ayrılıklardır. Üslûp için; ifade tarzı, usul, yol da denilebilir. Sanat eserlerinde, insanın düşünüşlerine, duygularına, hayallerine, heyecanlarına verdiği biçim Üslûp’tur. Gerçekler karşısında bulunan bir sanatçının gerçekleri kavrayışından ve anlatımından ortaya çıkan üslûp, sanatın da kendisi sayılır. Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil, yapış biçimi, tarz.

* Üslup (2): (tanım) 1.Özel oluş veya davranış biçimi 2.Kendini yazı ile ifade etme şekli.3.Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği (eşanlamlılar) bakım, biçem, biçim, hâl, metot, şekil, tarz, tavır, usul, yol, yön, yöntem

bu araştırmaların sonucunu aldıktan sonra metnin gerektirdiği üslubu kavrar ve bu özellikleri kendi fiziksel aksiyonuna uygular.

Üslup, gerçeğliği yansıtmakta ve onu seyirci gözünde etkili kılmakta oyuncunun en güçlü araçlarından biridir. Open Theatre'ın kurucusu ve yeni tiyatronun temel taşlarından biri olan Joseph Chaikin, tiyatro üsluplarının insanların yaşayış ve düşünce üsluplarını belirleyen ve onları aydınlığa çıkaran çalışmalar olarak görür (2) . Oyuncunun kendi yaşadığı dönemin ve kendi özelliklerinin etkisini yok etmek için bu anlayışı ve çalışma sistemini edinmesi zorunludur.

Üslup, bir dönemin tiyatral eğilimleriyle iletişim kurulan belli bir zaman diliminin gerçeğliğidir. Çağdaş psikolojik oyunlar dışında kalan, günümüzde yazılan yapıtların çoğu, oyuncu için üslup gereksinimini de birlikte getirir. Yöntem olarak bilinen gerçeğçi oyunculuk tekniğinin A.B.D.'ndeki ilk temsilcilerinden biri olan Charles Marowitz, üslupsuzluğun oyunculuk açısından büyük eksikler getirdiğini ilk fark eden tiyatro adamlarından biridir.

Oyuncu oynayacağı metni çalışırken, kendi duygularını zorla kabul ettirmek yerine, o metnin içeriğinde ve atmosferinde bulunan gerçeğliği bulup çıkarmaya çalışmalıdır. Bir oyuncunun rolünü çalışırken iç yaşamı hazırlaması ne kadar doğruysa, onun kişisel duygularını her önüne gelen role uydurmaya çalışması da o kadar yanlıştır. Bir rolün kodlaması olan oyuncunun fiziksel aksiyonu metnin içeriğindeki ipuçlarına göre biçim bulursa, doğru üslubu elde etmek mümkün olur.

Burada araştırmacının hareket noktası, oyunculukta yeni bir biçime ulaşmaktan öte, dört yazar ve onların oyun metinlerinden çıkan üslupların, temsil öncesi prova sürecinde ve temsilde, oyuncuya ne gibi imkânlar sunduğu, bu çalışmayla oluşturulan temsil metninin oyunculuk üslubuna katkı sağlayıp sağlamadığı ve günümüz seyircisine ulaşabilirliğinin sınanması biçiminde şekillenmiştir. Oyun metnlerinin farklı dönemlerde yazılmış olmalarından kaynaklanan üslup farkları ya da benzerliklerinin görülmesi açısından, mitolojiden, Antik Yunan'a ve nihayet günümüze kadar çok sayıda yazara esin kaynağı olan Medeia karakterinin farklı görünümünün canlandırılması yoluna gidilmiştir.

1.1. Sanatsal Çalışma Açısından Dönemlerin Oyunculuk Üslupları

Çalışmanın ikinci bölümünde, Antik Yunan'dan başlayarak, Roma'ya, oradan da 20. yüzyıl Avrupa'sında İtalya ve son olarak Türkiye'ye ulaşana kadar, varlığı bilinen, fakat çeşitli nedenlerle, tamamına ya da bir kısmına ulaşılabilen oyun

metinlerinin varlığından söz edilmişti. Sanatta Yeterlik çalışmasının, uygulama bölümünde de, benzer bir durumla karşılaşmaktadır. Temsildeki oyunculuk biçimlerinin, temsil metnini meydana getiren eserlerin sunduğu üslupların kullanılmasıyla şekilleneceği göz önünde tutulduğunda, Antik Yunan-Roma ve 20. yüzyılda, İtalya-Türkiye gibi, birbirine yakın iki tarihsel süreçle karşılaşmıştır. Bu da, temsilde, zaman zaman birbiri içine geçen üsluplardan, hareket kodlarından, jest ve mimiklerin benzerliklerinden, özellikle dil araçlarının ve konuşma-ses kullanımındaki hassasiyeti göz önünde bulundurmaya gerektirmektedir. Bunlarla beraber, oyuncuya kendi yaşamsal dizgesinin ve yaşanmışlıklarının dışında, oyunculukta imkânlar, zorluklar ya da sınırlamalar yaşatan ve ayrıca, daha önce deneyimlemediği biçim arayışları ve denemelerine fırsat sunan temsil metinleri, Medeia'nın eylem kararını verirken yaşadığı gitgellerini, duygu ve düşünce tartımlarının değişimlerini yansıtmaları açısından daha da değer kazanmaktadır. Kadın, eş, anne, insan ve birey olarak, ötekileşmenin tarihsel sürecinde, kadınların yüzyıllar boyunca yaşadığı kültürel, cinsel, fiziksel, psikolojik ve sosyal ya da benzer durum ya da konumları, Medeia örneğiyle sergilenmeye çalışılmaktadır.

Geçmişten günümüze, tarihsel süreçte “genel” özelliklerinin yanı sıra, yazarlar ve yorumlayanlar tarafından kazandırılan, ulusal/ politik/ etnik dizgelerin ve özelliklerin etkisiyle, değişen- dönüşen “özel” biçimleriyle de varlık gösteren oyunculuk üslupları çalışmanın bu bölümünde ele alınmıştır. Yazarların, oyunlarını yazdıkları dönemde geçerliğini koruyan oyunculuk üslupları, genel biçimleri, yöntemleri ve oyunculuktaki tercihleri ile aktarılırken, kronolojik sıralama gözetilmiştir.

1.1.1. Antik Yunan Tiyatrosu ve Oyunculuk

Tiyatro, dinsel törenlerden doğarak, sonra dinden bağımsızlaşmış ve sanatsal ifade yolları bulmuştur. Ayrıca, zaman içinde dinsel, ahlaki ve siyasi misyonundan sıyrılan tiyatro, estetik bir takım değerler de öngürülerek değerlendirilmiş ve bir “oyun” biçimi kazanmıştır.

Oyunlarda, Aristoteles'in Poetika'da ifade ettiği şekliyle “ortalama insandan daha iyi insan”ın yaşadığı ya da yaşayabileceği, “akla ve doğala uygun” olaylar, ele alınmıştır. Kahramanlık hikâyeleri, efsaneler, mitolojik kişiler ve öyküler, tragedyanın konuları içine girerken, izleyicinin almaya hazır olarak geldiği dinsel, ahlaki ya da siyasi mesajlar, tiyatro sahnesinden tragedyalar yoluyla iletilmiştir. Toplum, bu mesajlar ve bu mesajların içerdigi öğretiler, dersler ve örnekler yoluyla eğitilip, bilgilendirilmiştir.

Örneğin, Euripides'in Medeia tragedyasında, Kreusa ve Kreon'un ölümüne neden olan zehirli elbisenin ve hediyelerin, baba-kızı yok ediş sırasında tüm olaylara tanık olan Sai, Medeia'nın yanına gelerek, olayların nasıl geliştiğini anlatmaktadır. Burada, dolaylı yoldan da olsa, “dinleyici/ mesajı alıcı” durumuna giren seyirci olmaktadır. Prof. Dr. Hasan Erkek, “Oyun İçinde Anlatı” kitabında, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Anlatıda haber olarak verilen felaketler ve dile getirilen acı, seyircide yeni acılara hazırlanması bakımından da işlev yüklenmektedir. Seyirciler, bu anlatıdan sonra Medeia'nın yeni “felaketler” gerçekleştirebileceğine inanacaklar ve bu “felaketler” sonucunda doğabilecek daha acı sonuçlara kendilerini hazırlayacaklardır. Bu nedenle değerlendirdiğimiz bu anlatı, seyircilerin yeni acıları karşılamasında basamak oluşturmakta, onlarda “pathos” uyandırmayı tirmandırmaktadır (Erkek, 2001, s. 176).

İçinde bulunduğumuz çağda, “artık tragedya yazılıp yazılamayacağı” söylemleri yapılmasına rağmen, Antik Yunan tragedyalarının varlığını sürdüren etkisi ve başarısı, o gün olduğu gibi, bugünün tiyatro izleyicisini de yakalamakta ve oyunculukta kullanılan ifade araçları ve biçimleriyle anlam kazanmaya devam etmektedir.

Antik Yunan tiyatrosunda tragedyanın gelişim sürecine bakıldığında, yazılı olan metnin, aksiyon içinde, hareket ve sözle sunulmasının, yani oyuncunun yazılı metni dramatize etmesinin (canlandırma) sonucunda tiyatro ortaya çıkmaktadır. İlk tragedya yazarları ise, oyunlarının hem yönetmeni, hem yazarı ve hem de oyuncusu olmuşlardır.

Özdemir Nutku bu durumu şöyle aktarmaktadır: “Tragedya yazarı hem koroyu çalıştırır, hem oyunu sahneler, hem de kendi oynardı. Bu da meslekten oyuncunun gelişmesindeki ilk aşama oldu.” (Nutku, 2002, s. 29).

İkaryalı bir halk ozanı olduğu söylenen Thespis, tragedya yapısının içine “ilk” oyuncuyu (rolü) sokan kişidir. Thespis, dithyrambos korosu içindeki şarkıcılardan biri olmasının yanında, farklı karakterleri betimleyebilmek için maske kullanan bir oyuncudur. Antik Yunan’da sadece erkeklerin aktörlük yapmasına izin verilmesi yüzünden, tüm farklı karakterler sahne üzerinde kostüm ve maskeler değiştirilerek oynanmıştır. Bu noktada, sanatta yeterlik çalışmasının uygulama bölümünde daha sonra açıklandığı üzere, tek oyuncunun, dört ayrı kostüm ve saç değişimleri, ses-konuşma araçlarının farklı kullanımları, jest, mimik ve bedende değişik ifade arayışları, Antik Yunan’daki oyuncuya, bir gönderme olarak düşünülmüştür.

Thespis tarafından tasarlanan ve koronun sözlerine cevap vermesi için kurgulanan bu kişiye “Hipokrütes: yanıtlayan” denmiştir. İlk profesyonel oyuncudan yaklaşık kırk yıl sonra Aiskhylos, ikinci oyuncuyu tiyatro sahnesine kazandırmıştır. Oyuncunun bilinen adı Cleander’dır:

Aiskhylos, Cleander’e, jestleri, hareketleri ve sesle elde edilebilecek tonlamaları göstermiş, ona nasıl oynanacağını öğretmiştir. Cleander, oyunculuğu meslek edinen ve devletten aktörlük ücreti alan ilk oyuncudur. Cleander, sözlere can veren, karakter yorumuna giden ve rolü dramatize etmede ustalaşan tarihteki ilk gerçek profesyoneldir (Aynı, s. 29).

“Yanıtlayan ve olumlu” bir karakter olarak çizilen ikinci oyuncunun karşısına, karşıtlık kazandırmak için, bir üçüncü oyuncunun da konması, (olumlu-olumsuz karşıtlığı) gerekliliği doğduğunda, bunu Sophokles gerçekleştirmiştir.

Sophokles’in, oyunculuk mesleği üzerinde oyunculuğu yazarlıktan ayrı tutması, oyuncuların oynadıkları oyunda çalıştıkları karakterler üzerinde belli bir yorum getirmelerini istemesi, konuşmalarını ve kullandıkları maskeleri karakterle doğru

orantılı olabilmesini sağlamaları için çaba sarf etmesi profesyonel oyunculuk için önemli bir atılımdır.

Profesyonel oyuncunun ortaya çıkmasıyla, yazarlık yarışmalarının ardından, sadece “Protagonist”i, yani; başrolü oynayan oyuncunun katılabileceği oyuncu yarışmaları düzenlenmeye başlamıştır. Diğer oyuncuların yarışma dışında kalmasına neden olan bu kriterler şu şekilde sıralanmaktadır: “1. Ses oylumu (ses fırlatma tekniği), 2. Ses değiştirmede ustalık, 3. Konuşma tartımının oyuncunun canlandığı role uygunluğu.” (Aynı, s. 33) Aristoteles, oyunculugu, aktörün "çeşitli duyguları ifade edebilmesi için, sesini doğru idare edebilmesi" olarak tanımlamış ve sesin bu öncelenmesi, aktörün içinde bulunduğu seçkin ortamda, geniş ölçüde kabul edilmiştir.

Antik Yunan’da tiyatrosunda, oyuncuların mimik ve jestlerinin görünmesinin olanaksızlaştığı büyük ve açık tiyatro mekânları nedeniyle, komik ya da trajik masklar kullanmak durumunda olan oyuncular, boyutlarının daha büyük görünmesi için abartılı, vatkalı, yastıklarla desteklenmiş ve kaba görüntülü, grotesk kostümler kullanmışlardır. O dönemde toplumda büyük saygınlığı olan oyuncular, bütün bu kaba hatlı ve stilize görüntüye karşın, yine de gerçekçi oyunculuktan (bugün kullandığımız anlamda olmasa da) yana olmuşlardır. Modern psikolojik dramın temelini kuran Euripides, oyunculara kendi iç gözlem ve yaşam deneyiminden yararlanmayı önerirken, oynadıkları oyunun biçim, üslup ve içeriğini düşünmelerini ve sahnenin kurgusal bir yaşam alanı olduğu düşüncesini ortaya koymuştur. Hayat, kendi gerçekliği ile gözlemlenirken, oyuncuların, tiyatral alanın farkında olunmasını beklemiştir. Modern zamanların oyunculuk yöntemlerine kaynaklık eden bu görüş, sonraları yeni biçimlerin oluşmasını da tetiklemiştir.

Nutku, Platon’dan aktardığı, Antik Yunan oyuncusunda aranan nitelikleri sıralarken bunların başında, doğuştan gelen yeteneğin dışında, dört ayrı özellik taşınması gerektiğine dikkat çekmektedir: “Güçlü ve temiz bir sese sahip olunması, karakter yapımının doğruluğu, inandırıcı doğal bir esneklikle sağlanan tasarım gücü ve algılama-anlama yetisi...” (Aynı, s. 37)

Ustalıkları konusunda oyunculara aranan önemli unsurlar; iyi şarkı söylemeleri, iyi dans edebilmeleri olmuştur. Oyuncular, kullandıkları maskeler nedeniyle yüzlerinde değişmeyen ifade eksikliklerini yaşadıklarından, bu eksikliklerin inandırıcı hareketlerle tamamlanması gerekmiştir. Bunların yanında, oyunculukta stilize hareketler kullanılmıştır. Dansta ve bedensel ifadelerde, özel hareket sistemiyle ağlamak, dua etmek gibi tanımlanmış duygular için, jestler kullanılırdı.

Antik Yunan'da ustalaşmış olması beklenen eğitilmiş oyuncuların, seslerini oynadıkları değişik rollere uygun olarak ustaca değiştirmeleri ve hareketlerini de ona göre seçmeleri gereklilik halini almıştır. Çünkü kadın oyuncuların henüz sahneye çıkamadığı Antik Yunan tiyatrosunda, aktörlerin, maskelerini takarak sayısız oyun kişisini ve elbette kadınları da sahnede canlandırması gerekmiştir. Sözlüklerde, Aktör kelimesi, cinsiyet ayrımı gözetmeksizin, oyunculuk yapan kişiyi temsil eder. Ancak aktris kelimesi, yalnızca kadın oyuncuyu temsil eder. Günümüzde iki cinsiyet için de kullanılabilen “aktör” kelimesinin, Antik Yunan'da, ancak “erkek” olabilen, oyuncuyu tarif ettiğine dikkat çekmek gerekmektedir, yoksa kadın oyuncular için yeni bir tanım bulunmasına gerek olmamalıydı:

Oxford İngilizce Sözlüğü, "aktör" kelimesinin aslında her iki cinsiyet için de kullanılabileceğini ifade eder. Yine Oxford İngilizce Sözlüğü'ne göre, İngilizce'deki *actress* kelimesi, Latince'deki "actrix" veya Fransızca'daki *actrice* kelimelerinden türetilmemiştir, muhtemelen bağımsız bir kelimedir. *Aktris* kadına özgü bir kelime olduğundan, bazı feministler tarafından cinsiyetçi bir kelime olduğu iddia edildi. *Aktör* kelimesi modern İngilizce'de hem erkek ve hem de kadın oyuncuları karşılayacak şekilde yeniden ortaya çıktı, ancak *aktris* kelimesi büyük ödül törenlerinde kadın oyunculara verilen ödüllerde kullanıldı ve hâlâ genel kullanımda yaygındır (Actor: Job description and activities. Prospects UK)

Bir oyuncu maskesini değiştğinde, farklı rolleri oynayabilecek duruma gelebilirken; maske, boyutları açısından insan yüzünden büyük ebatlarda yapıldığından, oyuncuların devasa tiyatro yapılarının arka sıralarından görünmesini de sağlamıştır. Akustik açıdan oyuncuya problem oluşturmeyen Antik Yunan'daki tiyatro sahnelerinde,

oyuncular ağız kısmı megafon gibi görev yapan büyük maskeler takmışlardır. Bu maskelerin özelliği; oyuncunun sesinin daha oylumlu (hacimli, yoğun) çıkmasını sağlamasıdır.

Oyuncuların, maske kullanmalarına ve kullanılan maskelerin ağız kısmının yapısının sesin açık havada dağılmasını engelleyecek yapısına karşın, ses sanatçıları gibi, seslerini eğittikleri ve sahne öncesinde, ses açtıkları ifade edilmektedir (Nutku, Sayfa: 37).

Başlarda ses eğitiminin ön plana alınmasının bir nedeni, sahne üzerindeki jest ve hareketlerin azlığı ve sınırlı olmasıydı. Yüz anlatımı maskenin statik görünüşü altında kısıtlanmıştı. Ayrıca onbinlerce kişi için yapılmış tiyatroların arka sıralarında oturanlar yüzdeki anlatımı net bir biçimde göremiyorlardı. Oysa oyun yazarının sözleri müzik eşliğinde melodik sesler ya da melodisiz etkili seslerle anlamlandırılıyordu. Başlarda oyuncu ustalığını sesiyle veriyordu.[...] Ne ki, o dönemde, sese verilen önem çok fazlaydı. Onlar sesleriyle fırtınanın uğultusunu, gök gürültüsünü, denizin kıyıya vuruşunu, çeşitli hayvan seslerini veriyorlardı. Kısacası, Antik Yunan oyuncusu bir ses cambazıydı. Aristoteles, sesin güzel olmaktan çok etkili olması gerektiğine inanıyordu. Oyuncu temiz ve anlaşılır bir biçimde konuşmalıydı. Bir konuşmayı anlamlandırmak için, sese verilen çeşitli renklerle inandırıcı olmak zorundaydı. Ona göre, duraklar da sözler kadar önemliydi. Her şeyden çok oyunun anlamını getirecek mantıklı bir konuşma, konuşma tekniğini bilen, etkili konuşan oyuncularla elde edilebilirdi (Aynı, s. 38).

Tragedyalarda oyunculara, çeşitli taklit araçlarını kullanmaları öğütlenmiştir. Bu taklit araçlarından ilki, diksiyon ögesidir. Tıpkı müzik ve görüntü gibi, dilin nasıl kullanıldığı konusuna açıklık getirilmiştir. Burada kullanılması öğütlenen dil, gündelik hayatta kullanılan dil kadar kolay anlaşılır ve basit, aynı zamanda da süslü ve abartılı söz dizimleri taşıyan karma özellikli bir yapıda olmalıydı, yani: “Çifte anlamlı sözcüklerle anlatımı bayağılıktan kurtarmalı, günlük sözcüklerle de anlatımın belirgin olması sağlanmalıdır.” (Şener, 1991, s. 36–37)

Aristoteles, söz ve hareketle anlatım üzerinde de durmuştur. Düşüncenin hem söz, hem de hareketle ifade edilmesi konusundaki düşünceleri ise şu şekildedir:

Düşüncelerin oluşturduğu alana, akla dayanan söz aracılığıyla ortaya konan her şey girdiği gibi, kanıtlama ve çürütme, korku, kızgınlıkla daha bu çeşit duyguların uyandırılması ve bundan başka olayların büyütülüp küçültülmesi de girer. Şimdi şu açık olarak ortaya çıkıyor. Hareketlerle acı uyandıran korkunç yahut önemli ya da olası olan bir şeyi (yani, düşünceler) anlatılmak istenirse, o kez hareketler için de (sözde kullanılan) görüş noktalarından hareket etmek gerekir. Ancak, bu ikisi (hareket ve söz) arasında (bu bakımdan) fark var: Hareketlerde düşünceler, söz aracı olmadan da anlatım bulurlar; buna karşılık söz ise, konuşan tarafından oluşturulur, dolayısıyla yine sözün ürünüdür. Aksi halde, eğer düşünceler sözün aracılığı olmadan gün ışığına çıkabilselerdi, o zaman konuşanın ödevi neden ibaret olacaktı (Aritoteles, 1976, (Çev.: Tunalı), s. 48-49) ?

Tragedya yazarlarının karakterleri, ortalamadan üstün insanları işaret ederken, bu karakterlerin konuşma, ses, postur (vücudun genel duruşu), jest ve tavırlarının da aynı üstün insan davranışlarını stilize bir biçimde göstermesi/sergilemesi beklendiğinden, gerek yazında, gerek uygulamalarda gündelik olana yer verilmemiştir.

Bu bilgidен hareketle, çalışmanın uygulama safhasında, postur, jest, ses ve diksiyon kullanımında, yani oyunculukta, stilize olana özel vurgu yapılmıştır. Hem Antik Yunan dönemi, hem de Roma dönemi için, bu üslup en belirgin şekliyle ve kalın çizgilerle korunmaya çalışılmıştır. Yani tragedya da temel olan, öz ve düşüncenin sözle olduğu kadar, hareketle de ifade edilme karakteristiğinden özellikle yararlanılmıştır.

Antik Yunan'daki oyunculukta, retorik sanatının sözle etkileme gücü sayesinde, oyun metni sahnede hayat bulmaktadır. Çalışmanın uygulama aşamasında kullanılan etkili araçlardan biri, retorik ve retorik kuralları olmuştur. Çünkü Aristo'nun (1976, s. 74) da belirttiği gibi, tiyatral metin sahnede oynanmasa bile, okuyucu üzerinde etkili olmak zorundadır:

Aktörlerin sahne üzerinde kullandıkları konuşma (sözel) yöntemlerinin prensipleri incelenmeye çalışıldığında, öncelikle retorik sanatına bakmak gerekir. Bu uygulamalı sanat, bir takım katı kuralları ve telkinleri, konuşma gelişimi içinde gerçekten ihtiyaç duyulan ve insanları duygusal, entelektüel, estetik açıdan farklı anlamlara gelecek farklı söylemlerle karşılaştıran genel bir teoridir.[...] Retorik sanatının antik Yunan'da bu denli yüksek seviyeye ulaşmasını

anlamak zor değildir. Grek toplumunda yazmak ve okumak son derece zor ve doğal dışı (suni) olduğundan sözel beyanlara güvenilirdi. Sonuç olarak da kadim (eski) yunan eğitiminde retorik ana rol üstleniyordu. Yaşı on dörde gelen erkek çocukları konuşma eğitimi görmek ve pratiklerini yapabilmek için, belagatli (söz bilim bilgini) kişinin yanına, temel okuma, yazma, aritmetik, müzik ve jimnastik eğitiminin de verildiği okullara yollanıyordu. Konuşma becerisi bilgelik (akıl) işareti olarak kabul edildiği toplumda, konuşmada canlılık, açıklık ve güzellik üretmenin hedeflenmesi zekâ belirtisiydi (Martin, Jacqueline, Voice in Modern Theatre).

Kimi zaman belagatle* eş anlamlar verilen, Retorik* (hitabet) kelimesi, 5.yüzyılda Sokrates ve çevresindekiler tarafından kullanılmış, ilk kez Platon'un Gorgias adlı eserinde geçmiştir. Retorik sanatının genel ilkeleri, yöntemleri ve kullandığı araçlar ele alındığında, öncelikle üç temel ögenin varlığından söz etmek gerekmektedir: söylevci, dinleyici ve her ikisi arasında düşünce, görüş alışverişine imkân sağlayacak bir dil.

İnsanların iletişim araçlarından en etkililerinden olan dil, retorik yoluyla; edebiyat, siyaset gibi alanlarda, fikir beyanı ve ikna durumunda mahkemelerde, bilim dışı akıl yürütme, güzel konuşma, örtük anlamlar, örtük söylenenin altındaki gerçek söz konusu olduğunda doğal dilde ve sanatta kullanılmıştır. Buradan hareketle de, retorik sanatı için, yalnız tiyatro sahnesinde, tragedya oyuncularını tarafından kullanılan, oyuncuya ve onun sanatına özgü olmasından öte, sosyal yaşamdaki yaygın kullanımından bahsetmek yanlış olmamaktadır. Retoriğin, Logos, Pathos ve Ethos olmak üzere üç boyutu vardır:

* Belagat: *a. (bela:gat, l ince okunur)* 1. İyi konuşma, sözle inandırma yeteneği. 2. Söz sanatlarını inceleyen bilgi dalı, retorik. 3. *ed.* Konuyu bütün yönleriyle kavrayarak hiçbir yanlış ve eksik anlayışa yer bırakmayan, yorum gerektirmeyen, yapmacıktan uzak, düzgün anlatma sanatı: 4. *mec.* Bir şeyde gizli olan derin anlam. 5. söz sanatı.

* Retorik: *a. ed.* 1. Güzel söz söyleme, hitabet sanatı. 2. Söz sanatlarını inceleyen bilim dalı, belâgat. 3. Söz sanatı; sözün veya yazının anlatım temizliğini, güzelliğini etkinliğini sağlamak için başvuru yolları inceleyip kurallara bağlayan sanat.

Ethos: Ben simgesi, karakter, yaşam ve amaç tercihidir. Ethos hatiptir, daha doğrusu hatibin erdemidir. Söylevcinin mesleği ya da sosyal kökeni ne olursa olsun ahlaken herkese örnek olması gerekir. Ethos, Latince *mores* (ahlak) anlamındadır. Yani güzel konuşan kişi ahlaksal yetiye sahip olmalıdır. Söylevci tartışma yaratan ve üstünde tartışılan sorulara cevap vermesi gereken kişidir. Söylevci karşı karşıya bulunduğu sorunsala göre kendisini gizler ya da gösterir, silinir ya da çarpıcı biçimde sergiler. Temkinlidir veya öyle görünür.

Pathos: Söylevcinin kandırmak, razı etmek, heyecanlandırmak ya da büyülemek istediği dinleyiciyi niteler. Pathos dinleyicinin duygulanımıdır. Ethos cevaplara gönderme yapar, Pathos ise soruların kaynağıdır. Yani dinleyici çekingendir; kendi duygularının ve söylevcinin etkisinde kalır.

Logos: Dinleyici ve söylevciyi kendi kurallarına bağlar. Dinleyiciyi güçlü kanıtlarla ikna eder ve güzel üslubuyla onun beğenisini kazanır. Soruları ve cevapları farklılıklarını koruyarak açıklayabilmedir

Aristoteles'e göre retorikte üç büyük tür vardır ve bunlar edebiyatta, roman ya da şiir türünde de bulunur:

1.Serimleyici: Dinleyicinin övgü ya da yergileriyle rolü kesinlikle çok belirgin olan türdür.

2.Yargılayıcı: Bir eylemin doğru olup olmadığının belirlendiği türdür.

3.Tartışmacı: Yararlı ya da zararlı olana göre karar vermenin gerektiği türdür (Meyer, 2009).

Aristoteles'e göre retorik kuramının en eksiksiz biçiminde beş yordam vardır:

-Buluş: (inventio /heuresis) Konuya uygun düşen kandırıcı, kanıtlayıcı gerecin seçimi ve eklemlesi.

-Düzenleme: (taxis/dispositio) Söylevin bölümlerinin düzenlenmesi.

-Değiş: (lexis/elocutio) Konuşmacının neyi nasıl söyleyeceğinin planlaması. Değişin üç bölümü var; kelimelerin seçimi, kelimelerin cümleler haline getirilmesi ve ritmi.

-Bellek: Söylevi doğru sıralanışında anımsamak için düşünceleri yerler ve imgelerle hafızada tutmak.

-Sunuş: Sesin, gözlerin ve mimiklerin konuşma sırasında denetimi (Aynı).

Aktörler uygun anlatım tarzı için, yüz ifadelerini, jestlerini ve duruşlarını tekstle uyum ve birliktelik içinde kullanırlarken, bunları karakter ve tekstten bulup çıkarmışlardır.

Devasa büyüklükteki açık hava tiyatroları yapıları nedeniyle, aktörün en az iyi şarkı söyleyebilmesi kadar, yüksek sesle şiir okuyabilmesini gerektiren Grek tragedyalarının şiirsel ve operasal (rollerin ses özelliklerin göre dağıtılması, müzik kullanımı, ezgili konuşma vb) yapısı nedeniyle güçlü ses kullanımı isteyen oyunculuklarda, retorik etkisi belirgin şekliyle görülmüştür. Kullandığı jestlerde, yer değişimlerinde, ses renginin güzelliğinde, kişiliğe uyum sağlama becerisinde ya da karakterin gösteriminde, retoriğin temel elementleri koro yoluyla, görsel ve işitsel bir denge içinde sunulmuştur.

Bunun yanında, yazar tarafından karakter özelinde verilen, durum, koşul ve karakter özellikleri üzerinde, dikkatle durulmakla birlikte, oyuncular oyun kişinin yaşı, sosyal yaşantısı, içinde bulunduğu ortam gibi tüm koşulları değerlendirmek durumunda kalmışlardır. Aristoteles; “hareketlerin toplamı olan aksiyonu, tam olarak ortaya çıkartabilmek için, esas duygunun (ya da duygusal özelliğin) oyuncu tarafından bulunmasını önermiştir.” (Nutku, s. 39)

Oyuncuların, oynadıkları rol kişileri ile gerçek yaşantıları arasında özdeşlikler kurarak, oyundaki duruma uygun duygusal ortamı sağlamaya çalışmışlardır. Böylelikle duygunun, düşüncenin ya da durumun taklidi değil, gerçekliğin kendisinin sahnede gösterilmesi sağlanmıştır:

Klasik Yunan döneminde, oyuncunun sadece kendisinin önceden yaşadığı veya duyumsadığı şeyi başarıyla oynayabileceğine inanılmıştır. Yani, kahramanın, kahramanca veya

alçakça vasıfları, doğrudan rolü oynayan oyuncuya yüklenmiştir. Bu sebeple, sadece öz çocuğunu kaybetmiş bir oyuncunun, sahnede bir annenin veya babanın ıstırabını gerçekten gösterebileceğine inanılmıştır (Gökdağ, 2005, s. 2).

Ancak, oyuncu tarafından kurgulanması istenen rol kişisi, hayattan birebir kopya edilmemeli, rol kişisi oyuncu tarafından yeniden tasarlanmalı ve inandırıcılık açısından hayatın kopyası olmanın ötesinde, rol; eylemin taklidinden oluşmalıdır. Hem duygusal inandırıcılık için, oyuncunun geçmiş hayatından “an”ları yeniden hatırlayıp sahnede kullanılması, hem de gerçek hayatın yaratıcı düşünce ile tasarımıyla yeniden canlandırılması, Antik Yunan’da oyuncunun rolü tutarlı, inandırıcı, öz ve biçim açısından kaliteli kurmasına sebep olmuştur.

1.1.2. Roma Tiyatrosu ve Oyunculuk

Antik Yunan ve Roma’da, oyunculuk biçim ve üsluplarına bakıldığında, benzer biçimsel özellikleri barındırdıkları kadar, oyunculuga bakış ve algılayışları konusunda da bir o kadar farklı oldukları dikkat çekmektedir. Roma dönemindeki hareketli tiyatro yaşantısı, Antik Yunan oyuncusundan beklenen, estetik ve üstün performans kaygısını taşımaktan uzak olan Roma oyuncular, çoğu kez, Roma’ya getirilmiş kölelerden oluşan, eğitimsiz insanlardan oluşmuştur. Antik Yunan’da oyuncular Dionysos’un rahipleri sayılıp, toplum tarafından onurlandırılmışlardır. Roma oyuncusu ise, köle olduğundan, eğitim alamamış ve toplumda saygınlık kazanamamıştır. Oyuncular, yer aldıkları gösteriden ücret kazanmalarına rağmen, bu seyircinin memnuniyetine göre farklılıklar göstermiştir. Nutku, Roma’da oyuncuların durumuna ilişkin şu açıklamaları getirmektedir:

Bunların büyük bir bölümünün eğitimi yoktu. Konuşma dersi de almadıklarından daha çok hareketle oynarlardı. Yunan’da oyunculuk ritüelistik bir yücelik taşıırken, Roma’da oyuncu eğlencelik sayılıyordu. ... Bunların çoğu çok gürültülü, okuma yazma bilmeyen, gününbirliğine ekmek parasını çıkarmaya çalışan kişilerdi. Çoğu serseriye ve başka işlerle de uğraşırlardı.

Roma’da kendisine saygısı olan hiçbir kentli, oyuncu olmak istemezdi. ... Cicero bile, Roscius ve Aesopus gibi oyuncularını kabul etmekle birlikte, aktörlüğü gereksiz bir uğraş olarak görüyor ve aktör denebilecek çok az kişinin olduğunu vurgular (Nutku, 2002, s. 43).

Antik Yunan toplumunda saygınlığı inkâr edilemez durumdaki aktörlerin durumunun tersine, Romalı oyuncular infami (şan ve şeref haklarından mahrum edilen) olarak damgalandıklarından, vatandaşlık hakları bulunmayan bu kişilerin, sosyal yaşamda üst sınıflardan bireylerle yaptıkları evlilikler bile geçersiz kabul edilmiştir.

Roma’da tiyatro yaşantısı belli bir estetik seviyeye ulaşamamış, fars, parodi ve taşlama özelliği taşıyan bir oyun geleneğinden çıktığından, oyuncular Antik Yunan’da görüldüğü biçimiyle, yazarın ana fikrini, mesajlarını ya da göndermelerini seyirciye iletmekten çok uzak görünmektedirler. Tuhaf ses cambazlıkları ve gövdesel devinimlerle, seyirciyi hemen oyunun başında yakalamayı hedefleyen bu niteliksiz kişilerin sahnede tek hedefleri olmuştur: seyirciyi güldürmek. Roma’da oyunculuğun gerilemesinin en önemli nedenlerinden biri budur.

Oyunculuk, Antik Yunan’daki gibi dinsel bir temellere dayanmadığı için övülürken, yine de, meslek olarak aşağılanmaktadır. Bütün bu olumsuz özelliklerin yanında, bazı oyuncuların çok büyük bir üne kavuştukları, hatta böylelikle kölelikten azad edildikleri de söz konusu olmuştur. Nutku (aynı, s.3), Cicero’dan yaptığı alıntıda, bu tür oyuncuların şu şekilde tarif edildiklerini anlatmıştır: “Oyuncular yüz anlatımı, sesi, gövde hareketlerini düzenlemek için çaba sarfetseler bile, seyredebileceğimiz çok az kişinin olduğu herkes tarafından bilinmektedir.” (Cicero,1948, (Çev.: Sutton), s. 51)

Roma’da oyunculuğun kuramını yapanlardan iki isim, Cicero ve Quintilian, birbirinden farklı düşünceleriyle dikkat çekmektedirler. Cicero, özellikle uygulamaya verdiği önem nedeniyle, oyunculardan yeni arayışlar içinde bulunmalarını beklerken, kendisi duygulanmayan oyuncu, seyirciyi duygulandıramayacağını da düşünmüştür. Oyunculukta yeteneği ön planda tutarak, düşüncelerini “yeteneği olmayan oyuncunun eğitimle hiçbir şey elde edemeyeceği” noktasına kadar taşıyan Quintilian ise, doğuştan gelen yeteneğe inanmıştır:

Quintilian *Institutio Oratoria* adlı yapıtında, her şeye karşın bir oyunculuk sanatının olduğunu kabul etmiştir. Ona göre, oyuncular ustalıklarıyla o kadar şey eklemektedirler ki, metin oynandığında, okunduğundan daha etkili olmaktadır. Kişinin daha okurken sıkılıp bırakabileceği bir metin, aktörün elinde seyredilebilir duruma gelmektedir (Nutku, s. 44).

Görüş ayrılıklarına rağmen her iki kuramcının da, oyunculukta ses ve konuşma konusuna önem verdikleri bilinmektedir. Cicero, oyunculuk üzerine konuşmanın, güzel konuşmakla aynı anlama geldiğini ifade ederken (Akt.: Nutku, s. 51), Quintilian da, konuşmacı ve oyuncunun eğitimi birbirine eş görmektedir. Quintilian her duygunun belli bir görünüşü, ses tonu ve tavrı olduğunu belirterek, kitabında bunları sınıflandırmıştır. Nutku'nun da belirttiği gibi, amaçları, Roma'da iyi bir oyunculuk anlayışı sağlamak olsa da başarılı olamamışlardır.

Oyuncuların, yeteneklerini çok egzersiz yaparak geliştirebileceklerine, bunun da çok çalışmaya bağlı olduğunu düşünen Cicero'nun karşısında, Quintilian doğuştan gelen yeteneğin yokluğunda teknik ilkelerin herhangi bir anlam ifade etmeyeceğini, bunun kıraç toprağı sürmeye benzediğine dikkat çekmiştir. (*Institutio Oratoria*, I, par. 26–27) Oyunculukta, ses, ifade, konuşma tekniği, tartım, canlandırma, çevrenin önemi olarak sıraladığı ve dikkatle üzerinde durulması gereken noktalar olduğunu vurgulamıştır. Ses için: “Ses bizim için birinci planda yer alır. Çünkü ses, oyuncular ve seyirciler arasındaki en önemli iletişim aracıdır. Bizim kafamızın içindekilerini ve çeşitli duygularımızı doğru biçimde yansıtacak araçtır.” demektedir. Oyuncunun ellerini, gözlerini ve bedenini ifadeli kullanma konusunda ustalaşması gerektiğini düşünen Quintilian'a göre ses değiştirme güzel konuşmanın temel gerecidir:

Oyuncu, nerede soluk alıp vereceğini, ne zaman susup ne zaman konuşacağını, duygunun nerede başlayıp biteceğini, sesini nerede yükseltip alçaltacağını, her tümceye nasıl renk vereceğini, ne zaman hızlı ya da yavaş konuşacağını, ne zaman güçlü, ne zaman zayıf sesle konuşacağını bulup çıkartmak zorundadır. ... Tartımın bilincinde olan bir oyuncu konuşmasındaki derin anlamları yakalayabilir (Nutku, s. 52).

Aynı zamanda, konuşmada önemle durulması gerekenlerden bir diğ erinin de, ses perdeleri olduğ una ve kiş i le ş tirmelerde gözlemin gerekliliğ ine dikkat çekmiştir. Oyuncunun tepkileri, düş ünceleri, inançları, duyguları iletirken, anlamlı eylem ve sözlerde, “Niye?”, “Nerede?”, ”Nasıl?”, ”Ne?” sorularına karş ılık verebilecek, şartların gerekliliğ ine göre davranabilecek kadar zeki olması gerekliliğ ini savunmuştur.

Sözden çok harekete, düş ünceden çok heyecana düşkün olan Roma seyircisinin beğ enisini kazanmak ve heyecanlarını taze tutabilmek adına, açık saçık, kaba, eş cinselliğ i göstermekten çekinmeyen, fahişelere, zinaya ve dehşet verici ölüm sahnelerine yer verilmiştir. Tragedyaya önem verilmemesi nedeniyle, Roma’da özellikle, komedya türünden ve bu oyunculuk tarzından bahsedilebilmektedir. “Roma seyircisi, özellikle, melodramatik duygulardan, heyecanlı sözlerden, çarpık kiş iliklerden, akla gelmeyecek kötülüklerden hoşlandığından, sahnelenen eserin görsel yanı, dramatik yapısına tercih edilmiştir. Kaba hareketlerini, el şakalarını, cinselliğ i ve gösterişli sahneleri tercih eden Roma seyircisi, isteklerini yerine getirmekten çekinmeyen sahneleme biçimlerini ve oyuncular ı göklere çıkarmıştır. Oyuncuların tek düş ündüklerinin seyirciyi ustaca güldürmek olduğ u roma tiyatrosunda, jestler ve mimikler daha gerçekçi tarzda kullanılırken, Antik Yunan’da görülen maske artık ortadan kalkmış ve kadın rolleri, mimus ve pantomimusun gelişiminin ardından, kadınlar tarafından oynanmaya başlamıştır.” (Nutku, s. 47)

Kadınlar, kendilerini ve yeteneklerini halka rahatça sergileyebilecekleri bir yer olan tiyatroda, oyuncu olarak çalışmışlardır. Kölelerin, iyi performansları sonucunda azad edildikleri dikkate alınırsa, alt sınıf olarak adlandırılan bir fahişenin, “hanımefendiliğ e” yükselmemesi için bir engel yoktu. Genelde, hepsi birer fahiş e olan, bu kadın oyuncuların profesyonel olarak çalıştıkları bilinmektedir. Roma tiyatrosu, müstehcenliğ in sahne de açıkça gösterilmesinden sıyrılamamıştır ki, bunun kaynağ ında, köylü bayramlarının, cinselliğ in tüm yönleriyle kutlanma biçimi yatmaktadır. Fahişeler ve kadın satıcıları, Roma seyircisi tarafından, en tutulan karakterler haline gelmiş, eş cinsellik, ensest, kadına dönüşmeye çalışan erkeklerin durumu, en çok iş lenen konular olmuştur. Roma seyircisinin, kaba ve cinsel beğ enisi nedeniyle, oyunlarda sıklıkla, kadın komedyenlerin oyun sonunda neredeyse çıplak kalmaları, mitolojiden alınan erotik sahnelerin hem mim, hem de dansla oynanması söz konusu olmuştur.

Roma seyircisinin, sahnedeki oyuncunun her mimiğini görmek istemesi ve maskelerin oyunlara ağır bir hava verdiğinin düşünülmesi nedeniyle, oyuncular seyircinin hoşlanmadığı maskeleri genellikle kullanmamışlardır. Maskelerin kullanılması gerektiğinde ise, gerçeğe yakın ya da tam tersine abartılı hatta grotesk olarak nitelendirilebilecek olanlar tercih edilmiştir.

Bu çalışmada, Medeia tragedyasına yer verilen Seneca, Roma döneminin en etkili tragedya yazarlarından biridir. Dinleyiciyi etkilemek için yazdığı, çok kanlı sahneler, genellikle uzun tiradlı ve oyunlarının genel modu, ağır-karamsardır. Antik Yunan tragedyasından farklı olarak ölüm sahnelerini sahnede canlandırmayı tercih eden Seneca'nın, Roma seyircisinin hayvanlarla dövüş, insanla hayvan, insanla insan arasında kanlı çatışmalar ve araba yarışlarına düşkünlüğü düşünüldüğünde, bunun nedeni anlaşılmaktadır. "Seneca'nın tragedyaları oynanmaktan çok, okunmak ya da okunurken müzik eşliğinde sözsüz oyun şeklinde yazılmış olduğundan, sahne düzeni ve tekniği gerektirmez; genellikle retoriğe dayanır, okuma tragedyaları olarak yer alırlar. Tragedyalarında örnek aldığı Euripides'ten farklı tarzı nedeniyle, oyunları onunkiler kadar gerçekçi değildir. Oyun metninde, Medeia'ya çocuklarını sahnede öldürtmüş olması bunun açık bir örneğidir.

Antik Yunan'da olduğu gibi, Roma'da da, retorik sanatının etkisinin görüldüğünü söylemek mümkündür. Her ne kadar, tragedya öz ve biçim olarak Roma seyircisinin ilgisini çekememişse de, deklamasyon* kullanımı ile kullanımı ile seyircinin oyuncunun sesini duyması sağlanmış olabilir.

1.1.3. İtalyan Halk Tiyatrosu ve Oyunculuk

Halk Tiyatrosu tanımı, alıcının "halk" olarak belirlendiği biçimiyle, tanımlanan kesimin, içerdiklerinin ve ötelediklerinin varlığına işaret etmektedir. Bu tanım, tiyatronun üreticisi, alıcısı ya da amacı açısından, belirli bir çerçevenin içindeki kesimi ifade etmesi söz konusu olabileceği gibi, dışarıda bırakılanları niteliyor olabilir. Ancak

* Deklamasyon; konuşmanın şişirme, kof, tumturaklı biçimi, duyguyla ilgisi olmadan bağıra çağıra söz söyleme

burada öteleyici bir tutum aranmanın öncesinde, seyircisinin, halk olarak tarif edildiği yaklaşımdaki, tanım herhangi bir sosyal sınıflandırmayı içermemektedir. Balay'ın (1995, s. 7) da açıkladığı biçimde: “Seyirci”yi halk olarak tarif eden tanımlamada, esas olan coğrafyadır. Yine coğrafyayı esas alan bir alt görüşe göre, halk bir yörenin halkı demektir.” Halk tiyatrosunun uygulayıcısının, amacının, biçiminin ne olup olmadığı konusunda da, birbirinden ayrılan ve birbirine yaklaşan görüşlere rastlamak mümkündür. Bu görüşlerin ortaya çıkmasındaki farklı bakış açıları Balay tarafından şu şekilde açıklanmaktadır:

Halk tiyatrosunun üreticisinin kim olduğu konusudur. Bu konuda iki temel görüş vardır: Birinci görüşe göre, halk tiyatrosu halkın kendi kendisi için ürettiği tiyatrodur. Yani, başka bir deyişle, sadece bizzat halk tarafından üretilen tiyatro halk tiyatrosu olarak tanımlanabilir. İkinci görüşe göre ise, halk tiyatrosunun kimin tarafından üretildiğinin önemi yoktur, önemli olan seyircisinin halk olup olmadığı ya da amacının halka yönelik olup olmadığıdır.

Bir başka tartışma konusu, halk tiyatrosunun amacının ne olduğudur. Bir görüşe göre halkın durumunu yansıtmak olmalıdır bu amaç. Bir başka görüşe göre, yansıtmak yetmez, değiştirmelidir bu durumu halk tiyatrosu. Üçüncü bir görüşe göre ise, halk tiyatrosu ne halkın durumunu yansıtır, ne de değiştirir, sadece daha katlanılabilir kılar.

En önemli tartışma konularından birisi halk tiyatrosunun biçimidir. Hemen herkes halk tiyatrosunun “açık biçim” olduğunu söylemesine rağmen açık biçimden ne kastedildiği noktası tartışmalıdır. Bir görüşe göre, halk tiyatrosundaki açık biçim oyunun oynusallığının vurgulanmasıdır. Bir başka görüşe göre halk tiyatrosunun açık biçimi, değişimine açık olması, yani esnek yapıli olmasıdır. Bir üçüncü görüşe göre ise, seyircinin üretim ya da izleme aşamalarında oyuna katılması anlamına gelmektedir, halk tiyatrosunun açık biçimi (Aynı, s. 7–8).

Halk tiyatrosundaki kişiler, Antik Yunan ve Roma tiyatrosunda görüldüğü seklide işlenmemişlerdir. Oyun kişileri, ne tragedyalardaki gibi ortalamanın üstündeki kişilerin iyi ve erdemli özellikleriyle, ne de komedyalardaki gibi olduklarından kötü halleriyle çizilmişlerdir. Halk tiyatrosunun oyun kişileri, hayattan alınmış kişiler oldukları gibi, aynı zamanda da, hayatta var oldukları halleri, girdikleri günahlar,

işledikleri sevaplar, tüm iyi ve kötü halleriyle gösterilmişlerdir. Antik dönemdeki gibi, oyun kişilerinin yaşadıkları olaylardan kendilerine ders ya da pay çıkararak, nihai bir doğruya ulaşma çabaları yoktur. İyinin de, kötünün de var oluşlarındaki çelişkiyi ortaya çıkarmak, çözmek gibi bir sona ulaşma endişesi taşımayan halk tiyatrosu, böylelikle, sergilenen oyun vasıtasıyla toplumdaki bireylere, kendilerine ders çıkarmalarını sağlamak ya da yargılara ulaşarak uyarıda bulunmak gibi bir görev edinmemiştir. Oyunlardaki çelişkileri ortaya koyarak, çözümsüzlüğü bir seçim olarak kullanmak, halk tiyatrosunun kullandığı yöntemlerden biri olmuştur.

Halk tiyatrosunun genel biçimi içinde, “gülmece” olarak tanımlanan üslup, günlük hayattan alınan kişiler ve olaylar, koyu hatlı bir gerçeklikle ortaya konduğundan, çoğu kez, bayağılık aşağılamalarına hedef olmuştur. Antik Yunan ve Roma’daki gibi mitolojik kişilerden de yararlanan bu biçim içinde, burlesk*, fantezi*, grotesk*, taşlama* ve anlatı* üslupları, dramatik biçimlerin ortaya çıkmasından önceki konumlarına taşınarak sık sık kullanılmışlardır.

Halk tiyatrosunun gülmece yaratma isteği ve isteğini eleştirel bir niteliğe kavuşturmaması, bundan özellikle kaçınması bir eksikliğe, bir düzeysizliğe yol açıyor gibi görünebilir. Halk tiyatrosu iğnesini olay ve kişilere, şöyle yüzeyden bir dokundurup geçiyor gibi algılanabilir. Aslında olan tam tersidir. Halk tiyatrosunun iğnesi hep derinlere kadar iner, ama bunu sadece gülmece yaratmak için yapar, yoksa tiyatro ve eğlence dışı bir amaca yönelmez. Ayrıca, böyle bir amaca yönelmemesi, derinlere inen iğnesini korumak için içgüdüsel olarak geliştirilmiş bir kalkan olur sanki. Kısaca, halk tiyatrosunun başka bir amaç gütmekten sadece gülmece yaratmaya çabalaması, onun yaşamı olduğu gibi taklit etme özelliği ile birleşince daha iyi anlaşılır olur (Aynı, s. 16).

* Burlesk: Edebiyatta ciddi bir yapıtın gülünleştirilerek ele alınması.

* Fantezi: Sonsuz, sınırsız hayal, fantazy

* Grotesk: Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz.

* Taşlama: Bir kişiyi, bir yeri, bir şeyi vb. -kusurlu yanlarını- acı, alaycı bir dille yeren halk koşuk türü, (Halk edebiyatı terimi) Yergi, hicviye.

* Anlatı: 1. Ayrıntılarıyla anlatma. 2. ed. Roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye etme, tahkiye.

İtalyan halk tiyatrosu oyunları, dil kullanımında oldukça ustalaşmış bir tekniğe sahiptir. Atasözü, bilmece gibi yüzyıllardır halkın dilinde dolanan ve halkın kendi malı haline gelmiş sözcük kalıplarının yanı sıra, sözcüklerde ek-kök oyunları ile yaratılan ve ses benzeşmelerinin kullanımıyla üretilen komik unsurlar, kelimelerin ön ve son ekleriyle oynayarak türetilen sözcükler ve gülmeceyi bu şekilde kuran basit dil kullanımları, tekrarlar, türetmeler ve benzeşmelerle zenginleşerek, konuşmada akıcı bir ritmin oluşmasını sağlamıştır. Oyuncular arasındaki diyalogların ritmi de, gülmecenin oluşmasında önemli bir öge olmuştur. “Oyun kişileri, kökenlerinden ya da mesleklerinden getirdikleri özelliklerine göre ayrı lehçe ve jargon kullanırlar. Bütün bunların sonucunda, halk tiyatrosu da herhangi bir sanat yapısı gibi, konuşma dilinden farklı, kendine özgü, sentetik bir dil oluşturur. Bu dil, ya çok basit ya da az karmaşıktır.” (Aynı, s. 22)

Bu çalışmada, oyun metnlerinin sunduğu oyunculuk üslupları, uygulamanın şekillenmesinde belirleyici özellik taşıdıklarından, İtalyan halk tiyatrosundaki genel oynanış biçimleri ve buradan hareketle de, Dario Fo’nun metnindeki üslubun, oyunculuk geleneğindeki, hangi biçimle örtüştüğü konusunda fikir edinmeyi olanaklı kılmıştır. Halk-ın tiyatrosu olarak, kendi oyun metinlerini oluşturan, birleştiren ve oynayan oyuncuların oluşturduğu, oyuncu topluluklarında en önemli unsurların başında, oyunculuk becerilerinin sergilenmesindeki ustalaktır:

Oyuncunun asıl önemi oyunculuk becerilerinden kaynaklanmaktadır. Halk tiyatrosu oyuncusu, akrobasi yapar, dans eder, şarkı söyler, maskeli ya da maskesiz oynayabilir, kukla oynatır, jonglörük yapar; gözbağcılık yapar, hayvanlarla çeşitli oyunlar sunmada ustalık gösterir. Halk tiyatrosunun fanteziye dayalı olması, en çok oyunculukta ortaya çıkar. Oyuncunun düş gücü gerek metindeki, gerekse de oynanıştaki yaratıcılığın tek kaynağıdır. Oyuncu, yaşamı boyunca tek bir rol oynar. Kendine, bu role ilişkin bir repertuar kurar. Bu repertuar, çeşitli sahne, şablon ve ustalıkları içerir; oyuncu ustalaştıkça repertuar gittikçe gelişir. Örneğin, *commedia dell’arte*’deki âşık genç kız rolünün yaratıcısı ünlü Gelosi Topluluğunun kurucu ailesinden, anne İsabella Andreini’dir; bu rol, onun, ardından İsabella rolü adını almıştır. Aynı aileden oğul Andreini, akrobasi yeteneğini geliştirip Arlecchino rolüne katmıştır. Daha önceleri sadece şeytani bir soytarı olan Arlecchino, Andreini’den sonra kedi gibi çevik bir tip olmuştur. Bu, ilk bakışta son derece sınırlandırıcı gibi gelen, yaşam boyunca tek rol oynamanın, aslında ne denli

yaratıcı kılınabileceğinin güzel bir örneğidir. Aynı klişe rol kişilerini oynayan farklı oyuncuların bu rol kişilerini yorumlayış biçimleri birbirlerinden çok farklıdır; oyuncular, kişisel ustalıklarını birbirlerinden gizleme gereğini hep duymuşlardır. Klişe rol kişileri, oyuncular için varılması gereken nokta değil, sadece birer çıkış noktalarıdır. ... Oyuncuları çoğunlukla profesyoneldir. Yarı-profesyonel dönemleri olmuşsa da, halk tiyatrosunun en parlak çağları, profesyonel oyuncular tarafından sergilendiği zamanlarda yaşanmış, ona en fazla katkıda bulunanlar, onu en fazla geliştirenler profesyonel oyuncular olmuşlardır. Parlak dönemlerinde erkek oyuncuların yanı sıra profesyonel kadın oyuncuların da bulunması, halk tiyatrosunu diğer türlerden ayıran en önemli özelliklerden biridir. Halk tiyatrosunun kaynağı olan Dor mimusu ile birlikte kadın oyuncu sahneye adımı atmış ve birkaç sıkı baskı dönemi dışında, günümüze kadar erkek rol arkadaşıyla birlikte aynı sahneyi paylaşmayı sürdürmüşlerdir (Aynı, s. 22-23).

Kaynağı, tiyatronun kaynağı kadar eski olan halk tiyatrosu geleneği, tragedya ve komedyanın doğuşundan çok daha önce var olan bu tiyatro, Aristoteles tarafından bile ayrı bir tür olarak tanınmıştır. (Allardyce, 1963, s. 78) Yunanistan'daki Dor kavimleri arasındaki dramatik etkinliklerle başlayan İtalyan halk tiyatrosu, Sicilyalı Epicharmus tarafından İtalya'ya taşınmış ve ortaçağın sonlarına kadar varlığını sürdürür. "Ortaçağda, dinsel dramın gelişmesine önemli katkılarda bulunan gezgin-soytarı-oyunculardan, Commedia dell'Arte topluluklarına, opera komik, bale komik, fuar ve panayırda gösterimler yapan, melodram ve vodviller oynayan gezginci tiyatro toplulukları, öykü anlatıcılar ile Dario Fo'ya kadar uzanmıştır." (Balay, s. 13)

Dario Fo, küçüklüğünde, öykü anlatıcı olan dedesinin ve yaşadığı bölgedeki öykü anlatıcılarının hikâyelerini dinlemiş, onlarla dolaşarak zaman geçirmiştir. Dinleyerek büyüdüğü öykülere kendi yarattıklarını da eklemiş, gençlik yıllarında, önce arkadaşları arasında ve ardından daha büyük topluluklarda hikâyelerini anlatarak tiyatroya başlamıştır. Anlatı geleneğinin, devamı sayılabilecek, "avanspettacolo" (bir varyete* türü) gösterilerinde oynamıştır. Bir radyo programında anlattığı hikâyeler, Fo'nun usta bir öykü anlatıcı olarak kendini gösterdiği ve nihayet profesyonel anlamda tiyatroya geçişinin başlangıcı olmuştur. Dario Fo'nun ustalığı, geçmişinde edindiği ve zengin kaynaklarla beslenen, "öykü anlatıcılık" ve özellikle "anlatı" üslubunu,

* Varyete: genellikle, müzikli ve beceriye dayanan küçük gösterilerin bir araya gelmesiyle ortaya konulan eğlencelik.

doğaçlamaya ya da dramatik yapıya sahip oyunları içinde başarıyla kullanmasından kaynaklanır.

Prof. Dr. Özdemir Nutku, Dario Fo'nun oyunculuk anlayışının, Commedia dell'Arte'den evrildiğine işaret edenlerin görüşlerine değinirken, bunun yanlış olduğuna dikkat çekmiştir. Commedia dell'Arte'nin, kalıplı stereotipleri ve herhangi bir politik yönelişi barındırmıyor olması ve buna karşıt olarak, Dario Fo'nun, kendisini resmi olmayan solculukla ifade ediyor olması, durumu açıklamaktadır.

Onuncu ve on birinci yüzyıllarda, feodalizmin ortadan kalkmasının ardından, yüzyıllardır baskı altında kalan, özgürlüğü kısıtlanmış, ezilmiş ve ötelenmiş halkın içine karışan komedyacı oyuncularının ve soytarıların, halk diliyle oynadıkları oyunlar ve skeçler, Fo'nun politik taşlamalarının kaynaklandığı süreci daha doğru açıklamaktadır. Mevcut menfaat ilişkilerinin korunması için, sosyal yapıyı ayakta tutma sorumluluğunu üzerine almak zorunda olan devlet, kendi ötekilerini yaratmıştır. Kendi yarattığı “öteleme ve içirme” yapılarını, sosyal yaşama katacak kadar güçlü mekanizmaları sayesinde, genişleyen İmparatorluk sınırlarının içindeki halkı, mutlak monarşi gibi bir yönetim biçimi ya da Roma'daki gibi, köleciler toplumu yapıyla dengelemek, sonunda sistemin çöküşünü sağlamıştır. Ortadan kalkan baskıcı sisteme karşı (kilise, feodal beyler) özgürlükçü hava ile oluşan, bu halk tiyatrosu oyun geleneğinin, yirminci yüzyıldaki temsilcisi olarak, Dario Fo düşünülmelidir.

Dario Fo'nun, politik, kültürel, ahlaki, dinsel ve sosyal sistemin dayatmaları altında, sadece bir piyon olarak görülen kadınları, yasak, günah biçimindeki sindirme yöntemleri ve normalleştirme süreçlerine maruz bırakarak, ötekileştiren düzenin eleştirisini yaptığı, kadın monologları bulunmaktadır. Oyunlarında, cinsiyet ayrımının, cinsel sorunların, kürtajın, işçi-kadın haklarının, kanuni ve dini hükümler karşısında hiçleşen, tecavüze ve işkenceye uğrayan ve sistemin yaptırımlarıyla kadınları nasıl aşağıladığını, ötekileştirerek dışarıda ve etkisiz kıldığını anlatmıştır. Bu kadın monologlarından biri olan ve bu çalışmanın bir parçası haline gelen, “Medea karakteri, yukarıda sayılan süreçlerden, güncelliklerini koruyan birkaçını içermesi bakımından da,

halk tiyatrosu geleneğini barındırmaktadır. Öte yandan, anlatılan öyküler içindeki, Michele fu Lanzone'nin öyküsü, Medea gibileri de doğrudan doğruya halk tiyatrosu geleneğinden gelmektedir.” (aynı, s. 85)

Gülmeceye dayalı açık biçim ve oynanış, sergileniş, sunuş olanakları, güncelliğini koruyan konular ve geçmişten gelen hikâyeler taşıyan yapısı, halk tiyatrosu geleneğinin Fo'da açık biçimde kendini bulduğunu göstermektedir.

Fo, halk tiyatrosu oyuncularının kendi oyun metinlerini yazan, sahneleyen, oynayan, yöneten, yani; ortaya çıkan gösterinin tüm sorumluluğunu üzerine alan, görev bilincini, ustalıkla taşımayı bilmiştir. Fo, oyuncu, yönetmen, yazar ve araştırmacı kimliği nedeniyle, kimi zaman oyunlarındaki oynayış üslubu ve genel biçimiyle, içinden çıktığı düşünülen dell'Arte etkisinde, kimi zaman da, politik yergi ve taşlamaları nedeniyle, kesinlikle bu türün dışında bırakan yaklaşımlara sebep olmuştur. Suner'in, “Commedia dell'Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum” başlıklı makalesinde yer verdiği Fo'nun, dell'Arte için yaptığı saptamaları ve görüşleri, bu duruma açıklık kazandırması açısından önem kazanmaktadır:

“Arte” sözcüğünün yalnızca sanat olarak değil aynı zamanda “zanaat ve yöntemini bilmek” olarak çevrilebileceğini de göz önünde tutarak, Dario Fo'nun da *arte* için sanatta serbestliğe işaret ettiğini hatırlamak gerekir: Commedia dell'Arte, sanatçı olarak kabul edilen profesyonel sanatçılar tarafından sahnelenen komedi demektir. Sadece otoriteler tarafından tanınan sanatçılar, Commedia oyuncusu olarak sınıflandırılırlardı (Rudlin, 2000, (Çev.: İpekli), s. 24). Dolayısıyla denebilir ki Fo'ya göre; *commedia dell'Arte* deyimi, sanatsal bir durumdan çok “profesyonellerin birliği” anlamına gelen sosyal bir yapıya işaret eder. Bu da oyuncuların karşılıklı koruma ve saygı sözü verdikleri bir birlik anlamına geliyordu. Tüm bunlardan hareketle Fo, dünya tiyatro tarihinin *commedia Dell'Arte* geleneğine doğru isim seçmemiş olduğu sonucuna varır: Aslında bu türü *commedia dell'Arte* diye isimlendirmek yerine, bazı bilim adamları tarafından önerildiği gibi, bu türün “komedyenlerin komedisi” ya da “oyuncuların komedisi” olarak tanımlanmasını uygun buluyorum. Oyuncu, aktör, yazar, sahne sorumlusu, hikâyeyi anlatan kişi, yönetmen olarak, tiyatroya ait bütün işler onların omuzlarına yüklenmiştir (Suner, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 24:2007, s. 146).

Sonuçta, İtalyan halk tiyatrosu için, amacı; hayata gülmece açısından bakarken, ders çıkarma amacı taşımayan, üsluplarını; kaba gerçeklik, fantezi ve anlatı vb. kullanan, konularını; insanın temel ihtiyaç, gereksinim ve içgüdülerini doyurmaya çalışırken karşılaştığı baskı, yasaklamalardan alan ve aşk, cinsellik, savaş gibi olayları işleyen, dili; ebedi tiyatrodan farklı olarak, lehçe, jargon* kullanımına olanak sağlayan, basit ve anlaşılır, oyunları; kısa süreli ve genellikle taslak halinde, oynanışta doğaçlamaya dayalı ve oyunculukta; ustalığa dayalı çıkarımlarını yapmak mümkündür.

1.1.4. Türk Tiyatrosu ve Oyunculuk

Medeia'nın konu edildiği oyun metnlerinin araştırmacıya sunduğu ifade olanakları ve anlatım araçları, temsil metniyle uygulama çalışmaları ve provalar sırasında, oyunculuktaki üslup gereksinimlerinin belirlenmesinde, araştırmacı-oyuncuya açarlar sağlamaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, "Türk Tiyatrosu" başlığı altında ele alınabilecek, belirli bir oyunculuk sisteminden bahsedebilmenin zorluğu, çalışmanın odaklandığı noktada, oyun metnlerinin sağladığı imkânlar çerçevesinde aşılmaya çalışılmıştır.

Bilindiği gibi oyun metinleri belirli eylemleri içerir ve oyun kişilerinin, yazar tarafından belirlenen bu eylemlerin gelişimine uygun hareket etmeleri beklenir. Rol kişilerinin kullandıkları dilden, içinde bulundukları çevreye ya da metnin yapısal biçiminden, oyunların yazıldığı döneme kadar, oyunculuk üslubundaki tercihleri, dizgeleri ve yöntemleri yaratan ve bunlarda belirleyici durumda olan yazar ve onun metni sayesinde, oyuncular rollerinde karşılaştıkları çıkmazları aşabilmektedirler. Özellikle de belli bir dönem, biçim ve yöntemi işaret eden oyunların üslubu, metnin içinde bulunmaktadır. Oyuncu bunu oyun metni içinden bulmalı, sahnelemeye ve metne hizmet eder biçimde kullanmalıdır.

Nutku, "Oyunculukta Üslup" başlıklı yazısında, oyuncunun zaten oyun metni içinde varolan üsluba ait ipuçlarını bulması gereğine şöyle işaret etmektedir:

* Jargon: 1-anlaşılmaz dil veya söz, belirli bir grubun kullandığı dil, 2- sözlük anlamı, kelimeleri yerinde kullanamama ile belirgin anlamsız ve anlaşılmaz; karışık konuşma.

Bu ipuçlarını yakalayabilmek için, oyuncunun canlandıracağı karakterin nasıl bir dünya, nasıl bir çevre içinde bulunduğunu ve metnin ne için yazıldığını anlaması gerekir: yazarın duyarlılığını harekete geçirmiş olan dönemin tiyatral beğenisi ve fiziksel niteliklerini gösteren tiyatral ilkeler, oyuncuların fiziksel davranışları, konuşma dilindeki tartımlar ve biçimler, toplumsal, ahlâksal, siyasal durum, mimarlık, giyim kuşam, toplumsal töreler ile tiyatral eğilimler nelerdir? Oyuncu bunları araştırmalıdır.

Metin içindeki bu ipuçlarından hareket ederek işe başlamak metnin stilistik gereksinimlerini ortaya çıkarmada en sağlıklı yoldur. Temel oyunculuk yöntemi, tiyatrodaki tüm üsluplar için geçerlidir: itki aksiyonu, aksiyon ise olayı doğurur. Her yaratıcı hareket bir itkiden varolur. Bu itki, bir düşünce ya da bir imge olabilir; oyuncunun fantazisinden doğabilir ya da oyuncunun bir oyun metninden etkilenmesi ile gelişebilir. İtki, aksiyona doğru yapılan bir harekettir: eğer oyuncu, itkisini iletmek istiyorsa bir şeyler yapmak, yani oynamak zorundadır. Oynamak ise, gövdenin itkiye yanıtıdır; o itkiyi fiziksel bir biçim içinde sunmaktır.

Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde Osmanlı İmparatorluğunun batıya açılması ile başlayan Avrupa etkisi, Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde etkisini daha da arttırmıştır. Türk tiyatrosundaki modernleşme de bu dönemde başlamış, yukarıda sözünü ettiğimiz doğalcı-gerçekçi oyunculuk üslubunun etkisi Türk tiyatro oyunculuğunda köşe taşı olarak yerini almıştır.

Türk tiyatro geleneğinde, varlığını geçmişte olduğu gibi bugün de sürdüren batı tiyatrosunun etkisi, 19. yüzyılda, kökeni, natüralist tiyatroya dayanan gerçekçi tiyatro akımı ile görülmeye başlamıştır. Konularını hayat gerçekliğinden alan, diyaloglarını gerçek yaşam mantığıyla ve çarpıtmadan kurması, yaşamı olduğu gibi yansıtmaya çalışması, abartısız ve olabildiğince gerçek özelliklerdeki sahne tekniği ve donanımı bu akımın özellikleri içindedir. Gerçekçi tiyatro akımı, tiyatro sanatına yaptığı etkiler, bugünün tiyatrosunun şekillenmesindeki önemi, sahnede toplu, uyumlu bir performansın görülmeye başlaması açısından kilit noktadır. Star oyuncu düzeninin yerine yönetmen geçmiş, ışıkla ve dekorda görülen değişimlerle de, sistemli ve bütünlüklü bir gösterinin sunulmasına olanak sağlamıştır.

Gerçekliği nesnel, somut ve dolayimsız olarak yeniden yaratarak yansıtmayı, dünyayı tipikliği ile göstermeyi amaçlayan anlayış hâkimdir. Gerçekçi tiyatro, maddeci tiyatro anlayışı içinde ve tüm idealist tiyatro anlayışları ile öznelcilik'in karşısında yer aldığı gibi; estetikçilik, biçimci tiyatro, salt tiyatronun karşısında olmuştur. İnsan, insan ilişkileri ve toplumsal hayat olmak üzere, kendine özel bütün çeşitliliği ile nesnel, gerçekliğin anlatımı olan, konu ve fikir gibi temel öğeleri kendinde barındıran içerik'in verilmesine dayanır. Bu bakımdan da gerçekçi tiyatronun belli ve kesin bir biçimi yoktur. Bütün öbür üsluplar arasında bir üslup olmayışıyla belirlenir. ... Gerçekliğin insan bilincinden bağımsızlığından yola çıkarak, insanı somut bütünselliği içinde ortaya koymaya çalışır (Çalışlar, s. 122–123).

Saxe-Meiningen Dükü II. Georg, tiyatro tarihinde gerçekçi anlayışla çalışan ilk yönetmen olarak, oyuncu-dekor arasındaki uyumsuzluğu ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Bu amaçla, sahneden kaldırdığı boyalı bezden yapılmış panoların yerine, önce benzerine rastlanmamış bir şekilde, oyuncuya oturacak, sahnede dayanmasına yardım edecek, işlevselliği ön planda tutan, blok dekor parçalarını kullanmıştır. Bu şekilde gerçeklik duygusunu arttırma yoluna gitmiştir. Kalabalık sahnelerdeki uyum-denge problemlerini de çözme çalışmalarında, “çok büyük kalabalık duygusu verilmek isteniyorsa, toplulukların bir bölümün yan ve geri taraflardaki karanlığa çekilmesi durumu”nu kullanmıştır. (Nutku, 1962, s. 71) Oyuncu sahne ürünüde araçlardan biri haline gelmiş, böylelikle “topluluk” anlayışı ve takım oyunculuğu vurgulanmıştır.

Saxe-Meiningen Dükü'nün ilerlemeci bakış açısı, Fransa'da ilk gerçekçi sahnelemeyi gerçekleştiren Andre Antoine'nın, kendinden sonraki tiyatro anlayışlarında sıkça bahsedilen ve kullanılan, “dördüncü duvar” kavramını geliştirmesine ön ayak olmuştur. Antoine'nın, “kesiksiz görüntü” dediği, oyuncunun seyircinin etkisi altında kalmasını engelleme amacı taşıyan bu uygulama sayesinde, sahne ve seyirci arasında saydam bir alan yaratılmıştır. Amacı, oyuncunun, seyirciden yansıyan heyecan ve enerjiden etkilenmemesi, beğeni duygusunun görülmesinin engellenmesidir.

Antoine, “oyuncu oyunun içinde ve rolünü yaşar durumda olmalı; patetik ve büyütülmüş hareketler kabul edilmemeli; sahte ve kalıplaşmış komiklikten vazgeçilmeli; gerçeğe uygun oyunculuk ön planda tutulmalı ve tiyatral gerçeklikle

uyuşmayan, sürekli seyirciye dönük şekilde oynanmamalı” şeklinde ifade edilebilecek görüşlerinin yanında, oyuncuların dikkatle üzerinde durmaları gereken bazı noktalara da değinmiştir:

- Hareket bir oyuncunun en etkin ifade aracıdır,
- Oyuncu kendi kişiliğini rolün önüne koyduğu anda o rolün dramatik sürekliliği sona erer,
- Oyunun bütünlüğü içinde her sahnenin kendine özgü bir hareket biçimi vardır,
- Takım oyunculuğu asla terk edilmemelidir,
- Oyunu üzerine aldığı rolü hem ruhsal, hem de fiziksel olarak hazırlanmalıdır (Aynı, s. 72–

75).

Dramın, “gerçek ya da hayali olayların sanki o anda oluyormuş” (Eslin, 1996, (Çev.: Nutku), s. 23) izlenimini vermesi açısından önemi düşünüldüğünde, Stanislavski, her şeyden önce, oyunculukta yapaylığın bırakılması yönündeki düşünceleri ile öne çıkmaktadır. Oyunculukta psikolojik gerçeklik anlayışını benimseyen Stanislavski’nin yöntemi ayrıntılılarla dolu evreler geçirmiştir. Bunları ifade etmek gerektiğinde oldukça uzun bir liste ortaya çıkmaktadır.

Kişinin kendi üzerinde çalışması

Aksiyon

Duygusal gerçek

Yaratma

Sahne Üzerindeki Yaratma

Duygusal İç gelişim

Duyguyu Dıştan İfade Etme

Akıl

İrade

Duygu

Aksiyon

Büyüleyici “Eğer”

Verilen çevre

Niyet Süreleri

Sorunlar

İmgelem
 Duygusal Anı
 Taklit
 Gerçeği Duyuş (Konsantrasyon)
 Duygu Alışverişi
 Çeşitli Renkleri Sağlamak İçin yeniden Duygu Yaratma
 Duygu Alışverişi Akımı
 Kalıplaşmayı Yokeden Denet
 Sorunların Bitirilmesi
 Teyatral Kişilik ve Sahne Sempatisi
 Etik (Disiplin)
 Tempo-Ritm
 Rahatlama
 Dış Tempo
 Sesi Yerleştirme
 Diksiyon
 Konuşma Kuralları
 Dilin Duygu Yönü
 Hareket
 Dans
 Eskrim
 Spor
 Akrobasi
 Plastik
 Yürüme Sanatı

Oyuncudan beklenen, tiyatral (göstermeci) oyunculuk yerine, canlandıracağı karakteri, kendisinde varolan yaratıcı hayal gücü yardımıyla, kendi içinde inşa etmeli ve büyüğü “eğer” sorusuyla da, gerçekçi (benzetmeci*) bir boyut kazandırmasıdır. Rol

* Göstermeci biçime karşıt olarak gelişen tiyatro anlayışı ve tiyatro tarzı olarak tarif edilmiş olan, benzetmeci akım, oyunun metni, sahnelenmesi, oynanış, sahne düzen ve tekniğine kadar oyuncunun sahnede oynamaktan, çok gerçek hayatı yansılamasının yaratılması amaç edilmiştir. Benzetmeci Tiyatro, dramatik tiyatro özelliği taşıyan, kapalı oyun biçimine dayanmaktadır. Açık biçimin tersine, aksiyon tek

kişisinin, seyircinin anlayabileceği bir biçimde canlandırılmasını sağlayan denetimle, oyuncu, rolünü elle tutulur hale getirebilecektir:

Method Oyunculuğunun temelleri çalışmalarında "tiyatral gerçekçiliği" yaratmaya odaklanmış Konstantin Stanislavski tarafından oluşturulan sistemin prensipleri üzerine kuruludur. Stanislavski kendi sistemini Moskova Sanat Tiyatrosundaki çalışmaları süresince hem kendi oyunculuğunu hem de Rusya'nın önde gelen oyuncularını gözlemleyip ve analiz ederek yakın arkadaşı ünlü oyun yazarı Anton Chekhov ile yaptığı işbirliği sonucunda oluşturmuştur.

Stanislavski'nin sisteminde, aktörler karakterlerinin duygu ve motivasyonlarını derinlemesine analiz ederek onları psikolojik realizm ve duygusal gerçeklik ile oluşturmayı hedeflerler. Methodu kullanarak aktör kendi hayatının parçası olan duygu ve duyguları ortaya çıkarıp bunları karakterini yaratma ve ona gerçeklik kazandırmada kullanır. Lee Strasberg ise Stanislavski'nin oluşturduğu bu sistemi daha da geliştirerek 20. yüzyılın en büyük oyuncularını eğitmiş ve oyunculuk alanında en doğal ve gerçekçi performansların sergilenmesini mümkün kılmıştır (<http://www.cvpinteractive.org>).

Yüksel Pazarkaya'nın, Mediha adlı oyununun sağladığı oyunculuk olanaklarına değinmeden önce, Türk tiyatrosunun tarihsel süreci içinde geçirdiği değişimleri gözden geçirmek gerekmektedir. "Geleneksel Türk tiyatrosu" olarak adlandırılan biçim, Aziz Çalışlar tarafından: Tanzimat'la birlikte gelen, edebi Aristotelesçi tiyatro olarak, Batı tiyatro geleneği ile kendine özgü ve bağımsız bir tür olarak gelişmemiş olması dolayısıyla saray tiyatrosu geleneği dışında kalan ve buna karşın, asıl köy tiyatrosu geleneği ile(ve özellikle) halk tiyatrosu geleneğini kapsayan Türk tiyatrosu" olarak açıklanmıştır (1978, s.119–120). Anadolu'da Türklerden önce yaşamış ulusların töreleriyle kaynaşarak süregelen köy tiyatrosu, seyirlik köylü oyunlarına dayandığı gibi, sözsüz oyunları, dramatik dans biçimlerini ve kuklayı da kapsamaktadır. Ayrıca,

bir çizgide ilerler. Olaylarda yer olay zaman bütünlüğü vardır ve belli bir sona doğru ilerler. Serim-düğüm-çatışma-çözüm bütünlüğü güderken, oyunun olaylar dizisi tek bir karakter üzerinden anlatım olanağı bulur. Oyun bütünü içinde dramatik aksiyonu kıracak herhangi bir dış araç (dans, müzik, şarkılı anlatım) kullanılmaz. Sahnenin seyirciye açık kısmı 4. duvar olarak tarif edilen, seyirciye dönük, yönelik anlatım olanaklarını kapatan bir yanılsama kurulmayı amaçlar. Konuları doğrudan hayattan alındığı gibi, konuşmalar bunun doğrultusunda gelişen bir mantık düzeni içinde, çarpıtmaya uğratılmadan sunulur. Kandırmaca, yanılsama yansıtmayacak, hayatta olduğu gibi varolan sahne düzeni korunmaya çalışılmıştır. Kostüm ve dekorda da gerçeğe uygunluk gözetilerek yalın, abartısız anlayış hâkimdir (Çalışlar, s. ...).

“dramatik olanlar” ve “dramatik olmayanlar” olarak ikiye ayrılan, Geleneksel halk tiyatrosu oyunlarından; meddah, kukla, karagöz, orta oyunu dramatik özellikte olanlardır. Dramatik olmayan geleneksel seyirlik oyunlar ise; Cambazlar, hayvan gösterileri, gözbağcılar*, dansçılar olarak sıralanabilir. Ancak Metin And’ın da üzerinde titizlikle durduğu gibi ‘köylü’ ve ‘halk’ kavramları birbirinden bağımsızmış gibi ele alınmamalıdır, çünkü “köylü aynı zamanda halktır, halk da köylü kökeninden olabilir.” (And, 1985)

İtalyan halk tiyatrosu geleneğinde benzer biçimi görülen, “öykü anlatma” geleneğinin, kökeni yazının bulunmasından önceki tarihlere dayanmaktadır. Öykülerde anlatılan olaylar ve kişiler, öykü anlatıcılıkta yetişmiş ya da bu konuda eğitilmiş kişiler tarafından canlandırılmıştır.

Oyun mekânı olarak, özellikle düzenlenmiş bir alana ihtiyaç duymayan Geleneksel Türk tiyatrosu, yazılı bir metnin oynanması temeline dayanmamaktadır. Anlatım biçimi, gerçekçi olmayan, soyutlaşmaya yönelmiş, özdeşleşme yerine tipleşme kullanarak ifade edilmiştir:

Sanatların ayrılaşmamış olması şarkı, dans ve sözün bir arada kullanımını getirmiştir. Güldürü olarak taklit ögesine dayanır. Özellikle Tazimat’la birlikte Batı tiyatrosu geleneğinin etkisi nedeniyle, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren halk ve batı tiyatrosunun kaynaşması olan Tuluat tiyatrosu ortaya çıkmışsa da, varlığını sürdürdüğü söylenemez (Çalışlar, 1978, s. 119–120).

Batı tiyatrosundan, sahne tekniği, dekor, kostüm özelliklerini alarak, kullanan; melodram, tragedy, dram türlerini denemekten geri kalmamasına rağmen, yabancı asıllı oyuncu, yönetmen ve tiyatro sahiplerinin farklı kültürlerden gelmeleri ve bu tarz tiyatronun hor görülmesi sonucunda, ulusal bir tiyatro sentezine ulaşılamamıştır. Türk kadın oyuncuların da sahneye çıkmasıyla pekişen, aşağılama ve hor görme dozu artmış; kadınlar, hemcinsleri başta olmak üzere, hakarete varan davranışlara maruz kalarak, sosyal yaşamda ve sosyal alandaki kimi özgürlüklerinde engellenmişlerdir. Yine de,

* Gözbağcı: illüzyonist, hokkabaz

“Batı tiyatrosunun anlatım biçimlerinin etkisini, kuvvetle hissettirdiği tuluat tiyatrosu, metinsiz geleneksel biçime eklenen, metinli biçim sonucunda popülerlik kazanmıştır.” (Aynı, s. 329)

“Türk oyuncular ilk kez Güllü Agop’un kurduğu Gedikpaşa tiyatrosunda sahneye çıkmışlardır. Ancak, oynadıkları bir oyunun, saray çevresini ve padişahı rahatsız etmesi üzerine yıktırılmıştır. Bundan sonra, Mardiros Mınakyan’nın kurduğu Osmanlı Dram Tiyatrosu ve Bursa’da oyunlar sergilemeye başlayan, Ahmet Vefik Paşa tiyatroları en çok bilinenleridir.” (Nutku, 1985, s. 388)

Söz edilen bu topluluklarda, seslerinin güzelliği, deklamasyon kuvvetleri ve oyunculuklarının yapmacıksız ve inandırıcı oluşuyla beğeni toplayan oyuncular, kimi zaman, rol kişilerinin konuşmalarında Geleneksel Türk tiyatrosunda olduğu gibi, ağız^{*}, şive^{*}, lehçe^{*} kullanmışlardır. Karakterlerin etnik, kültürel özellikleri, oynanışta korunmaya çalışılmıştır. Türk dilinde tiyatronun sahnelenmesi ve gelişim sürecinde, yabancı asıllı oyuncuların etkileri kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır. Bu noktada ilgi çekici olan, yabancı asıllı oyuncuların, Türkçe kullanarak tiyatro yapıyor olmalarıdır. “İstanbul Türkçesi” tanımı ile uzun süre genel Türkçe konuşma biçimine mal edilen bu tanım, İstanbul’da yaşayan Ermeni oyuncuların, Ermenice, Rumca gibi, kendi dil entonasyon^{*} ve konuşma biçimlerini Türkçe konuşma diline uydurma çabalarının sonucudur. Zamanla, Türk oyuncuların da sahneye çıkmaya başlamasıyla, gösteride ortak bir dil ve entonasyon da buluşabilmek için, ortak bir konuşma biçimi, vurgulama, entonasyon, sesletme^{*} biçimi sonucunda, Türkçe gramer kullanımı ve Ermeni entonasyonu birleşiminden harmanlanmış ortak bir biçimde buluşmuşlardır. Tiyatro dili olarak kabul edilen, İstanbul Türkçesi, Rumların, Ermenilerin, İtalyanların etkisi

* Ağız: Bir dilin sınırları içinde bölgelere göre değişen söyleyiş özelliği.

* Şive: 1. Konuşma tarzı, 2. Aksan, 3. Bir dilin bölgesel söyleniş tarzı (Bir ana dilin içinden çıkmış, tarihte ondan ayrılmış kollarını da içerebilir). Şivelerde dilbilgisi kuralları yoktur. Bölge kültürünü, yöre özelliklerini taşır. Dilde, özellikle konuşma dilinde tekdüzeliği kaldıran, empati uyandıran özellik taşır.

* Lehçe: Bir anadilin koludur. Türkçenin belli başlı şiveleri Orta Anadolu, Ege, Trakya, Karadeniz, Rumeli, Doğu, Güneydoğu ağızlarında görülür.

* Entonasyon: 1. Müzikaliteye ve tekniğe bağlı olarak, sesin belirli bir tona ayarlanabilmesi durumu, 2. Cümlede heceler, kelimeler ve daha büyük anlamlı gruplar üzerindeki seslerin alçalıp yükselmesi, 3. konuşmacının anlatmak istediği anlama yardımcı olan, dinleyicileri duygulandıran, heyecanlandıran, coşturan özellikler taşıyan ve cümlelerin yapısına göre değişiklikler gösteren konuşma ezgisi, bazen cümlelerin anlamını da belirleyebilir.

* Sesletme: 1. İfade etmek, söylemek, telâffuz etmek, 2. açık seçik konuşmak, demek, tane tane söylemek.

düşünüldüğünde, karma bir dil olduğundan, kullanılan dilin niteliği daha net ortaya çıkmaktadır.

Özellikle 1923'ten sonra, Cumhuriyet'in ilanını takip eden dönemde, Batı tiyatrosunun doğalcı-gerçekçi üslubu, artık yerleşik ve kurum yapısı kazanmış olan Türk tiyatrolarında da benimsenmiştir. Özellikle oyun yazarlığı, oyunculuk, rejî ve Türkçenin kullanım olanaklarının geliştirilmesi, araştırılması ve yaygınlaşması gibi alanlarda, olmadığı kadar büyük ilerlemeler görülmüştür. "Ankara Devlet Konservatuvarı Musiki ve Temsil Akademisi" adıyla açılan okuldan verilen ilk mezunlar, 1941 yılında o zamanki adıyla, "Tatbikat Sahnesi"nde sahneye çıkmaya başlamışlardır. Bunu takiben, günümüzde, bölgelerde de yaygınlaşarak, varlığını "kurumsal" düzeyde devam ettiren Devlet Tiyatrosu, 1949 yılında Ankara'da kurulmuştur.

Yerli yazarların oyunlarına yer vererek bir dönüm noktası gerçekleştiren ve çeviri oyun metinlerinin de sahnelenmesindeki etkisi göz ardı edilemeyecek olan Muhsin Ertuğrul, katkıda bulunduğu kadın ve erkek sahne sanatçılara, oyuncu olarak yetişmelerine fırsat sunarak, bugünkü Türk tiyatrosunun temellerinden birini oluşturacak girişimlerini 1927'lerde hayata geçirmiştir. Tiyatroyu, Türkiye'de çağdaş bir sanata dönüştürme çabaları ile bugün adı İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları olan, "Darülbedayî"nin başında olduğu dönemde, oyunculuk eğitimi almış tiyatro sanatçılarının yetişmesinde büyük hizmet vermiştir.

Cumhuriyet döneminde oyun yazarlığı da, batı modeli tiyatronun kurumsallaşması ile paralel gelişim göstermiş, benzetmeci biçimli Batı tiyatrosundan etkilenme sonucunda, Türk yazarlar, gerçekçi doğrultuda yazdıkları metinlerde, toplumunun modernleşmeye geçişteki durumuna, işledikleri konular arasında öncelikli yer vermişlerdir. Biçem açısından, oyunculara kendi kültüründen kaynaklık eden ve ulusal kimliğin yansımaları, yazılan oyun metinleri de öne çıkmaya başlamıştır.

Cumhuriyetin ilanının ardından, toplumda top yekûn yaşanan politik, ekonomik, kültürel, sanatsal, teknik ve teknolojik gelişme ve toplumda uyandırdığı bilinç tiyatro yaşantısını da etkisi altına almıştır. Değişen ve dönüşen ekonomik koşullar ve ideolojik duruşlar neticesinde, Türk yazarlar oyunlarında orta sınıf aileleri, işçi, memur ve

köylünün sorunlarını, yaşam biçimlerini, ilişki, töre ve geleneklerini, dilsel ve yöresel biçimleriyle de işlemeye başlamıştır. Devletin kurumsal tiyatrosu, sanatsal etkinliklerine devam ederken, bir yanda da özel ve ödenekli tiyatroların da hayata geçirilmesiyle, özellikle yazarlıkta verilen eserlerle, tiyatro yaşantısı verimli bir dönem geçirmiştir.

Konusunu mitolojiden ve kahramanlık destanlarından alan, Osmanlı sarayının entrika ve düzenlerini anlatan oyunlarında “kadın” figürü, etkili biçimde kullanılmıştır. Özellikle Güngör Dilmen’in kadın konulu oyunları bugünün izleyicisine seyir keyfi yaşatırken, kadın oyuncuların kendi performans sınırlarını zorlayacakları karakterleri tarihten, mitolojiden, toplumun gerçek yaşantısından sahneye taşımayı ustalıklı başarmıştır. Türk topraklarında yaşamış, Türk-leş-(tiril)-(me)-miş ancak, kendini bu toprağın anası sayan kadınlara ses vermiştir.

Oyun yazarları, müzikal, epik ya da göstermecî, açık biçimli oyun kurgulamalarından, toplumsal, gerçekçi, siyasal, tarihsel ve belgesel nitelikli oyun içeriklerine kadar değişen bir yelpazede oyunlar yazmışlardır. Yazarların oyunlarında tercih ettikleri tür, üslup ve tercihleri, oyunculuk sanatının dili, konuşmayı, sesi ve telafuzu belirlemesinde ve şekillendirmesinde önem taşıdığından, yazarın anlatış ve duyuş biçimi doğrudan oyuncununkini belirlemiştir. Türk oyunları ile sahneye çıkan Türk oyuncular da, karakterin kurgu ve yapımındaki köken araştırmalarını, etnik, yöresel ve ulusal kimlik işaret ve simgelerini, dil, ağız, şive ve lehçelerini ve diksiyonun temel kriteri olan rol kişinin durumu ve oyun türüne uygun kurgusunu, Türk kültürünün tarihten gelen zenginliklerini ve çeşitliliklerini, oyun dilinde etkin biçimde kullanan Türk yazarlar sayesinde, sahneye başarıyla taşımayı bilmişlerdir.

2. MEDEA YA DA ÖTEKİ

Özellikle Antik Yunan ve daha sonra Roma döneminde, sahne üzerinde ve gerisinde, sabit olan tek parça olan sunak taşı dışında herhangi bir dekor parçasına veya fon perdesine rastlanmamaktadır. Dönemin bu özelliği göz önünde bulundurulduğunda, çalışmanın uygulama bölümündeki sahnelemede, herhangi bir dekor parçası veya

aksesuar kullanılmamıştır. Her metin için adı geçen yüzyıllarda kullanılan oyunculuk biçemleriyle, sadece yazarın metni ve oyuncunun oluşturduğu bir sahneleme ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

2.1. Sahneleme Tercihleri

Tarihte geriye gidişte, farklı sosyal düzenlerin içinden gelen benzer yaşanmışlıklara sahip, eylem kararlarında kişisel, içsel ve inançsal sorgulamalarını yaşayan, toplumsal baskı/etki mekanizması tarafından çevrelenen her karakter, sahnede tek bir platform üzerinde oluşturulan, dört farklı yükseklik seviyesinin, her karakter için bir kez kullanımıyla canlandırılmıştır. Bu sahneleme biçimi, gerçekliği seviye seviye seyirciden uzaklaştırarak, finalde fantastikliğe kadar ulaşan bir görüntünün oluşmasını sağlamıştır. Türk Mediha'dan (sahne zemini) İtalyan Medea'ya (platform 1. seviye), Roma'da Medeia (platform 2. seviye) ve Kolkhis'li Gürcü büyücü prenses Medeia'ya (platform 3. seviye) doğru, dönerek yükselen platformun kullanımı, mitolojik bir karakter olan Medeia'nın ait olduğu ilk yere, söylenceler dönemine gönderme olarak düşünülmüştür.

Oyunculuk biçemlerinin araştırılması aşamasında, "ötelenme" durumunun oyunculuk biçemlerinin oluşmasına etkisi, üsluplardaki ilkelerin benzerliği ve tarihten günümüze gelen "öteleme", "ötelenme" serüveninin, sanatsal ifade araçları üzerindeki etkisi dikkat çekicidir. Antik Yunan tiyatrosunda kodlanmış hareketler dizgesinin kullanıldığı bir anlatım biçimi ile duygular ve düşünceler sergilenmiştir. Belirli hareket kodları, belirli duygu, düşünce ve durumlarını işaret etmiş, oyuncuların bu kodların dışında hareket etmemesi beklenmiştir. Toplumun tamamı tarafından da bilinen bu kodlar bir yandan anlama ve anlaşılma kolaylığı sağlamış, bir yandan da oyuncuyu belirli hareketler dizgesi ile sınırlamıştır. Antik Yunan'da:

Oyun ve gösteri metinleri, çeşitli ve birbiri içine geçmiş birçok gösterge dizgesinden oluşmaktadır. Özellikle gösteri metinleri, bu anlamdaki yoğunlukları nedeniyle, hem yaratılması hem de çözümlenmesi zor anlam bütünüleridir. Bir oyunu ya da temsili oluşturan yapı taşları ve iletilerin kodlanma biçimi, sistemli ve yöntemli bir bakışı gerekli kılmaktadır. Sahneleme de

kendi başına bir anlam üretme, dizge oluşturma işidir. Yönetmen, seyirciye söylemek istediği cümle doğrultusunda metni sahnede biçimlendirir. Sahne üzerindeki her unsur bir göstergedir ve hepsinin bir anlama hizmet etmek üzere varolduğu unutulmamalıdır. *Oyunculuğa, mizansene, dekora, kostüme, ışığa, müziğe, dansa ve oyunun diğer unsurlarına ilişkin göstergeler; seyirciye iletilmek istenen düşünce doğrultusunda birbirleriyle ilişkilendirilerek kullanılırlar. ...* Tiyatro bir iletişim aracıdır. Tiyatrocular bir mesajı iletme adına oyun sahnelerler; seyirciler de oyundaki ilişkilerin izini sürerek, bir nevi “gösterge avcılığı” yaparak, estetik bir biçimde kodlanmış mesajı çözerler. Oyunu izlerken, gerçek hayatta olduğu gibi birçok gösterge onlara doğru yönelir. Ama bu sefer göstergeler, bir sanat eserinin düzeni içinde karşılımları çıkar. Onlara bir şey söylemeye çalışırlar. Bir oyunun “anlaşılır” ve “eğlendirici” olması, gösterge kodlamalarındaki tutarlılığa ve estetikliğe bağlıdır. Antik Yunan ve Antik Roma Dönemlerinde gösterge kodlamalarındaki tutarlılık ve estetik o denli güçlü ve ifadelidir ki günümüze kadar ulaşan referans ve önemli ifadeler bulunmaktadır (Pelin Yıldız, *Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz*, 2005, s. 13).

Buna göre, kodlanmış hareketler dizgesi, Roma’da, profesyonel ve eğitilmiş olmayan oyuncular tarafından bozulmuşsa da, Yunan’daki gibi hareket edilmesi durumunda, bu kodlar yine aynı anlamları oluşturan bütünler olarak algılanmaya devam etmiştir. Buradan hareketle gerçekçi oyunculuğa bakıldığında, gündelik hayat, gerçek ve o anda yaşanıyor muş illüzyon* u sağlayacak biçimde gösterilmiştir. Burada yansıma kelimesinin kullanılmamış olmasına dikkat çekmek gerekmektedir. Gerçekçi oyunculuk, hayatın içinde hâlihazırda var olan, kendinde barındırdığı bir takım gündelik hayat kodları taşımaktadır. Bu kodlar ulusal, ahlaki, etnik anlamları ifade edebilirken, kişinin yaşına, cinsiyetine, konumuna ve eğitimine uygun anlamlar taşıması bakımından da özel göstergelerdir. Antik’teki, toplumca “öğrenilmiş” hareketler bütünü, günümüzde, karşılığını “bireysel, ulusal, etnik, cins ayrımcı, ırkçı, iten/çeken vb.” söylemlerle “öğretilmiş” bütünlerin çeşitliliğine doğru dönüşmektedir. Aslında söylenmek istenen şundan ibarettir: Tüm toplum tarafından bilinen “hareket kod”ları, Antik Yunan’da sanatsal ifadenin aracı olurken, günümüzde toplumunun tamamı tarafından, gündelik hayatının ifadesi haline gelmiş/getirilmiş olan “kodlu hareketler” gerçekçi oyunculuk biçiminde “miş” gibilerle ifade edilmektedir. Başlangıçta estetize

* Illüzyon: Yanılsama, yanılmaca.

edilmiş hareketin “Taklit”i, ifade aracı olarak kullanılırken, bugün “toplumsal ifade araçlarının taklidi” söz konusudur.

İlkelerin benzerliği ile “farklı sanat üslupları, gelenekler, janr*lar için benzer ilkelerden söz edebilmek mümkündür. Barba’nın çeşitli makalelerinde ve kitaplarında geçen dengenin değişimi, gündelik dışı teknikler, kurgusal vücut, karşıtların dansı vb. ilkeler tüm gösteri sanatları için ortaktır. ... Kültürel ve üslupsal ayrımlar analiz dışı bıraktığınızda bütün gösteri sanatları arasında benzerlikler bulabilirsiniz.” (Gürel, Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi. 6, s. 325) Nutku’nun, üslup konusundaki örnek ve açıklamaları bu çalışmadaki yönelimlere ışık tutar değerlidir:

Her oyunun kendine özgü kuralları, aksiyonu ve yapısı vardır. Bunların en etkili biçimde seyirciye aktarılması gerekir ki tiyatro amacına ulaşsın. Oyuncu kendine düşeni en doğru biçimde yapabilmek için kuralları [metindeki koşulları], aksiyonu [tiyatro olayını] anlayıp öyle oynamalıdır. Meyerhold'un dediği gibi, oyuncu hem bir enstrüman hem de yaratıcıdır. Tiyatronun vazgeçilemeyecek malzemesi olduğu kadar, seyirciye olan iletişimde organik, etkili bir araçtır. Bunun için her duruma uyabilecek esneklikte kafa ve fizik yapısına sahip olmalıdır. Onun, bir oyunu çalışmaya girmeden önce, kuralları iyi bilmesi gerekir ki, başarılı olsun. Kurallar ve oyuncunun bilmesi gereken ipuçlarının tümü de metnin getirdiği koşullardır.

Başlarda, oyunculuk işleminin itkiden aksiyona, aksiyondan olaya olaya doğru hareket ettiğini belirtmiştim. Bu, üslûbu bulmada yardımcı olacak bir yöntemdir: yani duyarlıktan mask'a, oradan da oyuna. Bu işlem duyarlılığın fiziksel gerçekliğe dönüştürülmesidir. Oyuncu metnin gerektirdiği üslûbun çerçevesi içinde, kendi seçimlerini yapar. O seçimlerin ipuçları ise, tekrarlayayım, metnin her yanında saklıdır. Yalnızca aksiyonda ve oyun kişinin davranışlarında değil, aynı zamanda konuşma örgüsünde de üslûba ilişkin biçimler ve renkler vardır. İkibin beşyüz yıl önce, Epiktetus, oyuncuya, "Unutma, sen yazarın isteğine uygun biçimde yaratılmış bir oyuncusun. Senin işin sana verilen karakteri doğru canlandırmaktır", demişti. Bu söz her dönemde olduğu kadar, bugün için de geçerli (<http://www.tiyatronline.com>).

* Janr: Çığır, tarz, cins.

2.2. Temsilde Kullanılan Gestus Kodları ve Biçem Tercihleri

Quantilian, Helenistik ve Roma geleneğini aktardığı “Institutio Oratoria” adlı eserinde, gestuslar ve kullanımını ‘Baş, Gözler ve Kaşlar, Burun Delikleri, Dudaklar, Kollar, Eller ve Parmaklar’ yöntemlerini ayrıntılı bir biçimde öğretip, sıkı bir biçimde de uygulanmasını istemiştir. Onun öğretileri, yüzyıllar boyu Avrupa’da etkisini sürdürmüş ve on sekizinci yüzyılda takip edilen Gestus Sanatı Tekniklerinin özünü oluşturmuştur.” (Gökdağ, On Sekizinci Yüzyılda Oyunculuk: Gestus Sanatı), Gökdağ makalesinde, yukarda sayılan gestus kullanımlarını şu şekilde aktarmaktadır:

Quantilianus, ellerin, cümledeki zarf ve zamirlerin yerine geçtiğini ve konuşanın kendinden bahsettiğinde, elini kendine (göğsüne) çevirmesi, ötekinden bahsederken de, o kişiye doğru, elin uzatılması zorunluluğunu vurgular (bölüm XI., III., 87). ... Charles Gildon, ... konuşulan konu cennetle ilgiliyse, gözlerin yukarı; dünya, cehennem veya karasal herhangi bir şey ile ilgiliyse, aşağıyı işaret etmeleri gerektiğini söylemektedir. ... Gustav Anton von Seckendorff, kitabında, tekil olanı gösterirken işaret parmağının uzatılması ve diğer parmakların serbest bırakılması söz konusuysa, başparmak dışındaki dört parmak kullanılarak çoğul olan imlenmektedir. Parmakların birbirine değmemesi kuralı, tekniğin başarısını göstermesi açısından önemlidir ve tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Bu, iki el tekniği, gestus sanatı çerçevesinde mekân, nesne, kişi veya zaman imlemede kullanılmaktadır. ...taklit gestuslarında Charles Rollin’in ölçülebilirlik açısından, genişliği ifade etmek için, iki elin aynı anda yanlara açılması gerektiğini ve bu gösterilirken hareketin başlangıç noktası her zaman bedenın ön kısmı bitiş noktası da yanlar olmaktadır. Hareketin doğru kabul edilebilmesi için, yuvarlanan gözlerle bakış, ellerin gösterdiği tüm mekânın üzerinden geçmelidir. (aynı).

Bunların dışında sahnede, seyirci karşısında sol elin gerekmediği sürece, tek başına hareket etmemesi, ancak bu gerekliyse, sol elin hareketine sağ elin de eşlik etmesi gerektiğine işaret edilmektedir.

“Taklit ve işaret” gestusları olarak ifade edilen bu hareket dizgelerinden başka, tavrı, rol kişinin duygusunu gösteren, şaşkınlık, hayret, acı, korku, dehşet gibi güçlü duyguları betimlemek için kullanılan “ifade gestusları” da bir dizi teknik olarak

kullanılmıştır. “içsel olanın dışsallaştırılması ve algılanabilmesindeki güç, yüz ve gözlerdedir. Günlük hareket ifadelerinden ve bunları kullanış biçimlerinden çok farklı olmamak üzere, özellikle gözlerin ifadeyi kuvvetlendirmedeki etkisi büyüktür.

Gökdağ’, “tragedyalarda, “karakteristik yüz ifadesi, ağlama, birleştirilmiş eller ve düşürülmüş baş” ile acı’nın ifade edildiği”ne işaret etmektedir. Gerçekten ağlamanın, gözyaşı dökmenin ve inlemenin dönem üslubunda, oyuncuyu gülünç duruma sokacağı ve gerçek soyluluğa uymadığı düşünüldüğünden kaçınılması gerektiği de önemle vurgulanmıştır.

Grek tiyatrosunun mükemmel akustiği söz ve şarkıların en üst ve uzak sıraya ulaşmasını sağladığından, sesin temizliği ve sözün doğru kullanımı (mükemmel enünsiasyon*), kuvvetli ve gür bir sestten daha önemli olmuştur. Oyunların hepsinde oyuncu sayısından fazla karakter sayısı olduğundan, aktörler oyunda genellikle birden fazla bölümde oynamak durumunda kalmışlardır. Özellikle de ikinci ya da üçüncü oyuncu, farklı karakterlere adapte olmak, kişilik ve mod değişikliklerine sadece maskesi, kostümü ve hareketleriyle değil, aynı zamanda da kadın ve erkek rollere uyum için de, sesiyle uymak zorunda kalmıştır. Oyunculardan, dans etmesi, şarkı söylemesi, sesini ve jestlerini tiyatro mekânının yapısına uygun olarak kullanmaları beklenmiştir. Çılgınca bağırma ve böğürme olarak tarif edilen ses gösterileri, özellikle konuşma sırasında kollarla yapılan büyük, kuvvetli ve belirgin hareketler de uyulması gereken kurallar arasında sayılmıştır.

Bu çalışmanın uygulama (prova ve sahnelenme) sürecinde, araştırmacı-oyuncu dört ayrı karakteri, biçimsel, görsel, işitsel özellikleri göz önünde bulundurarak çalışmıştır. Görselde, dört ayrı kadının geçişleri sırasında kostüm/saç ve basit makyaj değişimleri uygulanarak çeşitlilik sağlanmıştır. Rol kişilerinin değişimleri, kısa ve hızlı geçişlerle gerçekleştirilirken, üsluplardan kaynaklanan postur, tavır, bazı kültürel göstergeler, oyun metninden, dönemsel özelliklerden, oyuncunun bireysel sunuş tercihlerinden kaynaklanan üslup geçişleri, sanatsal ve teknik ifade araçlarının yardımıyla kullanılmaya çalışılmıştır.

* Enünsiasyon: Kelimenin ya da sözcüklerin sesle ifade edilmesi, sözceleme.

Ses kullanımında, sakin, intim* tonlardan, brutal* vokal kullanımına kadar çeşitlilik, akışkanlık ve bütün bunlara rağmen karakter yapımında “doğallık” göz önüne alınmıştır. Her karakterin yazarın ele aldığı şekliyle kendini ortaya koymasına yarayan sözcük kullanımları, konuşma, hız, tartım, ritm, akıcılık, tonlamada renklilik ve çeşitlilik, doğru ve etkili vurgulamalar yapılmıştır. Repliklerdeki özellikle “m, n, b” seslerinin baskılı, kuvvetli sesletilmesiyle sesin tınısı ve kalitesi arttırılırken, harflerin işaret ettiği vokallerin yutulmamasına, bağlanmamasına dikkat edilmiştir.

Tüm gösteri boyunca, Pazarkaya’nın Mediha ile başlayarak, sırayla Dario Fo, Seneca ile devam eden ve Euripides’in Medeia’sı ile tamamlanan temsil sıralamasında, gözetilen sıralama:

Türk Mediha ile kurulan duygudaşıktan, kademeli olarak uzak bakış açısı kazandıran Euripides’in Medeia’sına,

Tarihsel dizilimde çalışmada kullanılanın tersine, bugünden en uzak geçmişe,

En yakın zamanda yazılandan, en erken tarihte yazılana,

Yerelden (Türk) evrensel olana,

Gerçeklik illüzyonu yaratan görüntüden, fantastik olana,

Ulusal, sınıfsal, kültürel, cinsel, olarak ayrıntılanmış “öteki”nden, yabancı kavramı ve barbar nitelemesine gibi çoğu yerde birbiriyle örtüşen dizgeler olarak kullanılmıştır.

2.3. Giullare (Jestler)

Özellikle tek kişilik kadın oyunlarında, anlatı metinlerinde halk tiyatrosu geleneğindeki günlük hayattan kişiler ve öyküler, “giullare”(jestler) gösterisi tercih edilerek oynanmaktadır. Oyuncu ki, genellikle “Franca Rame, pek çok öyküde tek bir karakter olarak yer almakta ve bütün olayı, kâh bu karakterin seyirci istikametinde ki bir

* İntim: Yakın,, dostça, sakince, dolaylı yoldan ve ima ederek söylemek.

* Brutal Vokal: Enstrüman gibi, insan sesinin ifade edebildiği birçok duygu ve düşüncenin alışlagelmişin dışında, kimi zaman alt kültürlerde yer aldığı şekliyle kısık, böğürtü, hırıltı ya da çift kalın sesin bir arada kullanılması, petsen, tiz çığlığa kadar farklılaşabilen ses kadar diyafram kullanımını gerektiren ses tekniği.

komşusuyla, kâh bir günah çıkarma hücrelerinde hayali bir papazla, kâh doğrudan seyirciyle söyleşmesiyle anlatmaktadır.” (Aynı, s. 86)

Giullarede, Franca Rame’nin kullandığı oyunculuğu belirli başlıklarda toplamak gerekirse; Oyuncu **ilk** olarak, seyirciyle söyleşir, dertleşir, oyunun yazıldığı tema üzerine kendi görüşlerini dile getirir ve konuyu tartışır. **İkinci** yöntem, oyuncunun bu kez rol kişisi olarak, seyirciyle konuştuğu bölüm gelmektedir. Oyuncu, kurgusal gerçeklik (rol) ve yaşam gerçekliğini (kendisi) birbiri içinde kullanmaktadır. Balay (Aynı, s. 86), bunun grotesk bir üslup olduğunu ve halk tiyatrosu geleneğinden geldiğine işaret eder. **Son** olarak, oyuncunun seyirciyle herhangi bir etkileşim içine girmeden, sahne üzeri ya da seyirci yönünde olduğu varsayılan hayali rol kişi-kişileri ile kurduğu, yanılsamacı iletişimdir. Yönelimin sahneden seyir yerine doğru kurulması, Rame’nin dediği gibi, “halk tiyatrosunun özünde bulunan, seyirciyle iletişim kurmak” esasına dayanmaktadır.

2.4. Kodların Birleşimi

Çalışmanın bu bölümünde yazarların metinlerinden temsil için bir araya getirilerek oluşturulan temsil metinleri, video görüntülerinden seçilmiş fotoğraflarla ve oyun sıralaması göz önünde bulundurulmaksızın, önceden de belirtildiği üzere kronolojik olarak “Replik, Baş-boyun, Duruş-denge, Diksiyon, Eller, İfade, Yüz, Vücut” başlıkları altında ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bir bakıma, tersine bir zamansal dizilim gösteren bu sıralamada, geçmişten günümüze kodların ayrım ya da benzerliklerini zamanda geçmişten günümüze ilerlemeyle ve genelden özele odaklanılmıştır.

Seyircinin bakışıyla, sol el tüm karakterlerde büyük oranda kişiyi/ Medeia’yi işaret ederken, sağ el de, karakterin kendisi dışında kalan kişileri, olayları ve eylemi gerçekleştiren “el”i simgelemektedir. Sol yön, karakterin içsel tavrını ortaya koyar bir nitelik kazanırken, sağ yön, dışarıdaki karakterlerle bağını, olumlu –olumsuz ilişkilerini ifade etmek için kullanılmıştır. Karakter, farklı dönemlere ait görünümünde, özellikle, yukarda sayılan sekiz ayrımın benzer formlarının çeşitlendirilmesi ile kurgulanmıştır.

2.4.1. Euripides Medeia



Replik: “Beni ayıplamamanız için evden çıktım.”,

Baş-boyun: Sola hafif eğimli, sözle ifade etmek isteneni işaret eder vaziyette,

Duruş-denge: Kollar eşit açıklıkta, dirseklerden bükük, tedirgin,

Diksiyon: Titrek ve intim ton, açık-anlaşılr konuşma, “**kadınlar**”a vurgu, Benİ
Ayıplamamanız (**i/ e** ayrımı net, bağısız söyleyiş),

Eller: Avuç içleri aşağıda, parmaklar bükük,

İfade: Çekinik, içten, paylaşımcı,

Yüz: Anlatım gülümsemeye çalışır gibi, kaşlar ve ağzın biçimi bir sonraki değişime işaret ediyor,

Vücut: Karşıya dönük, tutulmuş enerji.



Replik: “Hiç beklemediğim bu hadise, benim ruhumu kırdı.”

Baş-boyun: Sola eğimli ve dönük, boyun gergin,

Duruş-denge: Kollar üst bedende hizalanmış, beden açılan koldan uzak ve sola eğimli,

Diksiyon: Titrek ve intim ton, **“HİÇ”** mutsuzluk vurguluyor, ağlamaklı,

Eller: Sağ el bedenden uzakta ve içten dışa dönüklükle **“red”**di işaret ediyor, sol el bedene dönük, sol kol kendini imlerken, sağ kol olayın yarattığı “olumsuz” durumu tarif ve işaret eder biçimde bedenden uzak,

İfade: Kırgın, samimi,

Yüz: Anlatım ağlamaya dönüşmüş, kaşlar, gözler, dudak biçimi ağlamaklı, gözyaşı tutulur vaziyette,

Vücut: Üst beden ortadan sola, hafif diyagonal.



Replik: “Yaşayan ve düşünenlerin en biçaresi biz ‘Kadın’larız.”

Baş-boyun: Sola düşük, karşıya bakar vaziyette,

Duruş-denge: Kollar üst bedende hizalanmış, bedenden açılan kol, uzattığı el’i tutacak birilerini bekler, medet umar gibi, kollar bedene yakın, ancak yapışık değil,

Diksiyon: Net, larenks basılı, yumuşak damak yüksekliği ile ağlama etkisi kullanılıyor, “**Kadın’larız**” kelimesi güçlü söyleyiş etkisiyle, acıklı ifadeye tezat oluşturur biçimde,”**en**” baskılı,

Eller: Sağ el önde, karşıya uzanmış, parmaklar yarı açık, “destek isteği” işaret ediyor, sol el bedende içe dönük, maneviyatı imliyor,

İfade: Acılı, kabullenmiş,

Yüz: Anlatım ağlama; pişmanlık taşıyor, kırgın, ağız gergin,

Vücut: Üst beden sola diyagonal, alt beden düz.



Replik: “Bu felaketten daha can yakıcı bir felaket var.”

Baş-boyun: Öne eğik, sola tam dönük, aşağı çaprazaya yönelik, sağ el ile ters yönde,

Duruş-denge: Kollar üst bedende hizalanmış, bedenden uzağa açılan iki koldan kendini imleyen soldaki, olayın gidişinin “dur”masını ister gibi,

Diksiyon: “Daha” ve “felaket” kelimelerinin sessiz harflerinin baskılı söylenişiyile sözün anlamı kuvvetlendiriliyor,

Eller: Sağ ve sol el bilekten karşıya dönük, parmakların ve bileklerin gerginlikleri ifadeyi destekler vaziyette, sağ el olaya “red”di, sol el olayı “durdurma”yı imliyor,

İfade: Kabullenememe, mecbur bırakılış,

Yüz: Paylaşır gibi, bilgilendirir tarzda, kaşlar bitişik,

Vücut: Üst beden açık, sahnenin soluna belirgin yön kullanımı.



Replik: “Bir erkek aile hayatından bıktı mı, kalbinin bıkkınlılarını unutmak için dışarıya gider.”

Baş-boyun: Karşıya tam dönük, boyun ve ense gergin, omuzdan yukarı uzayan boyun pozisyonu ile duruşta asalet imleniyor,

Duruş-denge: Beden gergin ve dik, kolların açıklık ve açıları ifadeyi kuvvetlendiriyor,

Diksiyon: “Erkek” ve “bıkkın”, “kalp” sessizlerin baskılı söylenişi ve tekrar eden ”K” sesi konuşmaya sertlik ve kuvvet katıyor,

Eller: Sağ kol geriye ve sağa açık, bununla genel erkek davranışını ve bunun kabul edilmezliğini işaret ederek, geride, bedenden uzakta; sol kol ise sol-ön-aşağı yönelimli, işaret parmağı evi/ Medeia’yı işaret eder vaziyette,

İfade: Kabullenmeme, kızgınlık, gerginlik,

Yüz: Önemli ve gizli tutulmuş bir bilgiyi açıklar gibi,

Vücut: Gergin, gerilimli, üst abdominal bölge (mide çevresi) gergin, kasık.



Replik: “Acılarımın bedelini kocama ödecek ve kendine kız vereni ve onunla evleneni cezalandıracak bir yol, bir çare bulabilirsem....”

Baş-boyun: Karşıya tam dönük, boyun ve ense gergin,

Duruş-denge: Beden gergin ve dik, göğüs kafesi yukarda, geriye doğru tutulmuş enerji tehditkâr, kolların büküklüğü ve açıları ifadeyi dengeliyor,

Diksiyon: “acılarımın”, “cezalandıracak” ve “çare”deki, **c, b, d, ç, z, m** sessizlerinin baskısı ve dişlerin arasından söylenişi, ketlenmiş öfkeyi ve tutulmuş enerjiyi işaret ediyor; “ve”, “ve” tekrarları pekiştirici ve anlam üretme amaçlı: biri sıralama, diğeri anlam kuvvetlendirme amaçlı, söyleniş baskıları farklı olarak kullanılıyor,

Eller: Sağ el açık parmak araları ile sola göre nispeten zayıf, Medeia’ya imleyen sol el kuvvetli, tokat atar gibi,

İfade: Öfke, hınç,

Yüz: Kısık gözler ve gergin ağız olumsuzluğu ve intikamı işaret ediyor.

Vücut: Üst beden geriye eğik, kollar koro şefi gibi ya da savaş çağrısı yapan komutanı işaret eder gibi.



Replik: “Fakat yatağının, haklarının çiğnendiğini görürse, ondan daha kanlı ruh yoktur.”

Baş-boyun: Karşıya tam dönük, boyun gerdandan yana kırık,

Duruş-denge: Bedenin kuvvet dengesi, öne alınan sağ kola vurgu vermek için yumuşatılmış, sol kol yeni bir kavrayışa hazırlanır vaziyette,

Diksiyon: “ kanlı” ve “ruh”, “yok” kelimelerinin sessiz harflerinin koyu-yoğun ve pesleşen ses kullanımı ile “KADIN YA DA ERKEK RUH CİNSİYETSİZDİR!” alt metni iletiliyor; “yatak”, “hak” ile gelecekteki eylemlerine gönderme yapıyor ve ses benzeşmesi vurgulanıyor,

Eller: Sağ el açık, işaret parmağı İason’u zihinsel olarak işaret eder vaziyette, sol el harekete hazır, beklemede,

İfade: Suçlama, hırçın,

Yüz: Çene kalkan boynun etkisiyle aşağılar ifade kazandırmaya yönelik kullanımlı; dudak kenarlarının aşağı yönelimi ile tikslenme imleniyor,

Vücut: Üst beden gergin, suçlama imleniyor; bacaklar sabit hareketsiz.



Replik: “Yavrularım, yavrularım!..”

Baş-boyun: Karşı-yukarı yönelimli, sola bükük, geriye atılmış duruşla acıyı imliyor,

Duruş-denge: Beden kuvvet dengesi öne alınan sağ kolun yumuşak vurgusuna destek verir vaziyette, sol üst koldaki gerginlik yukarı yönelimi aşağı çeker görünümde,

Diksiyon: “Yavrularum” m sesinin baskılı ve uzun söylenişi ve kelimenin tekrarı vurgu yapıyor, mide çevresinde nefesin sıkıştırılmasıyla çıkan ses, hıçkırık algısı oluşturuyor,

Eller: Sağ el bedennin ortasında, karın bölgesine yönelim yaparken, “annelik” vurgulanıyor, sol el çaresizliğe vurgu yapar vaziyette konumlanmış,

İfade: Çaresizlik, derin acı,

Yüz: saç çevresinde oluşturulan gerginlik, hüznün ve derin acıyı vurguluyor, ağlamak için biçimlenmiş ağız gergin,

Vücut: Kıvrınma, zihinsel ve duygusal acı,.



Replik: “Bu benim için insanoğullarının kıskanacağı bir talihti.”

Baş-boyun: Karşı-sağa bükük,

Duruş-denge: Beden dans eder gibi, enerjik, yumuşak, sağ kolun yumuşak vurgusuna, sol kol da destek verir vaziyette,

Diksiyon: Cümle entonasyonu dalgalı, kesintili, yumuşak, yüksek ton,

Eller: her iki elin bedenine ters duruşu, ellerin aşağı bakar formu ve bilekten yumuşak büküklük geçmiş mutluluğu imliyor,

İfade: Mutluluk, mutlu anı anlatımlı ifade,

Yüz: Hayal ve mutluluk, haz alma,

Vücut: Mutluluk dansı.



Replik: “Şimdi ise tatlı hayaller bitti.”

Baş-boyun: Karşıda, doğrudan,

Duruş-denge: Beden dans formu devam eder gibi, üst bedenin sağ geri devinimi ters giden durumun işaretçisi, tedirgin, gergin enerji, dengeli,

Diksiyon: Ortada durak, baskılı heceleme hızı, söyleyişte vurguyu arttırır nitelikte, ses, düşük, anlaşılır,

Eller: Her iki elin bedenin yönelimine ters ve geride duruşu, sol elin dış yanının gösterilmesi, beklenmedik olana işaret ediyor,

İfade: Mutsuzluk, mutsuz “şu an” anlatımı,

Yüz: Alt dudakta aşağı doğru gerilme, mutsuzluk,

Vücut: Mutsuz, zoraki duruş.



Replik: “Vah, eyvah!.”

Baş-boyun: Karşıda, doğrudan,

Duruş-denge: Üst beden sağ sola salınırken, dizler ilk kez hafifçe bükülüyor, boyun soldan geriye ve yukarı önden sol arkaya yarım daire çiziyor,

Diksiyon: “Vah” nidası ve “h” sesinin sürekliliği ile ağlıyormuş duygusu ve seste nefessilik,

Eller: İki elin gövdeden yukarı yönelimi tanrısal beklentiye işaret ediyor, simgesel olarak karşılığı: her iki çocuk,

İfade: Mutsuzluk, derin acı,

Yüz: Alt dudakta ve çenedeki kasılma ağlamayı işaret ediyor,,

Vücut: Acı, duygusal çöküş, kendine ve çocuklara acıma, derin acıya fiziksel karşı koyuş.



Replik: “Ah, ne yapmalı? Kadınlar, bu çocukların parlak gözleri karşısında kalbim tahammül etmiyor.”

Baş-boyun: Başla sol geriye doğru yönelim, çene sola çevrik,

Duruş-denge: Üst beden sola diyagonal, dizler hafifçe bükük,

Diksiyon: “Ah, ne yapmalı?” çözümsüzlük vurgularken, alt anlam yapmak gerektiğini vurgular biçimde, isyan çılgılığı

Eller: İki elin baş yanına çıkışı “ağlama” hareket kodu, kadere ve yapması gerekene isyan vurgusu,

İfade: İsyan,

Yüz: Ağız çok açılmadan söyleyiş dıştan ağlamayı engellemek için kullanılıyor, içsel gözyaşı, gözler yukarı sol çapraza bakar vaziyette,

Vücut: Derin acı, duygusal bitiş, karar an’ının yaklaşması, eylem düşüncesinden kaçış.



Replik: “Hayır, kalbim, hayır, sen değil! Bu cinayeti yapma! Bırak bedbahtları yaşasınlar! Bu çocukları ölümden esirge.”

Baş-boyun: Baş sağ omuza düşük, omuzlar kasılmış, sıkışmışlık duygusu,

Duruş-denge: Üst beden sağa diyagonal, belden öne eğiklik kendiyle yüzleşme, dizler hafifçe bükük, yalvarış,

Diksiyon: “Hayır”, “değil”, “yapma” kelimeleri kendini eylemden uzak tutmak için ikna etme, “esirge” ise yalvarış tonlaması içeriyor, emir kipi vurgusu yok,

Eller: İki el öne doğru açık, beklenti, medet umma

İfade: Yalvarma

Yüz: Kaşlar yukarı doğru yüksek ve birleşmiş ifade ile acıklı, imdat (tanrısal yardım) işaret eder vaziyette,

Vücut: Boyun eğme, yakarış, kabullenme imliyor.



Replik: “ilk önce onları dünyaya getirdimse şimdi de öylece öldüreceğim.”

Baş-boyun: Baş dik, kararlılık vurgusu için omuzlar rahatlamış, omuzlar

Duruş-denge: Üst beden soldan sağa diyagonalken, alt beden sağdan sola yönelimli, zıtlıkların vurgulanışı, öne uzanmış sol el yapılacak “eylem”i ve Medeia’yi, sağ el ortada asılı duruşla, “eylemsiz”liği ve İason’u simgeliyor,

Diksiyon: “öldüreceğim” kelimenin söyleyiş hızı düşük, “karar an’ı”, kararlılık için kesin tavır, tutulmuş öfke, abdominal kaslar olduğu yerde kasık,

Eller: Sol el hüküm vermeyi, suçlamayı ve görevi işaret ediyor,

İfade: Hüküm veren el’e bakmama, eylemden kaçılabilirliği, aynı zamanda geri dönülmezliği vurguluyor,

Yüz: Gözler işaret eden elin yönüne dönük, ancak derin acı ifadesinde, tepkisiz, gözler dolu gözyaşı yok,

Vücut:Karar, hüküm bildirir duruş, Medeia’nın kendi infazı.



Replik: “Eminim ki şimdi taç başında, genç prenses tüller içinde can veriyor.”

Baş-boyun: Baş ellerin arasında sıkışık, eylem kararının yoğun acısına tezat, enerjik, karar’ın derin acısını vurguluyor,

Duruş-denge: Üst beden tam karşıya dönük, başı arasına alan kolların omuzları içe doğru sıkışık, sağ diz öne bükük, öne atılan ilk, küçük adım tikanıklığın ve istemsizliğin kırılışını ifade ediyor,

Diksiyon: “ **genç prenses**” ve “**can veriyor**” yüksek oylumlu kahkahalarla, alınan intikamdan duyulan mutluluğu ve hazzı vurguluyor,

Eller: Ölüm’den (prens ve babası) duyulan sevincin fiziksel haz ifadesi,

İfade: Haz, sonraki duygu geçişine hazırlık,

Yüz: Gözler yukarda, tanrısal teşekkür, olandan duyulan tatmin,

Vücut: Enerjik, tatmin dolu.



Replik: “Haydi, kalbim zırhlı; müthiş ve zaruri cinayeti ikmal etmekte niçin gecikiyoruz? Haydi, zavallı elim, tut kılıcı.”

Baş-boyun: Baş sağa eğik, boyun sağa dönük, sağ ele bakar vaziyette,

Duruş-denge: Üst beden tam karşıya dönük, eller eşit uzaklıkta ve açık, içe çekilmiş enerji ile acı kuvveti artırılıyor,

Diksiyon: “**kalbim**”, “**zırhlı**”, “**zavallı**” kelimelerindeki **k, z, h, l** sesleri vurgulanarak kasıtlı söyleyiş tutukluğu kazandırılıyor, zor ifade edilme durumu etkisi,

Eller: Her iki el, yalvarışı ve her iki erkek çocuğunu işarete diyor,

İfade: Mecburiyet, çaresizlik ve çözüm yolunun verdiği derin acı,

Yüz: Ağlamaklı, derin acı ve kırıklık, pişmanlık,

Vücut: İç enerjinin tutulması yoluyla, duygusal boşalım engelleniyor.



Replik: “Çocukların senin sevgililerin olduğunu ve onları senin dünyaya getirdiğini düşünme. Hiç olmazsa bu an için oğullarını unut ve sonra ağla.”

Baş-boyun: Baş karşıda ve düz, boyun yutkunma duruşu ile enerjiyi düğümlüyor,

Duruş-denge: Üst beden tam karşıya dönük, eller eşit uzaklıkta ve açık, kolların açıklığı ile” kucaklama” imleniyor,

Diksiyon: Sözcükler boğazda düğümlenmiş gibi, “sevgililerin”, “düşünme” , “unut” ve “ağla” kelimelerindeki tüm sürtünmeli, gırtlak ve dudak ünsüzleri **baskılı** söyleyişle etki uyandırıyor, zor ifade edilenin itirafı,

Eller: Her iki el açık, kucaklama imliyor, parmakların kasık duruşu enerjinin kontrollü salınımına vurgu yapıyor, duygusal sağaltım,

İfade: Derin acı,

Yüz: Tutulmuş ağlama, pişmanlık, yapılacak eylemin mecburiyetini imliyor,

Vücut: İç enerji parmaklardan kontrollü salınıyor, duygusal boşalım abdominal kasılma ile tutulu vaziyette.



Replik: “Ve ben bir bedbaht olacağım.”

Baş-boyun: Baş ve boyun, ağlama ve duygusal çöküş için yukarı çekiliyormuş gibi hareket ediyor, sol omuza yaklaşan yüz, içe kapanmayı ve başını omzuna yaslayarak kendi kendine manevi destek vermeyi imliyor,

Duruş-denge: Üst beden tam karşıya dönük, eller başın her iki yanında ve eşit yükseklikte, avuçlar birbirine dönük ve yakın, öldürme eyleminin “anne”yi, gerçeklikten koparışının simgesel ifadesi,

Diksiyon: Sözcükler titrek, “staccato.”* lar ile sesletiliyor, “**bedbaht**” kelimesindeki diftong* anlamı ve duyguyu vurgulamaya etki kazandırıyor,

Eller: Her iki elin yukarda oluşu, çocuklarının Medeia için kazandıkları değer ifadesini ve başın ellerin arasında kalışı karakterin içten yıkılan dünyasını tarif ediyor, kendisini eyleminden caydıracak son kucaklamayı zihinsel olarak imliyor, parmakların kasık duruşu enerjinin kontrollü salınımına vurgu yapıyor,

İfade: Derin acı,

Yüz: Ağlama, derin acı ve pişmanlık.

* Staccato: şarkı söyleme tekniğinde, gergin ses telleri altına toplanan basınçlı hava, ton verme sırasında ses tellerini zorla açar. Buna aynı zamanda glottis schlack, yani ses teli çarpması da denilir.

* Diftong: Türkçeye batı dillerinden gecen iki sessiz (ünsüz) harfle başlayan sözcükleri anlatmak için kullanılan sıfat.

2.4.2. Seneca Medeia



Replik: “Gözü önünde, ne cinayetler işleyerek alevleri, denizleri yendim! Böylece benim kötü sihirli kudretim bitti tükendi mi sanıyor?”

Baş-boyun: Baş ve boyun, omuzlardan öne uzanan bedenın devamı gibi,

Duruş-denge: Üst beden tam karşıya dönük, bozulmuş Antik kod, eller vücudun yanından geriye uzanmış, dar bir yerden çıkmayı imliyor, beden eğik ve dizlerden bükük, bir adım önde, öne atılmaya hazır,

Diksiyon: Sözcükler gramatik işaretlerde duraklatılıyor, ağıda ezilerek vurgulanan **z,d,c,k,z,m** sesleri doğal dışı brutal tonla sesletiliyor, hayvansı, vahşi,

Eller: Her iki el geçmiş ve geride bırakılanları işaret ederken, eldeki saç örgüsü kamçı gibi tutuluyor, önden geriye uzanan eller, çözüm arayışını imliyor,

İfade: Kendine güvenli, hayvanımsı, anima* taşıyor,

Yüz: Manidar ve rahatsız edici gülüş, kaş altından bakış.

* Anima: Ruh, canlılık.



Replik: “Ah! Bir kardeşi olaydı! ”

Baş-boyun: Baş sol yönelimli, salon sol çapraza dönük, boyun aşırı gergin, omuzlar aşağı basık,

Duruş-denge: Üst beden enerji üretim noktasından, orta abdominalden aşağı itilimle kasık, eller vücudun yanında, beden eğik ve dizlerden bükük, sağ adım önde,

Diksiyon: Sözcükler hayvan hırıltısına benzer sesle, crescendo* ile sesletilir.

Eller: Her iki elin parmakları pençe biçimini alarak, saldırgan ruh halini imliyor, sağ kol ve el hareketli (eteği tutmak, adım atmak, saçın sağ eldeki tutuluşunda farkları vurgular kullanılıyor),

İfade: Hayvanımsı, güçlü, vahşi, tutulmuş-ketlenmiş enerji, saldırı öncesi

Yüz: Saldırgan, öfkeli.

* Crescendo: Seslerin artarak güçlenmesi, oynanılan replikte oyuncunun sesinin giderek artması, repliğe iyi dağıtılamaması nefessizliğe yol açar.



Replik: “Onu hala seviyorsun, ey çılgın ”

Baş-boyun: Baş omuzların arasında, boyun eğer vaziyette, boyun öne kendini suçlamayı işaret ediyor,

Duruş-denge: Üst beden sola dönük, teslimiyet ifadesi, anlık içsel çözülme, dizlerin üzerindeki duruş anlık gücü bırakmaya işaret ediyor,

Diksiyon: Kendine kızgın, ancak sevgiyi itiraf etmenin ironik sesletimi, “çılgın” tonlaması < > (artan ve azalan),

Eller: Her iki el başın üstünde, görünürde var olmayan “şey”i (İason) bulunduğu yerden alıp atma formunda,

İfade: Duygusallıkla vahşiliğin yumuşaması, karmaşık ve geçişli duygusal modlar,

Yüz: Kendine dönük kızgınlık, kapanan ağız, aşkı itiraf etmekten mutsuz.



Replik: “İşte şimdi Medeia’yım; deham kötülükle beslendi. ”

Baş-boyun: Baş, boyun ve omuzlar rahat, yönelim karşıda,

Duruş-denge: Sağ adım önde, bükük diz kullanımı devam ediyor, tüm parça boyunca dizlerde açılma ve düz duruş yok, üst beden güvenle göğüs germeyi imliyor,

Diksiyon: Kendine güvenli, “**deha’m**” üstünlük imliyor, nefes sesi, “kötülük” kelimesinin sesletimi derinden, **k,t,k** yinelemesi konuşmaya sertlik katıyor, replik sonunda gırtlakta kükremeye benzer çıkarılan sesle cümle tamamlanıyor,

Eller: Antik kod, yanda açık, tüm parçada neredeyse hiç göğüs hizasına çıkmıyor, “kötülükle” gelenler ve geçmişteki eylemlerini kucaklaması imleniyor,

İfade: Sakin, kararlı, tatmin olmuş,

Yüz: Kendine güvenle gülümsemeye geçiş, zihnin sözden hızlı çalıştığı imleniyor ağız ve gözlerin sözle eşzamanlı olamayan duruşu.



Replik: “Bilmiyorum ama içimde merhametsizce bir karar tasarladım, henüz kendime söylemeye cesaret bulamıyorum.”

Baş-boyun: Baş, boyun sola dönük, gizli bir şeyin imlenmesi ya da kaçış, **“henüz”**le baş sallanıyor,

Duruş-denge: Her iki diz bükük, dengede duruş, doğal dışı form ve yarıda kesilmiş hareket, yığılma, oturma eylemini çağırıştırıyor,

Diksiyon: Kaybedilen hırs, cesur tavrın kırılması, çok yumuşak söylem, seste fark edilir ton değişimi, sesin rengi dönüşmüyor, **“merhametsizce”** farkındalık vurguluyor

Eller: Saç, elde dolanmış vaziyette, karmaşık ve birbirine geçmiş, duygu ve planları işaret ediyor, saçın sağ eldeki son noktası sıkılı, dayanak ve güvence imleniyor,

İfade: Bulunan çözümün yarattığı çaresizliğin vurgulanması

Yüz: Tavizsiz kendine güvenle büyüyen beden, küçülerek düşünce formu olarak tüm gücü yüzde topluyor.



Replik: “Ey bir gün benim olan çocuklar, babanız tarafından işlenen suçların cezasını siz çekin! ”

Baş-boyun: Baş yukarı yönelimli, boyun kasık, omuzların sıkışıklığı ile çözümsüzlük imleniyor,

Duruş-denge: Her iki diz bükük, sağ adım önde, bildik yakarma hareketinin koduna benzer denge duruşu, yarıda kesilmiş hareket,

Diksiyon: (< crescendo) ile “Ey” ve giderek yükselen ses tizleşmeden, son güçteyken, gırtlakta brutal sesletme ile cümlelerin tamamlanması, (>decrescendo) ile (yalnızca volümde) doğa dışı seslemelerin kullanımı, karar an’ı,

Eller: Bozulmuş Antik kod, eller vücuda çok yakın, “**ben**”im imlemesi için göğüste birleşen iki el “kendine ait çocukları (**siz**) vurgularken daha kuvvetle bastırılıyor, eller yakarma kodunu tarif eder vaziyette,

İfade: Bulunan çözümün yarattığı felaketin, alınan kararın vurgulanması,

Yüz: Acı çekme ve isyan, yakarış.



Replik: “Kendi çocuklarımın, kendi oğullarımın kanını dökeceğim? Ben ne diyorum?

Ah, ne çılgınca öfke! Bu zavallıların suçu ne?”

Baş-boyun: Baş sola diyagonal, onay bekler vaziyette, boynun sol omuza eğik duruşu ile manevi destek ihtiyacını imliyor,

Duruş-denge: Sağ ayak dizden tam bükük, sağ ayak basılı, sol diz yerde ve ayak geride, beden ayakların üzerine oturmuyor, gergin duruş korunuyor, sağ adım önde, yakarış, kendiyle içsel konuşma,

Diksiyon: (< crescendo) duygu kuvvetini işaret edecek kullanılıyor, “kendi” tekrarları anlam bütünlüyor ve vurgu yapıyor konuşmaya, soru işareti entonasyonu kullanılmıyor, bilinen durumunun ciddiyetini pekiştirmek için (!) cümle ezgisi ,

Eller: Sol kol önde ve yerdeki el vücuda destek, dayanak oluyor, sağ kolun sağ arkaya yönelimi şu anda orada olmayan çocukları imlerken, kolun geriye gelişi sırasında çizdiği dıştan içe yay, eylemin yakınlaştığını imliyor,

İfade: Felaketi kararının ağırlığının derin acıyla ifadesi,

Yüz: Derin acı, yol bulamama, kendinden “aman” dileme.



Replik: “Ölsünler, onlar benimdir!”

Baş-boyun: Baş sol arka köşeye diyagonal geri atılmış, çene gergin, boyun geride, enerjisi tutulmuş hareket,

Duruş-denge: Sağ ayak dizden tam bükük ve ayak basılı, beden yerde olan sol bacağın üzerine ağırlığı vermiş vaziyette, kolların havada asılı kalmış kesik hareketi, duygu üretiminde etkili, içsel ağlama,

Diksiyon: Ölsünler! (< crescendo), Ö ve ü derin, koyu ses için kalın kullanılırken, **l,s,n,l,r** baskılı söyleyişte stakatolarla destekleniyor, dil boğumlanmada normalden faal, **“benim”**dir, kendini ikna için (>decrescendo) ile vurgulu söyleniyor,

Eller: Sağ el, saç bıçak saplama formunda kavırıyor, sağ el **eylemi**, sol el **çaresizliği** imliyor,

İfade: Bu sahnelemede gösterilmeyen eylemin, tercihle yansıtılması, akmayan tutulmuş enerji,



Replik: “Ama kardeşim de masumdu.”

Baş-boyun: Baş karşıda, seyirciye dönük, boyun ileri uzamış vaziyette,

Duruş-denge: Sağ ayak üzerinde yükselme hareketi, beden akan hareketin içinde kalkar pozisyonda, merkez her iki bacak ve önde yerdeki elde,

Diksiyon: “**Kardeşim de**”, **k,r,ş,m** ve “dahi” anlamı taşıyan “**de**” eki baskılı, m,s,m seslerinin tınlayan ve tıslayan tonları, etkiyi kuvvetlendiriyor, acı ölümü işaret ederken çift anlam üretiyor, kardeşinin geçmişteki, çocuklarının yakın gelecekteki ölümü,

Eller: Sağ el, geride, hem kardeşini, hem kardeşini öldürüşünü, hem de geçmişi imlerken, yerde sabit duran el, bu an’a, takılıp kalmaya vurgu için tercih edilmiş vaziyette,

İfade: Acı, öfke, yoğunluğunu koruyan enerji Bu sahnelemede gösterilmeyen eylemin, tercihle yansıtılması, akmayan tutulmuş enerji,

Yüz: Ağlayan, öfkeli gözler ve enerjisi tutulu yüz kasları, akmayan gözyaşı.



Replik: “Babaları için de yok olsunlar, mademki anaları için yok olmuşlardır.”

Baş-boyun: Baş önde, ileri uzanmış, omuzlar, baş be boyun aynı hizada.

Duruş-denge: Bacaklar dizden bükük, üst beden atılmaya hazır, ileri atılmış enerjik duruş, saldırı hamlesi,

Diksiyon: “baba” nefret imliyor, “b” sesinde dudak kenarlarının aşağı formu nefret ifadesini kuvvetlendiriyor, “ana”ları çoğul kullanım her iki çocuğun ölümünde annenin çekeceği çifte acıyı vurgular nitelikte, a-n-a sesleri dolu ve yoğun bir ton ve tonlama kazandırmada etkili, “mademki” grotesk ses geçişleri,

Eller: Sağ el, sola göre daha geride ve eylemin hareketinin geleceği yönü tarif eder nitelikte, omuzdan dirseğe kadar bedenden geride kol el kullanımı, enerjinin tutuluşunu işaret ediyor, eller tüm duruşa paralel biçimde kasıtlı durdurulmuş enerjiyi taşıyor,

İfade: Saçılan, serbest kalmış öfke, saldırı, vahşilik, korkutucu,

Yüz: Dışarı vurmuş öfke, saldırgan.



Replik: “Alacağım öce bakılırsa, kısır sayılıyım: iki defa doğurdum ki bu ancak babamla kardeşime yeter.”

Baş-boyun: Baş boyundan ileri uzarken boyundan sola diyagonal eğimli, boyun kasları kasıtlı kask duruşta, boyun fizyolojisi (damar, kas, lif yapılarının alt çene kaslarının aşağı gerilimiyle çıkarılması) normal dışılığı vurgulamak amaçlı ve omuzlar sırt kaslarının da katılımıyla öne yönelimli,

Duruş-denge: Bacaklar bükük, üst beden belden ikiye katlanma eğimi taşıyor, saldırıdan önceki an, diyafram çevresi tüm kaslar enerjinin akışını kasıtlı olarak engelliyor, bu da anlatıma yoğunluk ve güç sağlar nitelikte,

Diksiyon: Brutal ses ve “olağandışı” tonlama vokallerle (sesin incelik kalınlaşması, geçişlerdeki yumuşaklık ya da keskinlik vb) ile sağlanırken, baskılı sesletiliyor; **öç, kısır, iki defa, babam, kardeşim** sözcüklerindeki tüm sessizler, dişlerin arasından, ezilerek, doğa dışı olana gönderme yapıyor, “**YETERRR**” nefret imliyor, nefes kullanımı, nefessilik ve fısıltının volüm kazanmasına aşırı gayret harcanıyor,

Eller: Vücudun her iki yanında, gövdesel gösterinin aşırı kuvvetinin yanında, tutumlu ve geri çekilmiş enerji barındırıyor, sağ el, sola göre daha önde, diyagonal duruşla eldeki saç ve saçın rengi eylemi imliyor,

İfade: Acı, sevgi, aşk ya da hüznün yok, ifade yalnızca intikam ve hırs işaret diyor,

Yüz: Anlatım korkutucu, ürkütücü, saldırgan.

2.4.3. Dario Fo Medea



Replik: “Çocuklarının mutluluğu için kendini feda etmelisin Medea ”

Baş-boyun: Şakağa dayanan sol el işaret parmağı, düşünceye dalmış olmayı imliyor, gözler ve kaşların gergin ifadesi düşünülen şeyin gerginlik yarattığını niteliyor,

Duruş-denge: Vücudun sağ yanı sola nazaran uzatılmış ve gergin, oturma pozisyonu olmasına rağmen, her an harekete geçmeye hazır duruşu niteliyor,

Diksiyon: Düşünceli tavrı yansıtacak biçimde içe dönük söyleyiş, mutluluk ve feda etmek zıtlığını vurgulayacak alaycı tavra geçiş ve kadınları yansılama,

Eller: Bir yanda amaçsız gibi duran sağ el, sol dizin üzerine rahat bırakılmış, sol el şakakta, dirsek platformun kenarında denge duruşunda, düşünülenin her an değişebilir karakterdeki formu,

İfade: Sıradan, günlük hareket,

Yüz: Düşünceli, gergin.



Replik: “Senin mükemmel bir kadın olduğunu, çocuklarına ve kendisine ne kadar sevecen yaklaştığını, seni her zaman yüreğinde taşıyacağını söylüyor. ”

Baş-boyun: Sahne sağından soluna doğrudan yönelim, baş sağa hafif eğik, rahat ifade,

Duruş-denge: Sol ayak “erkek” duruşu olarak kabul gören formda, sağ bacağa göre bir basamak yukarda (bu duruş, kadınlar için Türk örfünde ayıp kabul edilebiliyor)

Diksiyon: Kadınların kazanılmış erkek duruşu, kasıtlı olarak eller cepte tutularak anlatımın kuvvetine etkisi oyuncu tarafından seçilmiş bir koddur. Yansılayışta, alaycı tavır gülümseme ile imleniyor, sesin alçalıp yükselen tonları alaycı ifadeyi kuvvetlendirir nitelikte,”**mükemmel**”, ”**sevecen**” ve “**her**” kelimelerindeki seslerin yumuşaklık ve boğumlanmada yüz kaslarında oluşan gülümseme anlatımı etkili kılıyor,entelektüel entonasyon,

Eller: Erkeksi duruş, oyuncunun kasıtlı seçimi ile ifade olanaklarının kısıtlanması yeni oyunculuk seçimleri oluşturabilir mi sorusuna cevap arar nitelikte,

İfade: Erkeksi, Sıradan, günlük hareket,

Yüz: Gülümseme, giullare (görünmeyen kadınlara alaycı bakış).



Replik: “Hepimiz bu dönemleri yaşadık, Medea... Ama zaman geçip gidiyor...”

Baş-boyun: Salona dönük, seyirciyle rol kişileri olarak iletişiminde, baş sağa hafif eğik, omuz üzerinden küçültücü bakış imi,

Duruş-denge: Bilinen öğrenilmiş ve öğretilmiş kodlu “hanım hanımcık kadın oturuşu”, Bacak bacak üstüne atıştaki sıkı duruş, cinsel vurguyu kapamak için tercihi seçim, odak olabilecek bacak arasını üst üste binen bacaklarla korumak,

Diksiyon: Rol kişinin kadınları yansıırken, küçültücü tavırlarına küçültücü bakış açısıyla alay, kalıp sözlerin tekrarını, kasıt ve alayla kuvvetlendirme, toplumun bakışını yansıtmak için vurgulu “**biz**” söylemleri, oyuncu kendi düşüncelerini bir süre doğrudan aktarımı, kalıp klişe sözlere tepki,

Eller: Sol elin sağ bacağa dayanarak kapanmayı kuvvetlendirici etkisi, sağ el eylemsizmiş gibi sönük ve bilekten aşağı salınıslı,

İfade: Donuklaşmış, devamında gelecek ciddi açıklamaları mimikler önceden imliyor,

Yüz: Donuk, giullare (görünmeyen kadınlarla konuşma bakış).



Replik: “Sonra da meydanlarda trampete vurup, bu yasanın kutsal olduğunu mu duyurdunuz?”

Baş-boyun: Salona dönük, seyirciyle rol kişileri olarak iletişimde, baş ve boyun ilerde,

Duruş-denge: Sağ bacak dizden bükük, öne alınan adım ve sol bacağın geride kalışı ile beklenmedik enerji dolu atılım; şimdiye kadar eylemsiz kalan sağ kol “kadın”ı imlediğinden, gövdeden açık ve gerginlik, açılmış parmaklar ve omuzdan geriye ve oradan öne çizilen yay hareketi ile tehditkâr,

Diksiyon: “trampet” ritmi yansılması için, **trrrrr-p-p-ttt** seslerinin kasıtlı ve ritimli tekrarı, sözün müziği, “yasa” ve “kusal” vurgulanıyor, soru eki “mu?” nun önce kullanılışı cevabı içeriyor: **Hayır!**

Eller: Sağ el bilekten açık, hesap sorma amacı ile güçlü ve tutulmuş enerji duruşu, sol el cepte, vücudun parçası olarak harekete katılıyor,

İfade: Tavizsiz, klişelerden uzak, büyütülmüş bir ifade oluşturuyor,

Yüz: Yukarı kalkan kaş ve açılan gözlerle, giullare (görünmeyen kadınlarla konuşma bakış).



Replik: “Erkekler bu yasayı bize karşı düşündüler, yazdılar ve kutsallaştırdılar.”

Baş-boyun: Boyun kasları saldırgan tavrı imleyecek biçimde gergin ve yüksek enerjinin kasıtlı olarak tutulumu,

Duruş-denge: Sağ bacak üzerine kayan vücut dengesi, üst beden, öne eğimli, abdominal kaslarda tutulmuş, akmayan enerji duygu üretiminde diyaframın rahat kalarak, edayı bozmasını engelleyici nitelikte kullanılıyor,

Diksiyon: “Erkekler”, “düşünmek”, “yazmak”, “kutsallaştırmak” sıralamasında (< crescendo) kullanımı, sırasıyla, **r-k, d-ş-n-m-k, y-z-m-k, k-t-s-l-l-ş-t(R)-k** vurgulanarak ve koyu tonda söylenirken, **(R)** trampet imine gönderme yapacak şekilde kısa üreli titreşimli, “**Biz**” propaganda konuşmasına başlar etkisi vermeli,

Eller: Sağ el, bilekten öne uzarken, tek parmak tehdit eden ve suçlayan pozda, açık seçik hedef gösteriyor, sol kol vücuda bitişik, el cepte, öne uzanan el, tek ve kuvvetli yukardan aşağı hareketi ile başlayabilecek tepkileri durdurma amaçlı kullanılmış,

İfade: Kızgınlık, saldırı ve ağız iğrenmeyi imlerken, gözler öfkeyi imler vaziyette hareket ediyor,

Yüz: İçten dışa gerilimli kas hareketleri kontrollü, anlatım vahşi, saldırgan, bedensel klişe duruşa tezat oluşturması açısından, yüz havyası, beden öğrenilmiş, klişe erkek duruşu, Giullare (seyirciyle paylaşım).



Replik: “Hayır, Medea, o doğaldır, doğal olanıdır.”

Baş-boyun: Baş sola yönelik, boyun elin etkisine hazırlıklı, kasılmış,

Duruş-denge: Üst beden hafif sola karşıya dönük, sol el cepte, sağ el içten dışa hareket ederken, hayır kelimesini vurgular nitelikte,

Diksiyon: “**hayır**”, “**Medea**”, “**o**”, “**doğal**” kelimelerindeki sesler vurgulanarak kalın seslilerin etkisi kuvvetlendiriliyor,

Eller: Sol el cepte, sağ el kuvvetle içerden dışarı doğru hareket ediyor, omuzlar boynu sıkıştırırmış hissini verecek kadar gergin,

İfade: Tepki, şaşkınlık, anlayamama,

Yüz: Hayret.



Replik: “Biz gücümüzü yitiririz, o kazanır.”

Baş-boyun: Rahatlamış boyun ve baş, sağa hafif eğimli, yumuşamayı vurguluyor,

Duruş-denge: Beden dengesi yer değiştirmiş, ağırlık sağdan sola aktarılıyor, tartımları vurgulayıcı hareket dönüşümleri, sağ bacadan kayan vücut dengesi, tüm bedende yapıntı ve sahte anlatımı destekleme amacıyla,

Diksiyon: “**Biz**” kelimesi süzerek ve seçilmiş anlatım üslubunu pekiştirir nitelikte, “**O**” tanrısallık kazandırmaya çalışan yoruma tepkili; gramatik işaret olarak “**o**” dan sonra durak olamamasına rağmen ,oyuncunun tercihi tartımı kuvvetlendirici,

Eller: Sağ el “**ben**” ve “**biz**” vurgusu için göğüste, bilekten sert kıvrımla göğse dönmesi klişeyi vurgulamak için kasıtlı tercih,

İfade: Kendini aşağı görmeyi hazmetmiş, kabullenmiş insanların ifadesi, acıklı, dokunaklı; kızgınlık, saldırı ve ağız iğrenmeyi imlerken, gözler öfkeyi imler vaziyette hareket ediyor,

Yüz: İçten dışa gerilimli kas hareketleri kontrollü, anlatım vahşi, saldırgan, bedensel klişe duruşa tezat oluşturması açısından, yüz havyası, beden öğrenilmiş, klişe erkek duruşu, Giullare (seyirci- oyuncu söyleşmesi)



Replik: “Kadınlar, yüreğime ve beynime korkunç bir düşünce saplandı.”

Baş-boyun: Salona tam karşıdan bakış, gerilim vs yok,

Duruş-denge: Dümdüz, dengeli,

Diksiyon: “**Korkunç**” vurgulu, sesin yüksekliği ile değil anlatımla vurgu, donukluk ve beden nörtr duruşu vurguyu artırıyor,

Eller: Eller pantolonun cebinde ve eli kolu bağlı ifadesi, çıkışsızlık, mecburi eylem için karar an’ı,

İfade: Tavizsiz, donuk, uzak kalmayı ve tepkisizliği ifade eder biçimde eylemsizliğin vurgusu,

Yüz: Bakış uzakta, anlam içermeyen üst anlam: gözün uzaklara bakışı ve hareketsiz yüz, giullare (görünmeyen kadınlara bakış).



Replik: “Tıpkı uyuzlu mikroplu bir fahişe gibi arabaya bindirilip buradan uzaklaştırılmak düşüncesine dayanamadığımdan, canıma kıymayı düşündüm.”

Baş-boyun: Bedenin yönelimiyle paralel sahne sağına dönüş, boyun aşırı gergin,

Duruş-denge: Alt bedenin dengesi, üst bedenin akan hareketi içinde hızlı değişim içinde, soldan öne ve tam sağa yapılan akışkan yay hareketi zihinsel imge kurması açısından tercih ediliyor, replik ve beden paralelliği,

Diksiyon: “uyuz”,”mikrop”,”fahişe”, iğrenilen ve ötelenmesi gerekeni imlerken, aşağılayıcı vurgu yapıyor, anlam söyleyişteki baskının her yeni kelimedede artarak katlanması vurgu destekleniyor, söyleyiş “**dayanamadığımdan**” kelimesine kadar tırmanıyor ve düğümlenen sözlerle düşünce içe dönük açıklanıyor,

Eller: Soldan öne ve tam sağa yapılan akan yay hareketine katılan ellerin parmakları açık kullanılırken, gönderilişi izleyen kalabalık imleniyor,

İfade: Gidenin arkasından bakakalma ve durumu kabullenmeme

Yüz: Çatılan kaşlarla verilen tepkili yüz.



Replik: “Mis kokulu, gül gibi tazeyi, bırakıp beni aramaya geldin!.”

Baş-boyun: Salonun arka sol çaprazına yönelimli, boyun öne uzun pozisyonda,

Duruş-denge: Alt beden dengesi, üst bedenle koşut devinimde,

Diksiyon: Zedeleme amaçlı alay, olumlu sıfatların üst üste tekrarı ile Giassone için olumsuz anlam üretimi, eldeki kullanımla ”**ben**” vurgu alıyor,

Eller: Sol el cepte, sağ el bedene yakın, göğüs üzerindeki el ve sözcük pekiştirmesi,

İfade: İmalı, alaycı,

Yüz: Yüz iç duyguyu tarif etmiyor, ironik, Giullare (Rol kişisi diğer rolle iletişiminde).



Replik: “tek ve büyük bir nefesle dünyanın tüm havasını soluyabilirim.”

Baş-boyun: Baş, geride tutulmuş enerjiyle düşünceden sıyrılmayı imliyor, boyundaki gerilimler ve kasılma başı daha fazla geri almayı engelliyor,

Duruş-denge: Alt beden üst bedenin dengesini koruyacak biçimde konumlanmış, geriye atılmış hareketi karın bölgesinden asılmış izlenimi veren gergin hareket,

Diksiyon: Önce kasıtlı derin bir nefes, insan fizyolojisine aykırı bir konuşma biçimi, nefes alırken konuşma, soluklanmayı da imliyor, “**tek**” kelimesi nefes sırasındaki söylenişi ile zorlanma hissini uyandırıyor, bedensel zorlanmanın performansın amacına etkisi, uzun süre çalışılan bir teknik,

Eller: Antik kodlara gönderme, gündelik hareket formlarına yansımanın kullanılması, önde her iki yana açık eller, durumun tarif ederken, geride tutulmuş enerji kolların önde tutuluşu ile karşıtlık kuruyor,

İfade: Soluksuzluk, tıkanık enerji,

Yüz: İçsel, derin acının gösterimi; kapanan gözler, açılan burun delikleri, kırışan alın ve dilin üst damağa çarpıp orada tutulmasıyla oluşan soluksuzluk etkisi.



Replik: “Bağırdıklarında sakın titreme. “Ana, merhamet ana.”

Baş-boyun: Sol geriye eğimli duruş, yukarı bakış ve boyunda aynı yönelimli gerginlik,

Duruş-denge: Alt beden üst beden dengesini koruyacak biçimde konumlanmış, üst beden sağdan sola ve aşağı eğimli duruş pozisyonunda,

Diksiyon: Sahnede gösterilmeyeni sesli, sözel anlatımla canlandırma, kendiyle emir kipinde konuşma, “**ana, merhamet ana**” ile çocukların gelecekteki son anlarının yansıtılması,

Eller: Sağ el öldürme eylemini anlatırken, eldeki bıçak imleniyor, Medea’nın sol kol ve eli, annelerine engel olmaya çalışan çocukları işaret ediyor, aynı zamanda kendini engellemek isteyen benliği de ifade ediyor,

İfade: Sahnede gösterilmeyenin zihinsel kurgusu, anlatımlı el kol, baş boyun, yüz, korku, acı,

Yüz: Annenin ve çocukların eylem anındaki dehşete dönüşen bakışları, bakış aynı anda, hem anneyi, hem, çocukları, hem onlar dışındakileri imliyor.



Replik: “Ölüyorsun, yeni bir kadının doğumu için ölüyorsun...ÖL!...Yeni bir kadının doğumu İÇİİN!”

Baş-boyun: Baş ve boyun, sol eğimle kırgınlığa vurgu yapıyor,

Duruş-denge: Öne içeri doğru kapanan beden, yarıda kesilen dua formu,

Diksiyon: Düşünce durakları, nefes alış sırasında “ööl” kelimesinin uzun söylenişi ile ironik ve yeniden doğmanın ifade edilmesi, sona eklenen uzun ve doğal dışı inspirasyon* la sesleme yapılması,

Eller: Birbirine dönük, kapanan formda, içe dönüşün ifade edilmesi, yüze yakın konumlanması ile eylemden duyulan rahatsızlık ve dua ediş formu imleniyor,

İfade: Olay sonrasının Medea’da yaratacağı duygusal çöküntü anı’ı ,

Yüz: Annenin, çocuklar öldükten sonraki acıklı duygu durumu, kendi için yapılan eylemin yarattığı derin hüznün, ağlama.

* İspirasyon: Nefes alış.

2.4.4. Yüksel Pazarkaya Mediha



Replik: “Ah anam, ah anam... Hiçbir yanlarım tutmuyor.”

Baş-boyun: Baş ve boyun, sağa yönelimli vücuda koşut hareketle bedensel acıya vurgu yapar vaziyette,

Duruş-denge: Yerden kalkmaya çalışan, ağrı çeken beden,

Diksiyon: Karadenizli, ek nidalar kullanılıyor,(uyh, anam gibi sözlerin sık ve hızlı tekrarları vb)

Eller: Sağ el ve kol kalkmak için yerden destek alırken, sol el beldeki ağrıyı imliyor,

İfade: Fiziksel acı, dolaysız anlatım,

Yüz: Yere dönük olduğundan anlaşılamayan acı çekme ifadesi, henüz dolaylı anlatıma ihtiyaç yok.



Replik: “Ev ocak değil burası, tam bir dam.”

Baş-boyun: Sahnenin sağında konumlanmış oyuncu tam karşıya bakıyor, bakış seyirci üzerinden geriye, dördüncü duvarın da gerisine bakış,

Duruş-denge: Tamamlanan fiziksel acı yerini, düşünsel ıstıraba bırakıyor, eller belde, Antik Yunan kol açık dengeli duruşun Karadeniz kadınındaki değişimi,

Diksiyon: Karadeniz lehçesi, aksanlı söyleyişte, duygudaşlık kazandırmak amacıyla kullanılmış, Euripides’in Medeia’sına gönderme yapma amacı da unutulmamalı,

Eller: Beldeki kuşağın üzerinde beli tutar formda, bel kadın için destek noktası oluşturuyor, oyun boyunca korunacak hareket kodu,

İfade: Memnuniyetsiz, sinirli, hesap aramaya meyilli,

Yüz: Dik, dengeli bedene koşut gergin, mutsuz yüz.



Replik: “Bana ne canım bunlardan?.”

Baş-boyun: Sahnenin önünde, günlük kodların anlatım aracı olarak kullanımı, gerçeklik etkisi, sıradan boyun gerilimleri,

Duruş-denge: Yanlara yukarı doğru açılan kollar dengeli duruşu imliyor,

Diksiyon: düşünce hızına yetişmeye çalışan konuşma hızıyla, düşünce sıçramaları, kendini ikna etmeye çalışırken, kendisini ilgilendirmedigini düşündüğü durumlara bir cümle sonra, bana nesi var mı söyleyişi ile cevap veriyor, kendi başına satranç oynar gibi, “ona=oğa”, “var mı?=var mi?”, “bunlar= punlar” tercihleri genel “Karadenizli” konuşma biçimi kurmaya yardımcı olması açısından tercih edilmiş,

Eller: Elinde belinden çıkardığı bıçak, kolunun uzantısı gibi kullanıyor, oyunun finaline gönderme,

İfade: “Aman sende” der gibi, az önce soracağı hesaptan anlık vazgeçiş,

Yüz: Boşverme.



Replik: “Yumar gözümü, sıkarım dişimi bir iki... O da bana ceza.”

Baş-boyun: Boyundaki omuzları aşağı bastırarak sağlanan gerilim, başın tepe noktasından yukarı çekilir duruşunu vurgular nitelikte,

Duruş-denge: Yana yukarı doğru açık sağ el bileğini karşıtlık oluşturan sol el beldeki destek noktayı koruyor, bükülen ve açılan kollar paralel ya da karşıt hareketlerle bütünlük oluşturuyor,

Diksiyon: “Gözümü= cözumi”, “sıkarım dişim= sikarum dişumi”, “bana= pağa” söyleyişleri sevimli, sıcak karakter yapımına yardımcı, susuşlar nadir kullanılıyor, ritm kaybedilmemeli,

Eller: Alman adamı silah zoru ile beraber olmaya ikna etmenin repliklerde olmayan gösterimi, kendine silah zoruyla tecavüz ettirmek ister gibi, ancak kapanan gözle düşüncesine bile katlanamadığı anlaşılır,

İfade: Kabul edilmesi güç bir eylem; başka erkekle cinsellik,

Yüz: Kapalı gözler, görmek istenmeyene işaret ediyor, başka adamın düşünülmesi bile bakmayı engellemek için gözü kapattırıyor.



Replik: “Akıtsın kanımı, temizlesin namusunu.”

Baş-boyun: Boyundaki sol geriye yönelimli hareketi tutuş, başın da aynı yönlü geride tutulmuş hareketi tarif etmesi açısından önemli,

Duruş-denge: Abdominal bölgeden öne doğru çekilmiş izlenimi veren duruş, kendi kendine yansılacağı bıçaklanma hareketi Hasan’ın yaptığını, kendisinin de bu saldırıdan kaçma anını imliyor, beldeki sol el dik başlı duruşu pekiştiriyor,

Diksiyon: Parça boyunca devam eden Karadeniz lehçesi, arada duygusal tonlamalarla renklendiriliyor, sakınmadan kullanılan kelimeler pervasız görünen tavrı vurgular nitelikte,

Eller: Sağ el bıçağı savururken, sol el belden destek almayı, belin dengesini korumaya yardımcı, bir yandan da beldeki fiziksel acı sürekli göz önünde tutuluyor,

İfade: Saldırı ve kaçış imlenirken, sağ kol tehditkâr ifadeyi koruyor,

Yüz: Ağız kaçış anındaki kontrolsüz gerginliği imliyor.



Replik: “Niye ben gönül eğlendirmeyeyim.”

Baş-boyun: Seyirciye dönük, açık ve korunaksız duruş parçanın finaline kadar korunuyor, rahat duruşuna rağmen konuşma merkezini oluşturan gırtlak sürekli gergin,

Duruş-denge: Kolun ani hareketi ile bıçağın saplanma anı imleniyor,

Diksiyon: Kızan ifade, çığırından çıkan seslere dönüşüyor, doğal dışı kullanım yok, oyuncunun karaktere uygun bulduğu ses, orta kalınlıkta pesler güçlü,

Eller: Sol el konumunu koruyor, sağ el bıçağın tutuluşunu değiştirmiş, saplama tutuşu,

İfade: Kocasının elinden aldığı bütün hakların intikamının alınması imleniyor,

Yüz: Saldırgan ve kızgın yüz anlatımı, gözler tehlikeyi işaret ediyor.



Replik: “Cehennem’in en ücra köşesine düşünle bütün erkekler.”

Baş-boyun: Aşağı basılı omuzların tersine, öne ve ileri uzayan boyun karşıtlıklara işarete diyor, yüzün doğrudan karşıya bakışı ima etmeden, sansürsüz aktarımın ifadesi,

Duruş-denge: Bir anda tutulmuş ve dondurulmuş gibi görünen tüm beden’in kasılı ifadesi tutulmuş enerjinin giderek yükseldiğinin işareti,

Diksiyon: Her kelime baskılı ve “**cehennem**” “**en ücra**” vurgusu önem kazanmalı, çünkü cezalandırmanın dini boyutunu imliyor,

Eller: Sol el ilk kez belden ayrılıp, geçici olarak kuşağa tekrar sokulan bıçağı tutuyor, bıçak belin kırılmamasını sağlayan manevi güç olarak yeniden vurgu alıyor, yumruk olmuş sağ el, güzün akıcı yapısını durduruyor,

İfade: Güçlü, koyu ve kararlı,

Yüz: Zihinsel olarak karşısında duran kocasına, az önce bıçak zoruyla beraber olmaya çalıştığı adama, bildiği ya da aklından geçenlerin hepsine öfkesini saçıyor.



Replik: “Mezar olasıca döşeğe düştüklerinde, görsün ki orospu karı, Hasan bağlı.”

Baş-boyun: Yaptığı keşfin etkisiyle yerine gelen keyfini, yönelimi tam tersine dönen başı vurguluyor, boyun da aşağı basılı formu ile kendinden emin ve memnun tavrını kuvvetlendiriyor,

Duruş-denge: Bedenin tüm yönü ve enerjisi değişmiş vaziyette, eller vücudun önünde, yukarı ve aşağı olmak üzere, aynı düzlemde sıralı duruyor, adım alan bacaklarda da adımları ritmi gerginlik ve sertliği azaltmış,

Diksiyon: Alman kadını kocasıyla resmen evlenecek diye “**orospu karı= orospı gari**” diye niteliyor, az önce bir Alman adamını eve almayı düşündüğünde, adının kötü kadına çıkacağı düşüncesi buradan kaynaklı,”Hasan bağlı” sözü ile mutlanıyor,

Eller: Sağ el bıçağı işaret için kullanırken, rahatlamış sol el çözüm bulunduğu ortada asılı, dayandığı yer artık yok,

İfade: Kendinden emin ve memnun,

Yüz: Kulak çevresindeki saç köklerinden çekilen kas hareketi yüz sakin, nispeten mutlu anlatımlı.



Replik: “Kılıcım ol kınında, hayır, sensin hakkımda...”

Baş-boyun: Boyundaki bıçağı öpmek için öne eğimli, baş yüzün görünmesini engellemeyecek kadar aşağı eğik, ayin havası,

Duruş-denge: Yerde dizleri üzerinde oturmuş, namaz kılacak gibi, denge her iki kalçaya dağıtılmış,

Diksiyon: Bir çeşit şiir havasında, ancak büyülü sözler söylemeyi işaret ediyor, uzatılan hecelerde, uyaklar tonlamadaki renklilik ve çeşitlilikle sağlanıyor, inanmış ton ve vurgular, özellikle “m”, “n”, “l” sesleri tınının etkililiğini artırıyor,

Eller: Bıçağı sap ve uç kısmı ellerin arasında kalacak biçimde tutuş, “kutsal” bıçak mutfaktan geliyor,

İfade: Törenselleşmiş, aşırı ciddi ve yoğunlaştırılmış, serbest çağrışım duraklamış,

Yüz: Yoğunlaşmış olarak ayine dönük, odağı belli.



Replik: “Kınım ol, bağrına kılıcım, Yaramı sar, al bağrımdan acım...”

Baş-boyun: Baş eldeki örtüyü sağdan sola üfleyerek geçer, boyundaki gerilim yalnızca hareketten kaynaklı,

Duruş-denge: Yana doğru açık eller örtüyü tutar vaziyette, dizlerin üzerine oturmuş beden rahat,

Diksiyon: “kınım”, “kılıcım”, “acım” uyakları şiirsellikten öte törensel bir anlam katıyor konuşmaya, “ol”, ”sar”, ”al” benzerlikleri de daha kısa ve koyu ve net söylenerek vurgulanıyor,

Eller: Belinin kuşağını tutuyor, belden çıkan kuşak ve Hasan’ın bağlanan erliği birbirini tamamlayan simgesel işaretler,

İfade: Kabullenemediği aldatılma ve kandırılma acısı yüzünde, geçmişten getirilen acılarla bütünleşince, tüm beden çok daha yoğunlaşmış bir ifade kazanıyor,

Yüz: Ortada birleşen kaşlar ve ağlamaklı gözler, üflemek için uzanan dudağın formunu bozacak kadar kuvvetli, bozulan form anlatımı kuvvetlendiriyor.



Replik: “Önce çocukları, ciğerimin parçalarını... Ben zaten yaşamam sonra.”

Baş-boyun: Boyundaki yukarı ve geriye doğru gerilim, sola eğik duruşla bütünleşince, manevi destek arama, çaresizlik, Euripides’teki acı koduna çok benzer bir form çıkarıyor ortaya, üst bedenin yukarı yönelimi ve mide çevresindeki kasların gerilimi ve içten kasık/gergin pozisyonu ile anlama kuvvet kazandırıyor,

Duruş-denge: Ayakta, sabit duran beden, içsel yoğunluğa tezat oluşturuyor, ellerin gövde hizasında ve göğüs çevresindeki konumlanışı anneliğin diğer simgelerinden göğse ve ana yüreğine vurgu yapıyor, tüm bedensel ifadeleri ile koşulsuz acı aktarımı, bıçak ucunun gırtlığa yakın konumu kendi fiziksel ölümünü ya da intiharını vurgular nitelikte, eylem karar an’ı vurgulanıyor,

Diksiyon: “önce”, “sonra”, azalan kuvvetlerle söylenişleriyle giderek çözülen iç enerjiyi imliyor, “zaten” eylem sonrasındaki kendi hakkındaki hükmünü ifade ediyor, **z,t,n** seslerinin yükselip azalan değerlerle söyleniş tercihi kullanılıyor,

Eller: Örtüye sarılı bıçağa sıkıca tutunmuş, kavramış sağ eylemin dönülmezliğine ve çaresiz kalışa işaret ederken, sol el keskin tarafından tuttuğu bıçağı boğazına dayamayı imliyor,

İfade: Derin ve kabul edilmek zorunda kalınan acı, tek başına bırakıp gitmeye tercih edilen ölüm ikileminin tutarsız görünen bütünlüğü, mutluymuş ifadesi, kendi bulduğu çıkar yolu uygularken evlatlarını korumasız bırakmayacak olması,

Yüz: Kapalı gözler, akan gözyaşı ile şiddetli bir depresif durum.



Replik: “Onun cezası bu! “

Baş-boyun: Sola eğik boyun, az öncekinden kuvvetli,

Duruş-denge: Bedenden uzaklaşan eller eylemin yakınlaştığını ve tüm ölümlerinin cezasının kesileceği Hasan’ın manevi ölümünü işaret ediyor,

Diksiyon: “Onun”, “cezası”, “bu” üç ayrı ses dizilişi ile katlanan ve kuvvet kazanan anlam, düşük volüm, koyu söyleyiş,

Eller: Zor olan karar verildiğinden rahatlamış, kuvvet ve içerde tutulmuş enerji, rolün devamlılığını sağlıyor

İfade: mağrur ve soğuk, donuk ifadeye dönüşüyor,

Yüz: Dik bakış, ağız kenarlarının aşağı konumlanması derin acı Mask’ı.

3. ARAŞTIRMANIN AMACI

Euripides'in Altın Post mitosundan yola çıkarak yazdığı, Medeia adlı oyun “ötekileştirilen kadın” temelinde ele alınmış, bu temanın çeşitli dönemlerde aynı metin üzerinden yansımaları bir araya getirilerek, bir temsil metni oluşturulmuştur. Bu doğrultuda, dört ayrı dönem üzerinde üslup çalışması yapılmıştır. Karşılaşılan sınırlılıkları aşabilmek için, yazarın metnine başvurulmuştur. Özellikle karaktere yüklenen tavır, yoğunluk, karakterin oyunda kullandığı dil, bu dilin çeşitliliği ve renkleri, şiirsellik öğeleri çalışılmıştır. Bu çalışma, eserin yazıldığı dönemde kullanılan konvansiyonel* oyunculuk biçimleri göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmiş ve böylece gerek dönemi, gerekse ötekileştirilme olarak saptanan içeriği yansılayacak en doğru oyunculuk biçimin arayışına gidilmiştir. Hedeflenen, hem Euripides'ten günümüze “ötekileştirilen kadının” durumu ve bu duruma karşı verdiği mücadeleyi içerik olarak Medeia üzerinden gözler önüne sermek, hem de bunu, dönemin oyunculuk üsluplarıyla paralel bir biçimde gerçekleştirmektir.

4. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Çalışma temel iki aşamadan oluşturulmuştur. Birinci aşama kuramsal alanda yapılan her türlü kaynak tarama, araştırma ve incelemeyi içermiştir. İkinci aşamada ise temsile yönelik uygulamalar yer almıştır. Buna temsil metninin son şeklini alması da dâhildir.

Birinci aşamaya ilişkin araştırma ve incelemeler, Altın Post mitosunun incelenmesiyle başlamış, Medeia karakteri üzerine yazılmış eserleri kapsayan ayrıntılı bir literatür taraması bunu takip etmiştir. Bu tarama sonrasında Euripides'in Medeia metni asal metin olarak ele alınmış, buradan hareketle karşı karşıya kalınan sınırlılıklar belirlenmiş, buna göre araştırmanın yönü çizilmiştir. Bu doğrultuda, araştırmacının ulaşabildiği, Türkçe yazılmış oyunlar, Euripides'in metni ve Türkçeye çevrilmiş eserler

• Konvansiyonel: Klasik, Alışagelmiş, siyasette, “uluslararası toplumun kabul ettiği”, geleneksel, uzlaşılmış, kabullenilmiş, çoğunlukça uygulanan.

değerlendirilmiş, çevirileri açısından karşılaştırmalar yapılmıştır. Sonrasında, üzerinde çalışılacak metinler tespit edilmiş, dil, üslup, dönem ve oyunculuk açısından sağladıkları olanaklar göz önünde bulundurularak metinler üzerindeki tercihler netleştirilmiştir. Yazarlara ilişkin bibliyografik araştırmayı, dönemlerin incelemesi takip etmiş, bu inceleme oyunculuk yöntemlerini de kapsamıştır.

İkinci aşamada ise, kuramsal olarak oyunculuk üsluplarına ilişkin elde edilen bilgiler, kendi sınırlılıkları içinde değerlendirilmiş, gerçekleştirilecek temsil göz önünde bulundurularak, üslupların benzerlik gösterdiği ya da döneme ilişkin oyunculuk üslubu hakkında yeterli bilgiye ulaşılamadığı noktada, metnin sağladığı olanaklardan yararlanılmıştır. Bu sayede, bütüncül bir temsil dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Prova aşamasında ise ilk çalışmalar ses kullanımı üzerine gerçekleştirilmiştir. Farklı ses aralıkları, ton değişimleri, müzikalite, oylum, şiddet, akışkanlık gibi özellikler üzerinde uzun çalışmalar yapılmıştır. Retorik sanatı üzerine yapılan kuramsal çalışmalar, pratikte uygulanmaya çalışılmıştır. Dönemlerin özelliklerini yansıtan konvansiyonel mimik, el, kol, parmak ve postur kullanımları retoriği ve oyuncululuğu destekler hale getirilerek, organik bir bütünlük oluşturma arayışına gidilmiştir.

5. VERİLERİN ANALİZİ VE YORUMU

Yapılan araştırmalar ötekileştirme sürecinin kendi içinde bir şablonu olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu şablon, erkeğin fiziksel, cinsel veya psikolojik şiddetiyle başlar. Kadının bu durumu içselleştirilmesi için, erkeğin öncelendiği bir ortam oluşturulur. Bunun, kadın tarafından kabul edilmesi, yani normalleştirilmesi durumu takip eder. Ötekileştirme süreçleri birbirinden farklıymış gibi görünse de, özünde bu şablonu içermektedir. Çalışmada ele alınan dört yazarın eserleri incelendiğinde, her birinin ötekileştirmenin farklı katmanlarını ortaya çıkardığı, ancak, şablonda büyük bir değişikliğin olmadığı görülmüştür. İlginç bir biçimde, oyunculuk üsluplarında da aynı şablona rastlanmıştır. Antik Yunan döneminde kullanılan oyunculuk üslubu içinde yer alan hareketler dizgesi ve anlamları dönemin seyircisi tarafından çok iyi bilinmekteydi. Benzer hareket kodlarının Roma döneminde de kullanıldığı ve dönemin seyircisi tarafından da anlaşıldığı bilinmektedir. Aradan asırlar geçmiş olmasına rağmen, bu

konvansiyonlar, 20. yüzyılda Dario Fo'nun eserinde İtalyan bir kadın tarafından kullanılırken, Yüksel Pazarkaya'nın eserinde Türkleşmiştir.

Daha açıklayıcı olmak için vurgulanması gereken, aslında oyunculuktaki sahneleme tekniklerinin, karakterizasyonun oluşturduğu şablondur. Antik Yunan döneminde kullanılan retorik, el, kol, mimik ve posturlar seyirci tarafından çok iyi bilinmekteydi. Örneğin, 'utanma duygusu' oyunculukta iki elle yüzün kapatılması biçiminde ifade edilirken, postürde heykellere yaraşır bir estetik hâkimdi. Araştırmalar, aynı duygunun Roma döneminde de ellerin yüze kapatılarak gösterildiğini ortaya çıkarmaktadır. Bu şablonu çeşitlendiren ise yazarın metinde, karaktere yüklediği tavır ve tondur. Yine utanma duygusu ele alındığında, Dario Fo'nun bu tavrı, gündelik hayat ritmiyle konuşturduğu karakterde buna uygun hızla yapılan yüzü kapatma eylemiyle gösterilebilmektedir. Pazarkaya ise bunu köylü ve naif çizdiği kadın portresiyle sahneye taşımıştır. Antik Yunan döneminde kullanılan utanma jestini Pazarkaya'ya uyguladığımızda, Mediha yine yüzünü kapamaktadır, ancak burada kullanılan hareket başörtüsünün ağza kapatılmasını da kullanarak, daha yerel bir biçim kazanmaktadır. Görüldüğü gibi, her bir dönemin oyunculuk üslubu içinde kullanılan hareket kodları bir şablon oluşturmaktadır. Bu şablon dönemler göz önüne alındığında tarihsel süreç içinde çok şiirsel ve gösterişli olandan, heybetli ve güçlü olana, oradan da daha ekonomik minimal ve gündelik hareketleri içeren ve gerektiğinde üzerine kültürel kodlamaların eklendiği bir oyunculuk biçimine doğru yol almaktadır. Elde edilen bu veriler değerlendirildiğinde, çalışma için ötekileştirilme sürecini kapsayan şablon ve bunu bütünleyen oyunculuk üsluplarının hareket kodları bir araya getirilmiştir. Temsil içeriğinin dayandığı şablon tarihsel süreçte kadının yaşadığı ötekileştirilme durumunu farklı yazarlar aracılığıyla sunarken, yazarların yaşadığı dönemde kullanılan oyunculuk kodları birbiriyle paralellik göstermektedir. Buradan hareketle, temsil için gerekli olduğu düşünülen yeni bir oyunculuk biçemi arayışına gerek olmadığı sonucuna varılmıştır. Dönemlere ait oyunculuk kodları takip edildiğinde, böyle bir temsile uygun bir üslubun kendiliğinden oluştuğu ve günümüz seyircisi tarafından da kabul edildiği gözlemlenmiştir.

SONUÇ

Tragedyaların konularından bir kısmını oluşturan mitoslar, sözün sanatsal ifade olanaklarıyla zenginleştirilmiş ve dilden dile aktarılan, anlatılardır. Mitoslar, sanatçılara sayısız eserin temasını oluşturmaya yarayan esinleri vermekle kalmamış, aynı zamanda karmaşık ve birbiriyle bağlantılı olay örgüleri ile her dönemin düşünce, anlayış ve algılayış yapılarını sergilemeye elverişli anlatım ve ifade olanaklarının sağlanmasına da neden olmuşlardır.

Tragedya yazarları mitosların sağladığı konu çeşitliliği ile kendi dönemlerindeki, tanrı kavramını, inanç özelliklerini, insan denen biyolojik mekanizmanın evrendeki yerini, bireyleşme sürecini ve nihayetinde bireylerin tanrılarla başlayan, sistemle devam eden ve birbirlerini ötelemelerine kadar uzanan öteki-leş-tir-il-me süreçlerini ele almışlardır.

Ötelenme sürecinde, ötelenenler arasında açık ara önde görünen “kadın” cinsinin, Atina’daki ataerkil erkek egemen düzeninin etkisiyle, gittikçe aşağılanan ve değersizleşen, hatta yok sayılan özellikleri, üç büyük tragedya yazarından biri olan ve yenilikçi tavrı, cesaretli tutumu nedeniyle yaşadığı dönemde değeri yeteri kadar anlaşılmamış olan Euripides’in kaleminde yeniden değer bulmuştur. Euripides, mitolojik bir figür olan ve Atina toplumunda değer görmeyen kadın cinsinin temsilcisi, üstelik Atina’ya dışarıdan gelmiş bir yabancıyı tragedyasının başkişisi yaparak, o zamana kadar görülmemiş bir duruma sebebiyet vermiştir. Bu şekilde, bir kadın olan Medeia, toplumsal düzen ve yaşam dışında, tragedyalarda bile erkeğin sahip olduğu ve öncelendiği, böylesine özel bir konuma sahip olmuştur.

Euripides’ten sonra birçok yazar, ötelenen kadın figürü olarak Medeia’yı, onun öyküsünü ve Medeia’nın içinde yer aldığı Altın Post mitosunu eserlerinde konu etmişlerdir. Yazarlar hikâyeyi ya değiştirip, dönüştürerek yepyeni metinle yaratmışlar, ya orijinal hikâyeyi koruyarak anlatımda kendi biçimsel özellikleriyle yeniden söylemişler, ya da kendi kültürel özellikleri ile harmanlayarak uyarlama metinler yazma yoluna gitmişlerdir. Altın Post mitosundan alınarak sanat eserlerine kaynaklık eden hikâyelerin figürlerinden yalnızca biri olan Medeia, tiyatro tarihi içinde kadına ait suç

kavramının, psikolojide annelik ve kadınlık durumlarından kaynaklanan psikiyatrik problemlerin, ötekileştirme sürecinde sessiz almak yerine eyleme geçmeyi tercih eden kadın/ anne figürünün en etkili sembollerinin başında gelmektedir.

Euripides'in yolundan giderek, aynı ortak hikâyeyi işleyen yazarların çoğunun varlığı bilinse de, kayıp ya da bazı bölümlerinin eksik olması nedeniyle, ulaşılabilen eserler kısıtlı sayıda bulunmaktadır. Var olan mitolojik kaynaklı metinlerin daha dar bir çerçeveden seçilmesine neden olan bir başka faktör de, yabancı dilden Türkçeye çevrilmiş metinlerin azlığıdır. Böylelikle, kendiliğinden elemeyle, ilk ikisi Antik Yunan ve Roma döneminden, diğer ikisi de modern Avrupa ve günümüz Türkiye'sinden olmak koşuluyla, dört ayrı dönem ve biçime karşılık gelen, dört yazarın metinleri çalışmada kullanılmak üzere belirlenmiştir. Bu metinlerin ortaya çıktıkları dönemlerdeki yazım ve oyunculuk biçimlerinin sahneleme, oyunculuk ve sanatsal yorumlama yoluyla değerlendirilmesinde, uygulamalar konusunda elde yeterli veri bulunmayan antik dönemlerin sahneye taşınması, pratikte temel birtakım zorlukları getirmektedir.

Antik Yunan ve Roma döneminin yazınsal değeri yüksek metinlerini ve o dönem oyunculuğunu, modern dünyanın tiyatro sahnesinde, bugünün seyircisinin beğenisine sunmaya çalışmak, başlangıçta tahmin edilen bir takım zorlukları bertaraf etmek için, yeni anlatım ve ifade yolları bulmayı gerektirmektedir. Bu dönemlere ilişkin, birinci elden kaynak olmaması, yalnızca kuramcı ve tarihçilerin aktardıkları ve retorik üzerine yazılanlar aracılığıyla, adı geçen dönemlerdeki oyunculuk biçimlerini, görsel kodlama yapmadan pratikte yakalamaya çalışmak iğneyle kuyu kazmaya benzetilmektedir. Adı geçen üslupları denemeye girişme aşamasında, kadın kahramanın çocuklarının katline "karar" sahnesi üzerinden, belirlenen sahnenin dönem oyunculuk üsluplarına en yakın haliyle oynama/yorumlama çalışmaları, oyun yazarlarının ve çevirmenlerin metinlerinde sundukları anlatım ve ifade olanaklarıyla birleştiğinde, vücut, postur, mimik, jest ve sessel-sözel anlatım imkânlarının araştırılması ve oyunculuk çalışmasıyla bütünlenmesinin eşine kolay rastlanır bir fırsat olmadığı da ortadadır.

Ek olarak, gerçekçi oyunculuk biçiminde, Türk oyunculuğuna dair üslup farkı yaratılıp yaratılamayacağı düşüncesi ile Yüksel Pazarkaya'nın, "Mediha" adlı oyunu

üzerinde yoğunlaşmak ve Dario Fo'nun metninin sunduğu biçimsel özellikler sayesinde, karakterizasyonda sayısız çeşitliliğe olanak sağlayan “anlatı” formunu deneyimlemek, farklı sanatsal dillerin ve biçimlerin bütünlüklü tek bir gösteride bir arada kullanılmasını sağlamıştır. Süreçte, adı geçen dönemleri temsil eden oyunculuk üsluplarındaki farklılık ve benzerliklerin çıkarılması yoluyla, tiyatro alıcısının da, dönem ve koşullardan ne şekilde etkilendiğini kavramak, biçimlerin kullanımı konusunda söze yoğunlaşmayı getirmiştir. Yazarların metinlerinde kullandıkları sessel, sözdizimsel ve anlamasal biçim tercihleri, aynı kadının, aynı durumuna denk gelen farklı görünümelerini ses, duruş, konuşma tekniği ve diksiyon kullanımı ile çeşitlendirmeyi mümkün kılmıştır. Ayrıca sahnelemede kostüm, saç, makyaj gibi dışsal biçimlendirme, değiştirme ve etkileme araçlarının da katkısıyla, tek oyuncunun performansını, dört ayrı kadının gösterisi olarak algılatmak mümkün olabilmiştir.

Antik Yunan'da sanatsal ifade araçlarından biri olan taklit ögesi, kodlanmış hareketlerin toplumun tamamı tarafından bilinen ortak anlamlar taşıyan bütünlük şeklinde algılanmasına neden olmuştur. Aynı teknikle, konuşmada da sözcük seçimleri ve ses kullanımının, gündelik olanın sanatsal ifade biçimi ile yüksek estetik değer taşıyan bir sanat ürünü haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Toplumun, tragedyaları izlemeye gelen ve bunu deneyimi yaşamış tamamı tarafından bilinen “hareket kod”ları, sözün yanı sıra “görsel anlam” üretiminde birincil görev taşımaktadırlar. Günümüzde toplumdan topluma değişiklikler görülse de ya da etnik, ulusal ve milli değerlere göre çeşitlilik gösteren, ancak yine de topluluğu oluşturan fertlerin tamamı tarafından, gündelik hayatın içinde, kültürel, etik, etnik ve dini semboller haline gelmiş ya da getirilmiş olan “gündelik yaşamın kodlanmış hareketleri” kullanılmaktadır. Gerçekçi oyunculuk biçiminde “miş” gibilerle ifade edilen bu kodlu hareketler ve dizgeler, bugünün sanatında “toplumsal ifade araçlarının taklidi” olarak iş görürken, Antik Yunan'da estetize edilmiş hareketin “Taklit”i, biçiminde ifade edilmiştir. Antik Yunan'da kolun dirsekten kıvrılarak, elin göğüs kemiği üzerinde, avuç içinin bedene dönük olması seyirciye o kişiyi, “ben”i işaret ederken, bugünün insanı, göğsünün ortasına kuvvetli bir vuruşla avucunun içini çarparken, hareketin içerdiği anlamın “kendisi”ni ifade ettiğini düşünmemektedir. Çünkü hareket artık farklı anlamlara gelebilen, bambaşka bir simgesel dizgenin parçasıdır. Yani hareket “kişiyi” işaret

etmekten çıkarak, hareketin alt anlamlarını işaret eder duruma gelmiştir. Farklı dönemleri göstermeleri açısından ses, söz, hareket ve dil kullanımında çeşitliliği barındıran temsil metinlerinin bu kodların taşıdığı benzerlik ya da farkları ifade ediyor olması da sürecin doğal bir sonucudur.

Özet olarak, yaşanan, kavranan ve söylenilen tekrar edildiği sürece, anlatım biçimlerinin değişmesi, eylemleri farklılaştırmayacaktır. Kadının ötekileştirilmesi için kullanılan şablon, bu durumdan kurtulmaya çabalayan kadının davranış kodlarının da bir şablon oluşturmaya neden olmaktadır. Yazıldıkları dönemler arasından yüzyıllar geçmiş olan oyun metinleri, temsil metninde, tarihsel bir geri dönüş dizilimi ile ele alınmıştır. Bu dizilimin akıcı olması endişesi ile temsilde herhangi bir bağlantı metni de kullanılmamıştır.

Oyuncunun sahnede üzerinde her bir kadın karakter için aynı platformu kullanması ekonomik, sosyal ve psikolojik olarak ötekileştirmenin yarattığı benzer durumları paylaştığını öne çıkarmaktadır. Bu benzerlik, farklı seviyelerin kullanımıyla ötekileştirme sürecindeki şablonun içinde barındırdığı çeşitliliği sergilerken, kadınları da ait oldukları tarihsel sürecin içine yerleştirmektedir. Analık duygularının baskınlığı ile Türk seyircinin kolaylıkla duygusal özdeşlik kurabileceği Pazarkaya'nın Mediha'sı seyirciye hem kültürel, hem de zaman açısından en yakın noktada olması sebebiyle sahne önünde ve zemininde konumlandırılmıştır. Günümüz Avrupa'sının, erkek egemen toplumunda dik durmaya ve bunu feminist bakış açısıyla hayata geçirmeye çalışan İtalyan kadının mücadelesi, platform birinci seviyede ve seyirciden biraz daha yüksekte konumlandırılmıştır. Temsilde platformu kullanan diğer karakterlere göre hareket alanı ve bu alan içindeki hareket serbestliği en geniş olan Dario Fo'nun Medea'sıdır. Buradaki nispeten geniş hareket alanı, görünürde özgürlüğüne düşkün Avrupalı kadını ve ataerkil sistemin kadına sağladığı sınırlı özgürlüğü işaret etmesi açısından önem taşımaktadır. Tarihte zaman atlayarak, öfkesi ve duyguları arasında bocalayan, “anne mi, kadın mı” karmaşasındaki Seneca'nın Medeia'sı, platformda, sıkıştırılmış öfkesini rahatlıkla gösterebileceği yatay hareketlerin kullanımına olanak sağlayan platform ikinci seviyeye yerleştirilmiştir. Seyirciye göre oldukça uzak ve yüksekte yer alan bu bölge, artık sıradan olmayan bir karakterle karşılaşan seyirciye, hem soyluluk, hem de

tarih içindeki yeri bakımından uzaklığı ve farklılığı somutlaştırmaktadır. Son olarak da, diğer üç kadında görülen, duygusal, sosyal, psikolojik tüm özellikleri tek bir kadında bütünleştiren Euripides'in Medeia'sı, ötekileştirme sürecini uzak bir bakış açısına, neredeyse fantastik olana taşımaktadır. Platformun en yüksek ve en dar noktası olan üçüncü seviye, ayak hareketlerini sıfıra indirgediği, oyuncuyu statikleştirip, adeta heykelleştirildiği, böylece “tanrı soyluluğun” da vurgulandığı ve tarihteki en uzak zamanı işaret ettiği için, Euripides'in Medeia'sına ayrılmıştır.

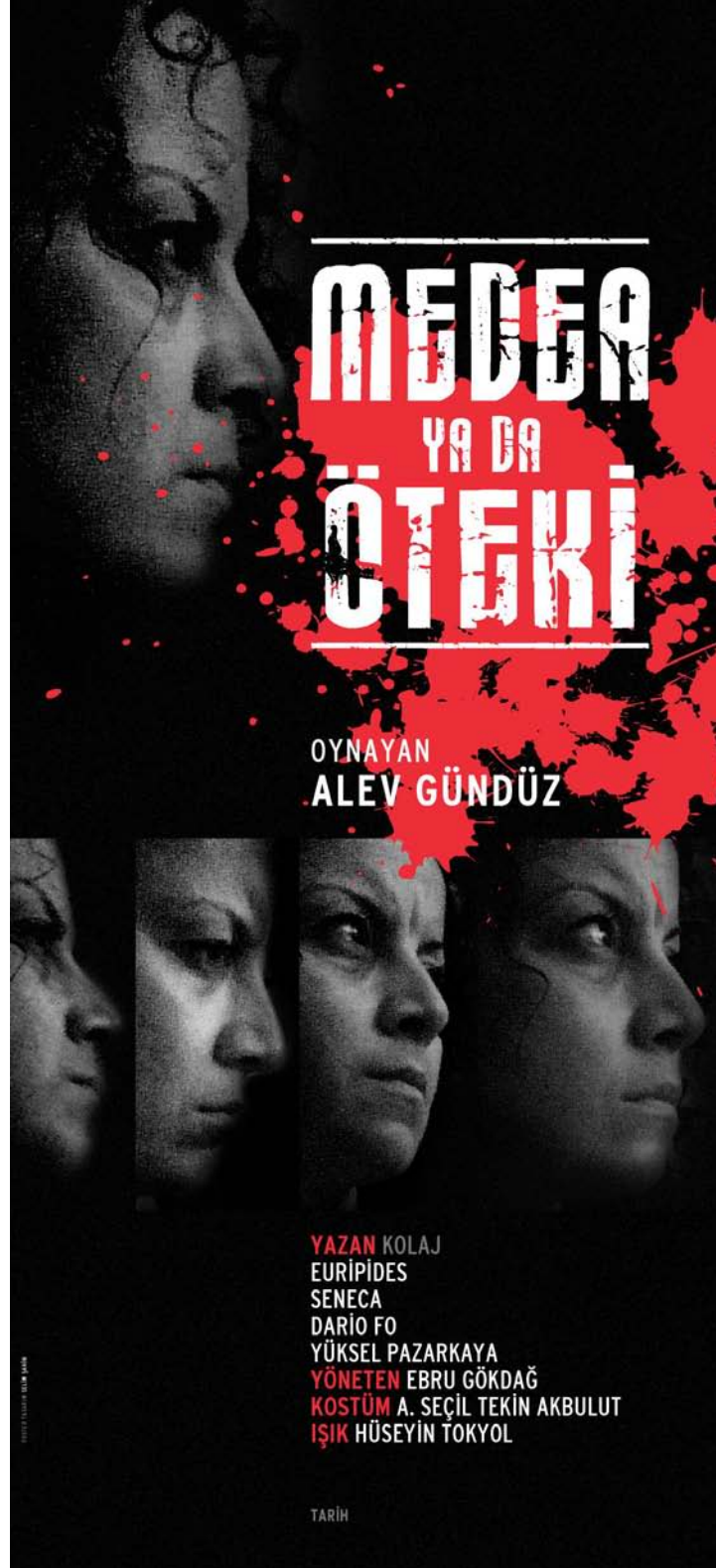
Tiyatro sanatında, tek ve vazgeçilmez olmasa da, en etkili anlatım araçlarından biri olarak, oyun yazarlarının yaşadıkları zamana, duruma ve koşullara göre biçimlenen, yazım tercihleri ve yaratıcılıklarıyla, her yazarın kendilerine has bir “oyun dili”nin varlığına yol açan oyun metnindeki “sözler”, dizgeler sistemi olan “dil”in, yalnızca konuşulan unsurlarını yazılı olarak bir araya getirmekle kalmamıştır. Aynı zamanda, sahneleme ve oyunculuk biçemlerine, bu kez de oyuncunun yaratıcılığını kullanmasına olanak sağlayıcı etkisi ile katkıda bulunmuştur.

Sonuç olarak, “Öteki” durumuna getirilerek dışlanan, dışarıda bırakılan ve içerilmeyen kadın durumlarının yansıtıldığı oyun metnlerinde, topluma, sisteme, dünyaya ve nihayetinde kendine bile yabancılaşan baş oyun kişileri kadar, ötelenen imgesini taşımaktan sadece bilinçaltı bir rahatsızlık duyma noktasına gelinceye kadar sindirilmiş ve bunu kabullenmiş kadın figürleri de kullanılmıştır. Bu çalışmada, ulaşılması amaçlanan performansın seyircinin algısında kalıcı, akıcı, bütünlüklü, etkileyici ve şaşırtıcı olarak değerlendirildiğinin gözlemlendiği süreçte, yazarların ve çevirmenlerin ustalıkla söz sanatlarıyla zenginleşen temsil metinleri, bütünlüklü bir performansın seyircide oluşturması beklenen etki açısından da bir araya getirilmiştir. Dört farklı dönemin, dört yazarının, yaşadıkları dönemin koşullarına uyarlayarak ele aldıkları aynı mitosunu işleyen edebi metinleri, biçimsel özellikleri, teknikleri ve değerleri ile temsilde metinlerden kaynaklanan oyunculuk biçemlerine, ses tekniği kullanımına doğrudan etki ederek, diksiyon ve hitabet sanatının güçlü etkisinin de katılımıyla, sanatsal ifade biçimlerinden giderek uzaklaşıyor muş izlenimi veren okunan, konuşulan ve algılanan dilin zenginleşmesine olanak sağlamaktadırlar.

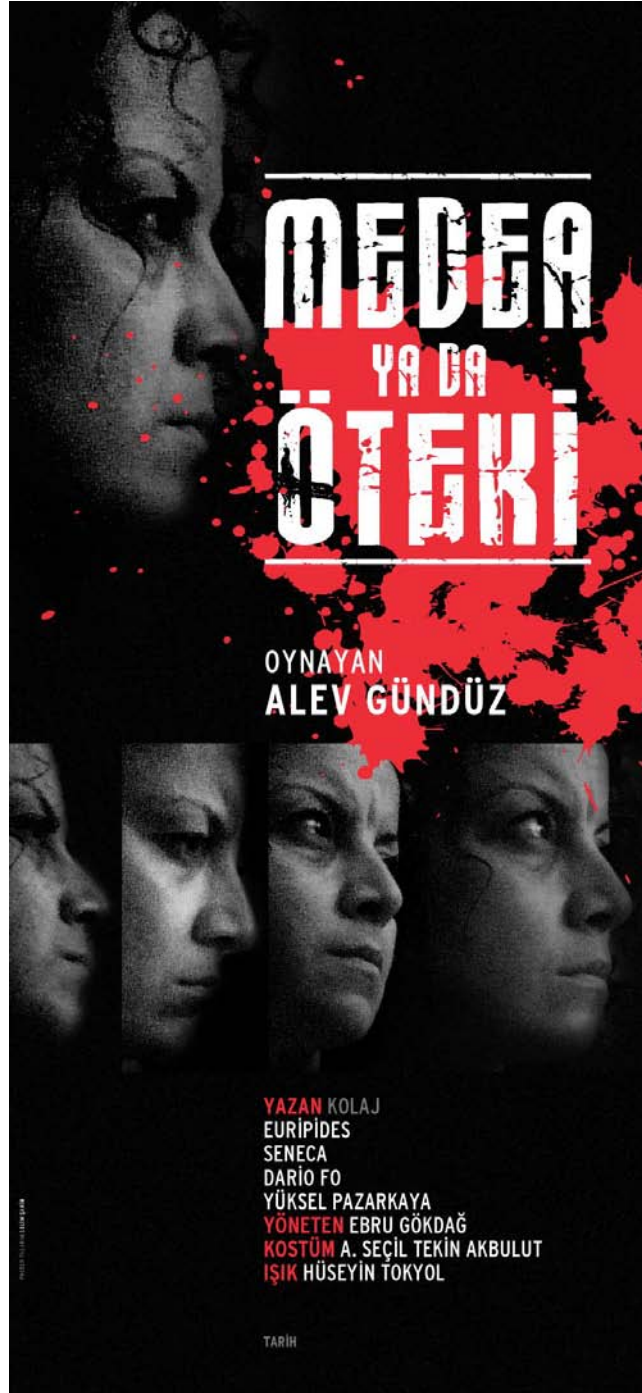
EKLER

EK	1.	Medea ya da Öteki Oyun Afişi	251
EK	2.	Medea ya da Öteki Broşür (Ön)	252
EK	3.	Medea ya da Öteki Broşür (Arka)	253
EK	4.	Medea ya da Öteki Oyun Fotoğrafları	254
EK	5.	Argonaut Hikâyesinde Mitolojik İsimler	276
EK	6.	Temsil Metinleri	281
EK	7.	Basın-Tanıtım	296
EK	8.	Dekor-Işık Malzeme Listesi/Sahne Yerleşimi	310
EK	9.	Resimlerde Medea	312

EK 1. Medea ya da Öteki Oyun Afışı



EK 2. Medea ya da Öteki Broşür (Ön)



EK 4. Medea ya da Öteki Oyun Fotoğrafları



























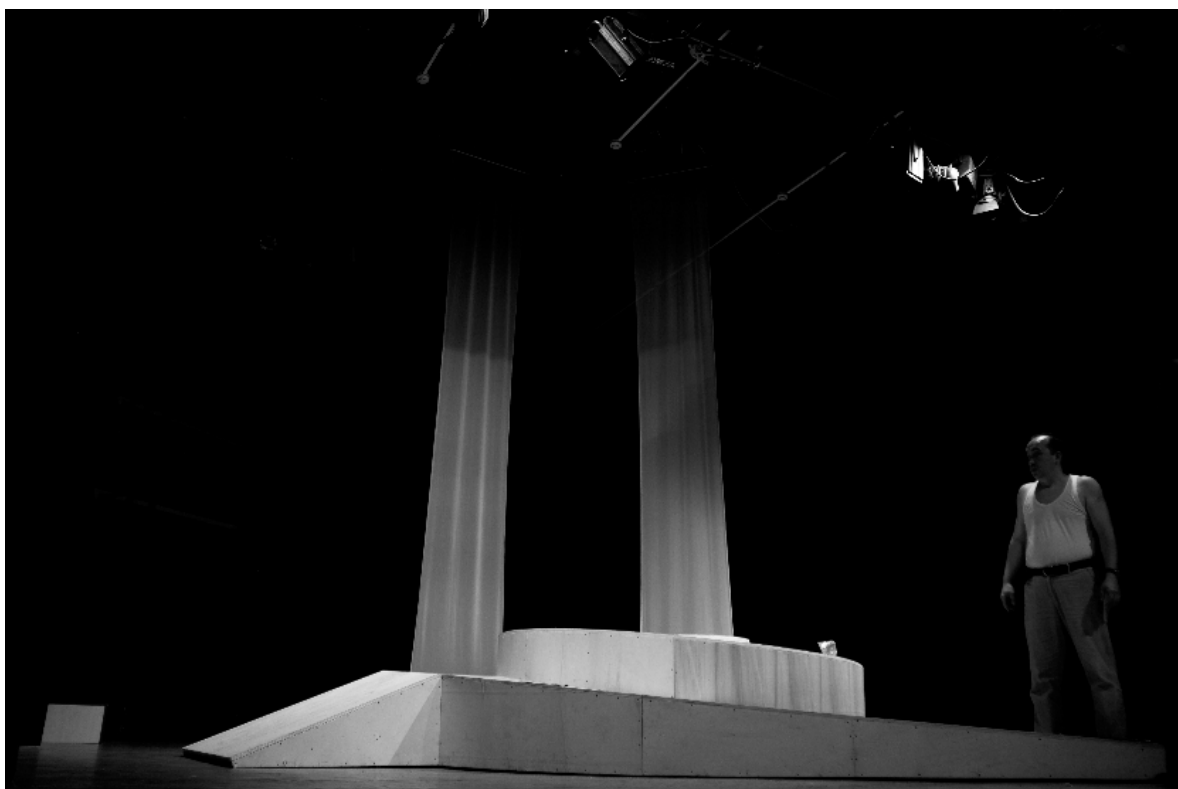


















EK 5. Argonaut Hikâyesinde Geçen Mitolojik İsimler

Akhilleus: Homeros'un İlias'i ile başka epopelerde adı geçen ünlü Yunan Kahramanı Peleus ile Tethys'in oğlu idi. Bir rivayete göre: annesi onu (yaralanamaz) bir hale koymak için, topuğundan tutarak (Styks) ırmağına daldırdı. Bu sebepten kahramanın, suya batmamış olan topuğundan başka, hiçbir yerine ok işlemez, kılıç kesmezdi.

Aphrodite: Aşk ve güzellik tanrıçası.

Apollon: Zeus ve Leto'nun oğlu, Artemis'in kardeşi, güneş ve güzel sanatlar tanrısı.

Apsyrtos: Argonaut'lar.

Ares: Zeus ile Hera'nın oğlu. Savaş tanrısı.

Aigeus: Atina kralı Theseus'un babası. Minotauros'a karşı kazandığı zaferden dönerken, gemisine zafer işareti olan beyaz yelken çekmediği için, babası oğlunun yenildiğini zannederek kendisini denize attı, intihar etti. O günden beri bu denize Ege denizi denmektedir.

Argonaut'lar: Kolkhis'deki Altın Post'u getirmek için Argo gemisine binip yola çıkan elli kahramana verilen ad.

Athamas: Phitiksos'un babası, İno'nun kocası.

Boreas: Kuzey rüzgârı tanrısı, Poyraz. Bu tanrı, Yunanistan'a nazaran, soğuk bir iklime malik olan Thrakia'da otururdu. Boreas, Şafak tanrısı Eos'un oğludur.

Hades: Kronos'un oğlu. Cehennemlerin, karanlık yeraltı âleminin, ölümler diyarının tanrısı ve öteki dünyanın adıdır.

Harmonia: Kadmos'un karısı. Ares ile Aphrodite'nin kızı. En güçlü tanrı ile en güzel tanrıçanın kızı olan Harmonia'nın manası: tam bir uyuşma, ahenk ifade etmektedir. Kadmos ile Harmonia sonunda birer yılan oldular.

Harpy: Büyüleyici manasına gelen Harpy'ler Thaumas ve Elektra'nın kızları idiler. Sirenlere benzeyen bu kanatlı ifritler, fırtınaların ve ölümün sembolü sayılırdı. Adları Aello, Akypete olan bu iki korkunç kız kardeşlerin Typhaon ile Poseidon'un kızları olduğunu söyleyenler de vardır.

Hera: Zeus'un karısı ve kız kardeşi.

Helle: Phiriksos'un kız kardeşi. Eskilerin Helles Pontos dedikleri Çanakkale Boğazı, ilk adını Helle'den alır.

Hermes: Tanrıların ulaşı, habercisi.

Hylas: Kral Theiodamas'ın oğlu. Herakles; babasını öldürdükten sonra onu uşak olarak yanına almıştı.

Hysipyle: Lemnos Adası kralı Thoas'ın kızı. Argonaut'lar bu adaya çıktıkları zaman Jason, Hysipyle'ye gönül verdi ve ondan iki çocuğu oldu.

İno: Bir adı da Leukothea olan İno, Kadmos ile harmonia'nın kızı, Agane, Autonoe ve Semele'nin kız kardeşi, şarap tanrısının teyzesi.

Kalais (ve Zetes): Çok sert esen ve çok hafif esen anlamlarına gelen bu isimler, Boreas, Oreithya'nın oğulları olup, Argonaut'lar seferine katıldılar ve Harpy'ileri tepelediler. Sonradan Herakles tarafından öldürölünce tanrılar bu iki delikanlıya acıldılar da, onları rüzgârlara çevirip, rüzgâr tanrıları yaptılar.

Kharybdis: İtalya ve Sicilya'yı birbirinden ayıran boğazın kayalıkları üzerinde vaktiyle Kharybdis adında korkunç bir canavar yaşıyordu. Poseidon'un oğlu olan bu insan şeklindeki canavar, çok kan döküyordu.

Kirke: Ünlü büyücü kadın. Her şeyi gören ve bilen Helios (güneş) ve Perseus'un kızı. Aia adasında yaşıyordu. Odysseus'un arkadaşlarını birer domuza çevirdiği zaman Odysseus; Hermes'in verdiği ot sayesinde büyüden kurtulmuştu.

Kolkhis: Karadeniz'in doğusunda, Batum taraflarına düşen bir yer. Argonaut'ların Altın Post'u almaya gittikleri yer.

Lemnos: Limni adası. Hephaistos'u Zeus, Olympos'dan aşağı fırlattığı zaman bu adaya düşmüştü.

Nephele: Bulut manasına gelen Nephele Athomas'ın karısı, Hele ile Phiririksos'un annesi.

Nymphe: Dağlarda, kırlarda, ormanlarda, derelerde, çeşmelerin ve kaynakların başında, nehirlerde yaşadıkları sanılan peri kızları.

Odysseus: Meşhur Yunan kahramanı. İthaka kralı.

Olympos: Thessallia'da bulunan meşhur dağ, tanrılar dağı. Anadolu'da eskiden adları Olympos olan dağlar şunlardır: Uludağ, Aladağ, Hasardağı, Çıralıdağ, Kardüzdağ, Kızılkaya Dağı, Nif Karlığı Dağı, Musa dağı, Allahü Ekber Dağı.

Orpheus: Thrakia kralı Oiagros'un oğlu ve Yunanlıların efsanevi şair ve musiki üstadıdır.

Peleus: Meşhur Yunan kahramanı Akhilleus'un babası. Phthie kralı.

Pelias: Akhilleus'un meşhur mızrağının adı, onu kendisinden başka hiç kimse kullanmazdı.

Phineus: Salmdessos (Midye)'un efsanevi kralı. Tanrı Apollon, ona falcılık öğretmişti. İnsanların bilmemeleri gereken sırları açığa vurduğundan, tanrılar bu kâhin kralın gözlerini kör ederek, sonsuz karanlıklar içinde yaşamaya mahkûm etmişler, aynı zamanda Harpy'ilerin eline bırakmışlardı.

Phriksos: Helle'nin kardeşi. Athamas'ın oğlu.

Polluks: Kastor'un kardeşi, Leda'nın oğlu ve Dioskur'lardan biridir.

Poseidon: Yunanlıların deniz tanrısına verdikleri ad. Romalılarda Neptün'ün karşılığıdır.

Prometheus: Bir Titan oğlu. Titan Japet'in oğlu Prometheus İlk insanı yaratmıştır ve ateşi tanrılardan çalıp insanlara vermiştir.

Skylla: Messina boğazında pusu kuran deniz canavarı. Belden yukarısı bir kadın, belden aşağısı altı tane vahşi köpekten ibaret korkunç bir varlık. Odysseus'un gemisi geçerken Skylla, onun altı arkadaşını birden kapmıştı.

Styks: Cehennem nehri. Manzarası korkunç olup, görenlerin ruhunu üzüntülerle doldurmaktadır.

Symplegad: Karadeniz boğazındaki oynak kayalıklar.

Talos: Girit adasını beklemekle vazifelendirilmiş tunç vücutlu dev. Bir yabancı görünce Talos, hemen ateşin içine girer, kızıl kor haline gelir, sonra yabancıyı kucaklar, diri diri yakardı.

Zeus: Yunan tanrılarının en büyüğüdür. Baē tanrıdır. Romalılar, Zeus'u Jüpiter diye adlandırmışlardır.

EK 6. Temsil Metinleri

MEDEİA/ Euripides

Korinthos'lu kadınlar, beni ayıplamamanız için evden çıktım. Çünkü ben gevşeklikleri yüzünden fena bir kayıtsızlık şöhreti kazanmış olan birçok iyi faniler tanırım. Bunlardan bir kısmını kendi gözlerimle gördüm, bazılarını da işittim. İnsanlar kalbin derinliğine kadar nüfuz etmeden basit bir bakış üzerine kendilerine hiç kötülüğü dokunmayanlara düşman olurlarsa adalet onların gözünde yok demektir. Zaten yabancı için devlete karışmak bir vazifedir ve ben bunu yapmayanlar gibi, hemşerilerini, onlar tarafından tanınamış olduğu için azametiyle inciten şehirliyi de beğenmem. Fakat hiç beklemeden maruz kaldığım bu hadise benim ruhumu kırdı. Benim işim bitti. Hayat isteğini kaybettim. Ve şimdi dostlarım, ölmek, gıpta ettiğim bir şey oldu. Benim için hayatta her şey olan bunu şimdi gayet iyi anladım; kocam insanların en kötüsü oldu. Yaşayan ve düşünenlerin en biçaresi biz, kadınlarız. Evvela kendimize bir koca satın almak ve vücudumuza bir efendi vermek için para sarfina mecburuz. Bu felaketten daha can yakıcı bir felaket var. Asıl mesele budur: iyi koca mı olacak, yoksa fena koca mı? Çünkü kocasını terk etmek kadınlar için ayıp bir şeydir. Ve onları reddetmek bizim için memnudur. Sonra bu yeni itiyatlar ve kanunların hükmüne giren kadının, evinde kendisini tanımadan, yatağını paylaştığı adama karşı nasıl muamele edeceğini bilmesi için kâhin olması lazımdır. Vazifemizde muvaffak olursak, kocamız müşterek hayatın boyunduruğunu, ağırlığını kabul ederse, yaşamak iyi bir şeydir. Yoksa ölmelidir. Bir erkek aile hayatından bıktı mı, kalbinin bikkınlılarını unutmak için dışarıya gider. *(Bir dosta veyahut kendi yaşında bir arkadaşına müracaat eder.)* Fakat bizim gözlerimiz bir tek insana bağlı kalır. Bizim için evde tehlikesi olmayan bir hayat geçiriyoruz derler. Budalaca düşünce! Üç defa kalkan elde muharebe safında bulunmayı bir tek çocuk doğurmaya tercih ederdim. Fakat seninle ben aynı dili kullanamayız. Senin burada memleketin, baba evin, hayat üstünlüklerin ve nihayet dostlarının cemiyeti var. Ben ise yalnız, memleketsizim, beni yabancı bir topraktan bir av gibi kaçırın bir kocanın hakaretleriyle karşı karşıya, anasız, kardeşsiz bulunuyorum. Yanına gidip talihsizliğimden uzakta demir atacak tek akrabam bile yok. İşte senden istediğim şey: Acılarımın bedelini kocama ödetecek ve kendine kız vereni ve onunla

evleneni cezalandıracak bir yol, bir çare bulabilirsem, susmaklığındır. Bir kadın tabii hallerde korkaktır, kavgada ve demir karşısında korkar, fakat yatağının, haklarının çiğnendiğini görürse ondan daha kanlı ruh yoktur.

Yavrularım, yavrularım! Demek sizin, beni kendi felaketime bırakarak annesiz oturacağınız bir memleketiniz, bir eviniz var. Ben sizi doya doya sevmeden, saadetinizi görmeden, sizi evlendirmeden, zifaf yatağınızı süslemeden ve düğününüzde meşale taşımadan, başka bir memlekete, menfaya gideceğim! Ah! Zavallı bedbaht kadın. . Demek sizi beyhude yere büyüttüm, beyhude yere sıkıntı çektim ve doğumun acılarında beyhude yere parçalandım. Vaktiyle sizin üstünüzde çok ümitler kurmuştum. İhtiyarlığımı besleyecektiniz, öldüğüm zaman elleriniz beni dindarca gömecekti. Bu benim için insanoğullarının kıskanacağı bir talihti: Şimdi ise tatlı hayaller bitti. Ben sizden ayrı, ömrümü acı ve keder içinde geçireceğim. Ve sizin de, sevgili gözleriniz bir daha annenizi görmeyecek, siz bir başka âleme gitmiş olacaksınız.

Vah, eyvah! Niçin bana doğru bakıyorsunuz? Çocuklarım, niçin bu son tebessümle gülüyorsunuz? Ah, ne yapmalı? Kadınlar, bu çocukların parlak gözleri karşısında kalbim tahammül etmiyor. Yapamayacağım; elveda ey tasavvurlarım, deminki tasavvurlarım, çocuklarımı memleketten dışarıya götüreceğim! Babalarını bu çocukların felaketiyle müteessir etmek için, felaketimi iki misli yapmak muhakkak lazımdır! Hayır, kendi elimle değil! Elveda tasavvurlarım!

Hayır, kalbim, hayır, sen değil! Bu cinayeti yapma! Bırak bedbahtları yaşasınlar!! Bu çocukları ölümden esirge. Bizden uzakta bile yaşasalar yine senin saadetini teşkil ederler.

Hades'in müntakim cinleri hakkı için hayır! Benim için oğullarını düşmanının zulmüne terk etti denmeyecek. Her ne suretle olursa olsun eninde sonunda öleceklerdir ve mademki bu zaruridir, o halde nasıl ilk önce onları dünyaya getirdimse şimdi de öylece öldüreceğim. Bu işten geri dönmek yoktur; ok yaydan çıkmıştır. Eminim ki şimdi taç

başında, genç prenses tüller içinde can veriyor. O halde mademki ben en büyük talihsizliğin yoluna giriyorum ve onlara daha fena bir yolu takip ettireceğim, çocuklarıma veda etmeliyim.

Dostlar, kararım verilmiştir; çocuklarımı çarçabuk öldürüp memleketten uzaklaşmak, burada gecikerek çocuklarımı, daha düşman bir elin öldürücü darbelerine teslim etmek istemem. Ne suretle olursa olsun öleceklerdir. Ve mademki bu lazımdır, o halde onları ilk önce dünyaya getirdikten sonra yine biz öldüreceğiz! Haydi, kalbim zırhlı; müthiş ve zaruri cinayeti ikmal etmekte niçin gecikiyoruz? Haydi, zavallı elim, tut kılıcı, tut ve sana bir ıstırap hayatı açacak olan kapıya doğru yürü; korkaklık yok; çocukların senin sevgililerin olduğunu ve onları senin dünyaya getirdiğini düşünme. Hiç olmazsa bu an için oğullarını unut ve sonra ağla; çünkü onları öldürmekle iyi yapacaksın, bununla beraber onlar senin için muazzezdir. Ve ben bir bedbaht olacağım. *(Eve girer)*

MEDEİA/ Seneca

Mahvoldum; düğün türküsü kulağıma çalındı. Bense inanamıyorum, böyle büyük bir felakete henüz inanamıyorum! İason bunu yapabildi mi? Babamdan, ülkemden ayırdıktan sonra beni yabancı memleketlerde yapayalnız bırakmaya yüreği yetti mi? Verdiğim emeğin karşılığı bu mu olacaktı? Gözü önünde ne cinayetler işleyerek alevleri, denizleri yendim! Böylece benim kötü sihirli kudretim bitti tükendi mi sanıyor? Tereddüt içinde, şaşkın, çılgın her bir yana sürükleniyorum; nereden öç alabilirim? Ah! Bir kardeşi olaydı! Ama bir karısı var, kılıcımı ona çekeyim. Ama bu, gördüğüm kötülöklere yeter karşılık mıdır?

Onu hala seviyorsun, ey çılgın, eğer eşsiz kalması sana yetiyorsa, İason'u hala seviyorsun demektir. Hiç görölmedik bir ceza ara, artık şuna hazır ol, "günahtır" diye düşünme; utancı defet, senden uzak olsun. Temiz ellerle alınacak intikam basittir. Öfkeye atıl! Uyumuşsun, uyan! Göğsünün derinliğinden eski hızını şiddetle meydana çıkar, Şimdiye kadar her ettiğine "merhametli davranmış" desinler. Haydi, durma, işlediğin suçların ne kadar hafif, ne kadar basit olduğunu öğrensinler! Onlar sanki içindeki acıdan doğan bir deneme idi: O acemi eller, bir kızcağzın hiddeti nereye varabilirdi? İşte şimdi Medeia'yım; deham kötölökle beslendi. İyi ettim, evet, ne iyi etmişim de kardeşimi kaçırmış, parça parça kesmişim, babamın gizlediği mukaddes definesini elinden almışım, ne iyi etmişim de ihtiyarı öldürsünler diye kızlarının eline silah vermişim! Ey ıstırap çeken gönlüm, sen yalnız dile: nereye olursa olsun, atacağım el acemi değildir. Ey öfkeli gönlüm, nereye atılıyor, hain düşmana ne gibi oklar vurmak istiyorsun? Bilmiyorum ama içimde merhametsizce bir karar tasarladım, henüz kendime söylemeye cesaret bulamıyorum. Ah aptal, ne acele ettin? Keşke düşmanımın o kadından çocukları olaydı! Fakat ondan senin ne varsa, Kreusa'dan olmuş bil! Bu çeşit ceza hoşuma gidiyor, hem haklıyım da: anlıyorum, işleyeceğim şu son suça hazırlanmam gerekiyor... Ey bir gün benim olan çocuklar, babanız tarafından işlenen suçların cezasını siz çekin! Dehşetinden kalbim atıyor, elim kolum uyuşmuş, donmuş; içim titriyor... Öfkem geçti: Artık kadın değil anneyim. Kendi çocuklarımla, kendi oğullarımla kanını dökeceğim? Ben ne diyorum? Ah, ne çılgınca öfke!

Şu görülmedik cinayet, şu korkunç günah benden de uzak kalsın; bu zavallıların suçu ne? Suçları babalarının İason, analarının da Medeia olması... Ölsünler, onlar benimdir! Bir günahları, bir kabahatleri yok, masumdurlar: itiraf ediyorum. Ama kardeşim de masumdu. Ey gönlüm; niye böyle kararsızsın? Yüzümden akan bu gözyaşları ne? Niye beni böyle hiddet ve sevgi ayrı ayrı yollara sevk ediyor? Kararsızlık içinde beni çift cereyan sürüklüyor. Şiddetli rüzgârlar birbirleri ile coşkun savaşa atılınca deniz nasıl uyuşmayan dalgalar sürer de şaşkın sular kaynaşırsa, benim kalbim de öyle dalgalanıyor. Öfke sevgiyi, sevgi öfkeyi kovuyor. Ey ıstırap dolu kalbim, sevgiye yer ver!

Buraya gelin, hüznü dolu evimin biricik tesellisi, sevgili oğullarım, gelin, bana sarılın, beni kucaklayın. Babanız sizi kaybetmemiş... Ne çıkar? Yeter ki sizi ben anneniz kaybetmeyeyim. Ah, sürgünlük saati gelip çatıyor. Şimdi onları ağlaşıp sızlanırken kucağımdan alıp götürcekler; ben bir sürgünüm: babaları için de yok olsunlar, mademki anaları için yok olmuşlardır. İçimdeki acı tekrar büyüyor, yine içimde nefret duygusu kaynıyor; Bir zaman olduğu gibi Erinys tekrar kolumu yakalıyor. Öfkem beni nereden götürürse, oradan gidiyorum. Keşke gururlu Tantalos kızının kalabalığını ben doğuraydım! Alacağım öce bakılırsa, kısır sayılırım: iki defa doğurdum ki bu ancak babamla kardeşime yeter.

MEDEA/ Dario Fo

Yetiş, yetişin! Yardım edin! Medea iki çocuğuyla kendini eve kapattı. Ve deliler gibi bağırmakta! Aklını yitirmiş gibi bilinçsizce dolaşıyor. Zehirli örümcek gibi gözleri yuvalarından fırlamış sanki. Tüm bunların nedeni kıskançlık... Erkeği Giasone'nin genç bir kadınla evleneceğine inanmıyor. Evinden ve çocuklarından ayrılmayı düşünmüyor.

Medea mantıklı düşünmek istemiyor.

Medea, Medea! Çık dışarı, seninle konuşmak istiyorum. Dinle kadın ve kendine gel. Kendini değil, çocuklarını düşünmek zorundasın. Bu yeni düğün nedeniyle yeni eve gidecekler, şık elbiseler giyecekler, karınları doyacak ve değerli bir isim taşıyacaklar. Önemli kişiler bile, onlara saygı gösterecekler. Çünkü sarayda yaşayacaklar.

Çocuklarının mutluluğu için kendini feda etmelisin Medea.

Gururlu bir kadın gibi değil de, bir anne gibi düşünmelisin. Senin kanını taşıyanların iyiliği için mutlu görünmeye çalış...

Hayır, kimse sana hakaret etmedi, her yerde senden saygıyla söz ediyor kocan. Senin mükemmel bir kadın olduğunu, çocuklarına ve kendisine ne kadar sevecen yaklaştığını, seni her zaman yüreğinde taşıyacağını söylüyor. Ne yapıyorsun, Medea? Konuş! Yanıtlamıyor musun? Aç kapıyı Medea konuş bizimle... Bizler de aynı acıları çektik, gözyaşı döktük. Erkeklerimiz bize de haksız davrandılar... Seni ancak biz anlayabiliriz.

Açılın, Medea dışarı çıkıyor... İşte! Aman Tanrım, yüzü ne kadar solgun, elleri nasıl da beyaz, kanı çekilmiş gibi... Tutun da düşmesin. Şu divana otur Medea... Açılın kadınlar... Açılında soluk alsın.

Seni dinliyoruz.

Susun, bize bir şeyler söylemek istiyor... Konuş Medea. Çok bağırdığı için sesi çıkmıyor. Biraz su getirin, kuruyan ağzını ıslatsın. İşte oldu... Şimdi anlat, Medea, anlatırsan sana da iyi gelir... Rahatlarsın...

Kadınlar, arkadaşlarım, kocamın yeni karısını anlatın bana. Onu sadece bir kez görebildim, bana genç ve çok güzel biri gibi göründü... Ahh, bilerseniz ben de 16 yaşında kocamla yeni tanıştığımda nasıl güzel ve taptazeydim... Uzun simsiyah saçlarım, beyaz bir cildim vardı. Göğüslerim öylesine diriymi ki, gömleğimden dışarı fırlayacaklar sanırdım. Kırıksız bir boyun, gergin yanaklar, elbisenin üzerinden asla anlaşılamayan taş gibi minicik bir karın... Kalçalarım öylesine hoştu ki, kocam tüm vücudumu kucaklayıp, beni havaya kaldırdığında bir tarafımı inciteceğinden korkardı... Benimle sevişmek kutsal bir şeymiş gibi elleri ve her yeri titrerdi...

Hepimiz bu dönemleri yaşadık, Medea... Ama zaman geçip gidiyor... Erkeğimizin yeni bir et, yeni bir cilt, yeni göğüsler, taze bir ses ve yeni bir dudak araması biz kadınların kaderi... Her zaman dünyanın yasası budur!

Bana hangi yasadan bahsediyorsunuz? Ey kadınlar? Bu yasayı siz kadınlar mı düşündünüz, konuştunuz ve yazdınız? Sonra da meydanlarda trampete vurup, bu yasanın kutsal olduğunu mu duyurdunuz? Erkekler... Erkekler.

Erkekler bu yasayı bize karşı düşündüler, yazdılar ve kutsallaştırdılar.

Kralın imzasıyla kutsallık kazandı.

Hayır, Medea, o doğaldır, doğal olanıdır: Erkek dayanıklıdır, uzun zamanda yaşlanır... O, erkek, zamanla olgunlaşır, ama solmaz, biz solarız, kururuz... Biz kadınlar, şişer, eskiriz. O, erkek olgunlaşır. Biz gücümüzü yitiririz, o kazanır. Dünyanın kuralı budur.

Siz zavallı bedbahtlardan başka bir şey değilsiniz! Şimdi çok daha iyi anlıyorum, kadınlarım! Erkek kendi üstünlüğünü kullanarak, en mükemmel düşünceyle sizleri daha iyi yetiştirmek için bu yasayı yarattı... Sizi kendi doktrinlerine göre eğitti. Sizler onun derslerini yineliyor, bundan mutluluk duyuyorsunuz. Başınız hep eğik duruyor, asla isyan etmiyorsunuz!

İsyan etmek mi? Bak Medea, hala krala ve onun yasasına karşı gelmekte direniyorsun... Sakin ol, Medea, ve kraldan seni bağışlamasını iste... Böylelikle burada kalmana izin verebilir.

Kalmak... Kalmak... Tek başıma... Bu evin içinde... Bir ölü gibi yapayalnız... Sessiz, kahkahasız... Sevgisiz, ne çocuklarımla ne de kocamın. Hepsi de beni gömmeden önce eğlenceye gidiyorlar... Ve ben çocuklarımla iyiliği için susup oturmalıyım öyle mi? Ne tehdit, ne onur kırıcı bir tehdit! ... Kadınlar, arkadaşlarım, yüreğime ve beynime korkunç bir düşünce saplandı. Çocuklarımı öldürmeliyim. Herkes tarafından lanete uğramış ve gururundan deliren bir ana olarak anımsayacağım... Ama sütü sağılıp, tüyleri kırılan ve sonunda kesilip mezbahaya satıldığında ağzından tek bir yakınma işitilemeyen sessiz bir keçi gibi unutulmaktansa, vahşi bir hayvan gibi anımsanmayı yeğlerim. Çocuklarımı öldürmeliyim!... *(Çevresindekilere bağırır)*

Koşun, koşun! Medea belleğini yitirdi! Bunlar bir ananın sözleri olamaz. Büyülü bir fahişenin veya kızgın dişi köpeğin sözleri! ...

Hayır, elbette belleğimi yitirmedim, kız kardeşlerim... Bunu düşündüm, düşündüm, sonra beynimden uzaklaştırdım. Çocuklarımı yaralamamak için elimi ısırđım, sonra koluma parçalarcasına taşla vurdum... Önce bana çok ters gelse de, yöreden kovulmak, tıpkı uyuzlu mikrop lu bir fahişe gibi arabaya bindirilip buradan uzaklaştırmak düşüncesine dayanamadığımdan, canıma kıymayı düşündüm... Herkes, hatta sizler bile benden nefret ediyorsunuz. Aldatılan ve yakınan bir kadından herkes kaçır. Çocuklarım bile ben gittikten sonra beni unutmak için her şeyi yapacaklar... Hiçbir anadan doğmamış gibi

unutacaklar... Medea da hiç doğmamış, sevilmemiş olacak... Yatakların içinde kimseler ona sarılmadı, öpmedi, doyuma ulaşmadı. Medea doğmadan öldü. Eğer ben gerçekten ölüysem ve herkes zaten beni çok önce öldürüp gömdüyse, ben kendimi yeniden nasıl öldürürüm peki? Yaşamak istiyorum ben! Ama ancak çocuklarımı, etlerimi, canlarımı öldürürsem yaşayabilirim ben...

Ahhh, koşun, herkes koşsun, uzun bir ip getirip şu çılgın anayı bağlasınlar. Bu kötü sözleri şeytanın tanıklığı söylüyor.

Uzak durun, kadınlar, eğer herhangi biriniz bana dokunmayı denerseniz sizi bu dirgenle delik deşik ederim.

Kaçın, herkes kaçsın! Kurtulmaya çalışalım. Medea yorulana kadar kaçın, kaçın... Susun! Durun Giasone, kocası geliyor... İzleyin, kocası ona nasıl davranılacağını bilir. Çekilin de geçsin. Medea, bak sakın ol... Kocan Giasone...

Giasone, tatlı gelini bırakıp gelmekle ne kadar düşünceli davrandın. Mis kokulu, gül gibi tazeyi, bırakıp beni aramaya geldin! Namuslu bir adamın ki gibi, bu ne surat böyle... Adımlar karışık... Bakışlar hüznü dolu... Otur, telaşlanma, ben sık sık böyle deli numaraları yaparım. Eğlenmek için... Bu sevgili arkadaşlarımı korkutmak, onları kaçır, bağırırken görmek ve sonra çatlayıncaya kadar gülmek için... Böylece zamanın nasıl geçtiğini anlayamam. Şimdi aklım başımda. Defalarca düşündüm ve şuna karar verdim: Senin sadece benim olmanı istemem budalacaydı. Gereksiz bir öfkeydi... Aptal bir kadının kıskançlığıydı... Sen de bilirsin ki kadın güçsüzdür ve kin, kıskançlık, sızlanma onun doğası için en kolay olanlardır. Beni bağışlamalısın, nazik Giasone, bencil davrandığım için. Sen, genç bir eş, yeni bir yatak, mis gibi çarşaf bulmakla ve soylu insanlarla yeni akrabalıklar kurmakla mantıklı davrandın. Aslında bana yeni akrabalar kazandırdın. Senin ailen benim ailem demektir. Bu beni çok mutlu eder. Beni bağışlarsan düğününe gelirim. Lavanta kokulu yeni çarşaf sererim ve sevişirken seni memnun etsin diye, yeni geline anadan öte öğretmenlik yaparım. Şimdi benim mantıklı olduğuma inandın mı? Oysa sana

hain demiştim... Ama erkek, kadınını değiştirirse asla hain anlamına gelmez, kadının anne olması onun mutluluğu için yeterlidir. Ve bu ödüllerin en büyüğüdür. Yasalarınızda yer alan erkeğin kadın değiştirme hakkı bana kötü bir alışveriş gibi geliyordu... Ve bizi bu kafeslerin ardına mahkûm etmeniz, onursuzluğun en korkuncuydu! Başımız eğik dursun diye çocukları, zincirleri bağladınız boynumuza, tıpkı bir ineği daha iyi sağmak ve çiftleştirmek için bir kazığa bağlayıp sakince tutmak gibi... Böyle çılgınca düşüncelerim vardı Giasone... Hala da var! İşte bu kafesi parçalamak istiyorum. Sen yasalarınla beni çocuklara zincirledin ve kendi ellerimle beni gömdün. Arkadaşlarım, dinleyin, nasıl soluyorum, tek ve büyük bir nefesle dünyanın tüm havasını soluyabilirim. Çocuklarım ölmeliler, Giasone, çünkü o berbat yasaların ve sen yok olmak zorundasınız!...Silahlandırın kadınlarım, bu benim elimi...Batır umutsuz Medea, batır demiri çocuklarının yumuşak etine...Kanıyor...tatlı kan...akıyor... Onların bu vücudun birer parçası olduklarını unut, yüreğim... Kanıyor... Bağırdıklarında sakın titreme. “Ana, merhamet ana”...”Canavar dişi köpek, lanetli, insanlık dişi ana, alçak” diye herkes bağıracak kapının dişinde...ve ben ağlayarak şunları söyleyeceğim: *(Alçak sesle)* “Ölüyorsun, yeni bir kadının doğumu için ölüyorsun...*(Bağırarak)* ÖL!...Yeni bir kadının doğumu İÇİİN!

(Son repliklerle embriyodan çıkış durumunu alır. Müzik girer. Sahne ağır ağır kararır.)

MEDİHA/ Yüksel Pazarkaya

Oh be, gittiler en sonunda bu başıbozuk karılar. Peki, şimdi ne olacak? (*Durup düşünür, yerden destek alarak kalkmaya çalışır, elini beline dayar.*) Ah anam, ah anam... Hiçbir yanlarım tutmuyor. Eklemlerim bomboş makara, her yanlarım sızım sızım... İçim dışım boş bir ağırlık. Bomboşum, ama öyle ağır bir yük gibi geliyor ruhum da, kalıbım da...

(*Durur, usuna bir şey takılmıştır.*) Evet, bir damdan bir dama giderim. (*Gözlerini tavana diker.*) Evi ocak değil burası, tam bir dam. Bundan daha kötü dam olmaz. Gelsinler karşıma kuzu kuzu... Ne isterseniz yapayım, diyeyim, usulca dursunlar. Sonra mutfaktaki koca et bıçağını bir birinin, bir öbürünün böğrüne saplarım, olur biter. Daha da iyisi, evlendikleri geceyi bekleyip, batasica adımın, yitesice onurumun kirlendiği o çirkef yatağını kan revan içinde komak, ama bunu nasıl yaparım? Hazır ayağıma kadar geliyorlar, öcümü burada alırım. Bu olanak her zaman ele geçmez. Varsın burası kan revan olsun. Nasıl olsa, bu damdan alıp başka bir dama koyacaklar beni. Bana ev, ocak olamayan bu yeri kan götürsün. Yatarım ben de koydukları damda tükenesi ömrümün sonuna değin. Ne verdi ki şimdiye bana bu ömür, bundan sonra ne verecek? (*Duralar. Ne verdi, ne verecek sorusu bir şey çağrıştırır kafasında.*) Ama çocuklar ne olacak ben dama düşünce? Çocuklarımı, öksüzlerimi bir de anasız, yetim mi koyacağım? Niçin yaşıyorum ben, bir tek çocuklar için yaşamıyorsam? Yok, yavrularımı yapayalnız koyamam bu dünyada? Öyleyse öcümü nasıl alacağım bunlardan ben? En iyisi, en iyisi, en iyisi o bana ne ettiyse, ben de ona aynısını edeyim. Kadınlar da hep bunu öğütleyip dururlar zaten. Kadının erkekten aşağı neyi var, derler. Erkeğin yaptığını, erkeğe mubah olanı, kadın niçin yapmayacakmış? Ne dediydi o pek bilmiş danışmacı kadın? Can kadının canı, vücut kadının vücudu, zevk kadının zevki değil mi? İsteddiğini yapar, canının istediğine gider, zevk edinir. Nasıl dediydi o çokbilmiş? İsteddiğine git, zevkini edin, ama ne yakanı, ne de gönlünü kaptır... Böyle dediydi. Erkek, nefis körlüğü için, sevmeden, kadını düşünmeden, mal gibi kullanırmış kadını... Nefsi körlenince, nasıl o, dönüp bakmadan, çekip gidiyorsa, kadın da erkeğe aynı şeyi, yapabilirmiş. Hiç benim kafama uyan şey değil, ama hakkı da var o bilmiş karının.

Bana ne canım bunlardan? Bana nesi var mı? Erkek yapar mubah diye; ama kadın yaptı mı da küplere biner. Hele bizimkiler, kan davası ederler, kan akıtınca, namusları temizlenir sanırlar. İyi ya işte, benimkinden daha iyi nasıl öç alınır. Hem de Alman adamı olmalı, hem de bir tane de olmamalı... Yumar gözümü, sıkarım dişimi bir iki... O da bana ceza. Cezayı hak etmeseydim, bu hallere düşer miydim? Bu değil midir ana babaya karşı gelmenin, saygısızlığın cezası. Koşa koşa kaçıp vardığım herif ne yaptı? Irzıma geçmedi mi? Kızlığımı köreltmedi mi? Erkek mi oldu abana? Babamı oldu çocuklarıma? İsterse, ondan sonra gelsin öldürsün beni. Akıtsın kanımı, temizlesin namusunu. Yaşayıp ne olacak? Hem de onun gözleri önünde yapmalıyım. Şimdi gelirler. Hemen çıkıp kapı önünden geçen bir adamı çevireyim. Onun gözleri önünde. Onun bana yaptığı gibi. Benimki can değil mi? Canımın çektiğiyle... Niye ben gönül eğlendirmeyeyim? Haklısınız kadınlar, siz bana kadınlığımı öğrettiniz. Başıbozoksunuz, ama siz bana haklarımı öğrettiniz. Allah sizden razı olsun...(Duralar.)

Hayır, böyle bir iş yaparsam, Allah ne onlardan razı olur, ne beni bağışlar. Kötüye uyup, kötülük edilir mi? Namus, Allah'ın kadına verdiği en yüce değer değil mi? Allah, benden namusumu gözüm gibi sakınmamı istemez mi? Hem adım orospuya çıkarsa, kimselerin yüzüne bakamam. Ne köyde, ne burada insan yüzüne çıkabilirim. Alnıma vururlarsa bir kez kötü kadın damgası, silinmez bir daha. Nefsimi köreltmeye gereksinimim mi var? Şeytan görsün bütün erkeklerin yüzünü! Hem gecenin karanlığında, hem gündüzün aydınlığında yerin dibine batsınlar! Cehennemin en ücra köşesine düşsünle bütün erkekler. Acırlarsa acısınlar bana, kınarlarsa kınasınlar beni... Kocasını kaçmış zavallı karı desinler... Bakın şu beceriksiz karıya desinler, bir kocayı tutamadı. Ben içimin yarasına katlanırım. Ana alnımın damgasını cümle âlem karşısında işte ben orospu oldum diye bir ömür gezdiremem. Sonra bu yalnız benim damgam olsa,aldırmam belki. Baktım dayanamıyorum çevrenin sözüne, çevrenin gözüne, kıyarım canıma, hiç tadı tuzu olmayan bu cana. Ama çocukları da damgalarlar. Bakın şu orospunun piçlerine diye kör olası gözlerini ayırmazlar yavrularımın üstünden...(Mediha bir süre ne edeceğini bilmeden, çaresiz durur, dolanır.) Peki, şimdi ne yapacağım ben? Döndüm dolandım vardım sığır. Hasan'ımı kurtarmam gerek o karının elinden. Kendimi kocasız, çocukları babasız koyamam. En

iyisi, öyle yapayım. Haber saldıgım gibi, ne istiyorsanız olsun, diyeyim geldikleri zaman. Ne istiyorsanız olsun, diyeyim. Ama büyü yapayım. Büyüyle bağlayayım Hasan'ı. Mezar olasıca döşeğe düştüklerinde, görsün ki orospu karı, Hasan bağlı. Erkekliği sıfır. O an atar Hasan'ı yataktan. Başka bir istediği mi var Hasan'dan. Ne olacak başka istediği? Hasan'ın erkekliği ile para. Veririz parayı yaparız Hasan'ın işini. Büyüyle bir bağlayayım ben onu. Görsün, erkekliği sıfır. Nerden bilecek bağlı diye. Bana dönünce, karşı büyü yapar çözerim bağını. Hasan da şaşar bu işe. Gerçekten niçin aklıma gelmedi bu daha önce? Ninem anlatırdı, dedemi kuma getirdiği zaman nasıl bağladığını.

Hemen girişeyim büyüye, bağlıyayım Hasan'ın erliğini... Bıçağı getireyim...

(Mutfaktan bıçağı alır, gelir. Bir bezi şerit gibi yırtar. Arapça dualar okuyarak, yırttığı bezi yavaş özenle kın gibi bıçağın etrafına sarar. Bez bıçağa kın gibi dolandıktan sonra, bozmadan kınından sıyrır ve bıçağı yere bir yana koyar, kını da bozmadan öbür yana yere koyar. Sonra yere koyduğu bıçakla kının arasında dinelerek iki rekât namaz kılar. Namaz sırasında dualar mırıldanır. Namaz bittikten sonra sağa sola selam verir, sonra ellerini açar.)

Ya rabbim, ulular ulusu
Sığınır sana dara düşen
Mediha, dünyayla çelişen,
Karışık hem gönlü, hem usu...
Sanadır tüm tövbeler...
Sendendir tüm çareler...
Çaresiz koyma kulunu,
Ya rabbim, güç kuvvet ver.

(Uzanıp yerden bıçağı alır. Bıçağa okuyup üfler.)

Kılıcım ol kınında,

Hayır, sensin hakkımda...

(Uzanıp bezden kını alır. Okuyup üfler.)

Kınım ol, bağrına kılıcım,
Yaramı sar, al bağrımdan acım...

(Bir elindeki bıçağı, usulca öbür elinde tuttuğu bezden kına sokar. Sonra bunu iki eliyle tutarak şunları söyler.)

İşte ben bağladım, sen çözme ya rabbi!
Yakarımı işit, Acımı dağıt ya rabbi!
Sen yara etme yüreğimi ya rabbi!
Sen kara etme yüzümü ya rabbi!
Sen koru kulunu, sana sığındı ya rabbi!
Ben bağladım belini, sen çözme ya rabbi!
Beni güldürmeyeni sen de güldürme ya rabbi.

(Elindeki kınlı bıçağı usulca yere koyar ve ayağa kalkar. Bir dolaptan sarılı bir bohçayı çıkarır. Bohçayı yere koyar ve özenerek açar. Bohçadan yerel bir gelin giysisi çıkar. Soyunur ve bu gelin giysisini giyinir. Aynanın karşısına geçer, uzun uzun bakınır. Gözlerinden yaşlar dökülür.)

Ninemi sen gelin ettin, anamı sen gelin ettin, bana gelin giysisi olmadın. Kefen ol benden sonra giyene.

(Üstündeki yerel gelin giysisini yine soyunur ve arasına okunmuş üflenmiş kınında duran bıçağı yerleştirerek, yine özenle bohçayı dürer.)

...

Cibilliyetsiz her şeyimi aldı. Şimdi de çocukları ister. Her şeyimi ayaklar altına aldı, analığımı, insanlığımı çiğnedi. Çocukları alacaklarmış... İyi bakarlarmış... Sen de gel, bize hizmet et diyorlar.

Ben çıkmayınca, bağırıp çağırmaya başladı. Çocukları ver, diye tepiniyordu. İyilikle vermezsen, zorla alacağım, diye bağırıyordu. İmzayı da verdin, artık karım değilsin, seni buradan sınır dışına attıracağım, diye göz dağlıyordu...

...

Ölürüm de vermem çocuklarımı.

...

Ölürüm de vermem çocuklarımı.

Ölürüm, öldürürüm de, çocuklarımı vermem ona. *(Durur, boş, ürkünç gözlerle kadınlara bakar. Başını yukarıya doğru kaldırır. Gözleri parlayarak büyür. Öyle durur ve sayıklar.)* Öldürürüm... Çocukları, onun çocuklarını öldürürüm.

Onu öldürmez, ama yaşatmaz da. Süründürür. O zaman dilerim çok çok yaşasın Böğrünün kökünde evlat acısıyla, sızım sızım yaşasın. Önce çocukları, ciğerimin parçalarını... Ben zaten yaşamam sonra.

(Kadınlar sözleriyle birlikte birer adım Mediha'ya doğru attıkça, o da adım adım iç kapıya doğru çekilir ve kapının önünde durur.) Onun cezası bu!

EK 7. Basın-Tanıtım





13. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali
www.ankaratiyatrofestivali.org

KARŞI ATÖLYE-ANKARA
"Hamlet Makinesi"



Yönetmen: Fırat AYGÜN
Yazar: Heiner MÜLLER
Müzik: Ali EREL
Video: Velican DEMİREL
Koreografi: Cöksü KUNAK
Oyuncu Kadrosu: Ali YOĞURTÇUOĞLU, Aybar TAŞTEKİN, Alper BAYTEKİN, Filiz UYSAL, Ayça GÜNGÖR, Osman KARAKOÇ, Engin ÖZYÜREK, Hasan DEMİRTAŞ, Selver KINIK
Süresi: 50 dk
Oyunun Konusu: Son yüzyılın avangarde yazarları arasında yer alan H. Müller'in "Hamlet Makinesi" adlı oyunu değişim odağı üzerinden ilerlemektedir. Değişimin eleştiri ve yıkımla olacağını bunu baste sanatla yazıda ve düşüncede de arka arkaya yaparak gerçekleştireceğini savunur. Oyunda Hamlet mitinden yola çıkmakla beraber sıkı bir komünizm eleştirisi, sanat yargılaması yer alır. Klasik dramatik yapıyla yazılmamış olan oyun için yazar nasıl sahneleneceği üzerine bir şey söyleyemeyeceğini hatta düşünemediğini, kafasının içinde kurduğu sahnede oynatabildiğini söyler.

Tarih : 20 Kasım Perşembe
Saat : 20:00
Yer : DT Akün Sahnesi

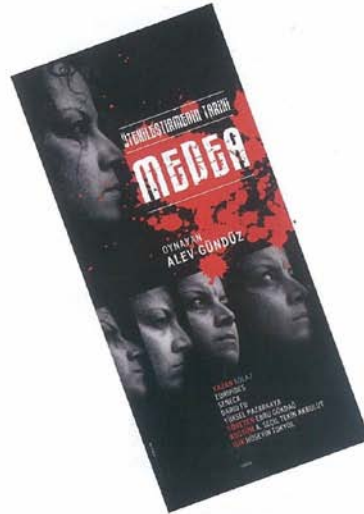
26



13. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali
www.ankaratiyatrofestivali.org

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ-ESKİŞEHİR
"Ötekileştirilenin Tarihi"

Yönetmen: Ebru GÖKDAĞ
Yazar: Kolaj (Euripides, Seneca, Dario Fo, Yüksel Pazarkaya)
Uyarlayan: Alev GÜNDÜZ, Ebru GÖKDAĞ
Oyuncu Kadrosu: Alev GÜNDÜZ
Süresi: 55 dk
Oyunun Konusu: Antik Yunan döneminden başlayarak Roma, Modern Avrupa ve günümüz Türkiye'sini de içine alarak "Ötekileştirilen" kadının yansımaları Medea karakteri üzerinden anlatılmaktadır.



Tarih : 20 Kasım Perşembe
Saat : 20:00
Yer : DT Küçük Tiyatro

27

KONSER

2. BAHAR KADIN KOROSU

7 Mart' 09 Cumartesi
Saat: 20.00
Konak Kültürevi
Tam: 5 - Öğr: 3 TL



TIYATRO

MEDEA YA DA ÖTEKİ Tiyatro Anadolü

M.Ö. 5.yüzyıldan bu yana birçok yazara ilham kaynağı olan Medea, Ovidius, Seneca, Corneille, Jean Anouilh, Robinson, J. Jeffers, Dario Fo, Marina Carr, John Fisher, Güngör Dİlmen, Kalyoncu, Yüksel Pazarkaya ve Kemal Kocatürk gibi yazarların eserlerinde yeniden hayat bulmuştur. Medea'nın kendi hayatının öznesi, başkalarını olmaya karar vererek, eyleme geçtiği monologun tarih içindeki değişimini ele almaktadır. Antik Yunan döneminden Euripides'in, Roma döneminden Seneca'nın, 20. yüzyıl Avrupa'sından Dario Fo'nun ve 20. yüzyıl Türkiye'sinden Yüksel Pazarkaya'nın oyunlarında kaleme aldıkları Medea'nın bu etekli monologu, duranlığı bir nebze kırmak için, tekrar edilen bölümlerin çıkarılması dışında hiçbir değişiklik yapılmadan biraraya getirilmiştir.

8 Mart' 09 Pazar
Saat: 20.00
Uğur Mumcu Sahnesi
Tam: 6 - Öğr: 4 TL

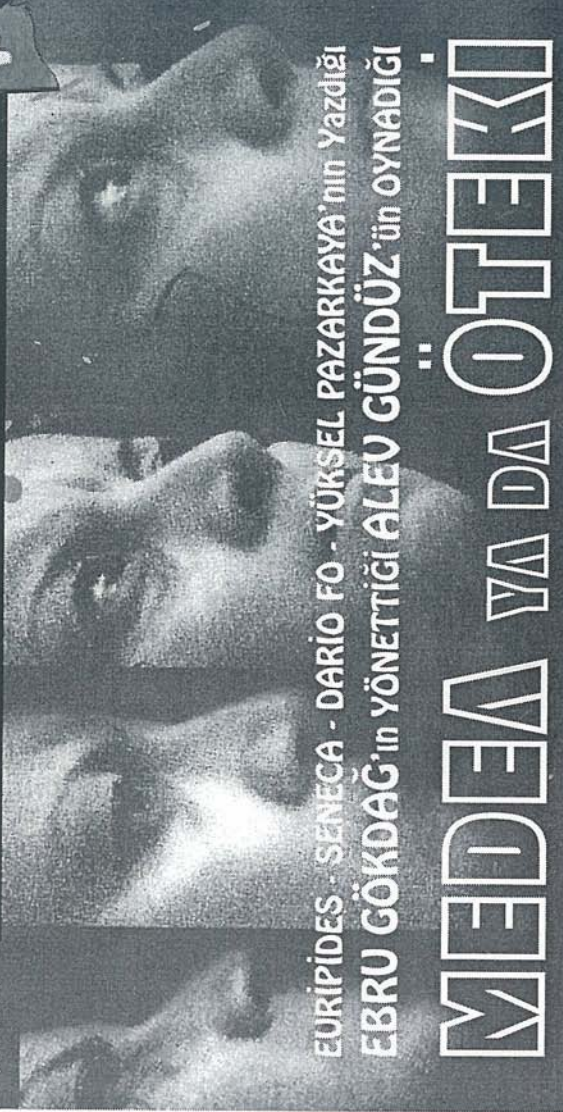
Yöneten: Ebru Gökdag
Oynayan: Alev Gündüz
Kostüm Tasarım: Seçil Tekin Akbulut
Işık Tasarımı: Hüseyin Tokyol



ESKİŞEHİR
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
DEVLET KONSERVATUARI

İLE

KIBRIS TÜRK
DEVLET
TİYATROLARI



EURİPİDES - SENEÇA - DARIO FO - YÜKSEL PAZARKAYA'nın Yazdığı
EBRU GÖKDAĞ'ın YÖNETTİĞİ ALEV GÜNDÜZ'ün OYNADIĞI

MEDEA YA DA ÖTEKİ

İsimli Oyuna Teşriflerinizi Özler.

2 - 3 Mart 2009 / Atatürk Kültür Merkezi / Lefkoşa - Saat: 20:00

Ajanda

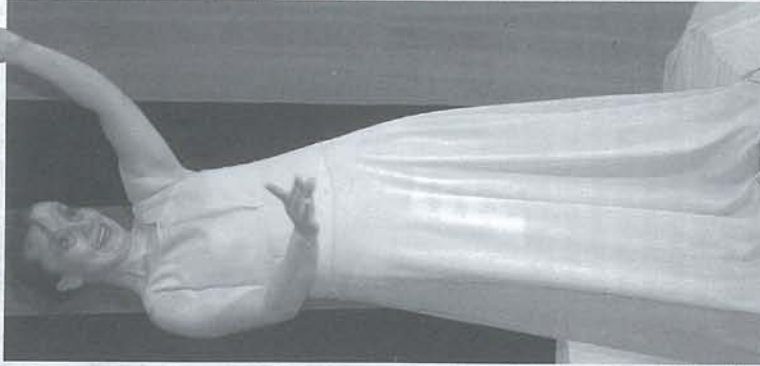
Kültür Dairesi Müdürlüğü Tel: (0392) 227 5456 - (0392) 228 7749 Faks: (0392) 227 0637 e-posta: - www.mebnet.net define@mebnet.net
kulturdairesi@hotmail.com
Define, Kültür Dairesi personelinin katkılarıyla hazırlanmaktadır.

Etkinlik Tiyatro

Etkinliğin Adı: **"Medea ve Öteki"**
Tarih: 2-3 Mart 2009
Düzenleyen: Eskişehir Anadolu Üniversitesi
Saat: 20.00 (Giriş ücretsiz)
Etkinliğin Adı: "Bir Yıldız Seç Kendine" (Çocuk oyunu)
Tarih: 16-17-18-19-20-21 Mart 2009
Düzenleyen: Devlet Tiyatroları
Saat: 16 Mart 2009'da 10.30 diğer günler 9.30'da sahnelenecektir.
Etkinliğin Adı: "Bernarda Alba'nın Evi" (Yeni Oyun)
Tarih: 27-28 Mart 2009
Düzenleyen: Devlet Tiyatroları
Saat: 20.00

SENFONİ ORKESTRASI DEVAM EDEN ETKİNLİKLER KAMPANYA "Umutumuz Kitaplar" Kitap Toplama Kampanyası İletişim: abbasoz@hotmail.com (27 Mayıs tarihine kadar devam edecektir.) ÇAĞBAŞ EĞİTİM KÜLTÜBÜ	KAMPANYA "Kitap Kardeşliği 2009" Kitap Toplama Kampanyası Yer: Kullup Odası (1 Haziran tarihine kadar devam edecektir.) GÖNÜLLÜ TOPLUMSAL HİZMETLER KÜLTÜBÜ	SERGI Adnan TURANI Resim Sergisi Yer: Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi Alt Sergi Salonu (13 Mart tarihine kadar devam edecektir.) GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

'Medea ya da Öteki' tiyatro severlerle buluştu



NİLİFER KUTLU

■ Yunan mitolojisinin en çarpıcı karakterlerinden biri olan Medea'nın nasıl ötekileştiğini anlatan "Medea ve Öteki", ayakta alkışlandı.

Devlet Konservatuarı Sahneler Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Yard. Doç Dr. Ebru Gökdağ'ın yönettiği tek kişilik tiyatro oyunu, 20 Şubat Cuma günü, Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Oda Tiyatrosu Salonu'nda tiyatro severlerle buluştu. Öğr. Gör. Alev Gündüz tek bölümden oluşan tiyatroda "Medea" karakterini canlandırarak izleyenleri kendisine hayran bıraktı.

Yunan mitolojisinin en çarpıcı karakterlerinden biri olan Medea ve Iason'un mitosunu temel alan Medea adlı oyun, kocası tarafından ihanete uğrayan bir kadının intikamını anlatıyor. Antik Yunan döneminin üç büyük tragedya yazarından biri olan Euripides'in yazdığı oyun, Batı edebiyatında psikolojik trajediyenin ilk örneği olarak biliniyor. Medea karakterini canlandıran Öğr. Gör. Alev Gündüz, kadının kendi haklarını eline almasıyla ilgili bir oyun olduğunu için bu oyunu seçtiğini belirtti. Gündüz'un söyledi: "Bu oyun öncelikle dünyada, Türkiye'de kadın kavramı, kadının erkekler tarafından ötekileştirilmesi, kenara atılması ve kendi haklarını kendisinin eline almasıyla ilgili olarak seçilmiş bir oyun. Bu projeyi bitirdikten sonra kadınlarla ilgili bir kaç önemli sözü söylemekten mutlu olacağım için bu projeyi seçtim."

öğretmenlerimizi İtalya gezisiyle ödüllendireceğiz..."

Tuncay Sonel hakkında söylenen şu: Onun gibi 100 kaymakam olsa, ülke kurtulur..."

Bir süre önce, Birleşmiş Milletler kaynaklı istatistiklere göre, ilkelimizde okuma oranına ve kitap basımına ilişkin bazı hariz sayılar vermişim. Bu durum karşısında ilkelimizde konuyu öğremsen büyük çoğunluğun - alışkanlık gereği - yine şöyle diyeceğinden emindim: "Devlet bu işe mutlakla el atmalı!"

Peki şu 'Devlet' ne? Sonuçta, işte dediğiniz ya da işinize öyle geldiği takdirde, olabildiğince soyut düzeyde tutabileceğiniz bir kavram. Bir tür her şeyi sırtına yükleyebileceğiniz 'Öteki'. Ama neyse ki, bu ilkelde hem devlet görevlisi olup, hem de işini sonuna kadar soyut-tan somuta indirgeyebilen Of kaymakamı Tuncay Sonel gibileri de var. Peki Tuncay Sonel, bütün bu başarıların altına başka kaymakamların sahip olmadıkları özel olanaklara sahip bulunduğu için mi imza atabiliyor?

Hayır. Tuncay Sonel'in tek yaptığı, bütün koşullarıyla bu ülkenin bir kaymakamı olmayı başarmak!



Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Yard. Doç. Dr. Ebru Gökdağ'ın yönettiği "Medea ya da Öteki" adlı tek kişilik tiyatro oyunu, geçtiğimiz gün Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Oda Tiyatrosu Salonu'nda tiyatro severlerle buluştu. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü'nde Öğr. Gör. Alev Gündüz ise tek bölümden oluşan tiyatrodaki "Medea" karakterini canlandırarak izleyenleri kendisine hayran bıraktı. Yunan mitolojisinin en çarpıcı karakterlerinden biri olan Medea ve Jason'un mitosunu temel alan Medea adlı oyun, kocası tarafından ihanete uğrayan bir kadının intikamını anlatıyor. Antik Yunan döneminin üç büyük tragedya yazarından biri olan Euripides'in yazdığı oyun Batı edebiyatında psikolojik tragedyanın ilk

örneği olarak biliniyor.

Medea karakterini canlandıran Öğr. Gör. Alev Gündüz, kadının kendi haklarını eline almasıyla ilgili bir oyun olduğu için bu oyunu seçtiğini belirtti ve sözlerine şöyle devam etti: "Bu oyun öncelikle dünyada, Türkiye'de kadın kavramı, kadının erkekler tarafından ötekileştirilmesi, kenara atılması ve kendi haklarını kendisinin eline almasıyla alakalı olarak seçilmiş bir oyun. Aynı zamanda benim sanatta yeterlilik bitirme projem. Bu projeyi bitirdikten sonra kadınlarla alakalı bir kaç önemli söz söylemekten mutlu olacağım için bu projeyi seçtim."

Bu oyunu ilk kez Eskişehir'de oynadığını dile getiren Alev Gündüz, daha önce Ankara ve Çanakkale turlarının olduğunu ve bundan sonra da projelerinin devam edeceğini ifade etti.

Oyunun sonunda Öğr. Gör. Alev Gündüz, tek kişilik muhteşem sahne performansıya, tiyatro salonunu dolduran izleyenlerden büyük alkış aldı.

Medea yada öteki

24 Şubat 2009 Salı





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
50. YIL
1968

"hayatın içinde"



Ana Sayfa

Kampüs

Bilim

Kültür Sanat

Spor

Kent

Anadolu Üniversitesi

Kütüphane

Webmail

AÖF Öğrenci

HABER LİSTESİ

[EKLE](#)



Anadolu Haber

23
ŞUBAT
2009

Medea ya da Öteki



Yunan mitolojisinin en çarpıcı karakterlerinden biri olan Medea'nın nasıl ötekileştiğini anlatan oyun, ayakta alkışlandı

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi

Yard. Doç Dr. Ebru Gökdağ'ın yönettiği "Medea ya da Öteki" adlı tek kişilik tiyatro oyunu, 20 Şubat Cuma tarihinde, Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Oda Tiyatrosu Salonu'nda tiyatro severlerle buluştu. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü'nde Öğr. Gör. Alev Gündüz ise tek bölümden oluşan tiyatrodaki "Medea" karakterini canlandırarak izleyenleri kendisine hayran bıraktı.

Yunan mitolojisinin en çarpıcı karakterlerinden biri olan Medea ve İason'un mitosunu temel alan Medea adlı oyun, kocası tarafından ihanete uğrayan bir kadının intikamını anlatıyor. Antik Yunan döneminin üç büyük tragedya yazarından biri olan Euripides'in yazdığı oyun Batı edebiyatında psikolojik tragedyanın ilk örneği olarak biliniyor.

Medea karakterini canlandıran Öğr. Gör. Alev Gündüz, kadının kendi haklarını eline almasıyla ilgili bir oyun olduğu için bu oyunu seçtiğini belirtti ve sözlerine şöyle devam etti: "Bu oyun öncelikle dünyada, Türkiye'de kadın kavramı, kadının erkekler tarafından ötekileştirilmesi, kenara atılması ve kendi haklarını kendisinin eline almasıyla alakalı olarak seçilmiş bir oyun. Aynı zamanda benim sanatta yeterlilik bitirme projem. Bu projeyi bitirdikten sonra kadınlarla alakalı bir kaç önemli sözü söylemekten mutlu olacağım için bu projeyi seçtim."

Bu oyunu ilk kez Eskişehir'de oynadığını dile getiren Alev Gündüz, daha önce Ankara ve Çanakkale turlarının olduğunu ve bundan sonra da projelerinin devam edeceğini ifade etti. Gündüz ayrıca, "Bu projenin önemi bir yandan da bizim için şöyle; yönetmenimiz Yard. Doç Dr. Ebru Gökdağ ve ben, Tiyatro Anadolu'nun kurucu ekibindeniz. Tiyatro Anadolu 1993'te mezun olduğumuz sene kuruldu O dönemden bu döneme 'Tiyatro Anadolu' başlığı altında birkaç tane oyun oynadık ama bu başka bir heyecan. Sanki eski yerimize tekrar gelmiş gibi ama Tiyatro Anadolu başlığı altında değil bu sefer misafir olarak buradayız. Bu mekânı kullanmaktan, bu üniversitede olmaktan çok mutluyuz" diye açıkladı.

Terk edildiğini öğrenen ve yas tutan Medea'nın acısıyla başlayan oyun, Medea'nın tüm bu yaşadıklarından dolayı alacağı intikam planını bir dizi monolog üzerinden anlatmasıyla devam etti. Oyunun sonunda Öğr. Gör. Alev Gündüz, tek kişilik muhteşem sahne performansı ile, tiyatro salonunu dolduran izleyenlerden büyük alkış aldı.

Nilüfer Kutlu (Haber Merkezi)

GÜNDE

Yeni

Yeni

HAVA D

23.02.2009



FİNANS

Dolar/Al

Dolar/S

Euro/Al

Euro/Sa

Kaynak:

<http://e-gazete.anadolu.edu.tr/ayrinti.php?no=7485>

23.02.2009

Medea ya da Öteki Oyuna ilgi



Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Yard. Doç Dr. Ebru Gökdağ'ın yönettiği "Medea ya da Öteki" adlı tek kişilik tiyatro oyunu, Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Oda Tiyatrosu Salonu'nda tiyatro severlerle buluştu. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü'nde Öğr. Gör. Alev Gündüz ise tek bölümden oluşan tiyatrodaki "Medea" karakterini canlandırarak izleyenleri kendisine hayran bıraktı.

11.02.2009



KONSER

2. BAHAR

KADIN KOROSU

7 Mart' 09 Cumartesi

Saat: 20.00

Konak Kütürevi

Tam: 5 - Öğr: 3 TL



TIYATRO

MEDEA YA DA

ÖTEKİ Tiyatro Anadolu

M.Ö.5.yüzyıldan bu yana birçok yazara ilham kaynağı olan Medea, Ovidius, Seneca, Corne ile, Jean Anouilh, Robinson, J. Jeffers, Dario Fo, Marina Carr, John Fisher, Güngör Ölinen, Kalyoncu, Yüksel Pazarkaya ve Kemal Kocaturk gibi yazarların eserlerinde yeniden hayat bulmuştur. Medea'nın kendi hayatının öznesi, başkalarının dinmaya karar vererek, eylene geçtiği monologun tarih içindeki değişimini ele almaktadır. Antik Yunan döneminden Euripides'in, Roma döneminden Seneca'nın, 20. yüzyıl Avrupa'sından Dario Fo'nun ve 20. yüzyıl Türkiye'sinden Yüksel Pazarkaya'nın oyunlarında kalene aldıkları Medea'nın bu etekli monologu, duraganlığı bir nebze kırmak için, tekrar edilen bölümlerin çıkarılmasa dışında hiçbir değişiklik yapılmadan biraraya getirilmiştir.



8 Mart' 09 Pazar

Saat: 20.00

Uğur Mumcu Sahnesi

Tam: 6 - Öğr: 4 TL

Yöneten: Ebru Gökdağ
Oynayan: Alev Gündüz
Kostüm Tasarım: Seçil Tekin Akbulut
Işık Tasarım: Hüseyin Tokyol

Güncel

Magazin

Spor

Öbete Eczaneler
Telefon Rehberi
İlaçlar
Eskişehir Öğrenci

Güncel

Madea yada öteki

24 Şubat 2009 Salı



Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Yard. Doç Dr. Ebru Gökdağ'ın yönettiği "Medea ya da Öteki" adlı tek kişilik tiyatro oyunu, geçtiğimiz gün Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Oda Tiyatrosu Salonu'nda tiyatro severlerle buluştu. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü'nde Öğr. Gör. Alev Gündüz ise tek bölümden oluşan tiyatrodaki "Medea" karakterini canlandırarak izleyenleri kendisine hayran bıraktı. Yunan mitolojisinin en çarpıcı karakterlerinden biri olan Medea ve İason'un mitosunu temel alan Medea adlı oyun, kocası tarafından ihanete uğrayan bir kadının intikamını anlatıyor. Antik Yunan döneminin üç büyük tragedya yazarından biri olan Euripides'in yazdığı oyun Batı edebiyatında psikolojik tragedyanın ilk örneği olarak biliniyor.

Medea karakterini canlandıran Öğr. Gör. Alev Gündüz, kadının kendi haklarını eline almasıyla ilgili bir oyun olduğu için bu oyunu seçtiğini belirtti ve sözlerine şöyle devam etti: "Bu oyun öncelikle dünyada, Türkiye'de kadın kavramı, kadının erkekler tarafından ötekileştirilmesi, kenara atılması ve kendi haklarını kendisinin eline almasıyla alakalı olarak seçilmiş bir oyun. Aynı zamanda benim sanatta yeterlilik bitirme projem. Bu projeyi bitirdikten sonra kadınlarla alakalı bir kaç önemli söz söylemekten mutlu olacağım için bu projeyi seçtim."

Bu oyunu ilk kez Eskişehir'de oynadığını dile getiren Alev Gündüz, daha önce Ankara ve Çanakkale turlarının olduğunu ve bundan sonra da projelerinin devam edeceğini ifade etti.

Oyunun sonunda Öğr. Gör. Alev Gündüz, tek kişilik muhteşem sahne performansı ile, tiyatro salonunu dolduran izleyenlerden büyük alkış aldı.

Bu haber 109 defa okundu

YORUMLAR



ye

40
Si

25

Bugün

- VAH
- "AD.
- 3 Fu
- "Hiz
- Odu
- GÜN



Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Yard. Doç Dr. Ebru Gökdağ'ın yönettiği "Medea ya da Öteki" adlı tek kişilik tiyatro oyunu, Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Oda Tiyatrosu Salonu'nda tiyatro severlerle buluştu. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü'nde Öğr. Gör. Alev Gündüz ise tek bölümden oluşan tiyatrodaki "Medea"

karakterini canlandırarak izleyenleri kendisine hayran bıraktı.

23.02.2009



,

Medea ya da Öteki

23 ŞUBAT 2009



Yunan mitolojisinin en çarpıcı karakterlerinden biri olan Medea'nın nasıl ötekileştiğini anlatan oyun, ayakta alkışlandı

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Yard. Doç Dr. Ebru Gökdağ'ın yönettiği "Medea ya da Öteki" adlı tek kişilik tiyatro oyunu, 20 Şubat Cuma tarihinde, Anadolu Üniversitesi Atatürk Kültür ve Sanat Merkezi Oda Tiyatrosu Salonu'nda tiyatro severlerle buluştu. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Sahne Sanatları Bölümü'nde Öğr. Gör. Alev Gündüz ise tek bölümden oluşan tiyatrodaki "Medea" karakterini canlandırarak izleyenleri kendisine hayran bıraktı.

Yunan mitolojisinin en çarpıcı karakterlerinden biri olan Medea ve İason'un mitosunu temel alan Medea adlı oyun, kocası tarafından ihanete uğrayan bir kadının intikamını anlatıyor. Antik Yunan döneminin üç büyük tragedya yazarından biri olan Euripides'in yazdığı oyun Batı edebiyatında psikolojik tragedyanın ilk örneği olarak biliniyor.

Medea karakterini canlandıran Öğr. Gör. Alev Gündüz, kadının kendi haklarını eline almasıyla ilgili bir oyun olduğu için bu oyunu seçtiğini belirtti ve sözlerine şöyle devam etti: "Bu oyun öncelikle dünyada, Türkiye'de kadın kavramı, kadının erkekler tarafından ötekileştirilmesi, kenara atılması ve kendi haklarını kendisinin eline almasıyla alakalı olarak seçilmiş bir oyun. Aynı zamanda benim sanatta yeterlilik bitirme projem. Bu projeyi bitirdikten sonra kadınlarla alakalı bir kaç önemli sözü söylemekten mutlu olacağım için bu projeyi seçtim."

Bu oyunu ilk kez Eskişehir'de oynadığını dile getiren Alev Gündüz, daha önce Ankara ve Çanakkale turlarının olduğunu ve bundan sonra da projelerinin devam edeceğini ifade etti. Gündüz ayrıca, "Bu projenin önemi bir yandan da bizim için şöyle; yönetmenimiz Yard. Doç Dr. Ebru Gökdağ ve ben, Tiyatro Anadolu'nun kurucu ekibindeniz. Tiyatro Anadolu 1993'te mezun olduğumuz sene kuruldu O dönemden bu döneme 'Tiyatro Anadolu' başlığı altında birkaç tane oyun oynadık ama bu başka bir heyecan. Sanki eski yerimize tekrar gelmiş gibi ama Tiyatro Anadolu başlığı altında değil bu sefer misafir olarak buradayız. Bu mekânı kullanmaktan, bu üniversitede olmaktan çok mutluyuz" diye açıkladı.

Terk edildiğini öğrenen ve yas tutan Medea'nın acısıyla başlayan oyun, Medea'nın tüm bu yaşadıklarından dolayı alacağı intikam planını bir dizi monolog üzerinden anlatmasıyla devam etti. Oyunun sonunda Öğr. Gör. Alev Gündüz, tek kişilik muhteşem sahne performansıyla, tiyatro salonunu dolduran izleyenlerden büyük alkış aldı.

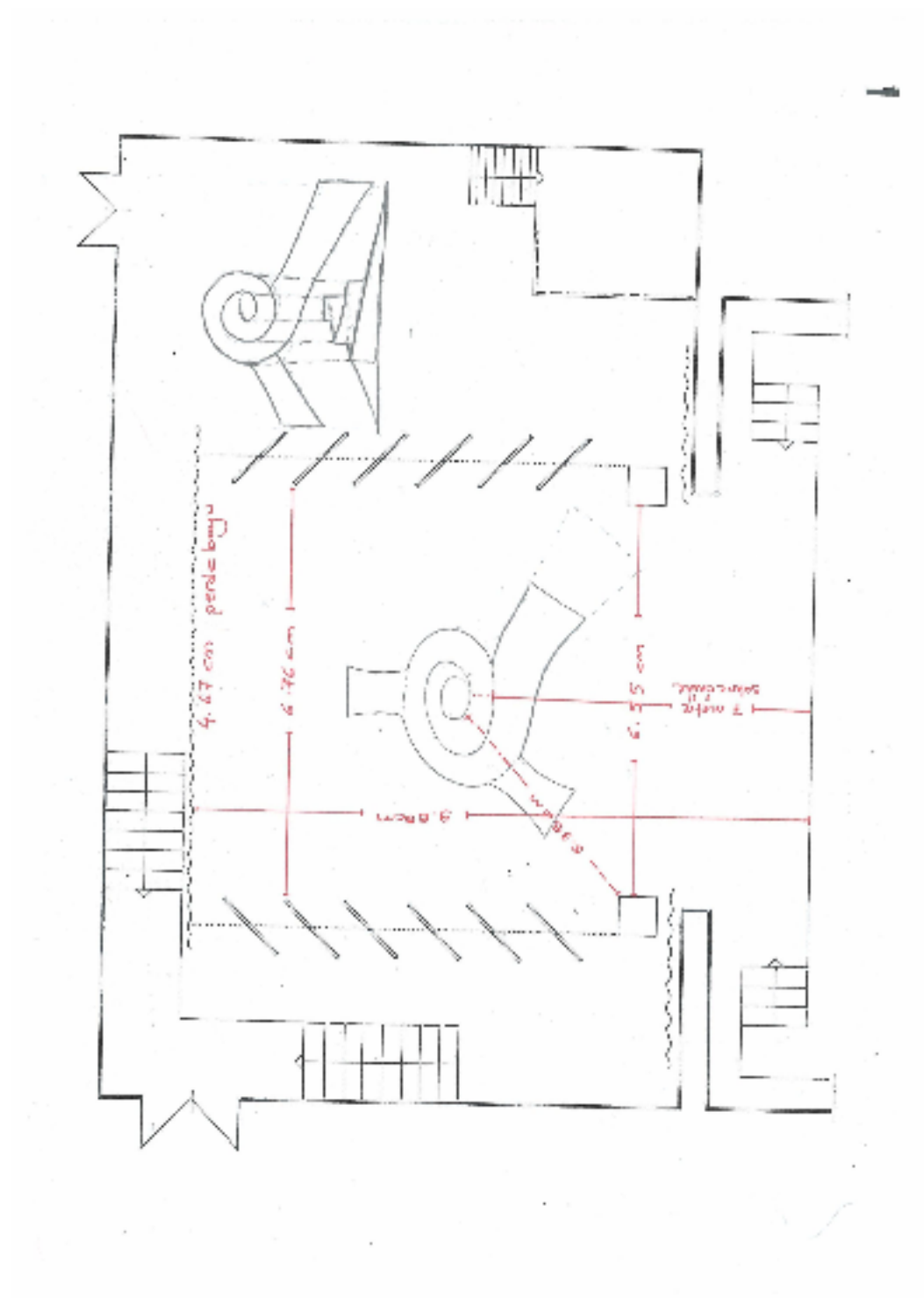
Nilüfer Kutlu (Haber Merkezi)

EK 8. Dekor-Işık Malzeme Listesi /Sahne Yerleşimi

“MEDEA YA DA ÖTEKİ” ADLI OYUNUNUN

DEKOR ve IŞIK MALZEMESİ LİSTESİ

- 1) 1 adet 305cm x 185cm x 75cm ebatlarında yarım daire şeklinde platform.
- 2) 1 adet 230cm x 115cm x 75cm ebatlarında yarım daire şeklinde platform.
- 3) 1 adet 305cm x 90cm x 35cm ebatlarında rampa şeklinde uzun platform.
- 4) 1 adet 205cm x 100cm x 55cm ebatlarında rampa şeklinde orta boy platform.
- 5) 1 adet 115cm x 100cm x 50cm ebatlarında rampa şeklinde kısa platform.
- 6) 1 adet 210cm x 125cm x 4cm ebatlarında siyah bez kaplı pano ve 2 adet 140cm x 74cm x 4cm ebatlarında üçgen destekler.
- 7) 1 adet 115cm x 65cm x 53cm ebatlarında malzeme sandığı. Sandığın içinde 28 adet 5m. Boyutlarında ucu çatalı perde.
- 8) 1 adet 42cm x 42cm x 49cm sehpa.
- 9) 1 adet 60cm x 50cm x 25cm ebatlarında çift gözlü tahta kutu.
- 10) 4 adet coemar pc antialo spot.
- 11) 4 adet TEATRO diluvio-s.1000 spot.
- 12) 10 adet 10 m. Grup priz kablo.
- 13) 8 adet metal spot ayağı.
- 14) 2 adet 95cm x 64cm x 56cm boyutlarında spot taşımak için case.
- 15) 4 adet büyük, 29 adet küçük toplam 33 adet resim çerçevesi (oyunda çalışan elemanların ve prova fotoğraflarının çerçeveleri).



EK 9. Resimlerde Medeia

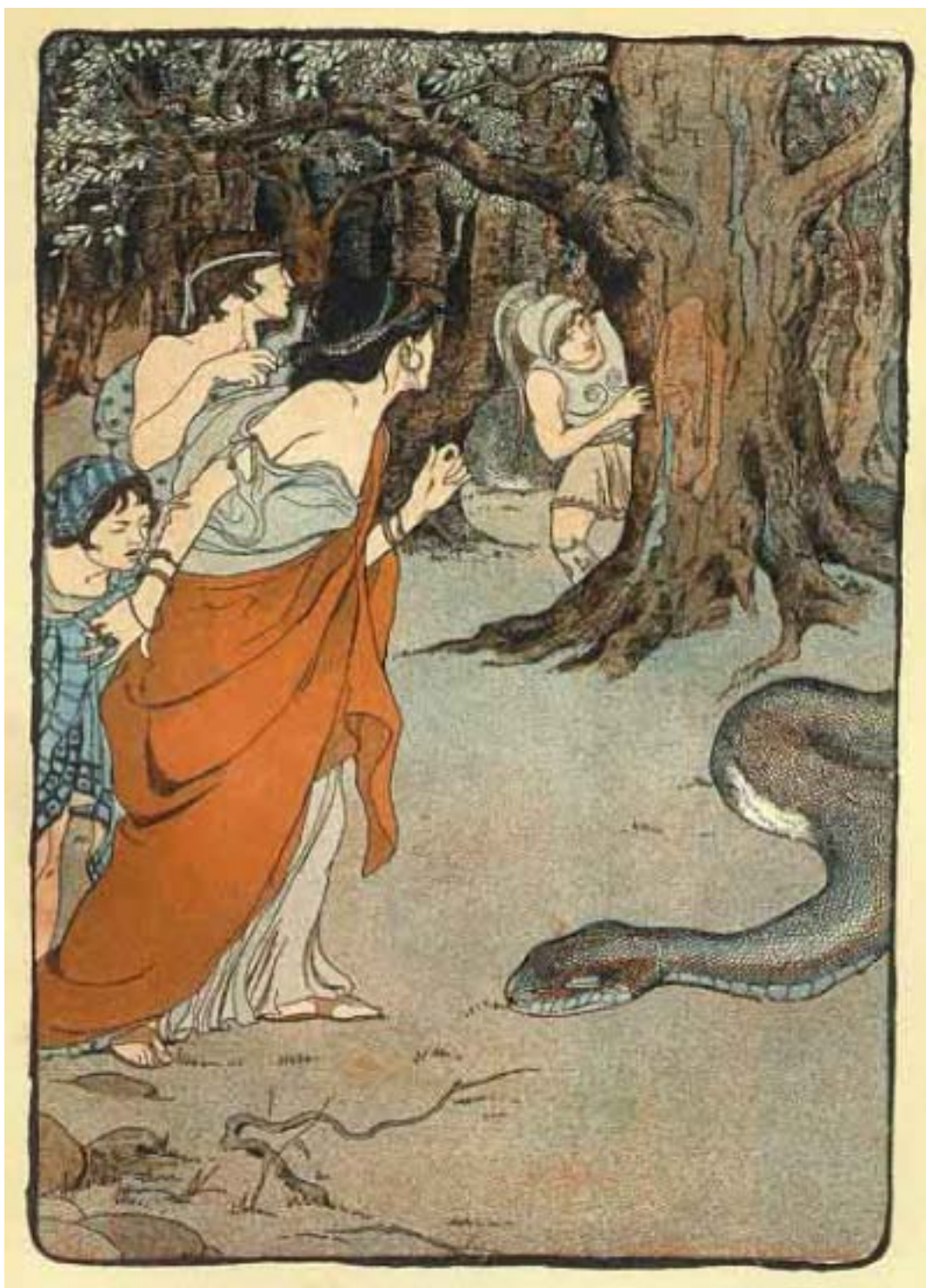
Medea Escaping/ Marilyn Belford



Nancy_Klagmann









"AND MEDEIA HID HER FACE BENEATH HER VEIL."







Medea/ Alphonse Mucha





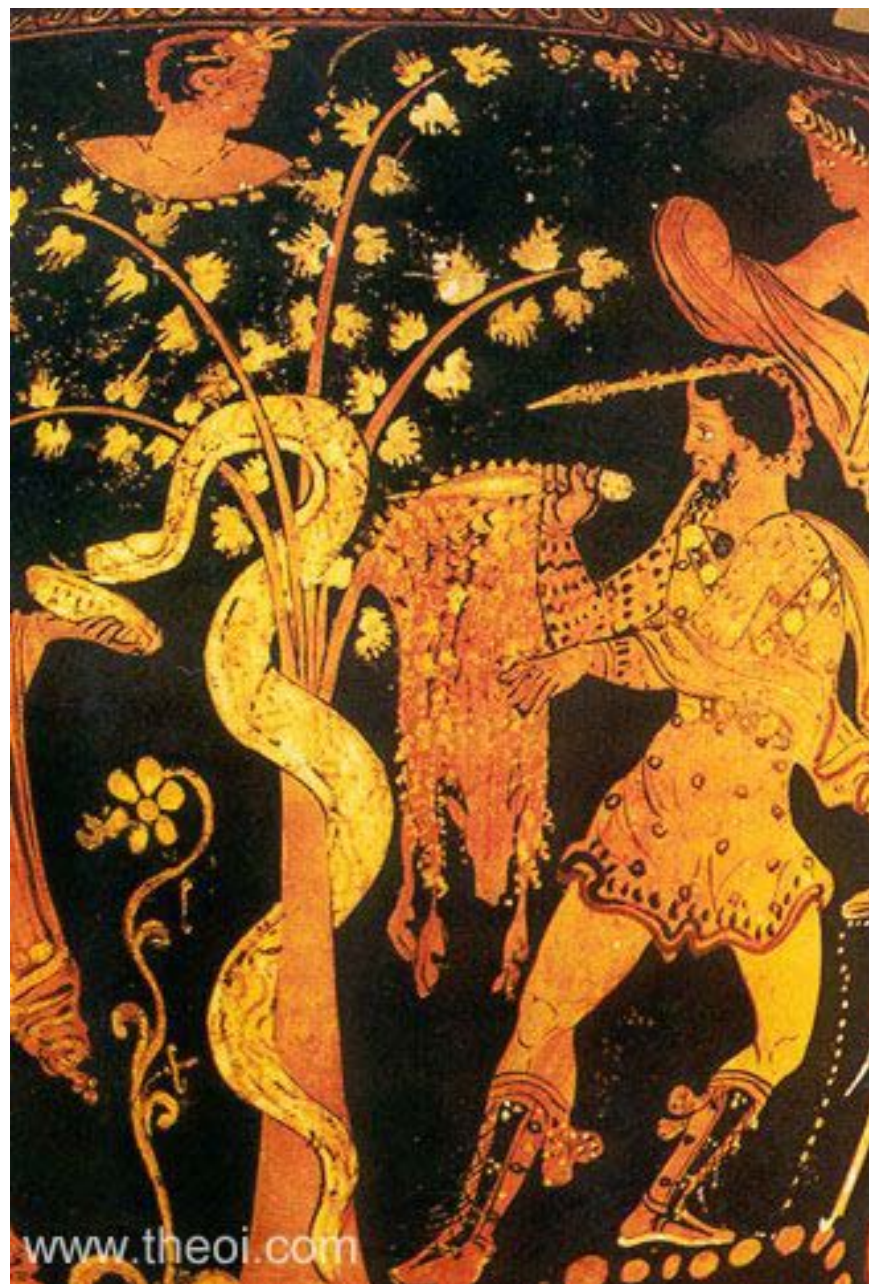




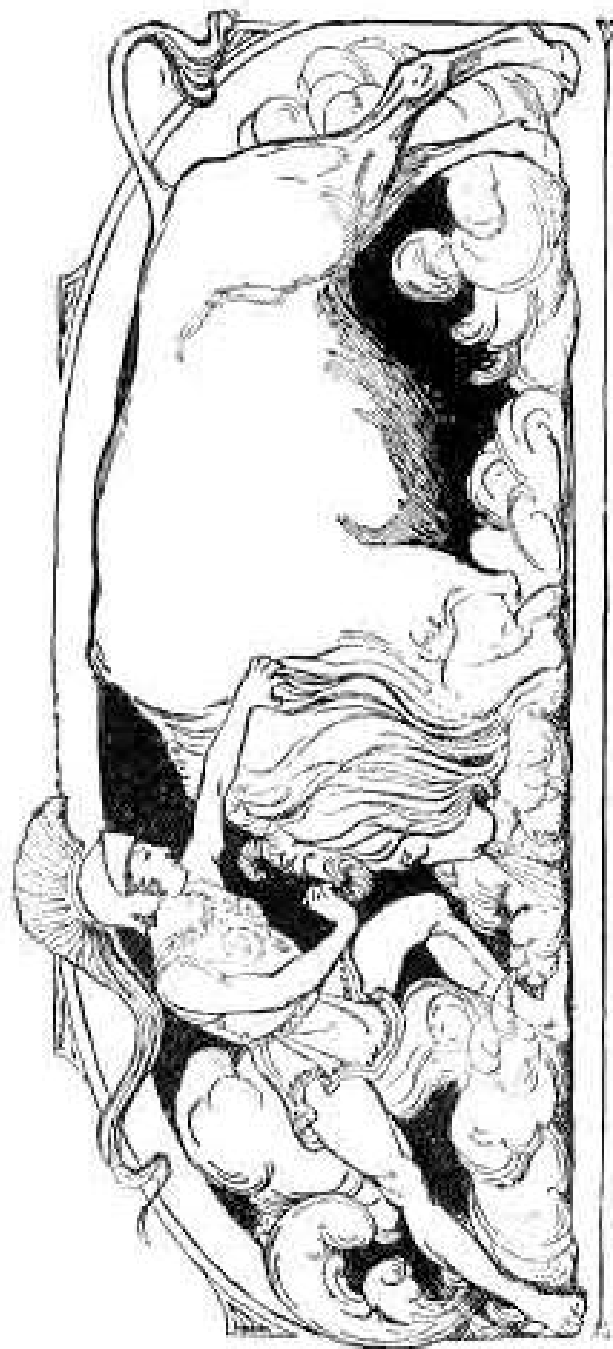










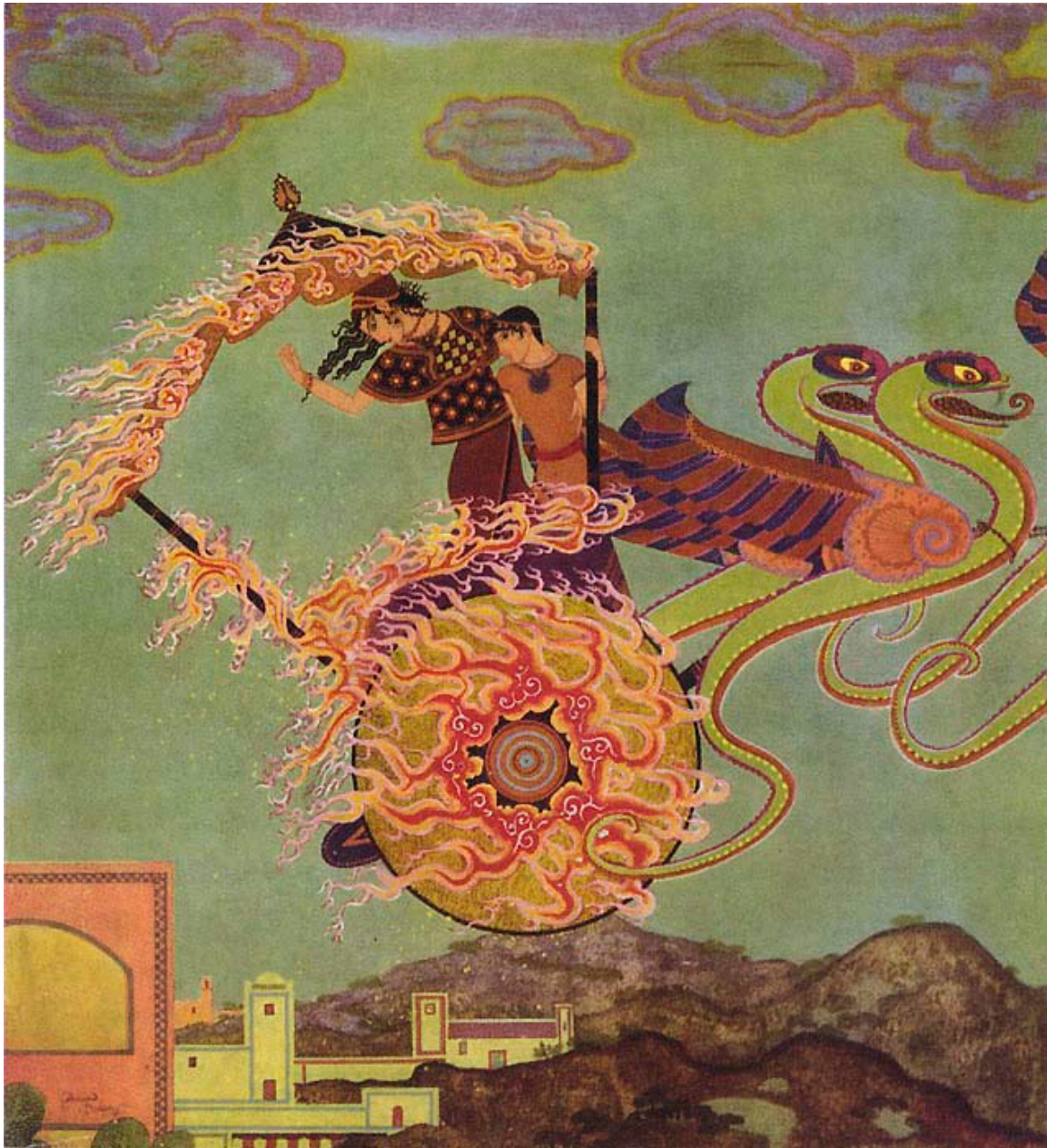
















courtesy of www.paul-cezanne.org





KAYNAKÇA

2. Uluslararası Tarih Kongresi, **Tarih Eğitimi ve Tarihte “Öteki” Sorunu**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.

Agizza, Rosa. **Antik Yunan ‘da Mitoloji**, Çeviren: Z. Zühre İlkelen, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Kanaat Basımevi, 2001.

Aksan, Doğan. **Dil, Şu Büyülü Düzen**, Ankara, Bilgi Kitabevi, 2003.

Aksüt, Fatma. **Seneca’da Ahlak Görüşü ve Zevk Anlayışı**, Ankara, Ulus Basımevi, 1971.

Aktaş, Şerif. **Edebiyatta Üslup ve Problemleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998.

And, Metin. **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985

Avcı, Nabi ve Diğerleri, **Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar**. Derleyen: Aliye F. Mataracı, İstanbul, Bağlam yayınları, 2001, s. 22.

Bağır, Turgut. **1970 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Çatışma Yaratan Bir Unsur Olarak Töre (Custom As a Component Which Creates Conflict In Turkish Contemporary Theatre After The 1970’s)**, A.Ü.DTCF, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı: 13, s. 1–15, Yayın Tarihi: 2002.

Balibar ve Wallerstein, **İrk Ulus Sınıf**, Çeviren: Nazlı Ökten, İstanbul, Metis Yayıncılık, 1993.

Barba, Eugeno., Savarese, Nicola. **Oyuncunun Gizli Sanatı**, Çeviren: Ayşın Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

- Barlow, A. Shirley. **The Imagery Of Euripides**, London, Bristol Classical Press, 2008.
- Barthes, Roland. **Yazının Sıfır Derecesi**, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2003.
- Başkan, Özcan. **Fonemik (Tahlilde Kıtaslar Meselesi)**, İstanbul, İstanbul Matbaası, 1955.
- Baudrillard, Jean. **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çeviren: Emel Achora ve Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993.
- Bauman, Zygmunt. **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çeviren: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Benhabib, Seyla. **Modernizm, Evrensellik ve Birey**. Çeviren: Murat Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Benhabib, Seyla. **Ötekilerin Hakları**, Çeviren: Berna Akkoyal, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- Bennett A.Cerf., Kloppe, Donald S. **Bulfinch's Mythology**, The Modern Library.
- Bonard, Andre. **Antik Yunan Uygarlığı**, Cilt: 3, Çeviren: Kerem Kurtgözü, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2004.
- Bonard, Andre. **Antik Yunan Uygarlığı**, Cilt: 1, Çeviren: Kerem Kurtgözü, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2004.
- Brockett, Oscar G. **The Essentials Theatre**, Florida, Holt, Reinhart and Winston Inc., 1996.
- Brockett, Oscar G. **Tiyatro Tarihi**, Çeviren: Sokullu ve Diğerleri., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Kasım 2000.

Bulfinch, Thomas. **The Golden Age of Myth and Legend**, Great Britain, Wordsworth Editions Ltd., 1993.

Campbell, Joseph. **Batı Mitolojisi**, Çeviren: Kudret Emiroğlu, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2003.

Can, Şefik. **Klasik Yunan Mitolojisi**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, Teknografik A.Ş., 1994.

Cassady, Marsh. **Acting Step by Step**, Resource Publications Inc. (Fotokopi).

Cevanşir, Behbut., Gürel, Güzin. **Foniatrı (Sesin Oluşumu, Bozuklukları ve Korunmasında Temel İlkeler)**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi tıp Fakültesi Yayınları, 1982.

Cicero, **De Oratore**, 1948, Çev.: E.W. Sutton, s. 51, Classical Library, Cambridge.

Cömert, Bedrettin. **Mitoloji ve İkonografi**, Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2006.

Culler, Jonathan. **Yazın Kuramı**, Çeviren: Hakan Gür, Ankara, Dost Yayınları/ Kùltür Kitaplığı Dizisi, 2007.

Çalışlar, Aziz. **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, İstanbul, Kùltür Yayınevi, 1978.

Çalışlar, Aziz. **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1993.

Çapan, Cevat. **Değişen Tiyatro**, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982.

Dinçmen, Dr. Kriton. **Psykhiaatria ve Mythos**, İstanbul, Scala Yayıncılık ve Tanıtım A.Ş., Acar Matbaacılık, Eylül 2001.

Dixon, Luke. **Play-Acting** (Fotokopi).

Dowling, Collette. **Sindrella Kompleksi: Çağdaş Kadının Bağımsızlık Korkusu**, Çeviren: Selçuk Budak, Ankara, Öteki Ajans, 1998, s. 7–9

Erbil, Pervin. **Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi**, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2008, s. 176

Erim, Müzehher. **Latin Edebiyatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, Evrim Matbaacılık Ltd. Şti, 1997.

Erkek, Hasan. **Oyun İçinde Anlatı**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/ 2625, Sanat-Tiyatro Eserleri Dizisi/ 332–198, 2001.

Eslin, Martin. **Dram Sanatının Alanı**, Çeviren: Özdemir Nutku, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Euripides. **Medeia**, Çeviren: A. Hamdi Tanpınar, Ankara, Maarif Matbaası, 1943.

Evliyaoğlu, Gökhan. **Konuşma Sanatı (Fonetik, Diksiyon, Retorik)**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963.

Freeman, Charles. **Mısır, Yunan ve Roma**, Ankara, Çeviren: Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ağustos, 2003.

Friedell, Egon. **Antik Yunan'ın Kültür Tarihi**, Çeviren: Necati Aça, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004.

Fo, Dario., Rame ,Franca. **Kadın Oyunları 1**, Çeviren: Füsün Demirel, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Oyun Dizisi, Tem Yayıncılık, Aralık 1992.

_____, **Kadın Oyunları**, Türkçesi: Füsün Demirel, İstanbul, Tiyatro Dizisi: 4, İkinci Basım, Açılım Yayınları, 1999.

Fromm, Erich. **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çeviren: Selçuk Budak, Ankara, Öteki Ajans, 2000.

Fromm, Erich. **Anaerkil Toplum ve Kadın Hakları**, Çeviren: Acar Doğangün, İstanbul, Arıtan Yayınevi, Nisan, 2004.

Giray, Ülkü. **Yanlışları ve Doğrularıyla Güzel Konuşma ve Dilimize Yerleşmiş Arapça ve Farsça Sözcükleri Okuma Kılavuzu**, Ankara, Bilgi Kitabevi, 1998.

Graves, Robert. **Grek Myths**, , Turin, Italy, Cassel Publishers Limited, Penguin Books, 1984.

Grimal, Pierre. **Yunan Mitolojisi**, Çeviren: Nihan Özyıldırım, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Güler, Eser., Hengirmen, Mehmet. **Ses Bilimi ve Diksiyon**, Ankara, Engin Yayınevi, 2005.

Gökberk, Macit. **Değişen Dünya Değişen Dil**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Gökdağ, Ebru. **On Sekizinci Yüzyılda Oyunculuk: Gestus Sanatı**, Yayınlanmamış Makale.

Goodman ve Gay. **Languages of Theatre Shaped by Women**, Intellect Boks, Cromwell Press, 2003.

Gürel, Hakan. **Eugenio Barba ve Odin Teatret**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi. 6.

Gürel ve Mutur, **Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması, (Psychomythological Terms: Use of Mythology in Psychology Literature)**, Anadolu University Journal of Social Sciences, 2007: Vol: 7.

Güz, Nükhet. **Sesler ve Kurallar**, İstanbul, Der Yayınları, 1992.

Hamilton, Edith. **Mitologya**, Çeviren: Ülkü Tamer, İstanbul, Varlık Yayınevi, Ekin Basımevi, Ekim 1968.

Horney, Karen. **Kadın Psikolojisi**, Çeviren: Selçuk Budak, Ankara, Öteki, Ajans, 1999.

Horney, Karen. **Çağımızın Nevrotik Kişiliği**, Çeviren: Selçuk Budak, Ankara, Öteki Ajans, 1998.

Huizinga, Johan. **Homo Ludens (Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme)**, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.

İkesus, Saadet. **Ses Eğitimi ve Korunması**, Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul, Milli eğitim Basımevi, 1965.

İpşiroğlu, Zehra. **Tiyatroda Düşünsellik**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1995.

İpşiroğlu, Zehra. **Tiyatroda Ahıl mama (Boyutları ve Çeşitlemeleri)**, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2004.

İpşiroğlu, Zehra. **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1998.

Kereny, C. **The Gods of the Greeks**, New York, Thames and Hudson Ltd., 2006.

Kıran, Zeynel. **Saussure'den Günümüze Dilbilim Akımları**, Ankara, Onur Yabancı Diller Kitap ve Yayın Merkezi, 1986.

Kranz, Walter. **Antik Felsefe**, Çeviren: Suad Y. Baydur, Dünya Kültür Klasikleri Dizisi, Onur Matbaası, Mayıs, 1984.

Kristeva, Julia. **Korkunun Güçleri**, Çeviren: Nilgün Tatal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Kristeva, Julia. **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çeviren: Nilgün Tatal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007.

Kuçuradi, İoanna. **Trajik Olan**, İstanbul, Yankı Yayınları, İstanbul Matbaası, 1966.

Latacz; Joachim. **Antik Yunan Tragedyaları**, Çeviren: Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, TEM Yapım Yayıncılık Ltd. 2006.

Lawrence, Stuart. **Audience Uncertainty and Euripides' Medea**, New Zeland, Massey University.

Meyer, M., **Retorik**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2009.

Navisalvia, **Trajedi (Sina Kabağaç'ı Anma Toplantısı)**, Editör: Faruk Akyol, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2005.

Navisalvia, **Çeşitlemeler (Sina Kabağaç'ı Anma Toplantısı)**, Editör: Faruk Akyol, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003.

Nietzsche, Friedrich. **Tragedyanın Doğuşu**, Çeviren: İsmail Zeki Eyuboğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2002.

Nietzsche, Friedrich. **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe**, Çeviren: Nusret Hızır, İstanbul, Elif Yayınları, 1963.

Nicoll, Allardyce, **Masks Mimes and Miracles**, Studies in The Popular Theater, Cooper Square Publishers, Inc, New York, 1963.

Nikunen, Minna (2005). “**Medeia Myth and Mother-Child Murder-Suicide**”.

Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt: 1, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1985.

Nutku, Özdemir. **Modern Tiyatro Akımları**, Ankara, Dost Yayınları, 1962.

Nutku, Özdemir. **Oyunculuk Tarihi**, Cilt: 1, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

Nutku, Özdemir. **Oyunculuk Tarihi**, Cilt: 2, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

Oktay, Ahmet. **Yazın İletişim İdeoloji**, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1982.

Ögel, Prof. Dr. Bahaeddin. **Türk Mitolojisi**, Cilt 1, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınevi, 1996.

Öndül, Selda. **Euripides ve Medeia**, Ankara, Program Dergisi, D.T.C.F. Tiyatro Bölümü Yayını.

Özdemir, Emin. **Güzel ve Etkili Konuşma Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.

Papadopoulos, Yannis. **Uygarlığın Erkeğe Özgü Düzeni ve Kadın Maskelerinin Özgüveni (The Masculine Order of Civilisation and The Hybris of Female Masks)**, * Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Neşe Aslan, Atina, Ege Eğitim Dergisi 2004 (5) 1: 89–96, 89 Ege Eğitim Dergisi 2004 (5) 1: 89–96, Nisan 2002.

Pavis, Partice. **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çeviren: Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Pazarkaya, Yüksel. **Mediha**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları/ 1420, Tiyatro Eserleri Dizisi/ 53, 1992.

Peterich, Eckart. **Küçük Yunan Mitologyası**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1946.

Pignarre, Robert. **Tiyatro Tarihi**, Çeviren: Pınar Kür, İstanbul, İletişim Yayıncılık A.Ş., 1991.

Pinsent, John. **Greek Mythology**, Yugoslavia, Newnes Boks, The Hamlyn Publishing Group Limited, 1983.

R. Martin Thomas. **Ancient Greece (From Prehistoric to Hellenistic Times)**, U.S.A., Yale University Press, 1996.

Rawls, John. **A Theory of Justice**, Harvard University Press. Cambridge, Mass, 1971.

Reed, Evelyn. **Kadının Evrimi II**, Çeviren: Şemsa Yeğin, İstanbul, Payel Yayınları, Doğu Matbaası, 1983.

Reed, Evelyn. **Bilim ve Cinsiyet Ayrımı**, Çeviren: Şemsa Yeğin, İstanbul, Payel Yayınları, Doğu Matbaası, 2003.

Rıfat, Mehmet. **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Rıfat, Mehmet. **. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (2. Temel Metinler)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Roebottom, Shelia. **Kadınlar Direniş ve Devrim**, Çeviren: Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yayınevi, 1994.

Rosenberg, Dona. **Dünya Mitolojisi**, Çevirenler: Koray Atken, Erdal Cengiz, Atıl Ulaş Cüce, Kudret Emiroğlu, Tuluğ Kenanoğlu, Tahir Kocayiğit, Erhan Kuzhan, Bengü Odabaşı, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1998.

Rudlin, John. **Commedia dell'Arte**, Çeviren: Ezgi Ege İpekli, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000.

Sardar, Zia ve Diğerleri (Ashis Nandy ve Merryl Wyn Davies). **Barbar Denen Ötekiler**, Çeviren: Emine Buket Sağlam, İstanbul, İz yayıncılık, 2004.

Schwab, Gustav. **Klasik Yunan Mitolojisinin En Güzel Örnekleri**, Çeviren: Devrim Doğan Yüzer, Dördüncü basım, İzmir, İlya İzmir Yayınevi, 2007.

Selen, Nevin. **Entonasyon Analizleri**, İstanbul, Ankara Üniversitesi DTCTF Yayınları: 68, İbrahim Horoz Matbaası, 1951.

Seneca. **Epistulae Morales (Ahlaki Mektuplar)**, Çeviren: Türkan Uzel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992.

_____. **Medea**, Çeviren: Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006.

_____. **Medeia**, Çeviren: Samim Sinanoğlu, Ankara, Maarif Matbaası, 1945.

_____. **Seçme Epigramlar ve İmparator Cladius'un Kabaklaşması**, Çeviren: Samim Sinanoğlu, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1947.

Sen, Amartya. **Kimlik ve Şiddet**, Çeviren: Ahmet Kardam, İstanbul, bzd Yayın ve İletişim, 2006.

Shelia Margaret, Pelizon. **Kadının Konumu Nasıl Değişti?**, Çeviren: İhsan Ercan Sadi ve Cem Somel, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009.

Sinanoğlu, Nüzhet Haşim. **Grek ve Romen Mitolojisi**, Ankara, Hâkimiyeti Milliye Matbaası, 1999.

Soygür, Haldun. **”Sanat ve Delilik”**, Klinik Psikiyatri Dergisi, 2(2), 1999.

Stautet, Marc. **Kadınların Özgürleşmesi Üzerine**, Çeviren: Selcan Serdarlıoğlu, İstanbul, Telos Yayıncılık, 1998, s. 15.

Suner, Levent. **Commedia dell’Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum (Three Plays Five Stage Interpretations Influenced by Commedia dell’Arte)**, A.Ü.DTCE, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 24, 2007.

Szerb, Antal. **Dünya Edebiyatı Tarihi**, Çeviren: Hasan Eren, Ankara, Türkoloji Dergisi, Cilt: 8, 1979.

Şenbay, Nüzhet. **Alıştırma Diksiyon Sanatı**, Ankara, Cilt:2, Devlet Tiyatroları, İç Eğitim serisi No: A-42.

Şener, Sevdâ. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Eskişehir, Devlet Konservatuvarı Yayınları No: 3, Anadolu Üniversitesi Basımevi, 1991.

_____. **İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Can Matbaası, Eylül, 2003.

_____. **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1997.

Tanilli, Server. **Yaratıcı Aklın Sentezi**, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2006

Tekerek, Dr. Nurhan. **Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Birleştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar (Two Patterns for Efforts of Synthesizing Western Theatre with our Traditional**

Theatre: “The Shadow of Donkey”, “They Shoot the Shahs, don’t they?”)
A.Ü.DTCF, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı:16, 2003.

Tekerek, Dr. Nurhan. Popüler **Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Tseelon, Efrat. **Kadınlık Maskesi**, Çeviren: Reşide Kecec, Ankara, Ayrıntı Yayınları, 2002.

Tuncel, Bedrettin. **Tiyatro Tarihi**, Cilt:1, İstanbul, Devlet Basımevi, , 1938.

Vardar, Berke. **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1982.

Vernant, Jean-Pierre. **Evren Tanrılar İnsanlar**, Çeviren: Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2001.

_____. **Torunuma Yunan Mitleri (Evren, Tanrılar, İnsanlar)**, Türkçesi: Emin Özcan, İstanbul, Helikopter Kitap Yayınevi Ltd., 2009.

Veyne, Paul, **Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar mıydı?**, Çeviren:, Mehmet Alkan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2003.

Yalom, Marilyn. **Antik Çağlardan Günümüze Evli Kadının Tarihi**, Çeviren: Zeynep Yelçe ve Neşenur Domaniç, İstanbul, Çitlenbik Yayınları, 2002.

Yamaner, Güzin. **Sahne Dişil Olanın Temsili: Susan Glaspell’in Önemli Şeyler’i (The Importance of Susan Glaspell's Trifles)**, A.Ü.DTCF, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı:19, 2005.

Yıldız, Pelin. **Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel gelişiminde Göstergebilimsel Açından Bir Analiz**, 2005.

Yörükan, Dr. Turhan. **Yunan Mitolojisinde Aşk**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Doğu Matbaacılık ve Tic. Ltd. Şti. 2000.

Yuval-Davis, Nira. **Cinsiyet ve Millet**, Çeviren: Ayşin Bektaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

İnternet Kaynakları

- <http://bianet.org/biamag/kadin/106013-erkek-dunyasinin-gizemli-buyucusu-trajik-katil-ve-oteki-anne-medea>.
- <http://bluepoint.gen.tr/troia/talos.html>.
- <http://www.cvpinteractive.org>
- http://www.ekoloji.org/makaleler_kadinlar_ve_demokrasi_gelenegi.html.
- http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/fo-bio.html
- www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/articles/2005/13/PYILDIZ.PDF.
- <http://www.uta.fi/conference/narrative/papers/nikunen.>, 2005.
- www.yenisayfa.com