

**JEAN GENET OYUNLARINDA CİNSELLİĞİN İNŞASI:
BALKON VE SIKIGÖZETİM OYUNLARINDA
HEGEMONİK ERKEKLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FATMA TUĞCU

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KADIN ARAŞTIRMALARI
ANABİLİMDALI**

**MERSİN
AĞUSTOS - 2019**

**JEAN GENET OYUNLARINDA CİNSELLİĞİN İNŞASI:
BALKON VE SIKIGÖZETİM OYUNLARINDA
HEGEMONİK ERKEKLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FATMA TUĞCU

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

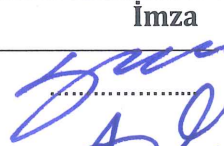
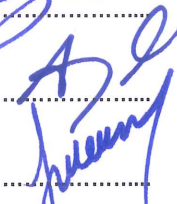
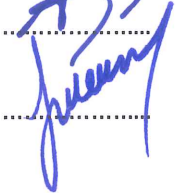
**KADIN ARAŞTIRMALARI
ANABİLİMDALI**

**Danışman
Prof.Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU**


**MERSİN
AĞUSTOS - 2019**

ONAY

Fatma TUĞCU tarafından Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU danışmanlığında hazırlanan "Jean Genet'in Oyunlarında Cinselliğin İnşası: Sıkıgözetim ve Balkon Oyunlarında Hegemonik Erkeklik" başlıklı çalışma aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Prof.Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU	
Üye	Prof.Dr.Aslihan DOĞAN TOPÇU	
Üye	Dr.Öğr.Üyesi Filiz YILDIZ	

Yukarıdaki Jüri kararı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 23.08.2019 tarih ve 2019/23 sayılı kararıyla onaylanmıştır.


Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yağmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesine devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

08 Ağustos 2019/ 08 August 2019

İmza/ Signature

Fatma TUĞCU

ÖZET

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyeti göstererek, bu cinsiyetler için oluşturulmuş, öğretilmiş ve/ veya öğrenilmiş cinsiyet rollerini ve bu cinsiyet rollerinden beklenen davranışları anlatan bir kavramdır. Biyolojik cinsiyetin üzerine eklenen belirteçler, kadın ve erkek cinsiyetlerini birbirlerine karşı konumlandırmaktadır. İktidarın merkezine cinsel hiyerarşiyi yerleştiren Fransız oyun yazarı Jean Genet'e göre; iktidar, yerleşik kurallar dizgesi ve yerleşik davranış biçimleri ile bireylerin benliklerine kazanmıştır. Bu hiyerarşi içinde, güçlü erkekler en üst katmanda yer alır. Kadınlar, çocuklar ve eşcinseller ise en alt katmandadırlar. Genet'nin oyunlarında kadınlar, fahişeler, hırsızlar, eşcinseller kaba güçle, şiddetle ve daima erkek tarafından aşağılanarak yönetilir. Diğer cinsiyet kimlikleri gibi, erkeklik de, toplumsal süreçlerin bir kurgusudur. Michel Foucault'un iktidar kuramına göre ise, modern toplumun en belirgin yönetim aracı gözetleme ve kayıt tutma ilkesidir. Bireylerin merkezi bir bakış altında tümüyle görünür kılınması, tahakküm mekanizmasının işlerliğini sağlamak içindir. Modern toplumlarda iktidarın gözetleme dizgesinin, bireyin psikolojisine gittikçe artan bir ölçüde baskı yapması ve bu baskının 'ıslah etme' tasarımının bir parçası haline getirilmesi, Micheal Faucault'a göre disiplinli iktidarın gereğidir. Bireyin içinde bulunduğu çağın kurumları, söylemleri; iktidar söylemini üreten, koordine ve hiyerarşik bir düzende işleyen mekanizmalardır. Birey asla yaşadığı toplumdan ve toplum değerlerinden bağımsız değildir. Birey, yapıların ve söylemlerin üzerine inşa edildiği, kimliklerin taşıyıcısı ve hedefidir. Bu çalışma; cinsiyet, beden ve iktidar kuramları ışığında, Jean Genet'nin *Balkon* ve *Sıkıgözetim* oyunlarında, cinsiyetin inşası, cinsiyet rolleri, cinsiyet hiyerarşisi ve cinsiyetin iktidarla ilişkisini ele alacaktır. Çalışmada, A. J. Greimas'ın göstergebilim yöntemi, ele alınan oyunları çözümleme yöntemi olarak belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Jean Genet, Balkon, Sıkıgözetim, Göstergebilim, Hegemonik Erkeklik

Danışman: Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Mersin Üniversitesi, Mersin.

ABSTRACT

Gender is a concept that describes gender roles created, taught, and/ or learned for those genders, as well as behaviors expected from those gender roles, by demonstrating biological sex. . Markers articulated on biological sex position the female and male genders against each other. According to Jean Genet, the French playwright who placed the sexual hierarchy at the center of power; power is etched into the selves of individuals with its entrenched string of rules and entrenched forms of behavior. Within this hierarchy, powerful men take part in the top tier. Women, children and homosexuals are in the lowest tier. In Genet's plays, women, prostitutes, thieves, homosexuals are governed by brute force, violence, and always humiliation by men. Like other gender identities, masculinity is a fiction of social processes. According to Michel Foucault's theory of power, the most obvious management tool in modern society is the principle of surveillance and record keeping. To make individuals fully visible under a central view is to ensure the functioning of the mechanism of domination. In Modern societies, it is necessary for disciplinarian power to put increasing pressure on the psychology of the individual, and to make this pressure part of the 'reform' design, according to Micheal Faucault. The institutions and discourses of the age in which the individual is present are the mechanisms that produce the discourse of power, which operate in a coordinated and hierarchical order. The individual is never independent of the society in which he lives and the values of society. The individual is the bearer and target of identities, on which structures and discourses are built. This work will focus on the construction of gender, gender roles, gender hierarchy, and the relationship of gender with power in Jean Genet's *The Balcony* and *Deathwatch* plays, in light of theories of gender, body, and power. In *The Study*, A. J. Greimas's method of semiotics has been designated as the method of analyzing the plays discussed.

Keywords: Jean Genet, *The Balcony*, *Deathwatch*, Semiotics, Hegemonic Masculinity

Advisor: Prof. Yusuf Gürhan TOPÇU, Department of Radio, Tv and Film, Mersin University, Mersin.

TEŞEKKÜR

Danışmanım Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU'ya çok teşekkür ederim. Onun cesaretlendirici yol göstermeleri, ön açıcı önerileri ve sağladığı güven olmasaydı, bu tez muhtemelen tamamlanamayacaktı.

Tez çalışma sürecine birlikte başladığımız, tez araştırma konusunun belirlenmesinde bana zaman ayıran, emek veren ilk tez danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Hakan ALTUN'a teşekkür ederim.

Tez yazım sürecinde panik atak sorularımı sükûnetle karşılayan Arş. Gör. Özen KURTULUŞ'a teşekkür ederim.

Ayrıca yardımlarını esirgemeyen eşime, anneme ve zamanlarından çaldığım çocuklarım; Ekin Devrim ve Evrim'e çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLOLAR DİZİNİ	ix
KISALTMALAR VE SİMGELER	x
1. GİRİŞ	1
2. KAYNAK ARAŞTIRMALARI	3
2.1. Toplumsal Cinsiyet Rejiminin Dayanakları	3
2.1.1. Toplumsal Cinsiyet	3
2.1.2. Beden Politikaları	4
2.2. İktidar ve Toplumsal Cinsiyet Rejimi	4
2.2.1. Ataerki	5
2.2.2. Fallus	5
2.2.3. Homofobi	5
2.2.4. Hegemonik Erkeklik	6
2.2.5. Heteronormative	6
2.3. Absürt Tiyatro	7
2.3.1. Absürt Tiyatronun Çıkışı	7
2.4. Toplumsal Örüntülerin Dışında Bir Yazar: Jean Genet	8
3. MATERYAL VE YÖNTEM	9
3.1. Yapısalcılık	9
3.2. Göstergibilim	13
3.3. Algirdas Julien Greimas ve Göstergibilimsel Dörtgen	15
3.3.1. Söylemsel Düzey (Yüzeysel Düzey)	17
3.3.1.1. Anlatısal Yapı	17
3.3.1.1.1. Oyun Kişileri	17
3.3.1.1.2. Zamansallaşma	17
3.3.1.1.3. Uzamsallaştırma	18
3.3.1.2. Betisel (Figüratif) Yapı	18
3.3.1.3. İzleksel (Tematik) Yapı	18
3.3.2. Anlatısal Düzey (İçerik Düzeyi)	19
3.3.3. Mantıksal- Anlamsal Düzey (Soyut Derin Düzey)	21
4. BULGULAR	25
4.1. Toplumsal Cinsiyet Rejiminin Dayanakları	25
4.1.1. Bedenin Toplumsal İnşası	27
4.1.1.1. Beden Politikaları	30
4.1.1.2. Cinsiyetlendirilmiş Bedenler: Queer Kuram	34
4.2. İktidar ve Toplumsal Cinsiyet Rejimi	38
4.2.1. İktidarın Koordinasyonu ve Cinselliğin Hiyerarşisi	41
4.2.2. Hegemonik Erkekliğin İnşası	44
4.2.3. Hazzın Denetlenebilirliği	49
4.2.3.1. Cinsel Politika ve Aile	55
4.2.4. Kurumlar	58
4.2.5. Devlet	61
4.2.6. Erkeklik Kurgusunun Bir Yansıması Olarak Cinsel Şiddet ve Tecavüz	62
4.3. Absürt Tiyatro	66

4.3.1. Absürt Tiyatronun Çıkışı	67
4.3.2. Özdeşleştirici Gerçeğe Karşı Yadırgatan Gerçek	70
4.3.3. Absürt Tiyatronun Sanatsal Biçemi	72
4.4. Toplumsal Örüntülerin Dışında Bir Yazar: Jean Genet	74
4.4.1. Jean Genet'yi Anlamak (19 Aralık 1910, Paris- 15 Nisan 1986, Paris)	74
4.4.2. Jean Genet Tiyatrosu: Suretin Yansıması	81
5. SIKIĞÖZETİM OYUNUNUN GREİMAS GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ	88
5.1. Sıkıgözetim Oyununda Söylemsel (Yüzeysel, Anlamsal) Düzey Çözümlemesi	88
5.1.1. Anlatsal Yapı	88
5.1.1.1. Oyunun Adı	88
5.1.1.2. Oyun Kişileri	89
5.1.1.3. Zamansallaşma	95
5.1.1.4. Uzamsallaştırma	96
5.1.1.5. Oyun Durum Şeması	97
5.2. Sıkıgözetim Oyununda Anlatsal Düzey (İçerik Düzeyi) Çözümlemesi	99
5.3. Sıkıgözetim Oyununda Metinsel- Anlamsal (Derin) Düzey Çözümlemesi	101
6. BALKON OYUNUNUN GREİMAS GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ	107
6. 1. Balkon Oyununda Söylemsel (Yüzeysel, Anlamsal) Düzey Çözümlemesi	107
6.1.1. Anlatsal Yapı	107
6.1.1.1. Oyunun Adı	107
6.1.1.2. Oyun Kişileri	109
6.1.1.3. Zamansallaşma	137
6.1.1.4. Uzamsallaştırma	139
6.1.1.5. Oyun Durum Şeması	142
6.2. Balkon Oyununda Anlatsal Düzey (İçerik Düzeyi) Çözümlemesi	144
6.3. Balkon Oyununda Metinsel- Anlamsal (Derin) Düzey Çözümlemesi	151
7. SONUÇ	159
KAYNAKLAR	165
ÖZGEÇMİŞ	169

TABLULAR DİZİNİ

	Sayfa
Tablo 3.1. Çözümleme Düzeyleri	16
Tablo 3.2. Anlatının sözdizimi	19
Tablo 3.3. Eyleyenler Şeması	21
Tablo 3.4. Anlam Ekseni	22
Tablo 3.5. Greimas Göstergebilimsel Dörtgeni	23
Tablo 5.1. Sıkıgözetim Oyununda Oyun Kişileri	90
Tablo 5.2. Sıkıgözetim Oyununda Zamansallık	96
Tablo 5.3. Sıkıgözetim Oyununda Uzamsallık	97
Tablo 5.4. Sıkıgözetim Oyununun Dönüşüm Tablosu	99
Tablo 5.5. Sıkıgözetim Oyununun Eyleyense Ögeleri	100
Tablo 5.6. Sıkıgözetim Oyununun Eyleyenler Şeması	101
Tablo 5.7. Sıkıgözetim Oyununun Göstergebilimsel Dörtgeni (Yaşam/Ölüm)	102
Tablo 5.8. Sıkıgözetim Oyununun Göstergebilimsel Dörtgeni; Varlık/Yokluk	104
Tablo 6.1. Balkon Oyununda Oyun Kişileri	111
Tablo 6.2. Balkon Oyununda Zamansallık	138
Tablo 6.3. Balkon Oyununda Uzamsallık	139
Tablo 6.4. Balkon Oyununda Kapalı- Açık Uzam Karşılaştırması	141
Tablo 6.5. Balkon Oyununda Uzamların Dönüşümü	142
Tablo 6.6. Balkon Oyununun Dönüşüm Tablosu	144
Tablo 6.7. Balkon Oyununun Eyleyense Ögeleri	146
Tablo 6.8. Irma'nın Durum Öznesinden Edim Öznesine Dönüşümü	147
Tablo 6.9. Balkon Oyununda Özne/ Karşı Özne	147
Tablo 6.10. Balkon Oyunda İktidar Sahipleri Açısından Eyleyenler Şeması	150
Tablo 6.11. Balkon Oyunda İsyancılar Açısından Eyleyenler Şeması	150
Tablo 6.12. Balkon Oyununda Statik İlişkileri Gösteren Göstergebilimsel Dörtgen	152
Tablo 6.13. Balkon Oyun Kişilerinin Statik Göstergebilimsel Dörtgene Göre Sınıflandırılması	153
Tablo 6.14. Balkon Oyununda Oyun Kişilerinin Simetriklik Tablosu	153
Tablo 6.15. Balkon Oyununun Göstergebilimsel Dörtgeni; Asıl/Suret	154
Tablo 6.16. Balkon Oyununun Göstergebilimsel Dörtgeni; Erkek/Kadın	156
Tablo 6.17. Balkon Oyununun Uzamsal Göstergebilimsel Dörtgeni; Kapalı/Açık	157

KISALTMALAR VE SİMGELER

Kısaltma/Simge	Tanım
G	Gönderen
A	Alıcı
N	Nesne
Ö	Özne
Y	Yardımcı
E	Engelleyici
U	Ayrışık (ÖU N: Özne, Nesneden ayrışık)
∩	Bağdaşık (Ö∩ N: Özne, Nesneye birleşik)
⊃	Daha güçlü (G⊃N: Gönderen, Nesneden daha güçlü)
=	Eşit (G=Ö: Gönderen, Nesneye eşit)
<.....>	Karşıtlık Ekseni
<.....>	Alt Karşıtlık Ekseni
↔	Çelişkinlik ekseni
———	Bütünleyicilik Ekseni

1. GİRİŞ

Toplum teorileri, boşlukta gezinen kara parçaları değildir. Bir günde, bir anda oluşturulmuş yönergeler de değildir. Pozitif bilimlerde olduğu gibi, neden sonuç düzleminde, tarihsel ve sosyolojik verilerin anlamlandırılıp sınıflandırılması sonucu ortaya çıkmış sistematik bilgiler bütünüdür. Cinsel politikanın analizi; cinsiyet hiyerarşisi, iktidar ve çatışma örüntülerine açıklık getirmiştir. Toplumsal cinsiyete dair bir toplum teorisi, toplumdaki cinsiyet rollerinin, katı ve birbirinden keskin sınırlarla ayrılmış cinsiyet rollerinin iktidarlarca üretilip, medya, okulgibikurumlarla ve günlük pratikler içindeki sosyal ağlarla, söylemlerle kanıksatıldığını açığa çıkarmıştır. Toplumsal cinsiyet, modernite öncesini de içine alan tarihsel söylem ve pratiklerin devredilmesi ile oluşmuştur. Toplumsal hiyerarşi içinde, birbirine karşı konumlandırılmış kadın ve erkek rolleri, kesin sınırlarla birbirlerinden yalıtılmıştır. Toplumsal ölçekte kabul görececek kadınlık ve erkeklik rolleri yaratılmıştır. Bu roller 'yöneten' ve 'yönetilen' ilişkisi ekseninde kurgulanmış, farklı cinsiyet yönelimlerini yok sayan heteronormative, ataerkil toplum modeli, cinsel politikanın belirleyici güzergâhını oluşturmuştur. Dolayısıyla kadınlara ve eşcinsellere baskı uygulanması doğanın değil, insan eylemliliğinin, toplumsal kültürün bir sonucudur.

Toplumsal cinsiyete ilişkin iktidar analizi, kadınlarla erkekleri doğrudan bir iktidar ilişkisiyle birbirine bağlanmış toplumsal bloklar olarak kabul eder. Cinselliğin toplumsal olarak düzenlenmesi beraberinde pek çok yasaklar silsilesini de yaratır. Arzu nesnelere, kültürel kodlamada kadınlık ve erkeklik ikiliği ve karşıtlığıyla tanımlanır ve cinsel pratikte, temelde çift ilişkilerinde örgütlenir. Foucault'ya göre; cinsellik toplumsal yaşamdan yalıtılması mümkün olmayan ve tarih içinde sürekli değişikliğe uğrayan bir insan deneyimidir. Bu anlamda günümüzdeki cinsiyet rejiminin oluşmasında, 17.-18. yüzyıldan itibaren (Foucault'nun baskı çağı olarak nitelendirdiği) işleyen cinsiyet politikası, bedenlerin cinsiyetlendirilmesi, kadın-erkek ilişkileri ve cinsellik hakkında yapılmış çalışmalar, tarihin bu döneminden günümüze pek çok yargının aktarıldığını söylemektedir.

Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet normlarını üreten iktidar ilişkileri Michel Foucault'nun 'biyo-iktidar' kavramı üzerinden incelenecek, bu iktidar örgütlenmesinin bedenler üzerindeki hiyerarşisi değerlendirilecek, kurumların cinsel politikanın kabulündeki rolleri araştırılacaktır. Ataerkil toplumun ve hegemonik erkekliğin, cinsel şiddetle arasındaki ilişki sorgulanacaktır. Bu kuramsal düzlem üzerinden Jean Genet'nin Balkon ve Sıkıgözetim oyunları çözümlenmeye ve cinsiyet kuramları zemininde, cinselliğin, cinsiyet rollerinin nasıl inşa edildiği ve nasıl işlediği incelenecektir. Cinsel politika açısından Jean Genet'in gerek oyunları gerekse romanları iktidarı, şiddeti ve hegemonik erkekliği sorgulamaya uygun bir zemin sunar. Romanlarında ve oyunlarında cinselliğin merkeze konumlandırıldığı hiyerarşik bir düzenek vardır. Ve bu

hiyerarşi içinde;sağlıklı, güçlü, soylu, iktidar sahibi erkekler en üstte yer alır. Bu erkek karakterler, ataerkil aile düzeninde aile reisi olan 'baba' tavrı içindedir. Kadınlar, çocuklar ve eşcinseller ise en alt katmandadırlar. Genet'in oyunlarında fahişeler, hırsızlar, eşcinseller yani toplumun 'artık'tan saydığı karakterler, kaba güçle, şiddetle ve daima erkek tarafından aşağılanarak yönetilir. Jean Genet'a göre güç kimdeyse suç ondadır. İktidarda olan, iktidarını korumak adına şiddet uygular. Genet'in yarattığı iktidar evreninde hiç kimse gerçek değildir, herkes rol yapar. Betimlediği durumlar, çizdiği karakterler ne denli güçlü işlenmiş olsa da, gelip geçicidirler. Gerçek, ancak sanatla mümkündür. Genet'in dünyasında şiddeti uygulayanın, uyguladığı şiddet, onu insanlıktan uzaklaştırır. 'Efendi', rolünden kaynaklanan davranışlarıyla zehirlenir. İktidar yapısının üst basamağında bulunan herkes aktördür. Genet, yalnızca iktidara karşı gelenlerin, mülksüzlerin ve asilerin insanlığından bahseder. Ancak bu insanlık da, ezilenlerin iktidara ulaşma arzuları yüzünden sürekli kirlenir. Her iktidar kendi karşıtını yaratır ve bu zıtlık içerisinde iktidarı ele geçiren, kendini ezeni taklit etmeye başlar. Metaforlarla ördüğü oyunları, politik bir amaca hizmet etmek üzere yola çıkmamış olsa da, karşılıklı güç ilişkilerini deşifre etmesi bakımından politiktir. Yazarın **Zenciler** oyunu için söylediği: *'Bu oyun siyahlar için değil, beyazlara karşı yazıldı'*, cümlesi Genet'in karşıtlıklar karşısındaki tutumunu açıklığa çıkarır.

Bu çalışmanın esasını oluşturan oyunlardan biri olan **Balkon** oyunundaki, Irma'nın işlettiği genelev, cinselliğin tahakküm ve denetim altına alındığı, üzerinden kazanç sağlanan bir kurumdur. Bedeni merkeze alan iktidar şekillenmesi; bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yolunun açılmasını da beraberinde getirmiştir.Sistem, varlığını ve sürekliliğini kadının cinselliğine, erkek adına el koymakla sağlamaktadır. Şiddet, hegemonik erkekliğin ve heteronormativenin bir ürünüdür. Dış dünyadan yalıtılmış bölmelerde, erkek müşterilerin 'var olmak istedikleri' kimliklerle, fantezileri canlandırılır. Bu oyunların nesnesi kadındır. Irma, gözetleyen, gözetilen ve kurgusal bütünlüğü sağlayan düzen kurucudur. **Sıkıgözetim** oyunu ise, bir cezaevi hücrelerinde geçmektedir. Hücre, gardiyanlar tarafından her an gözetlenmektedir. Cezaevinde ve hücrenin içinde hegemonik erkekliğin ve gözetimin yarattığı şiddet ve rakabet yoğun biçimde hissedilmektedir. Heteronormativenin ürettiği, doğallaştırılmış oyun kişileri, hegemonik erkekliğin temsilcisidirler.

Söz konusu incelemede; göstergebilimi edebiyata ilk uyarlayan ve bu bilim dalının tutarlı bir bilimsel yönüme dönüşmesini sağlamış, A. J. Greimas göstergebilimsel yöntemi kullanılacaktır. Yapıtın üretici sürecini üç kesite ayıran Greimas, üretici süreçte yer alan öğeleri; "eyleyenler" olarak tanımlar. Eyleyenleri ise, eylemi gerçekleştirme düzelemindeki yerlerine göre konumlandırır. Greimas'ın üretici sürecindeki kesitler: söylemel yüzey, anlatsal yüzey ve derin yüzey olarak ayrılır. Bu yüzeyler, birbirleri ile etkileşim içindedirler. Birlikte yapıtın bağıntılar dizgesini, çatışmalı anlatı yapılarını ve anlamı açığa çıkarırlar.

2. KAYNAK ARAŞTIRMALARI

2.1. Toplumsal Cinsiyet Rejiminin Dayanakları

2.1.1. Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyete işaret ederek, bu cinsiyetler için oluşturulmuş, öğretilmiş ve/ veya öğrenilmiş cinsiyet rollerini ve bu cinsiyet rollerinden beklenen davranışları anlatan bir kavramdır.

Toplumsal cinsiyet, günlük yaşamın tüm süreçlerini belirler. Ekonomi, ideoloji, aile, sanat, siyaset, sanat gibi tüm kurumların kurulumunda ve işlevlerinde onları etkiler ve onlardan etkilenir. “Toplumsal cinsiyet, her bir cinsiyet üyesi için, uygun diye görülen davranış hakkındaki toplumsal beklentilerdir. Toplumsal cinsiyet; erkek ve kadınların birbirlerinden farklı olmasına yol açan fiziksel niteliklere değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulmuş özelliklere göndermede bulunmaktadır”(Giddens, 2000; 621). Bu bölümde, cinsiyetin, tarihsel süreçler içinde nasıl toplumsallaştığı (ya da toplumsallaştırıldığı) ve siyasi bağlamının nasıl oluştuğu araştırılacaktır. “Cinsel sınıflaşmanın gözle görülemeyecek kadar derin olduğunu” söyleyen, *Shulamith Firestone*’nın *Cinselliğin Diyalektiği* çalışmasından faydalanılacaktır. Cinselliğin tarihi üzerine araştırma yapan *Eric Berkowitz*’ın *Seks ve Ceza: Arzuyu Yargılanmanın Dört Bin Yıllık Tarihi* adlı çalışması, cinselliğin inşası incelenirken, faydalanılacak kaynaklardan biridir: Günümüz araştırmacılarından olan kuramcı, bu eserinde; “dört bin yıllık cinsellik, din ve mülkiyet üçgeninin açılarının çok da değişmediğini” savunmaktadır.

R. W. Connell, cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadeleyi üç önemli temelde açıklamaktadır. Her tür cinsiyet eşitsizliğinin ortadan kaldırılması insanların bu üç alanı sorgulamasını ve daha adil bir şekilde yeniden düzenlemesini gerektirir. Bu alanlardan birincisi iş bölümü; ikincisi otorite, denetim, zorlamanın işleyişi ve sonucusu duygulanım ve kişisel ilişki yapısıdır. *Caliban ve Cadı* çalışmasında, *Silvia Federici*, kadının değersizleştirilmesinin tarihini ve bunun ilk sermaye birikimi ile koşutluğunu araştırır. Kadınların şeytani varlıklar olarak tanımlanması, maruz kaldıkları zalim ve aşağılayıcı uygulamalar, kolektif kadın ruhu ve kadınların olanaklar duygusu üzerinde silinmez izler bıraktığını söyler. Ve bu dönemin, kadın tarihinde anaerkil dönemin çöküşü ile eşdeğer bir yenilgi olduğunu belirtir.

Çalışmada cinsiyet ayrımcılığının genel altyapısı ve cinsel kimliklerin oluşum süreçleri, beden inşası ve “cinselliğin her şeyden önce bir iktidar” sorunu olduğunu savlayan Michel Foucault ile de toplumsal cinsiyet rejimi ve iktidar bağlantısı çözümlenmeye çalışılacaktır.

2.1.2. Beden Politikaları

Biyolojik cinsiyetin, görülebilir formu olan, beden üzerindeki sosyal etkiler ve bu etkilerin siyasal bağlamı olup olmadığı araştırılacaktır.

M. Foucault'ya göre, biyo-iktidar kapitalizmin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Modern toplumdaki iktidar biçimi, yasaklayıcı ve sınırlayıcı olan, hükümranın yaşama hakkı üzerinde söz sahibi olduğu geleneksel iktidar modelinin tersine, üretken, yaşamı destekleyen ve güçlendirmeye yönelik, yani pozitif bir iktidardır. Bu anlamda yaşama da iki biçimde müdahale eder. Birincisi; insan bedenini geliştiren iktidar teknikleriyle disipline ederek, yeteneklerini geliştirerek, denetim mekanizmalarıyla iktidarın ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde uysal ve verimli kılar. Diğeri ise nüfusun biyo-politiğidir. Bu mekanizma ile nüfus; kayıt altına alınan doğum ve ölüm oranları ile düzenleyici bir denetimin kontrolüne açılır. Zira kapitalist üretim süreci ile insan bedeninin sahip olduğu fiziksel gücün emek gücüne dönüştürülmesi ve üretim gücü olarak kullanılması; nüfusun ise ekonomik süreçlere uygun ve "verimli" hale getirilmesi ihtiyacı doğar. Dolayısıyla insan bedeni değerli ve insan yaşamı korunması gereken bir şey haline gelir.

Judith Butler'in Performatif Cinsiyet Kuramı'na (Queer Kuram) göre ise; cinsiyet, performatif bir durumdur, yapısal ve çevresel birçok etken sonucu şekillenen ve sürekli değişen bir oluşumdur. Butler, cinsel kimlikte 'mutlak' bir doğru olmadığını, cinsiyetin sürekli olarak toplumsal cinsiyet olarak düşünüldüğünü savunur.

Piere Bourdieu'ya göre ise beden, cinsiyetlendirici bir sınıflandırmanın göstergesidir. "Toplumsal dünya, bedeni cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici görüş ve bölünme esaslarının taşıyıcısı olarak inşa eder. Algının bu bedenselleşmiş, toplumsal programı, dünyadaki her şeye, en başta da bedenin kendisine, onun biyolojik gerçekliğine uygulanır" (Bourdieu, 2014: 22).

Jean Baudrillard da, bedeni "iz ve göstergelerden oluşan bir ağın tarihi"(Baudrillard, 2011: 176) olarak tanımlar.

2.2. İktidar ve Toplumsal Cinsiyet Rejimi

Biyolojik cinsiyetin üzerine giydirilen toplumsal yargılar, doğal değildir. İktidar aygıtının yönetebilme parametreleri olan; din, yargı ve ideoloji tarafından üretilir, dolayısıyla yapaydır. Toplumsal cinsiyet yargıları toplumsal bir kurgudan ibarettir. İktidarın dağılımı, kurumların işleyişleri, inanç ve toplumsal değerler bu kurgunun sürekliliğini sağlamak aynı zamanda pekiştirmek üzere var olmuşlardır. Bu bölümde feminist hareketin öncülleri olan, Queer

kuramcılarının yardım aldığı Wittig, Irigaray, Beauvoir, Kristeva, Foucault, Derrida gibi düşünürlerin temel olarak saydıkları, fallus merkezli, ataerki beden politikaları tartışılacaktır.

Hazzın denetlenmesinin, nüfus politikalarının gereği olduğunu savunan Foucault ve Firestone'un konuyla ilgili çalışmaları irdelenecektir. Ayrıca bu bölümde, Freud'un öğrencisi olan "*Bedensel Boşalmanın İşlevi*", "*Cinsel Devrim*" yapıtlarıyla *Wilhelm Reich'in* çalışmaları konu çerçevesinde tartışılacaktır.

Hegemonik erkekliğin inşasının bu söylemler üzerine kurulup kurulmadığı ve cinsel politikanın, aile, devlet ve diğer kurumların bu toplumsal cinsiyet rejiminde nasıl konumlandığı soruları üzerinde durulacaktır. Bölümün sonunda ise, hegemonik erkeklikle cinsel şiddetin ve tecavüzün ilişkisi araştırılacaktır. Kamusal alanla özel alan ayrımının, cinsiyet hiyerarşisinin, yaratılan ve doğallaştırılan cinsiyet rollerinin, toplumsal cinsiyet rejiminin; cinsel şiddet ve tecavüzle ilişkisi irdelenecektir.

2.2.1. Ataerki

Cinsiyete dayalı iş bölümünün ayrışmasıyla birlikte, erkeğin kadın karşısında üstünlük kazandığı, mülkiyetin ve soyun "baba" ya göre belirlendiği toplumsal hiyerarşik düzendir.

2.2.2. Fallus

Psikanalist Lacan tarafından geliştirilen iktidarın, erkeklik organı ile özdeşleşmesidir. Biyolojik bir organ yerine, bu fazlalığa sahip olanın iktidarını simgeler. Ancak Lacan, bu gücün sahte bir güç olduğunu fallusun gücünün diğerinin itaatine bağlı olduğunu savunur. Fallus bir sahip olma göstergesidir; kadına, güce, statüye sahip olmakla ölçülebilen, içsel bir öze dayanmayan, tayin edilmiş bir erkeklik göstergesidir. Lacancı psikanalize göre bütün erkekler; bu gücü kaybedecekleri endişesini taşır. Kadında ise eksiklik, boşluk simgesidir. "Fallus bir imleyendir; analizin özne içi ekonomisinde işlevi, belki de gizem içinde tuttuğu şeyin peçesini kaldırmak olan bir imleyen. Çünkü o, imleyen ağırlığıyla imlenen etkilerini koşullandırmasından dolayı bu etkileri bütünlükleri içinde adlandırmaya adanmış imleyendir" (Lacan, 1994: 51).

2.2.3. Homofobi

Kadın ve erkek olarak kutuplaştırılan cinsiyet rejiminde farklı cinsel yönelimlere karşı duyulan korku, olarak tanımlanır. Cornell'in yapısalcı cinsiyet kuramına göre, erkeklikler, kadınlıklar gibi, öznenin biyolojik cinsine bağlı olarak 'doğal' ve 'değişmez' bir kategori teşkil etmemektedir. Bunun dışında kalan cinsel tercihlerin kategori dışı, norm dışı sayılmasıdır. "[...]

eşcinsellere yapılan zulüm genelde erkeklerin başka erkeklerden oluşan bir azınlığa karşı bir hareketi olmakla birlikte, bütün erkeklerin içindeki 'kadınsılığın' zorla bastırılmasının da bir sonucudur"(Segal, 1992: 43).

2.2.4. Hegemonik Erkeklik

Eril bir söylemi merkeze alarak tanımlanan erkeklik kalıplarının tümüdür. Kavram, *R. W. Connell'in* yapısalcı cinsiyet kuramı çerçevesinde incelenecektir. Cornell'e göre işlemekte olan küresel cinsiyet rejiminde kadınlar ve erkekler, birbirlerinden keskin sınırlarla ayrılmışlardır. Bu ayırım, kadınların erkekler tarafından tahakküm altına alınması temeline dayanır. Mutlak biçimde erkeğin üstünlüğüne dayanan bu hiyerarşik kategori toplumdan topluma, dönemden döneme değişse de, özünde bu hiyerarşiyi korur. Toplumsal yapıyı oluşturan kurumlar da, bu yapıyı 'doğal'laştırır. Her toplum kendi eril cinsiyet kimliğini oluşturur. Merkezde 'tahakküm etme kabiliyetinin bulunduğu erkeklikler, desteklenen, kutsanan 'erkeklik' normunu oluşturur. Kavram aynı zamanda *Lynne Segal'in Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*, çalışması ile açıklanmaya çalışılacaktır.

2.2.5. Heteronormative

Bu kavram, "bütün bir kültürün sonradan doğallaştırılmış ve idealleştirilmiş heteroseksüel yönelim, pratik, değer ve yaşama biçimine göre tanımlandığı, bu yönelimin dışında kalanların ısrarla marjinalleştirildiği, görmezden gelindiği, baskı ve şiddete maruz bırakıldığı veya en iyi ihtimalle 'uysal ötekiler olarak' sindirildiği bir düzeni ifade" etmektedir (Çalıklar ve Delice, 2012: 11).

Birbirlerinden tamamen yalıtılmış olan cinsiyetler, bu düzende yalnızca aile ekseninde, üreme amacıyla birbirlerini tamamlarlar. Kuramcılara göre; heteroseksüelliğin doğallaştırılmış hali, evliliştir. Normallığı kuran normları sorgularken, kenarda kalanın merkeze çekilmesini değil, merkezdeki kimliklerin, "normların" yok edilmesi gerektiğini savunan, Queer kuramın detaylı işlendiği çalışmalardan oluşan *Queer Tahayyül (Derleyen, Sibel Yardımcı, Özlem Güçlü)* bölüme kaynaklık eden bir diğer çalışmadır.

Bölüm son olarak, cinsel şiddet ve tecavüz olgularının irdelendiği başlıkla sonlanmaktadır. *Alberto Godenzi, Cinsel Şiddet* isimli çalışmasında; evlilikte yaşanan cinsel şiddetin neredeyse olağan karşılandığını, evle sınırlı mekânda yaşananların gizli kalması geleneğinden dolayı kadınların yaşadıklarını kimseyle paylaşmadıklarını belirtir. Yine aynı çalışmada, tecavüzün genellikle, işsiz, alkol bağımlısı, şiddetin yoğun yaşandığı bayağı bir kültürle büyümüş alt tabaka kesimlerindeki erkekler tarafından gerçekleştirildiğine dair bir

önyargının olduğunu söyler. Ancak bundan bu sosyal tabakadan gelenlerin kaçınılmaz bir şekilde şiddet kullanacakları ya da şiddet kullananların bu tabakalardan geldikleri sonucu çıkarılamayacağını da ekler. *Diana Scully* ise; cinsel şiddeti, kadının bağımlılığının yansıması, hâkim ideolojinin fikri, erkeklerin ayrıcalıklı konumlarının sonucu olduğunu savunur. *Scully, Cinsel Şiddeti Anlamak* adlı çalışmasının önsözünde amacının, “cinsel şiddeti tecavüzcünün bakış açısından anlamaya çalışmak olduğunu”(Scully, 2014: 17) söyler. Araştırmacının, tutuklu tecavüzcüler üzerine yaptığı bu inceleme, bölümde faydalanılan kaynaklardandır. Cinsel şiddeti uluslararası, küresel bir boyutta inceleyen, kadına yönelik şiddetin kapsamlı bir araştırmasının sunulduğu bir diğer çalışma olan, *Sınır Tanımayan Şiddet Paradigma, Politika ve Pratikteki Yönleriyle Kadına Şiddet Olgusu, Yakın Ertürk*'ün çalışması da kapsam dâhilinde incelenmiştir. Geniş bir saha çalışmasının sonucu olan eser; İsveç'ten Kongo'ya, Gueatelema'dan Türkiye'ye kadar cinsel şiddetin kültürler ötesi olduğuna dikkat çeker. “Sınır Tanımayan Şiddet, ataerkinin bir silahı olan kadına şiddet olgusunun son yıllarda görünürlük kazanmasını, şiddet ve insan hakları diyalektiği içinde konuşlandırarak, soğuk savaş sonrası küreselleşen dünyada hiyerarşik ulus-devlet ve kurumlarını temellendiren hegemonyanın istikrarsızlaşmasına bağlanmıştır”(Ertürk, 2015; 405). Şiddeti, tarihsel tahakküm mekanizmalarından ayrı değerlendirilemeyeceğini savunan *Pierre Bourdieu*'nun *Eril Tahakküm* çalışması da konu çerçevesinde incelenmiştir. Tecavüzü hukuksal boyutuyla ele alan *Catherine A. MacKinnon*'un kitabı *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, konu bağlamında değerlendirilmiştir.

2.3. AbsürtTiyatro

2.3.1. Absürt Tiyatronun Çıkışı

Gerçeği mantıklı ve tarihsel diyalektik dizgesinin dışında ele alan, geleneksel tiyatro ölçütlerinin dışında kalan daha çok şiirsel imgelerden oluşmuş akışı olan, varoluşçu felsefenin tiyatrodaki yansıması olan akımdır. Konu ile ilgili olarak şu kaynaklardan yararlanılmıştır: *Sevda Şener*'in Antik Yunan Tiyatrosu ile başlayıp çağdaş tiyatro ile sonlandırdığı kitabı; *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, *Oscar G. Brockett*'in *Tiyatro Tarihi*, *Marvin Carlson*'un *Tiyatro Teorileri*, *Christopher Innes*'in *1892-1992 Avant- Garde Tiyatro* adlı eserleri...Absürt tiyatroyu “anlamsızlaşmış bir dünyada, gerçeğin en gerçekçi yorumu, en doğru yeniden üretimi” olarak tanımlayan *Martin Esslin*'in *Absüd Tiyatro* adlı çalışması da bölüme kaynaklık eden eserlerdendir.

2.4. Toplumsal Örüntülerin Dışında Bir Yazar: Jean Genet

Bu bölümde kronolojik bir hayat hikâyesi yerine, Genet'nin dünyasına dair, onun eserlerinde yarattığı evreni ve bu evreni yaratan boşluğa dair ayrıntıları, anekdotları derlemenin, görünür kılmanın, çalışmaya daha fazla hizmet edeceği düşünülmüştür. *Stephen Barber'in*, yazarın doğumuyla başladığı, hayatını konu alan çalışması; *Jean Genet*, bölümde başvuru eserlerden biridir. Faslı yazar *Tahar Ben Jelloun'* un tanıklıkları, yeri geldikçe alıntılanan farklı aktarımlarla kesilmiştir: “Fransızların iki yüzlüğüne sırtını dönmüş ve kendini Kara Panterler'in, Zengakurenler'in ve Filistinlilerin haklı mücadelesine adanmış bir yazar, bir anarşist, bir hırsız, bir eşcinsel, Sartre'ın deyişiyle bir “aziz”, bir asi, bembeyaz bir zenci Jean Genet” (Ben Jelloun, 2012). Çağımızın önemli edebiyat eleştirmenlerinden olan, kötülüğü ele aldığı yapıtı *Edebiyat ve Kötülük* çalışmasında, Jean Genet'ye ayrılan bölüm, “kötülüğü manevi bir değere ulaşmak için istediğini ve hiçbir zaman yumuşamadığını da biliyorum” (Batallie; 2004; 169). *Georges Bataille*, değerlendirmeleriyle yazarın anlaşılmasına katkı sunmuşlardır. Bu bağlamda; *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler (F. Lentricchia ve J. McAuliffe)* eserini, Jean Genet'nin politik duruşunu açığa çıkaran *Edward W. Said'in Geç Dönem Üslubu Rüzgâra Karşı Edebiyat ve Müzik* çalışmasını da sayabiliriz. Jean Genet'nin belli başlı siyasi makalelerinden ve kendisiyle yapılmış röportajlarından *Sosi Dolanoğlu'nun* derlediği *Açık Düşman*, yazara dair pek çok ayrıntıya ulaşma imkânı sağlamıştır. Jean Genet'nin eserlerini cinsel politika açısından değerlendiren *Kate Millet'in* çalışması *Cinsel Politika*, cinsel rolün güçle bağlantısının araştırıldığı bu çalışmada güzergâh oluşturan yapıtlardandır.

Jean Genet Tiyatrosu ve onun oyun dili incelendiğinde ise; *Beliz Güçbilmez'in Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı* kitabındaki Genet oyunlarındaki ironi kullanımını incelenmiştir. Ayrıca Nisan 2000 tarihinde Galatasaray Üniversitesi ve Fransız Kültür Merkezi'nin katkılarıyla İstanbul'da düzenlenen “Jean Genet Günleri” etkinliği kapsamında sunulan bildirilerin basıldığı dergi *Littera Edebiyat Yazıları* (Cilt: 10, Haziran 2001) dergisine ulaşılmış, çalışmanın kapsamına giren makalelerden faydalanılmıştır. Bu kapsamda, çalışmaya kaynaklık eden makaleler şunlardır: *Genet Oyunlarında Fantezi*, Doç. Dr. N. Selda Öndül; *Sözcelem Süreçlerinde Özyaşamöyküsel Öğeler Ve Gülün Mucizesi*, Prof. Dr. Ayşe (Eziler) Kıran; *Jean Genet'nin Yapıtı: Bir Aykırılık Sanatı*, Doç. Dr. Nedret Öztokat; Jean Genet'nin eserlerindeki kimliksizliği, öz yaşamındaki aidiyetsizlikle ilişkilendirerek tartışmaya açtığı “Ölü Bir Anneden Sakat Doğmak: Jean Genet ve Alternatif Kimlik” makalesiye *Mehmet Arısan*, Genet'nin yazarlığını ve tiyatrosunu ele alırken faydalanılan kaynaklardandır.

3. MATERYAL VE YÖNTEM

Bu çalışmada, insanbilimlerinde, dilbilimde, felsefede, siyaset bilimde ve sanat yapıtlarında bilimsel bir inceleme yöntemi olarak kullanılmış yapısalcı çözümleme yönteminin geliştirilmiş biçimi olan göstergebilim kullanılacaktır. Yapısalcılık yöntemini edebiyatta ilk uygulayan ve geliştiren A. J. Greimas'ın Göstregebilimsel Dörtgeni ile *Sıkıgözetim* ve *Balkon* oyunlarışematize edilecektir. Ele alınan tiyatro oyunlarında, oluşturucu birimler saptanacak ve bu birimlerin kurulan yapıya, dizgeye nasıl eklemlendiği, dizgedeki işlevi ve birimlerin kendi aralarındaki ilişkiler açığa çıkarılmaya bu yolla, cinselliğin oyunlarda nasıl inşa edildiği şematize edilmeye çalışılacaktır.

3.1. Yapısalcılık

Yapısal dilbilim; Ferdinand de Saussure'ün ölümünden sonra, 1916 yılında, ders notlarının *Genel Dilbilim Dersleri* adıyla toplanıp basılmasından sonra ortaya çıkmıştır. Ancak yapısalcılık yalnızca dilbilimde değil, pek çok bilim alanına uygulanmış bir yöntemdir. İlk Fransa'da Lèvi- Struss tarafından antropolojiye uygulanmıştır. Jacques Lacan psikanalize, Michel Foucault kültür ve bilgi incelemelerine, Jacques Derrida felsefe tarihine yapısalcı yöntemle yaklaşmıştır. Sosyal bilimlerin birçok dalında ortaya çıkan ilerlemeler yapısalcılığın ana ilkelerinden türemiş ve ya geliştirilmiş araştırma dallarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. "Önde gelen uygulayıcıların tümü yapısalcılığı her şeyden önce bir bilimsel yöntem olarak tanımlar" (Yücel, 2015: 17). Göstergebilim, budunbilim yapısalcılık tartışmaları ve yorumlarından ortaya çıkmış araştırma dallarıdır. Edebiyatta yapısalcılık ise yine Fransa'da 1960'lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, Tzvetan Todorov ve A. J. Greimas gibi yazınbilimcililer tarafından başlatılmıştır.

Edebiyatta yapısalcılık ele alınan sanat eserini bir yapı olarak kabul eder ve bu yapıyı oluşturan öğelerin bir esasa göre kurulduğunu, birbirleri ile ilişkilerinin, işlevlerinin bu yapıyı oluşturduğunu savunur.

Yapısalcılık, yüzeydeki bir takım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır. Önemli olan şu: Sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımazlar, sistem içinde birbirleriyle olan bağıntılardır onlara anlam kazandıran, çünkü ancak o zaman bir sistemin parçası olarak ele alınabilirler (Moran, 2008: 186).

Yapısalcılık konusunda tutarlı ve bütüncül bir görüş edinmek için, Tahsin Yücel'in Saussure'den Greimas'a değin yapısalcılığın temel yönelimleri sıralamasına bakmak yararlı olacaktır:

1. Ele alınan nesnenin "kendi başına ve kendisi için" incelenmesi;
2. Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir "dizge" olarak ele alınması;
3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi;
4. Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;
5. Nesnenin "kendi başına ve kendi kendisi için" incelenmesinin sonucu olarak, "doğaötesel" değil, "özdekçi" bir tutum izlenmesi;
6. Bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşüncüsel yaklaşımla fazla bir ilgisi bulunmaması (Yücel, 2015: 18).

Bu maddelerle ana izleği çizilen yapısalcılığı anlamak için Ferdinand de Saussure'ün kurduğu yapısal dilbilimden başlamak gerekir. Saussure'e göre dil somut bir nesne değildir. Bu nedenle dil bilimciler onu öğeleri arasındaki farklılıklar ya da karşıtlıklar düzeyine indirgeyerek inceleyebilirler. Dilin kendisi bir yapı, bir dizgedir. Dil, bir nesne, bir töz değil bir biçimdir. "Her öge bir dizgeye bağlanır, her öge bir dizgeyi varsayar. Bu nedenle Saussure dilsel birimi bir değer, dili de öğeleri kendi başlarına bir gerçeklik taşımayan ancak başka öğelerle kurdukları bağıntılar içinde kavranılabilen bir göstergeler dizgesi olarak tanımlar" (Yücel, 2015: 31). Bu göstergeler kendi başlarına değerlendirilecek veriler değildir. Dili kullananların üzerinde mutabık olduğu sözcükler ve bu sözcüklerin kavramsal niteliği çift yönlü değer taşır. Göstergibilim bunu gösteren ve gösterilen olarak netleştirir. Örnek verecek olursak dilimizdeki "elma" sözcüğü bir dilsel gösterge ise; bu göstergede "elma" sesi gösteren, "elma" kavramı da gösterilen olarak tanımlanır. "Anlam gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntıdan doğar" (Yücel, 2015: 32). Gösteren ile gösterilen arasındaki bu bağlantı tamamen saymacıdır. Dilsel göstergelerin yani sözcüklerin varlığında da mantıksal bir temel yoktur. Yani "elma" sözcüğü her dilde farklı bir kelime ile gösterilir. Sözcüğü oluşturan harflerin yan yana gelmesi tamamen tesadüf ya da nedensizdir. Dil olgularının işleyişi incelendiğinde göz önünde bulundurulması gereken bir nokta ise; konuşan kişinin bir durum karşısında olmasıdır. Bu durum ise kullanılan kelimelerin ardışıklığının söz konusu olduğunu gösterir. Saussure; dilbilimcinin bu artsüremliliği önemsememesini, o sözcüğü

yaratan, onu koşullandıran veriler üzerinde oyalanmaması gerektiğini söyler. “Konuşan bireylerin bilincine ancak geçmişi yok sayarak girilebilir. Tarihi işe karıştırmak dilbilimciyi olsa olsa yanlış yargılara sürükler” (Saussure’den akt. Yücel, 2015: 32). Dili oluşturan sözcüklerin bu şekilde tasnifi dilbilimin önünü açmıştır. “Unutmamak gerekir ki, artsüremlilik boyutu eşsüremliliklerin üst üste gelmesinden başka bir şey değildir”(Vardar’dan akt. Yücel, 2015: 33).

Yapısalcılıkta esas olan dilin (dizgenin) işlevi ve bağıntılar arasındaki ilişkidir. Saussure bu durumu satranç oyununa benzetir. Nasıl ki, satranç taşlarının birbiri ile ilişkileri oyunu kuruyorsa dil ile söz arasındaki ilişki de öyledir. Satranç taşlarının yapıldığı materyal, taşların boyutları, biçimleri oyun dizgesinde hiçbir öneme sahip olmadığı gibi, dilbilimsel yapısalcılıkta da, dilsel öğelerin tekil, kendi başlarına bir anlamı yoktur. Bu öğeler satranç oyunundaki gibi her taşın diğer taşlarla kurduğu ilişkiye göre ve bu ilişki sonunda işleve göre anlam kazanırlar. Dolayısıyla dildeki “artsüremlilik değişimleri de dilsel dizgeyi değiştirmez, işlevler ve bağıntılar aynı kaldığı sürece, hep aynı dizge söz konusudur” (Yücel, 2015: 33). Dilin belli bir anda sunduğu dizge dilin geçmişiyle özdeş olmadığından yapısalcılığın ilk koşulu olan “dil kendi başına ve kendisi için” incelenmesi eşsüremsel yaklaşımı dayatır. Her öğenin yapı içinde bir işlevi vardır ve yapıya bu öğelerden ulaşılır. “Her öğeyi kendi başına ele alarak “neden”ini daha eski bir durumda aramak yerine, eşsüremsel bir bütünün parçası olarak görür onu; çünkü Saussure’den beri bilindiği gibi hiçbir şeyin kendi başına ve doğal bir yetenekle anlam taşımadığı, her şeyin bütüne göre anlam kazandığı bir dizgedir dil, parçaların ‘anlam’ ya da işlevini dilin yapısı belirler” (Benveniste’den akt. Yücel, 2015: 40).

Yapısal çözümleme ile tarihsel incelemenin karşıtlığı konusundaki tartışma tekil nesne ya da yapı (dizge) karşıtlığının yeterince incelenmemesinden dolayı uzamıştır. Saussure bu karşıtlığı dil/söz; Jakobson izge/bildiri, Hjelmslev ise çizge / kullanım olarak temellendirmiştir. Bu karşıtlığın belirginleşmesi dizgeye ulaşmayı kolaylaştırır. Dizgenin üstünü örten tarihsel ‘oluş’ ları kaldırarak dilin kendi içindeki sürekliliği görünür kılınır.

“Deney yoluyla yalnızca kullanımlara, “oluş”lara” ulaşabilmemize karşılık bilimselliğin temel koşulu bu oluş ya da kullanımların ardında ya da altında yer alan dizgeyi ortaya çıkarmaktır. Bu nedenle, dilin özgül yapısına ulaşmayı amaçlayan bir araştırma, “oluş”u, yani “sözün dalgalanma ve değişimlerini göz önüne almakla birlikte, bunlara üstün bir yer vermemeli, kökü dil dışı bir “gerçek”te bulunmayan bir sürekliliği, dilin dil olmasını ve değişik belirlenimleri içinde bile, kendi kendine özdeş kalmasını sağlayan bu sürekliliği aramalı, daha kestirme bir deyişle, hep dizgeye ulaşmaya çalışmalıdır” (Hjelmslev’den akt. Yücel, 2015: 41).

Edebi eserlerin incelenmesinde kullanılan yapısalcılığın önemi de buradan kaynaklanır. Yapısalcılıkta, yapıt içindeki öğelerin tarihsel gelişimleri (artsüremsel), incelenmez. Öğelerin birbirleri ile kurdukları ilişkiden zaten bu artsüremsellik görünür hale gelir. Tüm öğelerin eş zamanlı incelenmesi, kendi içinde bir bütün olarak ele alınması,

öğelerin işlevlerini açığa çıkarır. Bu durumda yapısalcı dilbilimde, dil bir göstergeler sistemi olarak tanımlanır. Saussure, bu konuda dil ile söz'ü ayırır. Dil; bir dizge, bir sistemdir. Söz ise dilin bir kullanıcı tarafından, belli bir anda somut olarak kullanımınıdır. Bu ayrımla dil kendi başına ele alınıp incelenebilecek bir “nesne” durumuna gelir. Söz; bireyseldir. İstemsel ve anlık bir edimdir. Belli açılardan önemsiz rastlantısal nitelikler taşır ve söz somuttur. Dil ise toplumsaldır. Varlığını toplumu oluşturan bireyler arasındaki bir tür sözleşmeye borçludur. Bu sebeple birey “dil”i yaratamaz ve değiştiremez. Dil bir yapıdır. Dil, toplumsal ve önemli bir olgudur ve soyuttur. “Somut ve bireysel olan söz'ün arkasında, onu belirleyen soyut ve toplumsal bir sistem (yapı), dil vardır. Dilbilimcinin amacı bu yapıyı ortaya çıkarmaktır ve bunu yapmak için söz'ü inceler” (Moran, 2008: 188).

Edebiyat eserlerinin incelenmesinde de yapısalcılık, geleneksel yöntemlerin tümüyle dışında, nesnel bir bakış getirir. Eseri oluşturan unsurlar ancak bir bütün içinde anlamlarına kavuşur ancak bu bütünsellik içinde işlevlerini yerine getirirler. Yapısalcılık edebi metinlerin temelinde yatan kural sistemlerini belirler.

“Yapısalcılık tüm akademik edebiyat uğraşını daha sağlam bir temele oturtmayı, böylece “beşeri bilimlerdeki kriz” denen şeyin üstesinden gelmeyi vaat eder. Yapısalcılık “Neyi öğretiyoruz, neyi inceliyoruz?” sorusuna yeni bir cevap sağlar. Bu soruya verilen eski cevap, yani edebiyat gördüğümüz gibi pek tatmin edici değildir: Çünkü kabaca söylersek, edebiyat çok fazla öznelcilik içerir. Ama öğrettiğimiz ve incelediğimiz şey, “edebiyat eserleri”nden ziyade “edebi sistem” –en başta edebiyat eserlerini tanımlamak ve yorumlamak için kullandığımız bütün uzlaşım, tür ve kodların oluşturduğu sistem- ise daha somut bir araştırma nesnesi bulmuş oluruz. Böylece eleştiri bir metaleştiri haline gelebilir: Artık yalnızca yorumlayıcı ya da değerlendirici önermelerde bulunmak değil, bir adım geri çekilip bu önermelerin mantığını incelemek, bu önermeleri dile getirerek ne yapmak istediğimizi, uyguladığımız kod ve modelleri çözümlenmek olabilir. Jonathan Cullar’a göre “Edebiyat incelemesine girişmek, başka bir Kral Lear yorumu üretmek değil, bir kurumun, bir söylem tarzının başvurduğu uzlaşmaları ve yaptığı işlemlere dair anlayışımızı geliştirmektir” (The Pursuit of Signs, Londra 1981,5). Yapısalcılık edebiyat kurumunu canlandırmanın, ona günbatımını ballandıran vıcık vıcık sözlerden daha saygın bir varlık nedeni sağlamanın bir yoludur (Eagleton, 2004: 156).

Yapısalcılık gösterge sisteminin bütünleşmiş yapısını vurgular. Eseri organik bir birlik olarak görür. Tüm parçaları bütüne hizmet eder. Bütünün süreğenliği için birlikte çalışırlar. Yapısalcılık eseri evrensel anlam düzeyinde ele alır. “Metnin anlamı sadece içsel bir mesele değildir: Aynı zamanda metnin daha geniş anlam sistemleriyle, edebiyattaki ve bir bütün olarak toplumdaki başka metinler, kod ve normlarla ilişkisinin de ürünüdür” (Yuri Lotman’dan akt. Eagleton, 2004: 133). Yapısalcı dilbilim, dili kapalı bir göstergeler sistemi olarak ele alır. Bununla birlikte insanlar arasındaki iletişimde dilin dışında başka gösterge sistemleri de vardır. Sosyal yaşamı kolaylaştıran bu göstergelere trafik ışıklarından, insanların davranış biçimlerine dek pek çok örnek verebiliriz. Örneğin, bir topluluk karşısında şapka çıkararak orada bulunanları selamlamak bir nezaket gösterisidir. Bunun gibi insanların giyinişleri, davranış biçimleri onların inançları, toplumları, sosyal statüleri

hakkında fikir veren göstergelerdir. İşte buradan yapısalcı dilbilimin sınırlarını aşan, yapısalcılığın sosyal ve kültürel tüm olaylar için kullanılabileceği haline evrilen, toplumsal, sosyal göstergeleri inceleyen göstergebilim doğmuştur. İletişimde dil gibi ya da dile benzer bir biçimde düzenlenmiş birer göstergeler sistemidir, evren.

3.2. Göstergebilim

Toplumsal olguların dilsel olgular gibi bir yapıya bağlanarak açıklanabileceği fikri, göstergebilimin önünü açmıştır. Yapısalcılığın dilbilim için uyguladığı yöntemlerden, yönelimlerden yararlanılarak toplum içindeki yaşamı göstergeler üzerinden inceleyen göstergebilim doğmuştur; toplumsal olgular irdelenmeye, anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Göstergebilimin temel çerçevesini, ayrı zamanlarda ve farklı biçimlerde Charles Sandres Peirce ile Ferdinand de Saussure çizmiştir. Sundukları genel çerçeveler pek çok dilbilimci tarafından da benimsenmiştir. Özellikle yapısalcı dilbilimciler (N. Trubetskoy, R. Jakobson, L. Hjelmslev, E. Benveniste, vb.) dilin gösterge dizgeleri içindeki yerini, göstergesel bir değerlendirme ile belirlemeye çalışmışlardır. “Göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan, çok değişik, kimi durumlarda da çelişik yaklaşımları kucaklayan, devinim içinde bulunan geniş bir daldır” (Vardar, 1979: IX).

Dil ile toplumsal olguların ortak bir özelliğinden söz eder, Lévi Strauss. Ona göre, toplumsal olguların da dilbilimdeki gibi yapısal bir niteliği vardır. Bu olgular da dilsel olgular gibi bir yapıya bağlıdır. Ki bu bağ bu çalışmada bu yöntemin seçilmesinin ana nedenlerinden biridir. Dilin yapısı gibi toplumsal yapı da *Ekin* düzleminde yer alır. “Dil bir ekinin ürünü olarak ele alınabilir; bir toplumda kullanılmakta olan dil kitlenin genel ekinini yansıtır. Ama bir başka açıdan, dil ekinin bir parçasıdır, bu ekinin birçok ögesi arasında bir öğedir” (Lévi-Strauss’tan aktaran Yücel, 2015: 71). E. Benveniste, F. Saussure gibi diğer dilbilimciler de bunu savunurlar. Saussure, toplumlarda kutsal sayılan törenlerden, günlük hayattaki pek çok davranışa kadar pek çok simgesel törenin birer ekinel olgu olduğunu ve bunların bir gösterge dizgesi oluşturduğunu savunur; “göstergelerin toplum içindeki yaşamı inceleyecek bir bilim doğduğu zaman, dilbilimin de bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey olmayacağını” söyler (Saussure’den aktaran Yücel, 2015: 71). Ekinel bir olgunun kendi başına bir anlamı yoktur. Onu anlamlandıran kendi dışındakine gönderdiği mesajdır. Örneğin bir kişinin karşısındakini eğilerek ya da şapka çıkararak selamlaması, doğal kendiliğinden gelişen bir davranış değil, toplumsal değerler bakımından saygı gösterisi olarak kabul edildiği için bu davranış ekinseldir, diyebiliriz. Yani ekini temellendiren toplumsal olgulardır. Bu toplumsal olgular da dilde olduğu gibi göstergelerden oluşur. Ekin, toplumsal yaşama yön veren tüm inançları, değer yargılarını, davranış kalıplarını kapsayan

tüm olgulardır. Çalışmanın I. Bölümünde *Toplumsal Cinsiyet Rejiminin Dayanakları* başlığı altında açıklanmaya çalışılan olgular ve kuramlar, ele alınacak oyunların ekinsel alanını oluşturur, diyebiliriz.

“Ekin ve doğaldır ne yapay. Kalıtım bilim alanına girmediği gibi ussal düşünce alanına da girmez; çünkü bulgulanmış olmayan ve kendilerine uyanların genellikle işlevini anlamadıkları davranış kurallarından oluşur; bir bölümü, çok uzun tarih boyunca, her insan topluluğunun geçtiği değişik toplumsal yapı türleri içinde edinilmiş geleneklerin kalıntılarıdır; bir başka bölümü, belirli bir amaç doğrultusunda bilinçli olarak benimsenmiş ya da değiştirilmiş kurallar. Ama dirimsel kalıtımımızdan gelen içgüdüler ve ussal kaynaklı kurallar arasında, bilinçdışı kurallar toplamı ve en önemlisi ve etkili olarak kalır; çünkü Durkheim’ın ve Mauss’un anlamış olduğu gibi, ussallığın kendisi de ekinsel gelişimin bir nedeni olmaktan çok bir ürünüdür” (Strauss’tan aktaran Yücel, 2015: 72).

Farklı ülkelerde, hemen hemen aynı zamanlarda göstergebilim üzerine yapılan çalışmalar bu bilim dalında farklı yönelimlerin doğmasına neden olmuştur. Charles Sanders Peirce’in öncülüğünde kurulan Amerikan Okulu’na göre; “mantık göstergebilimin diğer adıdır” (Tümertekin’den aktaran Vardar, 1979: XI). Avrupa’da gelişen göstergebilim ise dilbilime dayalıdır. Eric Buysens (bildirişim göstergebilim), Roland Barthes (anlamlayım göstergebilim), Algirdas Julien Greimas ise Avrupa göstergebilimin öncüleridir. Bu kuramcılardan kimileri doğal dilleri göstergebilimin alanına dâhil ederken kimileri, bu alana yalnızca dil dışı gösterge dizelerini dâhil eder. Bir diğer açıdan oluşan karşıtlık ise, kimi kuramcının göstergebilimi amaçlı ve bilinçli bir bildirişim ile yapılan anlatım yöntemleri olarak tanımlamaları kimilerinin ise anlam aktarma ve anlamlama sürecine dâhil olan her türlü edimin bu dal içerisinde ele alınabileceğini savunmalarıdır. Bu nedenle bu dalın sınırlarını net olarak çizmek, yöntemlerini kesin çizgilerle ayırmak güçtür. Roland Barthes’in göstergebilimin henüz kurulmadığını söylediği günden bu güne bu bilim dalı oldukça yaygınlık kazanmıştır. Bugün göstergebilim, edebi metin okumalarından, tiyatro oyunu okumalarına, fotoğraf, reklam, konuşma, yazılı basın çözümlemelerine kadar pek çok alanda kullanılan bir yöntemdir. “Göstergebilim henüz kurulmuş değil. Onun için, bu inceleme yönteminin hiçbir elkitabı bulunmaması doğal. Bir de şu var: Göstergebilim geniş kapsamından ötürü - çünkü tüm gösterge dizgelerinin bilimi niteliği taşıyacak - ancak bütün bu dizgeler görgül yoldan belirlenip oluşturulduğunda öğretici yapıtlara konu olabilecek” (Barthes, 1979: 1). Anlatım yöntem ve araçlarının farklılığı, belirli bir anlam ve gerçekliğe götüren birer gösterge dizgesi oluşturmaları, daha geniş kapsamlı bir göstergebilimi yaratmıştır. Dil dışında kalan göstergesel katmanlar fark edilince, olguların tek dizgede ele alınamayacağı, ikincil sayılabilecek dizgelerin de oluştuğu kabul edilmiştir. Sonuçta bir göndericiyle bir alıcı arasında kendine has bir dizge yoluyla iletişim kurulan her alanda, anlam ve anlamlama içeren tüm durumlarda göstergesel yaklaşım bir inceleme alanı olarak kendini kabul ettirmiştir.

Bu çalışmada, Paris Göstergebilim Okulu'nun kurucusu Algirdas Julien Greimas'ın, "Göstergebilim sizin saçma sapan şeyler söylemenizi engeller, daha ne olsun!" (Greimas'tan aktaran Sığırcı, 2017: 10) diyen Greimas'ın göstergebilimsel metodu ile oyunların anlam yapısı çözümlenmeye çalışılacaktır.

3.3. Algirdas Julien Greimas ve Göstergebilimsel Dörtgen

A. J. Greimas'ın göstergebilime yaklaşımı kimi yönlerden Hjelmslev geleneğine bağlanır. Greimas'a göre göstergebilim; anlamın kuruluşundaki nesnelere birbirleriyle bağıntılarını inceler. "Greimas göstergebilimi özü bakımından bir betiğin (yazınsal ya da yazın dışı), bir söylemin anlamını değil, anlam kuruluşunu çözümlenmede yararlanılacak gereği sunar. Anlamlandırmanın yapısını ve kavranmasını yönlendiren koşulların yorumlanmasını, anlamsal tümellerin saptanması, anlam yapısını çözümlenme yöntemi olarak tanımlanır" (Vardar, 1998: 115).

Bu anlamın bir bildirişim içermesi yani isteyerek yaratılması önemli değildir. "Örneğin yatak yapmak bir bildirişimde bulunmak değil, bir işi yerine getirmektir. Bununla birlikte, insan en basit işleri yaparken bile, ekinel durumunu belli eder bize, en azından bir toplum çevresine bağlı olduğunu gösterir" (Greimas'tan aktaran Yücel, 2015: 126). Ayrıca belirtmek gerekir ki, bildirişim düzeyinde gerçekleşmeyen anlamlar, yalnızca davranışlar düzeyinde değil, çevreyle ilişkilendiğimiz tüm davranış ve etkinliklerimizde görülür. Yeme içme alışkanlığımızdan şehirlerin planlanmasına, trafik ışıklarından tabelalara bir göstergeler evreninde yaşarız. Bu da bize, "özgül nitelikleri, özgül işlevleri ne olursa olsun, insan evreninde yer alan her nesnenin, her olgunun aynı zamanda bir gösterge niteliği taşıdığını, bir göstergeler dizgesine katıldığını kanıtlar" (Yücel, 2015: 127). Greimas, tüm evrenin açıklanması gereken, hem dilsel hem dildışı gösterge dizgelerinden oluştuğunu savunur.

"Bu bilgiye göre, göstergebilim hem «dünyanın insan için», hem de «insanın insan için» taşıdığı anlamı araştırır, insan bilimlerinin bakış açılarını yenilemek, dilbilimle mantıktan yararlanarak yöntemsel önerilerde bulunmak, yorumlama örnekleri sunmak amacını benimser, bir üstbilim niteliği taşır. Onun için de, somut gerçekliklere değil, soyut içeriklere, tüm oluşlara yön veren temel düzeneğe çevirmelidir bakışlarını. Her türlü anlamsal bütün ancak böyle kavranabilir, her türlü çözümlenme ve birleşim ancak bu koşulla anlam kazanabilir. Bu nedenle, soyut içeriği ortaya koyabilecek, dizgeleştirebilecek, tümü kapsayıcı özel bir dil, bir üstdil oluşturmak gerekir" (Vardar, 1979: IX).

Buna göre hem dilsel göstergeler hem de dil dışı göstergeler kendi içinde özerk bir dizge niteliği taşırlar. Hukuk, din, politika, bilim, yazın gibi söylem türleri, sanat alanındaki dans, tiyatro, resim, sinema, fotoğraf gibi kurma gösterge dizgeleri işleyişlerinde ortak özellik sunmalarına, üst bir yaklaşımla ele alınabilmelerine karşın taşıdıkları özgül nitelikler bunları

kapsayacak üst yaklaşımın zorluğunu gösterir. “Bu nedenle, yapısal dilbilimle halkbilim ve söylenbilim incelemelerini örnek alıp onlardan yola çıkan Greimas’çı göstergebilim hem anlamlama üzerine genel bir düşünce hem de anlamlı nesne çözümleme yolunda bir yöntemler bütünü olmaya yönelmiştir” (Yücel, 2015: 127). “Greimas’a göre yazının yaşama ve toplumsal olanla bağlantısı vardır, yazın metninde bir kez karşımıza çıkan gerçek ya da kurmaca bir öykü, aslında toplumsal düzlemdeki bazı derin doğruları yansıtır. Bu nedenle yazındaki derin yapıların araştırılması sonucunda bazı genel geçer yaşamsal doğrulara (hakikatlere) ulaşmak olasıdır”(Erkman, 2005: 148).

Greimas göstergebilimi, yazınsal ürünler üzerinde uygulanırken öncelikle nesnelere arasında karşıtlıklar ya da özdeşlikler saptanır. Nesnelere arasındaki bu bağıntılar yapının ortaya çıkmasına hizmet eder. Bu bağıntı iki düzlemde ele alınır: gösteren ve gösterilen düzlemleri. Gösteren; anlamı oluşturan, ortaya çıkaran öge ya da öge topluluklarıdır. Gösteren; bir ses, bir imge, bir sözcük, bir renk ya da herhangi bir nesne olabilir. Gösterilen; gösterenin kapsadığı, işaret ettiği kavramlardır. Gösteren ve gösterilen her zaman bir bağıntı içindedir. Ancak anlam kendisini işaret eden gösterenin niteliğinden ve ya türünden bağımsızdır. Yani bir olguyu sözle ifade edebildiğimiz gibi resimle, dansla ya da bir başka dilin sözcükleri ile de ifade edebiliriz. Bu anlamın kendini var eden sözceden önce zaten var olduğu içindir.

“A. J. Greimas, bir söylemin temelden yüzeye doğru gelen üç ana katmanda gerçekleştiğini, anlamın söylemin değişik öğelerinin eklemlenmesiyle derin yapılardan birleşerek oluştuğunu söyler” (Kıran, A., Kıran, Z., 2011: 183).

1. Söylemsel düzey (Yüzeysel, anlamsal düzey)
2. Anlatısal düzey (İçerik düzeyi)
3. Mantıksal-anlamsal düzey (Soyut derin düzey)

Bu düzeylerin içerik ve şemalarını şu şekilde şematize edebiliriz:

Tablo 3.1. Çözümleme Düzeyleri

Çözümleme Düzeyi	İçerik	Kavram ve Şemalar
Söylemsel düzey (yüzeysel, anlamsal düzey)	Anlam taşıyan göstergelerin saptanarak anlamının belirlenmesi	Gösteren, gösterilen
Anlatısal düzey	Söyleyenlerin ve eyleyenlerin işlevlerinin saptanması	Eyleyenler şeması
Mantıksal-anlamsal düzey (derin düzey)	Söylenin tamamının anlam öğelerinin yüzey yapıyla birleştirilmesi ve derin yapının açığa çıkarılması	Göstergebilimsel dörtgen

Bu yüzeyleri Greimas “anlamın üretici süreçleri” olarak tanımlar. Bu süreçler birbirlerine bağlı basamaklardan ve bileşkelere oluşmuştur. Birbirlerinden kesin sınırlarla ayırmak güçtür. Bu düzeyleri inceleyerek yöntemi netleştirelim.

3.3.1.Söylemsel Düzey (Yüzeysel Düzey)

Metnin yüzeysel boyutudur. İlk okumada anlaşılabilir veriler bu düzeyde ele alınır. Metnin adı, kişilerin zaman ve uzam içindeki düzenlenişi incelenir. Metnin yüzeyde görülen anlam çözümlemesidir. Oyun kişileri ve bunların zaman ve uzam içindeki işlevleri söylem boyutunda ele alınacaktır. Yine bu aşamada metinde yer verildiği kadarıyla diğer görsel göstergeler de ele alınacaktır. Çözümlemede şu sıra izlenecektir. Yüzeysel düzey üç katmandan oluşur. Bunlar:

3.3.1.1. Anlatısal Yapı

Bir dönüşümü, dönüşümün içerdiği eylemi ya da eylemleri ve bu dönüşüm sürecinin “eyleyenler”ini anlatır. Genel anlamsal ulamlar, metnin kültürel evreni hakkında fikir sahibi olunabilir. Eyleyenlerin bakış açısı, buldukları durum, işlevleri belirlenir. Daha sonra bu durumların değişip değişmediği, değiştiyse nasıl değiştiği bu aşamada incelenir. Çatışma, konu ve dönüşümlerin yer aldığı ana izlektir. Eyleyenler aracılığıyla değerler, soyut kavramlar somutlaşır. Bu aşamada aşağıdaki öğeler incelenerek dönüşüm şemasına ulaşılır.

- Oyun kişileri
- Zamansallaşma
- Uzamsallaştırma

3.3.1.1.1. Oyun Kişileri

Oyun kişilerinin uzam ve zaman içerisindeki işlevleri ve temsil ettikleri değerler irdelenecektir.

3.3.1.1.2. Zamansallaşma

“Temel söz diziminde yer alan dönüşümleri, oluşturan anlatı izlencelerinin mantıksal bir biçimde (önce/sonra) zincirlenmesini olanaklı kılar. Söylem düzleminde zamansallaşma gün, hafta, ay, mevsim adları, tarihler aracılığıyla belirginleşir”(Kıran, A., Kıran, Z., 2011: 185).

Burada, anlatı zamanı ile olay örgüsündeki zamanların farkları ya da kesiştiği noktalar incelenecektir. Anlatıdaki bu iki zaman türü; öyküleme zamanı ve öykü (kurmaca) zamanı olarak tanımlanır.

Öyküleme Zamanı: Anlatıcının öykülediklerinin zamanıdır. Anlatı içine yerleştirilmiş, geçmişte olmuş (artsüremsel), gelecekte olacak (önsüremsel), kurmaca zamanı ile paralellik gösteren eşsüremsel öyküleme ya da katılımsal öyküleme biçiminde yollar izlenebilir. Ele aldığımız metinler birer tiyatro oyunu olduğundan öyküleme zamanı ile kurmaca zamanı çakışmaktadır. Tüm olaylar, kişiler o anda ve orada sahnelenmektedir. Ancak anlatıların belli yerlerinde, artsüremsel öyküleme görülmüştür. Bu bölümde, bu zamanlar incelenecektir.

Öykü Zamanı (Kurmaca Zamanı) : Sahne üzerinde geçen, kahramanların yaşadığı, olayların geliştiği zamandır.

3.3.1.1.3. Uzamsallaştırma

Yazarın olayları ve kişileri yerleştirdiği dış dünya gerçekliğidir. Zaman, kişiler ve uzam bir bütünü oluşturur. Bunlar ve bunların arasındaki ilişki, işleyiş anlamın ortaya çıkmasına hizmet eder. “Kişilerin yer değiştirmeleri, bakış açıları uzamı oluşturarak bir anlam kazanır. Kahraman, hep belli bir zamanda ve belli bir uzamda bulunur. Bu üç öğeden biri değişirse diğerleri de değişir” (Kıran, A; Kıran, Z.,2011: 249). Farklı uzamlar; açıklık, kapalılık, toplu halde bulunma ya da tek olma gibi durumları gösterir. Anlatılarda uzam, dekor işlevi gördüğü gibi, kişilerin tanınmasına da yardım eder. Olay örgüsü içerisinde kişilerin değişimine ve onları kapsayan koşullara, bu koşulların psikolojik etkilerine de işaret eder. Uzamı; açık- kapalı uzam, kapsayan- kapsanan uzam, gerçek-kurmaca uzam olarak sınıflandırmak mümkündür. Bunun yanı sıra işlevlerine göre; engelleyici eyleyen, gönderici eyleyen ve yardımcı eyleyen olarak anlatıda yer alırlar.

3.3.1.2. Betisel (Figüratif) Yapı

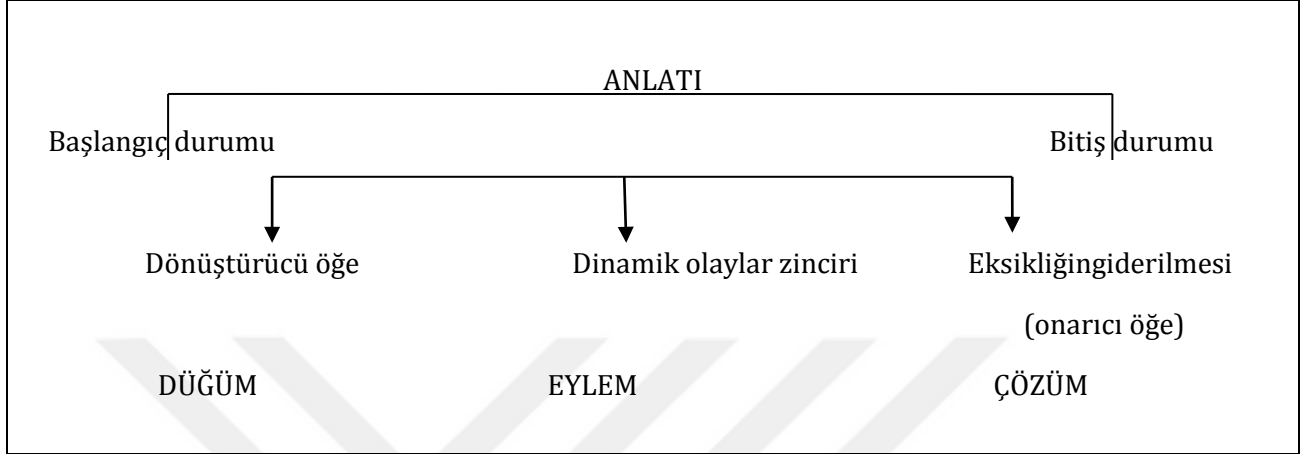
Temel nitelikli anlatsal öğelerin tümü. Tiyatro oyunlarında sahne düzenlenişi, ışık, dekor ve kostüm bu aşamaya girer.

3.3.1.3. İzleksel (Tematik) Yapı

Temel nitelikli anlatsal öğelerin izleksel içeriklerini, eyleyenlerin izleksel açıdan üstlendikleri “roller”i kapsar.

Anlatının başlangıç durumu ile bitiş durumu arasındaki değişim ve dönüşümler bu aşamada belirlenir. Bu aşamada eyleyenlerin işlevleri ve dönüşümleri anlatının betisel ve izleksel yapısını da görünür kılar. A. J. Greimas, anlatının sözdizimini beşli şema ile görselleştirmiştir: (Greimas'tan akt.; Kıran, A, Kıran, Z., 2011: 301).

Tablo 3.2. Anlatının sözdizimi



Kaynak: Kıran, A., Kıran, Z., 2011:301

3.3.2. Anlatısal Düzey (İçerik Düzeyi)

Greimas göstergebiliminde ele alınan anlatıdaki kişi ya da nesnel psikolojileri ya da karakterleriyle değil, yaptıkları eylemler nedeniyle önemlidir. Burada anlatımın işleyiş biçimi açığa çıkarılmaya çalışılır. Olay örgülerine göre kişilerin işlevleri belirlenir. Bu kişilerin eylemlerinin anlatıya nasıl eklemelendiği araştırılır. Eyleyenler şeması bu düzlemde oluşturulur. Greimas, anlatı içindeki eylem alanlarını “eyleyenler” olarak tanımlar. Eyleyenler; özne-nesne, gönderici- alıcı, destekleyici-engelleyici olarak sınıflandırılır. Anlatısal yapıdaki eyleyenlerin işlevleri ve eylem alanları belirlenir. Bu şekilde aralarındaki ilişki açığa çıkarılır. Eyleyenler, her zaman bir insan olmayabilir. Eyleyense işlevi yerine getiren toplumsal kavramlar da soyut eyleyen olarak yer alabilirler: Hegemonik erkeklik, heteronormative gibi çalışmanın kuramsal kısmını oluşturan kavramlar da eyleyen olabilir. “Eyleyenler genellikle insan ama bazı anlatılarda da soyut kavramlardır; toplum, zenginlik, şeref, namus vb. Eyleyen karmaşık kişiliğiyle karşımıza çıkan bir oyuncu olmayıp, bulunduğu durum, çevresindekilerle ilişkileri açısından özellik kazanan kişidir” (Kıran, A., Kıran, Z., 2011: 272). Anlatısal yapıdaki kişiler, yaptıkları işlevlerle tanımlanır ve *eyleyen* adını alır. Eyleyenlerin kimliği anlatı boyunca eylemleri ile yarattıkları izler ile oluşur. Bir anlatıda çok sayıda anlatı kişisi olabilir ancak Greimas bunları karşılıklı olarak altı grupta toplamıştır. Eyleyenler sabit ve değişmez değildir. Değişip dönüşmeleri, gönderici iken özne, yardımcı iken engelleyici olabilirler. Eyleyenlerin (özne- nesne, gönderici -alıcı, destekleyici-

engelleyici) arasında iki yönlü bir ilişki vardır. Birinin varlığı diğerinin varlığını zorunlu kılar. Ancak gönderici ile alıcı arasındaki ilişki tek taraflıdır. Yani alıcı olması için gönderenin olması zorunludur. Fakat gönderenin olması için alıcının varlığı zorunlu değildir. Eyleyenlerin bu şekilde sınıflandırılması, okurun anlatının temel iskeletini görmesini ve kişilerin birbirleriyle ilişkilerinin açıkça ortaya konmasını sağlar. Anlatı eyleyenleri aşağıdaki gibi tanımlanır. Bu eyleyenler anlatılarda birbirinin yerine geçebilir, bulunmayabilir ya da bir eyleyen birden fazla işlevi yerine getirebilir.

Gönderen (G): Özne üzerinde etkilidir ve onu yönlendirme gücüne sahiptir. Özneye bir şeyin eksikliğini hissettirir. Anlatıda bazı şeylerin el değiştirmesini isteyendir. Bir tasarımı, oluşu, süreci ya da edimi başlatan bu konularda yönlendirici olan eyleyendir. Anlatı sonunda, özneyi eyleminden dolayı cezalandırır ya da ödüllendirir. Gönderen kişi olabileceği gibi, özneyi eyleme geçiren durumlar, yargılar ve baskılar da olabilir.

Alıcı (A): Gönderenin iletisini alan kişidir. Öznenin eyleminden yarar sağlayacaktır.

Özne (Ö): Gönderilen tarafından gösterilen nesneyi elde etme isteği içinde olan, bir şeyin ya da bir kişinin eksikliğini hisseden ve bunu ele geçirmek için edimde bulunan anlatı kişisidir. Eyleme geçen kişidir.

Nesne (N): Gönderenin iletildiği veya alıcının mahrum bulunduğu şeydir; güç, para, kişi olabilir. Öznenin ele geçirmek istediği somut ya da soyut bir varlıktır.

Yardımcı (Y): Öznenin eyleminde onun işini kolaylaştıran, ona güç veren kişi, durum, inanç ve yargılardır.

Engelleyici (E): Öznenin amacına, nesnesine ulaşması yolunda engel olan, öznenin gücünü ortadan kaldırmaya eyleyendir.

Tüm bu öğeler üç eylem ekseninde değerlendirilir:

1. İletişim eksen: Gönderen- nesne- alıcı düzleminde gerçekleşir. Gönderen, alıcıya bir şeyin eksikliğini hissettirir, onun ihtiyaç duyduğu nesneyi işaret eder. Alıcı, gönderilen tarafından belirtilen bu nesneyi elde etme amacına yönelir. Bu ekseninde nesne; alıcının eksikliğini hissettiği şey ya da göndericinin gönderdiği eksikliklerdir. Bu durumda alıcı ya da özne eksikliğini fark ettiği nesneyi alma görevini üstlenir. Alıcı ile özne aynı eyleyen kişisi olabilir. Anlatı sonunda gönderen, alıcının ediminin sonucuna göre onu ödüllendirir ya da cezalandırır. Gönderici ile alıcının birbirlerine göre güç durumları önemlidir:

- Eğer gönderen (G), öznenin (Ö) güçlüyse; ($G \supset Ö$) bu durumda, gönderenin isteği öznenin yapmak zorunda olduğu görev olacaktır. Gönderenin isteği öznenin yazgısını belirleyecektir.

- Gönderen, özne kadar ya da öznenin az farkla güçlüyse; ($G = Ö$) bu durumda, öznenin isteği önemlidir. Bazı anlatılarda bu durumda gönderen ortadan kalkabilir.

2. İsteyim eksen: Özne- nesne düzleminde gerçekleşir. Öznenin nesneyi ele geçirmek için yaptığı eylemlerin eksenidir. Özne, engelleri aşarak nesnenin alıcıya ulaşmasını sağlar. Özne,

alıcı tarafından kendisine hissettirilen nesneye ulaşma arzusundadır.Öznenin nesneye ulaşma çabası onun uzam değiştirmesine neden olabilir. Özne ile nesne arasındaki ilişki birbirlerine göre belirlenir ve şu şekilde gösterilebilir:

-Çoğu anlatının başında özne, nesnenin farkında değildir. Yani özne nesneyle beraber değildir, ondan ayrı da değildir. (Ö, N)

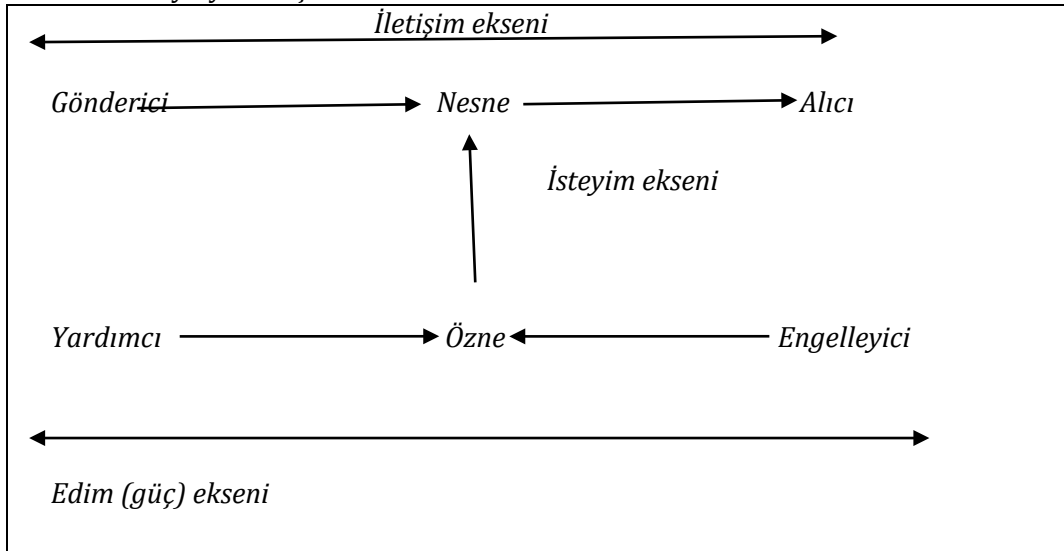
-Özne nesnesinden ayrıysa (ÖÜ N) (Ayrışimsal durum sözcüğü. Örneğin, öznenin parası yoktur.)

-Özne nesnesiyle beraberse (ÖN N) (Bağlaşımsal durum sözcüğü. Örneğin, öznenin parası vardır.) şeklinde gösterilecektir.

3. Edim eksen: Yardımcı (destekleyici)-özne- engelleyici düzelimidir. Gönderen ile özne arasında anlaşma sağlanmıştır. Bu aşamada özne artık nesneyi ele geçirmek için gerekli güçle donanmıştır. Bu gücü özneye yardımcı öğeler sağlar. Bu öğeler kişi ya da kişiler olabileceği gibi bir nesne, bir bilgi ya da bir nitelik olabilir. Engelleyici ise, öznenin nesneye ulaşmasını engellemeye çalışan nitelik, bilgi ya da kişidir. Edimin sonunda öznenin başarısı gönderen tarafından ödüllendirilebilir de bilir, cezalandırılabilir de bilir.

Bütün bu verilerden eyleyenler şeması oluşturulur. Eyleyensel şema, kişileri işlevlerine göre gruplandırdığından, anlatının katmanlarını somut hale getirir. Kişilerin temsil ettiği kavramları açığa çıkarır. Anlatının aşamalarını açığa çıkarır.

Tablo 3.3. Eyleyenler Şeması



Kaynak: Kiran, A., Kiran, Z., 2011: 273

3.3.3. Mantıksal- Anlamsal Düzey (Soyut Derin Düzey)

Metin yüzeyinde görünmeyen soyut bir düzlemdir. Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen olarak tanımladığı şema bu düzeyde ortaya konur. Metin içindeki karşıtlık, içermeye ve

çelişkinlik ilişkileri bu dörtgen üzerinde gösterilir. Anlamın temel yapısı bu dörtgenle açığa çıkarılır.

Metnin yüzeyinde görülmeyen bu soyut düzlemin altında, derin yapıda zamanın, uzamın, eyleyenlerin, kahramanların, nesnelere üstleneceği değerler ve özellikleri oluşmaya başlar. Bu soyut değerlerin bazıları bir övarsayım olarak örtülü ve gücül kalır, metnin görünen yüzeyinde dilsel birimlerle biçimlen(e)mez. Bazıları ise çok açık ve kesin bir biçimde metnin yüzeyinde sözcüklerle, sözcüklerle anlatım biçimini bulur” (Kıran, A., Kıran, Z., 2011: 328).

Göstergebilimsel dörtgen karşıtlıkların şematize edilmesini ve mantıklı bir şekilde açıklanmasını sağlar. “Göstergebilimde, çatışmalı anlatı yapıları, gerçekleşmesi beklenen program ve edimlerin birbiriyle çatışan değer dizgelerine bağlanmasından ileri gelir” (Gremias’tan akt. Öztokat, 2003: 25). Gremias göstergebiliminde bir sözcüğün anlamı diğer sözcüklerle kurduğu ilişkilere göre belirlenir. İncelenen eserdeki anlam; kavramlar arası ilişkilerin temel ve mantıksal dayanakları, birbirleri ile ilişkileri ve bu ilişkideki işlevleri ile açıklanır. Böyle bir inceleme anlam çözümlemesinin en derin ve görünmeyen soyut yüzeyinde gerçekleşir. Buna göre bir metindeki sözcüğün anlamını belirleyen, o sözcüğün diğer sözcüklerle kurduğu karşıtlık, altkarşıtlık, varsayma, çelişiklik ve içermeye ilişkileridir. Greimas dörtgeni “farklılıklar algımızı, kopuklukların saptanmasını, ayrımsal mesafelerin saptanmasını [...] anlamın eklemlenmelerini algılamamızı kolaylaştırır.” (Greimas’tan akt. Sığırcı, 2017: 70) Greimas dörtgeni dört öğeden oluşur. Önce birbirine karşıt olan iki terim bulunur ve buradan *karşıtlık*(<····>) ilişkisi belirlenir. Sonra kalan iki terim bulunur. Bu iki terim, karşıt terimlerinin olumsuzluğu olarak tanımlanır ve buradan *çelişiklik* (↔) ilişkisi belirlenir. Bunlar üzerinden de *içermeye (bütünleyim)* (†····>) ilişkisi çıkarılır. Örneklendirecek olursak:

Bir hemşire, oluşu ve görünüşü (üniformasıyla) bir hemşire ise, bu değerlendirme gerçeklik/anlam eksenini üzerinde (A) ile kavramlaştırılır. Greimas’a göre bu gerçeklik iki karşıt göstergebirimciktir oluşur. Bu iki göstergebirimcik hem karşıttır, hem de birbirini tamamlar, bütünler, aralarında *ve... vebağntısı* vardır. (<····>) işareti ile gösterilecektir.

Tablo 3.4.Anlam Eksenini

A	
a1 <··········>a2	
/olmak/ a 1 (olmak)	/görünmek/ a 2 (görünmek)
A= anlam eksenini: /gerçeklik/ eksenini.	

Kaynak: Kıran, A., Kıran, Z., 2011: 328

Burada bu kişi hemşiredir (olmak) ve üniforması (görünmek) da onun hemşire olduğunu göstermektedir.

Örnekte verilen iki karşıt göstergebirimcik (a1, olmak ve a2, görünmek) kendileriyle çelişkin durumda olan iki terimin olduğunu gösterir. a1 olmayan ($\bar{a}1$), a2 olmayan ($\bar{a}2$).

Burada $\bar{a}1$ (olmamak) ile a1 (olmak) ve a2 (görünmek) ile $\bar{a}2$ (görünmemek) çelişkindir. Bu terimler birbirini bütünlemez, aralarında *ya o, ya da bu* ilişki vardır. (\leftrightarrow)işareti ile gösterilecektir.

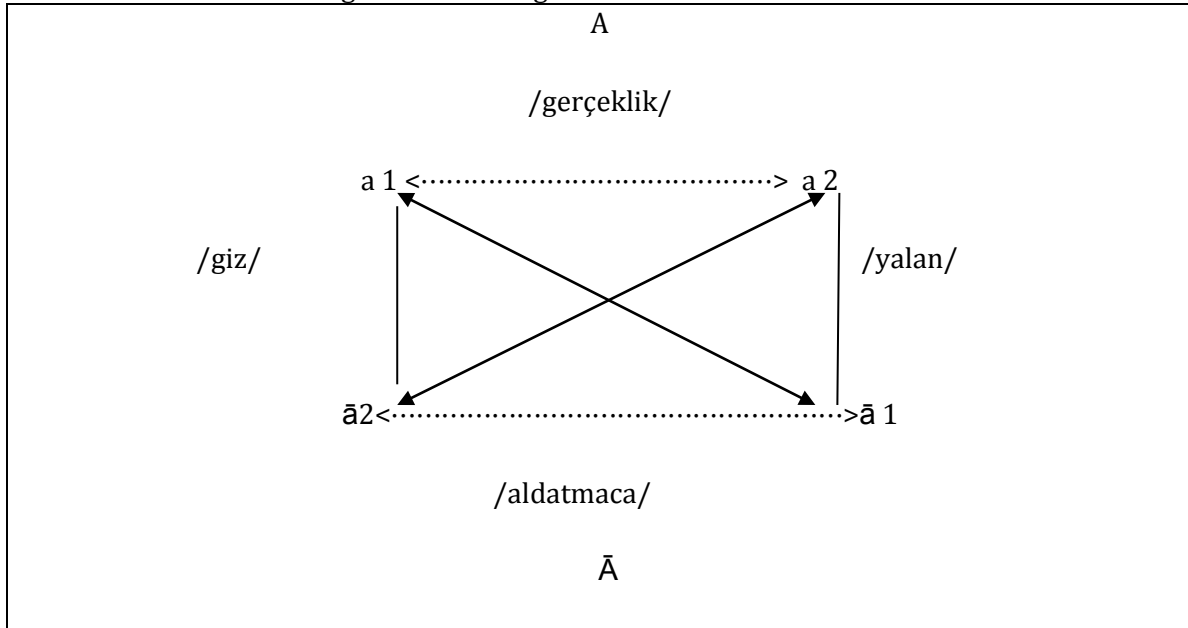
$\bar{a}2$ (görünmemek) ile $\bar{a}1$ (olmamak) ilişkisini de *ne o ne o* olarak ifade edebiliriz. ($\langle \dots \rangle$) işareti ile gösterilecektir. Hemşire olduğunu savunan bu kişi, ne hemşire gibi görünmektedir ($\bar{a}2$) ne de hemşiredir ($\bar{a}1$). Bu durumda yalan söylemekte, çevresindekileri kandırmaktadır.

Göstergebilimsel dörtgen üzerindeki bir diğer bağıntı da bütünleyicilik ya da içirme bağıntısıdır. Bu bağıntı $\bar{a}2$ (görünmemek) ile a1(olmak) arasındadır. Yani kişi, hemşire gibi görünmese de hemşire olabilir, bu durumda $\bar{a}2$, a1'i kapsamakta, bütünlemektedir. ($\bar{a}2 \supset a1$). Bu durumda görünmemek ile olmak bütünleşir ve giz kavramı oluşur(—) ile gösterilecektir.

Yine $\bar{a}1$ (olmamak) ile a2 (görünmek) arasında da bu bütünleyicilik bağlantısı vardır. Kişi hemşire değildir ($\bar{a}1$) ama hemşire gibi (a2) görünmektedir. Bu durumda yalan söylemektedir. Ve $\bar{a}1$, a2'yi içerir. Bunu da ($\bar{a}1 \supset a2$) şeklinde sembolleştirebiliriz.

Bütün bu verilerden yola çıkarak Greimas göstergebilimsel dörtgeni çizebiliriz.

Tablo 3.5. Greimas Göstergebilimsel Dörtgeni



Kaynak: Kiran, A., Kiran, Z., 2011: 330

A/ \bar{A} : Gerçeklik/aldatmaca anlam eksenini

a1: /olmak/ a2: /görünmek/, $\bar{a}1$: /olmamak/ $\bar{a}2$: /görünmemek/

<.....> : Karşıtlık eksenini : a 1 ve a 2: /gerçeklik/

<.....> : Alt karşıtlık eksenini : ne $\bar{a}2$ ne $\bar{a}1$: /aldatmaca/

←→ : Çelişkinlik eksenini: ne a1 ne $\bar{a}1$

←→ : Çelişkinlik eksenini: ne a 2 ne $\bar{a}2$

—— : Bütünleyicilik eksenini: $\bar{a}2$ ve a1: /giz /

—— : Bütünleyicilik eksenini: $\bar{a}1$ ve a2: /yalan/

Görüldüğü üzere göstergebilimsel dörtgen, kavramsal karşıtlıkları zorunlu kılar. Bu karşıtlıklarla metnin görsel sunumu (iskelet yapısı) açığa çıkarılır. Burada iki çizgi (/.../) arasında belirtilen göstergebirimcikler, farklı metinlerdeki sözcükbirimlerle oluşturulur. Göstergebilimsel dörtgen değerleri sınıflandırdığı gibi bir değerden ötekine geçişi de gösterir. Böylece anlamsal değerlerin dönüşüm ağı oluşmuş olur. Anlatıdaki dönüşümleri gösteren göstergebilimsel dörtgen bu yönüyle devinimseldir. Dörtgenin bu dinamik işlemsel özelliği, metnin içindeki dönüşümleri gösterir. Birbirine karşıt, birbiriyle çelişen ve birbirini bütünleyen terimler, anlam eksenlerini oluşturur. Daha net bir tanımlamayla, Göstergebilimsel dörtgenin anlamın temel yapısını (iskeletini) görünür kıldığı söylenebilir.

4. BULGULAR

4.1. Toplumsal Cinsiyet Rejiminin Dayanakları

Toplumsal cinsiyete dayalı sistematik bir toplum teorisinin çerçevesini çizerek yola koyulmak, cinselliğin kurumsallaştırılmasını da açığa çıkaracaktır. Biyolojik ve ya doğal olarak kabul edilen cinsiyet rollerinin, cinsiyetlerin ayrıştırılıp belirli davranış kalıplarıyla pekiştirilmesi sürecini irdelemek, toplumsal yapının cinsiyete dair şifrelerini çözmek; çalışmanın asal ereği olan Jean Genet'in oyunlarındaki cinselliğin tabakalara ayrıştırılmasını ele almak için gerekli analiz kategorilerini sağlayacaktır. Toplumsal yapı; birbiriyle sürekli etkileşim halinde olan kurumlar sistematigi ile işlerlik gösterir. Bu yüzden öncelikle bu toplumsal kurumların analiziyle işe başlamak, toplumsal yapılanmadaki cinselliğin yerini ve işleyişini belirlemek anlamında kolaylık sağlayacaktır.

“Toplumsal yaşamda ille de mevcut olması gerekmeyen ama karşılıklı etkileşimlerin ve kurumların yüzeydeki karmaşıklığının gizli nedeni olan temel bir ilişki olarak ‘yapı’ kavramı, toplum bilimlerinde yapısalcılığın tüm uyarlamalarınınca paylaşılmaktadır”(Connell, 2016: 146).

Bu çalışmada, temeldeki toplumsal yapı ile yüzeysel pratiğin ilişkilenişi ve işleyişi açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Toplumsal cinsiyetin inşası, bedeni, cinsiyet ve kimlik kategorilerine sığdırmaya çalışan iktidar ilişkilerinin normatif işleyişi içinde gerçekleşir. Feminist teori ve cinsel kimlik çalışmalarını derinden etkilemiş olan Judith Butler'a göre; “Toplumsal cinsiyet alanının betimlenmesi hiçbir surette onun normatif işleyişinden önce gelmez ve ondan ayrı tutulamaz”(Butler, 2008: 27). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, iktidar ve beden politikaları ile birlikte ele alındığında sağlam bir zemine oturan tarihsel geçmişe sahip olan bir alandır.

Toplumsal cinsiyet, modernite öncesini de içine alan 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan eski rejimlerle kesin kopuşların olmadığı; kurumların, pratiklerin ve söylemlerin belirli süreklilikler içinde etkileşimleri ile oluşmuştur. Foucault'nun da belirttiği gibi, cinsellik yalıtılması mümkün olmayan ve tarih içinde sürekli değişikliğe uğrayan bir insan deneyimidir. “Nitekim Ortaçağ'da toplumsal cinsiyet rejiminin nasıl işlediğine, beden politikaları, kadınlık, erkeklik, aşk ve cinsellik hakkında nasıl bir anlam zemininde inşa edildiğine ışık tutan araştırmalara baktığımızda, tarihin bu döneminin modern topluma önemli söylemler devrettiğini görüyoruz” (Arpacı, 2013: 132). Yani, toplumsal cinsiyet ve beden politikalarına dair bugün var olan pek çok söylem, tarihsel bir aktarımın sonucudur.

Erkeklik ve kadınlık; biyoloji vergisi değildir, daha ziyade, uzun tarihsel sürecin sonucunda oluşur. Her tarihsel çağda erkeklik ve kadınlık farklı tanımlanmıştır. Bu tanım, her çağın temel üretim ilişkisine göre değişir. Bu demektir ki; kadınlarla erkekler arasındaki organik farklılıklar, doğal maddelerin insani ihtiyaçların karşılanması

amacıyla ele geçirilmesinin egemen biçimine göre farklı şekilde yorumlanır ve değer biçilir (Mies, 2011: 116-117).

Dinsel öğretilerin ortaya koyduğu hakikat mekanizmaları ve toplumsal cinsiyet rejimi, kendi kalıpları içerisinde 'normalleşmiş' bireylerin bulunduğu bir toplum yaratmıştır. Nobert Elias, ortaçağın temellendirilmesini açıklarken şöyle der: "Ortaçağ toplumu bir davranış modelinin belirli bir toplumsal merkezden çıkarak zamanla bütün toplumu etkisi altına alabilecek şekilde yapılanmıştır" (Elias, 2000: 215). Davranış kalıplarının cinsiyetlere göre belirlenmesi ve bunun yüzyıllar içinde kurumlar, kültürler, söylemler yoluyla belletilmesi, doğumdan ölüme dek insanın tüm yaşamını, tüm duygularını, kendini ve çevresini tanımlamasını birinci derecede etkiler.

Toplumsal cinsiyet, kendimizi nasıl değerlendirdiğimizi etkilediği gibi, aynı zamanda bize nasıl davranacağımızı da öğretmektedir. Erkekleri hırslı ve rekabetçi biçimde tanımlayan bir kültür, onları liderlik pozisyonları arayıp bulmaya ve takım oyunları oynamaya teşvik etmektedir. Hürmetkâr ve duygusal özellikte tanımlanan kadınlardan ise destek veren, yardımcı ve duygularını göstermede hızlı olmalarını beklemektedir (Macionis, 2012: 332).

Tüm dünyada, 'küresel cinsiyet düzeni' nin işlediğini ve bu düzenin; erkeklerin kadınlardan üstün olduğu, onları boyunduruk ve tahakküm altında tuttuğu savına, dayandıran R. W. Connell'a göre de, cinsel politika pratiği büyük ölçüde kurumlara bağlıdır.

Hegemonik erkeklik, kadınlarla ve tabi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edilir. Bu öteki erkekliklerin açıkça tanımlanmış olması gerekmez. Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği ise, heteroseksüel oluşu, yani evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur; dolayısıyla, tabi kılınmış erkekliğin en önemli biçimi de eşcinsellik olur. Bu tabi kılınma, hem doğrudan etkileşimleri hem de bir tür ideolojik savaşı gerektirir (Connell, 2016: 271, 272).

Toplumsal cinsiyet, sosyal inşa ile cinsiyetin yapılandırılmasıdır. Kadınlık ve erkekliğin anlamı toplumsal ihtiyaçlara göre belirlenir. "Toplumsal cinsiyet, her bir cinsiyet üyesi için, uygun diye görülen davranış hakkındaki toplumsal beklentilerdir. Toplumsal cinsiyeti erkek ve kadınların birbirlerinden farklı olmasına yol açan fiziksel niteliklere değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulmuş özelliklere göndermede bulunmaktadır" (Giddens, 2000: 621).

Toplumsal cinsiyet rejimi, insanların eril ve dişil olarak, üremeye dayalı bölünmesi kapsamında ya da bu bölünmeyle ilişkili olarak örgütlenmiş, düzenlenmiş pratikler olarak tanımlanabilir. Bu rejimin dayanakları; bir cinsiyet hiyerarşisini şart koşmaktadır. Merkezinde üremenin bulunduğu rejim; tüm bireyleri bu düzlemde konumlandırır. Erkekler, kadınlar, çocuklar, yaşlı erkekler, genç kızlar gibi...

Bedenlerin bu şekilde tasnif edilmesi ve cinsiyetli birer varlık haline dönüştürülmesi, iktidar ilişkileri bağlamında anlamını kazanır. Toplumsal açıdan inşa edilen bir nesne durumuna

getirilen beden, toplumsal cinsiyet rejiminin de ana dayanak noktasını oluşturur. “Sosyo-biyolojik yaklaşımı temel alan biyologlar, genetikçiler ve tıpçılar bedeni kendi sosyal doğası ve sınırları olan bir varlık alanı şeklinde tanımlarken, sosyolojik yaklaşımı temel alan sosyal bilimciler bedenin toplumsal ve kültürel açıdan tümüyle inşa edildiğini savunmaktadır” (Canatan, 2011: 16).

4.1.1. Bedenin Toplumsal İnşası

İktidar, gücünü öznel hakikatin üretilmesinden alır. Bedenlerin tasnifi, tanımı, rolleri ve yükümlülükleri tam da bu noktada başlar. Beden, tek tanrılı dinlerdeki ahlak öğretilerinin, bireyleri sürekli bir biçimde belli bir siyasal alan içinde tutarak yönetmeyi amaçlayan iktidar tekniklerinin ve öznenin kendini tanımladığı hakikat üretiminin kesiştiği biricik mekândır. Beden hem cezanın hem de hazzın bulunduğu alandır. Bedenlerin cinsiyet kategorilerinin keskinleştirilip ayrıştırılması bu bakımdan belirleyicidir. Foucault’a göre; bireyleri denetleyen iktidarın inşası, Hıristiyanlıkla başlar.

Cinsellik sakınılması gereken, bireyi her zaman baştan çıkarma ve günaha girme ihtimaline ‘davet eden’ bir şey olarak kavranmıştır. Ancak burada beden günaha ve zararlı olabilecek sınırlara ulaşmadan hizaya sokulur. Gerekli olan; “bu vücudu, bu zevkleri, bu cinselliği, ihtiyaçları, zorunlulukları olan, aile örgütlenmesi olan üreme zorunlulukları olan bir toplumun içinde işletilebilir” (Foucault, 2005: 231), için gerekli olan mekanizmaların oluşturulmasıdır. Evlilik ve tek eşlilik ekseninde bedeni kuşatan bu söylem, cinsiyet rollerinin oluşturulup pekiştirilmesinde ve bu toplumsal düzleme eklenmesinde belirleyici olmuştur. Kadınlık ve erkeklik sınırları tanımlanmış bir toplumsal cinsiyet normu çerçevesinde şekillendirilmiştir.

Foucault’a göre cinselliğin bireyi her zaman ‘günaha davet eden bir baştan çıkarma olarak’ kavranması ve bu yolla bireylerin denetlenmesini sağlayan bir iktidar biçimini kurma yolunu Hıristiyanlık keşfetmiştir. Hıristiyanlığın yaygınlaşması, toplumsal hiyerarşiyi şekillendirmiş bu yolla da kilise belirgin bir güç kazanmıştır. Ahiret, günah, ruhun selameti, liyakat düzeni bir sistem içinde harmanlanmış ve papaz bu düzenin savunucusu görevini almıştır. Hıristiyanların bir sürü oluşturduğu düşüncesiyle birlikte, belirli biçimlerde davranmakla yükümlendirilmişlerdir. Bu aidiyetin getirdiği hak ve görevleri yerine getirenlere cennet vaad edilirken, uyumsuz olanlar bu dünyada ve öbür dünyada cezalandırılacaklardır. Pastoral iktidar teknikleri bireye, kendisini olduğu kadar çevresini gözetleme hakkını da sunar. “Onu tanıyacak, keşfedecek, öznelliğini ortaya çıkaracak, kendisiyle ve kendi vicdanıyla olan ilişkisini yapılandıracak biçimde özel olarak her bir unsurun sürüdeki herkesin selametine göz kulak olmayı görev ve temel amaç edinir” (Foucault, 2005: 211-212).

Hıristiyanlığın ve öğretilerinin yaşamın merkezi haline geldiği pastoral iktidarda, bu öğretiyeye bağımlı olan her bireyin başlıca sorumluluğu, bu öğretinin uygulayıcısı olan papaz kılavuzluğunda, kişisel olarak günahlardan uzak durmak ve arınmaktır. Papazın iktidarını oluşturan şey de, her bireyin ruhunu günahlardan arındırma zorunluluğudur. Papaz feodal kurumlardan aldığı somut güç ve dinsel iktidarın sağladığı meşruiyetle, otoriteyi elinde tutar. Pastoral iktidarın dayandığı ana felsefe; itaatkârlıktır. Ve bu mutlak ve sorgulanamaz bir değerdir. “Hıristiyan toplumunda papaz, ötekilerden mutlak bir itaat isteyebilen kişidir”(Foucault, 2005: 229). Feodal toplum, kiliseye özgürlük alanı sağlamış ve papazın hareket alanını güvenceye almıştır. Bu toplumsal sistemde, “İnsanları, tanrının hışmından korumayı üstlenmiş bir rahipler oligarşisi”(Bloch, 1995: 546) nin egemenliği söz konusudur.

Yunan ve Roma antikçağında, genelleştirilmiş bir itaat sistemine yaslanan ve bir başkası karşısında mutlak itaat isteme düşüncesini meşrulaştıran bu itaat kültürünün olmadığını belirten Foucault, papazın görevinin yalnızca ‘hakikat hocalığı’ olmadığını anlatır. Papazın toplum karşısındaki bu bütünlüklü görevinin yanında “ruhta, yürekte bireyin en gizli sırlarında olan biteni de içerden bilmek zorundadır. Bireylerin içselliğinin bu bilgisi Hıristiyan pastoralliğın uygulanması için kesinlikle zorunludur” (Foucault, 2005: 230). Bu bilgi ise itiraf yoluyla sağlanır.

Evlilik, tek eşlilik, hazın denetlenebilirliği bağlamında bedeni kavrayan söylem ve değerler Ortaçağ boyunca etkisini güçlendirmiştir.

Bu etik, sürekli olarak kendi zayıflıkları üzerine düşünen, kendi günaha girme eğilimlerini yargılayan, sürekli kendini gözetleyen birey tipinin ve sürekli tetikte bir kendilik bilincinin ve öznelliğın oluşturulmasıyla karşılığını bulmaktaydı. Kadınlık ve erkekliğin sınırları tanımlanmış bir toplumsal cinsiyet normu çerçevesinde nasıl şekillendirileceğine işaret eden çerçeve herkes için geçerli olan bir etik söylem içerisinde belirleniyordu. Kendi cinselliğine ve kendi tenine ilişkin bir nefis tekniği geliştirmek her Hıristiyan için günah karşısında en önemli savunma duvarı olarak kilise tarafından telkin edilmekteydi. Hıristiyan pastoral tekniklerinin amacı bireylerin “kendi nefislerini köreltmeleri” için gayret etmelerini sağlamaktı. Oto- kontrol ve oto-sansür etikbu ve öbür dünyadaki en önemli emniyet kaynağı olarak görülmekteydi. Yalnızca yasaklara ve reddetmeye değil aynı zamanda bir bilgi mekanizması, hakikat arzusu, bireyler üzerine ve bireylerin kendileri üzerine olan bilgilerinin işlerliğinin sağlanması bu iktidar ve denetim mekanizmasının başlıca özelliğiydi (Arpacı, 2013; 138).

Bu oto- kontrol mekanizması Hıristiyan öz kimliğinin asal bir parçasıdır. Foucault, cinselliğın ve bedenin tarihinde, Hıristiyanlığın rolünü bu zeminde ele alır ve Roma döneminden Hıristiyan Ortaçağına dek olan evreyi, “kapatılmış cinselliğın” tarihi olarak aktarır: “Ten, bedenin öznelliğidir; Hıristiyan teni bu öznelliğın içine kapatılmış cinselliktir. Roma toplumuna pastoral iktidarın girmesinin ilk sonucu olarak bireyin kendi kendisini tabi kılmasının/özneleştirilmesinin içine kapatılmış cinselliktir”(Foucault, 2005: 232).

Hıristiyan öğretisi ile Tanrı ile yaşam arasındaki sınır, kilise tarafından kontrol edilebilir bir düzleme çekilmekteydi. Bu düzlem, bedendi. Öncelikle İsa ve Meryem’in bedeni ve cinselliğın

denetim altına alınma alanı genişledikçe de, tüm bireylerin bedeni, kilise tarafından dini yaşamın odağına yerleştirilmiştir.

Hıristiyanlığı organize bir din olarak inşa eden insanlar, en azından bir süreliğine münzevi keşiş ve ya sofı olarak yaşadılar ve bedensel çileyi Tanrı'ya bağlılıklarının bir parçası olarak gördüler. Kendilerini çevrelerindeki azgın pagan dünyadan ayırmaya çalıştıkça dünya görüşleri sertleşti. İşte bu mahrumiyet sırasında gelişen Hıristiyanlık doktrini, bedenin bir korku nesnesi olduğunu ve ruhun ancak bedenin inkârı yoluyla kurtuluşa erdirilebileceğini ilan etti (Berkowitz, 2013: 132).

Hıristiyanlık öğretisi; bedeni seksüel özetleyen bir nesne olarak tanımlamış ruhu da bedenin (seksin) harap ettiği uhrevi değerler bütünü olarak adlandırmıştır. Kilise, tam da bu ikisi arasındaki çatışmayı ısrarla vurgulayarak, bedenle mücadeleyi öğütlemiştir. "Cinsel sevginin ruhsal ölümü beraberinde getirdiği yönündeki Hıristiyan anlayış, İmparator Konstantin'den günümüze kadar Batı seks hukukunun mihenk taşı oldu" (Berkowitz, 2013: 132).

M.S. 4. yüzyılın sonunda, Hıristiyanlığın Roma'nın resmi dini haline gelmesiyle, paganizm şiddetli bir şekilde bastırılır ve Hıristiyanlığın farklı mezhepleri gelişmiş bir organizasyon içinde birleşir. Hıristiyan yaşam öğretileri ve kilise, beden ile Tanrı arasındaki aracı olarak, siyasal stratejileri ile bu alanı iktidarlarının kurumsallaşması adına çok verimli kullanmışlardır. Bu sayede bireylerin gündelik yaşantıları denetim altına alınır. "Beden odaklı olarak gündelik yaşama yönelik politikalar giderek olgunlaşır. Çıplaklık, mahremiyet ve utanç sınırları, büyük ölçüde bu dönemde belirlenmiştir" (Arpacı, 2013: 138). Bedenin toplumsal inşası, beden bilincinin dünya görüşünden ayrılamayacağı kuralının kökleri, bu döneme kadar uzanır. Beden yoluyla bireyi baştan çıkaran bu günahlarla baş etmenin başlıca yolu, pastoral iktidarın uygulayıcısının (çoban, papaz, koca, baba vs.) direktiflerine uygun yaşamaktır. Bu iktidar uygulayıcılarının olmadığı durumlarda ise, bu iktidarın sürmesini sağlayacak öznel deneyimin oluşturulmuş olması gereklidir. Kişinin kendi üzerinde uyguladığı kontrol mekanizması bu iktidarın kalıcılığını güvence altına alır. Kendini denetleme geç Ortaçağ'dan itibaren giderek daha yoğun bir biçimde mevcut anlayışın odağına yerleşmiştir. Kilise, kilise mensupları ve bu mensupların ürettiği düşünceler bir model olarak toplumun önüne konmuştur. Kilise mensuplarının evliliği yasaklanmıştır çünkü cinsel arzulara gem vurma, rahiplere, diğer tebaayı yönetecek dünyevi bir üstünlük sağlamıştır. Bu sayede dünyevi konumlar hiyerarşisinin tepe noktasına rahip yerleştirilmiştir.

Bedeni, günahın merkezine yerleştiren anlayış, kendisinden sonra gelecek dönemlerde de, farklı biçimlere dönüşerek varlığını korumuştur. "Hıristiyanlıkla birlikte beden ile günah arasında kurulan ilişki, gerçekten de ilk yeniliklerden biridir" (Duby, 1991: 158). Ortaçağ boyunca, 'bedensel günah' deneyimi çok sık tekrarlanır. Bu, çeşitli anlam kaymalarıyla birlikte, cinsel uygulamaların büyük çoğunluğunun baskı altına alınmasını haklı gösteren, bunun için de en yüce yetkiliden, yani Kutsal Kitap'tan yararlanan bir sürecin de başlangıcı olur. Merkezden

üretilen kontrol arzusunun, toplumsal yapının tüm birimlerine işleyecek hale dönüştürülmesi de, modern devletin oluşumuyla gerçekleşebilmiştir. Hıristiyanlık tek bir bedensel günaha çok, bir sürü bedensel günah çeşidinden söz eder ve başta şehvet, zevk düşkünlüğü ve zina olmak üzere Hıristiyan deneyiminin mahkûm ettiği bedensel durumlar modern toplumlarda da belirli ölçü olarak varlığını sürdürecektir.

'Bedenin cinsel etkinlikle birlikte anılması bu dönemin en güçlü düşünsel eğilimidir. Beden/ ruh karşıtlığının katılması, caro'nun (beden), İsa'nın incarantio (bedenleşme) yoluyla şekline büründüğü 'insanlık' olarak anlamının kayması, artık zayıf, baştan çıkarılabilir beden anlamını alması, bedensel sözcüğünün anlamının da cinsel'le özdeşleşmesidir. Giderek beden cinsel eyleme indirgenen ve meşru bir şekilde müdahale edilebilen bir söylemin içine yerleştirilecektir. İnsan doğası anlamına gelen caro'nun anlamının kayması, böylece bu doğanın cinselleşmesi sonucunu yaratıyor, çok tanrılı etiğin de izlediği aynı evrim uyarınca, doğa karşıtı günah kavramının (eşcinsellik, kadınlarla ters ilişki ya da kadının üstte olduğu ilişki böylece yasaklanacaktı) genişlemesiyle daha da yaygınlaşıyordu (Duby, 1991: 160).

İlk ortaya çıkışında bekârete ve kendinin denetlemeye yönelik bir söylemden başlayarak, gittikçe çeşitlenip bedeni farklı yönlerden tanımlayan ve beden üzerinde geniş bir manevra alanı sağlayan bu beden düşüncesi modernliğe geçişte, disiplin toplumu anlayışının da ilk basamağını oluşturmuştur.

4.1.1.1. Beden Politikaları

Kişi, bedeninin maddi olguları ve onun çevreyle ilişkisi ile sosyal bir varlıktır. Bedenlerin yaşı, sağlıklı olup olmaması, ölçüleri, tenin rengi, duyu kapasiteleri kişiyi belirli ölçülerde güçlü ve hareketli yapar. Çevresi ile kurduğu ilişkileri belirler. Tüm özelliklerin kendine özgü estetik nitelikleri vardır. Yüz hatları, saç rengi, göz rengi, ten rengi kişiden kişiye değişen karakteristik özellikler barındırır. Bedenler, var oldukları kültürel ortamın izlerini de taşır. Konuşulan lisan, giyim biçimi, dış görünüş beğenileri toplumsal kültüre göre belirlenir. Bu anlamda beden, benlik algısının, kimliğin taşıyıcısıdır. Beden, fiziksel ve fenomenolojik bakımdan bireysel bir yaratım olduğu kadar toplumsal ve kültürel bir üretimdir. Kişisel olduğu kadar kamusaldır çünkü toplumsal süreçlerdeki değişimler ile kültürel kodların yeni biçimlerini yansıtmaktadır. Küresel tüketim toplumunda, sağlıklı ve güzel insan bedeni tanımlanmış ve beden kullanımına ilişkin normlar belirlenmiştir.

Bu normlar farklı cinsiyetler, yaş grupları ve ya ekonomik katmanlar için 'uygun ve gerekli' olan davranışları, giyim tarzını, bakım ve temizlik kurallarını, güzellik ve çirkinlik ölçütlerini, sağlık durumlarını tanımlar. Bu bağlamda, toplumla etkileşim içinde gelişen benliğin 'güzel', 'sağlıklı' vb gibi algılandığı bedensel özellikler ortama göre değişir"(User, 2010: 133-134).

Gündelik hayatta, medya, kültürel söylemler, popüler kültür beden temsiline rol modeller üretir ve bu modelleri kutsar. "Tüketim toplumunda birey, davranış ve eylemlerinde,

benliğinden çok bedenini merkeze alan, hazza yönelen, maddeleşmiş ve bu anlamda imajlar peşinde koşan aktör konumundadır. Beden, popüler kültür vasıtasıyla her gün yeniden biçimlenmektedir”(Esgin, 2011: 669). İdealize edilen güzellik; estetik, sağlık anlayışı egemen anlayışa göre, tüketimi arttıracak biçimde belirlenir. Bedenin iriliği, inceliği bu yüzden toplumlar arasında, dönemler arasında farklılıklar gösterir.

Yeterince yiyecek bulamakta zorluk çeken geleneksel toplumlar, şişmanlığı, bedenleriyle çalışmayan ve iyi beslenen üst sınıf mensuplarının bir özelliği, dolayısıyla erişilmek istenen bir güzellik normu şeklinde kabul etmişlerdir. 19. Yüzyılda Batılı üst sınıf kadınların tombul bedenlerine biçim vermek için kullandıkları korseler onlara hem hareket ve solunum kısıtlamaları hem de iç organlarını deforme ederek çeşitli sağlık sorunları getirmiştir. Modern toplum ise zayıflığı normlaştırmakta, kilolarını koruyabilen, spora zaman ayırabilen insanları idealize etmektedir. Artık şişmanlık hazır gıdalarla, özensizce ve bilinçsizce beslenen alt sınıfların bir özelliği gibi görülmektedir (User, 2010: 135).

Bedenin toplumsal aidiyetin göstergesi olduğuna dair; Vivien Burr da şunları yazmaktadır:

Birkaç yüzyıl önce geniş orantılı (toplu) ve solgun ciltli kadın arzulanan bir kadın örneği iken, günümüzde ince ve yanık tenli kadın imgesi tercih edilmektedir. Geçmişteki toplu beden ve solgun ciltli kadın, hiç tarlalarda çalışma ihtiyacı duymayamı beyan eden, iyi beslenmiş bir bedeni, zenginliği ve rahatlığı ifade ediyordu. Bugün ise yanık ten, tatillerde güneş altında harcanabilecek gelirin sinyalini vermektedir. Ancak, bu da, böyle faaliyetlerin tüm sosyal sınıflardan insanların yaygın şekilde zevk aldığı faaliyetler haline gelmesiyle (sıradanlaşmasıyla), güneşlenmenin hastalıkla (cilt kanseri vb.) ilişkilendirilen anlamların etrafta giderek dolanıyor olmasıyla değişebilir (Burr, 2012: 43).

Bu bağlamda, bedenlere ve cinsiyet rollerine atfedilen değerler; moda olan uygulamaların, sosyal, ekonomik, kültürel yapının bir iz düşümüdür. Bireylerin beğenileri, kendi bedenleri ile kurdukları ilişkiler bu sosyal bağlamda inşa edilmektedir. Normlaştırılmış bedenler üzerinden, moda endüstrisi, kozmetik sektörü, estetik cerrahi, spor merkezleri, beslenme ve kür merkezleri kişileri sürekli tüketime çağırarak, ideal olana ulaşmanın koşulları farklı biçimlerde dayatılmaktadır. Özellikle genç kadınların zayıflamak uğruna ‘anorexia nervosa’ hastalığına yakalandığı bilinmektedir.

Beden sosyolojisinin de tartıştığı beden politikaları üzerine sorulan soruları şu şekilde sıralayabiliriz:

Bedenin doğal sınırları var mıdır? Yoksa beden tümüyle inşa edilen bir şey midir? Bedenlerin düzenlenmesinde kültürün rolü nedir? İktidar ve beden ilişkisi, geçişte ve günümüzde nasıl bir seyir izlemektedir? Siyasal iktidarlar kadar dinler ve ideolojiler neden insan bedenine çeki düzen vermek isterler? Kadın ve erkek kimlikleri birer kurgu mudur? Yoksa erkeklik ve kadınlık biyolojik bir olgu mudur? Çağdaş toplumda insan bedeni (özellikle de kadınlar) neden metalaştırılmaktadır? Kapitalizm, her şeyi olduğu gibi insan bedenini de kendi kurallarına göre mi düzenliyor? Dünya görüşlerimiz beden algımıza nasıl yansıyor? Modernleşme politikaları neden kadın ve kadın bedeni üzerinden yürütüyor? (Canatan, 2011: 17).

Foucault, bedenin sosyal düzlemde inşa edildiği teorik çerçevenin oluşumuna katkıda bulunur ve bedeni iktidar ilişkilerinin merkezine yerleştirir. Bu bağlamda geliştirdiği 'biyo-iktidar' kuramına göre, beden kapitalizmin vazgeçilmez unsudur. Bedeni disipline etme ve nüfusu denetim altına almak için, bedenler denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulmalı ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanması sağlanmalıdır. Yaşadığımız çağ, biyo-iktidar çağıdır; ordu, okul gibi kurumlar disiplin aygıtı konumundadır. Nüfusu düzenleme konusunda demografinin çalışmaları önem kazanmıştır. Biyo-iktidar tekniklerini genel kuram haline getirme işini de ideoloji üstlenir. Cinselliğin düzenlenmesi süreci de, biyo-iktidarın en önemli uygulamalarındandır.

İktidar kurumları olarak büyük devlet aygıtlarının gelişmesi üretim ilişkilerinin sürekliliğini sağladıysa, toplumsal bünyenin her düzeyinde mevcut olan ve çok farklı kurumlar tarafından (aile, ordu, okul, polis, bireysel tıp ya da yerel yönetimler) kullanılan iktidar teknikleri olarak 18. Yüzyılda icat edilen anatomo ve biyo-politikanın temel özellikleri de; iktisadi süreçler, bunların akışı, onların içinde yer alan ve destek olan güçler düzeyinde etkilerini gösterdi. Ama bunlar aynı zamanda çeşitli kesimlerin karşılıklı güçleri üzerinde etki yaparak, egemenlik ilişkileri ve hegemonya etkileri sağlayarak birer ayırım ve toplumsal hiyerarşi etkeni olarak işlev gördüler. İnsan birikiminin sermaye birikime uygun kılınması, insan gruplarının büyümesinin, üretim güçlerinin yayılmasıyla kârın diferansiyel bölüşümüne eklenmesi, büyük ölçüde biyo-iktidarın çeşitli biçimleri ve yöntemleriyle işlemesi sayesinde mümkün oldu. Canlı bedene yatırım yapılması, onun değerlendirilmesi ve güçlerinin dağıtım amaçlı olarak işletilmesi o andan sonra zorunlu duruma geldi (Foucault, 2012: 101).

Foucault, yaşam üzerinde kurulan iktidarın merkezinde yer alan bedenin tahakküm altına alınması sürecinin iki kutuplu olduğunu savur:

Somutta yaşam üzerindeki bu iktidar, 17. yüzyıldan itibaren belli başlı iki biçimde gelişti; bu biçimler birer karşıt sav değildir; daha çok bir ara bağıntı kümesinin birbirine bağladığı iki gelişim kutbu oluştururlar. Kutuplardan biri ve anlaşıldığına göre ilk oluşanı bir makine olarak ele alınan bedeni merkez almıştır. Bu bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır; insan bedeninin anatomo-politikası. Biraz daha geç; yani 18. yüzyıl ortasında oluşan ikinci kutup, tür-bedeni, canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: Bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır; bunların sorumluluğunun yüklenilmesi bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yoluyla gerçekleşir: İşte bu da nüfusun biyo-politikasıdır (Foucault, 2012: 99).

Hükümdarlık dönemlerinde 'öldürme' hakkına sahip olan iktidar, klasik çağda yaşamı kuşatmaya başlar. Eski öldürme gücü, bedenlerin yönetimine ve yaşamın hesaplanan biçimde akışına yöneltilir.

Klasik çağ boyunca hızla farklı disiplinler- dil okulları, kolejler, kırsallar, atölyeler- gelişir ve aynı zamanda siyasal pratikler ve iktisadi gözlemler alanında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç sorunları belirir; yani bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesine tanık olunur. Böylece bir 'biyo-iktidar' çağı başlar. Bu biyo-iktidarın geliştiği iki yön 18. yüzyılda açık bir biçimde ayrılmış olarak göze çarpar. Disiplin konusunda ordu ya da okul gibi kurumlar;

taktik üzerine, öğrenme, eğitim, toplumların düzeni üzerine düşünceler belirir. Nüfus düzenlemeleri yönünde ise demografi, kaynakla nüfus arasındaki orantıya ilişkin tahminler, zenginliklerin ve bunların dolaşımının yaşamların ve bunların olası uzunluğunun çizelgelere geçirilmesi (Foucault, 2012: 100).

Pier Bourdieu ise bedenin toplumsal sınıflandırma bakımından önemini üç grupta toplamıştır: A. Bedenin sosyal konumuyla bağlantısı B. Alışkanlıkların cisimleşmesi (habitus) C. Beğeni boyutu. Bourdieu'ya göre birey bedenine yönelik alışkanlıklarını (habitus), sosyal sınıfına göre oluşturur. "Toplumsal dünya, bedeni cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici görüş ve bölünme esaslarının taşıyıcısı olarak inşa eder. Algının bu bedenselleşmiş, toplumsal programı, dünyadaki her şeye, en başta da bedenin kendisine, onun biyolojik gerçekliğine uygulanır"(Bourdieu, 2014: 22).

Bedenin saf bir cinsel göstergeler ve satış nesnesine dönüştüğünü söyleyen Baudrillard ise, bedene tahrik edici bir işlev yüklendiğini, erotikleştirildiğini, bu şekilde de cinselliğin gösterilene indirgenildiğini savunmaktadır.

Vücutun güncel tarihi demek; onu denetlemeye çalışan, parçalara bölen, farklılığı ve sahip olduğu çelişkili konumu değiştirip yadsıyarak yapısal bir gösterge / değiş- tokuş malzemesi şeklinde örgütleyen, iz ve göstergelerden oluşan bir ağın tarihi demektir. Tıpkı göstergeler evreninde (cinsellikle birbirine karışmayan) simgesel değiş tokuş ve oyun sürecine güçlü düzeyde son verilerek, belirleyici bir süreç olarak algılanmaya başlanan cinsellik gibi. Bu faillik süreç tamamen her şeyin eşdeğeri olarak görülen fallusun fetişleştirilmesi üzerine oturtulmuştur. İşte bu anlamda, yani "özgürlük" adı altında, işleyiş ve stratejisi ekonomi politige özgü bir süreci andıran vücut saf bir cinsel göstergeye dönüşmüştür (Baudrillard, 2011: 176).

Beden ile ona yüklenen sosyolojik işlevler, göstergeler; feminist hareketlerin ve ardından da Queer Kuramın doğmasına sebep olmuştur. Foucault da bedene yüklenen bu işlevlerin onu bir kontrol mekanizmasının kilit noktası haline getirdiğini, kuramsallaştırdığı iktidar yapısının da temel taşı oluşturduğunu savunmuştur. "Bedenin tarihsel bir kurulum ve sosyal kontrol aracı olarak yeniden kavramlaştırılması ve bu anlamda biyolojik form olarak incelenmesinden çıkarılması, Foucault'nun çalışmalarıyla başlar"(Bordo, 1993: 180). Foucault'ya göre iktidar kendini bastırmakla, gerçeğe erişmeye sınır çekmekle bir söylemin ifade edilmesini engellemekle sınırlamaz; "İktidar bedeni çalıştırır, davranışa nüfuz eder, arzu ve zevkle iç içe geçer, işte onu bu çalışma içinde suçüstü yakalamak gerekir, yapılması gereken şey bu analizdir, bu da güç bir şeydir"(Foucault, 2003: 49). Foucault iktidarın sadece ideolojinin öncülüğünde değil, aynı zamanda zamanın, mekânın ve düzenlenip organize edilmesi ve gündelik yaşamlarımızın hareketiyle, bedenlerin şekillendiğini gösteriyordu. Foucault için öznellik ve iktidar bir arada gerçekleşen bir durumdu; en önemlisi de modern iktidar bedene sadece dışarıdan şiddet yoluyla işaretlenen bir yöntem olarak değil, beden üzerinden bedenle kabiliyet kazanan incelikli tıbbileştirme, metalaştırma ve öznelleştirme pratikleriyle kendini göstermekteydi. Foucault "iktidarın yalnızca baskı uygulamaktan – bastırmak, engel çıkarmak,

cezalandırmak – ibaret olmadığını, arzuyu yaratmak zevki kışkırtarak bilgiyi üreterek bundan daha derine nüfuz ettiğini” de belirtir(Foucault, 2003: 45). Bu tartışmanın önemi cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmaları açısından, özellikle Queer Kuramın ortaya attığı, cinsiyet-toplumsal cinsiyet formülasyonuna getirilen eleştiriler olmuştur. Cinsiyetin doğal bir olgu olmadığını, dolayısıyla toplumsal cinsiyetin de, doğal olmayanı ürettiği savından yola çıkan Queer Kuram, için bedenle iktidar ilişkisinin kurulması ve Foucault’un çalışmaları kıymetli olmuştur.

4.1.1.2. Cinsiyetlendirilmiş Bedenler: Queer Kuram

Queer kuram, kendi halinde bir cinselliğin olanaksızlığını savunur. Toplumsal cinsiyetin de inşa edildiğini ve bu yolla da, geriye dönerek cinselliği yapılandırdığını dile getirir. Cinselliğin ve toplumsal cinsiyetin sürekli edimsel ya da ‘performatif’, uygulamaya dayalı etkileşimine vurgu yapar. Cinsiyet, cinselliğin tamamına ermiş bir yorumu gibi görünse de, hayat boyu cinsellikle edimsel bağlarını korur. Cinsellik, belli bir kimliğe sahip toplumsal failin, tekrarlar yoluyla kendi cinselliğini aralıksız ilan etmesi gibi de anlaşılabilir. Cinsiyetleri görünür kılan hayat boyu süren bu uygulamaların tutarlılığı ve meşrulaştırılmasıyla ilgili sayılmalıdır. Cinsiyetin görünür varlığı, söylemsel olan bir kimlik parçasını bedensel edimlere dönüştürebilme kararlılığı ve tutarlılığıyla ilişkilidir. Bedenin esasen ‘doğal olmayan’ bu icrası, ısrarlı tekrarların varlığı nedeniyle doğalmış gibi görünür. Cinsiyet gibi cinsellik de, özünde şekilsiz ve temelsiz olan bedenin yüzeyine geçirilmiş bir ‘maske’ işlevi görür. Ama maskelenen, bir tür gerçeklik, doğallık değil, yokluktur, hiçliktir; söylem öncesi bir hakikatin olanaksızlığı, boşluğudur. Toplumsal cinsiyet gibi cinsellik de bu boşluğun, olumsuzluğun üzerinde biçimlenir.

Eğer bir beden ‘varlık’ değil de değişken bir sınırsa, geçirgenliği siyasi düzenlemeye tabi olan bir yüzeyse, toplumsal cinsiyet hiyerarşisine ve zorunlu heteroseksüelliğe ait kültürel sahada bir imleme pratiğiye, toplumsal cinsiyet denen ve bedenin ‘iç’ imlemini bedenin yüzeyinde kuran bu bedensel icrayı kavramamız için geriye hangi dil kalıyor? Sartre olsa buna ‘var olma stili’ derdi herhalde, Foucault ise ‘varoluş stilistiği’. Ben de önceki bir Beauvoir okumamda toplumsal cinsiyetli bedenlerin envai çeşit ‘ten stili’ olduklarını ileri sürmüştüm. Tüm bu stiller asla baştan sona bireyin kendince oluşturulmamıştır çünkü stillerin bir tarihi vardır, bu tarihler imkânları koşullandırır ve kısıtlar. Mesela toplumsal cinsiyeti bir bedensel stil, tabiri caizse bir ‘edim’ olarak, hem kasıtlı hem performatif bir edim olarak düşünün (‘performatif’ burada teatral ve olumsal bir anlam inşasını belirtir) (Butler, 2005: 228).

Judit Butler’ın, kendinden önceki feminist kuramcıları, özellikle Simone de Beauvoir ve Julia Kristeva’nın ‘kadın’ olmanın yolu; doğal ve biyolojik bir kendilik olarak kadın cinselliğinin biçimlenmesi şeklinde özetlenebilecek yaklaşımlarını yeniden değerlendiren, Queer kuramı, kendinden önceki kuramcı konumlarını yapısal dilbiliminin varsayımlarıyla uyum içinde görür.

Queer kuramı için önemli bir düşünür Jacques Lacan'a göre, kadının kararlı toplumsal bir cinsiyete kavuşabilmesi için bir maske giyilmesi, olduğundan farklı görünmesi, adeta sahte bir benlik inşa etmesi gereklidir. Lacan için de cinsiyeti biçimlendiren söylemlerdir. Kadını erkekten ayrı kılan, taşıdığı cinselliğe dair işaretler değil, içerisine yerleştiği söylemin farklılığıdır. Kadın varlığının yaslandığı bu söylem, yerleştiği söylemin farklılığıdır. Kadın varlığının yaslandığı bu söylem, 'eksiklik' ve boşlukla sınırlanmıştır. Kadın, bu söylemsel yapılaşmamışlık içerisinde, cinsine ait bir göndergeye yaslanamadığında bu 'sahteliği' yaratabilmesi kaçınılmaz olur. Erkek-olmayanlar, erkek dünyasında var olan 'arzu ekonomisi' içerisinde gezinerek cinsiyetlerini yaratmak zorunda kalırlar. Maske, özellikle kadının 'kendi sahip olduğuna' yabancılaşması pahasına takması zorunlu olduğu bir örtüdür. Bu yüzden Lacan'ın kadınlığın ortaya çıkışıyla ilgili ruhsal anlatısında, kadın olmak, kaybedilene özlemle, 'melankoli'yle birlikte deneyimlenir. Kadın, her zaman tanımlayamadığı kayıp bir nesnenin, eksiğin özlemiyle var olmak zorunda kalır. Deyim yerindeyse, kadınlık kendi hasletinde, hamurunda olmayan şeylerin, nesnelere, icraların sonucunda yaşam bulur. Maskenin varlığı, kadının yüzleştiği boşluğu fark etmesini de engeller. Maskenin varlığının tek kanıtı, tanımlanamayan bir melankolidir (Butler, 1999: 59,62).

Queer kuram, toplumsal cinsiyet gibi cinsellik kiplerinin de çoğul ve belirlenemez olduğu savına dayanır. Bu şekilde çift katlı bir keyfilik, olumsuzluk olasılığı dillendirmiş olur. Çünkü cinsellik de, biçim bulmamış bedenleri işaretlemenin, onları türlü söylemlerin içerisinde şekillendirmenin olanaklarını sunar. Bu nedenle bedenleri inşa eden söylemleri bozmanın, yeniden tanımlamanın ya da onları görünür kılmamanın kendisi de, farklı cinselliklerin ve cinsiyetlerin açığa çıkmasına yardımcı olur. Queer kuramcıları ve eylemcileri için, söylemlerin, kültürel belirlenimlerin yarattığı 'beden politikalarını', 'biyosiyaseti' görünür kılmak önemli bir uğraş haline alır.

Toplumsal cinsiyetin bir norm olması, onun her zaman ve sadece herhangi bir toplumsal fail tarafından bedenlendiğini gösterir. Norm, anlaşılabilirliğe hükmeder; fakat hâkim olduğu eylemle aynı şey değildir. Norm, hükmettiği eylemlere karşı kayıtsız görünür; bununla kastettiğim şey, normun hükmettiği eylemlerden bağımsız bir konumu ve etkisi varmış gibi görüldüğüdür. Norm, anlaşılabilirliğe hükmeder, belli başlı bazı pratiklerin ve eylemlerin ayırt edilip tanınabilmesine izin verir. Böylelikle toplumsal olana okunabilir hatlar dayatır ve toplumsal alanda neyin görünür olacağıyla ve neyin görünmeyeceğinin parametrelerini tanımlar. Norm dışı olmanın ne anlama geldiği de belli başlı bir paradokstur. Çünkü şayet norm toplumsal alanı anlaşılır kılıyorsa ve alanı bizler için normalleştiriyorsa, o zaman buna bağlı olarak normun dışında olmak yine ve hala onunla bağlantılı olarak tanımlanmak anlamına gelir. Erkeksi olmamak ya da kadınsı olmamak, yine yalnızca ve özellikle kişinin 'erkeksi' ve 'kadınsı' olanla ilişkisi üzerinden anlaşılacaktır (Butler, 2009: 75).

Cinsel kimliğin her iki değişkenini de doğallıktan uzaklaştırmak, keyfi gerçeklikler gibi sunmak, onları aynı zamanda dil içi pratikler, söylemsel icralarla eşanlı kılmak anlamını taşır. De Beauvoir ve Kristeva'nın özünde yapısal saydıkları bu dilbilgisi, Queer kuramcıları için post-yapısal bir etkinlik olarak tarif edilir. Post-yapı, özellikle cinsellik ve cinsiyetin, sözde yapı ve aktörün birbirini değiştirmeye, yeniden biçimlendirmeye açık etkinliğiyle yaşam bulur. Post-yapısal bir cinsel kimliğin inşasında, cinsiyetin sahibi olan aynı zamanda kendi cinsiyetini yeniden biçimlendirme şansına ve özgürlüğüne de sahip olur. Queer kuramında cinsiyetin belirsiz, sınıflandırılmayan gerçekliği bu post- yapısal jestte, edimde saklıdır. Bu etkileşim,

toplumsal cinsiyetin, cinselliğin basit bir yorumu olmasını engeller. Cinsel farkın kaynağı sadece biyolojik gerçeklikler değil, aynı zamanda dilbilgisi, 'gramer' ve söylemler içerisinde yaratılan simgesel ve söylemsel farklar da olurlar. Bazı cinsellik türlerini bastıran bu gramer, dilbilgisinin olanakları yine farklı cinsellik arayışlarının da üretim alanıdır. Queer kuramı kapsamında da, dilin, söylemlerin dışında kalan bir cinsiyet ya da cinsellik arayışı yersiz bir çaba sayılır.

Butler'ın da dediği gibi " cinsiyetin iç istikrarını ve ikili çerçevesini fiilen sağlama almanın yollarından biri, cinsiyetin ikiliğini söylemsellik öncesi bir alana atfetmekten geçer"(Butler, 2008: 53).

Bedenin maddesellik sorunsalı ile toplumsal cinsiyetin performatifliği arasında bağ kurmanın bir yolu olup olmadığını, 'cinsiyet' kategorisinin bu tip ilişkilerde nasıl vücut bulduğunu araştırdığı çalışması, *Bela Bedenler*' de Butler, şöyle yazar:

Cinsiyet sadece bir norm olarak işlemez, ancak yönettiği bedeni üreten düzenleyici pratiğin bir parçasıdır; bu düzenleyici gücün kontrol ettiği bedenleri üretme – sınırlama, dolaşıma sokma, farklılaştırma- gücüne sahip bir çeşit üretici tahakküm olarak açıklanabilir. Dolayısıyla "cinsiyet" maddeselleştirilmesi zorunlu olan bir düzenleyici idealdir ve bu maddeselleştirme ileri derecede düzene sokulmuş belli pratikler aracılığıyla vücut bulur (ya da bulamaz). Başka bir biçimde söylemek gerekirse, "cinsiyet", zaman boyunca maddeselleşmesi mecburi kılınmış ideal bir yapıdır. Bu, bir bedenin değişmez koşulu ya da tek gerçeği değildir, fakat düzenleyici normların "cinsiyet"i maddeselleştirdiği ve bunu söz konusu normların mecburi yinelemesi aracılığıyla mümkün kıldığı bir süreçtir. Yinelemenin kaçınılmazlığı, bu maddeselleştirmenin asla tamamlanmadığına ve bedenlerin maddeselleşmesinin zorunlu kıldığı normlarla asla tam uyum içinde olmadığına işaret eder. Elbette düzenleyici yasanın egemen gücünü sorgulamaya davet eden yeni eklemeler üreterek yasanın gücünün kendi aleyhine döndürülebildiği bir etki alanı yaratan şey, bu süreçte açığa çıkan istikrarsızlıklar ve yeniden maddeselleştirme olasılıklarıdır (Butler, 2014: 8).

Toplumsal süreç ile beden arasındaki çelişkiden söz edilmesinin bile biyolojik farklılık ve biyolojik belirlenim öğretilerinden uzaklaşmasını sağlamaya yetmeyeceğini söyleyen Connell'a göre de; "Beden hala, soğukkanlı bir taşıyıcı, sabit olmayanla ilişkisinde sabitlenen, anlam veren ama anlam kazanmayan bir şey olarak ele alınmaktadır" (Connell, 2016: 132).

Bedenlerin tasnifi ve cinsiyetlendirilmesi, kendiliğinden olmuş olan, meydana gelen bir şey değildir. Tahakkümün sürmesi için ideolojik olarak yinelenen bir 'doğallaştırma' faaliyetinin sonucudur. Bedenlerin cinsiyetlendirilmesindeki bu ideolojik işlev, aslında cinsiyet rejiminin politikliğini işaret eder. Doğa ile kültür arasında doldurulması gereken boşluğu işaret eden bu

ideolojik işlev, aynı zamanda toplumsal bir hareket olarak feminizmin doğmasını ve politikleşmesini sağlayan bir ara bölge oluşturmuştur.

Queer kuramcılarının yardım aldığı Wittig, Irigaray, Beauvoir, Kristeva, Foucault, Derrida gibi düşünürlerin temel olarak yaptıkları, fallus merkezli, ataerki beden politikalarının yönlendirdiği arzu dağılımını özgürleştirecek türlü yordamlar, stratejiler önermektir. Toplumsal kimlikleri ve cinsiyetleri yapılandıran büyük ve soyut bir makinenin yarattığı temel bir

güzergâh içerisinde ara izlekler, geçişler, patikalar önermeleridir. Bunlar arasında özellikle Foucault'nun 'beden politikaları'nın incelikli işleyişi üzerine olan vurguları önemlidir. Birbirleriyle ilişkisiz, bağlantısız beden parçalarından kararlı organizmalar ve dolayısıyla cinsiyet kalıpları elde etmek, bu bedenleri meşru 'arzu dağılımları' ile donatmak 'beden politikaları'nın esasını oluşturur. Erkek, kadın, eşcinsellere ait bedenleri inşa eden söylemler, beden politikalarının özünü oluşturur. Bu politikaların temel işlevi, normatif cinsiyet kalıplarına uyarlanmış uysal bedenler yaratmaktır. Bu normlardan cinsiyet ayırımına ait ana eksenlerden birisi kadın ve erkek arasındayken diğeryse, eşcinseller ve karşıcinseller (heteroseksüel) arasında yer alır. Beden politikaları çerçevesinde 'doğru' kadın ve erkek profilleri üretebilmek için, özellikle eşcinsel arzuların kaynağını, 'kateksis'leri bastırmak önemlidir. "O (cinsiyet) bedenin basit gerçeği ya da değişmeyen formu değil, fakat sayesinde düzenleyici normların 'cinsiyet'i maddeleştirdiği bir süreç ve bu normların zorla tekrarlanmasıyla maddeleşmenin başarılmasıdır' (Butler, 2014: 8). Cinsiyetlemeyi tekrara dayalı performatif bir süreç olarak gören Butler'a göre; "bu tekrarın asla son bulmayan gerekliliği maddeseleşmesinin asla sona ermeyeceğini, bedenlerin sevk edilen maddeselliğin normlarıyla asla tam anlamıyla uymayacağını, uyum sağlamayacağını gösteren de bir işarettir" (Butler, 2014: 9).

Queer kuramı için "erkek olmak" ya da "kadın olmak" ya da "eşcinsel olmak", cinsel kimliği doğrulayan türlü icralar, *performatif*'ler içerisinde, belli bir cinsiyete sahip olma kararlılığıyla ilişkilidir. Kadın olmak da, tüm diğer cinsellik türleriyle ilgili icralarda olduğu gibi, hedeflenen ama sürekli ertelenen bir var oluştur. Cinsel kimlik, her zaman için açık kalan bir varsayım, bir yanı hep belirsiz, eksik, yapılaşmamış kalan deneyimlerin, icraların anlık bir sonucudur. Bu nedenle Queer içerisinde, erkekliği, kadınlığı ya da eşcinselliği tanımlı, tutarlı kimliklerin parçası gibi işaretlemek, feminist ya da eşcinsellerle ilgili kuramların temel açmazı sayılır. Erkek, kadın ya da lezbiyen olmak, cinsellikle ilgili çok sayıda yorumlardan birisi sayılmalıdır. Bu yaklaşımın sonucunda kadınlık, de Beauvoir'ın tanımladığı şekilde, erkekliğin öteki yüzü, tamamlayıcı olmaktan uzaklaşır. Ya da Luce Irigaray'ın çalışmalarında dile getirdiği gibi, ataerkil bir dünyanın hükmü altındaki simgesel düzen içerisinde bir boşluk, yokluk gibi ortaya çıkmaz. Kadın, erkeğe ayna tutan, onun kendisini görerek yadsıyabileceği ya da onaylayabileceği bir ayna sunmaz. Kadın olmak ya da eşcinsel olmak, cinsellikle ilgili hallerden birisidir. Tüm diğer toplumsal cinsiyetler gibi gramerin, dilbilgisinin, söylemsel işleyişin sonucu 'müspet' bir başka cinsel kimliktir. Her cinsiyet ve cinsellik türü kendi içinde makul ve anlaşılır sayılmalıdır. Cinsellik, cinsel icralar ve onlarla bağdaşık arzuların ifadesi olan tüm cinsiyetler "makul kimlikler" in parçalarıdır. Dolayısıyla, Queer kurama göre bedenin kendisi de bir inşadır. "[...] 'beden'in kendisi de bir inşadır, tıpkı toplumsal cinsiyetli öznelerin alanını teşkil eden sayısız 'bedenler' gibi. Toplumsal cinsiyet işaretinden önce bedenlerin imlenebilir bir var oluşları olduğu söylenemez" (Butler, 2010: 54).

Cinsiyetin doğal göstereni olarak addedilen, beden kavramı toplumsal cinsiyet rejiminde, tarihsel bir kurulum ve sosyal kontrol aracı olarak yeniden kavramsallaştırılmıştır. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* çalışmasında iktidar ve bilgi arasındaki ilişkide; bedene dair sürekli hakikatler üretildiğini ve bu hakikatlerin de 'beden'in doğası gereği olduğunu iddia eden tıbbi, bilimsel ve yönetsel, cezai söylemlerle süregeldiğini anlatır. Beden üzerinden üretilen hakikatler ise, cinsellik tahribatını tarihsel bir oluşum olarak tartışmaya açmıştır. Uzun yüzyıllar boyunca iktidarların ayırıcı özelliğinin yaşam ve ölüm üzerindeki hakları olduğunu söyleyen Foucault'a göre, klasik çağdan bu yana iktidar mekanizmasında derin dönüşümler olduğunu savunur. "Tasarruf hakkı, bu mekanizmaların en önemli biçimi olmaktan çıkıp, gözetleme, çoğaltma ve düzenleme işlevlerine sahip olan parçalar içinde bir parça haline; üretmeye ve bu güçleri silmek, eğmek ya da yok etmek yerine güçlendirmeye ve düzenlemeye yönelik bir iktidara dönüşür" (Foucault, 2012: 97).

17. yüzyıldan itibaren 'yaşam ve ölüm' üzerinden işleyen iktidar mekanizması yaşamın her alanına sirayet etmeye başlar. Egemen hükümların taşıdığı eski öldürme gücünün yerini artık bedenlerin yönetimi ve yaşamın hesapçı bir biçimde işletimi almıştır.

Klasik çağ boyunca hızla farklı disiplinler- dil, okullar, kolejler, kışlalar, atölyeler- gelişir ve aynı zamanda siyasal pratikler ve iktisadi gözlemler alanında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç sorunları belirir; yani bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesine tanık olunur. Böylece bir 'biyo-iktidar' çağı başlar (Foucault, 2012: 100).

Bu iktidarın ilk oluşturulan mekanizması ise; 'beden' dir. "Bu bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır: İnsan bedeninin anatomo-politikası" (Foucault, 2012: 99).

4.2. İktidar ve Toplumsal Cinsiyet Rejimi

Ortaçağda, teologlar ve düşünürler cinsiyet hakkındaki söylemlerini; insanların ne yaptıkları, neden yaptıkları üzerine değil, ne yapmaları gerektiğini şart koşan bir dil üzerine kurmuşlardı. Bunu da Tanrının buyruğu olarak dayatmaktaydılar. Aydınlanma çağı ile birlikte bu düşünce yıkıldı ve Tanrı yerine toplum kondu. Kadının erkeğe tabii kılınması şeklinde yaşam bulan bu düzlemde, kadın ve erkek keskin cinsiyet rolleri ile birbirlerinden yalıtılmış, iki cinsiyet arasındaki farklılıklar doğal bir gereklilik olarak dayatılmıştır. Diğer cinsel kimlikler ise ötekileştirilmiş hatta suçlanmıştır. Sigmund Freud'un *Cinsiyet Teorisi Üzerine Üç Deneme* adlı çalışması, her iki cinsiyet karakterinin doğal olarak belirlendiği görüşünü çürüttü. Freud'a göre

her iki cinsin karakterleri doğal olarak belirlenmemektedir. İnsan duygularında, 'biseksüellik' baskındır. Freud, geliştirdiği psikanaliz yöntemiyle; duygusal yaşamın içerdiği çatışmaların ve insan gelişiminin toplumsal bağlamını mercek altına aldı. "Psikanalitik yaşam öyküsü, ilişkilerin ayrıntılarına, ailelerin şekillerine, kısacası duygusal gelişimin toplumsal bağlamına dikkat gösterilmesini gerektirdi. Böylece psikanaliz, kadınlık ve erkekliğin toplumsal süreçler tarafından oluşturulmuş psikolojik biçimler olarak kapsamlı ve ayrıntılı bir şekilde açıklanmasını sağladı" (Connell, 2016: 58). Freud ve ardılı Geza Roheim, 'Oidipus kompleksinin' evrensel olduğunu ve farklı kültürlerde farklı biçimlerinin görüldüğünü öne sürdü. Çalışmaları ile farklı kültürlerin cinsiyet ve toplumsal cinsiyete yaklaşımları belgelendi. Bu çalışmalar; cinselliğin duygusal dinamiği ile toplumsal yapının bütüncül ve sıkı bir biçimde etkileşim içinde olduğunu ortaya koymaktaydı. Bu teorisyenlerin ardından gelen teorisyenler de (Margaret Mead, Talcott Parsons, Simone de Beauvoir), kişiliğin yaratılmasına ilişkin olarak psikanalitik görüşü benimsemişlerdir. Buna göre: cinsiyet rolleri ve ya toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında kavranan işbölümü analiziyle bütünleştirmeye çalışmışlardı. Her üçü de, toplumsal cinsiyet örüntülerini, öncelikle evrensel olarak gördükleri çekirdek aile içerisindeki ilişkiler kapsamında tanımlamıştı. Simone de Beauvoir, toplumsal cinsiyeti kadınlara hükmedilmesi teması etrafında sentezledi. Çünkü Beauvoir, cinsler arası ilişkilerin iktidar boyutunu görmüştü. 'Aile' ve 'cinsiyet rolü'nün bir bütün olarak ele alınmasıyla birlikte sürdürülen araştırmaların çoğunun asıl odağı, eş ve anne olarak kadınlar (kadın rolü) oldu. "Kadın bedensel yazgısını analikle tamamlar; vücut yapısı bütünüyle insan türünün devamına dönük olduğundan, 'doğal' görevidir analık. Yalnız, daha önce de, insan toplumunun hiçbir zaman doğanın eline bırakılmadığını belirtmiştik"(Beauvoir, 2010: 111). 1960- 1970'li yılların radikal hareketleri, biyolojik ve toplumsal cinsiyet, cinselliğin dışı vurumu, ekonomik eşitsizlik, polisin eşcinsellere karşı zor kullanması ve tecavüzü olaylarını gündeme getirdi. Feminist ve eleştirel politika da, bu konuları adlandırarak bazı teorik sorular ortaya attı ve bu şekilde teorik bir dil oluşturulmaya başladı; cinsel politika, baskı, ataerkillik bu dilin anahtar kelimeleri oldu. Cinsel politika; iktidar, çıkar ve çatışma örüntülerine açıklık getirdi. Biyolojik olanın toplumsal olandan daha gerçek olmadığı yine bu dönemde dillendirilmeye başlandı. Kişisel yaşam ve kolektif toplumsal düzenlemelerin birbiriyle temelden ve bütünü oluşturucu bir biçimde bağlantılı olduğu söylemi, dönemin feminist hareketlerinin şiarı oldu. Kadının tabii kılınmasının kökenlerinin ve nedenlerinin araştırılmasının öncüllüğünü yapacak olan toplumsal cinsiyete dair toplum teorileri bu dönemde yeşermeye başladı. 1970'lerde zaten tartışılan konuların (kadınlığın doğası, kadınlar ve erkekler arasındaki iktidar ilişkileri, çocukların toplumsallaşması, arzunun dinamikleri) asal başlıkları belirlenmiştir. Bu yıllarda iktidar ve eşitsizlikler temaları etrafında geniş bir entelektüel alan yeniden şekillenmekteydi. Çünkü teori daha akademik bir zırha kavuşmuş ve radikal politika ile arasında yeniden bağlantı kurulmuştu. Akademik teorisyen kuşağı, cinsel

özgürlük hareketlerinin stratejik sorunlarını temel konuları kabul etmişti. Böylece toplumsal cinsiyet teorisi, toplumsal cinsiyeti barındıran toplumsal ilişkilerin nasıl ve ne ölçüde dönüştürülebileceği sorununa yoğunlaşarak stratejik bir teori biçimine büründü. Toplumsal cinsiyet analiz kategorisi ile tüm insanlık tarihi, sosyolojik, siyasi örgütlenmesi bakımından yoğun ve derinlikli bir sorguya açıldı. 'Doğal' sayılanın doğallığı sorgulanmaya başlandı. Cinsiyete dair iş bölümü yine bu dönemde sorgulanmaya başlandı. Cinsiyet rollerinin klişeleşmiş dayatmalar olduğu, aileler, okullar, kitle iletişim araçları ve öbür 'toplumsallaştırma etkenleri' aracılığıyla içselleştirildiği savunuldu. Toplumsal cinsiyete dair, toplum analizinin merkezine iktidar yerleştirildi. Toplumsal cinsiyete ilişkin, iktidar analizi, kadınlarla erkekleri doğrudan bir iktidarilişkisiyle birbirine bağlanmış toplumsal bloklar olarak kabul etmekteydi. "Jacques Derrida, mutlak ötekinin dışarıda değil, yanı başımızda olması gerektiğini ileri sürmektedir" (Kearney, 2012: 92). Öteki ile olan ilişkilerin çoğu aslında, aynı durumu göstermektedir. Aynı coğrafyada, aynı toplulukta ya da kamusal alanda var olmayan bir kimlik ve özne, zaten öteki ve biz ilişkisini kuramaz. Bu ilişki, ortak paylaşım alanlarında ya da konularında birey-özne olanların verdikleri mücadele sonucunda oluşurken; bu mücadele aynı zamanda kimlikleri birbiriyle tanıştırır ve bizim kimliklerimiz ile öteki kimlikler tanımlamalarının oluşmasına neden olur. Her toplum kendi içerisinde ötekileri barındırır. Bu durum, ötekilerin konumu ve kimlik özellikleriyle ilgili belirli bir yapıyı da oluşturmaktadır. Nİra Yuval- Davis'e göre;"ötekilerin konumu kültürel gelenekler, kolektif bellek ve bazı durumlarda da sağduyunun faaliyete geçmesiyle toplumsal kurallar içerisine alınmaktadır ve bu kurallar çerçevesinde ötekilerin çelişkilerle dolu ayrımcılıklarını, gruplaşmalarını ve kategorilerini içerir. Bu çelişkilerin birçoğu da, toplumsal cinsiyet, sınıf, etnik ve bölgesel farklılıklara dayanmaktadır" (Yuval- Davis, 2010: 97-98).

Michel Foucault'nun 'Özne' kavramının tarihselleşme süreçleri, iktidar ilişkileri, teknikleri, stratejileri yani modern Batı toplumlarında özneliği kurma biçimlerinin analizini yaptığı '*Cinselliğin Tarihi*' çalışması 1976 yılında yayınlanır. Öznel deneyimi açıklamak için öznenin değil, o deneyimi kuran söylem ile söylemin karşılıklı ve kaçınılmaz bir ilişki içinde olduğu, iktidar sistemlerini analiz yapmak gerektiğini anlatan Foucault, hem iktidar ile özne arasındaki inkâr edilemez ilişkileri göstermiş hem de öznel deneyimin kurulmasında insan bilimlerinin oynadığı rolü ortaya çıkararak sağlam bir bilim eleştirisi getirmiştir. İktidar ilişkilerinin, dolaşım sistemindeki kılcal damarlar gibi, tüm ilişkilerin içine sızdığını, delilikten suça, cinsellikten etiğe kadar en beklenmedik detaylara kadar etkili olduğunu gösteren düşünür, siyasi düşüncede yeni bir çığır açmıştır.

İktidarın işleyişinden söz ettiğimde yalnızca devlet aygıtı sorununa, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapıyor değilim, bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen,

tüm mikroskobik iktidarlar dizisine gönderme yapıyorum. İktidarın siyasi ağına gömülmüş yaşıyoruz; tartışma konusu edilen de bu iktidardır (Foucault, 2007: 48).

Foucault çalışmalarında, öznenin bir felsefi kategori olarak kuruluşuna dair tarihsel süreçleri inceler. Öznenin inşa süreci içerisinde hangi söylemsel çerçeveler, hangi bilgi/iktidar mekanizmaları ile hangi hakikat dayatmaları ile kuşatıldığını deşifre eder. Cinselliği, daha önceki feminist kuramlardan farklı bir biçimde ele alır. Ona göre cinsellik tahrip edilmiştir. Cinsellik, baskıcı bir iktidarın altında özgürleşme mücadelesi veren doğal bir güdü değil, yeni bir iktidar biçiminin işleyişinde merkezi konumda bulunan bir düzenektir. Bu düzenek, her bir özneye, kendini kurmasında vazgeçilmez, reddedilemez işlevler yükler. Özne bu yüklemelerin doğallığını kabul ettiği ölçüde, iktidarla bütünleşir, iktidar söylemlerinin taşıyıcısı haline gelir ve iktidar da bu sayede görünmez hale gelir. ‘Cinselliğin tarihinin her şeyden önce yükselen bir baskının güncesi olarak okunmasının mecburi olduğu bir iki yüzyıldan acaba paçamızı kurtarabildik mi?’ (Foucault, 2012: 12). Sorusuyla yola çıktığı çalışmasında iktidar düzeneklerinin görünmezliğini görünür kılmayı amaçlar. Merkezinde cinselliğin tahribatının olduğu iktidar düzeneklerinin kapitalizmle çakışması ve böylelikle baskı çağı ile burjuva düzeninin tek vücut olma süreci ve işleyişi 21. yüzyılda da pek çok kuramın öncüsü olacaktır. Bedenlerin denetimli biçimde üretim aygıtına sokulması, Foucault’un biyo-iktidar kuramının özüdür ve bu yolla iktidarın en uç alanlara dahi sızabilmiştir. Tıp, okul, aile, devlet gibi iktidar aygıtları ‘hizaya getirilmiş bedenler’ üzerinden işlerlik kazanmışlardır.

4.2.1.İktidarın Koordinasyonu ve Cinselliğin Hiyerarşisi

Merkezinde cinsiyetin bulunduğu iktidarın koordinasyonu, bedenlerin tasnifi ile başlar. Bedenlerin tasnifi ve mahremiyet çizgileri; hane içindeki etik kuralları aşır tüm sosyal yaşamda politik ve hukuki düzenlemelerle belirginleşir. Foucault’nunbiyo-iktidar olarak tanımladığı iktidar düzeneğinde, biyo-iktidar bedenleri üretir ve bedeni ürettiği bu cinselliğe göre biçimlendirir. Bireyler bedenlerini üretilmiş bu cinsellik normuna göre kabul ederler ve buna göre yaşarlar.

Cinsiyetlendirmenin vuku bulduğu pratik, normların bedenselleşmesi, zorunlu bir pratik, zora dayanan bir üretimdir; ancak tam da bundan ötürü tamamen belirleyici değildir. Cinsiyet bir görev olduğu ölçüde, asla beklentiler dâhilinde tam olarak yerine getirilemeyen bir görevdir, öyle ki ona tabi olan, yaklaşıma mecbur edildiği ideali asla tam anlamıyla yaşayamaz. Dahası, bu bedenleşme tekrarlanan bir süreçtir. Ve burada tekrarlama tam olarak dildeki özne tarafından belirlenen iradi hâkimiyetin kibrine zarar veren bir tekrarlama olarak yorumlanabilir (Butler’dan derleyen, Yardımcı ve Güçlü, 2013: 131).

Biyolojik cinsiyet rollerinin üzerine giydirilen toplumsal yargılar, doğal değildir. İktidar aygıtının yönetebilme parametreleri olan; din, yargı ve ideoloji tarafından üretilir, dolayısıyla yapaydır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet yargıları toplumsal bir kurgudan ibarettir. İktidarın

dağılımı, kurumların işleyişleri, inanç ve toplumsal değerler bu kurgunun sürekliliğini sağlamak aynı zamanda pekiştirmek üzere var olmuşlardır. Bu olguların her biri birbiriyle bağlantılıdır. Toplumsal yapı bu olgular ve bunların işleyişi üzerine inşa edilmiştir. “Gerçek iktidar sahiplerini doğrudan saptamanın zorluğu iyi bilinir. Yine de, önde gelen iktidar sahiplerinin kaynağı olan üç gruba (yargıçlar, generaller ve meclis üyelerine) bakmakla akılcı bir tahmin yapılabilir” (Connel, 2016: 41). Sosyal tahakküm mekanizmaları ve bunların altında yatan sosyal yapılar, ancak bunları oluşturan sınırlar zorlandıkça, ilişki ağları çözümlendikçe görünür hale gelirler. Ataerkil yapı ve mekanizmaların ve bunlara dair üretilmiş bilginin sorgulanabilmesi, bu mekanizmaların tarihsel inşa sürecinin deşirfesi ve yapıların işleyişinin görünür kılınması ile mümkün olacaktır. İktidarın çözümlenmesi yani iktidar ilişkileri ile iktidarı çözümlenmeyi sağlayan araçların belirlenmesinin oluşturduğu özel alanın tanımlanması, görünür kılınması esasına dayanmaktadır. İktidar ve cinsellik ilişkisi; hazların denetlenebilirliği, meşru ve meşru olmayan cinsellikler güzergâhı üzerinden ilerler. Üremeye yönelik olarak düzenlenmeyen ya da onun yörüngesinde olmayan hiçbir şeyin yeri, yarası ya da söz hakkı yoktur. Baskı hem yok olmaya mahkûm etme işlevi görür hem de susma emri verir. Var olmayışın onaylanması dolayısıyla da yasa dışında görülecek, söylenecek, bilinecek hiçbir şey olmadığının ‘doğallaştırılması’ biçiminde işler. Ancak modern burjuva toplumların ikiyüzlülüğü de burada başlar. Zira yasalarla kontrol altına alınamayan cinsellik konusunda ille de taviz vermek gerekirse burada da üreme yerine kâr merkezli bir formül geliştirilir. Evdeki yatak odası dışında varlığına izin verilen kurumlar ise cinselliğin metaya dönüştürülebildiği mekânlardır.

İşte hoş görülen bu yerler, genelevler ve sağlık evleri olacaktır. Fahişe, müşterisi ve pezevengi, psikiyatrist ve histerik hastası, söylenmeyen hazzı, hesaplanabilir şeyler düzeyine gizlice dâhil etmektedir; o zamana değin üstü kapalı bir biçimde hoş görülen sözcükler ve hakaretler, orada yüksek fiyatla alınıp satılır. Yabancı cinsellik, gerçek olanın iyice yalıtılmış biçimlerine ve kodlanmış, sınırlandırılmış yer altı söylemlerine ulaşma hakkına, ancak orada sahip olacaktır. Modern püritenlik, bunların dışında her yerde üçlü yasasını dayatmıştır: yasaklama, yok sayma ve suskunluk...’ (Foucault, 2012: 12).

Doğallaştırılmış ve zorunlu kılınmış heteroseksüellik ve heteronormative cinsel hiyerarşik bir yapıdır. Cinsel haz ve pratik ilişkilerin kalıplara sokulması, ‘kadınlık’ ve ‘erkekliğin’ toplumsal cinsiyetler olarak yeniden üretilmesi, heteroseksüel dayatmaların temel basamağıdır. Cinsel kimlik kategorileri, bu baskı içinde eritilir. Cinsel politikanın yarattığı cinsiyet normlarına girmeyen tüm ‘ötekiler’; ‘hasta, günahkâr, gayri insani’ sıfatlarıyla hiyerarşinin en altında konumlandırılır. Heteronormativenin ürettiği şiddet ve nefret söyleminin odağına yerleştirilirler.

“Heteronormative kavramı, bütün bir kültürün sonradan doğallaştırılmış ve idealleştirilmiş heteroseksüel yönelim, pratik, değer ve yaşama biçimine göre tanımlandığı, bu yönelimin dışında kalanların ısrarla marjinalleştirildiği, görmezden gelindiği, baskı ve şiddete maruz bırakıldığı veya en iyi ihtimalle ‘uysal ötekiler olarak’ sindirildiği bir düzeni ifade ediyor. Bu

düzen, biyolojik ve toplumsal cinsiyet bakımından birbirlerinden tamamen ayrı oldukları ve birbirlerini aile ve üreme vasıtası ile tamamladıkları düşünülen kadın ve erkek kategorilerine dayandırılır. Heteronormative sadece zorunlu, doğallaştırılmış heteroseksüelliği içermez; aynı zamanda kadın-erkek ikili karşıtlığına dayanan ve bunun dışında kalanları sistemden dışlayan bir biyolojik ve toplumsal cinsiyet algısını yeniden üretir (Çalıklar ve Delice, 2012: 11).

Cinselliğin üremeye indirgenmesi başlı başına LGBT'leri tümüyle dışarda bırakan geniş çaplı bir strateji olarak işlemektedir. Cinsellikler, kadın haklarından çok daha tehditkâr bir öğedir. Çünkü cinsellik, iktidarların hükümranlılığını daha derinden sarsabilecek bir çoğulluğa sahiptir. Travesti ve transseksüellerin, homofobik, milliyetçi ve dinsel şiddetin nesnesi haline getirilmelerinin nedeni de budur. Bu nefret söylemi uzun bir tarihe dayanmaktadır.

Heteroseksüel olmayanları dışlayan, onlara görünür olma, var olma hakkı tanımayan heteronormatif bir bugünü, şimdiki doğallaştırması, sorgulanamaz hale getirmesi beklenen mutlak "hetero-normalleştirilmiş" bir geçmiş tahayyülü. Heteronormativeye hizmet etmek üzere ulusal geçmişlerin, tarihsel mirasların sonradan icat edilmesi hem sömürgelerin hem de yeni kurulmuş ulus devletlerin halkı tektip etme, istenmeyen unsurları ayıklama, böylece devletine, ordusuna ve dahi ailesine bağlı vatansever, milliyetçi ve heteroseksüel bir vatandaş kurgulama projelerinin en hayati unsurlarından birisidir. Gayatri Gopinath'ın gayet isabetle ifade ettiği gibi, tamamen sterilleşmiş ulusal geçmişlerin ve buna mukabil dekadan emperyal tarihlerin birbirine zıt biçimde tanımlanması babasoylu, soykütüksel organik heteroseksüellik anlatılarına ilham verir ve bu anlatılar da, modern toplumsal cinsiyetlendirilmiş ("kadın mı, erkek mi, ne olduğu belli olan!") ve hetero-normalleştirilmiş öznelerin kurgulanmasını temin eder (Delice, 2012: 322).

Söz konusu olan cinsel kimliğin inşası ve bu insanın heteronormativeye dayandırılması, heteronormativenin devamlılığının sağlanması olduğunda, farklı siyasi ve ideolojik bakış açıları (birbirlerine tamamen zıt olsalar dahi) söylemsel düzeyde birleşmekten kaçınılmazdır.

Queer kuram, tam da bu noktadan çıkış yaparak, cinsiyet kategorisinin dişil ve eril olarak heteroseksüel bir biçimde ikiye bölünmüş cinsiyetin, toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarının ve süreçlerinin zemini ya da temel varsayımı olduğunu savunur. Biyolojik cinsiyeti anlamlı kılanın toplumsal cinsiyet olduğunu söyler. "Cinsiyet, toplumsal cinsiyetlendirmenin bir varsayımı, işleminin temel koşulu haline gelir. Böylece inşa edilmemiş bir doğal alanı biyolojik bakımdan yitiririz. Dişilliği ve erkekliği biyolojik bağlamda verili kabul ederiz. Verili olan zaten çoktan ona verdiğimiz, dilimizin, kültürümüzün anlamlarıyla canlanmış biçimde bize verilidir" (Direk, 2009: 73).

Cinsellik, salt biyolojik dürtü yerine anlama güçlenen ve sosyal planda kendini anlamlandıran bir şey gibi görünmelidir. Bekâretini dini bir bağlılığın parçası şeklinde yaşayan kişi, kendi cemaati ve kültüründe cinselliğin anlamı sebebiyle böyle yapmaktadır. Kocasını ve çocuklarıyla birlikte bir kadının sonradan lezbiyen olmayı tercih etmesi, heteroseksüelliği politik biçimde baskıcı görüyor olması ancak heteroseksüelliğin onun için anlamını fark ettiğinde anlaşılabilir (Burr, 2012: 43).

Cinsiyetin olmadığını, sadece ezen ve ezilen cinsiyetler olduğunu, cinsiyeti yaratanın baskı olduğunu savunan Monique Wittig, cinsiyet hiyerarşisini net bir biçimde ortaya koyar:

Cinsiyetlerin ebediliği ve köleler ile efendilerin ebediliği aynı inanın sonucudur. Ve efendiler olmaksızın köleler olmayacağı gibi, erkekler olmaksızın kadınlar da yoktur. Cinsiyet farklılığı ideolojisi, bizim kültürümüzde erkekler ve kadınlar arasındaki toplumsal doğa bahanesiyle örten bir sansür gibi işler. Eril/dişil, erkek/dişi kategorileri, toplumsal farklılıkların daima ekonomik, politik ve ideolojik bir düzene bağlı olduğu gerçeğini gizlemeye hizmet eder. Bütün tahakküm sistemleri maddi ve ekonomik düzeyde bölünmeler oluştururlar. Dahası bölünmeler, efendiler tarafından ve sonrasında köleler başkaldırıp mücadele etmeye başladıkları zaman soyutlanmış ve kavramsallaştırılmıştır. Efendiler oluşturdukları bölünmeleri doğal farklılıklar olarak açıklar ve doğrularlar. Köleler başkaldırıp mücadele etmeye başladıkları zaman toplumsal karşıtlıkları bu sözde doğal farklılıklar üzerinden okurlar (Wittig, 2012: 36).

Cinsiyet kategorisi, toplumu heteroseksüel olarak inşa eden siyasal bir kategoridir. Bu inşa varlıklarla değil, varlıkların ilişkileri üzerinden işlerlik kazanır. Zira 'erkekler' ve 'kadınlar' evlilik ilişkisi içinde oldukları sürece cinsiyetleri anlamlıdır. Ve bu ilişkinin amacı; üreme, soyun devamı şeklinde tasarlanmıştır. "Cinsiyet kategorisi, erkeklerin kadınların üremesi ve üretmesi gibi evlilik sözleşmesi denilen sözleşme vasıtasıyla fiziksel benliklerini de kendileri için temellük ettikleri heteroseksüel toplumun ürünüdür" (Wittig, 2012: 40). Egemen heteroseksüelliğin dışında kalan eşcinseller, bu hiyerarşik yapının en alt katmanında yer alırlar. Bununla birlikte 'cinsiyet'ten başka bir şey olmamaları bakımından da kadınlarla ortaklaşırlar. Cinsiyet hiyerarşisinin en üst basamağını ise; sağlıklı, güçlü, genç, üreme yeteneğinden yoksun olmayan erkekler oluşturur. Bunun dışında kalan 'alt erkeklikler' ise, kabul görmez. Heteroseksüel baskı, bu yüzden sürekli olarak erkekliğin ispatını gerekli kılar. Erkek, iktidar temsilcisidir ve buna göre davranması yani alt basamaktakileri 'kontrol altında' tutması gerekir.

4.2.2. Hegemonik Erkekliğin İnşası

'Hegemonik erkeklik', Reawyn Connell'in yapısal cinsiyet kuramı için anahtar önemde bir kavramdır. Tüm dünyada işleyen bir 'küresel cinsiyet rejimi' olduğunu savunan Connell'e göre, bu rejimin esası, erkeklerin kadınlardan üstünlüğüne dayanır. Erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü bu sistemin en belirgin özelliğidir. Her toplumun kendine özgü tarihsel ve kültürel koşullarında farklı şekillenen, bu eşitsiz yapı, mutlak olarak erkeğin kadından üstünlüğünü merkezine alır. Toplumsal yapıyı oluşturan kurumlar da bu yapıyı süreç içerisinde sürekli onaylayarak, kutsayarak doğallaştırır ve o toplumun cinsiyet rejimini oluşturur. Kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur. Bu yapısal olgu, bir bütün olarak toplumda hegemonik bir erkeklik biçimini tanımlayan erkekler arası ilişkilerin ana temelini oluşturur.

Kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur. Bu yapısal olgu, bir bütün olarak toplumda hegemonik bir erkeklik biçimini tanımlayan erkekler arası ilişkilerin ana temelini

oluşturur. “Hegemonik erkeklik” daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konum itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır (Connell, 2016: 267, 278).

Bu bağlamda erkeklikler de, kadınlıklar gibi yalnızca biyolojik cinsiyete bağlı olan, değişmez bir kategori değildir. Her toplumsal yapı içinde farklı erkeklik öğretileri üretilmektedir. “Başka bir deyişle, erkeklikler sadece tarihsel anlamda belli bir dönemden diğerine ya da antropolojik anlamda belli bir kültürden diğerine gidildiğinde farklılık göstermiyor; tersine, bir toplum diğer tüm ayrıştırıcı, hiyerarşik kategorilerde olduğu gibi erkeklikler hususunda da çoğul, çeşitli, birbiriyle benzeşmez bir yelpaze oluşturuyor” (Özbay, 2013: 186).

Oluşturulan bu erkeklik biçimleri de kendi içlerinde hiyerarşik bir yapı gösterirler. Norm oluşturan erkeklik modeli; güçlü, sağlıklı, statü sahibi olan ‘lider’ mertebesine eriştirilirken, geriye kalanlara onu taklit etmek düşüyor. Toplumsal yapılar, kültürel üretimler dolayımı ile onaylanan, kutsanan, takdir edilen hegemonik erkeklik biçimi, tahakküm- itaat döngüsünü de bu yolla kurmuş oluyor. Yalnızca kadınlardan üstünlüğün söz konusu olmadığı, yerine göre hasta, yaşlı, güçsüz erkeklerden de güçlü olunduğunun ispatı ‘erkekliğin’ de ispatı olmuş oluyor. Şayet hegemonik erkeklik, etkisini yitirirse o zaman yeni ve yine içinde tahakküm ilişkisini barındıran bir hegemonik erkeklik, tüm toplumsal faktörlerin katılımıyla kolektif olarak yeniden inşa ediliyor.

Connell’ın oluşturduğu, yukarda da özetlenmeye çalışılan zemin üzerinden ilerleyerek, hegemonik erkeklik yapısını çözümlenmeye çalıştığımızda, yine Connell’in dediği gibi, ‘hegemonya’ görüşü büyük ölçüde rıza gerektirir.

Hegemonik erkeklik, oldukça kamusalıdır. Kitle iletişimi üzerinde yükselen bir toplumda hegemonik erkekliğin yalnızca tanıtım olarak var olduğunun düşünülmesi bir çekiciliğe sahiptir. [...] Ama yalnızca medya imajları üzerinde yoğunlaşılması hatalı olacaktır. [...] Hegemonik erkekliğin kamusal yüzünün, ille de iktidar sahibi erkeklerin ne olduğuna değil, ama bu erkeklerin sahip olduğu iktidarı ayakta tutanın ne olduğuna ve bu kadar çok sayıda erkeğin neyi desteklemeye yönlendirildiğine dair olması gerekir” (Connell, 2016: 270).

Hegemonik erkekliğin kabulündeki asıl neden, erkeklerin çoğunun kadınların kendilerine tabi kılınmasından faydalananı olması ve bunun kültürel olarak onaylanmasıdır. Erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini kurumsallaştıran pratikler korundukça, hegemonik erkeklik de, farklı biçimler alarak varlığını sürdürecektir.

Hegemonik erkeklik, kadınlarla ve tabi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edilir. Bu öteki erkekliklerin açıkça tanımlanmış olması gerekmez. (Aslında hegemonyanın başarılması tam anlamıyla seçeneklerin, seçenek olarak tanınma ve kültürel tanım kazanmalarının önlenmesine, onların gettolara, yalnızlığa ve bilinçdışına yerleştirilmelerine dayanıyor olabilir). Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği ise, heteroseksüel oluşudur; dolayısıyla, tabi kılınmış erkekliğin en önemli biçimi de eşcinsellik olur. Bu tabi kılınma, hem doğrudan etkileşimleri hem de bir tür ideolojik savaşı gerektirir (Connell, 2016: 272).

Hiyerarşik toplumsal cinsiyet düzenindeki hegemonyaya göre; erkekliklerin de farklı kategorilerde toplandığını savunan Connell; bu kategorileri şu şekilde tanımlar: Hegemonik erkeklik, madun erkeklik, işbirlikçi (suç ortağı) erkeklik ve marjinal erkeklik (Connell, 2019). Bu hiyerarşide ataerkil düzenden en fazla pay sağlayan, kadınlar ve ikincilleştirilmiş cinsiyetler üzerinde hegemonya kuran hegemonik erkekliktir. Madun erkeklik; hiyerarşinin en alt basamağında olan erkekliklerdir. Heteroseksüel olmayan ve bu yüzden de, erkek eğemen sistemin ayrıcalıklarından en az yararlanan bununla birlikte şiddete en fazla maruz kalan gruptur. İşbirlikçi erkeklik ise, şu şekilde tanımlanmaktadır:

Connell (2005: 79)¹ işbirlikçi erkekte bahsederken “ataerkil hisse” (“patriarchal dividened”) kavramına değinmektedir. Ona göre işbirlikçi erkekler ataerkil düzenin kendilerine sağladığı ayrıcalıkların farkındadırlar ancak bu ayrıcalıkları doğrudan kullanmazlar. Hegemonik erkekler ataerkil düzenin ön saflarda çatışan askerleridir. Öte yandan işbirlikçi erkekler ataerkil düzenin cephe hattında bulunmanın gerilimlerini ya da risklerini göğüslemek zorunda kalmazlar. Yaptıkları şey, hegemonik erkek hegemonyasını sürdürürken seyirci olarak izlemektedir. (Canatan ve Sığın, 2018: 169).

Marjinal erkeklik; “Toplumsal cinsiyetin sınıf ve etnisite gibi yapılarla etkileşimiyle ortaya marjinal erkeklikler çıkmaktadır” (Canatan ve Sığın, 2018: 169). Buna göre ırk, sınıf, kültür, engellilik gibi durumlarla ikincilleştirilmiş erkeklikler bu gruba girmektedir. Ele alınan Sıkıgözetim oyunundaki Kartopu karakteri, siyahi olmasına rağmen, suçlular evreninde marjinal erkekliği değil, hegemonik erkekliği temsil etmektedir.

Burada ayrıca belirtmek gerekir ki; “ erkekliklerin yalnızca eril bedenler ya da erkek cinsiyeti ile beraber mevcut olmadığı ve eşcinsel ya da heteroseksüel olan kadınların da ‘erkeksi’, ‘erkekvari’ ya da ‘erkek gibi’ olabileceği, erkekliği bedenselleştirebileceği, erkeklik yapabileceği vurgusudur” (Özbay ve Soydan, 2003: 44). Erkeklik, toplumsal ve kültürel çerçeveler içinde, tarihsel bir bağlamda şekillenen, bireyin yön verdiği ancak toplumsal etkileşimlerle anlam kazanan ve sürekli yeniden yorumlanan, tartışılan bir ‘ürün’, bir dışavurum olduğundan yalnızca biyolojik- bedensel farklılıklara, testosteron hormonu seviyesine bakılarak karar verilemez. Kadınlar da hatta eşcinseller de erkeklik yapabilir, kendi bedenleri ve toplumsal konumlarındaki bir erkeklik türü sergileyebilirler. Gücün, erkeklikle özdeşleşmesi doğal bir çekim alanı oluşturacak ve toplumsal kabul görürlük bu yolla elde edilebilecektir. “Günümüzde birçok tarihinin belgelemekte olduğu gibi, erkekliğin ifade biçimlerinin, erkeklik tarzlarının ve ritüellerinin zamanla değiştiği doğrudur. Ancak, simgesel olarak erkekleri ve erkekliği egemenlik, kadınları ve kadınlığı marjinalite konumuna yerleştiren maddi güçler olarak kalsalar bile, erkek iktidarının ve otoritesinin kurumsallaşmış biçimlerinin zamana ve yere göre değiştiği de doğrudur” (Segal, 1992: 15). Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi, ev hayatının örgütlenmesinden, ‘dişil’ olanı ‘sevgi, vefa’, ‘eril’ olanınsa ‘iktidar- güç’ olarak eşleştirildiği

¹ Connell, R. W. (2005). Masculinities, Second Edition. University of California Press, Kaliforniya.

kültürel temsiliyetlere, ekonomik, politik, hukuksal, inanç ve değerler ortaklığı ile ve bunların görünmeyen ama birlikte işleyen, sürekli ve çok katmanlı, karmaşık ilişkileri sonucu doğallaştırılır. Derine inmiş bu yüzden de görünmez kılınmış bu çok başlı ataerkil hegemonya ancak toplumsal, politik değişimle mümkündür. Yalnızca bireyler üzerinden işlemeyen bu yapı yalnızca bireyler üzerinden de çözümlenemez.

Kesin olan bir şey var: Kadınlar ve erkekler bireysel olarak aktif ve pasif, kibar ve saldırgan, bağımlı ve iddialı düşüncelerin ve davranışların bütün kombinasyonlarını sergilemelerine rağmen, kutuplaşmış toplumsal cinsiyet imgelerini oluşturan fikirlere ve söylemlere bağlılığımız sürmektedir. Meselenin özünde 'dişil' ve 'sevgi' ve 'eril' ve 'iktidar' eşitlemelerinin, geçmişin ve şimdinin kadınların çocuk yetiştirmekteki ve kişisel hayattaki, erkeklerin ekonomik ve toplumsal iktidardaki merkezi konumlarına ilişkin kurumsallaşmış sürekliliğin devam etmesi vardır. Ancak bireyciliğe öylesine bağlıyızdır ki, 'erkekliğin' ve 'kadınlığın' kurumsal boyutlarını kavramamız, erkeklerin iktidar iddiasının ve kadınların ikinci sınıf konumuna düşürülmesinin kişisel ilişkiler ve aile hayatı içinde olduğu kadar devletin ve emek piyasasının işleyişi içinde de biçimlendiğini anlamamız güçtür. Her zaman bireyleri temel açıklama birimi olarak görme eğilimi gösteririz (Segal, 1992: 355).

Toplumsal cinsiyet rejimi, küresel kapitalizmin yarattığı iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemez. Küresel düzeyde işleyen, örgütlü güç ilişkileri cinsiyetlendirilmiş anlamlar, imgeler ve kurumsal ilişkilerle birlikte varlık gösterir. Kapitalist ilişkilerin dünyaya yayılma sürecinde, sömürgecilik ile oluşan 'beyaz erkek üstünlüğü' rejimi bugünün küresel ticaret ilişkilerinin temelidir. Connell; 'cinsiyetlen(diril)miş küresel iktidar rejimi' nin yeni tür bir 'küresel işadamı imajı' ile beslendiğini ve bunun bir tür 'küresel cinsiyet düzeni' olduğunu söyler. Connell'e göre; "küresel cinsiyet düzeni, küresel örgütlerin cinsiyet rejimleri ile yerel insan topluluklarının cinsiyet düzenlerini dünya ölçeğinde birbiriyle bağlantılı hale getiren ilişkiler yapısıdır"(Connell, 2016: 180). "Öte yandan feminist kuramcılar arasında da uluslararası ticaretin ve özellikle militarist küresel stratejilerin cinsiyetlerle, farklı erkekliklerin inşası ile ilişkisi üzerinde önemle durulmuştur" (Enole'den aktaran Sancar, 2011: 90).

Postkolonyal kuramcılar, küresel düzeyde erkeklik tanımları ile yerel düzeyde egemen erkeklikler arasındaki ilişkileri çözümlenmeye çalıştılar. Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak gibi kuramın öncü isimleri, küresel düzeyde sermaye egemenliğini olanaklı kılan iktidar ilişkileri dokusuna, 'olmazsa olmaz' bir öge olarak katılan küresel egemen erkeklik imgelerinin eklemlenmesinin anlam ve önemine vurgu yaptılar.

Postkolonyal kuramcılardan, örneğin Spivak, Mohanty ve Boryarin gibi düşünürler uluslararası sömürge düzeni ile cinsiyetlendirilmiş sosyal anlamların iç içe işleyişi üzerine kafa yordular. 'Üçüncü dünyalı' denen kadınların ezik, sessiz, itaatkâr ve haklarının farkında olmayan zavallılar gibi gösterilmesinin; Doğulu erkeklerin 'kadınsı' özellikler gösteren bir tür 'erkek olmayan' erkekler olarak temsilinin eleştirisini yaptılar. Bu tartışmalar, küresel emperyal güç ilişkilerinin cinsiyetlen(diril)mişliğinden ve bu ilişkilerin oluşturduğu cinsiyet rejiminin işleyişinin anlaşılması gereğinden bahsettiler. 'Batılı' erkeğin özelliklerinin 'erkeksi'liğin temsili olarak algılanması ve Doğulu erkeklere 'dişilleştirilmiş' özellikler atfedilmesini, cinsiyetlendirilmiş sömürgecilerin (çoğu zaman daha doğru ifade ile Şarkiyatçılığın) göstergesi olarak yorumladılar. Doğulu erkeklere kadınsılığın atfedilmesi

androjen erkeklerin aşağılanması, kadınların güçsüz gösterilmesi, melez özelliklerin, örneğin Gandhi milliyetçiliği gibi şiddete karşı duran siyasal hareketlerin dışlaştırılması ile işleyen sömürgeci cinsiyet rejiminin uluslararası düzende egemen olduğunu gösterdiler (Krishnaswamy ve Yeğenoğlu'ndan aktaran Sancar, 2011: 94).

Egemen erkeklik biçimleri, ırkçılığın gelişmesiyle ve kapitalizmin merkezinde gerçekleşen sınıflı toplumların oluşum süreci ile tüm dünyada ırk, sınıf, cinsiyet hiyerarşileri ile birlikte kurulduğunu kavradığımızda küresel cinsiyet rejiminde, üretilen 'üst erkeğin' bir tasarımı, model olduğunu da anlamış oluruz. Postkolonyal kuramcılar; kapitalizmin üçüncü dünyadaki tahakkümünün 'Batı kültürü'nün üstünlüğü olarak ortaya çıktığını söylediler. Siyasal olanın inşasında kültürün oynadığı rolü vurguladılar. Batı kültürünün temsilcisi yazarlar ve edebiyatçılar 'Batı'nın gözü' yerine geçtiler ve iktidarın kültür aracılığıyla inşasını tescil ettiler. Bu temsilde Doğu'nun sesi yoktu, onlar 'madunlar' olarak gösterilmekteydi. Şunu da belirtmek gerekir ki, sömürgecilikle şekillenen bu kimlikler, kırılmalı, akışkan ve belirsizliklere açıktır.

Sömürgeciliğin cinsiyetlendirmiş bir süreç olarak anlaşılması gereğine yapılan vurgunun yanı sıra, bu sürecin son yirmi yılın yani küresel emperyal hareketleri ile kazandığı yeni boyutları anlamak da gereklidir. Örneğin, küresel kapitalizmin yeni yayılma alanlarında, yer alan ulus-devletlerin yaşamakta olduğu 'egemenlik kaybı' ile paralel 'eril otorite kaybı'ndan bahsedilmektedir. Patriarkal aile yapısının güç kaybı, zorunlu heteroseksüelliğin eleştirilmesi, kadınların kendi yaşamlarını değiştirme kapasitelerindeki artış gibi yeni olgularla 'emperyal erillik çözülüşü'nde yeni aşamaların söz konusu olduğu iddia edilmektedir (Morrell ve Swart'tan aktaran Sancar, 2011: 95).

Hegemonik erkekliği kuran, onaylayan ve tahakküm mekanizmasına dönüştüren aygıtlardan biri de kuşkusuz militer yapılanmalardır. Kapalı kurumsal yapılar içinde gerçekleştirilen, kendi içinde hiyerarşik bir örgütlenme olan militarizm modern erillik tahakküm halindedir. "Militarizmin savunma ve güvenlik gereksinimlerinin var olduğu her yerde egemen yapılara hükmeder hale gelmesi, güvenlik görevinin askerlik adı altında bir tür 'erkeklik ispatı' haline dönüştürülmesi sayesinde hegemonik erkeklik değerlerinin genç erkeklere benimsetilmesi kolaylıkla gerçekleşebilmektedir"(Sancar, 2011: 154). Militarizm ile beslenen hegemonik erkeklik, cinsiyet farklarının en katı ve dışlayıcı biçimlerine dayalı bir cinsiyet rejimi inşa eder. "Toplumların gündelik savunma gereksinimleri üzerinde devasa savaş makinelerinin inşa edilmesine dönüşen; erkeklerden savaşçı robotlar, kadınlardan pasif ama sadık destekçiler yaratan bir cinsiyetlendirme stratejisi ortaya çıkarıyor. Erkeklerin ve kadınların tamamen birbirlerinden farklı-hatta karşıt ve dışlayıcı işlevler ile bu savaş-savunma pratiğine dâhil olmalarının beklendiği bir cinsiyet rejimi ile karşı karşıyayız" (Sancar, 2011: 157).

Egemen erkeklik değerlerinin kurucu söylemi, zorunlu heteroseksüellik, kadın düşmanlığı, homofobi gibi özelliklere dayanır. Monique Witting, toplumsal sözleşmenin heteroseksüellik olduğunu yazar. "Bir toplum içinde yaşamak heteroseksüel içinde yaşamaktır. Heteroseksüellik tüm zihinsel kategorilerin içinde her zaman zaten oradadır" (Witting, 1992: 57). Heteroseksüel toplum düzeninin kendisi tahakküme dayanan, nefret içeren

ve şiddete yönelik bir çağrı niteliğindedir. Heteroseksüelite, cinsiyet normlarının istikrarının sağlanması üzerinden işlemektedir. Kendi içinde yarattığı 'norm' ile de, kabul görme, onaylanma yönünde performanslar geliştirdikleri görülmüştür. Yani erkeklik, heteroseksüel cinsiyet düzeninde sürekli ispatlanması gereken bir durumdur. Bu yönüyle de çoğul erkeklikleri biçimlendiren, farklılaştıran diğer tüm kategorik iktidar yapılarından daha sağlam ve hegemonikleştirme potansiyelinin daha yüksek olduğu görülmektedir. Yine bu yönüyle hegemonik erkeklik, iktidara cinsiyet üzerinden dinamik bir alan açmaktadır.

4.2.3. Hazzın Denetlenebilirliği

Michel Foucault. Cinselliğin tarihini her şeyden önce yükselen bir baskının güncesi olarak okunmasının mecburi olduğunu savunur. On sekizinci yüzyıl ve sonrasında yerini bedeni disipline etme ve nüfus düzenleme çevresinde örgütlenen biyo- iktidara bırakan egemen iktidar, devletin yaşam ve ölüm üzerindeki hakkını temsil etmektedir. Daha önceki yüzyıllarda yaşam ve ölüm üzerindeki yetki, biyo- iktidarla 'yaşatma ya da ölüme atma' biçimine dönüşmüştür. Yaşam üzerindeki bu iktidarın merkezinde 'beden' bulunmaktadır. Bedenin terbiyesi ise, etkili ve ekonomik denetim sistemleri ile mümkündür. Bedenin anatomo-politikası ise, nüfusun düzenlenmesine göre belirlenmektedir.

Klasik çağ boyunca hızla farklı disiplinler- dil okullar, iktisadi gözlemler alanında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç sorunları belirir; yani bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesine tanık olunur. Böylece bir biyo-iktidar çağı başlar (Foucault, 2012: 100).

Biyo- iktidar kapitalizmin gelişmesinin vazgeçilmez bir unsurudur. Çünkü kapitalizm bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla güvence altına alınmıştır. Yaşam sorumluluğunu üstlenmiş bu iktidar, sürekli olarak düzene sokucu ve düzeltici mekanizmalara ihtiyaç duyacaktır. Biyo- iktidar; nitelemek, ölçmek, değerlendirmek, hiyerarşiye sokmak zorundadır. Baskı temasının olduğu kadar arzuyu oluşturan içgüdülerin de iktidarca denetlenebilirlik seviyesine çekildiğini belirten Foucault'a göre bu durum iktidarın siyasal çözümlenmelerinde sıkça karşımıza çıkar ve bu Batı tarihinin derinlerine dek uzanır. Foucault, bu iktidar temsilinin ana çizgilerinden bazılarını *Cinselliğin Tarihi* çalışmasında şu şekilde açıklar:

- Olumsuz bağıntı: İktidarla cinsellik arasında, yalnızca olumsuz kipte bir bağıntı kurulur: İtme, dışlama, ret, engelleme ya da gizleme ve maskeleyme. İktidarın cinsellik ve hazları üzerinde onlara 'hayır' demekten başka kudreti yoktur; yol açtığı bir şey varsa, bu da yokluklar ve boşluklardır; öğeleri yok sayar, kopukluklar yaratır; bitişik olanı ayırır; sınırlar koyar. Etkileri genel bir sınırlanma ve eksiklik biçimi alır.

-Kural düzlemi: İktidar temel olarak cinselliğe yasağını dikte ettiren şeydir. Bu her şeyden önce, cinselliğin onun tarafından ikili bir düzen içine yerleştirildiği anlamına gelir: Kurala

uygun ve kuraldışı, izin verilen ve yasaklanan biçimde. İkinci olarak, iktidar, cinselliğin aynı zamanda bir anlaşılabilirlik biçimi olarak işleyecek bir 'düzen'e dâhil olmasını yasaklar. Cinsellik, yasayla olan ilişkisinden yola çıkarak deşifre edilir. Bu da sonuçta iktidarın kuralı dile getirerek eyleme geçtiği anlamına gelir: İktidarın cinselliği ele geçirmesi bir dil ya da daha doğrusu eklemesiyle bir hukuki durum yaratan bir söylem edimiyle olur. İktidar konuşur ve bu kuraldır. İktidarın katıksız biçimine yasa koyucunun işlevinde rastlanır; cinsellik karşısındaki eylem kipi hukuksal- söylemsel türden olacaktır.

- Yasak döngüsü: Yaklaşmayacaksın, dokunmayacaksın, tüketmeyeceksin, haz duymayacaksın, konuşmayacaksın, ortaya çıkmayacaksın, neredeyse gölge ve giz dışında var olmayacaksın. Cinselliğin üzerinde iktidar salt bir yasaklama yasası uygular. Amacı cinselliğin kendi kendinden vazgeçmesidir. Aracı bir cezayla tehdit etmektir; ceza ise kendisinin ortadan kaldırılmasıdır. Ortadan kaldırılmak istemiyorsan ortaya çıkma. Varlığın ancak iptal edilmen pahasına ayakta duracaktır. İktidar cinselliği yalnızca iki var olmama seçeneği arasında gidip gelen bir yasak yoluyla zorlar.

-Sansürün mantığı: [...] Cinsellik üzerindeki iktidarın mantığı, bir var olmama, dışa vurulmama ve suskunluk buyruğu biçiminde dillendirilebilecek yasanın paradoksal mantığıdır.

-Tertibatın birliği: [...] İktidar tek biçimli ve kütleli bir biçimde işler. Yasanın, yasağın ve sansürün basit ve sonsuza değin yeniden üretilen çarklarına göre çalışır. Devletten aileye, hükümdardan babaya, mahkemeden gündelik küçük cezalara, toplumsal egemenlik mercilerinden özneyi oluşturan yapılara, yalnızca farklı ölçeklerde, genel bir iktidar biçimi bulunur. Bu biçim, kurala uyan ve uymayan, karşı gelinenle ceza ikiliklerini içeren hukuktur. İster hukuku dile getiren hükümdar, ister yasaklayan baba, susturan sansürcü ya da yasayı söyleyen eğitmen kılığına sokalım, her durumda iktidar hukuksal bir biçim yoluyla şemalaştırılır ve yol açtığı etkiler itaat biçiminde tanımlanır. Yasa olan bir iktidar karşısında, uyruk olarak kurulan- uyruklaştırılan- özne, itaat eden konumundadır. İktidarın tüm bu düzlemlerindeki biçimsel türdeşliğine, boyun eğdirdiği kişideki -ister hükümdar karşısındaki uyruk, ister devlet karşısındaki vatandaşı, ana baba karşısındaki çocuk, eğitmen karşısındaki öğrenci olsun- genel boyun eğme biçimi tekabül eder. Bir yanda yasa koyucu iktidar, diğer yanda itaat eden uyruk (Foucault, 2012: 64).

İktidarın, bedenler üzerindeki en spekülative ve en içsel etkisi, bedenlerin güçleri, enerjileri, duyuları ve hazları bakımından düzene sokulmasıdır. Cinsellik, haz düzeyinde kişilerin kontrolüne bırakılmayacak kadar kıymetlidir. Çünkü cinsellik, yaşamın bütün siyasal teknolojisinin geliştiği ana odak noktasıdır. Bir yandan bedenlerin terbiyesi diğer yandan nüfus düzenlemelerinin tüm sonuçları cinselliğin yani hazzın denetlenebilirliğine bağlıdır. Biyo-iktidar her iki düzlemde de, kendini var eder. "Küçük gözetimlere, her an var olabilen denetimlere, aşırı derecede titizlikle gerçekleştirilmiş mekân uyarlamalarına, belirsiz tıbbi ya da psikolojik muayenelere, beden üzerinde yaratılan gerçek bir miko-iktidara yol açar; ama aynı zamanda kitlesel önlemlere, istatistik varsayımlara, toplumsal bünyenin tümünü ya da bütün içindeki grupları ilgilendiren müdahalelere de olanak verir" (Foucault, 2012: 104). Cinsellik üzerine olan kuramsal söylemde arzunun 'içgüdü' olduğunu savunan Wittig'e göre; "Böylece kim olursa olsun, tüm insanlar tek cinsel tatmin ve olası öznel tezahürü olarak heteroseksüel ilişkileri arzular kılınır. Hayaller, rüyalar, arzu, istek, öznelliğe bağlı tüm kavramlar bu filtreden geçerler ve bundan sağ kurtulamazlar. Heteroseksüelleşmiş bu kavramlar baskı araçlarına dönüşürler" (Wittig, 1992: 83). İktisadi ve toplumsal değişimlere, neoliberal politikalara bağlı olarak, cinsiyetlendirilmiş bedenler üzerinden pek çok sektörün kazanç sağladığını söylemek mümkündür; Tıp, ilaç piyasası, kozmetik sektörü, cinsel 'sağlık' ürünleri, kişiyi ideal 'kadın' ya

da ideal 'erkek' görüntüsüne kavuşturma amaçlı daha pek çok sektör...İktidar ve cinsellik ilişkisi; hazların denetlenebilirliği, meşru ve meşru olmayan cinsellikler güzergâhı üzerinden ilerler. Üremeye yönelik olarak düzenlenmeyen ya da onun yörüngesinde olmayan hiçbir şeyin yeri, yasası ya da söz hakkı yoktur. Baskı hem yok olmaya mahkûm etme işlevi görür hem de susma emri verir. Var olmayışın onaylanması dolayısıyla da yasa dışında görülecek, söylenecek, bilinecek hiçbir şey olmadığının 'doğallaştırılması' biçiminde işler. Ancak modern burjuva toplumların ikiyüzlülüğü de burada başlar. Zira yasalarla kontrol altına alınamayan cinsellik konusunda ille de taviz vermek gerekirse burada da üreme yerine kâr merkezli bir formül geliştirilir. Evdeki yatak odası dışında varlığına izin verilen kurumlar ise cinselliğin metaya dönüştürülebildiği mekânlardır.

İşte hoş görülen bu yerler, genelevler ve sağlık evleri olacaktır. Fahişe, müşterisi ve pezevengi, psikiyatrist ve histerik hastası, söylenmeyen hazzı, hesaplanabilir şeyler düzeyine gizlice dâhil etmektedir; o zamana değin üstü kapalı bir biçimde hoş görülen sözcükler ve hakaretler, orada yüksek fiyatla alınıp satılır. Yabancı cinsellik, gerçek olanın iyice yalıtılmış biçimlerine ve kodlanmış, sınırlandırılmış yer altı söylemlerine ulaşma hakkına, ancak orada sahip olacaktır. Modern püritenlik, bunların dışında her yerde üçlü yasasını dayatmıştır: yasaklama, yok sayma ve suskunluk...' (Foucault, 2012: 12).

Toplumsal gövdenin bütününe nüfuz etmeyi hedefleyen merkezi bir kontrol sistemi, 'Beden Politikaları' bölümünde de anlatılmaya çalışıldığı gibi, bedeni günah yuvası olarak tanımlayan, cinsel arzuları ise ruhu zayıflatan acizlikler olarak gösteren, Ortaçağ'la başlamış, Hıristiyanlıkla giderek yayılmıştır. Hıristiyanlık tek bir bedensel günaha çok, bir sürü bedensel günah çeşidinden söz eder ve başta şehvet zevk düşkünlüğü ve zina olmak üzere Hıristiyanlığın mahkûm ettiği bedensel yasaklamalar modern toplumlara da aktarılır. Başlarda bekârete ve kendini denetlemeye yönelik söylemler, giderek çeşitlenip bedeni farklı yönlerden tanımlayan iktidara beden üzerinde ve dolayısıyla cinsel hazların denetlenebilirliği üzerinde geniş bir hareket alanı sağlamışlardır. Bu şekilde disiplin ve özdenetim ilkesine dayalı modern toplum yönetim aygıtlarına dayanak oluşturmuşlardır. Tek tanrılı dinlerin yarattığı simgesel biçim ve imgeler incelemeye tabi tutulduğunda, cinsiyetin bölünmesinin iki ayrı kutup halinde yani kadınlar ve erkekler olduğunu ve bu iki kutup için dinin farklı anlamlar ifade ettiğini görmekteyiz. Kadınların bağımlı ve erkekten daha aşağı konumlandırılışı bütün tek tanrılı dinlerde ortak ifade biçimidir.

Kadınların tek tanrılı dinler karşısındaki konumunu karşılaştırmalı bir teorik yaklaşım içinde ele almaya giriştiğimizde, kaçınılmaz olarak, toplumsal cinsiyet ile toplumsal iktidar ve denetim olgusu arasındaki ilişki de gündeme geliyor. Bu bağlamda, tarihsel olarak insan bedenine - özellikle de kadın bedenine- ve bedensel varoluşa yüklenen anlamlar ve varoluşun "başlangıcı" ya da kutsal kitapların "yaratılış" adını verdikleri şey üzerinde durmak gerekir. Dolayısıyla da, insan düşüncesinin çoktanrılıktan tektanrılığa geçişi sürecine eşlik eden toplumsal/kültürel dönüşümün cinsiyetlerarası ilişkilere nasıl yansıdığını, cinsiyet kalıplarına nasıl bir somut içerik kazandırdığını ve bunun toplumsal iktidar ilişkileri açısından yol açtığı sonuçları ele almak zorunluluğuyla karşılaşırız. Böyle bir

yaklaşım, her üç tektanrılı dinde Tanrı'nın cinsiyetinin neden erkek olarak kavramsallaştırıldığı; bunun kadın ve erkek kimlikleri, otoritenin niteliği ve iktidar yapılarına ilişkin düşüncelerimizi nasıl etkilediği; varolan toplumlarda kadınların soyu üretme gücünün neden küçümsendiği, buna karşılık ve karşıt olarak, erkeklere atfedilen "kültür ve uygarlık yaratma" özelliklerinin neden yüceltildiği gibi sorulara yanıt aranması gereğini de beraberinde getirir (Berktay, 2009: 10).

Yaşamsal içgüdüyü engelleme ve yasaklamalar, dinsel baskılarla beraber, iktidarların çıkardıkları çok sert yasalarla da hayatı kuşatmıştır. Bu yasalar, kişisel özdenetim ya da uygunsuz veya açık seçik tavırları nedeniyle artan suçluluk duyguları, sadece çocuk doğurmaya yönelik, salt evlilik çerçevesi içinde kabul edilebilir bir cinsellik modelinin empoze edilmesine katkıda bulunurlar. Çiftlerin ten zevkleri bağlamında da çok ölçülü olmaları beklenir. Bunun dışında her tavır ve davranış ayıplanır. Tavır ve davranışlar bağlamında böyle bir beklenti, günlük gerçekliklerin tam bir yansımasından çok, ahlakçıların ve düşlerinin bir yansıması olsa da dinsel emirlere ve yasal mevzuata uymak için arzularını bastırmak ya da engellemek isteyenlerde, bir iç gerilim oluşmasına katkıda bulunur. Bu şekilde kanalize edilen yaşam enerjisi sık sık büyük kolektif idealler yararına yeniden yönlendirilir. Dolayısıyla Michel Foucault'nun deşifre ettiği gibi, bedenlerin ve ruhların denetlenmesinin gittikçe artması gibi bir olgunun, beklenmedik sonuçları olur ve buradan sağlanan enerji birikiminden toplum yararlanır. *Orgazmın Tarihi* çalışmasında, Robert Muchembled; İnsana dair en mahrem alanlardan biri olan bedensel zevkin, tarih boyunca iktidarın boyunduruğu altına tutulduğunu belirtir. Kişinin kendinden söz eden bir metin yazmasının bile cezalandırıldığı 16. yüzyıldan günümüze Batı uygarlığının modern tarihi, bu mahrem zevkin sancılı ve mücadelelerle dolu gelişimini ve özgürleşmesini içerir, ancak bu özgürleşme sanıldığı gibi sürekli genişlememiş, çeşitli dönemlerde açılıp kapanan bir görüntü sergilemiştir.

Cinsellik modern uygarlığın anahtarı mıdır? Bana göre bu sorunun cevabı evettir ve geçmişte de çok farklı kültürel biçimler altında da aynı şey geçerliydi. Hıristiyanlığın ortaya çıkışından beri en iyi gizlenen şeylerden biri olmuştur cinsellik. Aynı zamanda da en iyi kuşatılan şeydir, çünkü özgürleştirici bir unsur olarak ortaya çıkışı, ruhun bedene üstünlüğü temel dogmasını tartışmaya açar (Muchembled, 2011: 327).

Bugün Batı uygarlığındaki cinsel özgürlüğün geldiği boyuta bakıp aldanılmaması gerektiğini yazan Muchembled, çalışmasında bu özgürlük yanılışmasının, yabancı olmadığı baskıların, katı ahlakların ve ikiyüzlülüklerin gözetiminde gerçekleştiğini, kadınlar ve erkekler için toplumsal baskıdan uzak bir cinsellik yaşamının günümüzde de hâlâ arzulanan bir özellik olduğunu bunun da ancak otoritenin baskısından kurtularak gerçekleşebileceğini belirtir.

Batılı insan içinde bulunduğu toplum tarafından hiçbir zaman 21. yüzyıl başlarındaki kadar etkili bir biçimde yönlendirilmemiş ve etkilenmemiştir. Görünüşte zafer bireyciliğidir ama ekonomik pazarın yasaları ve orgazmın zorbalığı, onu sürekli başkalarına daha iyi yapacağını kanıtlamak zorunda olan bir kişisel başarı şampiyonu olmaya mahkûm eder ve arzularını erkek ve kadın ya da aynı "cinsten" partnerler arasında mümkün olan erotik bir eşitlik içinde dolu dolu yaşamak için, hiçbir zaman böylesi bir tercih özgürlüğüne sahip

olmamıştır. Dinamik ve yaratıcı bir kültürün oyunu olan toplumsal ilişkinin sürekli yeniden tartışılması, bundan böyle herkesin Hıristiyan uygarlığının kökenlerinden bu yana en iyi saklanan şekli kesinlikle dikkate almasını gerekli kılıyor: Cinsel denen zevki...(Muchembled, 2011: 331).

Freud'un en parlak öğrencilerinden biri olan Wilhelm Reich, tüm bilimsel hayatını, cinsel yaşam sorunlarına adanmıştır. Ona göre, cinsel yaşamın en temel görüngüsü olan bedensel boşalma (orgazm), ruhbilim, işlevbilim, dirimbilim ve toplumbilim alanlarında ortaya çıkan sorunların kavşak noktasında yer alır. Günümüzdeki pek çok ruhsal ve dokusal hastalıkların hatta kanserin sebebinin bedensel boşalma eksikliğine bağlayan Reich, bedensel boşalmayı ruhsal-bedensel hekimliğin merkezine yerleştirmektedir. Burada yalnızca, 'hazların denetlenebilirliği' başlığı kapsamında yer vereceğimiz Wilhelm Reich, *Bedensel Boşalmanın İşlevi* adlı yapıtında, Cinsel Tutumbilim kuramını açıklar. Yaşamın özündeki ruhsal enerji kaynağının, bedensel boşalma olduğunu savunur. "Deneyler, dirimsel enerjinin ruhbilimsel ve ruhsal işlevlerini anlayabilmek için coskusal işlevlerinin mutlaka bilinmesi gerektiğini göstermiştir. Ruhsal süreçleri yöneten dirimsel coşkular yüzde yüz somut, doğal bir enerjinin, acunsal yaşam enerjisinin en dolaysız dile gelişidirler" (Reich, 1994: 10). Binlerce yıldır yaşama dışardan uygulanan baskılar, iç dünyasında kişileri ele geçirmiştir.

Cinsel baskının bağlı olduğu durum cinsel gelişmelerin ve arzuların bastırılması, bireyin çok miktarda enerji harcamasına mal olur. Bu da etkinliklerin, aklın ve eleştirinin gelişmesine ket vurur. Buna karşılık cinsellik ne kadar güçlü ve sağlıklı gelişirse, birey de genel davranışlarında o kadar özgür; etkin ve eleştirici olur. Baba ya da devlet yetkisini ve geleneği savunan kapitalizm buna izin vermemektedir. Cinsel baskı yoluyla ruhsal etkinlik ve eleştiri özgürlüğünün sınırlandırılması, burjuva cinsel düzenin en önemli dayanaklarından birisidir. (FERENCEZ, Reich, Pomeroy, 2003: 204).

Bireylerin baskılanması, makineci ve buyurgan uygarlığın ruhsal (düşünsel) dünyalarının yaratılması, bu sitemin amacıdır. Ataerkil düzenin yerleşmesinden bu yana, insanların varlıkları ortalama kişilik yapısı, güçsüzlük ve yaşama korkusu yönünde değişmiştir. Doğal çalışma ve etkinlikte bulunma zevkinin yerini ödev almıştır. Bunun da çıkış noktası cinsel yaşamın düzenlenmesi şeklinde olmuştur.

Yaşam ve cinsel etkinliği yadsıyan bir ortamda yetişen bireyde bir haz kaygısı (haz almaya yönelik uyarılmadan korkma) belirir bu da ruhsal alanda süregelen kas kasılmalarıyla kendini gösterir. Bu haz kaygısı bireyin, yaşamı yadsıyan, zorba yönetimlerin temelini oluşturan öğretileri yeşerten topraktır. Özgür ve bağımsız yaşama korkusunun temel dayanağıdır. Bütün gerici siyasal etkinliklerin, tek bir bireyin ya da küçük bir kümenin emekçi yığınları üzerinde egemenlik kurmasına izin veren dizgelerin güç kaynağı işte bu *haz kaygısı'dır*. Dirimsel-bedensel bir kaygıdır bu. Ruhsal- bedensel araştırmanın ele aldığı ana sorun budur. Şimdiye dek, sinir hastasının garip ve ürkütücü bir şey gibi duyduğu istençdışı dirimsel işlevler alanında yapılan bilimsel araştırmanın ayağını köstekleyen en büyük engel o olmuştur. Beş altı bin yıllık ataerkil ve buyurgan uygarlığı sürdürdüğü bugünkü insanın kişilik yapısında hem doğanın kendisine, hem de bireyin dışındaki toplumsal yoksulluğa karşı kuşanılmış bir zırh vardır. Bu kişilik zırhı yalnızlığın, güvensizliğin, yana yakıla yetke aramanın, cinsel yoksulluğun ve sorumluluk korkusunun, gizemli bir dünya ardında koşmanın, güçsüz başkaldırının, doğaya aykırı ve hastalıklı bir davranışa razı olmanın

temelidir. İnsan denen varlıklar, kendi içlerinde yaşamı temsil eden şeye karşı düşmanca bir tutum takınmış, ondan uzaklaşmış durumdadırlar. Bu yabancılaşmanın kökeni dirimsel değil, toplumsal ve iktisadidir. Ataerkil toplumsal düzenin yerleşmesinden önce böyle bir şeye rastlanmaz (Reich, 1994: 15).

Cinsellik, beden ve insan yaşamına girişin, dolayısıyla yaşamı düzenlemenin asal anahtarı olmuştur. Cinsel haz, suçluluk duygusuyla ya da günahla birlikte yaşanır hale getirilmiştir. Cinsellikten hem disiplinlerin matrisi hem de düzenlemelerin ilkesi olarak yararlanır.

İşte bu yüzden 19. yüzyılda cinsellik, yaşamların en ufak ayrıntısına değin izlenir; davranışlarda izlenir, düşlerde kovuşturulur; en küçük çılgınlıklarda ondan kuşkulandır; yaşamın ilk yıllarına değin peşinden gidilir; bireyselliğin şifresi haline gelir, onun hem çözümlenmesini sağlar hem de eğitilmesini olanaklı kılar. Ama cinselliğin, bir diğer yandan, siyasal işlemlerin, iktisadi müdahalelerin (üremeyi özendirici ya da kısıtlayıcı davranışlar yoluyla), ahlaki ya da sorumlu kılma amacıyla girilen ideolojik kampanyaların temasına dönüştüğü de görülür: Bu durumda cinsellik, bir toplumun güç gösterisi olarak gösterilir. Bu cinsellik teknolojisinin iki kutbu arasında, bedeni disipline sokma amacıyla nüfusları düzenleme amacını çeşitli oranlarda kombine eden bir dizi taktik yer alır (Foucault, 2012: 104).

Cinsellik, tarihsel bir düzenektir. Doğallığından çıkarılıp tahrip edilmiş, “üzerinde güç ilişkilerine girişilecek hasıraltındaki bir gerçeklik değil, bedenlerin uyarılmasının, hazların yoğunlaştırılmasının, söylemi kışkırtmanın, bilgilerin oluşumunun, denetim ve direnmelerin güçlenmesinin bazı önemli bilgi ve iktidar stratejilerine göre birbirlerine eklendiği büyük ve görünür bir şebekedir o”(Foucault, 2012: 78). Cinsellik tertibatının evlilik bağı tertibatının yerini aldığını söylemek doğru olmaz, Foucault’a göre. Aile kurumlarının etrafında günah çıkarma, okullarda gelişen cinsellik tahribatı zamanla, merkeze aileyi almıştır. Cinselliğin tahribatı, tarihsel olarak evlilik bağı düzeneğinden yola çıkarak hazırlanmış ve onun çevresinde kurulmuştur. Foucault, evlilik bağına merkeze alan bu tahribat sürecini şu şekilde özetler:

Önceleri tövbe, daha sonra da günah çıkarma ve ruhani yönlendirme, bu tertibatın yapıcı çekirdeğini oluşturdu. Tövbe mahkemesinde ilk önce söz konusu edilen, ilişkilerin dayanağı olarak görülen cinsellikti. Sorulan soru, izin verilen ya da yasaklanan ilişkiye (zina, evlilik dışı ilişki, kan ya da statü nedeniyle yasaklanmış birisiyle ilişki, birleşme ediminin meşru olma ya da olmama niteliği) değindi; sonra yavaş yavaş yeni Hıristiyan öğretisiyle – ve bunun din okullarında, manastırlarda uygulanmasıyla- beraber bir ilişki sorunsalından “ten” sorunsalına; yani bedeni, duyumu, hazın cinsini, tensel arzuların en gizli devinimlerini ve rızanın incelikli biçimlerini temel alan sorunsala geçildi. “Cinsellik” doğmaktaydı; hareket noktası ve kökeninde de evlilik bağına merkez alan bir iktidar tekniği bulunuyordu. Bu tertibat, o zamandan itibaren sürekli bir evlilik bağı sistemine göre destek alarak işledi (Foucault, 2012: 80-81).

Hazın denetlenebilirliği, onun bilinçaltına itilmesi, suçluluk duygusuyla birlikte gelişmesi şeklinde işlemektedir. Cinsellik, bu şekilde kişilerin sorgulamaksızın neredeyse “kendiliğinden” oluveren bir şekilde işler, insanların hayatında. Gündelik hayatın tüm normlarına sinmiş örtük kodlamalar, değerler, bu kabullenişe hizmet etmek üzere vardır. “ Cinselbilimde ahlaka verilen önemin nedeni, bizi, cinsel yaşamı kişiliğin gelişmesinin ve

toplumsal düzenin bütünü içerisinde daha iyi yerleştirmeye çağırmasındandır” (Marcuse’ dan akt. Reich, 1995: 70). Cinsel etkinliğin bastırılması, Reich’in çalışmalarında anlattığı gibi farklı sapkınlıklar şeklinde kendini göstermektedir. Reich’e göre; yıkıcılık, saldırganlık, nefret, ölüm içgüdü, sürekli kaygı hali cinsel etkinlik bozukluklarının sonucudur. “Her türlü yıkıcı eylem, özünde, bütün bedenin dirimsel bir gereksinimin, özellikle de cinsel gereksinimin doyumsuz bırakılmasına gösterdiği tepkidir” (Reich, 1994: 144).

Cinsel arzuları bilinçaltına itmenin, baskılamının kökeni yaşamsal ya da fizyolojik (Reich’in ‘dirimsel’ olarak tanımladığı) değildir. Bu baskılama toplumsal ve iktisadi temellere dayanır. Sosyal tahakküm mekanizmalarının altında yatan, onlara işlerlik kazandıran Foucault’nun ‘cinselliğin tahribatı’ olarak nitelediği, Reich’in ‘arzuların bastırılması’ şeklinde tanımladığı süreç, çocuklukla başlar. “İktisadi ataerkil düzenin başından beri, çocuklarla gençlerin cinsel etkinlikleri doğrudan doğruya iğdiş etme ya da herhangi bir yöntemle cinsel açıdan sakatlama aracılığıyla baltanagelmıştır. Sonradan insanların zihnine aşılmaz bir cinsel kaygı ve suçluluk duygusu ekmek biçiminde dile gelen ruhsal iğdiş etme en gözde yöntem olmuştur.” (Reich, 1994: 201). Ancak bu ruhsal iğdiş etmenin, tüm toplum bakımından yıkıcı sonuçları olmuştur. Reich’in çalışmaları tüm sapkınlıkların ve toplumsal şiddetin altında, bu iğdiş etmenin, cinsel etkinliği yadsımanın yattığını göstermiştir. Çağdaş biçimiyle aile tam da bu noktada devreye girmiş, cinselliğe gerekli işlevleri yükleyerek onu siyasal, toplumsal, ekonomik bir bağlama oturtmuştur. “Aile cinsellikle evlilik bağına değiş tokuş eden şeydir: Yasa ve hukuksallığın boyutunu cinsellik tertibatına ulaştırır; haz düzeniyle duyuların yoğunluğunu evlilik bağına taşır” (Foucault, 2012: 80).

4. 2. 3. 1. Cinsel Politika ve Aile

Toplumsal cinsiyete ilişkin iktidar analizi, kadınlarla erkekleri doğrudan bir iktidar ilişkisiyle birbirine bağlanmış toplumsal bloklar olarak kabul eder. Cinselliğin toplumsal olarak düzenlenmesi pek çok yasaklar silsilesini de beraberinde getirir. Arzu nesnelere, kültürel kodlamada kadınlık ve erkeklik ikiliği ve karşıtlığıyla tanımlanır ve cinsel pratikte, temelde çift ilişkilerinde örgütlenir. Karı kocadan oluşan aile, cinselliğin toplumsal denetim altına alınma biçimidir. Evlilik bağı, toplumsal dengeyi ayakta tutmakla yükümlüdür. Akrabalığın sabitlenmesi, gelişmesi, isimlerin ve malların aktarımının sağlanması, evlilik bağı ile gerçekleşir. Evlilik sözleşmesi, izin verilenle yasaklananı, öğütlenenle kuraldışı olanı tanımlayan bir sistem içerisinde yapılandırılmıştır. Cinsellik tertibatı ise, daha büyük bir yapılanmadır; evlilik tertibatının temel amacı, cinsellikle sistemi bağlamak ve bedenlere en ince ayrıntılarına dek nüfuz ederek, bir denetim mekanizması oluşturmaktır.

Cinsellik tertibatı; hareketli, çok biçimli ve konjonktürel iktidar tekniklerine göre işler. Evlilik bağı tertibatının temel amaçları arasında bağıntılar oyununu yeniden üretmek ve onları yönlendiren yasayı ayakta tutmak vardır; buna karşılık cinsellik tertibatı denetim alanlarının ve biçimlerinin sürekli yayılımına yol açar. Evlilik bağı tertibatı için önemli olan, statüleri belirlenmiş eşler arasındaki bağıdır; cinsellik tertibatı içinse beden duyumları, hazların niteliği ve ne denli zayıf ve belli belirsiz olurlarsa olsunlar, izlenimlerin doğasıdır. Sonuçta, evlilik bağı tertibatı, ekonomiye, zenginlilerin aktarım ya da dolaşımında oynayabileceği rolden dolayı güçlü biçimde eklenmişse, cinsellik tertibatı, ekonomiye çok sayıda incelikli yoldan bağlıdır ki bunların temel olanı bedendir; üreten ve tüketen beden. Kısacası, evlilik bağı tertibatı ayakta tutmakla yükümlü olduğu bir toplumsal bünye dengesine göre düzenlenmiştir; onun için can alıcı noktanın “üreme” olması da, hukukla ayrıcalıklı bir bağ kurmuş olması da buradan kaynaklanır (Foucault, 2012: 79).

Evlilik bağındaki kadınlar ev işleri, annelik, aile ideolojisi tarafından tutsak kılınmıştır. Kadınların aile içinde, kocaları ve çocukları için yaşamın idamesi için harcadıkları emek, adı konmamış, karşılığı olmayan görünmeyen bir emektir. Çocukların, yaşlıların bakımı günlük hayatın idamesi kadınların üstüne yıkılmış aileye dair görevlerdir. Cinsiyete dayalı iş bölümünün sonucu olan toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesinde harcanan bu emek, tamamen patriarkal yapının inşasıdır. Bu emeğin görünmez olmasındaki nedenlerin başında; bu emeğin doğallaştırılmış olması gelir. Ev içi, aile özel alanıdır ve bu alandaki cinsiyetçi iş bölümü, kapitalist patriarka çerçevesinde, toplumsal- olmayan dolayısıyla da ‘doğal’ bir alan olarak oluşturulur. Görünmeyen bu kadın emeğine toplumun bütünü açısından baktığımızda ise, karşımıza yeniden üretim kavramı çıkar. Toplumsal üretimin dışında tutulan bu alan, sermaye sahibi olmayan sınıflarda emek gücünün üretimini sağlarken, mülk sahibi olan ve olmayan sınıflarda da soyun yeniden üretimi anlamına gelmektedir. Kadınlar, kamusal bir alanda çalışsalar dahi aile yükümlülükleri adına ev işlerinden ve yeniden üretimden sorumludurlar.

Kadınların tabi oldukları diğer büyük maddi sömürünün, yani cinsel sömürünün, aynı zamanda hem nedeni hem de aracı olan yeniden-üretimin denetlenmesi, kadınların ezilmesinin ikinci kanadını oluşturur. Bu iki sömürünün neden ve nasıl, birbirini karşılıklı olarak koşullandığı ve güçlendirdiği, aynı çerçeveye oturduğunu ve aynı kuramsal araca, yani aileye, dayandığını ortaya koymak, feminist hareketin ilk teorik hedeflerinden biri olmalıdır (Delphy, 1992: 111).

Shulamith Firestone ise, *Cinselliğin Diyalektiği’nde* iktidarın merkezi kurumu olarak çocuk yetiştiren ailelerde erkekler tarafından sahnelenen kolektif bir iktidar oyunu görmektedir; öyle ki esas olan ev işlerinden çok cinsel üremedir. Marx ve Engels’in tarihsel çözümlerinin, daha önceki çözümlerini kat kat aştığını kabul etse de, bu çözümler, Firestone göre, gerçekliğin ancak bir bölümüne dayanıyordu. Tarihsel maddecilik görüşü; tüm tarihsel olayları ve bunların itici gücünü toplumun ekonomik gelişmesine, üretim ilişkilerine ve bunun sonucu olarak, toplumun sınıflara bölünmesine ve bu sınıfların savaşımında bulan bir görüştür. Firestone, bu görüşün kadınların ezilmesini açıklamaya yetmediğini, sınıf çözümlemesinin doğru ancak sınırlı olduğunu, Engels’in zaman zaman tarihsel diyalektik cinsel altkatmanları belirtse de, cinselliğin yalnız ekonomik bir süzgeçten bakılarak, her şeyi

ekonomiye indirgeyerek açıklanamayacağını, cinsler arasındaki ayrımcılığın köklerinin daha derinlere dayandığını anlatmaktadır. Firestone; Cinsel ayrımcılığın kökünü doğrudan doğruya ekonomiden almayan başka bir gerçeklik düzeyi olduğunu savunur. Firestone göre,

Nasıl ekonomik sınıfların ortadan kaldırılması, alt sınıfların (proletarya) başkaldırmasını ve geçici bir diktatörlükle, üretim araçlarının ele geçirilmesini gerektiriyorsa, cinsel sınıfların ortadan kaldırılması da alt sınıfların (kadınların) başkaldırmasını ve üreme araçlarının denetimini ele geçirmelerini gerektirir. Kadınlar yalnızca kendi vücutlarının denetimini bütünüyle geri almakla kalmamalı, aynı zamanda (geçici olarak) insan doğurganlığının denetimini de –yeni nüfus biyolojisini olduğu gibi, çocuk doğumu ve çocukların yetiştirilmesiyle ilgili toplumsal kurumların tümünü ele geçirmelidirler (Firestone, 1993: 22).

Firestone; ailenin toplum ve devlet içinde çıkan tüm çatışmaların çekirdeğini taşıdığını, bu düzenle kadınının her şekilde ezilmeye açık olduğunu belirtir. “Aile bir kez dinsel ahlakçılığın merkezi oldu, tüm başıboş tutkular bu kurumun dışında bırakıldı, kadına ve cinselliğe bağlandı mı, aile içi zina yasağı adamakıllı yerleşir ve kendi kendine sürüp gider” (Firestone, 1993: 67).

Aile yapısına ilişkin farklı ülkelerde yapılan araştırmalar, gençleri yaşlılara ve kadınları erkeklere tabi kılan ataerkil örüntünün erkeksi otorite ideolojileriyle ortaya çıktığını göstermiştir. Ev içindeki iktidarın temsilcisi olan erkek, erkekliğin yapılandırılışındaki tüm kodlara sahiptir. Erkek olmak demek; sert, kaslı, iri yarı bir dış görünümü şart koşmakla beraber, yönetebilme, ‘tebası’ altındakileri kontrol edebilme gibi becerileri de gerekli kılar. Erkek olmak, kadın ya da eşcinsel olmamak demektir. Bu şekilde sürekli olarak erkek kimlikleri ve davranışları üretilir. Heteroseksüel performans eril kimliğin temel dayanak noktasıdır. “Kadınlar ve çocuklar üzerindeki heteroseksüel erkek otoritesinin yasalar ve geleneklerle onaylandığı çekirdek aile, arzunun ve mevcut düzenlenişin baş sorumlusu olarak görülen kurumdur. Aile içinde biçimlenen arzu, arzu duyulabilirlik ve nesne seçimi kalıpları, bu kurumun ötesine yayılarak daha geniş bir iş ve otorite dünyasına nüfuz eder”(Segal, 1992: 136).

Caliban ve Cadı çalışmasında, Silvia Federici, kadının değersizleştirilmesinin tarihini ve bunun ilk sermaye birikimi ile koşutluğunu araştırır. Kadınların şeytani varlıklar olarak tanımlanması, maruz kaldıkları zalim ve aşağılayıcı uygulamalar, kolektif kadın ruhu ve kadınların olanaklar duygusu üzerinde silinmez izler bıraktığını söyler. Ve bu dönemin, kadın tarihinde anaerkil dönemin çöküşü ile eşdeğer bir yenilgi olduğunu belirtir. “Cadı avı, şeytan ve cadı arasındaki güç ilişkisini tersine döndürmüştür. Artık kadın hizmetçi, köle, bedene ve ruha sahip bir dişi şeytan haline gelirken, şeytan da onun sahibi ve efendisi, aynı zamanda pazarlayıcısı ve kocası işlevini görmeye başlar”(Federici, 2014: 266).

Bütün bunlarla birlikte aile eleştirisi en radikal biçimde eşcinsel kurtuluşu teorisyenlerinden gelmiştir. Onlara göre cinsiyet teorisi rolü ve sosyalist teori birbirlerine koşut biçimde, insanların büyük bir çoğunluğunu heteroseksüel olarak görmektedir. “Avusturyalı Dennis Altman (Homosexual: Oppression and Liberation) Eşcinsel: Baskı ve Kurtuluş, İtalyan

Mario Mieli (Homosexuality and Libaration) Eşcinsellik ve Kurtuluş ve 'eşcinsel sol' da İngiltere ve ABD'de eleştirel bir cinsellik teorisinin değişik örneklerini geliştirdiler" (Connell, 2016; 70). Eşcinsel kurtuluş hareketi teorisyenlerine göre; aile, sermayenin emek ihtiyacını ve devletin tabi kılma ihtiyacını karşılayan bir heteroseksüellik fabrikası olarak da işlev görmektedir. Dolayısıyla aile, eşcinsel arzunun bastırılması konusunda otoriteciliğin bir parçasıdır ve eşcinsel insanlara karşı yöneltilen nefretin başlıca kaynağıdır. Eşcinsellerin özgürleşmesi beraberinde bu baskının da ortadan kalkması demektir. Bu sayede yalnızca küçük bir azınlık değil bütün toplum özgürleşecektir.

Toplumun en küçük yapı taşı olarak tanımlanan aile, aynı zamanda toplumun en karmaşık ürünlerinden biridir. "Aileye dair basit hiçbir şey yoktur. Ailenin içi, tıpkı jeolojik katmanlar gibi birbiri üzerine yığılmış çok katmanlı ilişkiler sahnesidir. Başka hiçbir kurumda ilişkiler, zaman içinde böylesine yaygın; temas esnasında böylesine yoğun; ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örgüleri açısından böylesine sıkı değildir" (Connel, 2016: 183). Friedrich Engels'in çığır açan, 19. yüzyıl ve sonrasında devrimler yaratan eseri *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, ilk kez aile kavramını ve kadının buradaki işlevinin, baba soyu belli neslin devamı olduğunu ortaya koyması sonraki araştırmacılar için sağlam bir temel basamak oluşturmuştur. Ailenin sosyolojik işlevine dikkat çeken Wolf ise; "Genç insanları geleneksel cinsiyet rollerini kabul etmek için eğiterek, aileler katı cinsiyet normları için ideal kuluçka makineleri haline gelir. Eşcinsel ve trans davranışları bu ideolojik norma bir karşı çıkış sergiler" (Wolf, 2012: 33). Aile insanlık tarihi boyunca farklı biçimler olsa da, iktidar tarafından kutsanan bir manevra alanıdır. Cinselliğin tahrip edildiği bu alanda ana, baba ve eşler, dışardan yardım alarak bu bağı sağlamlaştırmanın yollarını ararlar. Aile doktorları, eğitimciler, psikiyatristler, papazlar evlilik bağı ilişkilerini sağlamlaştırmaya çalışan cinsellik tertibatının aile içindeki temel amillerine dönüşürler. "Aile cinsellik tertibatı içinde bir kristal prizmadır; gerçekte yansıttığı ve kırdığı bir cinselliği yayar görünür. İçine kolayca girilebilir olması ve bu dışa yansıtma hareketi dolayısıyla aile, cinsellik tertibatı için en değerli taktik öğelerden biri olur" (Foucault, 2012: 82).

4.2.4. Kurumlar

Toplumsal cinsiyet rejimi kurumlarla birlikte işleyen bir yapıdır. Günlük hayatın içerisinde aileyle başlayan cinsiyet kategorilerine dair edimler, okul, sokak, medya, kültürel birikimler, militarist örgütlenmeler, inanç ve görenekler, yasalar yoluyla pekiştirilir ve sonunda, ezelden ebede değişmeyecek olan, 'doğal' sayılan ve bu yüzden de sorgulanmayan bir cinsiyet rejim inşa edilmiş olur. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* çalışmasında; toplum bilimlerinin – devlet, ekonomik politika, şehircilik, göç, modernleşme gibi- klasik temaları hakkında yazılan

metinlerde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet hakkında tek söz edilmediğini veya bu konuların marjinalleştirildiğini söylemektedir. Yeni feminizmin toplumbilimleri üzerindeki en önemli etkilerinden biri de, bu görmezden gelmenin savunulacak bir yanının olmadığını ortaya koyması ve toplumsal cinsiyet rejiminin tüm kurumlara sızdığını kapsamlı bir biçimde ispatlamasıdır.

Murray Goat ve Elizabeth Reid'in, siyaset bilimindeki ana akımda yerleşik toplumsal cinsiyet körlüğü ve ataerkil önyargı karışımına ilişkin klasik tanıtlamaları bir dizi eleştirinin örneklerinden biridir. Bu eleştiriler toplumsal cinsiyet ilişkilerinin temel kurumlarda mevcut olduğunu kanıtlamakla kalmayıp aynı zamanda bu kurumlar için sistematik bir öneme sahip olduklarını da göstererek seçim sosyolojisinden refah devleti dolayısıyla sınıf analizine kadar uzanırlar (Connell, 2016: 181).

Toplumsal cinsiyet ilişkileri tüm kurumlarda bulunur. Temel yapıların içine sızmış, derinlerine kazınmış bu yüzden de görünmezlik kazanmışlardır. Foucault'nun biyo-iktidar olarak tanımladığı, iktidar modelinde bedenler, emek gücüne, üretim gücüne dönüştürülmeli ama aynı zamanda itaatkâr ve uysal kılınmalıdır. On sekizinci yüzyıldan itibaren, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte insan yaşamı tarih sahnesine, siyasi tekniklerin alanına girmiştir. Yaşamın ta kendisinin siyasi stratejilerde ortaya sürülmesi Foucault'ya göre 'modernliğe girme eşiğidir'. Biyo-iktidarın gelişmesiyle hukuksal yasa sistemi önem kazanmış, iktidarın düzenleyici ve denetleyici mekanizmaları belirginleşmiştir. Bu düzenleme ve denetleme 'norm'larla yapılır, işte kurumlar da bu normları yaratır ve işlerlik kazandırır, onları doğallaştırır. Bu noktadan sonra iktidar yalnızca gözetleyen bir gözdür. Çünkü özdenetim mekanizması ile her beden kendini bu norma göre biçimlendirir.

İktidarın işleyişinden söz ettiğimde yalnızca devlet aygıtı sorununa, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapıyor değilim, bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlara dizisine gönderme yapıyorum. İktidarın siyasi ağına gömülmüş yaşıyoruz; tartışma konusu edilen de bu iktidardır (Foucault, 2007: 48).

Yazıda, şiirde, görsel sanatlarda, dansa, sinemada, halk sanatlarında dile gelen zihinsel üretimin cinsel ilginin damgasını taşıdığını söyleyen Reich, şöyle devam eder; " Yeryüzünde insanoğlunu cinsel ilgiden daha çok etkilemiş başka bir ilgi yoktur. Düşünsel üretime, dine ve evliliğe ilişkin yasalar özellikle cinsel yaşama karşıt yasalardır" (Reich, 1994: 200). Ne var ki, tahrip edilmiş cinsellik ve birbirinden yalıtılmış cinsiyet kategorileri, hegemonik erkeklik kendi zor ve şiddetini de içinde taşımaktadır.

Cinsiyet kategorisi totaliter bir kategori olduğundan, varlığını kanıtlamak için kendi engizisyonları, adliyelere, mahkemeleri, yasaları, terörü işkenceleri, sakatlamaları, infazları, polisi vardır. Tüm zihinsel üretimi kontrol ettiğinden, bedeni olduğu kadar zihni de şekillendirir. Onsuz düşünemeyeceğimiz şekilde düşüncelerimize sahiptir. Bu sebepten gerçekten düşünmeye başlamak istiyorsak, onu yok etmeli ve onun dışında düşünmeye başlamalıyız ve aynı şekilde, var olmaya başlamak istiyorsak birer sosyolojik gerçeklik olarak cinsiyetleri yok etmememiz gerekir. Cinsiyet kategorisi kadınların köleliğini emreder

ve siyah kölelerde olduğu gibi, renk, cinsiyet gibi bir parçayı bir bütünlüğüne alıp, bir insan topluluğunun hepsinin bir filtreden geçirmişçesine bu parçadan geçeceği indirgemeyi çok belirgin bir biçimde kullanır. Dikkat edersek, medeni durumda renk gibi, cinsiyet de 'beyan edilmeli' dir. Ne var ki, köleliğin kaldırılmasıyla birlikte "renk beyanı" artık ayrımcılık sayılıyor. Fakat cinsiyetlerin "beyanı"nda bu durum geçerli değildir ki kaldırılmasını kadınlar dahi hayal bile etmemişler (Wittig, 1992: 41-42).

Toplumsal uzamı yapılandıran kurumlar, ev içinin, ailenin 'özel alan' olduğunu savunurlar, bu şekilde aile içindeki cinsiyet hiyerarşisini sorgulatmazlar. "Kamusal ve özel alanlar arasındaki yasal ayırım, özel alanın hâlâ yurttaşlık haklarından çok akrabalık tarafından yönetilmesi ve çoğu durumda kadınların hâlâ ataerkil yasa içinde tanzim edilmiş bir yerlerinin olması anlamına gelir" (Donevan, 2010: 354). Kadın cinselliğinin konuşulması, yaşanması hatta bedensel duyum olarak algılanması dayatılan bu toplumsal tanımın dışına çıkamıyorsa o halde kadın cinsinden söz edilemez. Burada erkeklere göre tanımlanmış, vücut bulmuş, erkeklerin ihtiyaçları doğrultusunda konumlandırılmış madunlar söz konusudur. "Kişisel olan politiktir demek, toplumsal cinsiyetin bir iktidar bölüşümü olduğunun, cinsel açıdan nesneleştirilen kadının mahrem deneyimleri aracılığıyla fark edilebileceği ve değiştirilebileceği anlamına gelir; çünkü toplumsal cinsiyet cins olarak dışıyı tanımlayan ve kadınların yaşamıyla adeta eşanlı hale gelmiş bir kavramdır"(Mackinnon, 2003: 143). Kurumlar, toplumsal yaşamın düzenlenmesini sağlar. Toplumsal cinsiyeti barındıran toplumsal ilişkiler bir ideoloji çerçevesinde kurulur ve bu ideolojiye işlerlik kazandırır. Bu kurumlar; eğitim, üretim, devlet şeklinde birbirinden ayrılrsa da, birbirinin tamamlayıcısı ve aynı kurgunun parçasıdırlar. Bu kurgu kadınların erkeklere tabi kılınmasını şeklinde özetlenebilir. Firestone, kurumların işleyişini şu şekilde özetler: "Çocuk merkezli çekirdek ailenin ortaya çıkmasıyla, çocukları olabildiği süre anne-babanın yasal gözetimi altında bulunduracak, 'çocukluk' kavramını yerleştirecek bir kurum gerekli oldu. Okullar sayıca arttı; ustalığın ve uygulamalı çıraklığın yerini kurumsal eğitim aldı. Bu kurumsal eğitimin işlevi, bilgi aktarmak yerine [çocukları 'disipline' sokmaktı" (Firestone, 1993: 95). Okullardan sonra iş yerleri ve kendi içinde hiyerarşisi olan ordu, toplumsal cinsiyet rejimini ayakta tutar, sürdürür, pekiştirir. Kurumların birbirleriyle ilişkileri yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası biçimleri heterojen ve çok katmanlı bir yapı gösterir. "Bir toplum, bir iktidarın, sadece tek bir iktidarın uygulandığı üniter bir gövde değildir; bir toplum gerçekte, farklı ama yine de spesifiklerini muhafaza eden iktidarların yan yana gelmesi, ilişkisi, koordinasyonu ve hiyerarşisidir. [...] Toplum farklı iktidarlardan bir takımadır" (Foucault, 2014: 145).

C. Wrihght Millis, sosyolojik imgeleme ilişkin makalesinde şöyle yazar; "Kendi yaşam öykümüzün toplumsal kurumların tarihsel gelişimiyle ilgisini kavrayamazsak kendimizi bireyler olarak anlayamayız"(Millis'ten akt. Giddens, 2010: 11). Toplum, kurumsallaşmış cinsiyet kategorilerinin oluşturduğu sistemler kümesidir. Ekonomik kurumlar, siyasal kurumlar, eğitim,

sağlık, ceza, güvenlik kurumları bu asal eksen etrafında, çok katmanlı, koordine, hiyerarşik ve görünmez bağlarla bağlıdır.

4.2.5. Devlet

Devlet, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konularıyla ilgili pek çok etkinliğin, en üst elden kontrol ve koordine edildiği, bireylerin ve toplumun üstünde olan, kurumsallaşmış yapılardan oluşmuş bir yapıdır. Kişilerin cinsellikleri üzerinde yaptırımları vardır; evlilik ve boşanma onayı, reşit olma yaşı, eşcinselliğin suç kabul edilmesi, cinsiyete dayalı iş bölümü, doğum kontrolü, genelevlerin vergilendirilmesi gibi pek çok konu devlet denetimi altındadır. Bütün bunlar, devletin denetim yoluyla cinsel politikayı belirlediğinin de göstergeleridir. Louis Althusser, devletin ideolojik aygıtlarını şu şekilde tanımlar: Gözlemcinin karşısına birbirinden ayrı ve uzmanlaşmış kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçeklik. Bunlar. “Dinsel Devletin İdeolojik Aygıtları (farklı kiliselerin oluşturduğu sistem), Okul (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem), Aile, Hukuk, Siyasal, Sendikal, Haberleşme (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel (edebiyat, güzel sanatlar, spor)” (Althusser, 2014: 51). Kuramında devlet aygıtının öncelikle baskıya ikincil olarak da ideolojiyi kullandığını ve bütünüyle baskıya dayanan bir devletin olamayacağını savunur. Devletin tüm aygıtlarının her birinin bir ideolojiyi pratiğe geçirdiğini yani ideoloji içinde, kendi varoluş koşullarını yarattığını söyler. Foucault’a göre ise devlet, iktidarın üreticisi, hukuksal üst yapının sağlayıcısıdır.

Devlet yüzyıllardan beri insan yönetiminin en çok sözü edilen, en heybetli ama aynı zamanda en kuşkulu biçimlerinden birisi olmuştur. [...] Siyasi rasyonalite ilk dayanağını pastoral iktidar fikrinde bulmuş, daha sonra devlet aklına yaslanmıştır. Siyasi rasyonalitenin kaçınılmaz etkileri hem bireyselleştirme hem de bütünselleştirmedir. Özgürleşme de yalnızca, salt bu iki etkiden birine değil; siyasi rasyonalitenin köklerinin ta kendisine saldırmanın ürünü olabilir (Foucault, 2014: 56).

Devlet, kendi içinde bir yapıdır ve hukukçular devletin meşru biçimde var olmasına hizmet ederler. Siyasal bilgi ise devleti hukuksal düşünceden ayırır. Siyasal bilgi halkların haklarını veya insani ya da ilahi yasaları değil, yönetilecek olan devletin doğasını ele alır. Bireylerle devletin ilişkisi, siyasi fayda üzerine kuruludur. Birey, devletin gücüne, bir cemaate ya da bir bütünlüğe dahil olması giderek daha güçlenen bir bireyselleşme ile bu bütünlüğün sağlanması arasındaki sürekli bağlantı sonucu, eklemlenir. Bu eklemlenme de, Foucault’a göre iktidarla devlet arasındaki, iktidarla birey arasındaki bağıdır. Bu bakış açısı aynı zamanda hukuk ve düzen çatışmasının siyasi rasyonellik zemininde açıklamasıdır. “Hukuk tanım olarak, her zaman hukuksal bir sisteme gönderme yapar, oysaki düzen idari bir sistemle, devletin çok belirgin bir düzeniyle ilgilidir” (Foucault, 2014: 122). Foucault, devletle birey ilişkisini şu şekilde tanımlar:

Hükümetlerin özel niyeti sadece devlet güçlerinin korunması değil; sürekli olarak güçlendirilmesi ve geliştirilmesidir, o halde, hükümetlerin bireyler için kaygı duymaması gerektiği açıktır veya hükümet bireylerle devletin gücünün artırılmasıyla ilgili oldukları ölçüde ilgilenmelidir. Ne yaptıkları, yaşamları, ölümleri, faaliyetleri, bireysel davranışları, çalışmaları vb. Birey ile devlet arasındaki ilişkilerin bu tip analizinde birey, sadece devletin güçlülüğü için bir şey yapabildiği ölçüde devleti ilgilendirir. Ama burada sadece siyasi faydalılık söz konusu olduğu için, bu perspektif içinde, kendi türünde siyasi marjinalite olarak tanımlayabileceğimiz bir unsur vardır. Devletin bakış açısıyla birey, ancak devletin gücüne asgari düzeyde bile olsa, bir değişim getirebildiği ölçüde devlet bireyle ilgilenmek zorundadır. Ve devlet kimi kez bireyden yaşamasını, çalışmasını, üretmesini, tüketmesini ister, kimi kez de ölmesini (Foucault, 2014: 113).

Cinsel politika bağlamında devleti ele aldığımızda ataerkil bir biçimde kurulduğunu görürüz. Devlet; ataerkil yapının hem kurulup hem de yaşama geçirildiği iktidar ilişkileri ve politik süreçler kümesinin merkezidir. Toplumsal örüntülerin, statülerin, hiyerarşinin oluşturulmasında ve sürekliliğinin sağlanmasında devlet kurucu bir rol üstlenmiştir. Toplumsal cinsiyet kategorilerinin oluşmasında çok önemli rolü vardır. Evliliğin kendisi, devlet tarafından tanımlanmış, hukuki dayanağı olan bir anlaşmadır. Doğurganlık ya da boşanma için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Kadınların bedenleri üzerinde bu yönde bir tahakkümü olduğu açıktır. Evlilik ve annelik ilişkilerinde devletin aldığı rol, görünenden daha derindir. Devlet eliyle yaratılan bu kategoriler (anneler, kocalar, karılar, eşcinseller) cinsel politikadaki çıkarların kurulmasına, insanların yönetilebilirliklerine hizmet etmektedir.

Feminist anlamda devlet erildir. Yasalar, kadınları erkeklerin gördüğü şekilde görür ve öyle davranır. Liberal devlet toplumsal düzeni, meşruiyet normları, biçimleri, toplumla ilişkileri ve temel politikaları aracılığıyla zorlayarak ve yetkisini kullanarak erkek cinsinin çıkarları doğrultusunda oluşturur. Devletin resmi standartları eril görüş acısının tasarım olarak özetidir (MacKinnon; 2003: 188).

Devletin toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde ve cinsiyet politikalarının üretilmesinde yadsınamayacak kurucu bir gücü vardır. Devletin güvenilirliği, güç kaynakları eril iktidar düzenine dayanır. Kadınların ve eşcinsellerin ise bu eril devlete boyun eğmeleri, kendilerine verilmiş rolleri yerine getirmeleri beklenir.

4.2.6. Erkeklik Kurgusunun Bir Yansıması Olarak Cinsel Şiddet ve Tecavüz

Toplumsal cinsiyet örüntülerinde kadınlık kadar erkeklik de, toplumsal eylem içinde edinilmiş pratiklerin düzenlenmesi ile oluşturulmuştur. Ataerkil sistem ile toplumsal cinsiyet pratiklerinin kadınlara olduğu kadar erkek bireylere de dayatmalarda bulunduğu yapılan çalışmalarla gösterilmiştir. Bunun sonucunda hegemonik erkeklik kavramı ortaya çıkmıştır. Connell, hegemonyayı şu şekilde tanımlamaktadır: “Acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür” (Connell, 2016: 269). Burada sözü edilen *toplumsal*

güçler kavramını, yerleşik kültürel inançlar, fiziksel ve ekonomik şiddet, kitle iletişim araçları, sosyal politikalar, militarizm ve bunların girift ilişkileri şeklinde tanımlayabiliriz. Bu güçler dengesi içinde 'ötekiler' ortadan kaldırılmak yerine ikincil konuma itilir. Hegemonik erkeklik, kültürel bir inşadır ve kamusaldır. Erkeklerle, 'nasıl erkek' olunacağına dair imajlar yaratır. Birebir yaratılan imajın temsilcisi olamasa bile, pek çok erkek bu imajın taklitçisi durumuna getirilir.

Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayıt edici özelliğiye, heteroseksüel oluşu, yani evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur; dolayısıyla, tabi kılınmış erkekliğin en önemli biçimi de eşcinsellik olur. Bu tabi kılınma, hem doğrudan etkileşimleri hem de bir tür ideolojik savaşı gerektirir. Polis ve yasal taciz, sokak şiddeti, ekonomik ayrımcılık...' (Connell, 1998: 249)

Erkeğin egemen olduğu, kadının teslim olduğu, 'aktiflik - pasiflik' üzerine kurgulanan heteroseksüel söylemler, erkeklige sunulmuş iktidar yetkisi, geleneksel erkek rolünün kadınlara bakış açısı ve şiddetin onaylanıp kabul görmesi beraberinde cinsel şiddeti getirir. Dolayısıyla cinsel şiddet ve onun bütün görünüşleri ataerkil toplumsal yapının kaçınılmaz sonucudur. Scully'nin de belirttiği gibi; "Ailenin içindeki şiddetin köklerinin kadınların yapısal bağımlılıklarında yattığını görmeli ve dolayısıyla bu şiddetin daha büyük toplumsal sorunun sebebi değil, bir belirtisi olduğunu görmeliyiz. [...] Ancak toplumda mikro ve makro düzeylerde yaşanacak derin bir toplumsal değişme, kültürümüz içindeki tecavüzü destekleyen unsurları ortadan kaldırabilir" (Scully, 2014: 183).

Segal'in, Susan Griffin'den aktardığı gibi; ataerkil kültürde tecavüzün temel unsurları bütün heteroseksüel ilişkilerde görülmektedir. "Kültürümüzde erkeklere, erkek iktidarının simgesel bir ifadesi olarak kadınlara tecavüz etmeleri öğretilir ve teşvik edilir. Tecavüz erkeklerin kadınları kontrol etmesini ve onları bağımlı hale getirmesini sağlayan 'bir tür terörizm' görevi görür: Tecavüz uygarlığımızın temel eylemidir" (akt., Segal, 1992: 285).

Cinsel şiddet ve tecavüzü bireylerin psikolojileriyle açıklamaya çalışmak, şiddet uygulayan erkeği sosyal çevreden ve toplumsal bağlarından koparmak demektir ki, bu açıklama eksik olduğu kadar yanıltıcı olacaktır. Tecavüz, itaat etmeyen kadınlara verilen üstü örtük bir cezadır. Erkekliği ile var edilmiş bir 'kurban' bu ağa düşer ve kadın ya da 'öteki' üzerinde gereğini yapar. Toplum içinde yadsınan 'kadınsı' davranışlar (geç saatte eve gelen kadın, mini etek giyen, kırmızı ruj süren, umumi yerde kahkaha atan kadın) bu şekilde hizaya getirilir. "Brownmiller, erkeklerin tecavüz etmek için biyolojik bir kapasiteye sahip olmalarının yanı sıra erkeklerin kadınları hükümleri altına almayı garantilemek için yürüttükleri, bilinçli ve kolektif, tarih aşırı ve kültür aşırı, politik bir strateji dâhilinde kadınlara tecavüz ettiklerine de inanmaktadır. Tecavüzcüler ataerkilliğin hücum kıtasıdır, erkek egemenliği için gereklidirler" (akt., Segal, 1992: 288). Tecavüz ve cinsel şiddet, cinsiyetçiliğin bir uzantısı olarak görmek, bu şiddet sarmalını kırmayı da beraberinde getirecektir. Varlığı, erkek cinsiyetine

adanmış ikincil cinsiyet üzerinde her hakkı olduğunu düşünen erkekler de burada sadece bir figürdür. Hazırda bekletilen, yolundan çıkkanı hizaya sokan, hegemonik erkekliğin taşıyıcısıdır.

Eğer kadınların tanımlanmasında cinsellik, cinselliğin tanımlanmasında da cinsel ilişkiye zorlanma kavramları önemli ise, tecavüz kadınların toplumsal koşulları içinde kuraldışı değil, toplumun kendi ürünü olan bir olgudur. Feminist analize göre, tecavüz tek başına bir olay, ahlak kurallarının yıkılması veya iki kişi arasında ters gitmiş bir ilişki değil, doğrudan doğruya bir terör ve işkence eylemidir. Linç gibi sistematik bir grup hareketi kapsamındadır. Tecavüzü suç sayan devletin, cinslerin konumuyla ilgili tutumunun bir göstergesi olarak, tecavüzü nasıl ele aldığını sorgulamak gerekir(MacKinnon, 2003: 199).

Tecavüz, hegemonik erkeklik rejiminin sonucudur. Kadınların erkeklere, güçsüz erkeklerin güçlü erkeklere tabi kılınması ile oluşan hiyerarşik dizgede en alt tabakada kalan kadınlar, toplumdan zaten dışlanmış olan, insani haklarını bile kullanamayan transseksüeller ve çocuklar, şiddetin ve tecavüzün hedefi konumundadırlar. “Hegemonik erkeklik’ daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır”(Connell, 2016: 268). Yaratılan erkeklik mitine tabi kılınma, farklı düzeylerde etkileşimleri beraberinde getirir. Bu etkileşimler, ideolojik bir savaş da beraberinde getirir. Medya, yayılan nefret söylemi, polis, yasal taciz, sokak şiddeti, ekonomik ayrımcılık koordine bir biçimde tecavüz ve şiddeti ‘uygulanabilirlik’ sınırına çekerler. “Bu tarz davranışlar, hegemonik erkekliğin ideolojik ambalajının parçası olarak görülebilecek eşcinselliğe ve eşcinsel erkeklere yönelik küçümseme ile sıkıca birbirine bağlanmaktadır” (Connell, 2016: 272). Pierre Bourdieu ise, eril tahakkümün tam anlamıyla hayata geçebilmek için, kendilerine atfedilen üstünlüğe nesnellik kazandırabilmek için toplumun tüm üyelerinin algı, düşünce ve eylem matrislerinin bu şemaya dâhil olması gerektiğini savunur ve bu savunu üzerinden de ‘sembolik şiddet’ kavramını ortaya atar.

Kadınların kendileri de, her türlü gerçeklikte, özellikle içinde oldukları güç ilişkilerinde, bu güç ilişkilerinin vücut bulmasının ürünü olan ve sembolik düzendeki kurucu karşıtlıklarda ifadesini bulan bu düşünme şemalarını uygulamaya koyarlar. Bunun anlamı da şudur: tanıma edimleri de aslında pratik kabullenme, doksik benimseme edimleridir, yani, o şekilde düşünülmesine yahut dile getirilmesine gerek duyulmayan, bir anlamda kendisinin tabi olduğu sembolik şiddeti “yapan” inançlardır. [...] Hükmedilenler, tahakküm ilişkilerine hükmedenlerin bakış açısıyla oluşturulmuş kategorilerle bakarlar, bu da bu kategorilerin doğalmış gibi görünmesine yol açar. Bu onları sistematik bir şekilde kendi kendini değersizleştirmeye, hatta aşağılamaya götürebilir (Bourdieu, 2002: 49-50).

“Sembolik” sıfatına da açıklık getiren Bourdieu, bu tanımlamanın indirgeyici bir yaklaşımla ele alınmaması gerektiğini söyler. Çünkü buradaki ‘sembolik’ tanımlaması, fiziksel şiddetin rolünün, hiçleştirmeye dönük bir araç olduğunu dışlamaz. Tersine dövülen, tecavüze uğrayan, sömürülen kadınların varlığının unutturulmaya çalışıldığını ve erkeklerin bu şiddet suçundan aklanmak istendiğinin altını çizer. Sembolik şiddet eril tahakküm yapılarını

ebedileştiren yöntemlerden biridir ve tarihsellikten azade değildir. “Oysaki(sembolik şiddetin), tahakküm yapılarının tarihsellikten azade olduklarını öne sürmekten çok uzak bir şekilde, bu yapıların, tekil eyleyicilerin (örneğin erkeklerin fiziksel şiddet ve sembolik şiddet yoluyla yaptığı gibi) ve kurumların (aileler, kilise, okul, devlet) katkıda bulunduğu sonu gelmeyen (yani tarihsel) bir yeniden üretim emeğinin ürünü olduğunu kanıtlamaya çalışıyorum” (Bourdieu, 2002: 50). Sembolik şiddet de, “yumuşak ve çoklukla görünmez” (Bourdieu, 2002: 51)dir. Bourdieu, sembolik gücün bedenler üzerinde herhangi bir fiziksel güç olmaksızın işleminin nedenini, toplumsal düzenin kadınlar ve erkekler üzerinde, eril tahakküm ve dişil itaat paradoksunun derin ve dönüştürücü ön çalışmalarının sağlam örülmüş olmasına bağlar. Tahakkümün nedeni, istemli bir çabayla aşılamayacak kadar güçlü ve toplumsaldır.

Sembolik şiddeti etkili kılan tesir ve koşulların yatkınlıklar biçiminde bedenlerin en derinine kalıcı bir şekilde kazınmış olması, bunun salt bilinç ya da istem silahlarıyla alt edilebileceği hayaline kapılmaya iter. Bunlarda toplumsallaşmış bedenin kalıcı eğilimleri, duygular (evlat sevgisi, kardeş sevgisi vb.) veya yükümlülüklerin mantığıyla dışa vurulup yaşanır ve saygı ya da duygusal fedakârlık deneyiminde karıştırılırlar; ayrıca bunları üreten toplumsal koşullar ortadan kalksa bile uzun süre varlıklarını sürdürebilirler (Bourdieu, 2002: 55).

Cinsel saldırı ve tecavüz vakalarında, mevcut yasalara göre, kullanılan referans noktalarından biri olan ‘rıza gösterme’, alışılmış eril insiyatifinden farklı olarak, kadının da gelen teklifi değerlendirdiği anlamına gelir ki, bu da tecavüzün toplumsal cinsiyet hiyerarşisiyle örtüştüğünü gösterir. Tecavüz yasaları bu ‘rıza gösterme’ üzerinden kadınları erkeklerle olan ilişkilerine göre belirli sınıflara ayırmış durumdadır. Bir kadının hangi sözde rıza kategorisine gireceği, tercihini belirtmek için ne yaptığına ya da ne söylediğine değil onu isteyen erkekle olan ilişkisine bağlıdır. Bu kategoriler erkeklere, kimlere tecavüz edilebileceğini, kimlere ulaşılamayacağını gösteren verilerdir aynı zamanda. “Temel örnek oluşturan kategoriler, kendileriyle her türlü cinsel ilişkinin yasaklandığı evdeki bakire kız çocuklar ve öteki genç kızlar ile hiçbir yasağın söz konusu olmadığı orospudan farksız eşler ve fahişelerdir. Kızların rıza gösterdiği düşünülemez; bunun aksine, eş ve fahişelerin kendiliğinden rıza gösterdikleri kabul edilir, başka seçenekleri yoktur” (MacKinnon, 2003: 203). MacKinnon’un rıza gösterebileceği varsayılanlar kategorisine eşcinselleri de eklemek yanlış olmayacaktır. Kadının rızasının, saldırganın bakış açısına göre değerlendirilmesi, şiddeti yeniden yeniden üreten bir mekanizmadır. Dolayısıyla tecavüz, toplumsal bir kavram olarak biçimlenir, yorumlanır ve yasal bir bağımsızlık kazanır. Kadınları da bu yolla ikinci sınıf vatandaş yapar.

Alberto Godenzi, Cinsel Şiddet isimli çalışmasında; evlilikte yaşanan cinsel şiddetin neredeyse olağan karşılandığını, evle sınırlı mekânda yaşananların gizli kalması geleneğinden dolayı kadınların yaşadıklarını kimseyle paylaşmadıklarını belirtir. Yine aynı çalışmada, tecavüzün genellikle, işsiz, alkol bağımlısı, şiddetin yoğun yaşandığı bayağı bir kültürle büyümüş alt tabaka kesimlerindeki erkekler tarafından gerçekleştirildiğine dair bir önyargının olduğunu

söyler. Ancak bundan bu sosyal tabakadan gelenlerin kaçınılmaz bir şekilde şiddet kullanacakları ya da şiddet kullananların bu tabakalardan geldikleri sonucu çıkarılamayacağını da ekler.

Eğer şiddet kullananlar sadece ayak takımından çıkıyorsa, bu tabakanın dışında kalanların olguya doğrudan ilgileri olmayacağından, oldukça objektif bir şekilde şiddetin kökenini ve sonuçlarını araştırabilirler. Bu yaklaşım, orta ve üst katmanlara ait erkeklerin özeleştirisinin gerekliliğini atlar. Sanki bu kesimin ne fantezide ne de gerçekte şiddetle bir ilişkisi yokmuş gibidir. Ayrıcalıkların bu kutsal güzel dünyası, kendini hiçbir alanda, cinsellikte olduğu kadar kolay kabul ettirememiştir. Üst tabakalardan gelen saldırgan erkeklerin kullandıkları güç, şiddete maruz kalan kadınların bu tür erkekleri şikâyet etmekten çekinceleri, gözaltı ve yargı pratikleri bu hayali şatonun her gün yeniden kurulmasına katkıda bulunur (Gedenzi; 1992: 134).

Cinsellik iktidar söylemlerine dâhil bir yapıdır. Evlere kapatılmış kadınlık, kadınların toplumdaki yerini erkeklerle olan ilişkileri üzerinden belirler. Bu evler içinde yaşanan ‘efendi-köle’ ilişkisindeki iktidar çok yüzlüdür; kimi zaman ekonomik, kimi zaman cinsel, kimi zaman psikolojik, kimi zaman da sosyal maskelerle ‘erk’ yetkisini almış, ‘erkek’ le vücut bulur. “ Keyfi şiddet, ona “erkek” olduğunu “ispat etme”nin yanı sıra nefretini dökecek bir kanal sağlar ve buna ilaven- erilin yalnızca cinsel karşılıklara gücü yettiği ve yarı ölü benliğini uyarmak için çok güçlü uyarıcılara ihtiyaç duyduğu için- biraz cinsel heyecan sağlar” (Solanas, 2011: 70). Cinsel şiddeti uluslararası, küresel bir boyutta inceleyen, kadına yönelik şiddetin kapsamlı bir araştırmasının sunulduğu çalışma; İsveç’ten Kongo’ya, Gueatelema’dan Türkiye’ ye kadar cinsel şiddetin kültürler ötesi olduğuna dikkat çeker.

Sınır Tanımayan Şiddet, ataerkinin bir silahı olan kadına şiddet olgusunun son yıllarda görünürlük kazanmasını, şiddet ve insan hakları diyalektiği içinde konuşlandırarak, soğuk savaş sonrası küreselleşen dünyada hiyerarşik ulus- devlet ve kurumlarını temellendiren hegemonyanın istikrarsızlaşmasına bağlanmıştır. Bu bağlamda çözülmeye yüz tutan egemen aile yapısı ve buna paralel olarak yükselen küresel kadın hareketinin mücadelesiyle, şiddetin yakın zamana kadar algılanmayan ya da “özel mesele” olarak normalleştirilen cinsiyet boyutu ortaya çıkmıştır (Ertürk, 2015: 405).

Tüm bu kuramlar ışığında cinsel şiddetin kaynağını şu başlıklar altında toplamak mümkündür. Hiçleştirme aracı olarak, ceza aracı olarak ve ‘erkekliğin’ ispatı olarak... Tecavüz ve cinsel şiddet, erkeklerin kadınlara uyguladığı kontrol mekanizmasının, cezalandırma aygıtıdır. Kadınları fethetmenin, erkekliği ispat etmenin ve kadınlar açısından da, ‘davet etme’ tanımıyla yapılandırıldığı, cinsiyet rolü olarak yüklendiği uygarlığımızda, politik, koordine, stratejik bir terördür.

4. 3. Absürt Tiyatro

Absürt tiyatro yaşamdaki karşıtlıkları, çelişkileri sahneye aktarır. Gerçek; mantıklı, değişmez bir düzen ve tarihsel gelişimi içinde diyalektik bir akış içinde değil, bir karmaşa ve

karşıtlıklar toplamı olarak ele alınır. Oyun kişileri, yaşadıkları ortama müdahale edemezler, hiçbir yere ait değillerdir, buldukları ortamı seçme hakları olmadığı gibi, kavradıkları kargaşa karşısında da, edilgenlerdir. Çünkü dünya anlamsız roller üzerine kuruludur, kişilerin de rollerini yerine getirmekten başka seçenekleri yoktur. Oyun kişileri yaşamdaki gibi yalnızca 'rollerini' yerine getirirler. Gerçek ve hayatın akışı puzzle parçaları gibi yerinden oynatılır. Karmaşa ve kaos ancak uyumlu olarak sunulanın uyumsuzluğunun deşifre edilmesiyle görünür kılınır. Oyun akışı, konuşma örgüsü, görüntü geleneksel biçimden farklı ve akıl dışıdır. Diyalog biçiminde kurulmuş konuşmalar birbirinden bağımsız gelişir, bir mantık çerçevesinde ya da neden- sonuç ilişkisi içinde ilerlemez, sahnede aktarılan oyuna, diyaloglara rağmen oyunun olay örgüsü yoktur. Oyun aksa bile dramatik anlamda bir gelişmeden söz edilemez. Çelişkiler, karşıtlıklar olduğu gibi sahneye bırakılır. Hayattaki biçimiyle ironik bir biçimde örtüşen bu 'başbozukluk hali' ironiyi ve dramatik çatışmayı besleyen nüveleri içinde taşır. Geleneksel anlamda, derli toplu olayın anlatılıp, berrak çözümlerin sunulduğu biçimin karşıtıdır. Bu yönüyle avant- garde tiyatro özelliğini korumaktadır. "İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına "absürd tiyatro" (uyumsuzluk tiyatrosu) adı verildi" (Şener, 2008: 297). Absürt tiyatronun belli ilke ve kuralları yoktur. Akım içerisinde sayılan her yazar ve yönetmen kendine özgü bir sahne dili yaratır. Bununla birlikte, akım içerisinde sayılan yazarlar ve yönetmenler, belli özelliklerine göre gruplandırılarak absürd tiyatronun genel çerçevesi çizilebilmiştir.

4.3.1. Absürt Tiyatronun Çıkışı

Absürt tiyatro, Batı Avrupa'da, 1950'li yıllarda Eugene Ionesco öncülüğünde ortaya çıkmış bir tiyatro akımıdır. Her ne kadar bu akım içerisine giren yazar ve yönetmenler herhangi bir tanımlamayı reddetseler de, ortak bir programları ya da ilkeleri olmasa da, toplumsal koşullara bağlı olarak geliştiğinden ve belli bazı özellikleri incelemeciler tarafından ortaklaştırılabildiğinden, geleneksel uyumlar düzenini ve sahne dilini bozduklarından böyle bir çerçeve içine alınmışlardır. Absürt tiyatro; Batı Avrupa ve dünyanın yaşadığı tarihsel ve siyasal koşulların getirdiği buhran sonrasında ortaya çıkmıştır. İki dünya savaşı geçirmiş dünya yoksulluğun, haksızlığın ve yükselen faşizmin ortasındadır. SSCB'nin çökmesiyle, umutsuzluk artmış, Hitler faşizmi hümanist değerlerin yerine ırkçılığı getirmişti. Dünya anlamını yitirmiş, gerçeğin elle tutulurluğu ve güvenilirliği yok olmuştu. İkinci Dünya Savaşı sonrası umutsuzluk bütün dünyayı sarmıştır. Atomun parçalanması, kitle kıyımları, milyonlarca insanın sürgün edilmesi insanlar üzerinde dehşet, korku ve güvensizlik yaratmıştır. Kimse hiçbir yere ait değildir ve dünyada kimse güvende değildir. Bu parçalanmışlık duygusu, ideolojilerin çöküşünü

ve ideolojilere güvensizliği getirmiş, absürt akımın doğmasına zemin hazırlamıştır. Savaş öncesindeki idealler ve umutlar yok olmuş bunun yerini kaotik dünyada ne yapacağını bilemeyen, güvensiz, yaşadığı dünyanın kuşatıcılığı ve gerçekliği karşısında dehşete düşmüş bir toplum ortaya çıkmıştı. Absürt tiyatro başlığı altında sınıflanırdığımız oyunlar, insanın yok oluş sürecinin yarattığı şaşkınlığı, kesin hatları ile çizmiş ve iyi tanımlamış inanç ve değerler dizgesinin yitirilişini işlerler.

Genel olarak, 1940'a kadar bir karmaşadan söz edilebilir. Nazi temerküz kampları ve atom bombası korkusu; 1950'lerdeki soğuk savaşın hemen ardından dünyanın yok olacağı tehdidi ve yalnızca insanın akılcı davranabileceğine ilişkin değil, akılcı ve bağımlı bir toplumun inşa edilebilecek bir sistemi bulup bulamayacağına ilişkin de kuşkular doğurdu. İnançsal olarak yaşanan bu kriz absürdüst hareketi ortaya çıkarttı (Brockett, 2000: 609).

Felsefede Varoluşçuluk akımına denk gelen absürt tiyatro, insanlığın içinde bulunduğu durumun temeldeki anlamsızlığını, gerçekliğe bütüncül bir açıklama getirmeye çalışan bütün kapalı düşünce sistemlerinin çıkmazlarını vurgular. Bu yönüyle absürt tiyatro, Heidegger, Sartre ve Camüs'nün varoluşçu felsefesiyle birçok ortak noktaya sahiptir.

Varoluşçu düşünceye göre; insan ilkel eğilimlerinin, içgüdülerinin baskısı altındadır. İnsanda, sanıldığı gibi, uyumlu, düzenli bir evren bilinci yoktur. Her şey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kaos içinde görür. Dünyayı usla açıklamak olanaksızdır. İnsanın bilebileceği yalnızca yeryüzündeki varlığıdır. Bu varlığın özellikleri önceden saptanmamıştır. İnsanın doğuştan bazı nitelikler taşıdığı, eylemini bu niteliklerin yönlendirdiği görüşü yanlıştır. İnsan niteliklerini eylem ile kazanır ve kendini gerçekleştirir. Önce eylemler, sonra varolur (Şener, 2008: 298).

Hümanist düşüncenin insanın özündeki iyilik, doğruluk ve güzellik ruhuna karşın varoluşçu felsefe, insanın ilkel eğilimlerinin, içgüdülerinin baskısı altında olduğunu, yalnızca duygusal ve cinsel yönleri ile yaşadığını, tüm ediminin somut bireysel varlığı ile sınırlı olduğunu savunur. İnsan saçma bir dünyada, kendisinin seçmediği ilişkiler içinde adeta bir kaosun içinde yaşamaktadır. Albert Camus, 'absürt' yaşam görüşünü Sisyphus miti ile örneklemiştir. Mitolojiye göre; Tanrı Zeus, Tanrı Sisyphus'a sonu gelmeyecek, tamamlanma ihtimalinin olmadığı korkunç bir ceza verir. Sisyphus, ağır bir kayayı bir dağın tepesine çıkaracaktır. Ancak kaya her defasında yeniden geri yuvarlanmaktadır. Sisyphus, kayanın geri yuvarlanacağını bile bile her defasında yeniden kayayı dağın doruğuna çıkarır. Eyleminin anlamsızlığının, saçmalığının farkına varır. İnsanoğlu da, ölümlü olduğunu, yaşamın kendinden önce kurulduğunu ve onu değiştirme şansı olmadığını bile bile yaşamını ve uğraşını sürdürür. Ne var ki Camus'ya göre insan saçmaya razı olmaz. Çünkü insan aklının yasası usdışılık değildir. Us, uyum arar. Bu yüzden dünyanın saçmalığını ele alan yazar, bu saçmaya, bu usdışılığa razı olmadığını, ona başkaldırdığını ifade etmiş olmaktadır.

Bu dünya kötü nedenlerle tanımlanmasa bile tanıdık bir dünyadır. Ama öte yandan, aniden ışıklardan ve yanılmalardan soyutlanan bir evrende insan kendini bir yabancı olarak hisseder. Vaat edilmiş bir ülke umudundan ve yitik bir yurdun anısından yoksun bırakıldığından dolayı onun sürgünlüğü umarsızdır. Bu, insan ile onun yaşamı arasındaki ayrılık tam olarak bir absürdite hissidir. Kimin ve ya neyin hakkında gerçekten “Ben bunu tanyorum, biliyorum” diyebilirim? İmimdeki yüreği hissedebilir ve onun varoluşunu yadırgayabilirim. Bu dünyaya da dokunabilir ve aynı şekilde onun da varoluşunu yargılayabilirim. İşte, bütün bilgim burada biter ve bundan sonrası kurmacadır.

Dünyanın absürd olduğunu söylerken çok aceleci davrandım. Bu dünya kendi içinde akılcı değildir. Söylenebilecek tek şey budur. Ama absürd olan, insan yüreğinde yankılar uyandıran akıldışı olan ile yabancı berraklık özleminin karşı karşıya gelmesidir. Absürd, insanın ihtiyaçları ile dünyanın akıl almaz sessizliği arasındaki bu yüzleşmeden doğmuştur (Camus'den akt. Brockett, 2000: 609).

Absürt tiyatro; Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Edward Albee, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Fernando Arrabal gibi yazarlar tarafından benimsenmiş, kendi oyun dili yaratılmıştır. Daha önce Jean Paul Sartre, Albert Camus gibi yazarlar da yaşamın uyumsuzluğunu dile getiren oyunlar yazmış olsalar da, geleneksel oyun yazma tekniklerinden yararlandıklarından, eski biçim kalıpları dışına çıkmadıklarından bu akım içindeki oyun yazarlarından sayılmazlar. Zira absürt tiyatro gerçekçi- benzetmeci tiyatro geleneğine bir karşı çıkıştır, aynı zamanda. “Tiyatronun 20. yy.’a değin önem verdiği ne varsa, konu, olay, karakterler ve kahraman tipleri, yazınsal anlatım araçları, bir bir yıkılır. Geriye sadece insanın artık soyutlanamayacak varlığı kalır, her tür değer yargılarından sıyrılmış, çıplak ve somut varlığı. Salt resmin, salt müziğin yanında salt tiyatro yer alır”(İpşiroğlu, 1996: 23).

Absürt tiyatro oyun yazarları, kendilerinin herhangi bir akım içerisinde değerlendirilmesine de karşı çıkarlar. Çünkü onlar dünyayı kendi kavrayışlarından daha az ya da daha çok ifade etme arayışında değildirler. Yerleşik benzetmeci tiyatroya karşı çıkışları hatta yerleşik tiyatronun ölçütlerini yerle bir etmeleri de bu nedenledir. Yazar, bilinene gerçeğe benzemeyen fakat kendi ölçüleri içinde tutarlı olan bir anlam ifade eden bir düzen kurabilmelidir. Bu düzen ise gerçeğin bir aldatmaca olduğunu göstermekle mümkündür. Ancak alışkanlıklarla kabul edilen gerçekler kırıldığında, yaşamın içindeki aldatmacalar da ortaya çıkacaktır. Ionesco, 1988 yılında Londra’da düzenlenen Uluslararası Eleştirmenler Birliği tarafından “Uyumsuz Tiyatro Öldü mü?” başlıklı seminerde yaptığı bir konuşmada bu karşı çıkışı şu şekilde anlatır:

Absürd tiyatro bir kavga tiyatrosuydu. Benim için öyleydi, gerçekçi tiyatroya ve kimi zaman parodileştirdiği burjuva tiyatrosuna karşı. Gerçekçiliğin gerçekçi olmadığını düşünüyordum ve hala düşünüyorum ve gerçekçi tiyatroya, toplumsal gerçekçiliğe ve Brecht tiyatrosuna karşı savaşıyor ve eleştiriyordum. Gerçekçiliğin gerçekçi olmadığını söylüyordum, gerçekçilik tıpkı romantizm ya da gerçeküstücülük gibi, gerçeği bir başka biçimde düşünen ve şekillendiren bir tiyatro ekolüdür. Burjuva tiyatrosunda beni rahatsız eden ise, önemsizliklerle dolu olmasıdır: iş dünyası, ekonomi, politika, aldatmaca, Pascal’cı çizgide çeşitlemeler. (...) Gerçekçiliğin bir başka hatası, ideolojik bir tiyatro, böylece temeli yalana dayanan, dürüst olmayan

bir tiyatro olmasıydı. Bunun nedeni, ne yalnızca gerçekçiliğin anlamının bilinmesi, ne hiçbir bilim adamının gerçeğin tanımını yapmamasıydı. Gerçekçi yazar insanları, seyirciyi, okuru bir ideoloji adına bağlamak istiyordu. Ama salt bu nedenle gerçekçi sayılamazdı. Tüm gerçekçi oyunlar, eğer yazarı samimiye, birer aldatmaca oyunudur, aynı zamanda. Gerçek samimiyet, daha uzaklardan, usa aykırılıktan, bilinçdışından gelir. Kendinden söz etmek, başkalarından söz etmekten, tartışılabilir bir siyasi parti için insanları bağlamaktan daha inandırıcı ve daha dürüsttür. Ben herkes için konuşurken kendimden söz ediyorum. Gerçek ozan yalan söylemez aldatmaz, başkalarını bağlamaz, çünkü otantik ozan yalan söylemez, farklı olanı bulur, çıkarır. (...) Ben ve benim gibi bazı yazarlar, yalnız aşk ve tutkuyu değil, toplumsal sorunları da ortaya koymak istiyorduk. İnsanı kendi içinde, kendi bütünlüğünde, kendi trajedisinde ve var olma koşullarında sahneye taşımak ve seyirciyi göstermek istiyorduk. Yani dünyanın kendi absürlüğü çerçevesinde, “bir budala tarafından anlatılan” bu öyküyü sergilemek (Ionesco, 1988: 23)

Absürt oyun yazarlarının ilgilendikleri tek konu, dünyayı algılayış biçimlerini elden geldiğince iyi ifade edebilmek olduğunu çünkü sanatçı olarak içlerinde bu yönde bastırılmayan bir dürtü bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenler absürd tiyatro terimi, yaklaşım, yöntem ve gelenek benzerliklerinin, bilinçte ya da bilinçaltında yer etmiş ortak felsefi ve sanatsal önermelerin ortak bir geleneğin etkilerinin oluşturduğu karmaşık yapının bir tür entelektüel kısaltımı olarak anlaşılmalıdır. “Absürd tiyatro, eski hatta arkaik geleneklere dönüştür. Yeniliği böylesi önceliklerinin karmaşık bileşiminde yatar ve incelenecek olurlarsa, hazırlıksız izleyiciyi tabuları yıkan ve anlaşılabilir bir yenilik olarak niteleyen şeyin, yalnızca çok farklılık gösteren bağlamlarda tanıdık gelen ve kabul edilebilir uygulamaların genişletilmesi, yeniden değerlendirilmesi ve geliştirilmesi olduğu görülecektir” (Esslin, 1999: 254).

4.3.2. Özdeşleştirici Gerçeğe Karşı Yadırgatan Gerçek

Absürt tiyatroyu “avant-garde” biçim içine sokan en önemli özelliği; toplumsal kurumlara karşıtlığı ve yerleşik sanat göreneklerinin reddidir. Estetiğin devrimcileştirilmesindeki amaç toplumsal bir devrimi önceden canlandırmak ve öngörülen çözümsüzlükleri orta yere bırakmaktır. Bu yönüyle radikal bir politik duruş gösterir.

Absürd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulmadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin hâkim olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yığıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır. Tiyatroda oyunla paylaştığı yaşantı sürecinde kendi gerçeği ile yüz yüze gelen insan, yaşamın gerçek anlamı üzerinde düşünmeye başlayacaktır. Bu deney, insanın uyumsuzluğu görmezden gelmeyi bırakıp saçmayı yasallaştırmasını sağlayacaktır (Şener, 2008: 299).

Absürt oyun yazarlarına göre, gerçek sayılan şey bir aldatmacadır. İnsanlar gerçeği göğüslemekten kaçındıkları için, verili ‘gerçekleri’ kabul ederler. Uyumsuzluk tiyatrosu, alışkanlıklardan gelen bu uyuşukluğu atmak için gerçek sanılanı sarsar, kökünden çıkarıp atar. Alışkanlıkla kabul edileni sorgulatır. Düşüncenin özündeki tazeliğe ancak bu sarsıntı ile

ulaşılabilir. İnsan ancak gerçek diye kabul ettiklerinin akıldışı olduğuna tanık olduktan sonra varoluşunun bilincine varabilir. Abdürt tiyatro sahte gerçeğe karşı bir protestodur. “Öncü sanat adamı mevcut sisteme karşıdır. Var olanı, şimdiki zamanı eleştirir. Onu haklı göstermeye çalışmaz. Geçmiş eleştirmek kolaydır, hele yetkili rejim bunu destekliyor veya hoş görüyorsa. Bu, statükoyu sağlamlaştırmaktan, kireçlemeyi kutsamaktan, zorbalık ve basmakalıpçılık önünde eğilmekten başka bir şey değildir” (Wulbern’den aktaran Şener, 2008; 301). Absürt tiyatro, Aristoteles’ten itibaren gelen, özdeşleştirmeci gerçeği benimsemiş olan tüm kuralları kaldırmak amacındadır. Bunun içinde oyun, oyunculuk, sahne sanatı olarak kabul edilmiş tüm yansıtma kurallarından vazgeçip, gerçeği ayrıştırmayı önerir. Tiyatronun işi, uydurma gerçeği yansıtmak değil, gerçek olarak kabul edilenin uyumsuzluğunu, akıl dışılığını göstermektir. Bunun için de, gerçek parçalanmalı, asal birimlerine ayrıştırılmalıdır.

Absürd Tiyatro’nun alametifarikası, önceki dönemlerin test edilmiş ve kusurlu bulunmuş çocuksu yanılsamaları ve bilinçli bir biçimde aşağılanmış kesin ve sarsılmaz varsayımlarının silinip süpürülmesidir. Bu insanın konumundaki absurditenin metafizik ıstırap hissi, Beckett, Adamov, Ionesco ve Genet’in ve bu kitapta tartışılan diğer yazarların oyunlarının en yaygın temasıdır. Fakat bu, Absürt Tiyatro diye andığımız şeyi tanımlayan asıl sorun değildir. (Tiyatro da) insanın durumundaki anlamsızlığın anlamını ve mantıksal düşüncenin ve akılcı aygıtların terk edilmesinden kaynaklanan akılcı yaklaşımın yetersizliğini açıklama çabasıdır. (O) kendi temel sorunlarıyla onların açıkladığı biçimler arasında bir bütünlüğe ulaşma çabasıdır (Esslin’den akt. Brockett, 2000: 609).

Absürt tiyatro gerçeğe ayna değil, prizma tutmalı, gerçeğin saçmalığını deşifre etmelidir. Bu da ancak eski mantıklı, düzenli tiyatro sistemlerinin dışına çıkarak mümkün kılınabilir. Saçma olanı saçmalayarak, uyumsuzlukları uyumsuzlukla, iletişimsizliği iletişimsizlikle ifade etmek gerekir. Bu ilke, absürt tiyatronun yapısal ve asal ilkesidir. Bu yönüyle absürt tiyatro gerçekten de en yalın gerçeklikle çakışabilir. Anlamsızlaşmış dünyada absürt tiyatro, gerçeğin en gerçekçi yorumu, en doğru üretimidir. “Daha önce yapılmış yığının üzerine yeni yapı kurulamaz, düz zemin üzerine kurulur. Yapıyı yükseltmeden önce tabanı dümdüz etmek gerekir”(Wagner’den aktaran Şener, 2008: 302). Gerçeğin ters yüz edilmesi bakımından absürt tiyatro sarsıcı ve şaşırtıcıdır. Oyunlar, düş kırıklıklarıyla dolu, acımasız ve karamsar bir dünya tablosu çizer. Genelde abartılı düşler biçiminde ifade edilmelerine karşın bu oyunlar yine de temelde gerçeğin sarsıcı halidir. Yabancı ve düşmanca olan bir evrende insanın kuşatılmışlığı, çaresizliği, korku ve yalnızlığı ürkütücü bir yalınlıkla anlatılır. Yüzeysel yaşamın görünür gerçekliğinin arkasındaki, karanlık ve kuşatılmışlık seyircide dehşet duygusu yaratır. Bu oyunlardaki gerçeklik, dışardan dayatılan ‘gerçekliklerin’ insanda yarattığı psikolojik ve içsel boyutlarını gösteren bir gerçekliktir.

İnsanın varoluşunun dış görünümünü tanımlamaktansa bilinçaltının derinliğini araştırmayı yeğlerler. Ayrıca, derin bir karamsarlık içermelerine karşın, sonsuz bir çaresizlik duygusu verdikleri de söylenemez. Absürt tiyatro temelde, dinsel veya politik tutuculuğun rahatlatıcı kesinliklerine saldırır. İnsanların, kuşatıldıkları gerçekle yüzleşmeleri amaçlanmıştır.

Dolayısıyla hazır çözümlerin rahatına kapılmaktan ve verili düzende istenen rolü oynamalarındansa, içinde buldukları acımasız gerçeklikle yüzleştirip sarsmayı amaçlar. Kolay çözümleri ve rahatlatıcı düşleri fırlatıp atmak belki acı verir ama arkasında bir özgürlük ve huzur duygusu bırakır. Ve işte bu nedenle, sonuçta absürd tiyatro çaresizliğin gözyaşlarını değil özgürlüğün gülümsemesini haykırır (Esslin'den akt. Çalışkan, 1995: 26).

Savaş sonrası bir dünyada ortaya çıkan absürt tiyatro, Batı Tiyatro geleneğinin pek çok özelliğini yadsıyarak, politik tiyatro da dâhil olmak üzere tüm tiyatro kalıplarını yıkarak, sürrealizmle başlayan süreçte uyumsuzluk tiyatrosu olarak yeni bir yol açmıştır. Uyumsuz ve saçma bir dünya ancak saçmalayarak, uyumsuzlukla ve her şeyin bir kurgunun yanılması olduğunu göstererek anlatılabilir. Bu doğrultuda oyun yazımından sahne uygulamalarına kadar kendine has bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu anlatımda gerçek, puzzle parçaları gibi, Picasso'nun resimleri gibi parçalanmakta, en küçük birimlerine ayrıştırılmakta ve sahnede yaşamdaki uyumsuzluğu, neredeyse seyircinin yüzüne çarparcasına yeniden birleştirilmektedir. Olay örgüsünden çok yaratılan imge dokusu, oyun atmosferi, kendilerini olayların akışına bırakmış, yalnız ve iletişimsiz oyun kişileri bu amaca hizmet eder. Oyun kişileri, politik tiyatrodaki gibi ideolojilerin taşıyıcısı olmazlar. Absürt gerçeklik; yön vermeyi değil, daha çok yön saptamayı, var olan dış dünyayı görünür kılmayı oluşturmak üzere imgelerle inşa edilir.

4.3.3. Absürt Tiyatronun Sanatsal Biçemi

Dünyanın akıl almaz saçmalığı ve uyumsuzluğu sahnede yaratılan uyumsuzlukla anlatılır. Burada anlatılan uyumsuzluk dış yaşamdaki uyumsuzluktan farklı olarak seçili bir uyumsuzluktur. Evrenin kaosunu en iyi şekilde aktarabilmek için doğru göstergeleri seçmek çok önemlidir. Bu da diyalogların kullanımından, ışık, dekor, kostüm kullanımında ve oyunun dramatik yapısına dek pek çok bileşeni kapsar. Absürt tiyatrodaki konuşma dili, günlük hayattaki iletişimsizliği ya da sadece 'söylenmesi gerekenlerin' söylendiği, aslolanın ise gizlendiği bir dizge üzerinden işler.

[...] Günlük konuşmadaki anlamı ile saçmalayarak değil, dramatik anlamda geçerli olan saçmayı gerçekleştirerek sağlanır. Bunun başarılması için yazarın özgür olması, doğada karşılığı bulunmayan imgeler yaratacak yetenekte olması gerekir. Yazar bilinen gerçeğe benzemeyen, fakat, kendi ölçüleri içinde tutarlı olan ve bir anlam ifade eden bir düzen kurabilmelidir. Absürd tiyatrodaki bu düzen şiirsel imge dokusu ile kurulur. Sahnenin üç boyutlu ortamı, ışığın, sesin, hareketin, görüntünün, dilin eş zamanlı olarak kullanılması ile yaratılan imge dokusu bir bütünlük taşır. Bu bütünlük absürt tiyatronun şiirsel yaratıcılık ilkesidir (Şener, 2008: 305).

Oyun kişilerinin kendi aralarındaki uyumsuzluğu uzaktan seyirciye gülünç görünse de, bu gülücün içinde trajik, şaşırtıcı ve ürkütücü gerçeklik vardır. Kara güldürü türü ile grotesk öğeler hemen her sahnede kendini belli eder. Kendi dünyası ile dış dünya arasında sıkışıp kalmış oyun kişileri şizofrenik gel-gitler yaşarlar. Mantıklı bir dramatik oyun çizgisi ve

belirlenmiş karakter yönelimleri olmadığından anlamsız, amaçsız durumlar aniden bir patlamayla sonlanabilir ve bu seyirciyi irkiltir. Trajedi ile komedyanın bileşiminden meydana çıkan bu karmaşık sahnelerin yarattığı irkiltme, seyirciyi mantıklı ve uyumlu varsaydığı düzeni sorgulamaya ve hayattaki saçmalığın farkına varmasına hizmet eder.

Absürt tiyatrodaki alay etme, taşlama, aşağılama yöntemlerine de başvurulur. İnsanın şaşkınlığı, budalalığı, korkaklığı, kötücül ve güvenilmez oluşu sergilenir. Aynı biçimde tanrısız ve düzensiz bir evren, uyumsuz bir toplum sergilemesi yapılarak insanın umarsızlığı pekiştirilir. Kendi iyi olmayan, fakat hiçbir insanın layık olmadığı kadar güvensiz bir ortamda yaşayan insanın durumu hem komik, hem trajiktir. Absürt oyunlarda tehlike duygusu trajik etkiyi, becerisizlik, ise gülünçlüğü pekiştirir (Şener, 2008: 304-305).

Vahşet Tiyatrosu'nun yaratıcısı Antonin Artaud'nun sahnede yarattığı görüntü dili, absürt oyun yazarlarını da etkilemiştir. Konuşma örgüsünden çok göstergelerin ağırlık kazandığı bir tür yaratılmıştır. "Ionesco'nun tiyatrosu ne Aristotelesçi ne de epiktir; soruların sorulduğu ama hiç cevabın verilmediği, ima bile edilmediği bir evreni gösterir. Drama bir tür simgesel törendir, oyun hiçbir akla yatkın yanıt vermeyen bir dünyayı gösterirken, seyirci sorgulayan insan rolünü üstlenir"(Hildesheimer'den akt. Carlson, 2007: 434). Flaman oyun yazarı Michel de Ghelderode, Fransa'da başlayan absürt akıma ilgi duyan yazarlardan biri olmuştur. Yazarın, 1951 tarihli Ostend Röportajlarında, oyunlarının "entelektüel duygudan değil görsel duygudan" beslendiğini söyler. "Tiyatro her zaman gözle başlar" (Ghelderode'den aktaran Carlson, 2007: 435). "Ghelderode, simgeci kuklaların duyduğu ilgiyi paylaşır; kuklalarda 'saf, yabancı ve orijinal halindeki' bir tiyatroyu, simgesel seslerden, renklerden ve nesnelere oluşan bir büyü tiyatrosu görür(Carlson, 2007: 435). "Nesneler göstergedir ve bu göstergelerin görsel olarak düzenlenmesi tiyatronun işlevidir" (Ghelderode'den akt. Carlson, 2007: 435). Absürt tiyatro, bir düş evreni kurar ve bu evrende mantıksal gelişimler yerine çağrışımlarla örülü simgeler kullanılır. Sahnede yaratılan atmosfer, dekor, kostüm, ışık ve kullanılan şiirsel ve imgelerle yüklü dil bu düş evrenine aittir. Belli bir olayı anlatmak ya da toplumsal bir sorunu tartışmak üzere kurulu olan geleneksel oyun dili yerine şiirsel imgeler ve şiirsel dille oluşmuş karmaşık bir yapı vardır, sahnede. Geleneksel anlatı diyalektik biçimde ilerler, bir sonuca bağlanır ve bir mesaj verilir. Ancak absürt tiyatrodaki keskin bir akış, gelişim çizgisi yoktur. Bunun yerine şiirsel doku ve yaratılan imgeler dizgesi ile bir yaşam biçimini ortaya koyar, bu yönüyle de durağandır. "Dili aralarındaki boşluğu doldurmak, aslında birbirleriyle bir şeyler anlatma istekleri olmadığı gerçeğini gizlemek amacıyla kullanıyorlardı yalnızca. Başka bir deyişle, iletişimin özgün ve soylu aracı dil, boşlukları dolduran bir safa haline gelmişti" (Esslin'den akt. Çalışkan, 1995: 16). Dilin ve sahne göstergelerinin tanımlı anlamları dışında kullanılmaları, absürt tiyatro metinlerini ironi bakımından da zengin kılar. "Absürt oyun yazarları insanın var olmaktan kaynaklanan bunalımını, yazmanın, konuşmanın, sahnede bulunmanın bunalımıyla yansıtmışlar, ürettikleri metinlerin kurgusuyla, biçimi ve diliyle,

uyumsuzluğu, uyumsuzluğun diliyle ve araçlarıyla anlatmanın ironisinden beslenmişlerdir” (Güçbilmez, 2005: 140).

Kendilerini geleneksel tiyatronun karşısında tanımlayan absürt metinlerde; zaman, mekân, oyun kişileri, yazarın yarattığı imgeler evrenine göre, oyunun kendi evreni içerisinde tanımlıdır. “İnsan nasıl kendi yaşamını, tıpkı bir yabancı gibi anlamadan sürdürüyorsa, seyirci de oyunu, alışılmış tiyatro mantığı içinde bir anlama oturtmadan, fakat oyunun kendi yaşamına ışık tuttuğunu hissederek seyrederek”(Şener, 2008: 302). Absürt tiyatrodaki oyun kişisinin kabukları soyulur ve serim halinde anlatılan yaşam, çepeçevre kuşatılmış, boşluktaki oyun kişisinin dehlizlerine açılır. Görsel şölen biçiminde örülü imgeler düzeni bu yalın insanı ortaya çıkarmak, onun yalnızlığının dehşetini açığa çıkarmak için vardır.

4.4. Toplumsal Örüntülerin Dışında Bir Yazar: Jean Genet

4.4.1. Jean Genet’yi Anlamak (19 Aralık 1910, Paris- 15 Nisan 1986, Paris)²

“ Genet’yi yakından tanımak, kimsenin yara bere almadan çıkamayacağı bir maceradır” Juan Goytisolo³

Bu bölümde kronolojik bir hayat hikâyesi yerine, Genet’in dünyasına dair, onun eserlerinde yarattığı evreni ve bu evreni yaratan boşluğa dair ayrıntıları, anekdotları derlemenin, görünür kılmanın, çalışmaya daha fazla hizmet edeceği düşünülmüştür. Jean Genet; aykırı olmayı kendi seçmemiştir, ancak toplumun onda yarattığı ayrıksılığı, dışlanmışlığı beslemiş ve kendini inşa etmiştir. Ayrıksı olması, dünyayı karşısına alma ve suçu bir kimlik edinme ve onu yüceltme tavrı, doğuşundaki ‘ilk günah’la yani piç olması ve terk edilmesiyle başlamıştır. Çoğunluğun aile içine doğduğu, sosyal bağlarının ve kimliğinin aile üzerinden tanımlandığı düzenlemede, Genet bir sex işçisinin çocuğu olarak dünyaya gelir, babasının kim olduğu bilinmemektedir. Henüz yedi aylıkken (28 Temmuz 1911’de) annesi (Camille Gabrielle Genet) tarafından Kimsesiz Çocuklar Kurumu’na bırakılır.

² Evlilik dışı bir çocuk olduğu için annesi tarafından terk edildi, on yaşına değin bir yetimhanede ve Morvan’da bir çiftçi ailesinin yanında kaldı. On yaşındayken girdiği islahavinden 1926’da kaçarak Fransız sömürge birliklerine katıldı. Kısa bir süre sonra oradan da kaçtı ve Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde hırsızlık, kaçakçılık olaylarına karışarak tam bir serseri gibi yaşadı. İşlediği suçlar yüzünden onuncu kez yargılandı ve yaşam boyu hapis cezasına çarptırıldı. Bu arada 1942’de hapisteyken yazmış olduğu *Notre- Dame des fleurs (Çiçeklerin Meryem Anası)* adlı ilk romanı Andre Gide, Jean Cocteau ve Jean Paul Sartre gibi ünlü yazarların dikkatini çekti. Bu yazarların cumhurbaşkanına verdikleri bir dilekçe üzerine bağışlandı(Ayrıntı Yayınları).

³ Juan Goytisolo (Ouimera, Şubat 1982)’den alıntı; Jelloun Ben Tahar, Jean Genet: Yüce Yalancı, Sel Yayınları, 2011

Genet'nin henüz yedi aylıkken Fransız devletine teslim edilmesi, daha o zamanlardan başlayarak kendisini otoritenin tutsağı haline getirmişti; Tarnier Kliniği'nde evlilik dışı çocukları olan annelerin yatakları bile nezarethane hücrelerine benzer bir şekilde düzenlenmişti. Genet'nin annesiyle birlikte tam bir yoksulluk ve ümitsizlik içerisinde geçirdiği ilk yedi ay, Kimsesizler Yurdu'nun sınırları içerisinde geri dönülmez şekilde dâhil olmadan önceki tek özgür zamanı olacaktı. Genet'nin Fransız otoritelerine – ve Fransa'nın kendisine, hatta içinde kendine özgü muhalif bir dil yaratacağı lisanına- karşı zehirli nefreti neredeyse doğumunda başlamıştı. Fakat bu nefret, yaşam boyu sürececek yaratıcı bir nefret olacaktı (Barber, 2005: 16-17).

Kimsesizler Yurdu'na bırakılmasından iki gün sonra Alligny-en-Morvan Köyü'nde yaşayan Regnier ailesine evlatlık olarak verilir. "Paris'te istenmeyen çocuklar için işletilen bu süreç on yedinci yüzyıldan beri varlığını korumaktaydı" (Barber, 2005: 17). Morvan, endüstri olmaması, ilkel koşullarda tarımla geçinen ve aynı zamanda evlatlık edindikleri çocuklar için devletten aldıkları para ile geçinen bir köydür. Devlet, çocuk başına ödediği bu paranın karşılığında çocukların dinsel bir katılıkla yetiştirilmelerini ister. Köy halkı, çocukların bu yönde eğitilmelerinde gereken disiplini sağlarken, kendi günlük yaşamlarında alkol tüketiminin fazla olduğu, daha seküler bir yaşam biçimleri vardır. Genet'nin gördüğü bu tezat, oyunlarının ve romanlarının zeminindeki ikiyüzlü ahlak anlayışının ilk görüntüsüdür. Zira Genet'in eserlerinin tamamında öz yaşamına dair pek çok ayrıntı mevcuttur. *Gülün Mucizesi* romanında öz yaşam öyküsel öğeler üzerine sunduğu bildiride Kıran'ın tespitleriyle örneklendirmek gerekirse; "Genet, metnin dışında zaman ve uzam konusunda doğru ve gerçek bilgiler vermiştir. *Gülün Mucizesi*'ni Santé Tourelle hapisanesinde 1943 yılında yazmıştır. Kendisi gerçekten de 24 Eylül 1943 ile 14 Mart 1944 arasında adı geçen hapisanede bulunmuştur" (Kıran, 2001: 87).

Genet'nin 1944'te yıllarda yazdığı *Çiçeklerin Meryem Anası*ve 1947 yılında yazdığı *Brest'li Querelle* romanlarının kahramanları, çocukluğunda vahşi davranışlarına maruz kaldığı Louis Cullaffroy ve Jean Querella isimli çocukların adlarıdır. "Okulda, Genet ve sosyal yardım kurumu tarafından oradaki koruyucu ailelere gönderilen diğer çocuklar, alttan alta köyün çocuklarından soyutlanmıştı"(Barber, 2005: 20). Genet, köyde yapılan Eğitim Sertifikası sınavını geçer ve on üç yaşında, tipografi öğrenmek üzere Paris çevresindeki zanaat okulu Ecole Alambert'e gönderilir. Fakat Genet, varır varmaz buradan kaçır, 1924 yılındaki tek firarı kendisidir.

Genet, kaçışından sonra köle muamelesi görür. [...] Vücudunun tüm bölgeleri ve kıyafetleri en küçük ayrıntısına dek belgelenir, ölesiye nefret ettiği Fransa tarafından vücudu sömürgeleştirilir. Suçlunun boyu, burnu, ağzı, çenesi, gözleri, siması ve "efemine bakışları", ayrıca elbette kıyafetindeki renkler gereğince not edilir. [...] Meslek okulunun müdürü Genet'nin kaçışını "macera romanları okumaktan kaynaklanan garip bir zihniyete" yorar. Yani çocuğu özgürlüğe kışkırtan edebiyattı(Lentricchia, McAuliffe, 2003: 134-135).

En büyük hayali sinemadır. Alligny köyünde, köy meydanında tanıştığı gezici sinema, Genet'nin hayattaki yegâne amacına dönüşmüştür. Bu hayalini gerçekleştirmek üzere ABD ya da Mısır'a gitmeyi amaçlamıştır ki bu, o dönemde onun hayatının amacı haline gelmiştir. Ancak

Nice’de tutuklanır. Bu kaçış sonrasında ona bir şans daha verilir ve kendisinden dönemin ünlü bestecisi Rena de Buxeuil’in yardımcısı olması istenir. Kör olan besteciye günlük yaşamında yardım edecektir. Fakat Genet, buradan da kendisine emanet edilen parayla kaçır. Bundan sonra bir kaçaklık hayatı başlar. Genet, hiçbir yere ait hissetmez kendini. Liman kentlerine gitmek için biletsiz bindiği trenlerde her defasında tutuklanır. On beş yaşındayken, 1926 Mayıs’ında, sonradan oyunlarına esin verecek olan 1830’ larda inşa edilmiş, panoptikon bir yapı olan cezaevine yerleştirilir. Bu yapı, Foucault’nun “görünmeden gözetim altında tutmaya olanak veren, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimlerimden oluşmuştur” (Foucault, 2013: 296). Panoptikon mimari ile inşa edilmiş ve Genet’nin üç ay kaldığı cezaevi, sekizgen biçimindedir ve ortasında gözetleme kulesi vardır. Kule, bütün hücreleri görecektir şekilde tasarlanmıştır. Oyunlarında sürekli biçimde geçen ‘gözetlenme ve iktidar’ arasındaki bağ, Genet’nin aklında bu dönemde şekillenmeye başlar. Foucault, Panoptikon’un tutukludaki etkisini şöyle açıklar:

Panopticon’un büyük etkisi buradan kaynaklanmaktadır: tutukluda iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmak. Gözetim altında tutmanın, eylemi itibariyle kesintili bile olsa, sonuçları itibariyle sürekli olmasını sağlamak; bu mimari aygıtın, iktidarı icra edeninkinden bağımsız bir iktidar ilişkisini yaratan ve destekleyen bir makine olmasını sağlamak; kısacası tutukluların bizzat kendilerinin de taşıyıcısı oldukları bir iktidar durumunun içine alınmalarını sağlamak. Bunu sağlamak için mekanizmanın sürekli gözetim altında tutulması aynı anda hem çok fazla hem çok azdır; Çok azdır, çünkü esas olan gözetim altında olduğunu bilmesidir; Çok fazladır, çünkü fiili durumda böyle olması gereksizdir (Foucault, 2013: 297).

Bu çalışmada ele alınacak oyunlardan biri olan Sıkıgözetim oyununda tam da Foucault’nun belirttiği etkileri görmek mümkündür. Genet, bu cezaevinde (panoptikon mimari ile inşa edilmiş Moravan’daki Petit- Roquette Cezaevi’nde) kaldığında on beş yaşındadır.

Genet, burada üç ay kaldıktan sonra bırakılır. Ancak yerleştirildiği yerlerden yine kaçır, yine liman kentlerine ulaşmak için biletsiz trenlere biner ve defalarca tutuklanıp bırakılır. Genet, toplumun gözünde aklanmaktansa toplumun ona yüklediği sıfatları, bir direniş zırhı gibi kuşanır. Çünkü ilk suçlamanın etkisi, ruhunda onulmaz bir yara açmıştır. Kendisiyle yapılan bir röportajda, neden hırsız ve eşcinsel olmaya karar verdiniz, sorusunu şöyle yanıtlar:

Buna karar vermedim, karar almadım. Fakat bir takım olaylar var. Çalmaya başladım, bunun nedeni aç oluşumdu. Daha sonra, edimimi haklı çıkarmam, bir anlamda onu “sineye çekmem” gerekti. Eşcinselliğe gelince, hiçbir şey bilmiyorum. Bu konuda ne biliyoruz? Bir erkeğin sevişmek için şu ya da bu pozisyonu neden tercih ettiğini biliyor muyuz ki? Eşcinsellik, gözlerimin rengi, ayaklarımın sayısı gibi bana verilmiş bir şeydi. Küçük bir çocukken bütün öbür oğlanların benim üzerimdeki etkilerinin bilincine vardım, kadınlar hiçbir zaman beni çekmediler. İşte anacak bu çekiciliğin bilincine vardıktan sonradır ki, eşcinselliğimi, kelimenin Sartre’çı anlamında, özgürce “seçtim”, “karar kıldım”. Başka ve daha basit bir deyişle, eşcinselliğimin kınandığını bile bile, buna razı olmam gerekti(Genet’ten aktaran; Dolanoğlu, 2008: 12).

1926 yılının Temmuz ayında tekrar tutuklanır ve bu kez mahkûmların tarım işlerinde çalıştırıldığı Matray Islahevi'ne gönderilir. Burada üç yıl kalır. Burası romanlarındaki ve oyunlarındaki yarattığı atmosfere ilham olmuştur. Duvarları olmayan, çiçek tarhları ve açık arazi ile çevrili, bakımsız, kurulduğu 1940'ların izleri ile dolu bir hapishanedir burası. Katı bir disiplin ve iktidarın hâkim olduğu cezaevinin tamamı erkeklerden oluşmaktadır. Kurucuları, hiyerarşik bir dizgede aile formu yaratmayı amaçlamışlardır. Ağır çalışma koşulları ve uygulanan aşağılayıcı cezalar, din yolunda mahkûmları ıslah etmeye dönüktür. Buradaki gözetleme, Moravan'daki Petit - Roquette Cezaevi'ndeki gibi değildir. Buradaki gözetleme kulesinin yerini Tanrı almıştır.

Gün, düzenli dua seanslarıyla bölünüyor ve gençlerin dondurucu soğuk, boğucu ve sadece duvara büyük harflerle yazılmış "Tanrı seni izliyor" yazısını görebildikleri karanlık hücrelere atıldıkları sert cezalar uygulanıyordu. Bu hücrelere atılan birçok mahkûm donarak ölüyordu. En sert cezalandırılan suçlar, zamanının çoğunu ailenin "ağabey"inin dikkatli gözetimi altında volta atarak geçiren gençler arasında rastlanan eşcinsellik ve mastürbasyondur. Gençlere koloniyi ve atölyelerini çevreleyen tarlalarda ağır işler veriliyordu. Gençlerin çoğu islahevinden kurtulmak için yakınlardaki askere alım bürosuna başvurup, uzun dönem ordu hizmetine giriyordu(Barber; 2005: 24).

Jean Genet, buradan bir kez kaçma girişiminde bulunmuş ancak yakalanmış ve ağır bir şekilde cezalandırılmıştır. Ancak bu kaçma girişimi, Genet'in saygınlığını arttırmış, Metray Cezaevi'nde gündüzleri süren baskının aksine geceleri mahkûmların kurduğu, cinsel hiyerarşi ve esrik cinsel şenliklerde, Genet için başlardaki çirak rolünden terfi etmesini sağlamıştır. "Seks ve bastırılmış bir isyandan (ki bu unsurlar genç mahkûmlar arasında kullanılan gündelik dile de yansiyordu) oluşan kızgın bileşik, Genet'in hayatı boyunca başlıca saplantılarından biri olacaktı" (Barber, 2005: 25).

Genet, her fırsatta buradan kaçmak istese de, sonraki yıllarında, verdiği tüm röportajlarında Metray Cezaevi üzerine hayranlık dolu şeyler söyler. Oradaki anılarını yüceltir, yaşanan sefaleti ve cinsel zorbalığı kutsar. Kendisiyle yapılan bir röportajında kötülükle ilişkisi üzerine şunları söyler:

Gazeteci: Sartre sizin kötülüğü ölüme kadar yaşamaya kararlı olduğunuzu açıklıyor. Ne kastetmişsiniz?

Genet: Kötülüğü o şekilde yaşayacaksınız ki iyiliği simgeleyen toplumsal güçler sizi ele geçirmesin demek bu. Kötülüğü kendi şahsi ölümüne kadar yaşamayı kastetmiyordum, o şekilde yaşayacaktım ki bir yerlere sığınacak idiysem sonuçta ancak ve ancak kötülüğe sığınacaktım, başka hiçbir yere değil, asla iyiliğe değil (Hazırlayan: Dolanoğlu, 2008: 15).

Jean Genet, hayatının bu döneminde kendini bilinçli olarak kötülüğe adamıştır. Aidiyetsizlik, onda kimliksizliği yaratmıştır. Fransız devletinin, cezaevi yetkililiklerinin, papazların ve hatta kendisini evlat edinen köylülerin ona yüklemek istedikleri bütün 'iyi özelliklere' kötülüğü seçerek karşı çıkmıştır.

Hayatını bilinçli olarak kötülüğe adanmış bir dönemdi; her koşulda, mümkün olan en kötü şekilde davranmaya karar verdi ve en büyük alçaklığın kötü şeyler yapmak değil, kötülüğü ortaya dökmek olduğunu düşündüğü için hapisanede kötülüğü öven kitaplar yazdı ve yasaların pençesine düştü. Aynı nedenle alçaklıktan, sefaletten ve hapisaneden kurtuldu (Sartre'dan aktaran Bataille, 1995: 138).

Toplumun reddi olarak, başkalarının 'iyi' olanı araması yerine Genet, 'kötü'yü arar. "Her şeyden önce toplumun dışladığı insanın isyanıdır bu arayış" (Bataille, 1995: 141). Toplumun kustuğu biri olarak Genet, toplum tarafından kabul görülüp onaylanmaktansa, sahte bir ikiyüzlülükle yapılan iyi olma halini reddedip, kötülüğü, ulaşılmaz bir direnişe dönüştürmüştür. İyilik adına yapılan tüm edimlerin, toplumdaki hiyerarşinin ve kurumların acımasızlığı ile küçük yaşta tanışan Genet için, kötülük isyanın bir başka adıdır. "Ben piçtim, toplumsal düzende yer almaya hakkım yoktu. Ayrık bir kader istediğimde geriye bana ne kalıyordu? Özgürlüğümü, imkânlarımı, [...]yeteneklerimi azami kullanmayı istediğimde? Bana aziz olmayı istemek kalıyordu, başka bir şey değil, yani insanın inkârı olmayı istemek" (Genet'ten aktaran Dolanoğlu, 2008: 21-22).

Adalet düşkün bir toplumdan dışlanmış olan insanlar, "kurulu düzeni devirme imkânları bulamadıklarında, başka düzenler tasarlamazlar"; bu insanlarda hayranlık uyandıran tek şey ayrıcalıklı kesimlerin değerleri, kültürleri ve gelenekleridir: İğrençliklerinin yaftasını utanç içinde boyunlarında taşımaktansa kendilerini bu iğrençlikle bezeyip övünürler. "Siyahi bir şair 'pis zenci' diyor bir başkasına, Evet! Ben pis bir zenciyim ve siyahi oluşumu sizin teninizin beyazlığına tercih ederim." Sartre, bu ilk tepkiyi "isyanın ahlaki aşaması" olarak görür: Tepkinin sınırlarını belirleyen şey "onur" duygusudur. Ne var ki, burada söz konusu olan onur, ortak onurun tam karşısında yer alır; Çünkü Jean Genet'nin onuru "kötülük isteği"nden başka bir şey değildir (Sartre'dan akt. Bataille, 1995: 142).

1 Mart 1929'da, on sekiz yaşındayken, iki yıllığına orduya yazılarak, Mettray Cezaevinden kurtulur. Yedi yılını asker olarak geçirir. Orduda rütbe almamış ve herhangi bir çatışmaya katılmamıştır. Fransa hükümetinin sömürgeciliği ile bu dönemde bizzat tanışmış, orduda görevli olarak, Şam ve Fas'a gönderilmiştir. 1936 yılında da, ordudan firar etmiştir. Sonrasında hiçbir röportajında sözüne etmediği bu dönem, Genet'nin Fransa devletine olan nefretini daha da arttırmıştı. "[...]Fransa'da nefret ettiği her şeyi temsil ediyordu: Soylu eki taşıyan burjuvazi, banka dünyası, ahlaki ikiyüzlülük, hiçbir anlam taşımayan klişeler ve genellemeler" (Ben Jelloun, 2011: 17). 1937 yılına dek, Avrupa ülkelerini dolaştı. Zaman zaman sınır dışı edildiği, zaman zaman casusluk şüphesiyle tutuklandığı, Berlin'de, Hitler iktidarının etkilerini gördüğü bir yolculuktur, bu. 1937 Temmuz'unda Paris'e döner ve bu dönem artık yazmaya başladığı sürecin başlangıcı olur. Tüm romanları, oyunları öz yaşamının izlerini taşır.

Genet'nin yapıtları (...) özel bir müşteri topluluğunun hoşuna gitmekten öte, herkese seslenir ve herkesi rahatsız etmek ister. Sanatın tüm olanaklarından yararlanarak oluşturulmuş bu yapıtlar içerdikleri sapkınlıklarla gizli tutulmaya zorlansa da, nesnel düşünde içinde yer almalarını sağlayan bir değere sahiptir. Güzel ve rahatsız edici, polisçe yasaklanmış, eleştirilenlerce alkışlanmış bu yapıtlar sınıflandırma açısından ne "özel

edebiyat'a ne de resmi edebiyata girer: gün ışığında gizlilik, bu paradokslar her tür sınıflama çabasına direnir ve bu tikellikleriyle rahatsız edicidir (Sartre'dan akt. Öztokat, 2001: 117).

Çiçeklerin Meryem Anası ve Gülün Mucizesi romanları bu dönemde yazılmıştır. Her iki romanda da, yazarın öz yaşamına ait izler bulunur. "Benöyküsel anlatıcının ('ben') serüvenlerinin "burası", yazar Genet'nin hiç bulunmadığı Fontevrault hapisanesidir. Burada bir gerçekte yaşanılmış (Mettray İslahevi) diğeri hiç yaşanılmamış iki gerçek uzam bir birine karıştırılır"(Kıran, 2001: 93).

Sonraki yıllarda ufak tefek hırsızlıklardan, trene sahte biletle binmekten kısa sürelerle tutuklanır. 14 Haziran 1940'ta tutuklanıp Fresnes'e gönderildiği gün Alman birlikleri Paris'i işgal etmişti. Genet'nin buna tepkisi gayet bilindiktir: "Hitler, Fransızlara bir şamar patlattığında, evet ya, mutlu olmuştum, bu şamardan mutlu olmuştum. Evet, Fransızlar korkak ve alçaktırlar" (Genet'ten akt. Barber 2005: 32).

Paravanlar oyunu 1961 yılında Fransız sömürgeciliğinin en acımasız zamanlarındaki Cezayir direnişini konu alır.

Genet'nin bu büyük nesrinde, bir tarafta başka hiçbir şeyi gözü görmeyecek kadar kendi içine gömülmesi ile kendini unutmamasın; diğerk tarafta da Batılı, Fransız, Hıristiyan kimlikleri ile tamamen farklı ve öteki bir kültürün mücadele ettiğini görebiliriz. İşte bu karşılaşmada, Genet'nin örnek alınacak büyüklüğü ön plana çıkar ve neredeyse Proustçu bir geçmişe bakışla *Paravanlar*'ı aydınlatır (Said, 2008: 97).

Fransa'ya duyduğu hınç ve öfke, doğrudan devletin itaat ve iktidar kuşatmasıyla küçük yaşlarda tanışmasından kaynaklıdır. Morvan Köyü'nde ve Mettray Cezaevi'nde geçirdiği çocukluk ve ilk gençlik yılları, onun hayata karşı duruşunu belirlemiş, Fransa'nın tüm otoriter aygıtlarıyla tanışmıştır. Nitekim yazar, *Paravanlar* için şöyle der: "Bir tür dramaturgi denemesine giriştimse, bu toplumla olan hesabımı görmek içindi. Artık fark etmez, hesap görülmüştür" (Genet'ten akt. Dolanoğlu, 1991: 218).

Sevdalı Tutsak; 1960'ların sonundan ölümüne (1986) dek süren Filistin direnişine destek olmak için yazılmıştır. Yaklaşık on beş yıllık dostları olan Filistinliler hakkındaki düşünce, duygu ve deneyimlerini aktardığı, farklı konuları ele alan bir anlatıdır. "[...] 1950'lerde öncelikle Cezayir'i ve bunu izleyen dönemde de Filistin'i seçmesi, Genet'nin dayanışmasının hayati edimlerinden biri; varoluşu sürekli ve yoğun bir mücadele gerektiren diğerk kimliklerle seve seve özdeşleşmesi olarak anlaşılır, anlaşılmalıdır" (Said, 2008: 101). Jean Genet'nin siyasi öngörüsü ve tespitlerinin şaşmazlığı makale ve onunla yapılmış röportajlardan oluşan *Açık Düşman* kitabında görülebilir. Zencilere karşı yapılan ayrımcılıkta Kara Panterler'in yanında, Filistin'de, Beyrut'ta, Şatilla'da; yurtlarından edilmiş halkların yanındadır. "Benim tanıdığım Genet, bir yazardan çok militandı" (Ben Jelloun, 2011: 14). İsyen hareketleri, Genet için yeniden doğuş anlamına gelir. Fransa'nın üstüne yapıştırdığı tüm kimlikleri reddediş, bununla gelen isyan ve yok sayılan sömürge kimliklerle özdeşleşme, Genet'nin hayatının yönünü değiştirir.

Cezayirlilerin, zencilerin, homoseksüellerin, Filistinlilerin tüm dışlanmışların kimliklerini gösterişsiz ve tutkulu bir biçimde öz yaşamsal dışlanmışlığıyla savunur.

Kimlik toplumsal, tarihsel, siyasi ve hatta tinsel varlıklar olarak hayatlarımız yoluyla kendimize dayattığımız şeydir. Kültürün ve ailelerin mantığı, kimliğin gücünü ikiye katlar; gençliğinde işlediği bir suçun, tecritinin ve ihlalcı yeteneklerinin ve zevklerinin kendisine dayattığı kimliğin kurbanı olan Genet gibi biri içinse, bu güç kesinlikle karşı çıkılacak bir şeydir. Hepsinden önemlisi, Genet Cezayir ve Filistin gibi yerleri seçtiğine göre, kimlik daha güçlü kültürün ve daha gelişmiş toplumun kendisini vahşice başka kültür ve toplumlara dayatmasına aracılık eden süreçtir; aynı kimlik süreci, buna maruz kalan kültür ve toplumlara daha önemsiz olayı emreder. Emperyalizm, kimliğin ihracıdır. Öyleyse, Genet kimlik kimlik dolaşan bir gezgin; hayatını yabancı bir davayla – bu dava devrimci ve sürekli mücadele halinde olduğu sürece- birleştirmeyi amaçlayan bir turistir (Said, 2008: 100).

Almanların işgal ettiği Fransa'yı anlattığı üçüncü romanı *Cenaze Töreni*, 1945 yılında, 2. Dünya Savaşı'nın sonlarında yazılır. Son romanı *Hırsızın Günlüğü*, yazarın 1930'lu yıllarda yürüyerek dolaştığı Avrupa seyahatlerini anlatır. Özyaşamsal öğelerle bezeli roman, tüm toplumsal ayrımcılık kodlarına, iktidar söylemlerine kendi deyişiyile; 'korkak, hain, hırsız ve eşcinsel olarak' karşı çıkar. 1948-1949 yıllarında *Hizmetçiler ve Sıkıgözetim (Gözetim altında)* oyunlarını yazmıştır. 1948 yılında, ünlü bir yazarken ömür boyu sürgün cezasına çarptırılır. Aralarında Sartre, Cocteau'nun da bulunduğu yazarların, dönemin cumhurbaşkanından ricası üzerine bağışlanır. 1956 yılında *Balkon*, 1958 yılında *Zenciler* oyununu yazar. 1955 yılında yazdığı son oyunu *She*, Türkçeye henüz çevrilmemiştir. 1950'lerden yaşamının sonuna dek kısa metinler kaleme alır. Heykeltraş arkadaşı ve tüm yaşamı boyunca hayranlık duyduğu tek kişi olarak tarif ettiği Alberto Giacometti'nin atölye ziyaretleri sonrası yazdığı *Giacometti'nin Atölyesi*, bunlardan biridir. Genet, film projeleri üzerinde de çalışmıştır. 1982'de Mettray Cezaevi'ni konu edinen *Duvarın Dili*, senaryosu tamamlanmış olmasına rağmen çekilememiştir. Brest'li Querelle romanı, Genet'nin katkısı olmaksızın sinemaya uyarlanmıştır. *The Fall of the Night (Gece Çökerken)* isimli senaryoyu tamamlamış, mekânı ve gereken parayı bulmuş olmasına rağmen son anda vazgeçmiştir. Senaryo Faslı bir köylünün, yabancısı olduğu Paris'le ilişkilenişini konu almaktadır. Senaryolar, taslaklar ve ön hazırlıkların dışında, Genet'nin sinemaya dair tek üretimi *Un Chant d' Amour*'un görüntüleridir. 1979 yılında, yakalandığı kansere karşı tedaviyi reddetmiş, 1986 yılının 15 Nisan'ında, hep yabancı hissettiği Paris'te hayata gözlerini yummuştur.

Jean Genet; ırkçı, militarist, cinsiyetçi tüm tahakküm biçimlerine karşı net bir tavır sergilemiştir. Vietnam Savaşı'na ve ülkedeki ırkçılığa karşı mücadele eden silahlı direniş örgütü Kara Panterlerin yanında yer almıştır. On yedi yaşından beri hapiste olan Kara Panterler sempatizanı Jakson'un mektuplarına önsöz yazan Genet, "kilit altında (ister Jakson ve Marquis de Sade gibi cezaevinde ister Artaud gibi akıl hastanesinde) yazan herkesle dayanışma ilan ediyordu"(Barber, 2005: 134). Kara Panterler'le ilişkisi olduğu gerekçesiyle tutuklanan Profesör Angela Davis'e de destek verir. Genet'nin Kara Panterler'e giriştiği dayanışma çizgisi ve

politikleşme süreci Fransa'daki direniş hattının da güzergâhını çizmiştir. "Filozof ve cezaevi reformunun savunucusu Michel Foucault'nun organizasyonu ile birlikte cezaevi koşullarını ve Fransa'da Kuzey Afrikalı göçmen işçilerin maruz kaldıkları muameleyi protesto etmek amacıyla düzenlenen gösterilere katıldı" (Barber, 2005: 135).

"İnsan, başına büyük bir felaket gelmedikçe sanatçı olamaz" (Genet'ten aktaran Ben Jelloun, 2011: 45). Jean Genet, incelemesinin başlığını Aziz Genet (Saint Genet) koyan, Sartre kötülüğün yüceltilmesiyle iyiliğin yüceltilmesinin bağlantılı olduğunu savunur. Genet'yi aziz yapan onun, "iktidarı alaya alma zevki" (Bataille, 2004: 143)dir. Bir var olma biçimi olarak, tüm kimliklerin reddi, Genet'e yeni bir dil yaratır. Tüm ezilen kimliklerle özdeşliği, eserlerinin temalarını oluşturur. Sözüne esirgemez hatta kendisine "aziz" nitelmesi yapan ve cezaevinden kurtuluşu için çaba gösteren Sartre'ı bile, Filistinlilerin yanında yer almaktan çekinmekle suçlar.

"Paris'teki arkadaşları kendisini anti-semitizm ile suçlar diye, Filistinlilerin haklarını koruyan tek kelime etmeye ödü kopuyordu" (Genet'ten akt. Said, 2008: 93). Kanser tedavisine rağmen Filistinliler üzerine yazdığı Sevdalı Tutsak üzerine çalışır. 1982'de sağlığı el vermediği halde Beyrut'a gider. Sabra ve Şatila katliamına (gazeteci olduğunu söyleyerek kampa girer) tanık olur. Gördüklerini Filistin Araştırmaları Dergisi'nin 6. Sayısında yazar. O ünlü makalesinde, gördüğü cesetleri, çıplaklığın iki halini aşk ve ölümü şöyle benzeştirir: "Aşk ve ölüm. Bir tanesi yazıldığında, bu iki terim birbiriyle çabucak bağdaşır. Aşkın müstehcenliğini ve ölümün müstehcenliğini algılamak için Şatila'ya gitmem gerekti. Her iki durumda da vücutların saklayacak hiçbir şeyi yoktur: duruşlar, bükülmeler, hareketler, işaretler, hatta sessizlikler hem bir dünyaya hem ötekine aittirler" (Genet'ten akt. Dolanoğlu, 2008: 127). Başlarda kişisel olan yazma edimi, tahakküm sistemleri ile tanıştıktan sonra, yazmasının tek amacı olmuştur. Yazar ve/ veya entelektüel olmak için yazmaz, ünlü olmak için de yazmaz. Devrim için de yazmaz. Kurumsallaşmayan, içinde sürekli bir devrim bulunduran isyan için, tüm dayatmaların reddi için yazar. "Fransa üzerine kitap yayınlamak istemiyorum. Entelektüel olmak istemiyorum. Fransa'ya dair bir şey yayınlarsam, entelektüel rolü kesmiş olurum. Ben bir şairim. Bana göre, Panterleri ve Filistinlileri savunmak benim bir şair olarak işlevime denk düşüyor. Eğer Fransa üzerine yazarsam Fransa'daki siyasal arenaya girmiş olurum-bunu hiç istemem-" (Genet'ten akt. Lentriccia, McAuliffe, 2004: 143).

4.4.2. Jean Genet Tiyatrosu: Suretin Yansıması

Günlük hayatın, tiyatronun kendisinden daha 'sahte' olduğunu söyleyen bir yazarın en doğru konumlandırılabilceği akım, absürt tiyatrodur. Jean Genet, tiyatro tarihinin en tartışmalı yazarlarından birisidir. "Genet'in çapraşık kurgusu, sosyal ve psikolojik gerçekçiliğin tipik sunumunu engelleyen dramatik bir çıktı için gerçekten uygundur"(Shevtsova, 2006: 44)

Tiyatroya bakış açısı, ironi kullanımı, kendi içindeki derinliği, onu diğerlerinden farklı kılan özellikleridir. Dış dünyanın kurgu hali, devrimlerin bile özünde dış dünyanın nüvelerini, kalıplaşmış cinsiyet hiyerarşisine ve iktidar ilişkilerini taşıdıkları ve bu yüzden 'devrim' olamadıkları, en iyi Jean Genet tiyatrosunda görünür. Jean Genet, oyunlarında cinsiyet hiyerarşisinin iktidarı yaratan, yöneten, sağlamlaştıran yapısını gözler önüne serer. Görünürdeki sınıfsal katmanları kazır ve alttaki daha derin, köklü ve insanları ayırıştıran, kutsayan ya da lanetleyen ayrıma, cinsiyet ayırımına ve onun üzerinde yükselen bütün ihtişam ve kabul görürlüklerine rağmen sahte olan ve varlıklarını çoğunluğun onayına borçlu olan iktidar aygıtlarını deşifre eder. "[...] Genet feodal karakterlerde bir hiyerarşi kurmuştur ve burada saygı duyulan erkek rolündeki kişidir. Genet'nin romanlarında kahramanlar dev yapılı kişilerdir. Önlerinde dize gelen romantik âşıklar ise erkekler değil, fahişelerle oğlanlardır" (Millet, 2011: 487).

Bu noktadan sonra iktidarların kurguları ile sanatçının kurgusu bir birini zaman zaman keser zaman zaman destekler. Oyun ne, sahte ne, hangisi yanılısama soruları o noktadan sonra seyirciye bırakılır: Karakterler gerçekte var mıdır, yanılısama mıdır? Gerçekte var olanın hayali karakteri kimdir? Hayalleri kim belirler? Adına aşk denilen romantizm, siyasal gerçekliklerin biçimlendirdiği bir çerçeve dâhilinde mi yer alır? Bedenlerimiz ne kadar bize aittir?

Martin Esslin, "Absürd Tiyatro" kitabında Jean Genet için ayırdığı bölümü "Jean Genet: Aynalı Salon" olarak adlandırır. Bu isim Genet'nin Balkon oyununu çağırıştırır. Oyunun geçtiği yer, bir genelevdir. Burası öyle bir yerdir ki, aynalarla kaplı odalarda kim ne olmak istiyorsa onu olabilir. Bir fanteziler evidir, burası. Oyunun ilk sahnesinde gördüğümüz Piskopos, Yargıç, General gerçekte bu vasıfları taşıyan insanlar değildir. Onlar, bu kimlikleri oynayanlardır. Genelevin sahibi Madam Irma, onlara gerekli dekoru, kostümü ve oyuncularını sunar. Odalarda bir şölen başlar. Oyuncular, fantezi sahibinin tüm isteklerini bu odalarda yerine getirmekle yükümlüdürler. Madam Irma, tüm odalarda olan biteni gözetleyebilmektedir. Oyun kişileri, yalnızca yazarın dehşet evrenine hizmet etmek için yaratılmışlardır. "Oyun kişileri rolden ibarettir, yani içsel özelliklerin tutarlı bütünlüğü içinde tanımlanmış kişilikler değil, aynadaki görüntüsünü giderek uzaklaşan bir derinlikteki boşluğa ya da yansıtılmış imgelere biçim veren maskelardır" (Innes, 2004: 150). Oyun kişileri, kendi psikolojilerini yansıtmazlar; tarihsel bir paradoksun cinsiyet merkezli ayrımcılığın ve iktidar aygıtlarının taşıyıcısı olarak sahnede bulunurlar. Bu karakterler cılız ve adını koyamadıkları bir iç isyanla kendileri olmaya çabalasalar da, sonunda hep var olan dış duvara çarparlar. İktidarın taşıyıcısı olanların hayalleri, devrimleri bile kendilerine ait değildir, çünkü. "[...] Genet'nin karakterleri iktidarın – hem emperyal devletin hem de isyan eden yerlilerin iktidarının- kendilerine dayattığı bir tarihin aktörleridir" (Said, 2008:102). Genet'nin oyun kişileri kendilerine yabancılaşmış, hiçbir biçimde etki edemedikleri dış dünyanın koşulları ile kuşatılmışlardır. Bu kuşatmayı yarmanın çabası ile

teslimiyetin zaman zaman umutsuz, zaman zaman saldırgan ama sürekli olarak uyumsuzluğunu taşırlar. Bu seyircide tedirginlik, huzursuzluk yaratan bir atmosferdir. Trajik bir arayışla çırpınan oyun kişilerinin trajedisi aslında zaten var olamamalarından kaynaklıdır. Onlar yaşamın ve kurumların nesnesidirler. Özne olma durumları ancak bu dizgenin taşıyıcısı ve sürdürücü bedeni olabildikleri kadardır. Yazarın, öz yaşamındaki kimliksizliği ve / veya kimlik arayışı oyun kişilerinin üstüne yansır. “Genet’nin hayatı [...] “ilginç” bir hayat olmaktan çok, bir “kimlik” sorununu içerdiği ölçüde politik göndermelerle yüklüdür ve eserlerinin birçoğu aynı şekilde otobiyografik öğeler içerir” (Arısan, 2012: 39). Oyun içinde oyun, oyun kişilerinin kendilerine yabancılaşmaları tüm eserlerinde görünür. *Hizmetçiler* oyununda da, iki kardeş ev sahibini öldürmek üzere kurdukları ‘oyun’, zamanla ‘onun yerine geçme oyununa’ dönüşür. Oyun kişileri, cinsiyet rolleriyle, tahakkümcü cinsel politikanın hiyerarşik dizgesini açığa çıkarmak üzere kurgulanmıştır.

Bu yapı çerçevesinde ataerkil düzenin babası, kendisine bağımlı olanlar için, kadınlar, çocuklar ve diğer bağımlılar için yaşar. Genet’nin çocuk ıslahevi Mettray’de, çocuklar “aile reisi” tarafından yönetilen ve “büyük ağabey” tarafından yardım gören “aileler” halinde yaşarlar. “Büyük ağabey”, küçüklere “civciv”lere bakmak, onları denetlemekle görevlidir. Genet’nin hapishane hiyerarşisi cinsel sınırlar içinde oluşur: Katilin dil uzatılmaz erkekligi ona en üstün yeri sağlar. Sonra kulamparalar ve hırsızlar, en son olarak da onlara hizmet etmekle yükümlü oğlanlar ve civcivler. Civcivler istenildiği zaman satılabilirler, “disipline” edilebilirler, hatta öldürülebilirler. En kötü durumda olanlar da ayaktakımıdır. Bunlar hizmet etmeye dahi layık görülmezler, bunlara sadece tecavüz edilir. Bu hiyerarşi içinde onların durumu cehennemden farksızdır (Millet, 2011: 487).

Erkeklığın, iktidarın hareket alanı olduğunu ve kurgusal bir boşluktan ibaret olduğunu savunan Genet, eserlerindeki erkek karakterler, varlıklarını ve güçlerini ispata çalışırlar. Kadınlık ve diğer cinsel kimlikler erkeklığe göre tanımlanmıştır.

Genet’nin erkek ve dişi kavramından daha açık seçik, daha keskin çizgili bir anlatıma rastlamak zordur. Erkek, üstün güçlülüğü, kadın aşağıda kalmaya yazgılı güçsüzlüğü simgeler. Yalnız bir ayrıcalık vardır: Genet, büyük bir kıskançlıkla zekâyı ve tinsel cesareti civcivlere, yani kendisine ayırmıştır. Sert olanın sertlikleri, statülerine bağlıdır. [...] Statüleri kendilerine bağımlı olan kadınlarla ya da kadınlaşmış erkeklerle belirlendiği için ‘sevgili’ gibi bir kulampara bu konuda şöyle diyebilmektedir: “Erkekle yatan iki kat erkektir” (Millet, 2011: 490).

Genet’nin dili bütüncül grotesk, irrite edici atmosferi kurar. Özenle seçilmiş taşlamaları, statülerin ve cinsiyet rollerinin altını çizer. Ancak hiçbir diyalog ya da sahne üzerindeki hiçbir nesne açıktan dışlanmışlık, kötücüllük atmosferine katılmaz. Tüm aykırı olgular, ayrıntılar biçimindedir. Ancak hepsi birleştiğinde (ışık, dekor, kostüm, maske, oyunculuk biçimi, diyaloglar) dışlanmışlığın, aidiyetsizliğin ve gerçeküstü atmosferin formunu oluştururlar. Yani Genet, ötekilerin dilini kurarken, öz olarak olduğu kadar biçim olarak da, geleneksel sahne dilinin dışında bir sahne dili, aykırı bir form yaratır. Bu nedenle, Genet’nin oyunlarının

anlatısallığının tanımlanması güç, kategorik sınırları belirsiz, “absürt akım” içinde sayılması bile tartışmalı olan bir durumdur.

Genet’in “ifade biçimi” için nispeten “absürd” diyebiliriz çünkü bu ifade biçimi alışık olduğumuz herhangi bir mantık dizgesine oturmaz. Genet’in anlatımı Kartezyen (Descartçı) felsefenin rasyonel mantığına tamamen ilgisizdir. Dönüşümlü kompozisyon biçimleri, parçalama ve dağıtma teknikleri, sunuş biçimleri arasında sık sık gidip gelmeler, bir metaforlar yığını seyircinin tahayyülüne meydan okuyan bir şekilde yapılandırır. Anlamın tezahürü, bilinçli bir temsil etme istemi sonucu oluşmaz. Genet’in “mantıklı olmak” ve/ya “anamlı olmak” gibi bir kaygısı yoktur. Öte yandan istemsiz ve gelişigüzel olmakla beraber, Genet belli bir noktada kendi toplumdışı olma hayalini yücelterek bir şekilde bir anlam ya da karşı anlam yaratır ki, bu da, Genet’in karşısında olduğu kutsal toplumun kendisine bakışı doğrulamasını, onların “toplum”, kendisinin de “dışı” olduğunu kabullenmesini, meşrulaştırmasını getirir. Bu nedenle uçuşup duran metaforlar, işaretler, bir nefret, hâkimiyet kurma ve öldürme isteği ile yerlerini bulur ve anlam kazanırlar. Bu tamamen aşağılanmayı kabullenişle birlikte gelen saldırganlıktır(Arısan, 2012: 42).

Marvin Carlson ise Genet oyunlarının, kullandığı teknikler anlamında absürt akım içerisinde sayılabilecek olmasına rağmen, Genet’in felsefi bakışı anlamında pek de bu akıma dâhil olamayacağını, bu anlamda, Martin Esslin’in absürt oyun yazarları olarak sınıfladığı Beckett, Ionesco ve Adamov’dan farklı bir yerde durduğunu belirtir.

[...]Genet’in oyunları baskı ve teslimiyet örneklerine çok daha fazla ilgi duyar, genellikle ayrıntılı tören ritüel metaforlarına gizlenmiş sado-mazoşist imalara sahiptir. *Hizmetçiler*’e yazdığı 1954 tarihli bir önsözde Genet, tiyatrosunu, esrarını belki de geri alamayacak bir biçimde kaybetmiş olan modern Batılı insanın görebileceği en büyük dram olarak niteler. Tiyatro “seyirciye hiçbir şey söylemeyen ama her şeyi ima eden bir dille seslenmeye muktedir, derinlikli bir etkin simge ağı” olmalıdır. Artaud gibi Genet de Batılı oyuncu “günahlarla yüklü bir günah olmak peşinde değil; yalnızca kendisini bir karakterle tanımlamak istiyor”⁴ derken, Doğu tiyatrosunun bu imkânı hâlâ sunduğunu düşünmektedir(Carlson, 2008: 431).

Parçalı bir anlatımla yazdığı oyunlarındaki tüm nesnelere, kostümler, mimikler, jestler, makyaj grotesk bir bütünü oluşturan, uyumsuz parçalar şeklinde aykırılığa, şiirsel dile ve söylenmeyen ayrıntıları aktarmaya hizmet etmek için var edilirler. Kullanılan imgelerin çok anlamlılığı ve bunun yarattığı boşluk, belirsizliği pekiştirir. Sahne göstergeleri, kendi başına bir vahşet ve şiddet ayinini andıran ama alttan alta oyunun atmosferine hizmet eden, huzursuzluk ve tedirginlik yaratıcı yapıyı inşa ederler. Genet, sahne biçiminde Antik Yunan geleneklerinden çok yararlanır. Genet tiyatrosunda; Eski Yunan ve Roma tiyatrosundaki mimus geleneğine, benzetme, taklit, soytarılık biçimindeki sembolik öğelere çokça rastlanır. Bu da oyunlara bir ayin, şölen havası verir.

Genet, *Balkon*’un “bir katedraldeki ayin kadar ciddiyetle oynanması” gerektiğini söyler. *Paravanlar*’da Said’in durumu İsa’nın inancının ve yükselişinin tersine çevrilmiş halidir, ailesi ironik olarak “Kutsal Aile” olarak nitelenir, yıkım orjisi sırasında paravanlara çizilen kalp “İsa’nın aort yerine alevler taşıyan kutsal kalbi”dir⁵. Ve *Hizmetçiler*’de kısmen kısalığı

⁴ Jean Genet, “A Note on Theatre,” çev. Bernard Frechtman, Tulane Drama Review 7, 3 (Spring 1963):37.

⁵ The Balcony, s. 10; Letters to Roger Blin s. 51; The Screens, s. 179 ve 190.

nedeniyle bu yapı daha açık biçimde görülür. Açıkça “tören” olarak adlandırılan eylem üç kez yinelenir. [...]Kurban kurtarıcı üzerinde yoğunlaşan duygu, ruhani bir sevgi olmak yerine, cinsel tutku ve nefretin karışımıdır ve törene katılanlar tanrılarıyla ortaklığı, O’na (Madam’a) taparak değil, onu yıkarak sağlarlar. Madam’ın tuvalet masası “atlar”, mutfak “rahibin özel odası”na dönüşür ve bu sembolik bağlamda Madam’ın giysilerinden Claire’in payına düşenleri Solange “Madam’ın yüce gönlünden kopan parçalar” olarak adlandırılır.[...]Bu sözlerin her biri Bakire Meryem’e ilişkin sıkça okunan ve anlatılan öykülerden, “fildişi kuleden” ve “altın kapı” hikâyelerinden alınmıştır (Innes, 2004: 149).

Sahne üzerinde yaratılan ayinsel bir ritüeldir. Süslemeler, simgeler, renkler olabildiğince abartılı olmalıdır. Genet tiyatrosunda, gerçeklik taklide dayanır. “Her eylemin bir gösteri olarak sunulduğu teatralleştirme anlayışı içinde yer alan her uygulama ayinsel özellikler taşır. İşlevlerinden sıyrılmış eylemler birer ayine dönüşür” (Innes, 2004: 158). Sahne üzerinde, ışıktan, oyuncuların taşıdığı aksesuarlara ve kostümlere değin tüm göstergeler bu ayine, erotik bir işlev de yükleyerek hizmet eder. “Genet’nin sembollerle sık dokunmuş tiyatrosu, Katolik ayinlerini yansıırken, hem gösteriden yalıtılmış, hem de psikolojik olarak gösteriye dâhil olmuş bir izleyiciye ihtiyaç duyar. Irma bu anlamda da Genet tiyatrosundaki izleyici metaforudur”⁶ (Homan’dan akt. Güçbilmez, 2005: 137).

Yaratılan atmosferde, olayların geçtiği, dışlanmışların mekânı olarak yazarın konumlandığı mekânların da etkisi vardır. Bu mekânlar, suçluların, fahişelerin, pezevenklerin, katillerin, yeraltına çekildiği ya da yaşadığı mekânlardır: Hapishaneler, genelevler oyunlarının asıl geçtiği yerlerdir. *Sıkıgözetim* oyunu bir hapishane hücrelerinde, *Balkon* oyunu bir genelevde geçer. *Hizmetçiler* oyunu ise, iki kardeşin sürekli aşağılandığı ama buna rağmen hizmet etmekle görevli oldukları, evin sahibine öykündükleri, oyun kişilerine ait olmayan bir evde geçer. Bu mekânlar, oyun kişilerindeki kimlik parçalanmışlıklarının, kendilerine yabancılaşmalarının ve sonunda aslında olmadıklarını fark ettikleri atmosferi kurar.

Genet ne kendi öz düşmanını bulabilir ne de alternatif bir dünya yaratabilir. Kısacası Genet’nin oyunlarındaki insanlar, bütünüyle bir inziva durumu içinde kendi alternatif kimliklerini yaratmaya çalışırlar ve bunun için de “gerçek” bir alan için umutsuzca mücadele ederler. Fakat her defasında varoluşlarının bir kısmını “diğer” tarafta bulurlar. İşte bu belirsizlik, ikilem ve birbirine geçmişlik, her defasında eksik cinayetlere, eksik devrimlere sebep olur; çünkü Genet’de özneyi görmeye çalıştıkça, onun yokluğunu fark ederiz(Arısan, 2012: 41).

Çelişik duygular, tekinsiz mekânlar, göstergelerin çok yönlülüğü saldırgan ve bir o kadar da büyülü bir dil, seyircileri rahatsız edici bir atmosfer yaratır. Oyun kişilerinin kimlik bölünmeleri, keskin ikilemleri, aidiyetsizliklerinin yarattığı belirsizlik, ‘marjinal’ figürler şiddetli ve bir o kadar da alaysı bir incelikle kurgulanmıştır. Trajik ve komik abartının sahnede şiddetle yansıtılması, seyircinin toplumsal düzlemini ve kendi kimliğini sorgulamasını sağlar. Seyirciyi irkiltir, dehşet, şaşkınlık ve gülme duygularının iç içe geçmişliği ile sarsar. Genet tiyatrosunun

⁶ Sidney Homan, *The Audience as Actor and Character*, (Levisburg: Bucknell University Press, 1989), s. 58.

belirgin özelliklerinden biri de seyircide yarattığı bu dehşet duygusudur. Nitekim Paravanlar oyununun prömiyerinin ardından kitlesel ayaklanmalar yaşanmıştır. “Prömiyerde “ihanet!” çığlıkları attı izleyici ve gösterilerin sürdüğü dönemde kitlesel ayaklanmalar yaşandı, gazetelerde ciddi protestolara, sokaklarda kayda değer şiddet hareketlerine rastlandı” (Innes, 2004: 161). Tiyatro tarihinde görülmemiş biçimde politik bir reaksiyona yol açan oyunlar, Genet için yine de başarısızlıktır. Çünkü onun için politik istemler, sokak hareketleri, bireyin kendi içinde hissedebileceği acıyla, tinsel yücelikle eş değer olamaz. Genet için “ruhlara dokunmayan bir gösteri boşunadır”⁷ (Innes, 2004: 161).

Genet tiyatrosunda, ironi kavramının kullanım alanı oldukça geniştir. Farklı stratejilerle kendine yol bulan ironi, teatral bir biçimde öz farkındalık yaratan unsur olarak kullanılır. “Rol”ün kendisi ön plana çıkarılır, çevre etkileri sonunda oyuncular derinlemesine bir iç yolculuğa çıkar ve sonra yine çevre duvarlarına çarparlar. Bu çarpışma sağaltıcıdır. İzleyicinin oyuncuda gördüğü kendi suretinin yansımasıdır. Hemen her oyunda kullanılan ayna metaforu bu anlamı pekiştirir. Gerçek yaşamdaki kimliklerin aslında birer “rol” olduğu özünden beslenen Genet ironisi; oyunun izleyicisine bu gerçeğini ya da üzerine biçilen rollerin “oyuncusu” olduğunu, sahnedeki oyuncularla aktarır.

Oyuncu ve izleyici kimlikleri, tek kimlik içinde yok etme, Genet tiyatrosunun asal eksenini oluşturur. Buradan Genet’in bütün oyunlarına uygulanabilecek bir ironi formülü çıkarmak mümkündür: İnsan hem sahnede, hem sahne dışındaki günlük yaşamında rol yapar ama yaşamda oynanan rollerin bilincinde olunmadığından, yaşamda üstlenilen roller, tiyatrodaki üstlenilen rollerden daha az “gerçek”tir (Güçbilmez, 2005: 137).

Bu anlamda, Butler’ın Queer kuramındaki bedenlerin cinsiyetlendirilmesi gibi, Foucault’nun, normal insanın kurgu olduğunu savında olduğu gibi, yaşamda edinilen roller tiyatrodakine kıyasla daha az gerçektir. Genet’in gerçeğin yanılması olarak kurduğu fantezi evreni, ölümlle sınırlanmış insan varlığının yaşamda da çepeçevre kuşatılmış ve ‘roller’den ibaret olduğunu dram sanatı estetiği içinde aktarır. Bu çalışmanın irdelenecek oyunlarından biri olan *Balkon* oyununuzda bu fantezi evrenini yalın biçimde görebiliriz. Oyunun birinci sahnesiyle sergilenmeye başlanan dünya; aslında oyun kişilerinin fantezi dünyalarıdır. Oyunculardan biri general, biri piskopos ve diğeri de yargıç kılığındadır. Bu kimlikler, oyun kişilerinin hayalleridir. Üç kimlik de erkektir. Her üç kimlik de toplumda “saygınlık”, “güç” ve “iktidar” temsilcisidir. Oyuncular ancak bu kimlikler sayesinde var olacaklarına inanırlar. Bu fantezi odaları onlara, kendi gerçekliklerinden, içinde buldukları durumlardan uzaklaşmalarını sağlar. Nesnel dünya, bu fantezi odaları sayesinde yeni baştan kurgulanır. Zaman- mekân kısıtlaması ortadan kalkar. Kurulan fantezilerin sorumluluğu yoktur, yenilenebilir, bozulup tekrar kurulabilir. Sonuçta da, kurgulayanı, doyuma ulaşmış, kuşatıldığı çemberlerin dışına çıkmış hissettirir, onu

⁷ The Maids’in 1954 tarihli önsözü, TDR, VOL. 7, no.3, s.39.

bir süreliğine iyileştirir. “Fantazileri, fantazilerini gerçekleştirdikleri oyunları, onlara sıradan hayatlarına, dışarısına dayanma gücü verir. Üstelik dışarıda bir biçimde kendilerini nesneleştiren egemen güç taşıyıcılarından öç alırlar” (Öndül; 2001: 157).

Genet'nin oyunlarındaki uzlaşmaz gerginlik, yazarın hassasiyeti yüksek, estetik biçiminden ileri gelir. Genet, asla kişisel bir 'hakikat' kabulünde bulunmaz. Ehlileştirilmiş, yola getirilmiş her şeyden uzak durur. Eserlerinin hiçbir biçimde politik bir argümana, slogana dönüştürülmesine izin vermemiştir. Buna bir örnek vermek gerekirse, Filistin halkının en samimi destekçisi olan Genet, Filistinlilerin diğer uluslara benzediği anda onlara ihanet edeceğini söyler: “Bakın şimdi: Filistinlilerin kurumsallaştığı gün onlara destek vermeyi bırakacağım. Filistinliler de diğer uluslar gibi bir ulus olduğu anda, artık onların yanında olmayacağım... Bu noktada onlara ihanet edeceğim” (Fentricchia, McAuliffe, 2004: 143). Yahudilerin, Filistinlilere uyguladıkları faşizmde, Hitleri'in kendilerine uyguladıkları faşizmi örnek aldıklarını savunur. “Genet'ye göre Mutlak, ister şeytani ister kutsal olsun, insan kimliği biçiminde ya da kişileştirilmiş bir tanrıda değil; her şey söylendikten ve yapıldıktan sonra bile sakinleşmeyecek, başka bir şeye dâhil edilmeyecek ve ehlileştirilmeyecek ne varsa tam da onun içindedir”(Said, 2008: 104).

Yazarın bu tutumunu, incelenecek olan *Balkon* oyununda da görmek mümkündür. İktidarın taklitçisi olarak kendilerini var eden devrimciler, yenilmişlerdir. Çünkü kökleşmiş cinsiyet yargıları, hegemonik erkeklik iktidarı aşılamamıştır. Yıktıkları iktidarın devamı niteliğindeki devrim de bir yanılsamadır. Ezen- ezilen, efendi- köle, sömürgeci- sömürge gibi karşıtlıklarla kurduğu oyunlarında, ezilenin ezenin taklitçisi ve onun taşıyıcısı olduğu sürece, bu ilişkiler ağının sökülüp atılamayacağını, kendilerini sürekli farklı kimliklerle farklı biçimlerle var edeceklerini gösterir. Jean Genet de Michel Foucault gibi, iktidar zincirinin sağlamlaştırıcısı, süregenleştiricisi olarak; tahrip edilmiş cinselliği merkeze alır.

5. SIKIGÖZETİM OYUNUNUN GREİMAS GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ

Yöntem kısmında da açıklandığı gibi, göstergebilim dilbilim yöntemlerinden doğmuştur. Bu yüzden temel kavramları; dil/söz, dizim/dizi, gösteren/gösterilen, bağıntı/karşıtlık, yüzey yapı/derin yapı ortakdır. Burada söz konusu oyunlarda, anlama hizmet eden, anlam dizgesinin kurulmasında işlev yüklenmiş tüm gösterge birimleri açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. İzleyici ya da okura iletilen tüm göstergelerin bir anlamı vardır ve derin yapıyı oluşturur. Sahnedeki ışık, dekor, kostüm, oyunculuk yöntemleri, oyuncuların makyajları, mimikleri birer gösterge birimidir. Ele alınan metinler birer tiyatro oyunu olduğundan sahnede görülen her nesne bir gösterge niteliği taşır. Ancak burada metin üzerinden bir inceleme yapıldığından bu göstergeler metin düzeyinde ele alınacaktır. Bu yolla tüm iletişim dizgelerinin işleyiş biçimi açığa çıkarılacak ve derin yapıya ulaşılarak, Grimas göstergebilimsel dörtgeni oluşturulacaktır. Greimas'ın 'üretim süreçleri' olarak tanımladığı süreç, bu çalışma bir çözümleme çalışması olduğundan (yöntem kısmında belirtildiği gibi), yüzey katmandan derin katmana doğru yol alacaktır. Bağıntılar dizgesini anlaşılır kılacak ve bu bağıntıların bir araya gelme kurallarını net olarak gösterecek betimleme düzeyleri şu sırayla incelenecektir.

1. Söylemsel düzey (Yüzeysel, anlamsal düzey)
2. Anlatısal düzey (İçerik düzeyi)
3. Mantıksal-anlamsal düzey (Soyut derin düzey)

5. 1.Sıkıgözetim Oyununda Söylemsel (Yüzeysel, Anlamsal) Düzey Çözümlemesi

5.1.1. Anlatısal Yapı

Oyunun ve kahramanların adlarının çözümleneceği aşamadır.Yazar, adlardan sessel, anlamsal ve simgesel anlamlar kurar. Oyun kişilerinin işlevleri, birbirleriyle ilişkileri, toplumsal cinsiyet hiyerarşisindeki yerleri göstergeler (kostümler, uzam, zamansallaşma, diyaloglar) aracılığı ile incelenir. Söylemin ortaya çıkmasını sağlayan süreçtir. Oyun kişilerinin zaman ve uzam içinde nasıl konumlandırıldığı açığa çıkarılır.

5.1.1.1. Oyunun Adı

Ad seçimi yapının iç düzenine bağlı örtük ya da belirtik bilgileri barındırır" (Kıran, A.; Kıran, Z, 2011: 193). Oyunun orijinal adı; *Haute Surveillance*, İngilizceye *Deathwatch* olarak çevrilmiş, Türkçeye ise Ayrıntı Yayınları'nın Yeraltı Edebiyatı dizisinde Yıldırım Türker

tarafından *Sıkıgözetim* olarak çevrilmiştir. “Sıkıgözetim” birleşik bir sözcüktür. “Sıkı” ve “gözetim” kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ne göre;

Sıkı:1. Dar2. İyice sıkıştırılmış, doldurulmuş, tıkız, gevşek olmayan 3. Zorlu, güçlü ve etkili. 4. Dikkatli, titiz ve göz yummadan uygulanan 5. İlkelerine çok bağlı, hoşgörüsü olmayan, katı. 6. Yoğun7. Cimri. 8. Sıkıca9. Disiplin. 10. Zorlayıcı durum. 11. Ağızdan dolma ateşli silahlarda, barut ve kurşunun üstünden namluya sokulup bastırılan bez ve kâğıt parçaları vb. şeylerin tümü. 12. Güçlü ve çabuk, hızlı.

Gözetim:a. 1. Gözetme işi, nezaret: “*Din ve ahlak eğitimi devlet gözetim ve denetimi altında yapılır.*”-Anayasa. 2. Himaye. 3. huk. Gözaltı. (Güncel Türkçe sözlük)

Gözetim:Küçüklerin, ana babaların korunması ve idarenin her türlü eylem ve işleminin de yargının denetimi altında olması durumu. (Ceza Yargılama Yöntemi Yasası Terimleri , 1972)

Gözetim: Nezâret, nezâret makamı. (Medeni Hukuk Terimleri Sözlüğü ,1966)

Oyunun ilk sayfasında yazar dekoru tanıtır: “Bir zindan hücresi” (Genet, 2007: 12). Bu tanımlamalara göre,“Sıkıgözetim” i Oyundaki bağlamı içerisinde tanımlarsak;

Sıkıgözetim: Etkili, zorlu, gevşek olmayan, disiplinli nezaret, gözetme işi.

Oyunun adı olan *Sıkıgözetim*, bir gösterendir. Denetim altında tutulma, hapisanede tutulma ve gözetim altında bulundurulma kavramlarını gösterir. Oyunun atmosferini kurmaya yardımcıdır.

5.1.1.2. Oyun Kişileri

Oyunun sözdizimsel yüzeyinde dört kişi vardır. Bunlardan üçü oyunun ana karakterleridir. ‘Gardiyan’ ve diğer gardiyanlar son sahnede oyuna girerler. Onlar her şeyden haberdar olan ve gözetleyenlerdir. Bunun dışında görünmeyen ama oyun kişilerinin eylemlerinde, yönelimlerinde büyük etkisi olan Kartopu’nun sadece adı geçer. Yine Yeşil Göz’ün karısı da oyunda adı geçen oyun kişilerindedir.Oyunda adı geçen bir diğer karakter ise, Yeşil Göz’ün öldürdüğü kızdır. Çalışmanın konusu cinselliğin inşası olduğundan oyunda görünmeyen, yalnızca adı geçen bununla birlikte ana karakterlerin eylemlerinde belirleyici olan, onların ikon haline getirdikleri kahramanları olan “Öcalan⁸” unvanlı, cinayetten hüküm giymiş üç kişi; Robert Garcia, Clairvaux’daki “Öcalan” ve Tréous’daki “Öcalan”da görünmeyen oyun kişileri kategorisinde ele alınacaktır. Greimas göstergebilimi bu anlatı kişilerini; göndergesel kişiler olarak tanımlar. Yeşil Göz, 22 yaşındadır ve cinayetten idam cezasına çarptırılmıştır. Maurice, 17 yaşındadır. Yeşil Göz’e hayrandır ve aralarında özel bir yakınlık vardır. Lefranc, 23 yaşındadır, hırsızlıktan hüküm giymiştir. Yeşil Göz’ü kıskanmaktadır. Oyun kişilerini, oyun kişisi ya da göndergesel kişiler olarak şematize edecek olursak;

⁸ Türk Dil Kurumu; deyimler sözlüğüne göre ayrı yazılması gereken deyim, özel isim olduğundan çevirmen tarafından birleşik sözcük olarak yazılmıştır: Genet, J. (2007). Sıkıgözetim. (Çev. Yıldırım Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tablo 5.1.Sıkıgözetim Oyununda Oyun Kişileri

Görünen oyun kişileri	Görünmeyen oyun kişileri(Göndergesel kişiler)
Yeşil Göz	Kartopu
Maurice	Yeşil Göz'ün karısı
Lefranc	Yeşil Göz'ün öldürdüğü kız
Baş Gardiyan	Robert Garcia
Hücre Gardiyanı	Clairvaux'daki "Öcalan"
Diğer hücre gardiyanları	Tréous'daki "Öcalan"

Yeşil Göz: 22 yaşındadır. Bir kızı öldürdüğü için, oyun zamanından iki ay sonra idamla cezalandırılacaktır. Okuma yazma bilmemektedir. Genet, oyunda isimler üzerinden de karşıtlıklar kurmuştur. Göz; görme işlevini yerine getiren organ iken Yeşil Göz'ün okuma yazma bilmemesi yani görememesi arasında ile tezatlık yaratılır. "Yeşil Göz: (...) Okuma yazmam yok diye beni sakat belliyorsun. Ama göz var bende!" (Genet, 2007: 37). Evlidir. Bedeninde karısının resmi olan bir dövme vardır. Hücredeki sevgilisi transseksüel Murice, Yeşil Göz'ün bedenindeki kadın dövmesini gördüğünde ondan gözünü alamaz. Buna karşılık, Murice' şunları söyler:

"Yeşil Göz: Seni gözlediğimi unutuyorsun. Ona ilk günden beri vurgunsun, duşta benim çıplak göğsümü gördüğün sabahtan beri. Geri döndüğümüzde anladım. Bana bütün yaltaklanmaların onun içindi. Yalan mı? Göğsüme baktığın zaman, onun vücudu benimkine nasıl tıpatıp uyuyor, onu anlamak için bakıyordun. Okuma yazmam yok diye beni sakat belliyorsun. Ama göz var bende ! Yalan mı?"(Genet, 2007: 37).

Karısından gelen mektupları, okuyamadığı için Lefranc'a okutur, aynı şekilde karısına yazacaklarını da Lefranc'a yazdırır. Başka bir hücrede kalan, hapishanedeki suçlular hiyerarşisinde en üstte olan Kartopu'na hayrandır. Gücünü ondan alır. "Yeşil Göz: Kartopu bana eşlik ediyor. Beni cesaretlendiriyor. (...) Okuma yazmam yok ama sırtım sağlam olmalı. Kartopu'nun aynı yükü taşıması gibi. Ama tüm zindan için. Belki bir başkası daha var, bir numaralı babadayı, tüm dünyanın yükünü sırtlanan."(s. 13) Oyunda bir cinsiyet ve iktidar hiyerarşisi vardır. Yeşil Göz; Maurice ve Lefranc'ın da bulunduğu hücrenin güç sahibidir. Hücrede hegemonik erkekliğin temsilcisidir. Ona bu gücü sağlayan erkek olması, Kartopu ile olan yakınlığı ve suç kategorisinde işlediği cinayetin en üst saygınlıkta sayılmasıdır. Bir kadınla evli olması ki bu ona ait bir kadının olması demektir, aynı zamanda hücrede de bir sevgilisi vardır. Hegemonya, yaratılan imajlara duyulan hayranlıkla gelişir. Yaratılan imaj sonucu, hegemonya altındakilerin rızası oluşur.

"Yeşil Göz, *Lefranc'a*: Evet beyim! Aklıma eserse, sizi atlıkarıncadaki atlar gibi dört döndürürüm. Kızlarla vals yaparken döndürüp durduğum gibi. Yapamam mı sanıyorsun? Burada istediğimi yaparım. Evet beyim, erkek benim burada. Koridorlarda, merdivenlerde, avlularda, her yerde dolanabilirim. Saygı duyarlar bana, korkarlar benden. Belki Kartopu kadar güçlü değilim. Onun suçu benimkinden biraz daha gerekliydi çünkü"(s. 44).

Ancak Yeşil Göz, bu güce sahip olmadan önce yani cinayeti henüz işlemişken çok güçsüzdür. Bu güçsüzlük oyunda kadın olmanın göstergesidir. "(...) Cesedi çıkarmak imkânsızdı.

Çok yer kaplıyordum, memelerim kocaman ve görünür olmuştu. Yumuşaktım. Önce dışarıya bakmak için pencereye gittim. Dışarı çıkmaya cesaret edemedim, cinsiyet değiştirmiştim. Sokak beni gözetliyordu sanki. Benim pencereye çıkıp entarimi, yeni saçlarımı, kurdelelerimi göstermemi bekliyorlar sanıyordum”(s. 36). Yine Yeşil Göz, cezaevinde “erkek” statüsüne ulaşana dek “cinsiyet değiştirmiştir.” “Beni uyaracak kimse de yoktu. Dokuz gün boyunca cinsiyet değiştirdim. Her yerim çatlamıştı. Ya şimdi? Ne yapacağım şimdi?” (s. 37).Lefranc, Yeşil Göz’e özenir. Yeşil Göz, Lefranc’a şöyle der: “Benim kalıbıma girmen için ben boyda olman gerek. Ben boyda olmak için de benim yaptığımı yapman gerek. İnkâr etme, gardiyanlarla senli benli olmak isterdin. Hoşuna giderdi bu, ama yeterince güçlü değilsin. Belki bir gün anlarsın bir gardiyanın ne olduğunu. Ama önce bedelini ödemelisin” (s. 44). Maurice, Yeşil Göz’ün sevgilisidir. Lefranc hem bunu hem de Yeşil Göz’ün karısının olmasını kıskanır. Yeşil Göz’ün hücredeki otoritesi, erkek olmasından ve bir cinayet işlemiş olmasından kaynaklanmaktadır. “Yeşil Göz: Erkeğin ihtiyacı yoktur çalım. Erkek olduğunu bilir, bu da ona yeter” (s. 43). Maurice ve Lefranc, Yeşil Göz’ün otoritesini kabul etmişlerdir. Bu durum her ikisinin de onu yüceltmesinden anlaşılır. “Maurice: (...) Yüzüğünden anlardım tam bir erkek olduğunu” (s. 46).Yeşil Göz; anlatsal katmanda daha derin inceleneceği gibi oyunda dönüşüme uğramıştır. İdama mahkûm edilmiş olması ve idam günü yaklaştıkça, onun hücredeki otoritesinin kaybı ve sahibi olduğu karısını kime bırakacağı tartışmaları bunun göstergesidir. “Yeşil Göz: (...) Zavallı bir kızcağız o. Bir erkeğe ihtiyacı var, gerçek bir erkeğe; bense şimdiden bir gölgeyim”(s. 28).

Maurice: 17 yaşındadır. Transseksüeldir. Hücreden madun erkekliğin temsilcisidir. Cinsel yönelimi nedeniyle, hücre içinde en alt saygınlıktadır. Nitekim oyun sonunda öldürülür. Hücrede yalınayak olan yalnızca odur. “Maurice, yalınayaktır” (s. 12). Yeşil Göz’ün sevgilisidir. Hücredeki gücünü de bundan almaktadır. Hücredeki iktidar kavgasında Lefranc’tan üstün olduğunu sürekli olarak ona göstermeye çalışır. “Bütün erkekler, hem de gerçek erkekler beni kabul etti. Gencim daha, ama onların arkadaşlığını kazandım. Seninle ise hiç arkadaş olmayacaklar, hiç. Sen bizim gibi değilsin. Hiç olamayacaksın. Adam öldürsen bile.”(s. 31) Maurice; Yeşil Göz’ün karsına ilgi duymaktadır. Yeşil Göz de Lefranc da bunun farkındadır. “Maurice :(Lefranc’a)Karısıyla ilgileniyorsam, Yeşil Göz izin verdiği içindir”(s. 50). Yeşil Göz, Maurice’den sürekli olarak onu uyaran, koruyan kollayan biri gibi, onun karısıymış gibi davranmasını beklemektedir. “Yeşil Göz’ün giysilerinin bekçisi misin yoksa” (s. 27), diye soran Lefranc’a, “bu da benim işim”(s. 27) diyerek cevap verir. Yeşil Göz, Maurice’e “Küçük orospu!”(s. 27) diye sitem eder.Maurice’nin her zaman yanında ve onun hizmetinde olmasını ister. Yeşil Göz, Maurice’yi tanımadan önce işlediği cinayette bile, kendini uyarmadığı için Maurice’yi suçlar: “Yeşil Göz: (...)Bu senin suçun, sıçan seni. Orada değildin. Beni uyarmak için orada olmalıydın. Ama şimdi içerdeyim, pişmanlık içinde. Tam o sırada orada olmalıydın, ama kim bilir, belki de karımla meşguldün o anda...” (s. 26)Hücrede, güç hiyerarşisinde en altta olan kişidir. Lefranc’a meydan okuma cesareti, Yeşil

Göz'den kaynaklanmaktadır. Ancak Yeşil Göz'ün öldürülmesine iki ay kalmıştır ve Yeşil Göz olmadığına, Lefranc'la olacaktır: "Maurice: (Yeşil Göz'e) Bu da işte benim midemi bulandıran başka bir şey. Artık sen olmayınca, onunla olmam gerekecek"(s. 46).

Lefranc: 23 yaşındadır. Suç ortağı (işbirlikçi) erkekliği temsil etmektedir. Çünkü Yeşil Göz'ün hegemonyasını kabul etmekte, bu hegemonyanın Yeşil Göz'e sağladığı ayrıcalıkları öykünerek izlemektedir. Bununla birlikte, bu hegemonyayı eline geçirmek için şiddetli bir arzu duymaktadır. Hırsızlıktan hüküm giymiştir ki bu da onu suç hiyerarşisinde geride bırakmaktadır. İki gün sonra cezaevinden çıkacaktır. Yeşil Göz'e imrenir, onun yerinde olmak ister. "Yeşil Göz (Lefranc'a): Benim kalıbıma girmen için ben boyda olman gerek. Ben boyda olmak için de yaptığımı yapmak gerek. İnkâr etme, gardiyanlarla senli benli olmak isterdin. Hoşuna giderdi bu, ama yeterince güçlü değilsin. Belki bir gün anlarsın bir gardiyanın ne olduğunu. Ama önce bedelini anlamalısın" (s. 44). Maurice ile Yeşil Göz'ün yakınlığına tanıktır, Maurice'ye yaklaşmak istese de, Yeşil Göz'e karşı gelemeyeceğinden yaklaşamaz. Sürekli kendini ispatlama ve güç hiyerarşisinde öne çıkma çabasıdır. Oyunun başında Maurice'yi öldürmeyi denemiş ancak başaramamıştır. Yeşil Göz'den öcünü almak için, Yeşil Göz'ün karısına yazdığı mektuplarda kendi adına ona kur yapar. Bu aynı zamanda bir erkeklik yani güç gösterisidir. Bunu Yeşil Göz'e fark ettirmekten çekinse de, Maurice'ye (güç ekseninde ona yakın olduğundan)karşı kullanmaktan geri kalmaz.

Lefranc: Elinde ne kaldı, söyleyeyim mi sana? Kıskançlık. Karısına mektupları benim yazmama dayanamıyorsun. Fazla güzel bir iş bu. Gerçek bir iş. Ben onun postasıyım. Bu da seni kudurtuyor.Maurice, dişlerini sıkarak: Yalan! Ben imla hataları yapıyorum.Lefranc, Maurice'i yansıtılarak: Yalanmış. Bir görebilsen kendini bunu söylerken! Gözlerin yaş içinde. Ne zaman masaya otursam elime kâğıdı alsam, hokkayı açsam, yerinde duramaz olursun. Elektrik yüklenmiş gibi. Yanına yaklaşılmazdı. Hele yazarken. Halini görmeliydin. Bir de mektubu yeniden okurken. Nasıl sırtıttığını, gözlerini nasıl kırıştırdığını sen göremezdir.Maurice: Kendi karınmış gibi yazıyordun ona. Boşalıyordun kâğıda(s. 24).

Lefranc, Maurice'nin Yeşil Göz'e kur yapmasını kıskanır. Bu yüzden Yeşil Göz'ün de cezaevi hiyerarşisinde en üstte olmadığını dile getirir. Yeşil Göz'ün güce de cezaevinde, mahkûmlar arasındaki hiyerarşide sonsuz değildir. Yeşil Göz'ün üstünde de Kartopu vardır:

" (...) Onun dostları, gerçek dostları üst katta. Onu, demin koruduğun gibi korumaya hiç gerek yok. Yeşil Göz emirleri öte dünyadan alıyor. Ona sigara yolluyorlar. Nereden? Suyun öte yakasından! Ona dostluğunu elinin içinde sunana, tören üniformalı, özel bir gardiyan yoluyla. Gönül postası. Kartopu'nun gülümsemesinden bahsediyordun. Bana sanmıştın, değil mi? Ama yanıldın. Beyimiz daha o anda zenci dişlerinden devşirdi onu. Tüm tutulular iki düşman öbeğe bölünmüş, iki kralısa, başlarımızın üstünden, ya da arkamızdan, hatta yüzümüze karşı birbirlerine gülücükler yollayıp duruyorlar. Üstüne üstlük, karılarını armağan ediyorlar" (s. 43).

Suç evreninin güçlülerine yakın olduğunu ispat için göğsüne efsanevi suçluların simgesi olan "Öcalan" dövmesini yaptırmıştır. Ancak, Maurice bunun sahte olduğunu ortaya çıkarır. "Maurice, Lefranc'a yaklaşır: Yahu dur biraz, beyefendi dövmeli değil, sadece mürekkeple

çizilmiş” (s. 52). Oyunun sonunda ise Lefranc, kendini ispat etmek, hiyerarşide yükselmek için “şan olsun diye” (s. 54), çıkışına iki gün kala Maurice’ı öldürür. Lefranc’ın cinsiyet hiyerarşisinde yükselmek için işlediği cinayetin ederini Yeşil Göz tanımlar: “Gardiyanları çağırıyorum. (Kapıya vurur) Kaç para ettiğini suratlarından anlarsın” (s. 55).

Hücre Gardiyani: İsmi yoktur. Diğer oyun kişileri gibi psikolojik herhangi bir derinliği yoktur. Yalnızca devlet aygıtının görevlendirdiği, hiyerarşideki yerini belirlediği üniformalı biridir. Görevi mahkûmları gözetlemektir. Kartopu’ndan Yeşil Göz’e sigara getirir. “Gardiyan (Yeşil Göz’e): Kara çocuk dertlenmemeni söylememi de istedi. Bu herif gerçekten dost sana.” (s. 41) Başgardiyana birlikte ikinci kez oyunun sonunda ortaya çıkar. Mahkûmlar arasındaki hiyerarşiyi onaylamakta, gözetlemekte ve yönlendirmektedir. Yeşil Göz’ün karısını Gardiyana bırakacağını söylemesi üzerine, onu ödüllendirir: “Gardiyan: (...) Ayrıca mutfaktan bir şey istersen haberim olsun. Ne istersen getiririm sana. (Lefranc’a) Hâlâ bir gardiyanın ne olduğunu bilmiyorsunuz. Öğrenmeniz için de (Yeşil Göz’ü gösterir) onun durumunda olmanız gerekir” (s. 42). Lefranc’ın işlediği cinayeti, Maurice’yi öldürmesini Başgardiyana’la birlikte izlemiştir.

Başgardiyani: Yalnızca son sahnede görünür. İşlenen cinayetten sonra Yeşil Göz, çağırıldığında diğer hücre gardiyanlarıyla birlikte gelir. Lefranc’ın işlediği cinayeti, diğer gardiyanlarla birlikte izlemişlerdir. Bunu da itiraf ederler. Bundan da memnundurlar.

(Anahtar sesi. Kapı açılır. Gardiyan görünür. Gülümsemektedir. Yeşil Göz’e göz kırpar. Üniformalı başgardiyana, hücre gardiyaniyle birlikte.) Başgardiyani: Her şeyi duyduk, her şeyi gördük. Sen ve postan için tuhaf olmaya başlıyordun artık; bizse, gözetleme deliğinden güzel, trajik bir sahne izledik. Teşekkür ederiz. (Selam verir) (s. 55).

Diğer Hücre Gardiyanları: Yalnızca son sahnede görünürler. Başgardiyana konuşurken onun yanında ve eşlikçisidirler. Başgardiyana’ya tabidirler. Başgardiyana onlar adına da konuşur. Hücrelerin gözetleyicisidirler. Tek işlevleri budur. Oyun sonunda işlenen cinayetin tanığı ve gözetleyicisidirler.

Kartopu: Oyunda görünmemektedir. Bununla birlikte tüm mahkûmların otoritesini kabul ettiği, tam bir erkek olarak itaat ettiği, onun gibi olmaya çalıştıkları oyun kişisidir. Cezaevindeki hegemonik erkeklik temsilcisidir. Oyunda suçlular evrenindeki hiyerarşide erkekliğin göstergelerinden biridir. “Yeşil Göz: (...) Kartopu’nun karşısında dize gelebilirsiniz. Haklı olarak. Babadayı, kartopu’dur. Gidin tabanlarını öpün, hadi. Allah ona bir de yabanlık vermiş. İnsanları öldürmeye; hatta yemeye hakkı var. Orman adamı o. İşte benden üstün olan yanı” (s. 28). Kartopu, ismiyle karşıt olarak zencidir. “Lefranc: (...) Yeşil Göz emirleri öte dünyadan alıyor. Ona sigara yolluyorlar. Nereden? Suyun öte yakasından! Ona dostluğunu elinin içinde sunan, tören üniformalı, özel bir gardiyan yoluyla. Gönül postası. Kartopu’nun gülümsemesinden bahsediyordun. Bana sanmıştın, değil mi? Ama yanıldın. Beyimiz daha o anda zencinin dişlerinden devşirdi onu.” (s. 43)

Robert Garcia: Kartopu gibi inşa edilmiş erkekliğin göstergelerinden biridir. Tüm cezaevlerindeki hegemonik erkeklik temsilcisidir. Üzerine hikâyeler anlatılır. Cezaevlerinde adını duymayan kalmamıştır. Oyundaki işlevi inşa edilmiş cinsiyet rolüdür. Erkekliğin göstergelerinden biri de, intikam almaktır. Bu yüzden suçlular evreninde ün yapmış biridir. Yeşil Göz, bu unvanı şöyle tanımlar:

““Öcalan” bir unvan. Taşınması kolay değil. Üç tane var şimdi. Clairvaux’daki “Öcalan” on kadar silahlı soygunla on beş yıl yedi. Tréiys’da başka “Öcalan”. Bir polis öldürmeye teşebbüs. Ama en korkuncu “Öcalan” Robert diye bilinen Robert Garcia... Fréjus hapisanesindeki. İşte asıl sırtı yere getirilecek şampiyon o. Bunun için de eksiksiz bir cinayet gerekli. Aşağısı kurtarmaz”(s. 49).

Clairvaux’daki Öcalan: Suç evrenindeki, güç simgesi olan erkekliğin göstergelerinden biridir. “On kadar silahlı soygunla on beş yıl” (s. 49) ceza almıştır.

Tréiys’deki Öcalan: Erkeklik göstergelerinden biridir. Bir polisi öldürmeye teşebbüs etmiştir. Bu suç onu ancak üçüncü “Öcalan” yapabilmıştır.

Yeşil Göz’ün Karısı: Oyunda bir adı yoktur. “Yeşil Göz’ün karısı” olarak tanımlanır. Lefranc, Maurice ve Gardiyan için Yeşil Göz’den alınabilecek bir nesne durumundadır. Yeşil Göz, idama mahkûmdur ve iki ay sonra bu gerçekleşecek, karısı “boşta” kalacaktır. “Yeşil Göz: (...) Zavallı bir kızcağz o. Bir erkeğe ihtiyacı var, gerçek bir erkeğe; bense şimdiden bir gölgeyim” (s. 28). Oyun boyunca Yeşil Göz’ün karısının, Yeşil Göz’ün ölümünden sonra kime kalacağı farklı oyun kişileri arasında tartışılır. “Yeşil Göz (Maurice’e): (...) Karım hoşuna gidiyorsa senin olsun.”(s. 26). “Maurice: Karını ona verecek misin, Yeşil Göz?” (s. 50). Lefranc, Yeşil Göz’ün infazından sonra hücredeki gücün ona geçeceğini dolayısıyla da Yeşil Göz’ün karısı üzerinde de hak sahibi olacağını belirtir:

“Maurice: Karısından söz ediyorum. Hakkım var buna. Lefranc: Ben veririm. Maurice: Onun karısını mı? Lefranc: Evet beyim. Bundan sonra beni hesaba katmaya katlanacaksın. Maurice, *alaycı*: Ne de olsa saha hiçbir soru soramam onun hakkında. Onu tenine çizmeyi düşünmüyorsun... (Görünmez bir kâkülü atarcasına sallar başını.) “Öcalan” gibi. Karısıyla ilgileniyorsam, Yeşil Göz izin verdiği içindir”(s. 50).

Yeşil Göz’le Gardiyanın diyalogunda da aynı ilişkiyi görmek mümkündür:

“Gardiyan: Gene de yeşil gözlerine bayağı vurgun görünüyordu. Demin baktım da, güzel kız. Yeşil Göz, *gülümser*: Onunla buluşmayacaksın, değil mi, buradan çıktıktan sonra? Gardiyan, *gülümser*: Bozulur muydun? Yeşil Göz: Niye olmasın? Ben yeryüzünden kopmuşum. Yaşamak yoruyor beni. Gardiyan, *gülümser*, *kasılarak*: Hadi ya. Yani onu avcuma bırakıyorsun ha? Yeşil Göz: Senin olsun (s.41-42).

Yeşil Göz, ziyaretine gelen karısıyla görüşmeyi kabul etmez, Gardiyan’a, “söyle evine dönsün” (s.39) diyerek karısının mekânını belirtir.

Yeşil Göz’ün Öldürdüğü Kız: Oyunda, kadınların yaşam hakları erkeklerin elindedir. Birini öldürmek erkekliğin ve gücün ispatı için gereklidir. Yeşil Göz, Maurice ve Lefranc’a işlediği cinayeti anlatır ve onlara da kendi karısını öldürebileceklerini söyler: “(...) Yapılacak şey

kalmamıştı. Yani birini öldürmem gerekmişti. Şimdi sıra sizde. İkinizden biri karımı gebertecek” (s. 34). Yine burada da, kızın adı geçmez. Cinayet koşulları zaten hazırdır, kız kendini savunamayacak durumdadır, her şey bir anda olup bitmiştir: “Yeşil Göz: Kız zaten altımdaydı. Yapacağım tek şey bir elimi yavaşçacık ağzına, ötekini yavaşçacık boğazına dayamaktı. Her şey oldu bitti”(s. 36). Kızın yaşam hakkının kendi ellerinde olduğuna o kadar inanmıştır ki, onu öldürdükten sonra tekrar diriltebileceğini sandığını söyler: “Yeşil Göz: (...) Sonra... sonra bağırarak istedi, canını yakıyordum çünkü. Soluğunu kestim. Öldükten sonra onu tekrar diriltebilirim sanıyordum”(s. 36).

5.1.1.3. Zamansallaşma

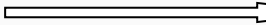
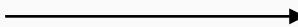
Oyunda tarihsel ya da dönemsel bir zaman söz konusu değildir. Dönemsel hiçbir göstergelere rastlanmamaktadır. Oyun zamanı (kurmaca zamanı), kahramanların konuşmaları ve gelişen olaylarla ilerler. Kurmaca zamanları anlamsaldır. Oyun kişilerinin dönüşümleri, bu zamansallık içinde anlamı güçlendirir. Oyundaki zamansallaşma, öncelik sonralık mantıksal ilişkisi üzerine kurulmuştur. Zamansallaşma; oyun kişileri gibi oyunun asıl anlamına hizmet eder. Şimdiki zamandan hareketle olaylar, anlatının içyapısı içinde öncelik-sonralık ilişkisi ile ilerletilir. Zamana ilişkin terimler, zamanın geçişini göstermekle birlikte oyun kişilerinin maruz kaldığı tahakkümün şiddetini anlatmak bakımından da önemli bir göstergedir.

Sahnedeki olaylar tanık olunan, şimdiki zaman içinde başlamıştır. Bu zaman itibarıyla Yeşil Göz'ün idamına iki ay vardır, Lefranc'ın hapisneden çıkmasına iki gün vardır. Kurmaca zamanı boyunca Yeşil Göz'ün karısı, Yeşil Göz'ü görebilmek için görüşme odasında, gardiyanlarsa hücre dışında beklemektedir. Lefranc'ın Maurice'i öldürmesi bu zaman içinde olup biter. Hapisten kurtulmasına yalnızca iki gün kalmış olan Lefranc'ın işlediği bu cinayet, üzerinde kurulan tahakkümün şiddetinin altını çizen bir göstergedir. Kurmaca zamanı içerisinde görünen üç karakter de değişime uğramıştır. Görünmeyen karakterlerde bir değişim görülmemiştir.

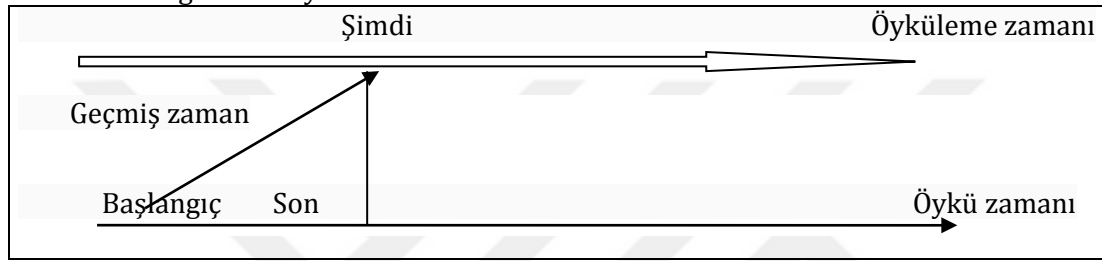
Öyküleme zamanına, Yeşil Göz'ün, Maurice'in ve Lefranc'ın anlattıklarında, geçmişte yaşanıp bitmiş (geriye-sapım) olayların anlatımında rastlanmaktadır. Yeşil Göz, geçmişte işlediği cinayeti kullanırken görülen geçmiş zaman kipi kullanır: “... her şey hızlanmaya başladı/ tehlikeyi gördüm/ çalıştım/ettim” (s. 34). Olay geçmişte başlayıp bitmiştir. Geçmişte yaşanmış bu olayın ne kadar sürdüğü üzerine bir bilgi yoktur ancak birkaç saat sürdüğünü öngörebiliriz. Yine Yeşil Göz, “Clairvaux'da merkez cezaevindeyken “Öcalan” denen bir dayı tanımıştım”(s.48) cümlesi ile öyküsel zaman kullanılır.

Maurice de, Yeşil Göz'ün geçmişte işlediği cinayeti orada olmadığı halde oradaymış gibi anlatır. Görülen geçmiş zaman kipini kullanır: “arıyordu/ çalıyordu/ koktu” (s.25) Yeşil Göz'ün

işlediği cinayet öykü zamanının içine iki kez yerleştirilmiştir. Lefranc'ın anlattıklarında da öyküleme zamanını görürüz. Geçmişte yaşadığı iddiasıyla anlattığı olaylar, o zamanda yaşanmış ve bitmiştir: "Lefranc: (...)Karanlıkta, millet pencerelerden üstümüze ateş ederken..." (s. 46). Burada da öyküleme zamanı, Lefranc'ın suçlular evrenindeki hiyerarşi basamağında yükselme çabasına işaret etmek için kullanılmıştır. Oyun kişilerinin anlattıkları öyküleme zamanları, geçmişte başlayıp bittiği için öykü zamanı ile olan ilişkisini şu şekilde şematize edebiliriz:

Öyküleme zamanını  sembolü ile,
Öykü Zamanını  sembolü ile gösterirsek,

Tablo 5.2. Sıkıgözetim Oyununda Zamansallık



5.1.1.4. Uzamsallaştırma

Sıkıgözetim'in geçtiği uzamı, oyunun başında yazar şöyle tanımlamaktadır: "Bir zindan hücresi. Hücrenin duvarları kesme taştan ve zindanın mimarisinin çok karmaşık olduğu hissini verecek şekilde olmalı. Dipte, demirleri içeri doğru yönelmiş parmaklıklı pencere. Yatak, üstüne birkaç battaniye yığılmış bir kaya parçası. Sağda parmaklıklı bir kapı" (s.12). Oyunun tamamı bu zindanda geçmektedir: Kapalı uzam. Oyun kişilerinin tüm eylemleri birbirlerinin ve dışarıdaki gardiyanların gözetimine olanak veren bu hücrede geçer. Dışarıdan gözetlenebilmesi bakımından kapsanan bir uzam söz konusudur. Hücreyi kapsayan cezaevi, cezaevini kapsayan adalet mekanizmasının işlediği mahkemeler ve onu kapsayan diğer yönetim mekânları ile kapsayan/kapsanan karşıtlığı kurulmuştur. Metinde uzama ilişkin geçen özel isimler farklı cezaevi isimleridir: Clairvaux'da merkez cezaevi, Poissy Merkez Cezaevi, Riom Merkez Cezaevi, Fontevrault Hapishanesi (s. 48). Bunların dışında; Berst Limanı, Cherbourg Limanı, Lorient Limanı, Toulon'da mayın tarama gemisi, savaş gemileri, donanma, zindan. (s. 48-49). Bu mekânlar, erkeklerin bulunduğu mekânlar olarak metnin asıl anlamına hizmet eden bir göstergedir.

Sıkıgözetim oyununda uzamı işlev bakımından engelleyici eyleyendir. Oyun kişilerinin yaşamalarını, özgürlüklerini engelleyen işlev görmektedir. Oyun kişilerinin denetim, sıkı bir gözetim altında tutulması uzamla mümkün olmuştur. Bu uzam, kişilerin eylemlerini sınırlamaktadır. Cezaevi hiyerarşisi içerisinde tutulmalarına neden olmaktadır. Bu uzam içinde

kişiler hem dış baskılara hem de hücre içinde birbirlerinin baskılarına maruz kalmaktadır. Bununla birlikte Lefranc'ın Maurice'yi öldürmesi eyleminde de, Lefranc'a yardımcı eyleyendir. Oyundaki cinsiyet ve iktidar hiyerarşisine göre uzamlar ayrılmıştır. Erkekliği ve gücü onaylanmış mahkûmlar “üst katta/ öte dünyada/ suyun öte yakasında” konumlanmışlardır: “(...)Onun dostları, gerçek dostları üst katta. (...) Yeşil Göz emirleri öte dünyadan alıyor. Ona sigara yolluyorlar. Nereden? Suyun öte yakasından! Ona dostluğunu elinin içinde sunan, tören üniformalı, güzel bir gardiyan yoluyla. (...) Tüm tutuklular iki düşman öbeğe bölünmüş, iki krala, başlarımızın üstünden, ya da arkamızdan, hatta yüzümüze karşı birbirlerine gülücükler yollayıp duruyorlar” (s. 43).

Uzamın kişilerin eylemlerine, yönelimlerine doğrudan etkisi vardır. Bu kapsanmışlık, engelleyicilik ve gözetim- denetim altında tutulma hali sonunda Lefranc'ı Maurice'yi öldürmeye kadar götürür. Gardiyanlar uzamın elverdiği gibi, bu cinayeti hazırlamış ve sonunda da gözetlemişlerdir. Lefranc, Maurice'yi öldürmesiyle suçlular evreninde uzam değiştirecek ve Guyanne Cezaevine gidecektir: “Yeşil Göz: (...) Ne yaptın? Lefranc, öldürdün mü onu? Temiz iş. Seni Guayanne'a götürmeye yeter” (s. 54).

Oyunda kapsanan uzam ile kapsayan uzam karşıtlığı vardır. Merkezde kapsanan bir hücre vardır. Kartopu ve suçlular evrenindeki hiyerarşide üstte olanlar, daha esnetilmiş, denetlenebilirliği kısmi olarak daha gevşek bir uzamda bulunurlar. Gardiyanlar ise kapsayan, gözetleyebilen bir uzamdadırlar. Kapsanan alan kapalı, eylemlerin kısıtlı olduğu, bir uzamdır. Yeşil Göz'ün karısı ziyaretçi odasındadır. Burası birisinin beklendiği kapalı bir uzamdır ve Yeşil Göz'ün karısı oyunun sonuna kadar, orada Yeşil Göz'ü beklemektedir. Sıkıgözetim oyunu, kapalı, kapsanan, engelleyici ve gerçek bir uzamda geçmektedir. Oyun kişilerinin buldukları uzamlar, işlevleri hakkında da birer göstergedir. Oyun kişilerinin buldukları uzamlara şu şekilde yerleştirmek mümkündür:

Tablo 5.3.Sıkıgözetim Oyununda Uzamsallık

	U Z A M				
	KAPSANAN	KAPALI	ENGELLEYİCİ	KISMİ KAPSANAN	KAPSAYAN
KİŞİLER		Yeşil Göz Lefranc Maurice		Kartopu Yeşil Göz'ün karısı	Gardiyanlar

5.1.1.5. Oyun Durum Şeması

Bütün bu bilgiler ışığında anlatının betisel ve izleksel katmanlarını açığa çıkaracak dönüşümlere ve dönüşümlerin içerdiği eylem(ler)e ulaşabiliriz. Sıkıgözetim oyunundaki tüm kişiler bir dönüşüme uğramışlardır. Bu dönüşüm sürecinde her biri farklı işlevler üstlenmiştir.

Eyleyenler bu dönüşüm aşamasında diğerlerini dönüştürürken kendileri de oldukları gibi kalmamış, değişime uğramışlardır.

Oyunun yapısını şu şekilde gösterebiliriz:

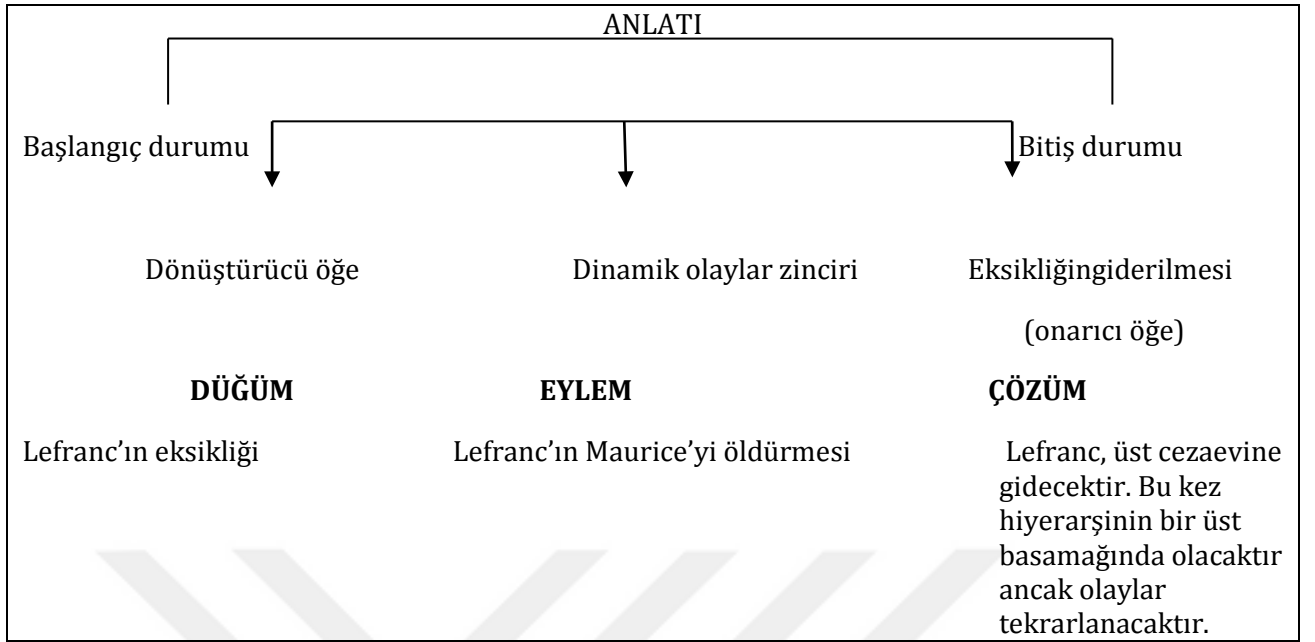
1. Başlangıç durumu; Yeşil Göz, karısıyla buluşmak için beklemektedir. Bununla birlikte idamına sayılı günleri kaldığı için kaygılıdır. Hücrede gezinmektedir. Lefranc, Maurice'yi boğmaya çalışmış ama Yeşil Göz engel olmuştur. Lefranc, sahip olamadığı güce ulaşmak istemektedir. Böylece "erkek" lik mertebesine ulaşabilecektir. Lefranc, Maurice'nin onunla değil Yeşil Göz'le birlikte olmasına ve Maurice'nin gücünü Yeşil Göz'den güç alarak onu kışkırtması karşısında öfkeli.

2. Düğüm: Yeşil Göz, idam zamanının yaklaşmasının gerginliğine, Lefranc ise Maurice'nin onu hafife almasına dayanamaz.

3. Eylem: Yeşil Göz, onu ziyaretçi odasında bekleyen karısının yanına gitmez. Lefranc, Maurice'yi boğarak öldürür.

4. Çözüm: Lefranc, güce ulaşmak için Maurice'yi öldürdükten sonra gardiyanlar gelir. Yeşil Göz, Lefranc'ın güce ulaşmak için "şan olsun" diye birini öldürmenin onu kendi katına çıkaramayacağını söyler. Çözumsuzlük devam etmektedir.

5. Bitiş durumu: Lefranc, Maurice'yi öldürmesiyle istediği gücü elde edemese de, bir üst cezaevine gidebilecektir. "Yeşil Göz: Seni Guyanne'a götürmeye yeter" (s. 54). Yeşil Göz, başlangıç durumundan daha umutsuzdur. Karısıyla görüşmeye gitmez. Gardiyanlar, Yeşil Göz kapıya vurur vurmaz gelirler, her şeyi görmüşlerdir.

Tablo 5.4.Sıkıgözetim Oyununun Dönüşüm Tablosu

5.2. Sıkıgözetim Oyununda Anlatısal Düzey (İçerik Düzeyi) Çözümlemesi

Yeşil Göz, Lefranc ve Maurice bir hücrede kalan üç mahkûmdur. Yeşil Göz, bir kızı öldürmüş ve idamla cezalandırılmıştır. İki ay sonra cezası uygulanacaktır. Lefranc, hırsızlıktan hüküm giymiştir, iki gün sonra cezası bitecektir Maurice, on yedi yaşındadır, transseksüeldir. Uzun süredir cezaevindedir. Gardiyanlar sık sık denetlemek için hücreye girerler. Gardiyanlar dışında hücredekiler, görünmeyen tahakkümün baskısını yaşarlar. Bu baskı, cezaevi hiyerarşisinin ve mahkûmların birbirlerine dayattığı hegemonik erkeklik baskısı ve sürekli gözetim altında bulunmanın baskısıdır. Yeşil Göz'ün karısı, onu ziyarete gelmiştir ama oyunun sonunda Yeşil Göz, karısını göreceği gücü kendinde bulamaz ve onu görmeye gitmez. Lefranc, sürekli olarak onu küçümseyen ve kendisiyle birlikte olmayan Maurice'yi oyunun başında öldürmeye çalışmış ama başaramamıştır. Yeşil Göz, Maurice'yi yani sevgilisini Lefranc'tan kurtarmıştır. Ancak Maurice, oyun boyunca Lefranc'ın erkek olmadığını, suçlular statüsündeki düşük seviyesini hatırlatır. Lefranc, Maurice ile birlikte olmayı istese de Maurice bunu kabul etmemiştir. Üstelik Maurice, Yeşil Göz'ün karısına ilgi duyduğunu da söylemiştir. Bütün bu baskılara dayanamayan Lefranc, sonunda Maurice'yi boğarak öldürür. Onun eylemini izleyen gardiyanlar, olaydan sonra gelirler. Olay örgüsü yazılan oyundaki eylemsel rolleri şu şekilde gösterebiliriz:

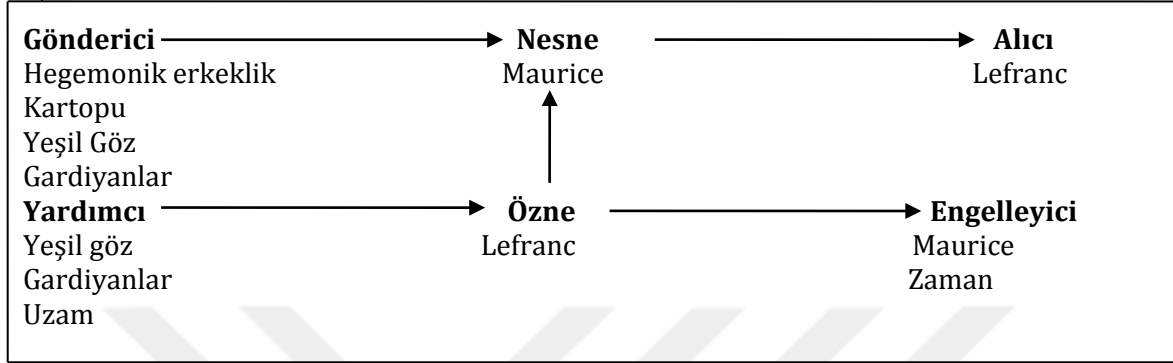
Tablo 5.5. Sıkıgözetim Oyununun Eyleyensel Öğeleri

EYLEYENLER	OYUNCULAR	EYLEYENSEL İŞLEVLER
GÖNDERİCİ	Yeşil Göz, Gardiyanlar, Kartopu, hegemonik erkeklik	Bir eksikliği belirtirler.
NESNE	Yeşil Göz'ün karısı, Maurice, Yeşil Göz'ün öldürdüğü kız	Eksiliği duyulan, aranan şey
ALICI	Lefranc	Gönderilerden etkilenen kişi
ÖZNE	Lefranc	Eyleme geçen kişi
ENGELLEYİCİ	Maurice	Lefranc'ı sürekli reddetmesiyle Lefranc'ın erkek olmasının önünde engeldir.
YARDIMCI	Gardiyanlar, Yeşil Göz	Maurice'nin öldürülmesine tanık oldukları halde, Lefranc'ı durdurmayarak eylemine yardımcı olurlar.

Görüldüğü üzere, bir oyuncu birden fazla eyleyensel rolü üstlenebilmektedirler. Lefranc, cinayeti eksikliğini duyduğu 'erkekliğe' ulaşmak için işlemiştir. Ona bu eksikliği duyumsatan hegemonik erkekliğin oyundaki temsilcileri olan; Kartopu, Yeşil Göz ve Gardiyanlardır. Hegemonik erkekliğin inşasında işlevleri olan, oyundaki göndergesel oyun kişileri; Robert Garcia, Clairvau'daki "Öcalan" ve Tréous'daki "Öcalan" da bu anlamda gönderen eyleyenlerdir. Maurice, erkek olmadığı halde, Yeşil Göz'ün koruması altında olmasının kendisini Lefranc'tan daha üstte tuttuğunu sürekli Lefranc'a hatırlatır. Oyunda Yeşil Göz'ü, Kartopu'nu 'erkek' kılan ve onları güçlü yapan haz nesnesine dönüştürebilecekleri bir bedene sahip olabilmeleridir. Lefranc, Maurice'ye ya da Yeşil Göz'ün karısına sahip olsa, erkekliğin gücüne de ulaşacaktır. Ama Maurice, buna yanaşmaz. Üstelik Yeşil Göz'ün karısı üzerinde de hak iddia eder. Bu durumda Lefranc'ın erkek olabilmesinin önündeki engele dönüşür. Güç hiyerarşisinde de gücünün yetebileceği bir durumdadır. Yeşil Göz'ün kendi çaresizliğine daldığı bir anda Maurice'yi öldürür. Yeşil Göz'ün karısı, Yeşil Göz'ün öldürdüğü kız ve Maurice; hegemonik erkekliğin nesne durumuna getirdiği oyun kişileridir. Yeşil Göz'ün karısı ve Maurice, Yeşil Göz'e tabi kılınmışlardır, onun korumasına muhtaçtırlar. Yeşil Göz'ün öldürdüğü kızın varlığı da Yeşil Göz tarafından elinden alınmıştır. Oyunda Lefranc'ı eyleme geçiren onaylanmış erkekliğe ulaşma arzusudur. Onda bu arzuyu yaratan tüm oyun kişileri ve hegemonik erkeklik kuşatması gönderendir (G), bu eksikliğin giderek daha fazla farkına varan alıcı (A) Lefranc'tır. Lefranc, bu eksikliği gidermek için eyleme geçtiğinde aynı zamanda özne (Ö) olur. Öznenin eksikliğini tamamlayabilecek nesne ise (N) Maurice ve Yeşil Göz'ün karısıdır. Yeşil Göz'ün karısına, Yeşil Göz adına yazdığı mektuplarda kur yapmış olmasına ve çıkmasına iki gün kalmış olmasına rağmen üzerinde yaratılan tahakkümün etkisiyle Lefranc, Maurice'yi öldürür. Burada zamanın kullanımı da, Lefranc'ın cinayetini engelleyebilecek bir eyleyen olarak düşünülebilir. Ancak

tahakkümün baskısı o denli fazladır ki, bu Lefranc için artık bir göreve dönüşür. Yani gönderen eyleyenler öznenen güçlü olduğu için ($G \rightarrow \ddot{O}$), Lefranc için işlediği cinayet kaçınılmaz hale gelmiştir. Cinayet anında Yeşil Göz ve Gardiyanlar, cinayeti gözetleyerek Lefranc'a yardımcı olmuşlardır.

Tablo 5.6. Sıkıgözetim Oyunun Eyleyenler Şeması



5.3.Sıkıgözetim Oyununda Metinsel- Anlamsal (Derin) Düzey Çözümlemesi

Oyundaki görünen ve görünmeyen birbirleriyle ilişkili olan anlam birimciklerinisaptadıktan sonra bunların ilişkileri ve anlamı nasıl ortaya çıkardıkları görselleştirilecektir. Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen olarak geliştirdiği şema, tüm kavramsal karşıtlıkları görünür kılar. Yöntem kısmında da açıklandığı gibi ilişkiler; karşıtlık ($\langle \dots \rangle$), çelişkinlik (\longleftrightarrow) ve bütünleyim (1----->) olarak ele alınır. Bu ilişkiler sayesinde metnin derin yapısındaki dönüşümler açığa çıkar. Yüzeysel yapıda görünen anlamın derindeki izleğine ulaşılmaya çalışılır. Bazı durumlar ise derin yapıda olasılık olarak kalmış, yüzey yapıda destekleyici sözcük bulunmamış olabilir.

Oyun; varlık / yokluk temel anlam ekseninde şekillenmektedir. Uzamsal olarak; dışarısı/içerisi uzam karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Oyunda varlık gösterenler; çok güçlü olanlardır. Bunların tamamı erkektir. Kendileri oyunda görünmeseler dahi varlıklarını, koydukları yasalar ile ya da yarattıkları 'efsanelerle' hissettirirler. Burada hegemonik erkekliğin kapsayıcılığı ve tahakkümü görünür kılınır. Oyun kişileri oyunda görünür oldukları halde, kendi yaşamları üzerinde hiçbir hak gösteremezler. Yaşam, varlık göstermek ise gerçekte yaşayanlar, görünmeseler dahi varlıklarını hissettirenlerdir. Hem yasa koyucuların temsilcileri hem de suçlular evreninin temsilcileri erkeklerden oluşur. Suçlular evreninde: Kartopu, kendisi görünmediği halde hücre içindeki tüm oyun kişileri ona sorgusuz biat etmektedir. Oyun, Yeşil Göz'ün Kartopu'nu yüceltmesiyle başlar: "Kartopu bana eşlik ediyor. Beni cesaretlendiriyor"(s. 13). Oyunda kendileri görünmeyen ancak hegemonik erkeklik temsilcisi olarak öykünülen "Öcalan" unvanı ile tanımlı erkekler de, oyun kişilerinin yönelimlerinde, eylemlerinde

görünmeyen etkenlerdendir: “ ‘Öcalan’ bir unvan. Taşınması kolay değil. Üç tane var şimdi. Clairvau’daki “Öcalan” on kadar silahlı soygunla on beş yıl yedi. Tréous’da bir başka “Öcalan”. Bir polisi öldürmeye teşebbüs. Ama en korkuncu “Öcalan” Robert diye bilinen Robert Garcia... Fréjus hapisanesindeki. İşte asıl sırtı yere getirilecek şampiyon o. Bunun için de eksiksiz bir cinayet gerekli. Aşağısı kurtarmaz” (s. 49).

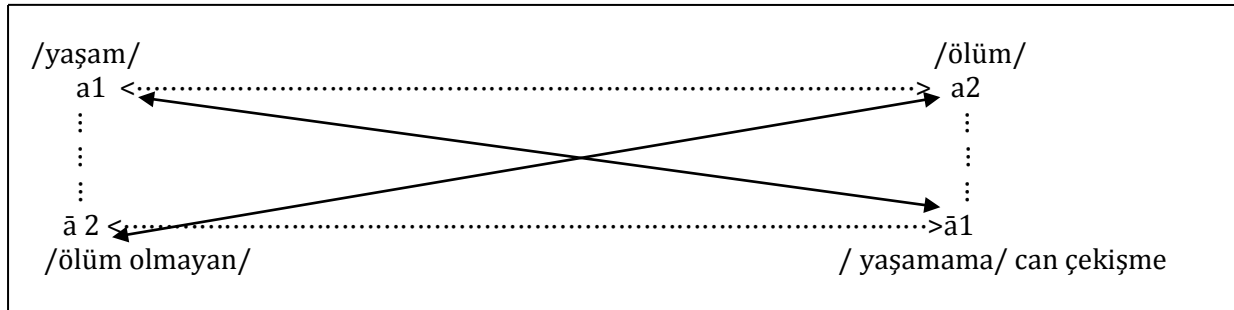
Oyunun yüzeysel katmanında sözcüklerle dile gelmemiş ancak derin yüzeyde güçlü bir olasılık olarak yasa koyucuların da erkek olduğu düşünülebilir. Çünkü yasalar, eril tahakkümü onaylamaktadır. Bu yasa koyucular da kendileri görünmedikleri halde varlıklarını hissettirirler. Öyle ki, oyun kişilerinin uymak zorunda oldukları tüm kurallar oyunda görünmeyen yasa koyucuların yasalarıdır. Gardiyanlar ise oyunda görünen yasa koyucuların yasa uygulayıcısıdır ve onlar da erkektir.

Oyunda çok zayıf olanlar da çok güçlü olanlar gibi görünmemektedirler. Yeşil Göz’ün karısı, oyun boyunca sahip olacak bir nesne durumundadır. Onun ‘kime kalacağı’ Yeşil Göz’le diğer erkekler arasında sürekli tartışma konusudur. “Yeşil Göz: (...) Karım hoşuna gidiyorsa senin olsun” (s. 26). “Lefranc: (...)Üstüne üstlük, karılarını armağan ediyorlar” (s. 43). “Maurice: (...) Karısıyla ilgileniyorsam, Yeşil Göz izin verdiği içindir” (s. 50). “Gardiyan: Yani onu avcuma bırakıyorsun ha?” (s. 41).

Oyunda görünen oyun kişileri aslında var olanların yansımasıdır. Varlıkla yokluk arasındadırlar. Her biri bir yansıma, bir gölgedir. Hücre içindekiler; Yeşil Göz, Lefranc, Maurice öykündükleri ama oyunda görünmeyen Kartopu’nun ve “Öcalan”ların yansımasıdır. Gardiyanlar ise görünmeyen yasa koyucuların, koydukları yasaların uygulayıcısıdır.

Oyunda somut eylem olarak Lefranc’ın Maurice’yi öldürmesini gördüğümüzden bu dönüşümün dörtgenini kurmak, ilerlememizi sağlayacaktır. Aynı zamanda Yeşil Göz, iki ay sonra öldürülecektir. Oyun kişilerinin bu dönüşümlerini yaşam/ ölüm karşıtlığı üzerinden gösterirsek;

Tablo 5.7. Sıkıgözetim Oyununun Göstergebilimsel Dörtgeni (Yaşam/Ölüm)

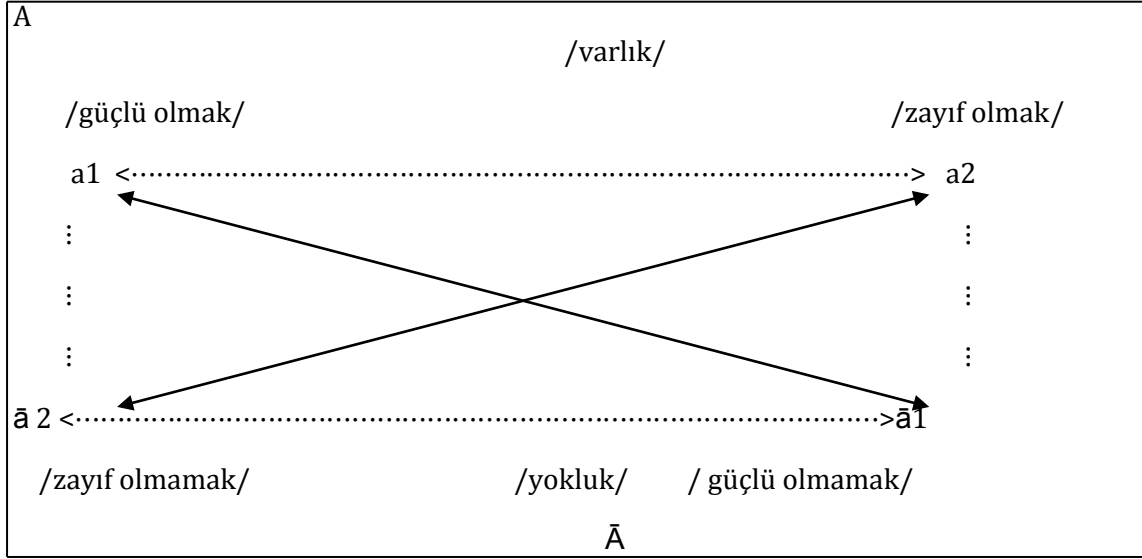


/yaşam/ a1; Yeşil Göz; öldürüleceği için (a1 → a2) için kaygı içinde yaşamaktadır. Oyun süresince gerginliği yükselir. Öyle ki, Lefranc’ın Maurice’yi öldürdüğü son anda müdahale edemeyecek haldedir. Oyun boyunca güçten düştüğünü yaşam halinden /yaşamama/ can

çekişme/ $\bar{a}1$ haline ($a1 \rightarrow \bar{a}1$) dönüşümüne tanık oluruz. “Yeşil Göz : (...) bir ay sonra bıçağın altında kalacağım. Başım bir yana, gövdem bir yana gidecek” (s. 26). “Yeşil Göz : (...) bense şimdiden bir gölgeyim” (s. 28). Metnin sonunda Yeşil Göz’ün öldürüldüğünü ($a1 \rightarrow a2$) görmeyiz. Geçiş, derin yapıda bir belirsizlik olarak kalır.

Lefranc, Maurcie’ye sahip olamadığı için, onu bekleyen bir karısı olmadığı için sürekli yaşadığını, varlığını ve oyun hiyerarşisine göre erkek olduğunu ispatlama çabası içerisinde. “Öcalan” unvanına sahip erkekleri tanıdığını, onlarla aynı cezaevinde kaldığını söylemiş ama bunun yalan olduğunu Maurcie ortaya çıkarmıştır. Cezaevine hırsızlık suçundan dolayı girmiştir ki bu da çok kayda alınacak, onu erkeklik mertebesine ulaştıracak bir suç değildir. Yeşil Göz’ün karısına yazdığı mektuplar da, Maurcie tarafından fark edilmiştir. Onun sürekli kendini, erkekliğini ispatlama çabası yaşamını çekilmez hale getirir. “Maurcie: (Lefranc’a): Kantılamam gerek!” (s. 47). “Lefranc: (Gardiyana): (...) Bütün suçu benim üstüme atıp, hücreye yollanmamızı da isterdi. Çünkü erkek o tabii.” (s. 42). “Maurcie: (...) Sen bizim gibi değilsin. Hiç olmayacaksın. Adam öldürsen bile”(s. 31). Oyun içinde $a1 \rightarrow \bar{a}1$ (yaşam düzleminden yaşamama, can çekişme) düzlemine geçer. Maurcie’yi öldürdükten sonra ise uzam değiştirip başka cezaevine gidecektir. Burası daha ağır suçluların kaldığı bir cezaevidir. Ancak bu uzam değişikliği de oyunda görünmez. Yeşil Göz’ün cümlesinden bunu anlarız: “Yeşil Göz: (...) Lefranc, öldürdün mü onu? Temiz iş. Seni Guyanne’a götürmeye yeter”(s. 54). Maurcie, hayatta kalmasını cezaevindeki erkeklerin korumasına borçludur. “Maurcie: Her şeyi bilirim ben. Bütün erkekler, beni kabul etti.”(s. 31) Hücrede Yeşil Göz’ün sevgilisidir. Dolayısıyla hücre içinde Yeşil Göz’ün koruması olmasa var olamayacaktır. Oyunun başında Lefranc, onu öldürmeye teşebbüs etmiş ama Yeşil Göz engellemiştir. Dolayısıyla Maurcie hem hücre dışındaki hem hücre içindeki baskının ve gözetimin altındadır. Yeşil Göz, ona “Küçük orospu!” diye hitap eder, (s. 27). Bu nedenlerden dolayı yaşamdan yaşamama düzlemine ($a1 \rightarrow \bar{a}1$) geçmiştir. Lefranc’ın onu öldürmesiyle de $\bar{a}1 \rightarrow a2$ dönüşümü görülür. Yani Maurcie için; $a1 \rightarrow \bar{a}1 \rightarrow a2$ dönüşümü gerçekleşmiştir.

Oyunda varlık göstermede belirleyici olan güce sahip olmadır. Bu güç ise suçlular evreninde de yasa koyucular evreninde de erkeklere aittir. Derin yapıda Güçlü olmak/ Zayıf olmak karşıtlığını inceleyelim:

Tablo 5.8. Sıkıgözetim Oyununun Göstergibilimsel Dörtgeni; Varlık/Yokluk

A/ \bar{A} : Anlam eksenleri: varlık/yokluk

<.....>: Karşıtlık eksenleri: a1 ve a2 : /varlık/

<.....>: Alt-karşıtlık eksenleri: ne ā2 ne ā1 : /yokluk/

↔ : Çelişkinlik eksenleri: ne a1 ne ā1

↔ : Çelişkinlik eksenleri: ne a2 ne ā2

.....: Bütünleyicilik eksenleri: ā2 ve a1

.....: Bütünleyicilik eksenleri : ā1 ve a2

Oyun kişileri güçlüler; yasa koyucular, gardiyanlar, Kartopu ve "Öcalan" unvanlı göndergesel oyun kişileridir. Bunlardan yalnızca gardiyanlar oyunda görünürler. Onların işlevleri de gözetlemektir. Yasa koyucu, görünmeyen oyun kişileri, görünmedikleri halde varlıklarını, kurallarını, yaşam üzerindeki denetim ve gözetimlerini gardiyanlar aracılığıyla sürdürürler. Bu oyun kişilerinin görünmemesi oyuna giz katmaktadır. Onların görünürlüklerini, yasalarını uygulayan gardiyanlar sağlar. "Gardiyan: İş kural tanımazlığa gelince de, sizi ezer geçerim"(s. 40). Suçlular evrenindeki görünmez göndergesel oyun kişileri; hegemonik erkekliğin temsilcileri Kartopu ve 'Öcalan' mertebesine ulaşmış olanlar, hücredekiler aracılığıyla olur: "Lefranc: (...) Kartopu şahtır. Çölden bile gelse başı diktir"(s. 16). "Lefranc: Kartopu'nun horultusu bile sizi toz eder. Gölgesi düşüyor her yere. Kimse onu yıkamaz, hiçbir tutkulu onu bastıramaz. Görmüş geçirmiş bir babayiğittir o"(s. 15). "Yeşil göz: (...)bir numaralı babadayı"(s. 13).

Oyunun geçtiği hücrede de bu hiyerarşi sürmektedir. Burada da hücrenin en güçlü olanı, hücrenin erkeği Yeşil Göz'dür: "Yeşil Göz: (...) Bir yumrukta hizaya getirir, yere sererim ikinizi de" (s. 14). "Maurice: Yeşil Göz seninle konuştuğu, seni dinlediği için, onun görkeminden sana da

pay düşüyor. Yalnız onun dövmeleri sahte değil. Korkmamış o dövmecinin iğnelerinden” (s. 50). En zayıf olanı ise Maurice’dir. “Maurcie: Çekinme, ben en zayıfınızdım; öfkeni benden çıkar” (s. 19). Lefranc ise, oyun boyunca Yeşil Göz’ün mertebesine ulaşamamanın öfkesini yaşar. Yeşil Göz’ün mertebesine ulaşmasının kriteri ise, erkekliğini yaşatacak bir cinsiyet nesnesine sahip olabilmesidir. Bu yüzden Yeşil Göz’ün karısını elde etmeye çalışır, Yeşil Göz adına karısına mektup yazarken, aslında mektupları yazanın kendisi olduğunu hissettirmeye çalışır. Bundaki amacı aynı zamanda Yeşil Göz’ü yalnızlaştırıp güçsüzleştirmektir. “Lefranc: Onu karısından uzaklaştırmak için uzun zamandır çabalıyorum. Karısına taktığım yok. Tamama mı? Hem de hiç takmıyorum. Yeşil Göz’ün yapayalnız kalmasını istiyorum”(s. 23).

Hücrede de, Maurice’yi kazanmaya çalışır. Maurice ile ekmeğini paylaşır, geceleri ona fark ettirmeden üstünü örter. “Maurcie: Bana ekmeğinin yarısını verdiğini hatırlatıp yumuşatmak mı istiyorsun?” (s. 22).

Tespit edilen bu durumların ışığında göstergebilimsel dörtgenle dönüşümleri açıklayabiliriz.

Yeşil Göz; hücre içinde güçlü ve varlık eksenindedir, a1. Öldürüleceğini (yokluk eksen) bilmektedir. Bu ise gücünün elinden gitmesi (karısının ve Maurice’nin) demektir. Bunu a1→a1 olarak gösterebiliriz. Metinde yer almasa bile Yeşil Göz daha sonra öldürülecek, yok olacaktır.

Maurcie; hücrenin en zayıf olanıdır, a2. Zayıf olmamak için (a2) Yeşil Göz’ün koruyuculuğuna girmiştir. Yeşil Göz’ün cinsel nesnesi olmayı kabul etmiştir. Ancak Yeşil Göz’ün güçten düşmesi ile korumasız kalır. Gardiyanların da gözetiminde Lefranc tarafından öldürülür. Bu a2→a2 olarak simgeleştirilir.

Lefranc; varlık katmanında ancak zayıftır, a2. Güçlü olmak istemektedir, a2→a1. Bunun için Maurice’yi öldürür. Ancak bu cinayeti umduğu gibi onu güçlü yapmaya yetmez, eskisi gibi zayıf olacaktır. Ancak uzamsal bir değişiklik bir başka cezaevine gönderilebilecektir. Oyunda, eylemini gördüğümüz Lefranc’ın nesnesini (gücü) ele geçirmek için onu yönlendiren tüm göndergeler Lefranc’tan güçlü olduğu için (G→ö), bu istem onun için göreve dönüşmüştür. Lefranc, hegemonik erkeklik baskısının ve sıkıgözetimin kurbanı olarak cinayeti işlemek zorunda kalmıştır. Zira olaya tanık olan Gardiyanlar, cinayeti engellememiş, izlemişlerdir. “Baş Gardiyan: Her şeyi duyduk, her şeyi gördük. Sen ve postan için tuhaf olmaya başlıyordu artık; bizse gözetleme deliğinden güzel, trajik bir sahne izledik. Teşekkür ederiz”(s. 55)

Oyunda, oyun kişilerinin günlük yaşamlarına, eylem ve yönelimlerine, bedenlerine sinmiş mikroskobik iktidarlar dizisinin işleyişi söz konusudur. Kendisi doğrudan gözükmeyen iktidar temsilcileri, yarattıkları dizgeler, temsiller ve gözetimle, kişilerin tüm eylemlerinin belirleyicileridir. Oyun kişilerinin birbirleriyle ilişkileri; kutsanmış güçlü erkekliğin ezici bir biçimde kendini hissettirdiği hegemonik erkeklik düzeni üzerine oturtulmuştur. Bu düzen kadınların ikincilleştirilmesi kadar, ‘güçlü’ olmayan, lider olamayan erkekliklerin de

ikincilleştirildiği, yok sayıldığı ve varlığı güçlü olan erkekle ilişkisine bağlı olan bir düzendir. Hegemonik erkeklik, heteroseksüeldir; dolayısıyla eşcinsellik de, erkeğin tahakkümünden payını alır. Güçle özdeşleşen erkeklik sürekli kendini ispatı şart koşar. Çünkü hiyerarşi buna göre belirlenmektedir. Oyunda bir cezaevi hücresinde, sıkı denetim altındaki erkeklerin birbirleriyle ve hücre dışındaki ilişkilerinde bu işleyiş görünür biçimde sunulmuştur. Hücre dışında, gözetleyen erkekler arasındaki ilişkilerde de, erkeğin otoriter ve kurumsallaşmış biçimi söz konusudur. Sonuç olarak, hücredeki hegemonyanın farkında olan işbirlikçi erkeklik kategorisinde bulunan Lefranc, erkeğini ispat için gücünün yetebileceği eşcinsel, bu yönüyle de, madun erkeklikler kategorisindeki Maurcie'yi öldürür. Gardiyanlar, cinsiyet rollerini pekiştiren bu cinayetin gözetleyicileridir.



6. BALKON OYUNUNUN GREİMAS GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ

Yöntem kısmında da açıklandığı gibi, göstergebilim dilbilim yöntemlerinden doğmuştur. Bu yüzden temel kavramları; dil/söz, dizim/dizi, gösteren/gösterilen, bağıntı/karşıtlık, yüzey yapı/derin yapı ortaktır. Burada söz konusu oyunlarda, anlama hizmet eden, anlam dizgesinin kurulmasında işlev yüklenmiş tüm gösterge birimleri açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. İzleyici ya da okura iletilen tüm göstergelerin bir anlamı vardır ve derin yapıyı oluşturur. Sahnedeki ışık, dekor, kostüm, oyunculuk yöntemleri, oyuncuların makyajları, mimikleri birer gösterge nesnesidir. Ele alınan metinler birer tiyatro oyunu olduğundan sahnede görülen her nesne bir gösterge niteliği taşır. Ancak burada metin üzerinden bir inceleme yapıldığından bu göstergeler metin düzeyinde ele alınacaktır. Bu yolla tüm iletişim dizgelerinin işleyiş biçimi açığa çıkarılacak ve derin yapıya ulaşılarak, Grimas göstergebilimsel dörtgeni oluşturulacaktır. Greimas'ın 'üretim süreçleri' olarak tanımladığı süreç, bu çalışma bir çözümleme çalışması olduğundan (yöntem kısmında belirtildiği gibi) yüzey katmandan derin katmana doğru yol alacaktır. Bağıntılar dizgesini anlaşılır kılacak ve bu bağıntıların bir araya gelme kurallarını net olarak gösterecek betimleme düzeyleri şu sırayla incelenecektir.

1. Söylemsel düzey (Yüzeysel, anlamsal düzey)
2. Anlatısal düzey (İçerik düzeyi)
3. Mantıksal-anlamsal düzey (Soyut derin düzey)

6.1. Balkon Oyununda Söylemsel (Yüzeysel, Anlamsal) Düzey Çözümlemesi

6.1.1. Anlatısal Yapı

Oyunun ve kahramanların adlarının çözümleneceği aşamadır. Yazar, adlardan sessel, anlamsal ve simgesel anlamlar kurar. Oyun kişilerinin işlevleri, birbirleriyle ilişkileri, toplumsal cinsiyet hiyerarşisindeki yerleri göstergeler (kostümler, uzam, zamansallaşma, diyaloglar) aracılığı ile incelenir. Söylemin ortaya çıkmasını sağlayan süreçtir. Oyun kişilerinin zaman ve uzam içinde nasıl konumlandırıldığı açığa çıkarılır.

6.1.1.1. Oyunun Adı

Oyunun özgün adı, Le Balcon (1962)'dür. Başar Sabuncu tarafından Fransızca aslından çevrilmiştir.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'ne göre;

Balkon: 1. Bir yapının genellikle dışarıya doğru çıkmış, çevresi duvar veya parmaklıkla çevrili bölümü, ayazlık

2. Tiyatro, sinema vb. büyük salonlarda asma kat.

3. (Argo) Vücudun göğüs veya göbek bölümü.

4.(Mimarlık) Giriş katı üstündeki katlarda, yapı bedeni içinde ya da dışarı bir çıkıntı olarak yapılan, önü açık bölüm. Cumbanın önü açık olanı.

Sözlük tanımını oyuna göre açarsak, balkon evin yani özel alanın sokaktan yani kamusal alandan ayrıldığı sınırdır. Özel olanın, kapalı ve görünmez olanın kısmen görünürlük kazandığı alandır. Oyunda Büyük Balkon, Fransa'nın saygın devlet yetkililerini, hükümet adamlarını ağırlayan, gösterişli bir genelevdir. Hukukun ve polisin koruması altındadır, yasaldır. Sayısız illüzyon odalarında, dış dünyadan, kendi gerçekliklerinden kaçmak isteyen sıradan halktan erkekler, burada imrendikleri, kutsadıkları mevki, güç ve şöhret sahiplerine dönüşebilirler. Dekorda kullanılan aynalarla, gelen müşterilerin kendi suretlerini görmeleri, anlık yüceliklerinin görüntüsünü hatırlamaları amaçlanmaktadır. Aynalar, oyunun ana izleğini oluşturan asıl/suret, gerçek/yanılsama karşıtlığını vurgular. Toplumdaki cinsiyet hiyerarşisi, iktidarı elinde tutma ile aynı potada eritilerek, cinsiyet rollerinin her bir cinsiyet için belirlenip, düzenlendiğini dolayısıyla da doğal olmadığını yansıtır. Cinsel sınıflamada; iktidarı elinde tutan erkekler ya da Irma gibi 'erkekleşmiş' kadınlardır. Ki Irma da, Polis Şefi'ne duyduğu zaafıktan dolayı zaman zaman bu gücünü kaybetme noktasına gelir. Büyük Balkon, Irma'nın zaman zaman müşterilerini arttırmak, gücünü sağlamlaştırmak için liderlere, hükümet üyelerine ziyafetler düzenlediği bir yerdir, aynı zamanda. Oyun süresince, Büyük Balkon'un salonlarında yanılsamalar sürerken dışarıda sokaklarda sürmekte olan isyanın da hedefindedir, Büyük Balkon. "Irma: (...) Bizse, Başpiskoposluk'un iki adım ötesinde, katedralin gölgesine sığınmış bekliyoruz. Kelleme ödül konmuş falan değil, o kadar da abartmayayım, ama zaman zaman kodamanlara ziyafetler çektiğimi bilmeyen mi var? Hedef durumundayım yani" (s. 60-61).

Büyük Balkon, Irma'nın her bir odayı gözetlemesine olanak tanıyan bir düzeneğe sahiptir. "Solda, Irma'nın odalarda neler olup bittiğini gözetlemesini sağlayan aygıtın bulunduğu bir girinti" (s. 48). Irma, müşterilerin, kendi tanımına göre 'misafirlerin' fantezilerinin sorunsuz gerçekleşmesi, çalışanlarının sorun çıkarmaması için sürekli gözetlemekle meşguldür. Büyük Balkon'da her bir fantezi için, özenle düzenlenmiş, fantezinin senaryosuna göre aksesuar, kostüm ve ışıkla donatılmış salonlar bulunmaktadır. Bu salonlar otuz sekiz tanedir. Her bir salon avizeler, aynalar, halılar, heykellerle donatılmıştır. "Irma: Otuz sekiz salon, dile kolay! Her biri baştan aşağı yaldızlı; makineler marifetiyle, hepsi birbirinin içinden geçmeye ayarlı..." (s. 128). Uzamsallaştırma başlığı altında daha geniş ele alınacak olan Büyük Balkon'un bu salonlarının her birinin ayrı isimleri vardır. Bu isimler, fantezilerin türlerine göre belirlenir.

İrma, müşterilerin rolleri için gereksinim duyacağı bütün nesnelere hazırlar, bunlar: Oyunun asıl nesnesi olan kadın, gerektiğinde cellat rolünü oynayacak bir erkek oyuncu, “İrma (Arthur için): Buranın aksesuarı sayılır o, erkek değil” (s. 42), peruk, ayın eşyaları, İspanyol haçı, çerçevesi oymalı, yaldızlı aynalar, piskopos cübbesi, oyuncuyu olduğundan yüksek gösterecek ayaklara giyilen kothornoslar, tören başlığı, kırbaç, oyuncak bir at, general üniforması, kürk ceket, yargıç cübbesi, boyun atkısı oyununda sözce olarak geçen nesnelere dir.

Büyük Balkon, oyunun altıncı tablosunda isyancıların hedefindedir: “(...)makineli tüfeklerin namluları Büyük Balkon’a yöneltilmiştir” (s. 79). Polis Şefi, dışarıda isyancılar olduğu için Büyük Balkon’dan dışarı çıkamamıştır ve dolayısıyla burası isyanın bastırılması için kararların alındığı mekâna dönüşmüştür: “Polis Şefi: Kerhanede kısılp kaldım demek. Madem öyle, ben de kerhaneden yönetirim harekâtı” (s. 78). İsyanın bastırılması, İrma’nın Kraliçe’nin yerini alması ve diğer iktidar aygıtı makamların yeniden inşası ile sağlansa da, asıl yengi Polis Şefi’nin isyancıların simgesi Chantal’i vurmasıyla olur. Bütün bunlar, sekizinci tabloda, genelevin dış cephesinde yer alan gerçek balkonda olur. İsyanın bastırılmasının yönetimi, yeni hükümetin kurulması ve nihayet isyanın bastırılması hep Büyük Balkon’da gerçekleşir. İktidar sahiplerinin halkı selama çıktığı balkon, oyuna adını veren genelev olan Büyük Balkon’un sokağa açılan çıkıntısıdır. Oyuna adını veren Balkon; oyunun iletisine, atmosferine ve yarattığı evrene hizmet eden önemli bir göstergedir.

6.1.1.2. Oyun Kişileri

Oyun kişilerini asıllar ve suretler olarak sınıflandırmak mümkündür. Oyun boyunca iç içe geçmiş asıl ve suret her tabloda açık biçimde görülmektedir. İlk tabloda görülen Piskopos, ikinci tabloda görülen Yargıç, üçüncü tablodaki General, Büyük Balkon’un müşterileridir. Girdikleri illüzyon odasında erişmek istedikleri makamlara, İrma’nın sunduğu nesnelere erişirler. Bu suretlerde asıllarının gücünü ve etkisini görmek mümkündür. Oyun boyunca tüm karakterler bir dönüşüm içindedir. İrma, devrimden sonra Kraliçe’ye; Polis, Şefi Milli Kahramana, suret olan General, Yargıç ve Piskopos ise gerçek olanlarına dönüşür. Arthur, illüzyon odasında Cellat’ı canlandırır. Sekizinci tabloda, yeni kurulan devlet güçlerini “yaşasın kraliçe” (s. 99) diye bağırarak kutsayan dilenci, son tabloda bir Köle’ye dönüşmüştür. İrma’nın kızlarından biri olan Chantal, sevgilisi olan Roger yardımıyla genelevden kaçmayı başarmış, isyancıların tarafına geçmiştir. İrma’nın bir sureti, yanlısalar evinin bir oyuncusu olmaktan kurtulmuştur. Ancak bu kez de, isyancıların simgesine dönüşmüş, yeniden bir suret haline gelmiştir. Asilerden olan Roger ise, oyun boyunca tek isteği bir taklitçisinin çıkması olan Polis Şefi’nin taklitçisi olmuştur. Balkon’daki tüm oyun kişileri bir cinsiyet ve iktidar dizgesinin, yapı taşlarıdır.

“Balkon oyununda, iktidar kurgusu olan oyun kişileri, disiplin altına alınmış tutkuların, psikolojik şiddetin ve şiirsel hazzın hâkim olduğu bir evrende yaşarlar. Piskopos, Hâkim ve General’in, yanılısamalar evinin müşterilerinin, üstlendikleri alegorik işlev haricinde isimleri yoktur. Birer kukla gibi çizilmiş bu karakterler içinde yalnızca Polis Şefi gerçektir. Ancak onun da tek hayali bir taklitçisinin olması, bu sayede ‘erotik gündüz düşlerine’ katılabilmek ve bir kahraman olmaktır. Sokaklarda bir devrim yaşanmakta, devrimciler gerçek iktidar figürlerini yok etmektedirler. Gerçek Polis Şefi, Hâkim ve General taklitçilerini dış dünyada aynı görevlere atamak ister, ancak onlar içeride birer taklitçi olarak kalmayı tercih ederler. Devrimin lideri, Polis Şefi’nin ilk taklitçisi olmak üzere, kaçınılmaz rolü oynamak için geneleve gelir. Çünkü Genet’ye göre, iktidarı ele geçiren yeni devrimciler, devirdikleri ezenleri taklit etmek zorundadır. Ve devrimin lideri görkemli bir jestle kendinin hadım eder. Hadım olan devrimci ölür, gerçek Polis Şefi, hadım olan taklitçisinin yerini alır ve devrim tekrar başlar.” (Tuğcu, 2018: 108).

Oyunda dönüşüme uğramayan tek oyun kişisi Carmen’dir. Carmen, Irma’nın yardımcısı ve en sadık dostudur. Genelevde çalışan kadınlar arasında olan biteni, isyancı Chantal’dan öğrendiği bilgileri Irma’ya taşır. Uzakta bir kızı vardır. Oyununun sonuna kadar, önce Irma’nın sonra da Kraliçe’nin hizmetinde kalacaktır. “Elçi (Carmen’e): Sizi ne yapacağız peki? Carmen: Ben sonsuza değin buradayım efendim” (s. 95).

Metnin sözcelem düzeyinde yer alan oyun kişilerinin yanında göndergesel oyun kişileri de vardır. Bunlar, heteronormativ, baskıcı iktidarla yönetilen halkın kahramanlarını gösterir. Zira yanılısamalar evine gelen müşteriler, kahraman olma hayali kuran işçilerdir. Carmen, kendisine: “Gerçek yaşamdaki dini ayinler misali, her an yeni bir oyunun sahnelendiği bu şatafatlı tiyatrodan neler gözlemlediniz bakalım?” diye soran Polis Şefi’ne şu cevabı verir: “Anlatmaya değer bulduğum tek gözlemim şu: Kıçtan sıyrılmış bir sandalyenin üzerine atılmış bir işçi tulumu, basbayağı güzel bir şey efendim” (S. 72). Bütün bu verilerle oyun kişilerini bir tabloda gösterebiliriz.

Tablo 6.1. Balkon Oyununda Oyun Kişileri

OYUN KİŞİLERİ		ASIL	SURET
		Irma/Kraliçe	Psikopos
		Polis Şefi/Milli Kahraman	General
		Elçi	Yargıç
		1. Fotoğrafçı	Arthur/Cellat
		2. Fotoğrafçı	Kadın/ Hırsız
		3. Fotoğrafçı	Kadın/Günahkâr
			Kız/Savaş atı
			Roger
			Adam/Devrimci
			Dilenci/Köle
	Irma'nın Kızları	Müşteriler	Fantastik Roller
Göndergesel Oyun Kişileri	Rosine Elyane Rosine Florance Marlyse Rachel Régineé	Kahraman olma hayali kuran işçiler İhtiyar adam Bankacı	Hz. İsa, Meryem Ana, İki Fransa Kralı, torpidosunun kıçında sulara gömülen bir amiral, teslim bayrağı çekmiş bir Cezayir emiri, yangın söndüren bir itfayeci, kazığa bağlı bir keçi, pazardan dönen bir ev kadını (S.70), Azize Thérèse, Fransa'nın sömürgeleştirdiği çöllerde can veren kahraman paralı asker (S.53), pembe önlüklü hizmetçi, jandarma tarafından kızlığı bozulmuş soylu hanım, bir yankesici, eli kolu bağlanarak soyulmuş, sonra da eşek sudan gelene kadar sopa yemiş bir mazlum, tahıl ambarında bir çiftçi(S.50)
	Carmen'in kızı		
	General Turenne. General Bayard		

Irma/Kraliçe: Büyük Balkon adlı genelevin sahibi ve işletmecisidir. Hem çalışanlarını hem gelen müşterilerini hem de genelevinin ayakta kalmasını sağlayan iktidar güçlerini dengede tutmayı, hepsini idare etmeyi başarır. Bu yönüyle hegemonik erkekliğin temsilcisidir. Öyle ki, bu başarısı oyunun sonunda, aynı başarıyı gösterememiş Kraliçe'nin yerine onun geçmesi ile sonuçlanır. Ancak onun Kraliçeliği de yeni bir devrime kadar sürecektir. Irma'nın genelevi, gelen müşterilerinin tüm hayallerini gerçekleştirmeyi vaat eder. Müşterilerin kurdukları senaryoya göre, istedikleri düşsel mekânı kurar, bunun için gerekli sado-mazoşist oyuncakları ve oyun kişilerini ayarlar. Yaratılan bu dünya gerçeğe en yakın olmalıdır:

"Hepsinin isteği aynı: Her şey olabildiğince sahici olmalı... ama belli belirsiz bir eksiklik yine de ele vermelmiş sahteciliği. (Farklı bir tavırla) Müesseseme yanılısamalar evi adını ben verdim Carmen, ama buranın yalnızca yöneticisiyim, kapıyı her çalan kendi senaryosunu oynar. Odayı kiralayıp, aksesuarlarla oyuncuları ayarlamak kalıyor bana kala kala. Evimin ayaklarını yerden kesmeyi başardım..."(s. 58).

Irma, yanılısamalar evinin salonlarında yaşananları odasındaki özel bir aygıtla izleyebilmektedir. “Bu aygıtla onları görebildiğim gibi, soluklarını bile duyabiliyorum.” (s. 62). Onları gözetlediğini yalnızca Carmen bilir. Eski sevgilisi olan yetkisinin ve erkek olmasının gücünden yararlandığı Polis Şefi’nden bile bunu saklamak ister. Çünkü oyunun sonunda da ortaya çıkacağı gibi, iktidarı ele geçirme konusunda Polis Şefi, aynı zamanda en önemli rakibidir: “Polis Şefi (Irma’ya): Yalancı. Her bölmeye dikiz deliği açtırdın. Her duvar her ayna hileli. Alınan her soluk, en küçük inilti bile kulağından kaçmaz. Kerhane oyunlarının öncelikle ayna oyunları olduğunu sana ben öğretecek değilim herhalde.” (s. 71).Irma’nın odaları gözetlediği gibi, Polis Şefi de Irma’nın evine gelenleri ve onların kimleri canlandırdıklarını gözetler. Kayıtlarını tutar. Gözetlemek, iktidar sahibinin hakkıdır. Oysa güce sahip olanlar izlenmez. Nitekim Irma, oyunun son sahnesinde Kraliçe’ye dönüştükten sonra, onu izlemek isteyen Carmen’i Elçi uyarır: “Bir kraliçe asla izlenmez” (s. 116).

Carmen, Irma’nın çalıştırdığı kızlardan biridir, aynı zamanda onun en sadık yardımcısıdır. Kızlar arasında olup biteni Irma’ya iletir: “Carmen: Kızlar benden kuşkuluyorlar. Rapor tutup size iletiyorum, siz polise ulaştırıyorsunuz, polis denetliyor. Benim başka bir bildiğim yok” (s. 64). Irma’nın yanılısamalar evindeki kurallar katıdır, çalışanların kendi aralarında konuşmalar, gülmeleri yasaktır: “Carmen: (...) Ama aramızda söyleşmemize bile izniniz yok. Bir gülümsemeden bir şakadan bile korkuyorsunuz” (s. 50). Irma, dışarıdaki isyandan korkmaktadır, var olan gücünü ve sahip olduğu serveti kaybetmekten, evinin talan edilmesinden korkmaktadır: “Asilerin asıl hedefi krallık sarayını ele geçirmek değilse, sanki benim evimi talan etmiş gibi geliyor bana. Korkuyorum Carmen. Neler yapmadım korkuyu yenmek için, dua bile ettim. (...) Hani şu mucizelerden medet umanlar gibi” (s. 52).

Irma, her ne kadar kadın olsa da, erkeklik değerlerini kuşanmıştır. Bütün çalışanlarını ve işletmesinin destekçilerini hegemonyası altına almıştır, onları kendine tabi kılmıştır. İktidarını koruyabilmesinin gereği budur. Carmen ile olan konuşmasında yumuşak ve ikna edicidir. Carmen’i yanına çekmeye çalışır. Çünkü Carmen, onun için diğerlerinin üzerindeki denetiminin en önemli araçlarından biridir. Bu konuşmasına iktidar sahibi olanın cinsiyetini belirterek başlar: “Irma: (...) Madem böyle, erkek erkeğe konuşalım...” (s. 60). Bununla birlikte hem yetki gücünden hem erkek oluşundan faydalandığı, iktidarının hizmetinde olanları da yanında tutmaya çalışır. Polis Şefi, bu yüzden onun en önemli koruyucusudur, bu yönüyle de, işbirlikçi erkeklik temsilcisidir. Polis Şefi’nin dışarıda süren isyan boyunca evine gelememesi onu endişelendirmektedir: “Irma: Mücevherlerimi, salonlarımı, kızlarımı korumalıyım. Yarım saat önce gelmiş olmalıydı Polis Şefi olacak beyefendi”(s. 67).

Güç dengesine göre cinsiyet rolleri değişir. Örneğin; Irma, fantezi odalarında Cellat rolünü oynayan ve Irma’nın her türlü dileğini gerçekleştirmekle görevli Arthur’u, bir koruma ve güvence verme anında erkekten saymaz: “Irma:(...) Hedef durumundayım yani. Üstelik evde

erkek yok. Carmen: Bay Arthur burada ya. Irma: Dalga mı geçiyorsun sen benimle? Buranın aksesuarı sayılır o, erkek değil” (s. 60-61). Irma, kadın olduğu halde, genelevinde çalıştırdığı bütün kadınları, Carmen dâhil erkeklerin haz nesnesine dönüştürmüştür. Carmen, Irma’yı en iyi tanıyanlardandır: Irma’ya, yaşadıkları yanılısamalar evi üzerine yakınırken Irma, kadınlara bakış açısını net bir şekilde ortaya koyar: “Carmen: Benim aradığım keyifse... (...) Irma: Senin keyfini boşvermek de onların keyfi” (s. 57). Gücsüzlere, yitik, kayıp insanlara anlık güç vererek var olur, Irma. “Carmen:(...) Eviniz de sahici bir avuntu yuvası. Başkaları için yasak oyunlar düzenliyorsunuz, ama sizin ayaklarınız yere basıyor sımsıkı. Kanıtı dersiniz, tomarla parayı cebe indirmezsiniz. Misafirlerinize gelince... düşlerinden uyandıklarında, bayağı sarsılısalar gerek. Biter bitmez, al yeni baştan” (s. 56). Erkekler için var olmanın, suretlikten kurtulmanın, ezildiklerini unutmanın iki biçimi vardır; ya kadına sahip olmak ya da kahraman olmak. Irma, evinde onlara bunu sunar. Carmen ise, orada çalışan kadınların kadın olmaktan çıktıklarını ima eder, aralarında geçen şu diyalog, Irma’nın evindeki cinsiyet hiyerarşisini açıklar:

“Irma: Varoşlarda ne kadar çok insan öldürülürse, erkekler o kadar çok akıyor salonlarıma... Carmen: Erkekler mi? Irma: (...) Kimisi. Aynalarım avizelerimin çağrısına kapılan aynı erkekler. Ötekiler içinse, kahramanlık tutuyor kadının yerini. Carmen: (acı bir biçimde) Kadın mı? Irma: Nasıl adlandıracağım peki sizleri, kocaman kızlarım, kısır yavrularım diye mi? Kimsecikler döllemiyor sizi, tamam. Ama burada değil de başka yerde olsaydınız, daha mı iyiydi?”(s. 51).

Irma; tüm varlığını, kendilerini bir anlığına bile olsa güçlü hissetmek isteyen, kendilerini aynada iktidarın simgesine dönüşmüş olarak (general, yargıç, piskopos vd.) görmek isteyen, (Irma’nın tabiriyle) “hayalperestler”e borçludur. Bu yüzden salonlarının duvarları aynalarla kaplıdır. Dışarıda isyan çıktığında müşteriler, yanılısamalar evini uzun bir süre terk edemez. Evlerine dönmeyi bekleyen müşterilerin aynada kostümleri olmaksızın, kendi asıllarına bakmaları, Irma’yı rahatsız eder. Çünkü bu durumda, suretlerine girdikleri yönetici sınıfa karşılık, halkın elde ettiği güçten destek alarak asıl hallerine, halktan biri oldukları gerçeğine dönüşebilirler. Irma, bunu engellemek için Carmen’e aynaları kırdırmalarını emreder: “Ya kırdırın ya da örttürün aynaları” (s. 95). Büyük Balkon, Irma için de varlık nedenidir. Onu güçlü kılan, otorite sahibi yapan, dışarıdaki hayatın üstüne çıkaran bu genelevdir: “Irma: (Carmen’e) (...) Bak sevgilim, yüreğimin en kuytu köşesinde de olsa, kendimi aslı adınca bir “kerhaneci” olarak adlandırdığımda, sahiden yerden kesiliyor, göklere yükseliyor bu ev. “Kerhanecinin tekisin sen, mama karı, muhabbet tellalı” dediğimde kendi kendime gizlice, inan sevgilim (ansızın duygulu) kanatlanıveriyor her şey” (s. 58).

Kraliçe’nin Elçisinin ve Polis Şefi’nin Irma’nın evine gelmesiyle Büyük Balkon, yeni kurulacak hükümetin karargâh noktasına dönüşür. Çünkü Büyük Balkon dışında, devlete ait tüm kurumlar; kraliyet sarayı, elektrik santralleri isyancılar tarafından kuşatılmıştır. Elçi, Kraliçe’nin artık iktidarda kalamayacağını söyler: “Elçi: (...) Pişe haşlana lapaya dönmüş bir kraliçe o

makamı temsil edemez artık. Hoş sağlığında da, sizin güzelliğinizle boy ölçüşemezdi ya” (s. 92). Bununla birlikte, Elçi bu iktidar devrinin sessiz sedasız olması gerektiğini belirtir: “Elçi: Usul erkân gereği kimsenin bozmaya cesaret edemeyeceği bir sessizlik içinde olup bitmeli her şey” (s. 93). Irma, evinin nasıl yıkılmaz olduğunu anlatır, Elçi devleti yeniden kurmak için doğru yere gelmiştir:

“Irma: Siz saray erkânındansınız ekselansları. Bense bu mesleğe ilk adımlarımı ordu saflarında attıydım. İnanın bundan çok daha umutsuz durumlar görüp geçirdim. Bir tekmede aralarından sıyrılıp kurtulduğum o ayaktakımı, duvarları mermilerle delik deşik evimin önünde naralar atıyor şimdi; ama öyle kolayına teslim bayrağı çekmez bu ev. Odaları hasar gördü, ama yıkılmadı. Kaçığın biri dışında, teknil sermayelerim işlerinin başında. Devletimizin temel direği de, benim gibi bir kadınsa...”(s. 89).

Polis Şefi, kendisinin değil de Irma'nın iktidarı almasından hoşnut değildir: “Polis Şefi: Irma benim üstüme yükselecek öyle mi? Hepten güme gidecek yani, başa geçmek için onca zahmet. Hanımefendi ise, kulaklarını her şeye tıkayıp, kaş göz işaretiyle ortalığı yönetecek... Bakın, iktidar benim elimde olursa, Irma'yı bile yutturabilirim belki” (s. 93). Polis Şefi, iktidar için gerekli görülmemiştir, çünkü: “Elçi: (...) Unutmayın ki, Bayan Irma'nın salonlarında sizi canlandıran olmadı şimdiye değin”(s. 94). Polis Şefi'ne iktidar verilmemiştir çünkü o hep emir almaya alışmıştır. O güne dek kendisinden istenenleri yapmıştır: “Elçi: (Polis Şefi'ne): (...) Üzerinizde karar veren bir merci olmadı mı, tir tir titriyorsunuz bakıyorum. Karar yetkisi şimdi Bayan Irma'da...” (s. 94). Bayan Irma, Polis Şefi'ne rağmen elde ettiği bu yetkiden memnundur. Aile soy kütüğü kayıtlarından söz ederek, bu makama uygun olduğunu söylemek isterken, Elçi sözünü keser ve görünmeyen iktidar seçicilerinin zaten herkesten haberdar olduğunu söyler. Zira Irma'nın çalışanlarını gözetlediği gibi, diğer iktidar sahipleri de, Irma'yı gözetlemektedirler: “Irma:(Kasıntı bir tavırla) Geçmiş çok eskilere dayanan aile kütüğümüzdeki kayıtlara göre... Elçi: (Sert): Safsatayı bırakın Bayan Irma. Soyağacı uzmanlarımız gece gündüz çalışıyorlar mahzenlerde; tarih onlardan sorulur.” (s. 94). Irma, böylece yalnızca yanılısamalar evinin değil ülkenin yöneticisi olmuştur. Asıllığının derecesi yükselmiştir, varlığını halk kitleleri üzerinde hissettirecektir: “Irma: (...) Böylece sahici olacağım değil mi? Giysim de sahici? Dantellerim, mücevherlerim hepsi sahici? Varsın dünyanın geri kalanı...” (s. 96). Sekizinci tablodan itibaren Irma'nın adı artık Kraliçe olarak geçmeye başlar. Yeni kurulan iktidar, Büyük Balkon'un dış cephe balkonundan halkı selamlar, bu sırada Irma'ya baş kaldırarak evinden kaçan asilerin simgesi Chantal, Polis Şefi tarafından vurulur. Artık yeni iktidar görev başındadır. Başta yalnızca suret olan General, Yargıç ve Piskopos artık gerçekten bu yetkiler tarafından donatılmışlardır. Ancak içine girdikleri bu üniformaların, yanılısamalardaki kadar, özgürlük alanı tanımadığını fark ettiklerinde şikâyet etmeye başlarlar. Kraliçe, onlara yetkilerini kendisine borçlu olduğunu hatırlatır: “Kraliçe: (...) O beğenmediğiniz tavşan postunu sırtınızdan çekip aldım mı, Toledo ve Sevilla meydanlarında daltaşak göbek atan o kuklaya dönüşüverirsiniz yeniden” (s. 110). Bu

arada Polis Şefi'ni taklit edecek biri çıkmıştır, dolayısıyla Polis Şefi de artık Milli Kahraman'a dönüşmüştür. Onu yansılayacak kişi, isyancılardan, Chantal'in sevgilisi Roger'dir. Roger, illüzyon odasından çıkarken Milli Kahraman'dan intikamını erkeklik organını keserek alır: "Roger: (...) Elimde avcumda hiçbir şey kalmadı. O milli kahramana da pek bir şey kalmayacak ama..." (s. 125). Bunun üzerine Polis Şefi, kendisine vaat edilen kırmızı mermerden bir dağın içine oyulmuş, anıtmezaraya çekilir. "Elçi: Orayı ele geçiren, orada ölü olarak kalacak ebediyen. Dünya onun çevresinde şekillenecek. Gezegenler ve güneşler onun çevresinde dönecek. Üçüncü odanın gizli bir köşesinden başlayan bir yol, nice dönemeçler aşarak, başka bir odaya bağlanacak ve oradan, aynalar sonsuzluğa yansıtacak... Sonsuzluğa dedim..."(s. 96). Kraliçe'nin karşı çıkmasına rağmen Polis Şefi, Anıtmezar'a gider. Polis Şefi'nin gitmesiyle iktidarın en önemli ayaklarından biri eksilmiştir. Yargıç, General, Psikopos, Kraliçe endişelidir. Dışarıdan makineli tüfek takırtıları yeniden duyulmaya başlar. Dışarıda yeni bir devrim girişimi başlamıştır. Kraliçe, odanın ışıklarını söndürürken yeniden Bayan Irma'ya dönüşür. Her şey bir illüzyon evreninin içinden çıkmış gibidir: "Irma: (...) Bu evin hem hanımı, hem hizmetçisi hem de kendi kendimin tek efendisi olmak uğruna düzenlediğim tüm bu temsiller..." (s. 128). Polis Şefi'nin eylemini de yorumlar, sonsuza dek yansılanmak için mezara girmek, şan ve şeref bedelidir: "Tonlarca yiyecek içeceğini de yanına alarak, mezara girmek... Şan ve şeref buna denir işte!" Irma, bütün ışıkları kapatır, evi birazdan yeniden başlayacak temsillere hazırlamak için Carmen'e seslenir: "Irma: (...)Kapıları sürgüle sevgilim, eşyaların kılıflarını ört. (Işıkları söndürmeyi sürdürür.) Yeniden başlayacağız birazdan... Işıkları yakacağız... Giyinip kuşanacağız..." (s. 128) Yazarın parantez içinde verdiği; "(Bir horozun ötüşü duyulur)" (s. 128) ile sabahın yaklaştığı, Büyük Balkon'un bir temsiller gecesinden çıktığını anlarız. Irma da bunu söyler, zaten: "(...) Amaan, şu kılıktan kılığa girmek yok mu hele! Kendi rolünü oynadığın yetmezmiş gibi, bir de yeni yeni roller yarat başkalarına..." (s. 128). Irma'yı oynayan oyuncu, bu sözlerini söyledikten sonra yüzünü seyircilere döner, tiyatronun büyüünden ve atmosferinden çıkar, seyirci ile sahne arasındaki duvar yıkılır. Anlatılanların, seyircilerin gerçek hayatlarında yaşadıkları olduğunu doğrudan seyircilere söyler. Yeni roller yaratılacak olanların seyircilerin ta kendisi olduğunu söyler: "(...) Sizlere yani... Yargıçlar, piskoposlar, elçiler, devrimi yarı yolda bırakan devrimciler... Her ne olmayı dilerseniz, yarından tezi yok, salonlarım ve kostümlerimle yeniden hizmetinizdeyim... Evinize dönün şimdi. Evinizdeki her şey, buradakilerden bile daha sahte de olsa... Hadi güle güle" (s. 128).

Yazar, absürt tiyatronun "avant- garde" biçimine örnek verircesine toplumsal kurumları acımasızca eleştirdikten sonra geleneksel tiyatronun aksine yaşananların bir oyun bir illüzyon olmadığını ya da tersine gerçek hayatın bir illüzyon olduğunu göstererek çözümsüzlükleri seyircilerin üstüne atarak oyunu kapatır.

Polis Şefi/ Milli Kahraman: Oyunda erkekliği ve iktidarı temsil etmektedir. Kraliyet sarayı kuşatıldığında Elçi, onu bulmak için Büyük Balkon'a gelir. Polis güçlerinin başıdır, gücünü Kraliçe'ye bağlılığından almaktadır: "Polis Şefi: (...) Polis güçlerinin hemen hepsi hâlâ benim arkamda. Uğruma canlarını ateşe atarlar, gözlerini kırpmadan. Kim olduğumu ve onlar için neler yapabileceğimi iyi bilirler çünkü... Benim de oynayacak bir rolüm var. Ama kraliçe öldüyse eğer, her şey suya düşer. Sırtımı kraliçeye dayadım, onun adına yetki kullanarak adımları yüceltmeye çalışıyorum ben" (s. 89). Irma'nın en önemli destekçisi ve Büyük Balkon'un kollayıcısıdır. Hegemonik erkekliğin temsilcisi olan Irma'nın tahakkümün farkındadır. Bununla birlikte, ona en büyük desteği verendir. Bu nedenle Connell'in erkeklik hiyerarşisinde işbirlikçi erkekliği temsil etmektedir. Irma ile geçmiş bir zamanda sevgili olmuşlardır. Irma, onu hala sevmektedir. Irma'nın Polis Şefi'ne karşı duygularını anlattığı sahnede, Irma'nın kadını yanı açığa çıkar: "Benim aradığım sevecenlik. Ne müşterilerimin ipe sapa gelmez oyunları, ne servetim, ne evimi yeniliklerle donatma çabalarım, ne halılar, ne yıldızlar, ne kristaller, ne soğuk unutturabilir, bir zamanlar yalnızca benim koynuma sığınmaktan medet umduğunu"(s. 76). Polis Şefi, yaşlandığından artık makbul sayılabilecek erkeklikten çıkmaktadır. Bu yüzden evi koruyup kollayacak bir erkek bırakmıştır, yerine. Bu kişi aynı zamanda Yanılsama oyunlarına eşlik eden Arthur'dur. Irma'nın duygularını dökmesiyle Polis Şefi'nin Arthur'la rekabeti açığa çıkar: "Geçti gitti, dedim ya. Arthur'dan ayrılabilir misin artık?" (s. 76). Oysa Arthur, Polis Şefi kadar erkekten sayılmamaktadır, çünkü hassas yapılı ve kırılgandır: "Irma(...): Onu başıma saran da sensin. Karşı çıkmama hiç kulak asmadan, bakir kalmasını istediğim bu alana adamın birini yerleştirdin. Gülme eşek herif. Bakir, dedim... Evet. Bakire... Yani kısır. Bir direk gibi diktin onu evimin orta yerine, dimdik bir yarak gibi. O kanlı canlı et yığını, pehlivan yapılı o hanım evladını bulup getirdin... Bilek gücüne güveniyorsun, ama kırılganlığını görmüyorsun. Hiç düşünmeden başıma sardın onu, çünkü yaşlandığını hissediyordun" (s. 76). Erkeğin koruyup kollayan, kadının korunan olduğu 'aktiflik-pasifik' söylemi, her ne olursa olsun iktidarın erkekte olduğunun kabulü, Polis Şefi'nin Irma'ya tokat atması ile açığa çıkar, erkekliğin ispatı, kadın üzerinde güç gösterisini de gerektirmektedir. Polis Şefi de bunu yapar: "Polis Şefi: (Irma'yı tokatlar; kadın divana yıkılır) Zırlama, yoksa ağzını burnunu dağıtır, evini başına yıkarım. Saçınızdaki tuttuğum gibi, ateşe atarım topunuzu. Alev almış orospularla aydınlatırım kenti. (Son derece tatlılıkla.) Yapamaz mıyım sanıyorsun?" (s. 77). Polis Şefi'nin gücünden mahrum kalmak istemeyen "Irma (bir solukta): Yaparsın sevgilim" (s. 77). Yanılsamalar evinin ve ulusun iktidar simgesi olduğunu, oyunun sonunda kendisi de dile getirir: "Polis Şefi(Kraliçe'ye): Mademki senin kerhaneni ve ulusumu bir iktidar simgesi olarak temsil etmem gerekiyor"(s. 109). Polis Şefi, Büyük Balkon'a gelen müşteriler hakkında, onların fantezileri hakkında, kimlerin taklit edildiği hakkında Irma'dan bilgi almaktadır, bu yönüyle denetleme ve gözetim hiyerarşisinde yetkilidir: "Irma (Polis Şefi'ne): Tanırsın, hepsini bir bir fişledin"(s. 70). Polis Polis Şefi'nin tek

amacı Irma'nın yanılısama odalarında taklit edilmektir. Büyük Balkon'a her geldiğinde aynı soruyu sorduğu bellidir:

“Polis Şefi: Hâlâ mı yokum? (Carmen'e) Söylesene, kimse canlandırmadı mı? Carmen(alıkça): Ne canlandırması? Polis Şefi: Salak! Polis Şefinin canlandırılması, anlamıyor musun? Irma: Zamanı henüz gelmedi sevgilim. Sizin makamınız, hayalperestlere gönüllerini avutabilecekleri bir göstermelik sunacak asalete ulaşamadı henüz. Dillere destan bir halefiniz yok, ondandır belki? Evet, sevgili dostum... Durumu kabullenmek zorundasınız: Suretiniz, kerhane törenlerinde yer alacak mertebeye ulaşamadı henüz” (s. 70).

İllüzyon odalarında, temsil edilmek için güçlü ve ezici olmak gerekir. Halkın yerine geçmek istediği kahramanlar, etrafına korku salanlardır. Oysa O, Irma'nın söylediği gibi; “Kurnaz olduğu kadar ödlektir” (s. 51). Irma, Polis Şefi , Georges'e bu konuda akıl verir: “Irma: Daha çok cinayet işlemelisin öyleyse, sevgili Georges. Polis Şefi: Elimden geleni yapıyorum, emin ol. Giderek, daha çok korku salıyorum çevreme. Irma: Yeterince değil anlaşılın. Kana, çirkefe, boka batmalısın gırtlığına kadar. (...). Öğütüp yok etmelisin, aşkımdan artakalan son kırıntıları bile” (s. 71). “Elçi: Hala gelip giden yok. Kimliğini sizin o gözalıcı suretiniz içinde eritmeye heves etmedi henüz hiç kimse” (s. 108). Polis Şefi'nin temsil edenini çıkmaması diğerleri arasında da tartışılır ve her biri kendince öneriler sunar. Elçi “kırmızı cellat paltosu ile cellat baltası”nın aksesuarı ile temsil edilmesini önerir. Polis Şefi, imajını pekiştirmek için kendisine sunulan öneriyi, zorlanarak da olsa açıklar: “Polis Şefi: (...) Sadede geleyim: Devasa bir erkeklik organı suretinde görünmem önerildi bana... Koskocaman bir yarak suretinde yani” (s. 108). Polis Şefi, oyunun sonunda, Chantal'i öldürerek isyanın bastırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Yeni bir devlet kurulmuştur. Polis Şefi, artık milli bir kahraman sayılmaktadır. Irma, Kraliçe olmuştur. Oyunun başındaki Piskopos, Yargıç ve General gerçekten bu unvana kavuşmuşlardır. Bu arada Irma'nın odalarında Poli Şefi'ni canlandıran biri çıkmıştır; bastırılan devrimin isyancılarından, Chantal'in sevgilisi Roger'dir bu kişi. Polis Şefi, isyanı bastırırken halk üzerine kulaktan kulağa yayılan bir korku salmıştır ve bu onu kahraman kılmıştır. “Polis Şefi: Halkın çılgınca bir umuda kapıldığına sahiden inanıyor musunuz? Umudunu yitirince, her şeyinin yitirdi öyle mi? Her şeyini yitirdiğine göre de, şimdi, benliğini benim benliğim içinde yok edecek, ha?” Polis Şefi, yansılama yapıldıktan sonra amacına ulaşmıştır, Elçi'nin kendisine vaat ettiği Anıtmezar'a iner: “Polis Şefi: (...) İyi yürekli, dindar ve adil olabilirim artık. Gördünüz ya şuracıkta, büyükten daha büyük, güçlüden daha güçlü, ölüden daha ölü değil miydim az önce? Öyleyse, sizinle işim kalmadı artık”(s. 126). Kraliçe'nin yakarmalarına aldırmayan kahramana dönüşmüş Polis Şefi, fotoğrafçılara poz vererek mezara iner. Onun gitmesi demek düzenin işlemeye başlayan döngüsünün bozulması, Yargıç, Piskopos, General ve Kraliçe'nin iktidarlarının zayıflaması demektir. Nitekim dışarıdan yeniden isyancıların tüfek takırtıları duyulur. Yeni bir isyan başlamıştır.

Carmen: Irma'nın çalıştırdığı kadınlardan biri olmasının yanında en önemli yardımcısıdır. Büyük Balkon'un hesap işlerinde, işletilmesinde Irma'nın destekçisidir. Irma'nın yanlısına odalarını gözetleyebildiğini bilmektedir: "Irma:(...) Sana emanet etmedim mi, hesap kitap nem varsa? Yazıhaneme yerleştin ve apansız önüne seriliverdi bütün yaşamım. Bütün sırlarıma ortaksın, bu da mı yetmiyor sana?" (s. 49). Aynı zamanda Irma'nın evdeki gözü kulağıdır, gözden kaçan ayrıntıları, çalışanlar hakkında öğrendiklerini Irma'ya aktarır. Carmen, Irma'nın çalışanlara uyguladığı disiplini kabul etmese de, ona karşı çıkacak gücü oyun boyunca gösteremez. "Carmen: İşimiz bittiğinde konuşmamıza izin vermiyorsunuz ki Bayan Irma. Bizim gerçek duygularımızı nereden bileceksiniz? Uzaktan izliyorsunuz her şeyi. Oysa bir kez olsun bir başkasının kılığına bürünseniz de, günah çıkararak biçarenin, General'in kısırağının ya da samanlıkta basılan köylü kadının yerine koyabilseydiniz kendinizi. (...) Ama aramızda söyleşmemize bile izniniz yok. Bir gülümsemeden bir şakadan bile korkuyorsunuz" (s. 50). Carmen'i diğer kadınlardan ayıran biri özelliği de, onun anne olmasıdır. "Carmen:(...) kızımı düşünüyorum asıl ben içim cız ediyor düşününce de..." (s. 50). Carmen'in bir kızı vardır ve o, sütannesinin yanında köydedir. Bu durumu, Irma'ya kayıtsız şartsız ve sonsuz biat etmesine neden olmaktadır: "Carmen: (...) Kerhanede çalışmak, dünyayı yadsımaktır. Buradayım, burada kalacağım. Aynalarınız, buyruklarınız, bir de tutkularından kurulu benim dünyam. Hangi mücevherlerinizi takacaksınız?" (s. 64). Irma, Carmen'in sadakatine inanmaktadır ve ona ihtiyacı olduğundan onu doğrudan karşısına almaz: "Irma: (...) Sen kızlarımların arasındaki en lekesiz pırlanta değilsin yalnızca, gönlümde de apayrı bir yerin var. Yanımdan ayrılma Carmen... Her yan çatırdarken beni bırakıp gitmezsin değil mi? Sokaklarda kol gezen ölüm, her şeyin sonu, sahici ölüm, geldi kapıma dayandı" (s. 60). Irma, Carmen'e zaman zaman 'sevgilim' diye hitap eder: "Irma: (...) Sevgilim dememi yadırgama, malum, her mamanın sermayelerinden birine gizliden bir eğilimi vardır" (s. 58). Carmen'in Irma'ya olan siteminde müşterilerden biriyle aralarında gelişen ama yaşanamayan aşkın acısı vardır. Bayan Irma, işlevi gereği, Büyük Balkon'da kadınlarıyla müşterileri olan erkekler arasındaki ilişkiyi doğrudan kontrol etmektedir. Burada erkek kadın ilişkisinin çerçevesi; müşteri- satıcı düzleminde belirlenmiştir. Bu çerçeve Bayan Irma ve iktidar temsilcilerinin gözetim ve denetimindedir. Büyük Balkon, cinsel hazzın erkeklere satıldığı bir evdir, Carmen'in bedeni Büyük Balkon'un sermayelerinden biridir. Aşk yok olmaya ve susmaya mahkûm edilmiştir. Büyük Balkon'da çalışan kadınların cinsellikleri kontrol altına alınmış, başta Bayan Irma olmak üzere tüm iktidar aygıtının denetimine verilmiştir. Büyük Balkon, bir kaçamak evidir, Irma'nın dediği gibi "gerçeğin ve gündelik hayatın çamuruna saplanmaya mahkûm olanlar, geçit törenlerinde uygun adım yürüyenler"(s. 57) burada arınırlar. Yine Irma'nın tabiriyle; "Buradaki oyunlarımız, canlandırmalarımız saflıklarımızı korurlar oysa keyif âlemlerimize gündelik yaşamın pisliği bulaşmaz" (s. 57). Bayan Irma, Carmen'i doğrudan karşısına almak istemez. Önce ona, yanlısına

odasında Azize Thérèse rolünü önerir. Ancak bu Carmen'i ikna etmeye yetmeyince, başka bir manevraya girişir. Bu kez iktidarını Carmen'le bölüşüyormuşçasına onu 'erkek erkeğe' konuşmaya davet eder. Bu sahne, aşkın Carmen'in ağzından isyana dönüştüğü, bunun karşılık Irma'nın soğuk ve sessiz bir strateji ile bu isyanı sönlendirdiği sahnedir.

"Carmen: (...) Siz hayatta başarı kazanmanın yolunu bulmuşsunuz oysa. Cafcaflı oyunlardan oluşan bir tiyatro âlemi yaratmışsınız güzelliğinizin çekim alanında; tantanasiyla sarıp sarmalıyor, gerçek dünyadan gizliyor sizi. Sizin orospuluğunuza da bu şatafat yakışırdı doğrusu. Ya ben, yalnızca kendimin sahibi ve kendim olmakla yetinmeliydim öyle mi? Hayır efendim, erkeklerin ahlaksızlığı ve zavallılığından yararlanarak, ben de görkemli bir çağ yaşadım. Siz, buradan kulaklık kulağınızda, güzünüzü bakaca dayamış, kartondan bir yılanla pembe kâğıttan güllerin üzerinde dimdik, hem buyurgan hem yufka yürekli, hem anaç hem de dişi halimde seyrediyordunuz beni. Apansız gözüne görüdüğümde, ayaklarıma kapanan bankacının nasıl düşüp bayılıverdiğine de tanık oldunuz, ama ne yazık ki sırtı dönüktü size, ne onun esrik bakışı görebildiniz ne de benim yüreğimin çırpınısını duydunuz. Bense, mavi tülüm, mavi giysim, mavi önlüğüm, mavi gözlerimle...

Irma: Gözlerin kahverengi senin!

Carmen: Maviydi, o gün. Gökten inmiş Meryem Ana'nın ta kendisiydim onun için. Öylece bir İspanyolun karşısına çıksam, duaya dururdu o an. Gönlündeki renkle bir tutup, övgülerle yücelterek beni yatağa götürdüğünde, bir mavilikti içine girdiği. Gökten inme olanağım kalmadı artık.

Irma: Azize Thérèse'yi önerdim ya sana.

Carmen: Hazırlıklı değilim Bayan Irma. Önceden bilmek gerekir müşterinin neler isteyebileceğini. Her şey iyice ayarlandı mı ki?

Irma: Bak, bir orospu... Affedersin. Madem böyle, erkek erkeğe konuşalım. Bir orospu her durumla baş edebilmeli.

Carmen: Orospularınızdan biriyim Bayan Irma, hem de en iyilerinden biri, övünmek gibi olmasın. Kimi zaman bir gecede...

Irma: Marifetlerini bilmez değilim. Ama senin, su orospu sözcüğünü yineleyerek, kendini, yüceltmenle, benim deyişim epey farklı. Sen... nasıl söyleyeyim?... (Uygun sözcüğü arar ve bulur.) süs niyetine takıyorsun o nitelemeyi. Bense, aynı sözcükle mesleki bir görevi tanımlıyorum. Mesleğini yüceltmek, mesleğinle onurlanmak senin elbette hakkın, sevgilim. Madem bir tek o var elinde, yücelt ki o da seni yüceltsin. (Sevecen) Bu yolda hiçbir yardımı esirgemem senden. Sen kızlarımla arasındaki en lekesiz pırlanta değilsin yalnızca, gönlümde de apayrı bir yerin var. Yanımdan ayrılma Carmen... Her yan çatırdarken beni bırakıp gitmezsin değil mi? Sokaklarda kol gezen ölüm, her şeyin sonu, sahici ölüm geldi kapıma dayandı" (s. 59-60).

Chantal'in evden kaçmış olması, Irma'da Carmen'i de kaybedebileceği korkusunu yaratmıştır. Carmen'in bir diğer özelliği ise "yüksek rütbeli bir subayın kızı" (s. 57) olmasıdır. İsyanın bastırılıp Irma'nın Kraliçe olmasından sonra da, Carmen, Irma'nın yardımcısı olarak, Büyük Balkon'da kalır. Elçi'nin; "Sizi ne yapacağız peki?" diye sormasından sonra Carmen'in verdiği cevap bunun göstergesidir: "Ben sonsuza değin buradayım efendim" (s. 95).

Arthur/Cellat: Fantezi odasında çeşitli figüratif rollere girer. Madun erkeklik temsilcisidir. Çünkü kendinden beklenen erkeklik rollerine uzaktır. Kırılgan ve duygusal bir erkektir. Erkeklik hiyerarşisinde en alt katmanda olan madun erkekler, hegemonik erkekliğin ikincilleştirdiği erkekliklerdendir. Arthur; oyunun beşinci tablosunun sonunda öldürülür. Yargıç'la Hırsız Kadın oyununda ve General'le General'in atını canlandıran Kız'ın tablosunda (ikinci ve üçüncü tablo) Cellat'tır. Kadın'ları kırbaçlarken çok cesurdur, bundan haz

duymaktadır: “Basayım mı kırbaacı?”(s. 34). “Bineyim mi tepesine Yargıç Bey? Bineyim mi tepesine?”(s. 34). Irma’nın: “Çok vurmuyadın. Geçen defa kızcağız iki gün yataktan kalkamıyordı”(s. 65), uyarılarına rağmen acımasızdır: “Arthur: Yufka yürekli kız ya da sahte orospu numaralarına karnım tok. Her zamanki gibi, hem paradan hakkını aldı, hem kırbaçtan. Al gülüm, ver gülüm. Bankacı sırtı yol yol yarılısın istiyor, ben de basıyorum kırbaacı”(s. 65). Bu diyalogdan sonra, yine Irma’nın yönetim taktiklerine tanık oluruz. Arthur’la da aralarında cinsel yakınlık olduğu ve Irma’nın bunu da bir yönetebilme aracı olarak kullandığı görülür. “Irma: Bundan tat almıyorsundur, umarım? Arthur: (tumturaklı) Onunla bir tadı yok, benim sevdiğim sensin. Ama iş, iştir. Ben de titizlikle yapıyorum işimi. Irma: (sertçe) O kızı kıskanıyor falan değilim, ama zaten personel sıkıntısı çekerken, olanı da çalışmaz duruma getirmene göz yumamam”(s. 65). Irma, bir yandan Arthur’un acımasızlığını eleştirirken bir yandan da, Arthur’un kadınlara daha az vurması için yaptığı boya numarasına kızar. Çünkü çalışan kadınların bedenleri üzerindeki tek hak sahibi hegemonik erkeklik temsilcisi olan Irma’dır: “Arthur: Mor boyayla yara benzeri çizgiler çekeyim dedim sırtına birkaç kez, ama yürümedi. Moruk hasarsız teslim almayı şart koşuyor, gelir gelmez tepeden tırnağa inceliyor vücudunu. Irma: Boya mı? Sen ne hakla böyle bir şey yapabilirsin? (...) Arthur: Ha bir aldatmaca eksik, ha bir fazla! İyilik edelim dedik! Ama için rahat etsin, şimdi basıyorum kırbaacı, basıyorum kırbaacı... Kız feryat figan, herif yerlerde sürüm sürüm”(s. 65). Yargıç ise, Cellat rolünü oynayan Arthur’u ölülerin bulunduğu yer altı dünyasının üç başlı köpeği Kerbos’a benzetir. Yargıç, Cellat’ın Hırsız Kadın’ı kırbaçlarken aldığı zevki ve Cellat’ı anlatır:

“Yargıç (Cellat’a sokularak): Yaa, zevk alabilmen bana bağlı. Dayak atmaya bayılıyorsun değil mi? Sana hak veriyorum, Cellat. Harekete geçmesi ağzımdan çıkacak tek bir söze bağlı muhteşem et parçası, kas yığını! (...) Onun sırtında ateşten yarıklar açmaya benim ne gücüm yeter, ne ustalığım. Hoş bana ne gerek onca güç, onca ustalık? Sen varsın ya; omuzlarımın taşıyamayacağı kadar ağır, yanım sıra kendi başına yürüyen muhteşem kolum, sen varsın! Koca kas kütlesi kolum, sensiz ben bir hiç olurum”(s. 34).

Kadınları kırbaçlarken bu denli cesur davranan Arthur; Irma, onu Polis Şefi’ni aramak üzere isyanın olduğu sokaklara göndermeye davrandığında korkaktır: “Arthur: Dışarısı için yaratılmamışım ben, nicedir senin dört duvarın arasında yaşıyorum. Cildim bile açık havaya alışık değil... Yüzümü örteyim hiç olmazsa! Ya tanırılsanız beni?” (s. 68). Irma, Arthur’u sokaklara gönderirken öldürülebileceğinin farkındadır ama bunun bir önemi yoktur. Arthur, dışarı çıktığında Polis Şefi gelmiştir ama Irma onu zaten gözden çıkardığından, geri çağırılmaz. Zira Arthur, aynı gece bir yanılısına odasında ceset rolünü oynayacaktır: “Irma: Hiç kıpırdamadan duracaksın öylece, kefenleyecekler seni. O arada dinlenirsin bir güzel” (s. 68). Arthur, Polis Şefi’ni aramak üzere çıktıktan sonra Polis Şefi gelir. Carmen, Arthur’u geri çağırılmaya yeltense de Polis Şefi engel olur: “Polis Şefi (Carmen’e) (...) Jigoloya gelince, varsın arayadursun beni” (s. 69). Arthur, Büyük Balkon’a Polis Şefi tarafından, kendi yokluğunda ‘erkek’ rolünü oynaması

için yerleştirilmiştir. Ama Arthur, 'erkek'lik yapamayacak kadar hassastır, ona 'erkekliği' de Irma öğretir: "Irma: (...) Onu başıma saran da sensin. Karşı çıkmama hiç kulak asmadan, bakır kalmasını istediğim bu alana adamın birini yerleştirdin. Gülme eşek herif. Bakır, dedim... Evet. Bakire... Yani kısır. Bir direk gibi diktin onu evimin orta yerine, dimdik bir yarak gibi. O kanlı canlı et yığını, pehlivan yapılı o hanım evladını bulup getirdin... Bilek gücüne güveniyorsun, ama kırılabilirliğini görmüyorsun. Hiç düşünmeden başıma sardın onu, çünkü yaşlandığını hissediyorsun. Polis Şefi: (Gücsüz bir sesle) Kes artık. Irma: (...) Arthur'a vekalet verdin, burayı boşladın. Birbirimizi kandırmayalım. Arthur benim değil, ben onun erkeğim aslında; ama n'aparsın ki, sıkıştı mı eteğime yapışan boğum boğum adaleli, o kafasız korkuluğa ihtiyacım var. Benim gövdem sayılır bir bakıma... ama benden ayrı duran bir gövde" (s. 76). Bedeni, kasları Arthur'u erkek yapmaya yetmemiştir, onda gereken acımasızlık ve bir erkekte mutlaka olması gereken hükmedicilik yoktur, bunu da Irma ona öğretmektedir. Aklın Irma'dan bedenine Arthur'dan geldiği bir 'erkeklik', Polis Şefi'nin yokluğunda, Büyük Balkon'u korumaktadır. Arthur, hegemonik erkekliğinen altta bıraktığı madun erkekliğin temsilcisidir. Irma, iktidar kurma becerisiyle Arthur'u kendisinin hizmetine sokmuştur. Nitekim Irma, Polis Şefi'nin geldiğini bile bile Arthur'u isyancıların olduğu sokaklara Polis Şefi'ni aramak üzere göndermekten çekinmez. Arthur, eve dönmeyi başarır ancak pencerelerden birinden gelen kurşunlu vurulup ölür. Cesedi, Irma'nın en şatafatlı salonlarından olan Cenaze Salonundaki sahte bir mezarın üstüne konur. Akşam oynayacağı rol, gerçek olmuştur.

Piskopos: Oyunun birinci, ikinci ve üçüncü tablolarındaki oyun kişileri olan; Piskopos, Yargıç ve General, Irma'nın evine gelen müşterilerdir. Bu müşterilerin fantezileri Günahkâr Kadın, Hırsız Kadın ve savaş atı rolüne giren Kadın tarafından canlandırılır. Ancak Polis Şefi'nin Irma'nın evini merkeze alan, "Polis Şefi: Kerhanede kısıp kaldım demek. Madem öyle, ben de karhaneden yönetirim harekâtı" (s. 78), yönergesi ile dışarıdaki isyan bastırılır. Bu sayede, güce tapınan halktan insanların hayalleri gerçekleşmiş olur, suretlerine girdikleri unvanlar, onların makamı olmuştur.

Birinci tabloda müşterinin yansıladığı Piskopos acımasız ve merhametsizdir. Çünkü merhamet, bir din adamını yolundan saptırabilir:

"Piskopos; (...) Bir din adamını din adamı kılan ne engin hoşgörüsüdür aslında ne de dokunaklı konuşması; hiç sapmadan aklın yolunda yürümek olmalı din adamının belirleyici özelliği. Merhamet yıkıma sürükler bizi. Kendimizi iyiliklerimizin efendisi sanırken, bir de bakarız ki serinkanlı bir gevşekliğin kölesi oluvermişiz. Akılcılıktan da öte, başka bir şey gerekli sanki... (Duraksar.) Acımasızlık belki. Acımasızlık aracılığıyla acımasızlığı aşarak, yokluğa doğru kıvrak ve kesintisiz bir yolculuk. Ölüme doğru" (s. 20).

Piskopos, "kötülükle masumiyeti ayırt etmeye mi geliyorum"(s. 24), diye sorar aynadaki yansımasına. Oysa iki saatlik süresi dolmuştur, seans tamamlanmıştır. Irma ve Kadın, Piskopos'u doğal insan boyutlarından belirgin olarak iri gösteren başlık, cübbe ve "ayaklarındaki tragedya

oyuncularının yaklaşık yarım metre yüksekliğindeki kothornosları”(s. 20), soymaya, bunları tutan kordonları çözmeye çalışırlar. Ancak Piskopos oyundan çıkmak istemez. Yaşananları tekrar onaylatır. Günahkâr Kadın’ın “altı ama hepsi de okkalı” (s. 22)olan günahlarını başışlamıştır. Hesaplaşma vakti olduğundan Irma’da oradadır. Piskopos, tekrar tekrar sorar Kadın’a: “O günahları sahiden işledin değil mi? (s. 23). Çünkü onun varlığı Günahkâr Kadın’ın işlediği günahlara bağlıdır. Günahkâr Kadın’ın ona yalvarması ve Piskopos’un onu affedebilme mertebesinde olması ona derin bir haz vermektedir. Öyle ki bu anın bitmesini istemez. Irma’nın uyarılarına rağmen bir türlü oradan ayrılmak istemez.

“Piskopos: Davranışların gerçek miydi? Hepsi? Kadın: Evet. Piskopos: Bana sokulduğunda, içindeki ateşin yalazlarıydı değil mi, yüzünü ıslı ıslı ışıtan? Kadın: Evet. Piskopos: Kutsal yüzüklü elim alını okşayarak günahlarını başışlarken... Kadın: Evet. Piskopos: Ya bakışım, o güzel gözlerinin derinliklerinde gezinirken?... Kadın: Evet”(s. 23). Irma, bu ikilinin oyununa dâhil olarak, sahiciliği arttırmak ister. Piskopos’un cevabı; Kadının kötülüğe tutkulu olduğu, doğuştan kötü doğduğu ve kendisinin Kadın’daki büyük, köklü bir kötülüğü arındırdığıdır.

“Irma: Peki, hiç değilse efendimiz, pişmanlık geçmedi mi o güzel gözlerden? Piskopos (ayağa kalkarak): Dörtmala hem de. Ama o gözlerde pişmanlık izleri mi arıyordum ben? Kötülüğe doymak bilmez bir tutkuydu gördüğüm. Tepeden tırnağa yıkayarak, kötülük bir anda kutsadı onu. Koca koca gözleri sonsuz bir boşluğa açıldı... Bir ölüm solgunluğu, evet Bayan Irma, bir ölüm solgunluğu can verdi yüzüne. Düzmece de olsa, tekmi günahlarınızı başışlayabilmek değil mi kutsal makamımızın sebep-i hikmeti?” (s. 23).

İşlendiği varsayılan günahların gerçek olması durumunda, Piskopos’un polise ihbar edeceğine yapılan vurgu, Irma’nın müdahalesiyle sonlanır: “Irma: Yeter. Bu sorunlarla kafasını karıştırmayın artık kızcağızın” (s. 24). Piskopos’u kostümlerinden soyma sırasında, diğer odalardan acı kadın çılgılığı duyulmaktadır. Sokaktan da makineli tüfek takırtıları duyulmaktadır, gece ilerlemektedir. Irma, Piskopos’u bir an önce göndermek istese de, Piskopos önce yalvarır, ardından öfkeyle onları kovar: “Piskopos:(...) Beni yalnız bırakın dedim. Kapının ardından dinleyin isterseniz, bunu hep yaparsınız biliyorum; ama işim bitmeden içeri girmeyin” (s. 24). Piskopos, henüz cübbesini ve ayağındaki kothornosları çıkarmamıştır, aynada hayranlıkla kendi kendine konuşur. Tanrı’ya yemin ederek, Başpiskopos olmayı Başpiskopos’luk tahtına göz dikmek anlamında değil, o makamın öz saygınlığına uygun bir şekilde istediğini, uygun kelimeleri arayarak, konuşur. Aynada gördüğü bu surete ve söylediklerine kendini inandırma çabasıdır.

“Piskopos: (...) Demek istediğim... (Piskopos, mantıklı bir düşünceyi izlercesine, titizlikle seçmektedir sözcüklerini) Başpiskopos olabilmek için, başpiskopos olmaya değil, beni o makama ulaştırabilecek olanı yapmaya çabalamalıydım hep. Başpiskopos olunca da, başpiskopos alabilmek için -kendimce başpiskopos olabilmek için yani- başpiskopos

olduğumu bir an bile unutmamam gerekir; o görevin gereğini ancak böyle yerine getirebilirim” (s. 25).

Birazdan ayrılacağı cübbesinin eteğini öper. Başpiskoposluğun bir varoluş biçimi olması gerekliliğinin saçmalamaya dönen açıklaması, Irma'nın kapıyı aralaması ile doruk noktasına ulaşır. Piskopos'u oynayan müşteri bir anlığına aslına döner, mevki ve makamlara duyduğu öfkeyi, kadınları aşağılayan sözlerle haykırır, gerçek hayatta ulaşamadığı, Irma'nın evinde ulaşabildiği kadınlara: “Piskopos:(...) Başpiskopos olmak istiyorsam, yalnızlık içinde istiyorum, o da yalnızca görünüşte... Ve bütün mevki ve makamları yerle bir etmek için, kepezelik çıkarıp, senin kafanı ezmek istiyorum... Kaltak, orospu, fahişe, sürtük!...” Irma ve Kadın, odaya girip onu kostümlerinden soyduğunda bütün zırhından soyunmuş gibi yine önceki zavallı, güçsüz haline dönüşmüştür. İsyancıları hatırlatan Irma'ya sitemle: “Polis Şefi olacak o aciz herif bizi ayaktakımına yem olmaktan koruyamıyor değil mi?” (s. 27). Ayrılmadan, onu var eden kostümleriyle vedalaşır: “(...) Nakışlar! Danteller! Başlığım! Altın sırmalı cüppem, hele hele sen!... Sensin beni koruyan şu dünyadan” (s. 27).

İsyan bastırıldıktan sonra, Piskopos sureti gerçek bir Piskopos'a dönüşmüştür. Büyük Balkon'un gerçek balkonundan, “olağandışı, dev boyutlar”(s. 99) da tören giysilerini giymiş olarak Yargıç, General, Milli Kahraman olan Polis Şefi ve Kraliçe olan Irma ile halkı selamlamaya çıkarlar. Piskopos, yönetimdeki rolünü açıklar: “Piskopos: (...) Ülkemiz kilisesinin simgesel önderi olan ben, ülkenin fiili lideri olmak istiyorum artık. Gına gelene kadar onu bunu kutsamak yerine, fermanlar düzüp, papazlar atayacağım göreve. Din kurumu yeniden örgütlenecek. Büyük bir kilisenin temelleri atıldı bile”(s. 102). Fotoğrafçılar, yeni düzenin sembollerinin görkemini fotoğraflarlar. Burada verilen pozlar, makamlarına uygun pozlar olmalıdır. Birinci Fotoğrafçı, Piskopos'a poz verdirirken, eski düzenin geri geldiğini de söyler: “Nasıl dua edileceğini bilmiyor musunuz yoksa? Hem Tanrının huzurundasınız şimdi, hem de objektifin karşısında. Ellerinizi birleştirin. Başınızı yukarı kaldırın. Ama gözleriniz aşağı baksın. En alışıldık poz budur. Düzen geri geldiğine göre, alışkanlıklar da geri gelmeli değil mi?” (s. 103).

İsyan, büyük çatışmalarla bastırılmıştır. Hem Polis Şefi'ne bağlı askerlerinden hem de asilerden pek çok insan ölmüştür. Elçi, Kraliçe adına üç makam sahibine de sorar: “Kraliçe hazretleri ne yaptığınızı, ne yapmayı düşündüğünüzü bilmek isterler” (s. 106). Piskopos'un cevabı, dinin iktidar aygıtına eklemlenme biçimini bir kez daha gösterir: “Piskopos: Olabildiğince çok sayıda ölüye sahip çıkmaya çabalyoruz. Allah'ı pullayıp, şehitlik mertebesine yüceltelim diyoruz onları. Sizin makamınızın yüceliği, asilerin toptan katlini vacip kılar. Bizse, saflarımızda şehit düşmüş birkaç kişiyi onurlandırmakla yetinebiliriz. Onlara sunduğumuz onur, önünde sonunda cümlemizi onurlandırır” (s. 106).

Irma'nın yanılısama odalarında yalnızca kendi hayal dünyalarını yansılayan suretler, artık dış dünyaya çıkmış, başkalarıyla yüz yüze gelmişlerdir. “Piskopos (...):Serüvenimizi göz

önünde olmanın gerektirdiği kurallara göre oynamalıyız artık” (s. 110). Polis Şefi ile üç makam sahibi arasında başlayan iktidar kavgasında Piskopos, eski durumuna öykünür. Bu aslında bir öykünmeyle beraber Polis Şefi’ne bir meydan okumadır. Çünkü kendileri olmadan Polis Şefi’nin tek başına iktidarı elinde tutamayacağını farkındadır:

“Piskopos: Öyleyse odalarımıza döneriz gersin geri, mutlak saygınlık arayışımızı orada sürdürürüz. Siz çekip çıkardınız bizi oradan, keyfimiz yerindeydi oysa. Kapalı panjurlar ve ses geçirmez perdeler ardındaki huzurlu ortamda, özenli hanımlarla kerhanelerin bekçisi polisin koruması altında, ister yargıç, ister general, ister piskopos olabiliyorduk gönlümüzce, tadını çıkarı çıkarı! O güzelim, o güvenli konumdan hoyratça çekip çıkarıverdiniz bizi derken” (s. 110).

Piskopos, bir yanılsamadan çıkıp herkesin gözü önünde oynanacak yeni bir yanılsamaya girdiğinin farkındadır, ancak makamın şatafatından da vazgeçemez: “Ama sorumluluk duygusunun acı tadı hala damağımızda ve biz bayılıyoruz o tada” (s. 111), Piskopos, gücünü kitleler üzerinde yarattığı etkiden almaktadır. İsyancılardan Chantal’ın kutsanarak, halkın gözünde değersizleştirilmesi, böylece devrimin simgesinin iktidar tarafından ele geçirilmiş olması da Piskopos sayesinde olmuştur: “Piskopos: Chantal’i önce öldürüp, sonra azize mertebesine yükselterek, çarmıha gerilmiş suretini bayrağımızda simgeleştirdimse...” (s. 112). Asıllarla suretlerin döngüsünde bir devrim yaşanıp geçmiştir, döngü başa sarmıştır: “Piskopos: Özgürlük uğruna ayaklanan halk, ne acınası bir düş kırıklığına uğramıştır kim bilir. Ne yazık ki... Tanrıya şükür demeliyim aslında... Yüce makamların temsilcisi suretlerimizi yerle bir etmeye hiçbir ayaklanmanın gücü yetmez” (s. 116). İktidarı ayakta tutan güç, halkın bu gücü kutsayıp, bu gücün temsilcilerine duydukları hayranlıktır.

Yargıç: Oyunun ikinci tablosundaki Yargıç, Irma’nın evine gelen müşterilerden biridir. Bir yargıcı taklit etmektedir. Oyunun sonunda, taklit ettiği yargıca dönüşmüştür. İkinci ve sekizinci tabloda olağanüstü boyutlarda görünmektedir: “Cüppesinin altında saklı yüksek kothornosları ile, ayağa kalktığı anda olağandan çok daha uzun boylu görünecek olan yüzü makyajlı yargıç”(s. 28-29). Yargıcın fiziksel betimlemesi, onun gücünün göstergesidir. Yargıç’ın varlığı, Piskopos’un varlığının Günahkâr Kadın’a dayandırılması gibi, Hırsız Kadın’ın varlığına dayandırılmıştır. Hırsız Kadın, sahnede “zincire vurulmuş gibi görünen, bilekleri bağlı genç ve güzel bir kadın. Muslin giysisi paramparça, göğüsleri ortada”(s. 28) durumda betimlenmiştir. Karşısında onu kırbaçlayan Cellat ise: “Kadının karşısında boylu boyunca dikilen Cellat: Belden yukarısı çıplak, adaleli, dev gibi bir adam. Kırbacının sapını arkadan kemerine geçirdiğinden, ilk bakışta kuyruklu gibi görünür” (s. 28). Hırsız Kadın’ın; “Hadi önce ayaklarımı yala!” repliğiyle başlayan oyun, Yargıç’ın sürünmeyi bırakıp tabureye oturarak, onu suçunu itirafa zorlaması ile yön değiştirir: “Yargıç: (Sert) Çünkü bir hırsızısın sen!” (s. 29). Hırsız Kadın, suçüstü yakalanmıştır. Onu yakalayan Yargıç’ın emrindeki polis teşkilatıdır: “(...) ve suçüstü yakalandın. Kim yakaladı seni? Polis... Unuttun mu ki cin gibi kurnaz, kaya gibi sağlam, çelik bilekli polis teşkilatım soluk

alıp vermenizi bile izlemekte. Gözleri fıldır fıldır her an, her yerde, sizi gözlemekte” (s. 29). Hırsız Kadın’ı suçlarken, onun değersizliğini sayıp döker: “(...) Ne kötüyü iyiden ayırt edebilecek bir melekeye sahipsin, ne de gözün doymak bilir. Üstelik de salağın tekisin...” (s. 29). Bu oyunca Cellat rolündeki Arthur, Yargıç’ın emirlerini yerine getirir: “Yargıç (Cellat’a): Yokla bakayım şunun eteğinin altını. Kangurunun kesesine benzer o gizli cebi kurcala bakalım” (s. 29). Hırsız Kadın’ın acı çekmesi ve Yargıç’a yalvarması gerekmektedir. Acı çekmeden doğrudan suçu kabul etmesi, Yargıç’ı memnun etmeye yetmez, daha önce de başka kadınlarla defalarca oynandığı belli olan bu oyunun kurallarını Cellat hatırlatır:

“Yargıç (...): Hadi söyle yavrum, yalvarırım. Ben bir hırsızım... de. Hırsız Kadın: Ben bir hırsızım yargıç bey. Cellat: Olmaz! Hırsız Kadın (şaşkınlıkla Cellat’a bakar): Ne olmaz? Cellat: Sonra, daha sonra. Hırsız Kadın: Haa? Cellat: İtirafın sırası gelmedi daha. İnkâr et. Hırsız Kadın: İnkâr edeyim de, yine kırbaçlayasın değil mi? Yargıç (tatlılıkla): Elbette, yavrucuğum, kırbaçlanasın diye. Suçunu itiraf edip nedamet getirmeden önce, inkâr etmen gerekiyor elbette. O güzelim gözlerinden ılık yaşlar boşandığını görmeliyim önce. Sırılsıklam olmalısın gözyaşlarıyla. Ah! O gözyaşlarının gücü!... Nerde benim yasa kitabım” (s. 30).

Yargıç, iktidarını dayandırdığı kitabını, “cübbesinin altından bir kitap bulup çıkarır” (s. 30). Hırsız Kadın’ın ağlamaları henüz yeterli gelmemiştir: “Yargıç (okur gibi): Kırbaç altında ama. Pişmanlık gözyaşları oysa benim istediğim. Seni ıslak çayırklar gibi sıırılsıklam gördüğümde ancak, tatmin olurum ben” (s. 30). Bu tablo boyunca Yargıç, yasa kitabından okuyormuş gibi yapar. İktidarını dayandırdığı yasa kitabı, ona nasıl davranmasını söylemektedir. O da aynı şeyi Hırsız Kadın’dan bekler: “ (...) Dinle, benim örnek bir yargıç olmamı istiyorsan, sen de örnek bir hırsız olmalısın yavrum. Sen sahte bir hırsız olursan, ben de sahte bir yargıç olurum. Anlaşıldı mı?” (S. 30) Hırsız Kadın, yine itaatkârdır: “Hırsız Kadın: Anlaşıldı yargıç bey” (s. 30). Yargıç’ın bundan sonraki repliği; üçü arasındaki ilişkinin dinamiğini açıklamaktadır:

“Yargıç: (Okumayı sürdürerek): Pekâlâ. Her şey yolunda gitti şimdiye değin. Vurduğu yerden ses getirdi celladım... O da kendi mesleğini icra ediyor, değil mi ya? Sen, o, bir de ben... Sıkı sıkıya bağlıyız birbirimize. O kırbaçlamasaydı mesela, onu kırbaçlamaktan nasıl alıkoyabilirdim ben? Demek ki, o kırbaçlamalı ki, ben müdahale edebileyim ve yaptırım gücümü kanıtlayabileyim böylece. Sana düşense, inkâr etmek ki, o seni kırbaçlasın” (s. 31).

Dışarıdaki isyancılar, üç bölgeyi ellerine geçirmişler, “birçok yerde yangın çıkarmışlar”(s. 32), saray dâhil pek çok yer yanmıştır. Yargıç, isyancıların bu denli ilerlemesinden Polis Şefi’ni sorumlu tutmaktadır: “Yargıç: Polis Şefi ne halt ediyor peki? Her zaman olduğu gibi kışının üstünde oturuyor, değil mi?” (s. 32).

Yargıç, Hırsız Kadın üzerinden, onu yargılamakla kendini var etmektedir. Kendini kötülüğün ayıklayıcısı ve verdiği cezalardan dolayı acı çeken biri olarak tanımlar:

“Yargıç: Yüce bir makam benimkisi! Bütün suçları yargılamak bana düştü. Beni dünya ile barıştırıyorsun, güzelim. Yargıç, ne demek? Demek ki tüm davranışlarını ben yargılayacağım! Terazi benim elimde artık. Bir elmadır dünya, ikiye bölüyorum bu elmayı: Bir yanda iyiler, öte yanda kötüler. Kötülerden olmayı kabullendiğin için teşekkür

borçluyum sana. (Seyircilere dönerek.) Bakın... Ne elimde saklı bir şey var, ne yelimde. Gözlerinizin önünde bir çırpıda ayıklayıvereceğim elmanın çürüklerini. Ama acı veren bir görev bu. Ağzımdan çıkan her yargı, bir şeyler alıp götürdü yaşamımdan. Böyle böyle öldüm ben. Şaşmaz, yanılmaz bir özgürlük alanı şimdi benim mekânım. Cehennemlerin kralı olarak da, kendim gibi ölümler, şimdi yargıyla tarttığım. Bu kadıncağız da bencileyin bir ölü" (s. 33).

Hırsız Kadın, Yargıç'ın öfkesinden korktuğunu söyler, bu Yargıç'ın daha fazla rolüne girmesine hizmet eder. Yargıç, kendisini Minos ilan eder ve Kadın için söyledikleri, yasaların ezelden beri, kadınlara eril bakış açısının, tezahürüdür: "Yargıç:(...) Sus. Cehenneme düşmeyi göze alanları paylaşıyorum şimdi. Harlı alevlerle, can sıkıcı çiriş otu tarlaları arasında. Sen, hırsız, kancık köpek, Minos konuşuyor seninle, Minos'tur suçlarını teraziye vuran. (Cellat'a) Kerberos!"(s. 33). Minos, Yunan mitolojisinde Girit hükümdarlığının kralıdır. Acımasızlığıve adalete saygısı ile ün salmıştır. Yunan mitolojisine göre; "Tanrılar Tanrısı Zeus, Minos ve Aiaskos'u 'Mahşerin Yargıç', olarak Elysia Ovası'nda çalışması için görevlendirilmişti" (Graves, 2010: 396). Yargıç, Cellat'ı ise Kerberos'a benzetir. Yunan mitolojisinde; "Yunanlı Kerbesos, ölümlülere ait ruhları toplayarak yeraltına götüren Libyalı Ölüm Tanrıçası Nephtys'in köpek başlı oğlu Anubis ile özdeşleştirilir. (...) Kerberos, önceki efsanelerde, Aktaion'u parçalayan hayalet köpeklere benzer bir biçimde elli başlı olarak betimlenmiş, ancak daha sonra metresi Hakate gibi üç başlı olarak anlatılmaya başlanmıştır"(Graves, 2010: 152). Yargıç'ın bu benzetmesi, Cellat'ta karşılık bulur: "Cellat (köpek taklidi yaparak): Hav hav! Yargıç: (...) Yeni bir kurban görmek daha da güzelleştiriyor seni. (Cellat dudaklarını aralar.) Dişlerini göster... Korkunç. Bembeyaz"(s. 33).

Günahkâr Kadın'ın günahlarının gerçekliğine, pişmanlığının sahiciliğine Piskopos'u inandırmaya çalışması gibi Yargıç da, tekrar tekrar Hırsız Kadın'dan itiraf etmesini ve sahiden yaptığını söylemesini ister: "Yargıç (Hırsız Kadın'a): Yalandan uydurmadın, sahiden yaptın değil mi o hırsızlıkları? Cellat: Hiç kuşkunuz olmasın. Yapmamayı aklından geçirmesine kalmaz, sürüm sürüm süründürürüm yerlerde. Yargıç: Neredeyse mutlu hissediyorum kendimi. Devam et. Neler çaldın?" (s.33). Yargıç, Cellat ve Hırsız Kadın; Yargıç'ın kurduğu oyunu canlandırırılar. Kuralları, belirleyen Yargıç'tır, onun Hırsız Kadın'a vuran "koca kas kütleli kolu"(s.34) Cellat'tır. Oyunun amacı, kötülüğü cezalandırmaktan ayıklamaktan öte Yargıç'ın onlar üzerindeki iktidarından aldığı hazdır. Yargıç'a göre kötülük; hırsızlığın olmaması değil, hırsızın çaldığını inkâr etmesidir, hırsızlığın olmamasıdır. Erkek olan, erkeklik rolünü oynayan Arthur/ Cellat ise kadını kırbaçlamaktan haz almaktadır:

Yargıç: (...) Koca kas kütleli kolum, sensiz ben bir hiç olurum... (Hırsız Kadın'a.) Sensiz de yavrum. Tamamlayıcı parçalarımınız benim ikiniz, eksiksiz. Ah ne güzelim bir üçlü bizimkisi. Ama senin hem ona hem bana göre bir ayrıcalığın var; önceliğin verdiği bir ayrıcalık. Benim yargıç olarak varoluşum, senin hırsız olarak varoluşunun bir uzantısı. Sakin ola aklından geçireyim deme!... Ama sen ne olduğunu, kim olduğunu yani, yadsıyacak olsan, benim varoluşum da sona erer o anda... Yiter, yok olurum. Ölürüm. Bir hiç olurum. Demek ki neymiş? İyiliğin kaynağı... Eee? İnkâr etmeyeceksin değil mi? Hırsızın teki olduğunu inkâra

kalkışmayacaksın herhalde? Büyük bir kötülük işlemiş olursun yoksa. Kötülükten de öte, cinayet! Varoluşumu elimden almak olur bu! (Yalvararak.) Yavrum, sevgilim, inkâr etmeyeceksin değil mi? (s. 35).

Yedinci tabloda, yeni kurulan hükümet üyeleriyle ve Kraliçe Irma ile birlikte, Büyük Balkon'un balkonunda halkı selamlamaya çıkanlar arasında, ihtişamlı kostümüyle Yargıç da yer almaktadır. Oyunun son tablosunda o da, makamının ihtişamını yansıtarak İkinci Fotoğrafçı'ya poz verir: "İkinci Fotoğrafçı: Sayın başsavcı, biraz daha sert görünebilir miydiniz acaba? Haah! İşte böyle" (s. 104). Polis Şefi, taklitçisinin olmamasından, diğer üçü gibi kostümlerle irileştirilmemiştir. Yargıç'ın repliği suretken gerçeğe dönüştürdükleri makamların, kurumların tarihsel bir oluşum olduğunu açığa vurur: "Yargıç (Polis Şefi'ne): Çok sabırsızsınız. Biz şu makamlarımıza layık kişilikleri olgunlaştırana kadar, iki bin yıl bekledik. Siz de umudunuzu yitirmeden..." (s. 109). Yanılsama odasından çıkıp gerçek bir Yargıç'a dönüşen oyun kişisi bu kez de, makamın sureti olmuştur: "Yargıç: Cüppesiyle temsil edilen bir suretten öte bir şey değilim artık" (s. 111). Yargıç; halktan ve onun istemlerinden kopuk, iktidar aygıtının cübbesini taşıyan, bu mekanizmanın yürümesi için yasa kitabında yazanları yerine getirmekle mükellef bir oyun kişisinden başka bir şey değildir: "Yargıç: Dışarısı dediğimize biz ne kadar anlaşılmaz görünüyorsak, dışarısı da bizim gözümüzle bir o kadar anlaşılmaz" (s. 116). Yargıç'ın kimliğinde tanıdığımız devletin eril bakış açısı ve Kraliçe Irma'nın ona giydirdiği (Irma: Sizi bu görevlere atayan benim. Kerhanemin salonlarından ben çekip çıkardım hepinizi) (s. 109) cübbenin hizmetinde olan bir yargılama makamıdır.

General: Üçüncü tabloda görülen müşteri bir generali yansılarmaktadır. Savaş atı rolünü ise, Irma'nın kızlarından biri oynar. Oyun daha önce de oynanmıştır. General, kendine karşı gelen 'savaş atı' nı gem vurmakla tehdit eder. "Kız: Gem vurulmak korkunç bir şey. Dudaklarım yırtılıyor, dişetlerim kanıyor. Kan tükürüyorum sonra günlerce. General: Kan tükür, ateş osur! Cavdar tarlalarında, yoncalar arasında, çayırlarda, dağlarda, tozlu yollarda, yatmış ya da ayakta, gündoğumundan günbatımına ve günbatımından..." (s. 42). Savaş meydanlarına vurmuş "muzaffer bir komutan" dır, General (s. 42). Oysa Irma'nın genelevine, dışarıdaki isyancıardan dolayı büyük korkularla gelmiştir. Oyunda oynayacak Kız biraz geçikir. Bu süre içerisinde Irma gerekli tüm aksesuarları hazırlar. Bu aksesuarlar; çizmelere takılan mahmuzlar, madalyalar, kırbaç ve Kız'a yardımcı olacak oyuncak bir attır. Çizmeler koyu kırmızıya boyanmış ve biraz çamura bulanmış, çamura da birazcık kan damlatılmıştır. Henüz oyun başlamadan, "çekingен halli bir adam" (s. 37) dır. Üzerinden çıkardığı asıl giysilerini görmek bile istemez: "General (şapkayı, çeketi, eldivenleri gösterir): Bunlar ortada kalmayın. Kaldırın gözümün önünden. Irma: Dertop eder, yakarız hatta. General: Yaa, ne güzel olur! Günbatımında ateşe verilen kentler misali"(s. 38). Kız, General'in soyunmasına ve general kostümünü giyinmesine yardımcı olur. Oyuncu, kostümü giydikten sonra devasa boyutlara ulaşmalıdır: "(...) Bütünüyle giyinip

kuşandığında, bir tiyatro hilesi ile devasa boyutlara ulaşmıştır, General: Ayaklarında görünmez Kothornoslar, genişletilmiş omuzlar, yüzünde aşırı makyaj”(s. 41).Savaş meydanındaki cesurluğunu Kız’a anlattırır :“Keller uçuyordu her şarapnel patlamasıyla. Ölümün işi başından aşkındı. Birinden ötekine koşuyordu çevik adımlarla, burada bir yara açıyor, şurda bir gözü söndürüyor, orada bir kol koparıyor, bir damarı yarıyor, bir yüzü kavuruyor...” (s. 43), General, dışarıdaki isyandan dolayı Büyük Balkon’a nice tehlikeler atlatarak ulaşmıştır: “General: Bilseniz ne tehlikeler atlattım. (...) Dolambaçlı bir yoldan gelebildim buraya, boğulanlardan birinin cesedine filan toslamamayayım diye”(s. 38). Gerçek hayatta gösteremeceyeği cesareti, Irma’nın hizmetine sunduğu Kız ve aksesuarlar sayesinde yaşar. Irma’nın yanlısına odasında savaş meydanında can veren bir kahramana dönüşür. “Kız: Kahramanım ayakta öldü! Geçit töreni sürüyor. Önümde emir subayların yürümekteler uygun adım... Onların ardından ben geliyorum, ben güvercin, senin savaş atın... Askeri bando bir cenaze marşı çalıyor...”(s. 45). General, Irma’nın ona söylediği gibi; “çoşkulu, taşkın bir delikanlılığı” (s. 39), Kız’ın ona söylediği gibi, “zaferler ve iyilikle yoğrulmuş” (s. 43) bir kahraman hayalini yaşar, Büyük Balkon’da. Onun bu hayalini gerçek kılmak için Kız’ın ağzına gem vurabilir, onu önünce diz çöktürebilir: “General (kamçısını kaparak): Peki, ama önce diz çök önümde! Dize gel, hadi! Hadi bakayım, bük dizlerini...”(s. 40).

General, sekizinci tabloda olağandışı boyutu ve tören giysileriyle yeni Kraliçe olduğunu ilan eden Irma’nın yanındadır. Dokuzuncu tabloda; “daha işin başındayız üstelik! Koca bir yaşamı yoktan var etmeliyiz şimdi...”(s. 101) derken yeniden iktidarın kendini, yaşamın tüm alanlarında inşa etmesinin gerekliliğini açıklamaktadır. Yeni iktidar, tüm ihtişamıyla saltanat arabasına kurulmuş ve halkın ‘yaşasın’ nidaları ile selamlanmıştır. Ancak, halkın bu sevgi gösterileri bile General’in içindeki korkuyu bastırmaya yetmez:

“General: (...) Amma yavaştı ha o araba! Öylesine yavaş yol alıyordu ki kan ter içindeki halkın arasında, yaşasın diye bağrıışmaları bile ürküttü beni. Dedim ki kendi kendime, şimdi adamın biri beygirlerin baldırına bir bıçak atsa, iki el de silah sıkıp, beygir niyetine bizleri arabaya koşa ya da beygirlere bağlayıp bizi kırk parçaya ayırsa... Gürültüye gittik gideriz. Ne oldu oysa? Pencerelelerden yağın çiçekler ve yıldızlı tacın altında dimdik duran kraliçelerinin önünde secdeye varmış bir halk... (Kısa bir suskunluk.) Beygirler rahvan adımda, elçi beyefendi ise, arabanın eşiğinde ayakta!” (s. 102).

General’in bu sözleri aynı zamanda halkın güce duyduğu hayranlığın göstergesidir. General, ordunun başıdır; Piskopos, onun bu işlevini şu sözlerle açığa vurur: “Ordunun kaderi omzunuzdaki yıldızlarda yazılı generalim. Yıldızların buyruğu neyse, o olur” (s. 102).

General, İkinci Fotoğrafçı’ya poz verirken hayranlık duyduğu general, mareşal isimlerini sayar: “Bence en fiyakalısı Turenne duruşudur”, “Bayard duruşu”; bu isimler Fransa tarihinde önemli yer edinmiş askerlerdir.

Turenne denilen General; Vicomte de Turenne'den Henri de La Tour d'Auvergne, bir Fransız Mareşaldir. 1611-1675 yılları arasında yaşamış, Otuz Yıl Savaşları'na katılmış, Louis XIV döneminde en büyük askeri komutanlardan biridir. Napolyon, onu daha sonra tarihin en büyük askeri lideri kabul etmiştir.⁹

Pierre Terrail, Seigneur de Bayard: 1473- 1524 yılları arasında yaşamış, Fornova Savaşı'na katılmış, XII. Louis'in önemli maraşallerinden biridir. Ravenna Savaşı'nda savaş meydanında bir savaş topunun ateşiyle öldürülmüştür.¹⁰

Düzenin yeniden inşasında General aştığı zorlukları vurgular, şan ve şöret derecesine göre, "her kaideye yerleştirilecek heykel belli"dir (s. 107). Her ne kadar, isyancıların bastırılmasında Polis Şefi belirleyici bir rol oynamışsa da, onun sürekliliği yoktur ve emir almadan eyleme geçmez, üstelik onu taklit eden de çıkmamıştır: "General (Polis Şefi'ne): Şan ve şeref savaş alanlarında kazanılır ancak. Sizin geçmişinizde hangi meydan savaşı var? Ya savaşın, ya da köşenize çekilip, kurallar gereği iki bin yılın geçmesini bekleyin" (s. 109).

Elçi: Yedinci tabloda ortaya çıkar. İsyancılar, Büyük Balkon'un etrafını sarmış, kraliyet sarayı yakılmış, Royade Köprüsü havaya uçurulmuş (s.33), kuzey mahalleleri düşmüş, iç işleri bakanı öldürülmüştür (s. 87). İsyancıların açtıkları ateşle Arthur/Cellat, Irma'nın evinde vurlup ölmüştür. Irma'nın evinde, Cenaze Salonu'nda Elçi, durumun vahametini, Irma'ya, Polis Şefi'ne anlatmaya gelmiştir. Tüm kurumları ile çöken devletin içinde tek Irma'nın genelevi Büyük Balkon kalmıştır. Elçi'nin tek umudu, sistemin yeniden inşa edilebilecek tek karargâhı Büyük Balkon ve Büyük Balkon'da bulacağını düşündüğü Polis Şefi'dir: "Elçi: Kraliçemiz, şimdilik, güvenli bir yerde. Ama elimizi çabuk tutmalıyız. Söylentilere bakılırsa, başpiskoposun kellesini uçurup, başpiskoposluğu yağmalamışlar. Adliye ile genelkurmayda ise tam bir bozgun yaşanmakta"(s. 88). Kraliçe, halkın karşısına çıkamayacak durumdadır, çünkü o iktidarın temsilcisi, görünen yüzüdür. Kraliçe'nin değiştirilmesi, halkın öfkesini yatıştıracak, yeni kraliçe ile halkın refah ve mutluluğa erişeceği, mesajı verilecektir. Tahtı tehlikede olan Kraliçe'nin görünmemesi gerektiği usulünce ona anlatılmıştır. Her ne kadar Kraliçe "yaralıların bakımıyla ilgilenmeyi düşünmüş"se de, "taht tehlikedeysen, hükümdarlık ayrıcalıklardan sonuna değin yararlanması gerektiği usulünce hatırlatıldı ona"(s. 88). Buradan Elçi'nin iktidarın kurulumunda önemli bir görev ve birleştiricilik işlevi yüklendiğın anlamaktayız. Elçi'nin ağzından Kraliçe'nin işlevinin yalnızca iktidarın görünen yüzü olduğu da açığa çıkarılır. Ancak şimdi o yüzün değiştirilmesi gerekmektedir. Bunun için de Kraliçe'nin elinden tüm karar yetkileri sessizce alınıp, onun dünyadan uzak ve soyut işlere daldırılarak, "görünmez bir mendile nakış işlemek" gibi uğraşlarla uzaklaştırılması gerekmektedir. Bütün bu işlerin organizasyonu Elçi tarafından

⁹<https://www.britannica.com/biography/Henri-de-La-Tour-dAuvergne-vicomte-de-Turenne>

¹⁰<https://www.britannica.com/biography/Pierre-Terrail-seigneur-de-Bayard>

yapılmaktadır. Irma'nın hükümdarlık ayrıcalıklarının sorması üzerine verilen yanın bunun göstergesidir:

“Elçi: İlki, özden uzak kalmak. Majesteleri odalarına çekildiler, bir başlarına. Halklarının itaatsizliği pek üzüyor kendilerini. Bir mendil işlemekteler. Nakışın deseni de şöyle: Dört köşede haşhaş çiçekleri. Mendilin tam ortasında, soluk mavi ipekle işlenmiş, sularda salınan bir kuğu... İşte tam bu noktada, majesteleri kararsızlık içindeler: Kuğunun yüzdüğü su bir göl mü, su birikintisi mi? Bir leğen dolusu ya da bir bardak su mu? Sorun çok ciddi. Zaten kraliçemiz bitimsiz düşüncelere dalarak, dünya işlerinden büsbütün soyutlanabilsin diye seçtik bu çözümsüz sorunu”(s. 88).

Kraliçe olmak kıpırtısız durmayı gerektirir çoğu zaman, sistem zaten kuruludur. Kraliçe'ye düşen vakur görüntüsünü korumaktır: “Elçi: Majesteleri, ne olmaları gerekiyorsa, o olmaya adadılar benliklerini: Kraliçe olmaya yani. Kendileri kıpırtısızlığa doğru yol almaktalar, hızla”(s. 88). Elçi, sokakların durumunu Polis Şefi ve Irma'ya anlatır: Başkomutan, keçileri kaçırp, kalabalığa karışmıştır, Başsavcı korkudan kuyruğu titretmiştir, Başpiskopos'un “kellesini bir bisiklet gidonu üzerinde sokak sokak gezdiriyorlarmış gibisinden bir söylenti” (s. 90) yayılmıştır. Polis Şefi ile Irma arasında iktidar adına kısa bir tartışmadan sonra Irma'nın kraliçe olmasına, Polis Şefi'nin de kırmızı mermerden yapılmış, yansımaların sonsuzluğa yansıtacağı Anıt mezar'a gömülmesine karar verilir: “Elçi: Orayı ele geçiren, orda ölü olarak kalacak ebediyen. Dünya onun çevresinde, ona göre şekillenecek. Gezegenler ve güneşler onun çevresinde dönecek. Üçüncü odanın gizli bir köşesinde başlayan bir yol, nice dönemeçler aşarak, başka bir odaya bağlanacak ve oradan, aynalar sonsuzluğa yansıtacak... sonsuzluğa dedim...” (s.96). Elçi'nin görevlendirmeleri ve Polis Şefi'nin emrindeki polisler ile isyan bastırılır. Yeni Kraliçe halkı selamlamak için balkona çıkar. Ancak balkonda Elçi yoktur. O, görünmeyen iktidar düzenleyicisi, oyun kurucusu işlevindedir. Bu işlevini, halkın selamlanma işleminin ardından her bir iktidar temsilcisine tek tek hatırlatır ve bu işi aslında Kraliçe adına yaptığını da belirtir: “Elçi (üç makam sahibine): Kraliçe hazretleri ne yaptığınızı, ne yapmayı düşündüğünüzü bilmek isterler” (s. 106). Son sahnede ışıklar kapatıldığında, anlatılanların bir oyun olduğu seyirciye iletildiğinde, Elçi de, yanılsamadan çıkar: “Elçi: İyi akşamlar Bayan Irma” (s. 128).

Kadınlar (Günahkâr/Hırsız/Kız): Oyun kişisi kadınların özel bir isimleri yoktur. Bu yüzden bir birlerinin yerine geçebilirler. Varlıkları, müşterilerin hayal ettikleri kimliğe bürünmeleri üzerine kurulmuştur. Müşterilerin, belirledikleri senaryodaki rolü oynarlar. Bu roller; birinci tabloda Piskopos'u var eden Günahkâr Kadın, ikinci tabloda Yargıç'ı var eden Hırsız Kadın, üçüncü tabloda General'i var eden, onun savaş atı olan Kız, dördüncü tabloda ihtiyarın fantezisini gerçekleştiren Kız vardır. Irma'nın denetimi ve gözetimi altındadırlar. Kendi aralarında konuşmaları yasaktır. Bu Kadınlar, kahraman olamamış ama kendilerini kahraman gibi hissetmek isteyen müşterilere yarattıkları evrenin nesnelere dirler: “Irma: Aynalarım avizelerimin çağrısına kapılan hep aynı erkekler. Ötekiler içinse, kahramanlık tutuyor kadının

yerini” (s. 51). Carmen, Büyük Balkon’daki kadınların kadın olmaktan çıktığını belirtircesine, Irma’nın bu tanımlamasına “acı bir biçimde” cevap verir: “Kadın mı?” (s. 51). Bunun üzerine Irma, çalıştırdığı kadınları tanımlar: “Nasıl adlandıracağım peki sizleri, kocaman kızlarım, kısır yavrularım diye mi? Kimsecikler döllemiyor sizi, tamam. Ama burada değil de başka yerde olsaydınız, daha mı iyiydi?” (s. 51). Kadınların, istemlerinin hiçbir önemi yoktur. Carmen ile konuşmasında Irma: “Senin keyfini boş vermek de, onların keyfi” (s. 51).Günahkâr Kadın, işlediği günahları itiraf ederek: “(...) O günahları işlerken ne eziyetler çektim, ondan söz ediyorum”(s. 22), Hırsız Kadın, hırsızlıklarını itiraf ederek: “Evet. Yaptım yargıç bey”(s. 32), savaş atı rolünü oynayan Kız, General’i savaş meydanında gezdirdiğini yansılar ve anlatırken: “(...) Onların ardından ben geliyorum, ben güvercin, senin savaş atın...”(s. 45), kızıl saçlı kız,bitli perukayı takıp kendini kırbaçlatan İhtiyar’ın dediklerini yaparken “Kız, bir kırbaç darbesiyle çiçekleri düşürüyor” (s. 47) müşterilerini hem istedikleri güce, toplum içindeki kabul görürülüğe ve kutsanmış erkekliğe ulaştırırlar.

Oyunda yalnızca bir topluluk ismi düzeyinde geçen diğer kadınlar ise, müşterilerin gerçek hayatta evli oldukları kadınlardır: “Irma (...): Misafirlerimin hemen hepsi evlidir. Carmen: Karılarıyla birlikteyken, hiç anımsıyorlar mı acaba yaşadıkları o küçük, o zavallı âlemleri, bir kerhane köşesinde...” (s. 55). Evlilik bağı ile iktidara ve gerçek kimliklerine bağlanan müşteriler, Irma’nın yanısama odalarında bu bağdan azade olurlar. Yanılsamalar evinde, Irma’nın aynalarında, oyunlarında doyum ararlar: “Irma: Gerçeğin ve gündelik hayatın çamuruna saplanmaya mahkûm olanlar, geçit törenlerinde uygun adım yürüyenler. Buradaki oyunlarımız, canlandırmalarımız saflıklarını korurlar oysa, keyif âlemlerimize gündelik yaşamın pisliği bulaşmaz”(s. 57). Ekonomiye, zenginliklerin aktarımına ve bireylerin devlet kayıtlarınca denetimine dayanan, sevgiden uzak evlilik bağı, Irma’nın odalarında çözülür. Irma’nın evi’nin amacı da budur. Bu yüzden dışarıda sistemin tüm kurumları yıkılırken Büyük Balkon ayakta kalabilmiştir. Büyük Balkon, dışarıda ezilen, hiçleştirilen erkekleri, hayallerindeki erkekliğe, güce ve makama ulaştıran büyümlü bir evrendir: “Piskopos: (...) yüce makamlarımızın temsilcisi suretlerimizi yerle bir etmeye hiçbir ayaklanmanın gücü yetmez”(s. 116).

Roger: İsyancılarıdır. Chantal’in sevgilisidir. Chantal’in Büyük Balkon’dan kaçmasına yardım etmiştir. Buna karşılık Chantal’i sahiplenmiştir: “Roger (Chantal’a): Sen benimsin. Seni ben... Chantal (sinirlenir): Malum. Beni mezardan çekip çıkardın. Ama kefenimden sıyrılır sıyrılmaz, nankörlük edip kötü yola düştüm yeniden” (s. 80). Roger’le Chantal’in sevgisi gerçek bir sevgidir ancak bu sevgiyi koruyamamışlar, çevreledikleri hiyerarşi zincirinin dışına çıkamamışlardır. Bununla birlikte, Roger isyancı da olsa, özünde kadına sahiplenilecek bir nesne gibi bakmaktadır. Chantal, devrimin simgesi olunca onu kaybetmiştir: “Roger (...): O herhangi bir kadın değil artık. Bedelini ödeyip, öfke ve umutsuzlukla yoğrulmuş bir simge. Başka bir simgeyle savaşmak için simgeye dönüştü Chantal. Gerçeklik içinde değil de, bir kapalı kutunun içinde

savaşılıyor sanki artık... Kör karanlıkta. Simgelerin savaşı bu. Başkaldırımızın nedenlerini bile göremez olduk artık. Demek durum bu noktaya gelmeliydi”(s. 82). Oyunda, Roger’i diğer erkeklik temsillerinden ayıran bir öz bulunmaktadır: “Chantal (...): Onların tek bildiği dövüşmek, seninse beni sevmek”(s. 84). Roger, sevecen ve yumuşaktır. Bu özelliklerinden dolayı, Chantal onu sevmektedir: “Chantal (...): Senin yumuşaklığın ve sevecenliğin her şeyden daha güçlü” (s. 83). Ancak isyanın simgesel düzeyde kalmış olması, isyancıların kendi içlerindeki cinsiyet rollerinden kurtulamamış olmaları, Roger’in içindeki bu özü öldürür. Polis Şefi’ni taklit etmesi ise, onu işbirlikçi erkeklığe taşır.

Sahiplendiği kadını kaybeden Roger’e varlığını ispat edecek tek bir şey kalmıştır, o da kahraman olmak. Oyunun son sahnesinde, Polis Şefi’ni ilk kez taklit eden kişi, bu sebepten dolayı Roger olmuştur. Dokuzuncu tabloda “Polis Şefi ‘nin kılığındadır, öteki makam sahipleri gibi ayağına kothornoslar geçirdiğinden, olduğundan iri görünür; omuzları da alabildiğine genişletilmiştir”(s. 118). Carmen’in eşliğinde Anıtmezar Salonu’na inerler. Roger’in senaryosuna göre, halkın tamamı bu mezarın inşasında çalışmaktadır:

“Roger: Kaç köle çalışıyor burada? Carmen: Halkın tamamı. Yarı gündüz, yarı gece vardiyasında. Emir buyurduğunuz gibi, dağın bütünü inceden inceye oyulmakta. Bir karınca yuvası, ya da Lourdes bazilikası kadar karmaşık olacak içerisi... Hangisini andırırsa artık. Bu dağ kutsal bilecek herkes, dışarıdan hiçbir şey görünmese de. İçerdeyse, birbirinin içine geçmiş mezarlar, lahitler, tabutlar...”(s. 119).

Roger’de Polis Şefi gibi, kendisi uğruna inleyen, kendisi uğruna can vermek isteyen insanlar istemiştir, senaryosunda. “Carmen (...) Size granitten bir lahit yontmak uğruna, insanlar hâlâ inim inim inlemekteler. Zaferinize ağıt yakarcasına”(s. 120). Roger, o inilteleri duymak ister. “Carmen duvarın dibindeki oyuğa döner; sekizinci tabloda gördüğümüz Dilenci’nin başı çıkar duvar oyuğundan. Şimdi Köle’dir” (s. 120). “Carmen(...): Tek hayali uğruna can vermek” (s. 121). Roger ile Köle’nin diyalogu; Polis Şefi ile Köle ya da efendi ile köle diyalogudur. “Köle, Roger’in ayağını tutup kendi sırtına koyar”(s. 121). İktidara isyan eden Roger, iktidar istenci içinde, Polis Şefi’nin yansıluyıcısı olmuştur: Onun da varlığı kendini yansılayan Köle sayesinde. Oyunun içinde kurulan bu oyunla, iktidar mekanizmasının işleyişi bir kez daha görünür kılınır. İktidar ancak güce ve iktidara tapan ve ona hayranlık duyan, yansılayan kitlelerin varlığı sayesinde kendini var edebilir:

“Köle (Roger’e): Oysa ben tepeden tırnağa çamura bulanmış hissediyorum kendimi. Her yanı çamurla sıvalı, bir tek ağızım açık. Size övgüler düzebileyim, ünüme ün katan o feryatlarla ortalığı çınlabileyim diye. Roger: Ün mü? ... Ünlü biri misin sen yani? Köle: Namınızı göklere çıkaran şarkılarımla nam kazandım efendim. Roger: Namım namına eşlik ediyor desen. (Carmen’e) Onun övgülerinden geçiyor, öyle mi, adımı yaşatmanın tek yolu? O sustu mu, ben de yok olurum öyleyse? (s. 122).

Köleye övgüler düzen yoktur, bu yüzden o ölmektedir. Roger, bunu duymak için Köle'yi konuşur. Varlığına adanmış birilerinin olması ona haz vermektedir. General'in, Piskopos'un, Yargıç'ın oyunlarındaki kadınlardan aldığı hazzın aynısıdır, bu.

"Roger (Köle'ye): Sana övgüler düzen kim peki? Köle: Hiç kimse. Ölüyorum ben. Roger: Ben olmasam, benim döktüğüm ter, gözyaşı, kan olmasa, sen ne olursun söyle? Köle: Hiç mi hiç. Roger: Övgüler düzmekten başka bir yaptığın yok mu? Köle: Olmaz olur mu? Efendimize layık olmak için elimizden geleni ardımıza komayız. Roger: Ne gibi mesela? Köle: Ayaküstü çürümeye çabalarız sözgeşi. İnan olsun, kolay iş değil, yaşam hep ağır basar çünkü... Biz yine de tüm gücümüzle direniriz. Yok olur gideriz..." (s. 122).

Irma'nın Anıtmezar Salonu'nda Polis Şefi'nin suretiyle iktidara ve dolayısıyla gerçekliğe ulaştığını sanan Roger, bunu oyunun içindeki Köle ile pekiştirmek ister. Varlığının tek dayanağını bu Köle'nin onu yücelten sözlerinin olması, gerçekliğini yalnızca buna borçlu olması, Roger'in oyundan aldığı hazzı kırmıştır: "Roger: Ne fark eder, mademki senin sözlerinin gerçekliğinden gayrı bir gerçeklikten yoksunum artık? Köle (yukarı çıkan merdivene doğru sürünerek): Ne ağzınız var, ne gözleriniz, ne kulaklarınız... Ama neniz varsa, gürleyen bir ağza, gözetip kollayan şaşırtıcı bir bakışa dönüşmüş..." (s. 123).

Köle'nin sözlerinde dile gelen iktidarın gözetleyiciliği, Elçi ve gerçek Polis Şefi'nin olanları izlemesi ile öykü zamanının içinde dâhi gerçekleşmektedir. Elçi, Polis Şefi'nin müdahalesine engel olur: "Elçi(...): Bırakın rollerini sonuna kadar oynasınlar..." (s. 122). Köle'nin, Roger'e ve dolayısıyla aslı olan Polis Şefi'ne söylediği coşkun adanmışlık cümleleri hem Roger'i hem de onları izleyen Polis Şefi'ni mest eder. "Köle: (...) Mezarını oluşturmak için bizi birbirimize bağlayan harç... Polis Şefi (yüzü seyircilere dönük, sevinçle göğsünü yumruklar): Taşlar benimle konuşuyor! Köle (sözünü bağlayarak): ... kan ve gözyaşıyla karıldı. O kederli gözleri, kederli elleriyle duvarcılar bizi de kedere buladılar. Biz seniniz, yalnızca seniniz şimdi"(s. 123). Köle, kaybolur. Carmen, panikleyen Roger'i yatıştırır: "Carmen: Havalara yükseldi. Şarkılarıyla size övgüler düzmek için. Sırtında sizin ayak izinizi taşıdığını anlatacak" (s. 123). Roger, hayal ettiği güce ulaşmıştır, sureti her yere yansıyacaktı: İşçilerin avuç içlerine dağlanacak, çocuk oyunlarında yer alacak, askerlerin ağızlarında, savaş meydanlarında, hapisanelerde ihtiyarların kırış kırış alınlarında Roger'in sureti olacaktır. Kahramanlığa kavuşan Roger, Chantal'i hatırlar. Çünkü aşkın yerine gücü seçmiştir. Ulaştığı güç, Chantal'in yerine koyduğu değerdir. Süresi dolmuştur, artık yanılısama odasını terk etmesi gerekmektedir. Ancak, oyunun sonu yaklaştıkça Roger aşktan, Chantal'dan yana seçim yapmamakla doğru yaptığını kendi kendine ispatlama çabası içine girer: "Roger: Yaşam yanı başımda... Hem de çok uzaklarda. Burada bütün kadınlar güzel... Güzel olmaktan başka bir işe yaramıyorlar. Onların arasında, insan benliğini yitirebilir"(s. 124). Yanılısama bitmiştir ama Roger gerçek dünyaya dönmek istemez, Carmen'in uyarılarını dinlemez: "Roger: (...) Dışarıda, senin yaşam diye adlandırdığın o yerde de tavsıyıp gitti her şey. Sahici denecek bir şey kalmadı. Chantal'i tanır

myydın?” (s. 125). Chantal’in adının geçmesi hem Carmen’i hem onları izleyen Kraliçe’yi kızdırmıştır: “Kraliçe: (...) Her kargaşalıktan sonra böylesi serseriler doluşur evime” (s. 125). Carmen, Roger’i kovar: “Carmen: (...) Çok sıkı bir yönetmelik uygulanır kerhanelerde, polis korumasındayız üstelik” (s. 125). Roger, Carmen’e kulak asmaz zira Polis Şefi suretindedir. Aralarındaki gerilim tırmanır, Roger, ele geçirdiği anlık iktidarı bırakmak niyetinde değildir. Üstelik bu iktidar için Chantal’dan vazgeçmiştir.

“Carmen (Roger’i çekiştirerek) Aklınızı başınıza toplayın! İktidarı ele geçirdiğini sanan ilk müşteri siz değilsiniz... Yürüyün dedim! Roger (Carmen’in elinden sıyrılır): Kerhane diye bir yer varsa, ben de oraya girmek hakkına sahipsem, suretine büründüğüm kişiyi yazgısının son noktasına kadar canlandırmaya da... Kendi yazgımı demiyorum... Onun yazgısını, yazgıma özdeş kılmaya da hakkım var demektir” (s. 125).

Roger’in suretine girdiği kişi, Chantal’i vurarak isyanı sonlandıran Polis Şefi’dir. Chantal, isyanın simgesine dönüşmüş ve onun öldürülmesi ile isyan sonlandırılmıştır. Yanılsama odasında, hayalini kurduğu güce kavuşan Roger, isyanın yapamadığını yanılsama odasından çıkmadan yapmak ister ve suretine girdiği Polis Şefi’ni iğdiş etme, onun iktidarını yok etme amacıyla kendini iğdiş eder: “Roger: (...) Elimde avcumda hiçbir şey kalmadı. O milli kahramana da pek bir şey kalmayacak ama.../ Carmen onu dışarı çıkarmaya çabalar. Kapılardan birini açar, sonra başka bir kapıyı, bir kapıyı daha... Yanlış kapıyı açmıştır... O arada Roger bıçağını çeker ve seyircilere sırtını dönerek, erkeklik organını keser” (s. 125). Odada olup bitenleri izleyen Polis Şefi, bir yansılıcı bulduğu için sonsuz yansılama mezarına çekilecektir. Roger’in yanılsama odasında öfke ile giriştiği eylem, Polis Şefi’nin sonsuzlaşmasının önüne geçememiştir. Çünkü Roger, en baştan onun gücüne öykünerek, o gücü kutsamıştır. Polis Şefi, kendini kontrol ettikten sonra: “(...) Dünyanın tek mil kerhanelerinde suretim hadım edilse de, ben sapasağlamım. İpi kuşağına dek, sapasağlam karşınızdayım beyler. (...) Suretim sonsuza dek yaşayacak, azıcık sakatlanmış olsa da...” (s. 126).

Dilenci/Köle: Sekizinci tabloda, yeni kurulan yönetici sınıfın halkı selamlaması sırasında; “Yaşasın Kraliçe” (s. 99) diye bağırır ve kaybolur. Dilenci’nin yeni Kraliçe’yi yani Irma’yı onaylamasından dolayı Chantal vurulur. Dilenci, yoksul halk yığınlarının yönlendirici sesi olmuştur. Dilenci’yi daha sonra dokuzuncu tabloda Köle’ye dönüşmüş olarak görürüz. Onayladığı yeni sistem, ona sonsuza dek, Polis Şefi’in suretinin yansiyacağı anıtmezarı, dağın içine oyma işini vermiştir. Son tabloda Köle’nin halkın temsilcisi olduğu netleşmektedir: “Roger: Kaç köle çalışıyor burada? Carmen: Halkın tamamı. Yarısı gündüz, yarısı gece vardiyasında” (s. 119). Köle’yi taklit edecek kimse yoktur: “Roger (Köle’ye): Sana övgüler düzen kim peki? Köle: Hiç kimse. Ölüyorum ben”(s. 122). Ama o, gücü elinde tutanların taklitçisi, onaylayıcısı ve kutsayıcısıdır. Dilenci iken onayladığı yeni Kraliçe ve yönetim aygıtları, onu Köle’ye dönüştürmüştür. Roger’le konuşması Köle’nin sistem içindeki işlevini açığa çıkarır. Köle, iki büklüm olmasıyla, olduğu yerde büzülüvermesiyle, ün ve güç sahiplerinin şöhretlerini göklere

çıkaran şarkılar söylemesiyle, efendilerine layık olmak adına elinden geleni yapmasıyla, simgelediği halkı ezenleri sonsuzlaştırır:

“Roger (rolüne girerek, Köle’ye): Konuşabiliyordur elbet? Daha da neler neler biliyordur kim bilir? Köle (yüzüstü uzanmış durumda): İki büklüm olmayı bilirim, sonra da olduğum yere büzülvermeyi. (Roger’in ayağını tutup, kendi sırtına koyar.) İşte böyle! Bir de... Roger (şabırsız): Eeee, bir de ne? Köle: Gırtlığıma kadar çamura batırım, fırsatını bulursam. (...) Roger (purosunu tüttürerek): Çamura mı batarsın? Burada çamur yok ki ama. Kraliçe (ortaya): Adam haklı. Çamur bulundurmamı akıl edemedik. Mazbut bir eve yakışan... Ama daha açılış günü bugün, salonun sifhahı. Köle (Roger’e): Oysa ben tepeden tırnağa çamura bulanmış hissediyorum kendimi. Her yanım çamurla sıvalı, bir tek ağzım açık. Size övgüler düzebileyim, ünüme ün katan o feryatlarla ortalığı çınlatabileyim diye. Roger: Ün mü? Ünlü biri misin sen yani? Köle: Namınızı göklere çıkararak şarkılarımla nam kazandım efendim. Roger: Namın namıma eşlik ediyor desene. (Carmen’e.) Onun övgülerinden geçiyor, öyle mi, adımı yaşatmanın yolu? O sustu mu, ben de yok olurum öyleyse?” (s. 122).

Dilenci /Köle, oyun kişisinde iktidar ile yoksul halk yığınları karşı karşıya getirilmiş, iktidarın, halk üzerindeki etkisi görünür kılınmıştır. Toplumsal yaşam üzerinde tam bir kontrol düzeneği kuran iktidarın tüm kurumları birbirleri ile etkileşim içerisindedirler. Birbirlerinin tamamlayıcısıdır. İşlevsel olarak tüm kurumların halktan istediği, yerine göre de dayattığı yönetme biçimi; yöneticileri övmeleri, onları taklit etmeleri ve sistemdeki rollerini sorun çıkarmadan yerine getirmeleridir. İktidar aygıtı bu “güce” yalnızca talep eden ve gözetleyen, denetim altında tutan bir gösteri ile ulaşır. Köle’nin cümlesinde bu dile gelmektedir: “Köle (yukarı çıkıp merdivene doğru sürünerek): Ne ağzınız var, ne gözleriniz, ne kulaklarınız... Ama neniz varsa, gürleyen bir ağza, gözetip kollayan şaşkırtıcı bir bakışa dönüşmüş...” (s. 123).

Chantal: Büyük Balkon’da çalışırken kaçmış asilere karışmıştır. İsyancılardan Roger’e aşık olmuştur. Büyük Balkon’dan kaçmasında Roger’in yardımı olmuştur. Irma, evinden kaçtığı için ona kırgındır. Onu kıskanmaktadır. Çünkü Chantal, “ayaklanmanın göksel cennetinde kanat çırpın simgesel yaratığa” (s. 95) dönüşmüştür. Irma’nın yanlısalar evinde müşterilere yaşattığı haz, yerini geniş halk kitlelerine yaşattığı özgürlük arzusuna bırakmıştır:

“Elçi (...): Şu birkaç gündür ayaklanmanın göksel cennetinde kanat çırpın o göksel yaratığa değinmek istiyorum. Irma: Ayaklanmanın da cenneti mi olurmuş? Elçi: Kıskanmayın. Chantal bir simgeye dönüştü, uçuyor sokaklarda. Kendisine hem benzeyen hem de benzemeyen bir simge. Ama çarpışmaların kaderini belirliyor düpedüz. Başlangıçta, namları büyük ama kendileri hayali kimi zorba yöneticilere karşı ayaklanmıştı insanlar, giderek özgürlük uğruna dövüşür oldular; böyle giderse, gün gelecek, Chantal uğruna canlarını ortaya koyacaklar. Irma: Nankör kaltak! Sosyate orospusu rolleriyle az mı müşterisi vardı oysa? (s. 95).

Polis Şefi, Chantal’in halk arasında kahramanlaşması karşısında, sakinliğini korumakta, onunla kendi arasında bir özdeşlik kurmaktadır: “Polis Şefi: Fazla dayanamaz. O da benim gibi, hem öksüzdür, hem yetim. Kaldı ki neyin simgesine dönüşürse dönüşsün, sonunda o simge de bize çalışır. (Kısa bir suskunluk). Alt tarafı bir kukla! Elçi: Kuklalara borçluyuz, yeryüzünde ne güzellik varsa” (s. 95). Polis Şefi’nin Chantal ile arasında kurduğu benzerlik; her ikisinin de çatışan kutupların simgesine dönüşmüş olmalarından kaynaklanmaktadır. Chantal, asilerin onu

görevlendirmeleri nedeniyle Roger'den ayrılırken de, rol yapma özelliğini dile getirir. Bu söyleminde, Roger'i neden sevdiği de verilmektedir: "Chantal (Roger'e) (...) Onların tek bildiği dövüşmek, seninse beni sevmek. Oynayabildiğiniz yalnızca bu roller. Ben sizler gibi değilim. Kerhanenin hiç değilse bu yararını gördüm; "gibi" görünmeyi, oyunculuğu öğretti bana. Onca kişiyi canlandırdım, her rolü oynayabilirim artık. O kadar çok rol arkadaşım oldu ki..." (s. 84).

Irma'nın evinden kaçarak, suret olmaktan çıkıp kendi varlığına dönüşen Chantal, asilerin onu simgeleştirmesi ile tekrar surete dönüşür. Asiler için Chantal, hem beden güzelliği hem Irma'nın evinden kaçmakta gösterdiği cesaretle halk üzerinde, özellikle kadınlar üzerinde yarattığı etkiden faydalanılabilecek, simgeleştirilebilecek biridir. Böylece direniş bir surete dönüştürülecek ve gerçekliğini yitirerek sönmüştür. Elçi'nin dediği gibi, iktidar, "kuklalara borçluyuz, yeryüzünde ne güzellik varsa" (s. 95), ancak gücü yansıyanlar tarafından ayakta kalır. Chantal'ın Irma'nın evinden kurtulmuşken, kendi özgürlüğüne sahip çıkamamasında, asilerin istenci kadar, kendi içindeki 'güçlü ve biricik' olma tutkusunu da payı vardır. Asileri simgeleyen Adam ile arasında geçen diyalog savunulanların metnin yüzeysel düzeyinde saptanan göstergeleridir:

"Roger: Erkekleri ardından sürükleyecek bir önder arıyorsanız ille de yartın. Adam: Çok aradık. Bulamadık. Birini yaratalım dedik... Sesi güzel, göğüsleri güzel, yeterince de açık saçık, ama gözünde ışıltısı eksik. O ışıltı olmayınca da, anlarsın ya... Kuzey mahallelerindeki kadınlara, bent mahallesindekilere başvurduk, onların da işleri başlarından aşkın... Chantal: Bana benzer bir kadın mı aradınız yani? Başka bir kadın? Baykuşa benzer suratımla, boğuk sesimden başka bir şeyim yok; onları da kin ve nefretin emrine veriyorum. Bir yüz, bir ses, bir de ta içimde taşıdığım o güzelim zehirli iyilikten öte neyim ki ben? Rakibe çıkıyor demek şimdi bana kimi sürtükler? Buyursunlar, vereyim boylarının ölçüsünü. Benim eşim, benzerim yok" (s. 81).

Sekizinci tabloda önce Dilenci, halkı selamlayan yeni iktidar temsilcilerini yumuşak bir sesle onaylar: "Yaşasın Kraliçe" (s. 99). Ardından sahneden çıkar. "Kuvvetli bir rüzgârla dalgalanan perdeler" değişimi işaret ederken, Chantal görünür. Elçi, hiçbir fikir belirtmeden yapılması gerekeni Kraliçe'ye gösterir gibi, sessizce Chantal'i Kraliçe'ye gösterir. Kraliçe'nin selamından sonra Chantal vurulur: "(Dilenci için) Geldiği gibi çekingen adımlarla gider. Derken kuvvetli bir rüzgâr perdeleri dalgalandırır: Chantal görünür. Elçi bir şey söylemeden, Kraliçe'ye takdim eder onu. Kraliçe saygıyla selamlar. Bir silah sesi. Chantal yere yığılır. General ve Kraliçe, onun ölüsünü dışarı taşırlar" (s. 99).

İsyancıların simgesine dönüşmüş olan Chantal, çıkan isyanın ardından Irma'nın Kraliçe olmasına vesile olmuştur. Irma'nın evinden kaçarken yakaladığı gerçekliğini, surete dönüşerek kaybetmiştir. Bu sayede iktidar ve güç bir kez daha kutsanmıştır. Irma'nın yanılmalarda evinde edindiği "gibi yapma" yeteneği, onu kitlelerin karşısında da direniş sembolü yapmıştır. Irma'nın evinden kaçarak direnişi başlatmış ve Irma'ya karşı bir üstünlük kazanmışsa da, direnişin

sembolüne dönüşerek, Irma'yı Kraliçe yapmış ve onun karşısında yenilmiştir. Başta sahici olan direniş, Chantal'in direnişçilerin "kukla"sı olmasıyla, özünü kaybetmiş, yenilebilir hale gelmiştir.

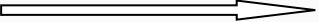

Fotoğrafçılar (Birinci, İkinci, Üçüncü): Dokuzuncu tabloda isyan bastırıldıktan sonra, yeni iktidar yürütücüleri yönetimi ele aldığı anda ortaya çıkarlar. Sistemin yönetim mekanizması yeniden inşa edilmektedir. Üç Fotoğrafçı; Piskopos, General ve Yargıç'ın yönetim erkine yakışır ve halk üzerinde etki yaratacak görüntülerini fotoğraflarlar. Fotoğrafçılar, kurumların temsilcilerine erklerini gösterir şekilde poz veririrler. Bu pozlar onların dünya üzerindeki ve halk üzerindeki etkilerinin, sarsılmazlıklarının ve vakurluklarının göstergesi olmalıdır. Her biri kendi kurumuna uygun poz alır. Fotoğrafçılar, onların birer yanılsama olduklarının farkındadırlar: "Birinci Fotoğrafçı (Piskopos'a): Mademki din kisvesiyle milletin gözünü boyayacağız, ibadet eder pozunu takının öyleyse!" (s. 103). İkinci Fotoğrafçı, Yargıç'a poz veririrken: "(...) Ellerinizi dosyanın üzerine koyun. Bir yargıç suretinin fotoğrafını çekmek benim istediğim" (s. 104). Üçüncü Fotoğrafçı, hangi generalin pozunu alacağını düşünen ve "Ama benim mareşal asam yok maalesef..." (s. 104) diyen General'e kâğıttan bir asa yaparak eline tutuşturur. Elçi, Fotoğrafçılara yaptıkları işin önemini hatırlatır: "Elçi: Asıl olan, okunan ya da görülendir efendim. Tarih, şan ve şeref dolu sayfalar yazılsın ve sonra da okunsun diye yaşanır. (Fotoğrafçılara) Kraliçe hazretlerinin kutlamalarını iletirim size baylar. Şimdi, görevlerinizin başına geçmenizi emrediyor" (s. 105).

Fotoğrafçılar, fotoğraflarını çektikleri kişilerin birer suret olduklarının farkındadırlar. Kraliçe'nin emrine bağlılık göstermektedirler. Tarih, onların çektikleri ve aktardıkları ile bilinecektir. Fotoğrafçılar bunun farkındadırlar: "İkinci Fotoğrafçı: İyi bir fotoğrafçı, görüntünün ezeli ve ebedi özünü yakalayandır" (s. 104), derken bundan bahsetmektedir. Fotoğrafçılar her ne kadar Kraliçe'nin hizmetinde görünseler de, Piskopos, General ve Yargıç'a verdirdikleri pozları abartarak ya da General'in eline kâğıttan bir asa tutuşturarak geleceğe, onların birer yansıma oldukları mesajını da iletirler.

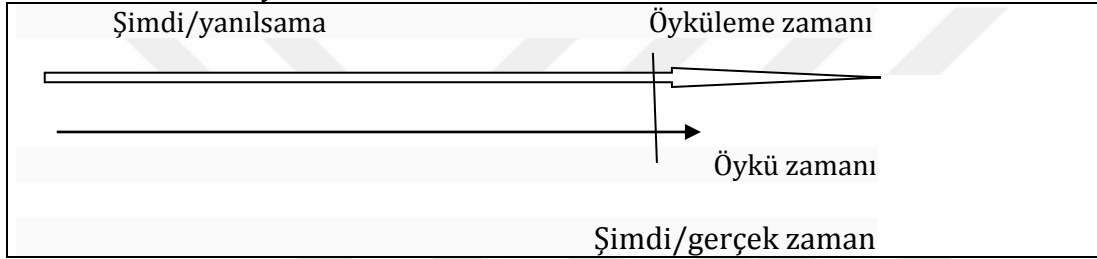
6.1.1.3. Zamansallaşma

Öyküleme zamanı ile kumaca zamanı birlikte ilerlemektedir. Olaylar, şimdiki zaman kipinde geçmektedir. Olaylar, konuşmalar duraksamaya yer verilmeden doğrudan sahne üzerinde, seyircinin tanıklığı ile gerçekleşmiştir. Oyunda olaylar iki uzam üzerinde gerçekleşir: Irma'nın işlettiği genelev olan Büyük Balkon ve asilerin bulunduğu sokaklar. Bu iki uzamda zamansallık paraleldir. Yanılsamaların yaşandığı odalarda, dışarıdan gelen "makinalı tüfek takırtıları" (s: 25, 26, 36, 48, 55, 60, 78, 79) yazar tarafından sık sık hatırlatılır. Sekizinci tabloda, Chantal'i vurulması ile isyan bastırılır ve bu tablodan sonra artık dışarıdan silah sesleri gelmez. Ta ki, Polis Şefi'nin sonsuzluğa ulaşacağı anıtmezarına inmesi ile iktidarın savunmasız

kaldığı son tabloya dek. Bu tablodan sonra artık yeni bir devrim ihtiyacı doğmuştur ve bunun göstergesi olan silah sesleri yeniden duyulmaya başlanır. Kraliçe yeniden Irma'ya dönüşmüştür. Irma, seyirciye anlatılanların bir kurmaca olduğunu söyleyerek, daha önce sahnede canlandırılanları bir öyküye ve zamanını da öykü zamanına dönüştürür. Dolayısıyla, anlatı unsurlarından zamanda da bir dönüşüm söz konusu olmuştur. Uzun bir devrim sürecinin geçtiği zaman bir tiyatro oyunu zamanına iki saate dönüşmüştür. Oyunda zamana bağlı olarak ortaya çıkan değişimleri şu şekilde tablolaştırabiliriz:

Öyküleme zamanını  sembolü ile,
Öykü zamanını  sembolü ile gösterirsek,

Tablo 6.2.Balkon Oyununda Zamansallık



Oyunda, 1., 2., 3., 4. Tablolar eşzamanlı ya da ard süremlerle gerçekleşebilirler. Ancak 5. Tablodan sonra tüm tablolar ardsüremlerle gerçekleşir. Irma'nın lambaları söndürüp seyircilere "evinize dönün" (s. 128) seslenişinden sonra anlatılanların bir gösteri olduğu ve tahminen iki saatlik bir zaman dilimini kapsadığı düşünülür.

Bununla birlikte oyunda geçen önemli dönemsel göstergeler de mevcuttur:

"Irma: (...) (Carmen'e): Bir 14 Temmuz şenliğinden bir sonrakine artakalan bayram feneri misali, ya da, böz açıp kapayana değin hayalden gerçeğe dönüşüp içinde dinlenebilecekleri görünmez bir şatonun, görünmez bir penceresindeki, görünmez bir ışık gibi" (s. 55). 14 Temmuz; Fransa'da ulusal bayram olarak kutlanmaktadır. "Özgürlük, eşitlik, kardeşlik" sloganıyla özdeşleşen Fransız Devrimi'nin başlangıcı, Bastille Hapishanesi'nin basıldığı gün olan 14 Temmuz olarak kabul edilir. İsyanlılar, 14 Temmuz 1789'da, çoğunluğunu yargılanma ve savunma hakkı olmaksızın tutuklanmış mapusların oluşturduğu hapishaneye hücum etmişlerdir. Bastille Günü olarak anılan bu tarih, Fransa'nın ulusal bayramı sayılmıştır.¹¹

Yine oyunda geçen general isimleri; Turenne, Bayard; Fransa'nın tarihine, Otuz Yıl Savaşları'na ve Napolyon dönemine (1769-1821) ve öncesine gönderme yapmaktadır.

¹¹<https://bianet.org/bianet/insan-haklari/176717-fransa-nin-14-temmuz-bayrami-nedir>

Oyunda zamanla ilgili diğer göstergeler şunlardır: İllüzyon odalarında müşterilere verilen süre iki saattir: “Irma: İki saat yirmi dakikadır buradasınız. Sürenizi yirmi dakika aşmanız yanı”(s. 24).

“Irma: (...) Sabah üç sularında, elektrik santrali işgal edilecekmiş” (s. 74).

6.1.1.4. Uzamsallaştırma

Oyunda geçen uzamlar, dekor biçiminde ayrıntılı olarak tanımlanmıştır. Uzamlar; oyun kişilerinin durumlarını, birbirleri ile ilişkilerini ve olayların sunumunu sağlayan önemli göstergelerden oluşmuştur. Her tablo ayrı bir uzamda geçer. Oyunda asal olarak iki ana uzam söz konusudur. Birincisi; Irma'nın genelevi olan Büyük Balkon, diğeri isyancıların bulunduğu sokaklar ve şehir meydanıdır. Bunun yanında Kraliçe'nin sarayı, adliye, genelkurmaylık binası, başpiskoposluk göndergesel uzamlardır. Birinci uzam olan Büyük Balkon, müşterilerin, senaryolarını gerçeğe en yakın biçimiyle canlandırabilecekleri, farklı salonlardan oluşmuştur. Bu salonlar otuz sekiz tanedir: “Irma: Otuz sekiz salon, dile kolay!”(s. 38). Büyük Balkon'un kendisi kapsanan bir uzamken, salonlar açısından bakıldığında, onların kapsayanıdır. Oyunda geçen uzamlar, tablo üzerinde belirginleşecektir:

Tablo 6.3.Balkon Oyununda Uzamsallık

	Gerçek/Asıl	Suret/Yanılsama	Uzam Türü
1. Tablo	Büyük Balkon Genelevi	Günah çıkarma salonu (kilise)	Kapsanan, kapalı, kurmaca
2. Tablo	Büyük Balkon Genelevi	Yargılama salonu (mahkeme)	Kapsanan, kapalı, kurmaca
3. Tablo	Büyük Balkon Genelevi	Savaş meydanı	Kapsanan, kapalı, kurmaca
4. Tablo	Büyük Balkon Genelevi	Aynalardan oluşan bir oda	Kapsanan, kapalı, kurmaca
5. Tablo	Büyük Balkon Genelevi/ Irma'nın odası	-	Salonlara göre kapsayan sokaklara göre kapsanan, kapalı, gerçek
6. Tablo	Şehir meydanı	-	Kapsayan, açık, gerçek
7. Tablo	Büyük Balkon Genelevi/Cenaze Salonu	-	Sokaklara göre kapsanan, geneleve göre kapsayan, kapalı, gerçek
8. Tablo	Büyük Balkon Genelevi'nin balkonu	-	Kapsayan, açık, gerçek
9. Tablo	Büyük Balkon Genelevi/ Irma'nın odası	-	Kapsanan, kapalı, gerçek
	Anıtmezar Salonu	Roger'in Polis Şefi'ni, Dilenci'nin Köle'yi yansıladığı uzam	Kapsanan, kapalı, kurmaca

Büyük Balkon'da geçen uzamların tümünde "tavanda, bütün tablolarla yerinde kalacak bir avize" (s. 19) vardır. Salonların hepsinde bulunan bir diğer ortak nesne ise aynadır. Diğer nesnelere, yanlısına odasında yaratılacak kimliğe göre değişik gösterir. Örneğin, Piskopos'un canlandırıldığı birinci tablonun dekoru bir kiliseyi çağrıştıracak biçimde düzenlenmiştir: "Kan kırmızı saten kaplı üç paravandan oluşan dekor, kiliselerde ayin eşyalarının korunduğu bölümü çağrıştırır. (...) Kapının üzerinde, göz aldatıcı biçimde çizilmiş kocaman bir İspanyol haçı" (s. 20). Aynı şekilde General'in canlandırılacağı üçüncü tablo da bir savaş meydanını çağrıştıracak biçimde tanımlanmıştır. Burada paravana diğer salonlardaki kan kırmızı rengin aksine koyu yeşil renktedir: "Önceki tablolarla gibi düzenlenmiş üç paravana, ama bu kez koyu yeşil renkte" (s. 37).

Büyük Balkon'daki salonların her birinin ayrı bir ismi vardır: "Kır manzaralı Samanlık Salonu, kan ve gözyaşı lekeli İşkence Salonu, zambak desenli kadifelerle kaplı Taht Salonu, Aynalar Salonu, Tören Salonu, parfümlü Fısıkiyeler Salonu, Umumi Helâ Salonu, Amphitrite Salonu, Ay Işığı Salonu, Cenaze Salonu, pislik ve sefaletin yüceltiği Dilenciler ve Berduşlar Salonu, Anıtmezar Salonu"(s. 58-59). Bu salonlar müşterilerin kavuşmak istedikleri kimliği hayal edebilmeleri için bu kimliği inandırıcı kılabacak gerekli aksesuarlar ve eşyalarla donatılmıştır. Salonlardaki ışık, dekor müşterinin hayalini gerçekliğe yakınlaştırma işlevi görmektedir. Onları, kapsayan dış dünyanın ezilmişliğinden kurtarıp, hayallerindeki uzama götürür. Irma, Büyük Balkon'un bu 'kurtarıcı' ve uzam değiştirici özelliğinden gurur duymaktadır. Ona göre, bir genelevin asıl işlevi de budur: "Irma:(...) (Carmen'e) Bak sevgilim, yüreğimin en kuytu köşesinde de olsa, kendimi adlı adınca bir "kerhaneci" olarak adlandırdığımda, sahiden yerden kesiliyor, göklere yükseliyor bu ev. "Kerhanecinin tekisin sen, mama karı, muhabbet tellalı" dediğimde kendi kendime gizlice, inan sevgilim, (ansızın duygulu) kanatlanıyor her şey: Avizeler, aynalar, halılar, piyanolar, heykeller ve salonlar, dillere destan salonlarım"(s. 58). Salonların dışında kalan, odaları kapsayan uzam özel uzam olan Irma'nın odasıdır. Bu oda zevkle döşenmiştir, ilk üç tabloda yansıması görünen odadır. Bu oda, Irma'nın diğer odaları görebilmesini sağlayan bir düzeneğe sahiptir: "Solda, Irma'nın odalarda neler olup bittiğini gözetlemesini sağlayan aygıtın bulunduğu girinti"(s. 48).

Oyunda uzam üzerinden yaratılan karşıtlıklar; kapalı uzam/açık uzam, kapsayan uzam/kapsanan uzam, gerçek uzam/kurmaca uzam karşıtlıklarıdır ki bu karşıtlıklar oyunun anlam eksenini kurmaya yardımcıdırlar.

Bu karşıtlıklar, oyunda anlatılan gerçeği yeniden inşa eder. Kapalı uzam olarak verilen oyunun da adı olan Büyük Balkon; içindeki diğer salonları gözetken onları kapsayan ancak dış dünya tarafından, şehrin sokakları tarafından da kapsanan uzamdır. Kapalı uzam oyun kişilerinin hareket alanlarını kısıtlayan ve kontrol altında tutulmalarına olanak veren bir uzamdır. Açık uzam ise bunun tersine kişilere rahat hareket etme alanı sağlamaktadır. Kapsayan

açık uzam olan sokaklar ve şehir meydanı, özgürlüğü içerirken, kapsanan uzam bağımlılığı, hiyerarşiyi, itaat etmeyi içerir.

Tablo 6.4. Balkon Oyununda Kapalı- Açık Uzam Karşılaştırması

	Kapalı Uzam	Yarı Kapalı Uzam	Açık Uzam
Gönderici Eyleyen Uzamlar	Büyük Balkon, Büyük Balkon'un Salonları, , Anıtmezar, tiyatro salonu, tiyatro sahnesi	Büyük Balkon'un balkonu	Şehir meydanı, şehrin sokakları
Göndergesel Uzamlar	Kraliçe'nin sarayı, adliye, genel kurmaylık binası, başpiskoposluk,(s.88)umumhane, batakhaneye, kerhane(s. 74), Emniyet Müdürlüğü(s.78), cephanelik(s.38), ev(s. 128)		Barajlar, mahalleler (s.38), çavdar tarlaları, çayırlar, dağlar, tozlu yollar(s.42), şehrin kuzeyindeki dağ(s.96)
Özel adlar			Lourdes bazilikası, Los Caidos Vadisi, Royade Köprüsü Toledo Sebilla Meydanları
Özellikleri	Yerleşik düzen Yönetim hiyerarşisi Gözetleyen Endişeli Savunmada İç işleyiş Korunaklı Otorite sahibi Kapsanan	Değişim noktasıdır. Kamusal alanla özel alanın ayrımıdır. Oyunda isyanın bastırıldığı, yeni iktidarın halkı selamladığı uzamdır.	Özgürlük Belirsizlik Gözetlenen Dış dünya Saldırıda Tekinsiz Korunmasız Otoriteye isyan Kapsayan

Oyunda uzam, eylemleri koşullandırıcı bir işlev üstlenmiştir. Uzam, eylemlerle birlikte değiştiğinden eylemleri belirgin kıldığından gönderici eyleyen işlevi görmektedir.

Oyundaki yanılısama ile gerçeklik arasındaki dönüşümlerde uzam önemli bir işlev yüklenmiştir. Bu dönüşümler, olay kişilerinin ve olayların gösterilmesini sağlayan önemli göndergeler içermektedir. Bununla birlikte olay örgüsü ilerledikçe uzamlarda da dönüşümler görülmektedir. Özgürlüğü ve isyanı içeren sokaklar, isyancıların özgürlük adına Chantal'i simgeleştirmesiyle ve aralarında hiyerarşinin kurulması ile Büyük Balkon'la benzerdir. Orada da, Büyük Balkon'daki gibi hiyerarşik ilişkiler başlamıştır. Büyük Balkon'daki gibi kadın bir nesneye dönüştürülmüştür. Sonuçta da devrim başarısızlıkla sonuçlanır. İsyancılar tarafından tesisatçı Roger'i devrimden sonra Büyük Balkon'da Polis Şefi'ni taklit eden ilk müşteri olarak görürüz.

Oyunun sonunda tüm uzamlar, Irma'nın seyircilere seslenmesi ile kurmaca uzama dönüşür:

“Irma: (...) Amaan, şu kılıktan kılığa girmek yok mu hele! Kendi rolünü oynadığın yetmezmiş gibi, bir de yeni yeni roller yarat başkalarına... (Sahnenin ortasında duraklar, yüzü seyircilere dönük) sizlere yani... Yargıçlar, generaller, piskoposlar, elçiler, devrimi yarı yolda bırakan devrimciler... Her ne olmayı dilerse, yarından tezi yok, salonlarım ve kostümlerimle yeniden hizmetinizdeyim... Evinize dönün şimdi. Evinizdeki her şey, buradakilerden bile daha sahte de olsa... Hadi güle güle. Arka sokaktan sağa döndünüz mü... (Son ışığı da söndürür). Sabah olacak nerdeyse”(s. 128).

Oyunda karşı karışıya getirilen kapalı ve açık uzam, kapsayan ve kapsanan uzam, oyun kişilerindeki gibi bir dönüşümü yaratır. Bu dönüşüm “önce” ile “sonra” yı çarpıştırır. Önce bir genelev olan uzam sonra sahneye dönüşür. Seyirci ile sahne arasındaki duvarın kalkması ile gerçek en yalın ve en çarpıcı haliyle seyircilerin karşısında deşifre edilir. Böylece absürt tiyatro, çarpıcı biçimiyle sergilediği oyunun sorunsalının gerçek hayattakinin yeniden üretimi olduğunu gösterir. Bir çözüm ya da çıkış önermez, sorunu tahlil ederek, seyircinin sorun üzerinde düşünmesini sağlar. Bu uzamsal dönüşüm şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 6.5. Balkon Oyununda Uzamların Dönüşümü

ÖNCE		SONRA
Kapalı, kapsanan, kurmaca uzam	→	Kapalı, kapsanan, gerçek uzam
Büyük Balkon Büyük Balkon'un salonları Büyük Balkon'un balkonu Sokaklar Şehir meydanı		Tiyatro salonu Tiyatro sahnesi

Oyunun içindeki oyun kurgusu ile anlatılanların dış dünyada yaşandığı, bulunulan yerin bir tiyatro salonu olduğu ve dış dünya tarafından kapsanan, çevrelenen bir uzamda olduğu belirtilir: “Evinize dönün şimdi. Evinizdeki her şey, buradakilerden bile daha sahte de olsa...”(s. 128). Böylece kapalı, kapsanan, kurmaca uzamdan kapalı, kapsanan, gerçek uzama geçilmiş olur.

6.1.1.5. Oyun Durum Şeması

Balkon oyununda dönüşüm, gerçek ile yanılsama arasındaki karşıtlık ve çatışma oyunun ana anlam eksenini oluşturmaktadır. Oyun kişilerinin dönüşümleri, iktidara ulaşma arzusunun bir yansımasıdır. Oyunda hemen her tabloda görülen ayna bu yanılsamayı, yüzey düzeyde seyirciye ulaştırır. Oyunun anlam ekseninde anlatsal düzeye ve derin düzeye inildikçe yüzeysel düzeydeki nesnelere, eyleyenlerin bu dönüşüm sürecinde şekillendikleri görülmektedir. Oyun

kişileri gibi uzamsal dönüşüm de gerçek/yanılsama karşıtlığına göre düzenlenmiştir. Dönüşüm süreci oyun kişilerinin yanılsama oyunları ile başlamış, oyunun sonunda seyirciler de bu dönüşüme dâhil edilmiştir.

Oyunun yapısını oluşturan aşamalarla oyun durum şemasını ortaya çıkarabiliriz.

1. Başlangıç Durumu: Toplumdaki iktidar sahibi insanlar gibi olmak isteyen, toplumun çoğunluğunu oluşturan sıradan insanlar, Irma'nın genelevi olan Büyük Balkon'da diledikleri kimliğe girebilmektedir. Dışarda Kraliçe'yi devirmek isteyen bir isyan vardır. Bu isyan, işleyen düzen için tehlike yaratmıştır.

2. Düşüm: Sokaklarda büyüyen isyan; Büyük Balkon'un yakınlarına kadar ilerlemiş ve var olan dengeyi bozmuştur. Irma'nın genelevinde çalışan kadınlardan Chantal, kaçarak isyancılara katılmıştır. Büyük Balkon'u koruyan Polis Şefi uzun süredir beklediği halde gelmemiştir. Irma, onu bulması için Artur'u görevlendirir. Arthur, çıkar çıkmaz Polis Şefi gelir. İsyancılar, bütün şehri kuşatmışlardır. Arthur, geneleve geri dönmeyi başarmıştır. Dışarıdaki patlamayla genelevin camları ve Irma'nın odasındaki ayna kırılır. Arthur, dışarıdan gelen bir kurşunla vurularak ölür. Büyük Balkon'da bunlar olurken, isyancılar da devrimin simgesi haline gelmiş Chantal'i konuşma yapmak üzere Roger'in yanından alırlar.

3. Eylem: Kraliçe'nin Elçisi, Büyük Balkon'a gelmiştir. İsyancılar, şehrin önemli simgesel merkezlerini yıkmışlardır. Polis Şefi, Elçi, Irma bozulan dengeyi yeniden kurma telaşındadırlar. Halkın öfkesini dindirmek için yeni temsilciler seçilir. Yeni Kraliçe, Irma olur. Irma'nın evindeki Piskopos, Yargıç ve General taklitçileri, gerçek Piskopos, Yargıç ve General olurlar.

4. Çözüm: Yeni kurulan iktidar sahipleri halkı selamlamak için genelevin balkonuna çıkarlar. Dilenci'nin yeni Kraliçe'yi onaylamasının ardından Chantal vurulur. İsyan bastırılmış, eski denge kurulmuştur.

5. Bitiş Durumu: Chantal'i öldüren Polis Şefi artık Milli Kahraman'dır. İsyancıardan Roger, Büyük Balkon'da Polis Şefi'ni yansılamak isteyen ilk kişi olur. Böylece Polis Şefi amacına ulaşır ve Elçi'nin ona vaat ettiği sonsuza dek yansılanacağı anıtmezarına iner. Roger, suretine girdiği Polis Şefi'nden intikam almak için kendini hadım eder. Polis Şefi'nden mahrum kalan iktidar yeniden savunmasız kalmıştır. Dışarda tüfek takırtıları tekrar başlar. Yeni bir isyan başlamıştır. Kraliçe Irma, yeniden genelev işletmecisi olmuştur. Tüm anlatılanların bir kurmaca olduğunu ve günlük hayatta yeniden yeniden tekrarlandığını söyleyerek, seyircilere evlerine gitmelerini zira oyunun bittiğini söyler. Sahne bir aynaya dönüşmüştür, izleyiciler kendi yansımalarını izlemişlerdir: "Polis Şefi: Evlerine dönmeyi bekleye dururken, kendilerini seyrediyorlarmış aynalarda"(s. 95). Polis Şefi'nin genelevde mahsur kalmış, dışarıdaki isyandan dolayı dışarı çıkamamış müşteriler için söylediği cümlenin izleyiciler içinde bir gönderge olduğu açığa çıkmıştır.

Tablo 6.6. Balkon Oyununun Dönüşüm Tablosu

ANLATI		
Başlangıç durumu		Bitiş durumu
Dönüştürücü öge	Dinamik olaylar zinciri	Eksikliğin giderilmesi (onarıcı öge)
DÜĞÜM	EYLEM	ÇÖZÜM
İsyanın giderek büyümesi	Polis Şefi, geneve gelir, Arthur vurulur. Elçi tarafından, Irma, yeni Kraliçe seçilir. Genelevde bulunan iktidar taklitçileri ile yeni bir iktidar kurulur.	Yeni hükümet halka tanıtılır, halk onaylar. Chantal vurulur. İsyan bastırılır.

6.2. Balkon Oyununda Anlatısal Düzey (İçerik Düzeyi) Çözümlemesi

Büyük Balkon, Irma'nın işlettiği adı duyulmuş bir genelevdir. Buradaki yanılısma odalarında, müşterilerin girmek istedikleri kimlikler, çalışan kadınlardan biri, gerekiyorsa bir diğer kişi ve yaratılan atmosferle gerçek kılınır. Müşteriler; general, yargıç, piskopos gibi kamusal yetkisi ve saygınlığı olan kişileri taklit etmek isterler. Gelen müşteriler, çoğunlukla alt tabakadan erkeklerdir. Dışarıda, Kraliçe'yi devirmek isteyen isyancılar, şehrin önemli merkezlerini kuşatmışlar, pek çok yol ve köprüyü yıkmışlardır. Büyük Balkon'da çalışan ve işletmeci Irma'nın en tercih edilen çalışanlarından biri olan Chantal, sevgilisi tesisatçı Roger'in desteğiyle genelevden kaçmıştır. Büyük Balkon'un güvenliğinden sorumlu Polis Şefi, beklendiği halde geneleve gelmemiştir. İsyancıların silah sesleri sürekli duyulmaktadır. Genelevin gündelik işlerine bakan Arthur, Polis Şefi'ni aramaya gönderilir. Ardından Polis Şefi gelir. İsyancılar, Büyük Balkon'un yakınına kadar yaklaşmışlardır. Arthur, geri dönmeyi başarır ancak dışarıdan gelen bir kurşunla vurulur. Kraliçe sarayı, adliye sarayı, başpiskoposluk, emniyet müdürlüğü gibi önemli yönetim kurumları yıkılmış, Kraliçe saklanmıştır. İktidar ayaklarından yalnızca Irma'nın genelevi Büyük Balkon yıkılmamış, dışarıdaki isyana rağmen faaliyetlerine devam etmektedir. Elçi de bu yüzden buraya gelir. Durumun vahametini bildirip yeni bir çözüm sunar. Kraliçe'nin ve diğer yönetim kurumlarının temsilcilerinin değiştirilmesi, halkı yatıştırarak tek çözümdür. Bunun üzerine Irma, yeni Kraliçe olur. Oyunun ilk tablolarında müşteri olan General, Piskopos ve Yargıç gerçek birer General, Piskopos ve Yargıç olur. Büyük Balkon'da bunlar yaşanırken isyancılar tarafında da; genelevden kaçan kadın olarak ünlene Chantal, devrimin

simgesine dönüşmüştür. Halk üzerinde etkileyciliği sebebiyle devrimciler de onu öne çıkarmakta, halka yapılan konuşmalarda yalnızca Chantal konuşturulmakta, “başka bir simgeyle savaşmak için simgeye”(s. 82), dönüşümü belirginleşmektedir. Elçi ve diğer yönetici sınıf, Büyük Balkon’da bulunurlar kurdukları yeni devlet temsilcileri ile Büyük Balkon’un balkonundan halkı selamlarlar. Eski Kraliçe ve yöneticileri gitmiş, yenileri gelmiştir. Bu arada halkın içinden çıkan bir Dilenci’nin ‘yaşasın kraliçe’ (s. 99), nidası ve hemen ardından Chantal’in vurulmasıyla isyan bastırılmış olur. Yeni devlet, tüm kurumları ile yenilenmiş olarak görev başındadır. Fotoğrafçılar onların ‘hayranlık uyandıracak’ pozlarını çekerler. Elçi ve yeni Kraliçe Irma, tarihe kalacak bu pozları denetler. Büyük Balkon, yeni müşterilerini karşılamaya devam etmektedir. İsyanın bastırılmasından sonra gelen ilk müşteri eski isyancılarından olan, Chantal’in sevgilisi Roger’dır. Roger, o güne dek Irma’nın odalarında taklit edilmeyen ve bu yüzden de acı çeken Polis Şefi’ni taklit eder. Kraliçe’yi onaylayan Dilenci ile burada karşılaşır. Dilenci de tüm halk gibi Köle’ye dönüşmüştür. Yarısı gündüz yarısı gece vardiyasında çalışmakta, Polis Şefi’nin kutsal, herkes tarafından bilinen ama görünmeyen içinde lahitlerin, mezarların ve tabutların bulunduğu Anıtmezar’ı için kutsal dağ oymaktadırlar: “Carmen (Roger’e) (...): Size granitten bir lahit yontmak uğruna, insanlar hala inim inim inlemekteler. Zaferinize sevdalı bir ağıt yakarcasına” (s. 120). Hayattaki tek varlık neden bu olan Polis Şefi, Elçi’nin ona vaat ettiği sonsuza dek yansılacağı Anıtmezar’a iner. Roger, Polis Şefi’ni isyanla yenememiş, isyan sonrasında onun taklitçisi olmuştur. Irma’nın yanılısama odasında gücüne ulaştığı, Polis Şefi’nin kimliğinden çıkmak istemez. Bununla birlikte ona karşı yenilgisinin intikamını almak için kendini hadım eder. Suretine girdiği Polis Şefi ölümsüzleşirken, Roger’in eylemi Irma’nın evini kan içinde bırakır yalnızca. Polis Şefi’nin kutsal mabedine çekilmesi ile yönetim kurumları yeniden savunmasız kalır. Kraliçe, Piskopos, General ve Yargıç, Polis Şefi’ni kalması için ikna etmeye çalışırlar: “Kraliçe: (...): Dur, gitme; Yargıç: (...) Böyle yapayalnız bırakmayın bizi!; General: Ah şu saltanat arabası yok mu? Piskopos: Ama... Böyle gece yarısı?” (s. 127). Dışarıdan yeni bir isyanın göstergesi olan makineli tüfek sesleri duyulur. Sürekli tekrarlanan bu döngünün döndürücü gücü; güce öykünen halk kitleleridir. Yarattıkları simgeleri yüceltirken, o simgeler yok olduğunda yeniden köle olan halk kitleleri, güçlüyü taklit etmeyi bırakmadıkları sürece, bu döngü sürekli tekrarlanacaktır: “Polis Şefi: (...) Kaldı ki neyin simgesine dönüşürse dönüşün, sonunda o simge de bize çalışır. (...) Alt tarafı bir kukla! Elçi: Kuklalara borçluyuz, yeryüzünde ne güzellik varsa” (s. 95). Silah seslerinin duyulmasıyla, döngü başa döner. Bununla birlikte Kraliçe olan Irma da yeniden genelev işletmecisine döner. “Kraliçe (Elçi’ye): Irma, Bayan Irma, deyin bana” (s. 128). Irma, genelevin ışıklarını söndürürken, seyircilere döner. Tiyatronun dördüncü duvarı kırılır. Anlatılanların bir kurmaca olduğu ama gerçek hayattaki kadar kurmaca olamayacağı söylenir. Oyundaki gibi gerçek hayatta da, tiyatroyu kapsayan dış dünyada da tüm kurumlar ve makamlar kurmacadır. Kurmaca olarak izlenen olay hayatın olağan sayılan

döngüsüdür. Irma'nın evini ayakta tutan, iktidara ulaşma arzusundaki erkek müşterileridir. Tahakküm ve korkunun şiddeti arttıkça iktidara hayranlıkları artan, onları yenemeseler de onlar gibi olmak gibi olmak isteyen halktan erkek müşteriler, bu döngünün esasını oluşturular. Kılıktan kılığa girilen Irma'nın yanılısma odalarında, ezilmiş benliklerini onarmaya çalışırlar. Oyunun başından beri işletmesinin işlevinin farkında olan Irma, oyunun sonunda bu bilinçle seyircileri evine davet eder: "Irma: (...) Sizlere yani... Yargıçlar, generaller, piskoposlar, elçiler, devrimi yarı yolda bırakan devrimciler... Her ne olmayı derseniz, yarından tezi yok, salonlarını ve kostümlerimle yeniden hizmetinizdeyim. Evinize dönün şimdi. Evinizdeki her şey, buradakilerden bile daha sahte de olsa... Hadi güle güle. (Makineli tüfek takırtısı)"(s. 128).Balkon oyunundaki eyleyensel öğeleri aşağıdaki tablo ile belirginleştirebiliriz:

Tablo 6.7. Balkon Oyununun Eyleyensel Öğeleri

EYLEYENLER	OYUNCULAR	EYLEYENSEL İŞLEVLER
GÖNDERİCİ	İktidar arzusu, hegemonik erkeklik, Kraliçe, Elçi, Irma, Polis Şefi, Devrimciler	Bir eksikliği belirtirler.
NESNE	Güç(N1), Büyük Balkon'da çalışan kadınlar(N2), Chantal (N3), kahramanlık(N4), makam(N5),	Eksiliği duyulan, aranan şey
ALICI	Makam sahiplerinin taklitçileri (müşteriler), Irma, Polis Şefi,Elçi	Eylemin sonucundan yarar sağlayan kişiler
ÖZNE	Polis Şefi (Ö1), Irma(Ö2), Chantal(Ö3), İsyancılar	Eyleme geçen kişi
ENGELLEYİCİ	İsyancılar: Chantal, Roger, Adam, Kraliçe, Elçi, Polis Şefi, Irma	İsyanı başlatarak, dengeyi bozmuşlardır. Chantal, Irma'nın evinden kaçarak Irma'nın otoritesini sarsmıştır. Roger, başta isyancılarıdır.
YARDIMCI	Arthur, Dilenci, Köle, Carmen, Büyük Balkon'un müşterileri, Piskopos, Yargıç, General, Fotoğrafçılar, Roger	İktidarın yeniden kurulmasında, Irma ve Polis Şefi'ne yardım etmişlerdir.

Oyundaki eyleyensel roller, oyuncuların işlevlerine göre belirlenmiştir. Bazı oyun kişileri, birden fazla eyleyensel rol üstlenmişlerdir. Eyleyensel rolü tek bir kişi üstlenebilirken, burada göreceğimiz gibi, bir grup da üstlenebilir. Bu grup ortak eyleyen olarak tanımlanır. Eyleyenler oyun kişisi olmakla birlikte kültür, toplum, hegemonik erkeklik, iktidar tutkusu gibi soyut kavramlar da olabilir. Olay örgüsü ilerledikçe eyleyensel roller arasında değişimler görülebilir. Gönderici eyleyen özneye; yardımcı eyleyen engelleyici eyleyene dönüşebilir.

Özne 1: Polis Şefi: Polis Şefi, kahraman (**Nesne 4**) olmak istemektedir. Bunun içinde onu taklit edecek müşterilerin olması gerekir. Chantal'i öldürerek, isyanı başlatır. Nesnesine kavuşur. Bu

onun uzam değiştirmesine neden olur. Başta nesnesinden ayrı olan Polis Şefi, sonra nesnesine kavuşur: (Ö1 U N4) → (Ö1 ∩ N4)

Özne 2: Irma: İşlettiği genelevde gücü elinde tutan Irma, nesnesi (otorite) ile bağlaşım ilişkisi içindedir, yani ona sahiptir. Bu durumda durum öznesidir. Chantal'in kaçması ile onu kaybetme tehlikesi ile karşılaşır. Irma'nın nesnesini elinde tutmasına engel olduğu için, Chantal, karşı özne olarak tanımlanır. Dışarıdaki isyanın büyümesi onun gücünü kaybetme tehlikesini arttırmaktadır. Irma'nın amacı (**Nesne 1**) gücünü ve işletmesini korumaktır. Bu durumda Polis Şefi ile birlikte eyleme geçerek edim öznesine (Kraliçe'ye) dönüşür. İsyanın bastırılması, Chantal'in vurulması ile gücünü sağlamlaştırmış, Kraliçe'ye dönüşmüştür. Ancak Polis Şefi'nin uzam değiştirmesiyle, yeni kurulan yönetim de yıkılmış, olaylar en başa dönmüş, Irma'da yeniden genelev işletmecisi (durum öznesi) olmuştur.

Tablo 6.8. Irma'nın Durum Öznesinden Edim Öznesine Dönüşümü

Başlangıç durumu; bağlaşım ilişkisi	Ayrışimsal durum, karşıt özne tehlikesi	Kraliçe'ye dönüşüm	Genelev işletmecisi
Ö2 ∩ N1 (durum öznesi)	Ö2 U N1	Ö2 ∩ N1 (edim öznesi)	Ö2 ∩ N1

Özne 3: Chantal: Oyunda görmediğimiz bir zamanda Irma'nın evinde çalışan kadınlardan biri (nesne) iken, Irma'nın evinden kaçarak; Irma'nın otoritesine karşı çıkmış ve özneye dönüşmüştür. Bu nedenle Chantal, Irma'nın karşı öznesidir. Irma'nın gücünü sağlamlaştırması, Chantal'in vurulması ile mümkün olmuştur. Daha sonra isyancıların simgesi haline gelerek yeniden nesne olmuştur. Chantal, kaçarak nesnesine (özgürlük) kavuşur. Ancak daha sonra onu kaybeder: (Ö 3U N) → (Ö 3 ∩ N) → (Ö3 U N)

İsyancılar; Chantal, Roger, Adam ile yönetim elinde tutanlar; Irma, Polis Şefi, Elçi birbirlerine göre karşıt öznelere. İsyancılar, eyleme geçerek iktidarın dengesini ve gücünü sarsmış özneye dönüşmüşlerdir. Zaten özne olan iktidar sahipleri ise güçlerini korumak için eyleme geçmişlerdir. İsyancıların da iktidar sahiplerinin de amacı nesne olan gücü ele geçirmektir. Eğer isyancılar gücü ele geçirirse, iktidar sahipleri başarısız olur. Ters durumda isyancılar yenilirse, iktidar sahipleri nesnelere olan gücü ellerinde tutmaya devam ederler.

Tablo 6.9. Balkon Oyununda Özne/ Karşıt Özne

ÖZNE/İKTİDAR SAHİPLERİ	KARŞIT ÖZNE/ İSYANCILAR
Polis Şefi	Roger
Irma	Chantal

Gönderici: Kraliçe, Elçi, Irma, iktidar olma arzusu, hegemonik erkeklik ve isyancıardan oluşan yönetici sınıf, ortak göndericilerdir. Polis Şefi'ne (Ö1), eksiklik duyduğu kahramanlık

(N4)tutkusunu hatırlatır ve onu harekete geçirirler. Göndericiler, Polis Şefi'ne yol gösterir: "Elçi (Polis Şefi ve Irma'ya): Yitirecek bir dakikamız bile yok, halkın hakkından gelmek için" (s. 94). Polis Şefi, Chantal'i öldürür. İsyan bastırılır. Sonunda istediği güce kavuşan Polis Şefi, Elçi tarafından ödüllendirilerek, dünyanın güç merkezi olan Anıtmezar'a kavuşur.

Oyundaki diğer özne olan Irma da (Ö2) ortak göndericiler tarafından sahip olduğu gücü koruması için görevlendirilir. Irma, Polis Şefi ile birlikte hareket eder. İsyan bastırılır. Irma, Elçi'nin vaat ettiği gibi ödüllendirilir ve Kraliçe olur.

Alıcı: Her iki öznenin eyleminden yarar sağlayanlar ise alıcı eyleyendirler. Bunlar; general, yargıç ve piskoposluk makamlarının taklitçileri olan genelev müşterileri, Irma, Polis Şefi ve Elçi'dir. General, piskopos ve yargıç suretine giren müşteriler; Polis Şefi'nin eyleminden yarar sağlamış, gerçek birer General, Piskopos ve Yargıç olmuşlardır. Bu eylemden Elçi, Polis Şefi ve Irma da yarar sağlamıştır. Irma, Kraliçe olmuş, Polis Şefi ise kahramanlık sıfatına kavuşmuştur. Elçi, iktidardaki konumunu koruyabilmiştir. Bu nedenle bu oyun kişileri hem gönderici hem alıcı eyleyen rolündedirler.

Ortak gönderici eyleyen, her iki öznenin de güçlüdür, (G \supset Ö1, G \supset Ö2). Çünkü halk, iktidarı elinde tutanlara karşı çıkacağına onları taklit etmektedir. İktidara ulaşmanın hazzını iki saatliğine de olsa, bir yanılısma da olsa, yaşamak isteyen halk yığınları, Irma'nın Büyük Balkon'unu dışarıdaki isyana rağmen çalışır tutmuşlardır. Irma'nın yanılısma odalarında giydikleri üniformalı, devasa bedenleri aynalara yansımakta, onlar bu görüntüyle avunmaktadırlar. Dışarıda bir devrim girişimi varken, Irma'nın "tekmil sermayeleri işlerinin başında"(s. 89)dır. Baskı ve şiddet arttıkça, Irma'nın salonları daha çok dolmaktadır. Yaşadığı tahakküme karşı çıkamayan halk, iki saatliğine de olsa Irma'nın evinde ezilmişliğini unutmaktadır: "Irma: Varoşlarda ne kadar çok insan öldürülürse, erkekler o kadar çok akıyor salonlarıma" (s. 51). Irma'nın evini ayakta tutan; kadınların nesne olduğu, cinselliğin erkeğin gücü üzerinden yaşandığı, cinsiyet rejimidir: "Irma: Asiler üstün gelirse mi yani? İşim bitiktir benim. Hayal gücünden yoksun amele takımı. Harama uçkur çözmez, iffet düşkünü..." (s. 61). Ezilen halk yığınlarının güçlüünün suretine girme arzusu, Büyük Balkon'u dışarıdaki isyandan bile korumuş, yıkılan adliye sarayına, kraliçe sarayına, emniyet müdürlüğüne rağmen onu ayakta tutmuş ve yeni kurulacak iktidarın karargâhı haline getirmiştir. Oyunun sonunda isyancılardan olan Roger de, bu durum daha da net gösterilir. İsyancılardan Roger, isyanın bastırılmasıyla Polis Şefi'nin ilk taklitçisi olur. Dolayısıyla, gönderici eyleyenler, Polis Şefi ve Irma'nın eylemlerinde belirleyicidirler. Bu durumda özne durumundaki Polis Şefi ve Irma için, gönderici eyleyenlerin istemi onların yazgısı ve görevidir. Nitekim olayların tekrar başa dönmesi bu yazgının göstergesidir.

Nesne: Burada söz konusu nesnelere paylaşılan nesnelere. Çünkü göndericinin isteği sistemin devamlılığının sağlanması, isyanın bastırılmasıdır. Bu da ancak aralarındaki güç dağılımı ile

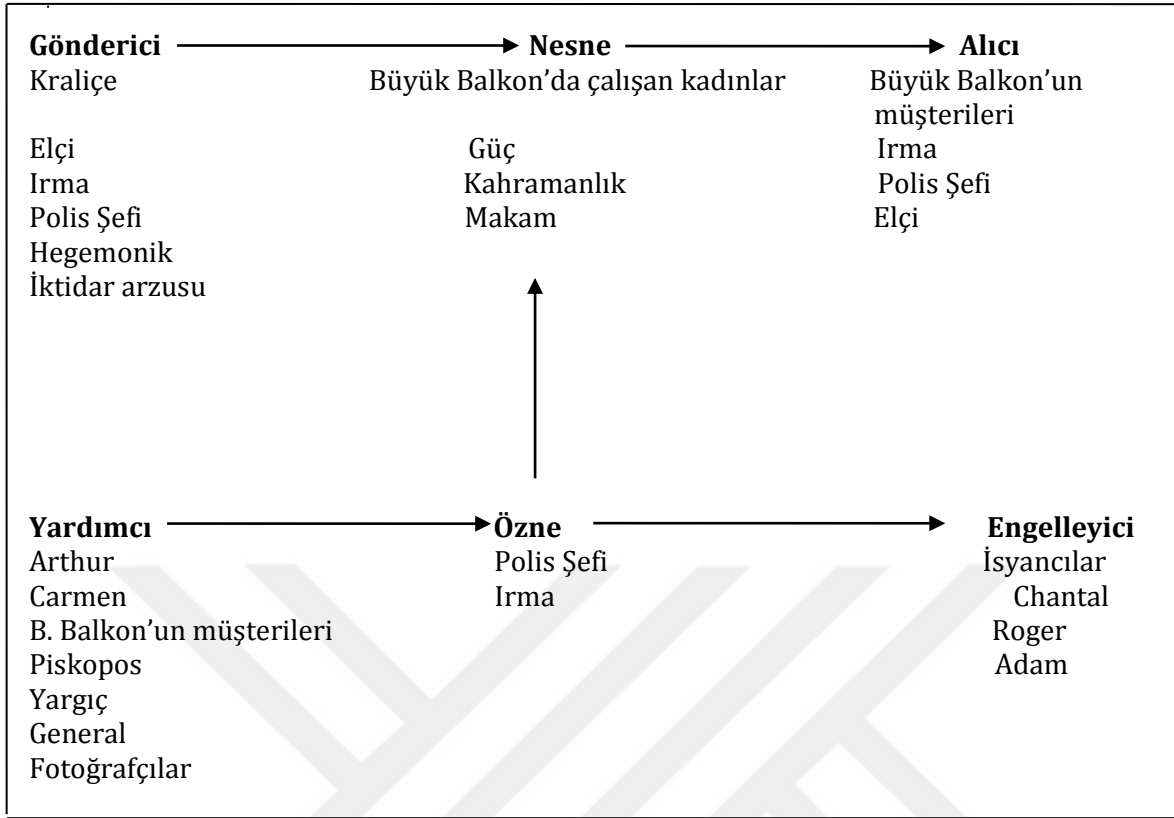
mümkündür. Irma'nın evinde çalışan kadınlar, müşterilere ulaşmak istedikleri erkekliği hissettirmektedirler. Chantal, Irma'nın evinden kaçma eylemiyle özne olabilmişse de, isyancıların simgesi olduğundan yeniden nesne eyleyen rolüne dönmüştür. Oyun kişilerinin hepsinin elde etmek istedikleri; güç ve iktidar olma arzudur. İsyancılar için de, iktidar sahipleri için de nesne ortaktır.

Yardımcı: Gönderici, öznenin nesnesine ulaşmasını sağlamak için ona yardım edecek kişileri, bilgiyi ya da diğer gereklilikleri sağlar. Bunlar yardımcı eyleyenlerdir. Arthur, Carmen, Dilenci, Köle yeni devlet aygıtının kurulmasında Polis Şefi ve Irma'ya yardım etmişlerdir. Arthur, illüzyon odalarında yardımcı oyuncu rolündedir. Carmen, çalışan kadınlar hakkında Irma'ya bilgi taşır ve onun en önemli yardımcısıdır. Dilenci; yeni Kraliçe'nin tanınmasını sağlamıştır. Köle, kendisine verilen ağır görevi, onu çalıştıranlara övgüler düzerek sürdürmektedir. Fotoğrafçılar ise, yeni kurulan devlet kurumlarının temsilcilerini, makamlarının gücünü gösterir pozlarla görüntülerler. Tarihe kalacak bu fotoğraflar, kurumların sağlamlaşmasına yardımcıdır. Bu fotoğraflar aynı zamanda, halk üzerinde hayranlık etkisi yaratacak biçimde çekildiğinden Fotoğrafçılar, iktidarın gücü elinde tutmasında, ona yardımcıdır.

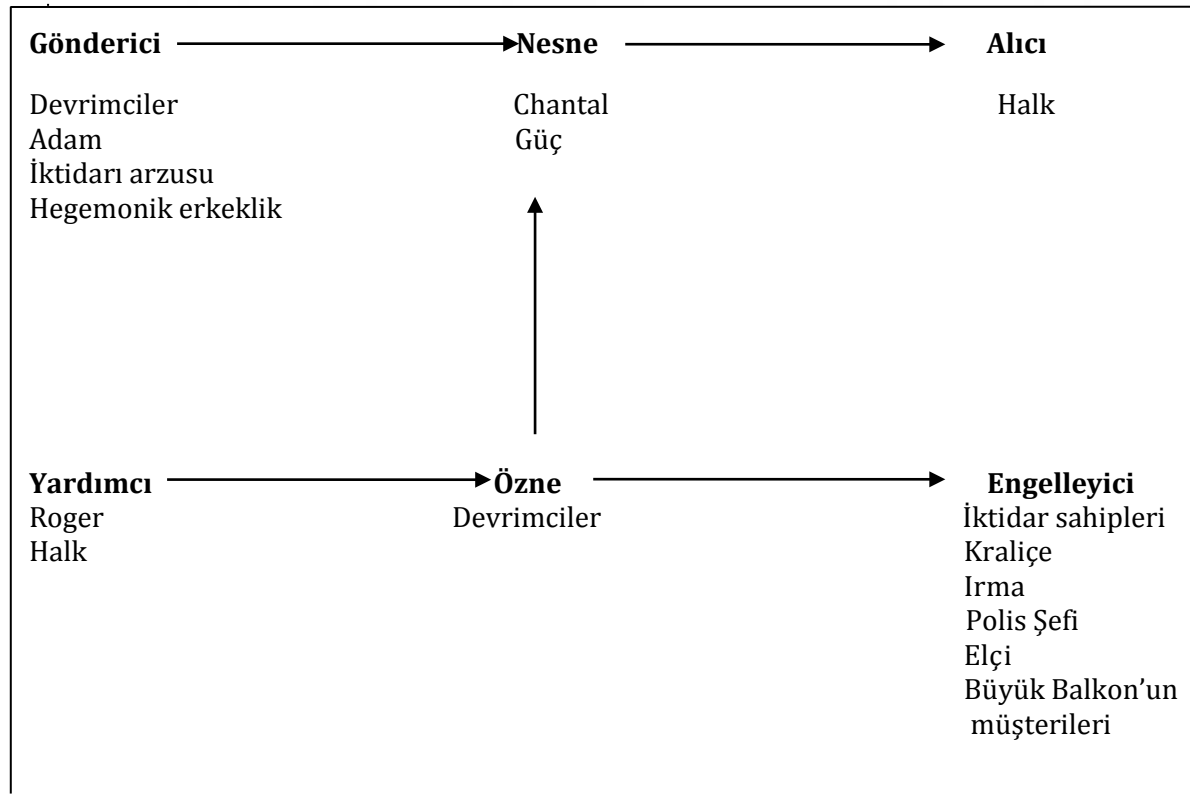
Engelleyici: Özneye karşı gelen, onun nesnesine ulaşmasını engelleyen eyleyendir. Yardımcı eyleyen özneye güç verirken ya da gücünü korumasını kolaylaştırırken, engelleyiciler o gücü ortadan kaldırmaya, öznenin nesnesine ulaşmasını engellemeye çalışırlar. Oyundaki isyancılar, yönetici sınıf için engelleyicidir. Chantal, Irma'nın gücüne karşı gelerek Büyük Balkon genelevinden kaçmış, isyancılara katılmıştır. Chantal'ın bu eylemi, diğer kadınlar için örnek oluşturabileceğinden Irma için tehlike yaratmıştır. İsyancıların ilerlemesi ve şehri kuşatmaları ile Irma'nın gücünü kaybetme olasılığı artmıştır. Yönetim aygıtının isyanda ayakta kalabilen tek kurumu Irma'nın genelevidir. Bu nedenle tüm yönetim aygıtı Irma'nın evinde toplanmış ve buradan isyan bastırılmıştır. Roger, başta engelleyici olsa da, isyanın bastırılması ile Polis Şefi'nin taklitçisi olmuş ve Polis Şefi'nin kahraman olmasını sağlamıştır. Bu nedenle oyunun sonunda yardımcı eyleyene dönüşmüştür.

Bu açıklamalardan sonra, iktidar sahipleri açısından ve isyancılar açısından eyleyen ilişkilerini anlam eksenleri üzerinde gösterebiliriz:

Tablo 6.10. Balkon Oyunda İktidar Sahipleri Açısından Eyleyenler Şeması



Tablo 6. 11.Balkon Oyunda İsyancılar Açısından Eyleyenler Şeması



6.3. Balkon Oyununda Metinsel- Anlamsal (Derin) Düzey Çözümlemesi

Oyundaki görünen ve görünmeyen birbirleriyle ilişkili olan anlam birimciklerini saptadıktan sonra bunların ilişkileri ve anlamı nasıl ortaya çıkardıkları görselleştirilecektir. Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen olarak geliştirdiği şema, tüm kavramsal karşıtlıkları görünür kılar. Yöntem kısmında da açıklandığı gibi ilişkiler; karşıtlık (<...>), çelişkinlik (←→) ve bütünleyim (|----->) olarak ele alınır. Bu ilişkiler sayesinde metnin derin yapısındaki dönüşümler açığa çıkar. Yüzeysel yapıda görünen anlamın derindeki izleşimine ulaşılmaya çalışılır. Bazı durumlar ise derin yapıda olasılık olarak kalmış, yüzey yapıda destekleyici sözcük bulunmamış olabilir.

Oyun; asıl/suret temel anlam ekseninde şekillenmektedir. Uzamsal olarak; dışarı (isyancıların alanı)/içerisi (Büyük Balkon adlı genelev) uzam karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Oyunda eylemlerde belirleyici etken olan oyun kişileri, makam sahibi olanlardır. Bunların gücü, toplum içinde yarattıkları hayranlıktan kaynaklanmaktadır. Onların gücüne, makamına hayranlık duyan halk, Irma'nın yanısama odalarında, onların suretine bürünürler. İki saatliğine de olsa o gücü, elinde tutmanın hazzıyla tüm ezilmişliklerinden, yok sayılmışlıklarından arınıp, deşarj olurlar.

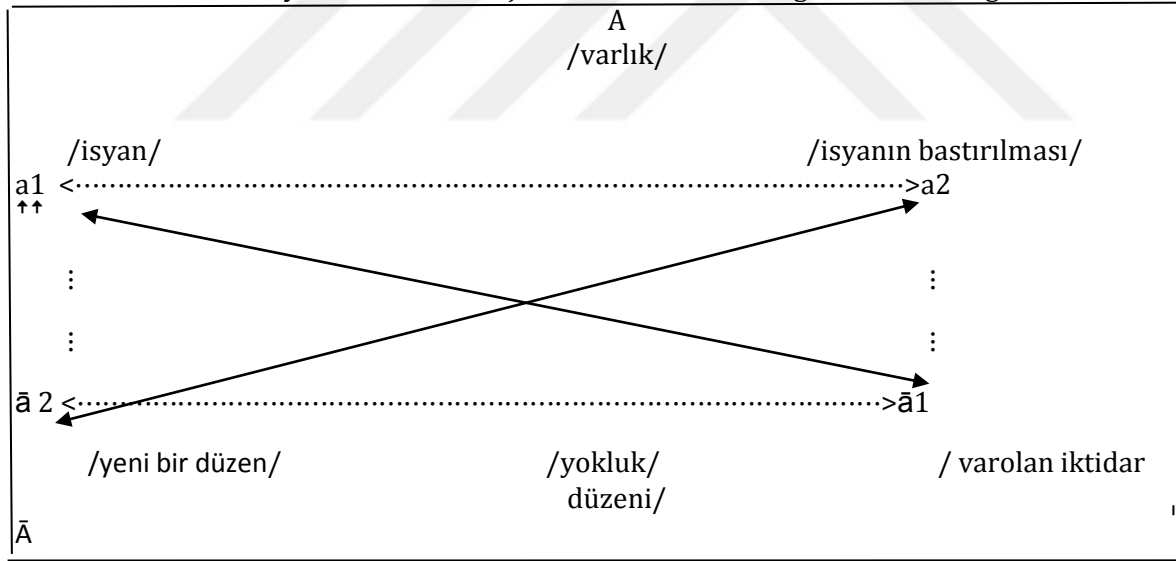
Güçlü olanlar, koydukları yasalar ve toplumsal düzen kurucuları olarak asıl olanlardır. Toplumsal kültürün, yönetim aygıtının oluşturduğu yasalar, toplumdaki ezilen katmanlarca da onaylanmıştır. Bu onay, onlar gibi olmak istemeleri ile, yönetici kurumların temsilcilerinin kimliğini yansılama istemleri ile gösterilmektedir. İktidarı elinde tutanların, tamamı erkektir. Irma, erkek olmasa bile, kurulu erkek dünyasına hizmet etmekte, onların yasalarını uygulamaktadır. Oyun kişilerinden olan "Kadın"ların özel bir isimleri yoktur. Oyunda görünür oldukları halde, kendi yaşamları üzerinde hiçbir etki gösteremezler. Onlar, yalnızca Irma'nın evinde çalışan, Irma'nın yasalarına uymak zorunda olan birer nesnedir. Oyunda asıl olanlar, görünmeseler dahi varlıklarını hissettirenlerdir. Kraliçe'nin kendisi görünmez ama tüm oyun kişileri yıkılmak üzere olan kraliçe kurumunu onarmanın onu yenilemenin ve kurtarmanın telaşındadırlar. Kraliçe, kurumunun koruyucusu olarak, Elçi'yi görürüz. Elçi'nin de özel bir adı yoktur. Amacı, isyan eden halkı sakinleştirip, avutmaktır. Yeni bir kraliçe seçerek, yıkılan tüm kurumların temsilcilerini (Piskopos, Yargıç, General) yenileyerek, aslolan yönetim biçiminin devamını sağlar. İsyancılar, başta kendilerini yok sayan tahakkümcü simgelere karşı savaşıırken, sonra kendileri bir simge yaratmış ve yücelttikleri Chantal'in peşine düşmüşlerdir: "Elçi: (...) Başlangıçta namları büyük, ama kendileri hayali kimi zorba yöneticilere karşı ayaklanmıştı insanlar, giderek özgürlük uğruna dövüşür oldular; böyle giderse, gün gelecek, Chantal uğruna canlarının ortaya koyacaklar"(s. 95). Chantal'in vurulması ile devrim de sönümlenir. Dolayısıyla isyancılar, yıkmak istedikleri iktidar aygıtının yansıması, simetrisi haline gelmişlerdir. Bu

simetriyi oyun kişileri üzerinde de görmek mümkündür: Elçi'nin işlevini isyancıların içinde Adam yüklenmiştir. Özel bir adı yoktur. İsyancıların istemlerini ve eylem yönünü belirtmek üzere gönderilmiştir, tıpkı Elçi gibi...

Cinsiyet hiyerarşisinin odağında bulunduğu iktidar düzenini sarsacak dönüşüm isyanla gerçekleşecektir. İsyân, oyunda gösterilen iktidar düzeneğini dönüştürebilecek bir potansiyele sahiptir. Ancak, cinsiyet hiyerarşisi isyancılar tarafından da aşılamadığından isyan başarısızlığa uğrar. Eski düzen yenilenmiş kurum temsilcileri ile devam eder. Yeni temsilciler seçilmiş iken, Polis Şefi'nin yeraltına (Anıtmezar) çekilmesi ile yeniden isyan hareketleri başlar. Bu döngü sürekli tekrarlanır. Elçi'de, Irma'nın çalıştırdığı kadınlarda ve Fotoğrafçılarda bir dönüşüm görülmemektedir. Madun erkekliğin temsilcisi Arthur ve sevgilisi olan ancak sonrada isyanın simgesine dönüşen Chantal öldürülmüştür.

Oyun kişilerini, oyunun asıl eylemi olan isyana göre konumlandırırız şu dörtgene ulaşırız. Bu dörtgen oyun içindeki devinimleri gösteren dinamik bir dörtgen değil, oyun kişilerinin başlangıçtaki durumlarını ve birbirlerine göre konumlanışlarını gösteren durağan (statik) bir dörtgendir.

Tablo 6.12. Balkon Oyununda Statik İlişkileri Gösteren Göstergebilimsel Dörtgen



- A/ \bar{A} : Anlam eksenleri: varlık/yokluk
- <.....>: Karşıtlık eksenleri: a1 ve a2 : /varlık/
- <.....>: Alt-karşıtlık eksenleri: ne $\bar{a}2$ ne $\bar{a}1$: /yokluk/
- ↔ : Çelişkinlik eksenleri: ne a1 ne $\bar{a}1$
- ↔ : Çelişkinlik eksenleri: ne a2 ne $\bar{a}2$
-: Bütünleyicilik eksenleri: $\bar{a}2$ ve a1
-: Bütünleyicilik eksenleri : $\bar{a}1$ ve a2

İsyan (a1) isyanın bastırılması (a2) ile karşıttır: Varlık eksenidir. İsyan (a1), varolan iktidar düzeninin sürdürülmesi ($\bar{a}1$) ile çelişkinlik gösterir. Yeni bir düzen ($\bar{a}2$) isyan (a1) çıkmasını içerir. İki çelişik sınıf arasında (a1- a2) kazanan, varlık gösterecek, yenilen yok olacaktır. Dörtgene göre oyun kişilerini sınıflandırılabilir:

Tablo 6.13. Balkon Oyun Kişilerinin Statik Göstergibilimsel Dörtgene Göre Sınıflandırılması

Yeni düzen yanlısı oyun kişileri	Varolan iktidar düzenin temsilcisi oyun kişileri
İsyancılar, Chantal, Roger, Adam	Kraliçe, Elçi, Irma, Polis Şefi, Carmen, Arthur müşteriler, Yargıç, Piskopos, General, Dilenci, Köle

Oyun kişileri, buldukları konuma göre, işlevleri bakımından (İsyancı- Varolan iktidar temsilcisi), simetriklik gösterirler.

Tablo 6.14. Balkon Oyununda Oyun Kişilerinin Simetriklik Tablosu

Yeni düzen yanlısı oyun kişileri	Varolan iktidar düzeninin temsilcisi oyun kişileri
Chantal	Irma
Roger	Polis Şefi
Adam	Elçi

Oyunda Kraliçe ve yasa koyucular gibi iktidarın en üst düzeyinde bulunanlar; sosyolojik, siyasal, iktisadi ve kültürel düzenin sürmesini sağlayan ve bunun odağına da cinsellik tahribatını koyan sistemin oyun kurucuları görünmemektedir. Görünmedikleri halde, yasaları yaşamın tüm alanlarında, insanların tüm ilişkilerinde belirleyicidir. Onlar gibi, sistemin en altında bulunan, Irma'nın genelevi Büyük Balkon'da çalışan kadınlar da görünmemektedir.

Oyunda görünen diğer oyun kişileri, belirlenen yasaların ve sosyolojik toplumsal hiyerarşinin uygulayıcısıdır. Güç ve makam sahibi olanların yansımasıdır. Gerçek olmakla yalan olmak arasındadırlar. Görünürlükleri, halk üzerinde yarattıkları korku ve etki ile doğru orantılıdır. Güçlerini de buradan alırlar. Oyundaki temel dönüşüm; Olmak (asıl)/ Görünmek (suret) karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Oyun kişilerinin dönüşümleri derin yapıdaki bu anlam karşıtlığı üzerinden incelenebilir.

A/ \bar{A} : Anlam eksenleri: Gerçek /Yalan

<.....>: Karşıtlık ekseni: a1 ve a2 : /gerçeklik/

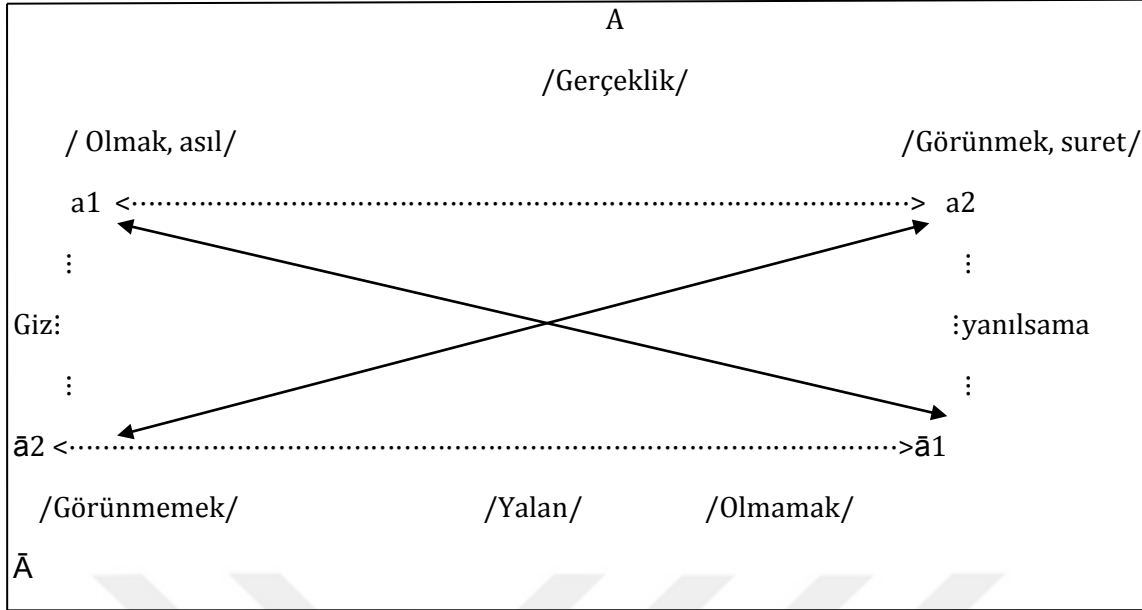
<.....>: Alt-karşıtlık ekseni: ne $\bar{a}2$ ne $\bar{a}1$: /yalan/

↔ : Çelişkinlik ekseni: ne a1 ne $\bar{a}1$

↔ : Çelişkinlik ekseni: ne a2 ne $\bar{a}2$

.....: Bütünleyicilik ekseni: $\bar{a}2$ ve a1: /giz/

.....: Bütünleyicilik ekseni : $\bar{a}1$ ve a2: /yalan/

Tablo 6.15. Balkon Oyununun Göstergibilimsel Dörtgeni; Asıl/Suret

Irma, bir genelev işletmecisidir, (olmak a1) ve bir genelev işletmecisi gibi görünmektedir, (a2). Yani a1-a2 gerçeklik ekseninde yer almaktadır. Ancak dışarıdaki isyan, gücünü ve otoritesini borçlu olduğu bu gerçekliğini tehdit etmektedir. Bu durumda Irma olmamak ($\bar{a}1$) ve görünmemek ($\bar{a}2$) yanılsama eksenine geçme tehlikesi ile kaşı karşıyadır. Bunu engellemek için harekete geçer. Elçi'nin yönergeleri doğrultusunda, Polis Şefi ile birlikte, yeni hükümet kurulmasını sağlar. Bu eyleminin sonunda Irma, Kraliçe'ye dönüşür. İktidarı ve gerçeklik düzeyi artar. Çünkü artık çok daha fazla insanın hayatı üzerinde hak sahibidir. Irma'nın ikinci dönüşümü ise; isyan bastırıldıktan sonra, Polis Şefi'nin Anıtmezara'a inmesi ile iktidarın yeniden isyancılarla karşı karşıya kalmasından sonra gerçekleşir. Bu kez Irma, yeniden genelev işletmecisi durumuna döner.

Genelev işletmecisi Irma $\xrightarrow{\text{İsyan}}$ Kraliçe $\xrightarrow{\text{İsyanın bastırılması}}$ Genelev işletmecisi Irma

Polis Şefi, bir polistir, (olmak a1) ve bir polis şefi gibi davranmakta, görünmektedir, (a2). Dolayısıyla a1-a2 gerçeklik eksenindedir. Amacı milli kahraman olmaktır. İsyancıları Chantal'i öldürerek, milli kahraman olur. Ancak, bu kadar güç ve iktidar sahibi birinin artık görünmemesi ($\bar{a}2$) gerektiğinden, yeraltına iner.

Polis Şefi $\xrightarrow{\text{İsyanın bastırılması}}$ Milli Kahraman $\xrightarrow{\text{Taklitçisinin çıkması}}$ Suretleri sayesinde sonsuzlaşır, yeraltına iner.

Carmen, gerçeklik boyutundadır. Irma'nın en güvendiği yardımcısıdır, (olmak a1) ve oyunun sonuna kadar da öyle davranır, (görünmek a2). Oyun boyunca değişime uğramaz.

Elçi, Kraliçe'nin elçisidir, (olmak a1). Kraliçe'den çok kraliyet kurumunun elçisidir. İşlevi bu kurumun devamlılığını sağlamak, tehlikelerden korumaktır. Halkın, iktidarın artan baskılarına

karşı ayaklanmasını bertaraf etmek için Kraliçe'yi değiştirerek, işlevini yerine getirir, (görünmek a2). Gerçeklik eksenindedir (a1-a2).

1., 2., 3., Müşteri/Piskopos, Yargıç, General; gerçekte piskopos, yargıç ve general değildirler ($\bar{a}1$). Irma'nın müşterisidirler. Ama giydikleri kostümlerle, yaratılan atmosferle yanılısama odasında öyle görünürler (a2). Yani $\bar{a}1$ -a2; yalan eksenindedirler. İsyan bastırıldığında ise, suretleri gerçek olur (a1). Dolayısıyla (a1- a2) gerçeklik eksenine geçerler.

1. Müşteri ($\bar{a}1$) yalan Piskopos (a2) isyanın bastırılması → Gerçek Piskopos(a1).

2. Müşteri ($\bar{a}1$) yalan Yargıç(a2) isyanın bastırılması → Gerçek Yargıç(a1).

3. Müşteri ($\bar{a}1$) yalan General (a2) isyanın bastırılması → Gerçek General(a1).

Chantal, Irma'nın genelevinden kaçtığında, müşterilerinin olmadığı halde görünmesini istedikleri ($\bar{a}1$, olmamak - a2, görünmek) yanılısama boyutundan çıkar. Oyunda bu boyut gösterilmemiş, Chantal'in Irma'nın genelevinden kaçtığı sözce düzeyinde aktarılmıştır. Üzerindeki tahakkümün kalkmasıyla kendisi gibi olur ve görünür(a1-a2, gerçeklik eksen). Ancak olmadığı halde ($\bar{a}1$) isyanın simgesine dönüşmesi ve öyle davranması, görünmesi (a2) ile yeniden ($\bar{a}1$, olmamak - a2, görünmek) yanılısama boyutuna yerleşir. Simgesine dönüştüğü isyanın bitirilmesi için vurulur.

Chantal ($\bar{a}1 - a2$) Kaçış → Gerçeklik (a1-a2) Simge → Kahraman($\bar{a}1 - a2$), İsyanın bastırılması → Öldürülür.

Arthur/Cellat, illüzyon odalarında cellat olmadığı halde öyle görünmektedir ($\bar{a}1 - a2$). Yanılısama eksenindedir. Oyun sonunda isyancılardan gelen kurşunla vurulur.

Arthur($\bar{a}1 - a2$) → Öldürülür.

Dilenci/Köle, Kraliçe'den dolayısıyla yönetimden memnun olmadığı halde (adı bunun göstergesidir), memnunmuş gibi görünür($\bar{a}1 - a2$). Yanılısama eksenindedir. Oyun sonunda köleye dönüşerek sonsuza dek Anıtmezarlar inşa etme işinde çalışacaktır. Metin yüzeyinde sözcüklerle belirtilmemiş olsa da, derin yüzeyde Dilenci'nin halktan biri olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

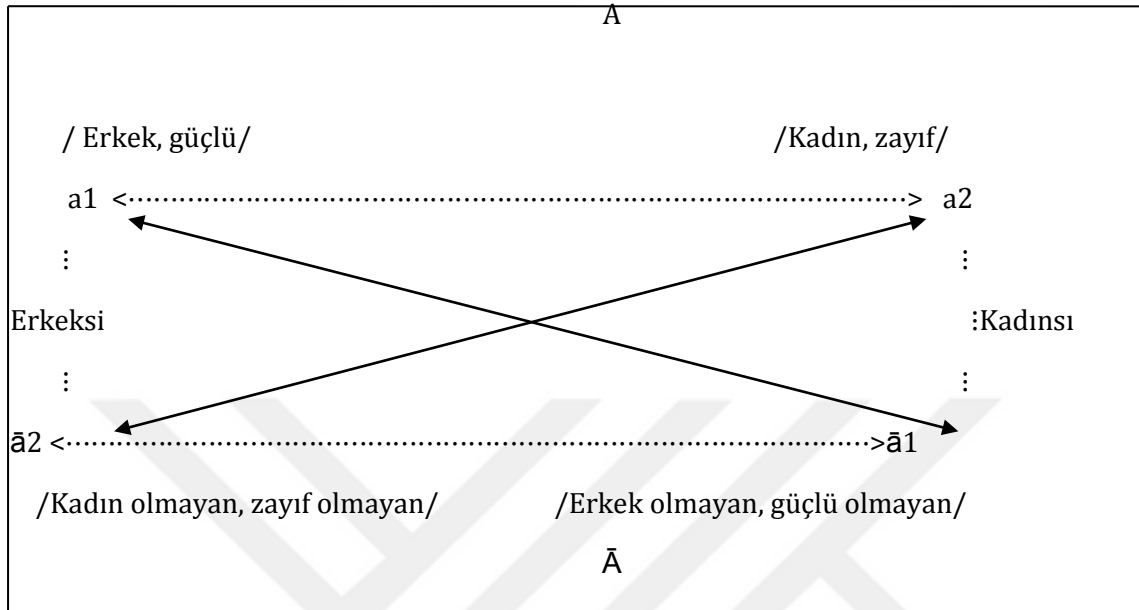
Halktan biri(a1-a2) Yeni düzenin onaylayıcısı → Dilenci($\bar{a}1 - a2$) İsyanın bastırılması → Köle

Roger, isyancılardandır. İktidar gücünü yıkmak istemesine rağmen, iktidar değerlerinin yansımaları olan güçlü olma, "erkek ve kahraman" olma tutkusunu yenememiştir. Hegemonik erkeğin işbirlikçisinde dönüşmüştür. Roger, özünde otorite karşıtı olmamasına ($\bar{a}1$) rağmen öyle görünmektedir (a2). Yanılısama eksenindedir. İsyan bastırıldıktan sonra, Polis Şefi'nin ilk taklitçisi olarak, Polis Şefi'ni sonsuzlaştırır. Oyunun sonunda sonsuzlaştırdığı Polis Şefi'nden kendini hadım ederek intikam alır.

İsyancı Roger İsyanın bastırılması → Polis Şefi'nin taklitçisi Yanılısama bittiğinde → Kendini hadım eder.

Oyundaki bir diğer karşıtlık da, cinsiyetlerin karşıtlığıdır. Erkek ve kadın cinsiyetleri birbirlerine karşı konumlandırılmışlardır. Bu karşıtlık da, göstergebilim dörtgeni ile gösterilebilir:

Tablo 6.16. Balkon Oyununun Göstergebilimsel Dörtgeni; Erkek/Kadın



Gücü elinde tutanlar, iktidar aygıtındaki kurumların temsilcileri; Piskopos, Yargıç, General, Polis Şefi, Elçi erkektir (a1). Irma, biyolojik cinsiyet bakımından kadın olmasına rağmen, çalıştırdığı kadınların bedenlerini erkek müşterilerinin hizmetine sunmakta ve bundan fayda sağlamaktadır. Tüm çalışanlar üzerinde ve otorite sahipleri üzerinde yaptırım gücü vardır. Hegemonik erkekliğin temsilcisidir, erkek cinsiyetine hizmet etmektedir. Eril düzenin tahakküm mekanizmalarını işler kılmaktadır. Gücü elinde bulundurmasında, kendinde olmayan erkekliği ise, Polis Şefi'ni ve Arthur'u kullanarak tamamlamaktadır. Bu verilerden dolayı Irma, erkek (a1) konumundadır. Metin yüzeyinde de bu anlam görülmektedir: "Irma: (...) Madem böyle, erkek erkeğe konuşalım"(s. 60).

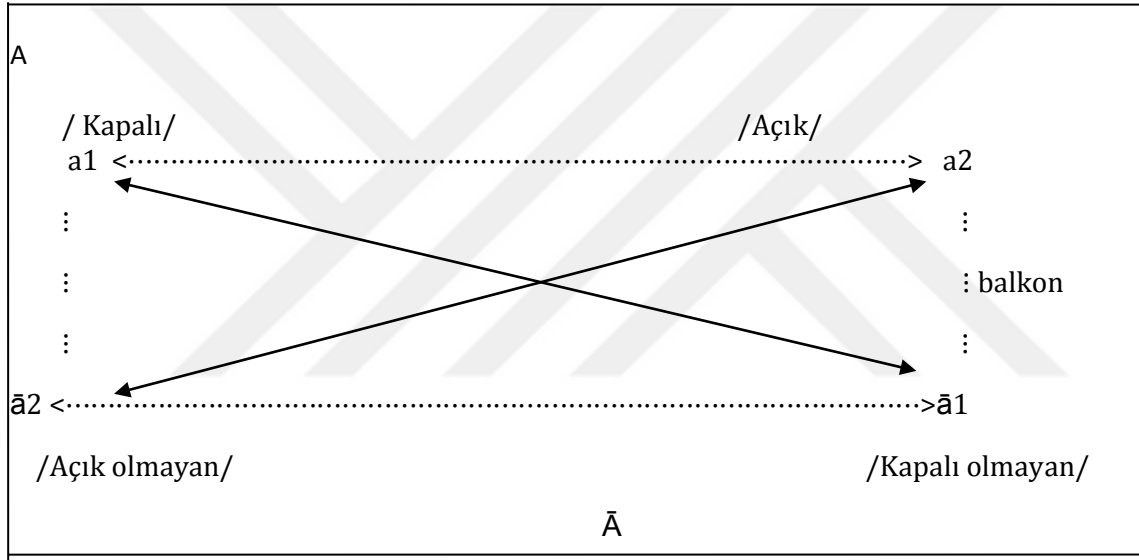
Oyundaki kadınlar (a2); Carmen, Irma'nın genelevinde çalışan kadınlar, Chantal, Irma'nın hizmetindedirler. Kendi eylemleri üzerinde belirleyici değillerdir. Erkeklerin hayallerini gerçek kılmak için onların istedikleri kılığa bürünürler. Chantal, Irma'nın evinden kaçarak bu dengeyi sarsmıştır. Erkeklerin nesnesi olmaktan kurtulmuş, kısmen güç kazanmıştır (ā2). Ancak, karar vericilerin erkekler olduğu isyancıların arasında da bir simgeye dönüşerek yeniden nesneleşmiştir, (a2).

Arthur, biyolojik cinsiyeti erkek olmakla birlikte güçten yoksundur. O da Irma'nın hizmetindedir (ā1). Yanılsama odalarında cellat rolünü oynayarak müşterilerin kurdukları oyun, gereği kadınları kırbaçlar. Madun erkekliği temsil etmektedir.

Roger, isyancı iken erkektir ve Chantal'ın sevgilisidir. Otoriteyi sarsma gücüne sahiptir (a1). Ancak, iktidar değerlerini özünde taşıdığından, isyanın bastırılması ile o da yenilmiştir. Güçlü olma tutkusu ile Polis Şefi'nin ilk taklitçisi olmuştur. Son sahnede taklitçisi olduğu Polis Şefi'nden intikam almak amacıyla kendini hadım eder ($\bar{a}1$).

Oyundaki kurmaca/gerçek karşıtlığı; olmak/görünmek karşıtlığı ile verildiği gibi uzamsal karşıtlıkla da gösterilmiştir Bu karşıtlıklar bir döngü içindedir. Oyunun sonunda her şey başa döner. Yeni kurulan hükümet yine bir isyanla karşı karşıya kalmıştır. Kraliçe Irma, yeniden genelev işletmecisi olur. Piskopos, Yargıç ve General yeniden müşteri olurlar. Bununla da bitmez, oyunun içinden yeni bir oyun çıkar. Irma, her şeyin bir gösteri (illüzyon) olduğunu buna rağmen dışarıdaki hayattan daha gerçek olduğunu vurgulayarak oyunu bitirir.

Tablo 6.17. Balkon Oyununun Uzamsal Göstergibilimsel Dörtgeni; Kapalı/Açık



Bu uzamları şu şekilde sınıflandırabiliriz: Kapalı uzam; a1: Irma'nın genelevi olan Büyük Balkon ve onun salonları, oyunda göndergesel düzeyde adı geçen Kraliçe'nin Sarayı, Adliye Sarayı, Emniyet Müdürlüğü, özel hayatın yaşandığı evler. Bu uzam yerleşikliğin, hiyerarşinin, kamusal düzenin simgesi olan uzamlardır. Bu uzamda, kraliyet sisteminin temsilcileri bulunmaktadır. Sokaklar ve dış dünya tarafından kapsanmaktadır.

Açık uzam; a2: Sokaklar, ırmaklar "asiler ırmağı aşmışlar bile"(s. 21), ovalar bu uzamı oluşturur. Asiler bu uzamda yerleştirilmişlerdir. Kapsayan uzamdır.

Balkon; Kapalı olmayan uzamdır, açık uzamı içinde barındırır ($\bar{a}1 - a2$). Aynı şekilde açık olmayan uzam da kapalı uzamı içinde barındırır, bütünler($\bar{a}2 - a1$). Bu anlamda oyundaki dönüşüm yeri olan Büyük Balkon'un balkonunu, yeni hükümetin halka sunumunda ve bunun onaylanıp onaylanmamasında göndergesel bir anlam taşımaktadır.

Oyunun sonunda, her şeyin bir gösteri olduğunun açıklanmasıyla tüm bu uzamlar bir tiyatro sahnesine dönüşür. Yaşananlar, başa döner. Gerçek sanılan uzamlar, kurmaca uzama dönüşür.



7. SONUÇ

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet üzerine eklenmiş, toplumsal beklentileri ve davranış biçimlerini belirler. *R. W. Connell'a* göre, beden bu biyolojik belirlenimin taşıyıcısıdır. *Shulamith Firestone*; cinsel sınıflandırmanın, toplum içinde görülmeyecek kadar derinleştirildiğine ve kanıksandığına dikkat çeker. Erkek ve kadın cinsiyetleri toplumsal beklentilere göre şekillenir. *John J. Macionis*; toplumsal cinsiyetin erkekleri rekabetçi ve lider olmak için hazırladığını, kadınları ise, yardımcı, destek veren normlar olarak hazırladığını belirtmektedir. *Silvia Federici*, kadının değersizleştirilmesinin tarihini ve bunun ilk sermaye birikimi ile koşutluğunu araştırır. Kadınların şeytani varlıklar olarak tanımlanması, maruz kaldıkları zalim ve aşağılayıcı uygulamalar, kolektif kadın ruhu ve kadınların olanaklar duygusu üzerinde silinmez izler bıraktığını, söyler. *Maria Mies*; Kadının erkeğe tabi olmasının uzun bir tarihsel sürecin sonunda ortaya çıktığını, aktarır. Erkeklik ve kadınlık tanımlarının, toplumların üretim ilişkileri ile doğrudan bağlantılı olduğunu, kadınların erkeklere bağımlılığının, kadınların üretimden el çektilerilerek, “evkadınlaştırma” diye tanımladığı bir süreçle bugünlere ulaştığını savunur. Bu kuramları, ele aldığımız oyunlardaki cinsiyet ilişkilerinde de görmekteyiz. Sıkıgözetim oyununda, Yeşil Göz’ün karısı (ki oyunda adı bile yoktur), erkekler arasında sahip olunabilecek bir nesne konumundadır. Onun adına, geleceği konusunda Yeşil Göz, onun sahibi gibi konuşur. Oyun Yeşil Göz’ün karısı üzerindeki tahakkümünü açık biçimde ortaya koyar. Oyun boyunca, Yeşil Göz’ün karısı, hücredeki erkekler için ‘ele geçirilmesi gereken’, Yeşil Göz’ün idamından sonra, “sahipsiz” kalacak bir nesne olarak, pazarlık konusudur. Oyunda, göstergesel bir oyun kişisidir. Yeşil Göz’ün ziyaretine gelmiştir ancak Yeşil Göz’ü başta heyecanlandıran bu ziyaret, oyunun sonunda öfkeye dönüşür. İdamı yaklaştıkça güçsüzleşen ve umutsuzluğa düşen Yeşil Göz, artık karısına “sahip” olamayacağına ayırdına varır. Bu kez, onu pazarlık nesnesi haline getirir ve onunla görüşmez. Yeşil Göz ile karısı arasındaki ilişki efendi-köle ilişkisinin iz düşümüdür. Aynı ilişki biçimini, Balkon oyununda, Irma’nın genelevinde çalışan kadınlarla müşterileri ve işletmeci Irma arasında da görürüz. Burada çalışan kadınların da isimleri yoktur. Carmen, Irma’nın en sadık yardımcı olduğundan ismi vardır. Chantal, ise genelevden kaçma eylemini gerçekleştirdiği için özel bir isme sahiptir. Irma’nın genelevinde çalışan kadınlar, kendi bedenleri ve yaşamları üzerinde söz sahibi değildirlir. Erkek müşterilerin kendilerini daha “erkek” hissedebilmeleri için yarattıkları yanılsama evreninin nesnesi konumundadırlar.

Bedenlerin tasnifi ve cinsiyetlendirilmesi, kendiliğinden olmuş olan, bir süreç değildir. Tahakkümün sürmesi için ideolojik olarak sürekli bir ‘doğallaştırma’ faaliyetinin sonucudur. Bedenlerin cinsiyetlendirilmesindeki bu ideolojik işlev, aslında cinsiyet rejiminin politikliğini işaret eder. Queer kuramın kurucularından, *Judith Butler*, bedenin bir üretim olduğunu ve

cinsiyetin normlaştırılmasının beden üreten düzenleyici pratik ile mümkün olduğunu savunur. Kuramcıya göre, “cinsiyet” tarih boyunca maddeselleştirilmeye mecbur kılınmış ideal bir yapıdır. Bedenlerin ise maddeselleşmesinin zorunlu kılındığı normlarla uyum içinde olmadığını belirtir. Cinsiyet, bedenin gerçeği ya da değişmeyen formu değildir. Fakat cinsiyetlendirilmiş bedenler, normların zorla tekrarlanmasıyla, cinsiyet maddeleştirilmiş, olur. Erkek, kadın, eşcinsellere ait bedenleri inşa eden söylemler, beden politikalarının özünü oluşturur. Bu politikaların temel işlevi, normatif cinsiyet kalıplarına uyarlanmış uysal bedenler yaratmaktır. Bu normlardan cinsiyet ayırımına ait ana eksenlerden birisi kadın ve erkek arasındayken diğeryse, eşcinseller ve karşıcinseller (heteroseksüel) arasında yer alır. Beden politikaları çerçevesinde ‘doğru’ kadın ve erkek profilleri üretebilmek için, özellikle eşcinsel arzuların kaynağını, ‘kateksis’leri bastırmak önemlidir. Bedenlerin bu şekilde tasnifi ile iç içe geçmiş iktidar düzeneği hegemonik erkekliği ve heteronormativeyi dayatır. Doğallaştırılmış ve zorunlu kılınmış heteroseksüellik ve heteronormative cinsel hiyerarşik bir yapıdır. Cinsel haz ve pratik ilişkilerin kalıplara sokulması, ‘kadınlık’ ve ‘erkekliğin’ toplumsal cinsiyetler olarak yeniden üretilmesi, heteroseksüel dayatmaların temel basamağıdır. Cinsel kimlik kategorileri, bu baskı içinde eritilir. Cinsel politikanın yarattığı cinsiyet normlarına girmeyen tüm ‘ötekiler’ için ‘hasta, günahkâr, gayri insani’ sıfatlarıyla hiyerarşinin en altında konumlandırılır. Heteronormativenin ürettiği şiddet ve nefret söyleminin odağına yerleştirilirler. *Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice*; heteronormativeyi; sonradan doğallaştırılmış ve idealize edilmiş heteroseksüel yönelimlerin pratik ve yaşamdaki yansıması olarak tanımlarlar. Bu yönelim dışında kalanlarınsa, marjinalleştirildiğini, görmezden gelindiğini, baskı ve şiddete maruz kaldıklarını ortaya koymuşlardır. Heteronormativenin, doğallaştırılmış heteroseksüelliği içerdiği kadar; erkek-kadın karşıtlığına dayandığını ve bunun dışındakileri dışladığını, böylelikle yeniden biyolojik ve toplumsal cinsiyet algısı ürettiğini savunurlar. *Lynne Segal* ise, erkekliğin ifade biçimlerinin, erkeklik tarzlarının ve ritüellerinin zamanla değiştiğini; erkek iktidarının ve otoritesinin kurumsallaşmış biçimlerinin de zamana ve yere göre değiştiğini kabul etmekle birlikte, dünyanın her yerinde erkek/kadın karşıtlığındaki hiyerarşide erkek egemen cinstir.

R. W. Connell; hegemonik erkekliğin kadınlarla olduğu kadar tabi kılınmış erkekliklerle ortak inşa edildiğini savunur. Erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel düzeydeki egemenliği, hegemonik erkeklik biçimini yaratmış, erkekler arasındaki ilişkilerinde temel dayanağını oluşturmuştur. Hegemonik erkeklik, ikincilleştirilmiş kadınlarla olan ilişkileri içerdiği kadar, ikincilleştirilmiş, çeşitli erkeklik biçimlerini de içermektedir. Connell; emek, iktidar, kateksiz üzerinden sınıflandırdığı erkeklikleri dört kategoride ele almaktadır: Hegemonik erkeklik, işbirlikçi (suç ortağı) erkeklik, madun erkeklik ve marjinal erkeklik. Ele aldığımız her iki oyunda da, bu erkeklik tipleri görülmektedir. Oyunlardaki hegemonik erkeklik temsilcileri oldukça belirgindir: Sıkıgözetim oyununda, *Kartopu*, bütün cezaevinin ‘erkekliği’ni takdir ettiği

mahkûmlardan biridir. Yine “erkeklik”leri ile nam salmış olan, farklı cezaevlerinde, *Öcalan* lakaplı, güçlü, korkusuz ve işlediği suçun acımasızlığına göre cesur sayılan tutuklular vardır. *Öcalan*, bir erkeklik ünvanıdır. Herkesin alamayacağı, zorlu koşulları vardır. Kendisine tabi kıldığı kadınlar ve eşcinsellerin sayısı, bu ünvanın değerlendirilmesi anlamına gelmektedir. Balkon oyununda ise, Irma'nın yanılısama odalarında iktidar sahibi erkekler taklit edilirler. Halktan insanlar, bu odalarda giydikleri, bedenlerini ululaştırılan kostümlerle, üniformalarla, hizmetlerine sunulan kadın ve yardımcı bir erkekle yüceltilmiş erkeklik gücünü yanılısama da olsa yaşarlar. Yanılısama odalarında, şiddetle hegemonik erkeklik birbirine geçmiş olarak yaşanır. *R. W. Connell'* e göre; şiddet ve tecavüz, hegemonik erkeklik rejiminin, ataerkil toplumsal düzenin bir yansımasıdır. Kadınların erkeklere, güçsüz erkeklerin güçlü erkeklere tabi kılınması ile oluşan hiyerarşik dizgede en alt tabakada kalan kadınlar, transseksüeller ve diğer madun erkeklikler şiddetin ve tecavüzün hedefi konumundadırlar. *Diana Scully* ise, şiddetin köklerinin kadınların yapısal bağımlılıklarından kaynaklı olduğunu, dolayısıyla bu şiddetin daha büyük toplumsal sorunun sebebi değil, bir belirtisi olduğunu savunur. Toplumdaki tecavüz cinsel şiddetin ancak mikro ve makro düzeydeki derin değişimlerle mümkün olabileceğini savunmaktadır.

Irma'nın genelevine gelen erkek müşteri, kadına hangi rolü vermişse kadın o rolü en inandırıcı şekilde canlandırmak zorundadır. Günahkâr Kadın, Hırsız Kadın ve General'in savaş atını canlandıran Kadın, müşterileri ulaşmak istedikleri erkeklığe ve makama ulaştırırlar. Kadınlar, işledikleri günah için ya da yaptığı hırsızlık için itirafta bulunur ve af dilerler. Senaryosunu müşterinin yazdığı oyunlar, erkek müşterinin hazzı üzerine kuruludur. Oyunlarda müşterinin yardımcısı ise, erkeklik derecesi düşük olan, hücrelerde cellat rolüne giren Arthur'dur. Arthur, kendi yokluğunda genelevde bir erkek olarak bulunması ve Irma'ya yardımcı olması için Polis Şefi'nin Büyük Balkon'a yerleştirdiği biridir. Yanılısama odalarında, müşterilerin isteği üzerine kadınları kırbaçlarken cesur olan Arthur, yanılısama odalarının dışında korkak, kırılğan ve duygusaldır, bu özellikleri de onu madun erkeklik sınıfına sokmaktadır. Irma, dışarıda büyüyen isyan sırasında geneleve gelmeyen Polis Şefi'ni bulması için Arthur'u görevlendirdiğinde, Arthur, dışarı çıkmak istemez. Bir süre sonra Polis Şefi gelmiş olmasına rağmen, Arthur'un dışarı çıkmasını engellemez. Arthur, geneleve dönmeyi başarsa da, dışarıdan gelen kurşunla vurulur. Arthur'un ölmesi Irma için bir kayıp değildir. Bu kez Arthur'un cesedi, yanılısama odasında yerini alır. Zaten ceset rolüne gireceği oyunda, gerçek bir ceset olarak bulunur. Oyundaki erkeklik temsilcilerinden biri de, Polis Şefi'dir. Hegemonik erkeklik temsilcisi olan Irma'nın en önemli yardımcısı, iktidar sürdürücüsüdür. Bu nedenle, işbirlikçi (suç ortağı) erkeklığe temsil etmektedir. Ataerkil düzenden doğrudan fayda sağlamaz. Polis Şefi'nin tek arzusu bu yanılısama odalarında taklit edilmek, kahraman olmaktır. Bunun için, halka daha fazla korku salmakta, daha acımasız davranmaktadır. Çünkü erkeklığin nam salması,

şiddetinin gücü ile orantılıdır. Polis Şefi'nin ilk taklitçisi olan bu davranışı ile Polis Şefi'ni ölümsüzleştirerek, onun Anıtmezar'a inmesine vesile olur. Başta isyancı olan Roger, sevgilisi Chantal'i öldüren ve böylelikle isyanı bastıran Polis Şefi'nin gücüne, erkekliğine hayran olmaktan kendini alamamıştır. Yanılsama odasındaki seans sona erdiğinde, Polis Şefi'nden ve onun fallus merkezli iktidarından intikam almak için, suretine girdiği Polis Şefi'ni hadım eder. Gücüne taparak ölümsüzleştirdiği Polis Şefi'nden aldığı intikam da komiktir zira hadım olan kendisidir.

Her iki oyunda da, güçsüz olan ikincilleştirilmiş. madun erkeklerin sonu ölümdür. Sıkıgözetim'de eşcinsel olan Maurice, heteronormative ve hegemonik erkekliğin kurbanıdır. Varolması, yaşayabilmesi ancak bir erkeğin koruması ile mümkündür. Erkeklik yarışında, hücrede Lefranc'ı geride bırakan Yeşil Göz, Maurice'nin koruyucusu ve sevgilisidir. Yeşil Göz', Lefranc'ı erkeklik hiyerarşisinde geride bırakmıştır. Hem işlediği suç bakımından (Yeşil Göz birini öldürmüş, Lefranc ise hırsızlıktan makum olmuştur) hem de karısı ve hücrede de, sevgilisinin olması bakımından hücrede hegemonyasını kurmuştur. Lefranc ise, kendisinin doğrudan giremediği bu yarışta, Yeşil Göz'ün üstündeki Kartopu'nu sürekli hatırlatarak, bir anlamda intikamını alır. Lefranc, Maurice'nin Yeşil Göz yerine kendisiyle olmasını istese de, Maurice'nin tercihi daha güçlü olandan yani Yeşil Göz'den yanadır. Maurice ve Lefranc, aynı zamanda Yeşil Göz'ün vücudunda dövmesini taşıdığı karısına âşık olmuşlardır. Her ikisi arasındaki rekabetin bir diğer nedeni budur. Oyunun başında, Lefranc, Maurice'yi öldürmeyi denemiş ama Yeşil Göz'ün müdahalesi sonucu öldürememiştir. Lefranc, hegemonik erkeklik baskısının yoğun bir şekilde kendisini dayattığı hücrede, sürekli kendini ispat eğilimi içindedir. Bunun için hücrede kendisini reddeden ve kendisine güçsüzlüğünü hatırlatan Maurice'yi öldürmek denenebilecek tek yoldur. Oyunun sonunda, gardiyanların gözetiminde Maurice'yi boğarak öldürür. Yaklaşan idamının gerginliği içindeki Yeşil Göz de bu kez, Maurice'yi kurtaramaz. Cinayet sonunda, Lefranc yine de öykündüğü erkekliğe ulaşamamıştır. Çünkü onun cinayeti işlemede gönderici eyleyen rolünü oynayan Yeşil Göz, "şan olsun" diye işlenen cinayetin onu yükseltmeye yetmeyeceğini olsa olsa bir başka cezaevine gönderilebileceğini söyler. Hegemonik erkeklik, erkekleri kadınlara egemen kıldığı gibi, zayıf, güçsüz görülen erkeklik durumlarını da, iktidar sahibi erkeklerin egemenliklerine verir. Buna göre oyunda görülen cinsiyet hiyerarşisi güçlüden zayıfa doğru şu şekilde sıralanabilir: Yasa koyucular- Gardiyanlar- Kartopu- Yeşil Göz- Lefranc- Eşcinsel olan Maurice- Yeşil Göz'ün öldürdüğü kız- Yeşil Göz'ün karısı.

Tüm dünyada işleyen 'küresel cinsiyet düzeni' olduğu ve bu düzenin temel dayanağını erkeklerin kadınlardan üstün olduğu, onları boyunduruk ve tahakkümü altında tuttuğunu savunan *R. W. Connell*'a göre de, cinsel politika pratiği büyük ölçüde kurumlara bağlıdır. Balkon oyununda, Connell'in bu savının doğrulandığını görmek mümkündür. Kilisenin temsilcisi olan

Piskopos, hukuk sisteminin temsilcisi olan Yargıç ve militarizmin temsilcisi olarak General; Irma'nın genelevinde en çok taklit edilmek istenen makamlardır. Sokaklardaki isyancılar, sistemin bütün kurumsal binalarını yıkmış ya da işgal etmişlerdir: Kraliyet sarayı, adalet sarayı, başpiskoposluk, emniyet müdürlüğü binaları, isyancılar tarafından ele geçirilmiş, hükümlerini kaybetmişlerdir. Ancak Irma'nın işlettiği Büyük Balkon isimli genelev dışarıdaki isyana rağmen çalışmaktadır. Çünkü Irma'nın evi halktan erkekler için, bir avuntu yeridir. Gerçek hayatta maruz kaldıkları, ezilmişliklerini Irma'nın yanlısına odalarında iki saatliğine de olsa untabilmekte, iktidar sahibi erkekler gibi olma hissini yaşayabilmektedirler. Bu nedenle Irma'nın genelevi yeni kurulacak hükümetin karargâhı olur. *Michel* Foucault'un iktidar işleyişinde tam da bunu anlatmaktadır. Çünkü Foucault'a göre; iktidarın yalnızca devlet aygıtı, hegemonik sınıflar ya da yönetici bir sınıf tarafından işleyebilmesi mümkün değildir. Kuramcı, bireylerin gündelik davranışlarına, bedenlerine ve giderek tüm değerlerine işleyen mikroskobik bir iktidar dizisinden söz eder. Güçlü olmasa bile, güçlü olana öykünen ve onu kutsayan yığınlar, iktidar mekanizmasını çalıştıran manivela görevi görmektedirler. Aynı şekilde Sıkıgözetim oyununda, yüceltilen erkeklikler ve tutukluların birbirleriyle ilişkileri bu kuramın oyundaki yansımalarıdır.

Foucault'nun biyo-iktidar olarak tanımladığı, iktidar modelinde bedenler, emek gücüne, üretim gücüne dönüştürülmeli ama aynı zamanda itaatkâr ve uysal kılınmalıdır. Yaşamın ta kendisinin siyasi stratejilerde ortaya sürülmesi Foucault'ya göre 'modernliğe girme eşiğidir'. Biyo-iktidarın gelişmesiyle hukuksal yasa sistemi ve iktidarın düzenleyici ve denetleyici mekanizmaları önem kazanmıştır. Bu düzenleme ve denetleme 'norm'larla yapılır, işte kurumlar da bu normları yaratır ve işlerlik kazandırır, onları doğallaştırır. Bu noktadan sonra iktidar yalnızca gözetleyen bir gözdür. Çünkü özdenetim mekanizması ile her beden kendini bu norma göre biçimlendirir. *Foucault*'a göre bu özdenetim mekanizması, ortaçağdan itibaren pastoral iktidar teknikleri ile bireyin kendisiyle, vicdanıyla hesaplaşma ilişkisi üzerinden yapılandırılmıştır. Merkezinde, günahların ya da suçların itirafının durduğu sistem, Balkon oyunundaki ilk iki tabloda doğrudan görülmektedir. *Foucault*'un biyo- iktidar kuramı'na göre, iktidarın en belirgin özelliklerinden biri de bireyleri gözetim ve kayıt altında tutmasıdır. Sıkıgözetim oyununda, gözetimin mahkûmlar için baskı unsuru olarak kullanıldığı, aynı zamanda Gardiyanlar için de denetim aracı olduğu görülmektedir. Balkon oyununda, Irma, genelevinin her salonunu gözetleyebilmektedir. Elçi de, Irma'yı ve onun geçmişini kayıt altında tutmuştur.

Jean Genet, absürt tiyatronun tüm olanaklarını iki oyunda da kullanır. Absürt tiyatro yaşamdaki karşıtlıkları, çelişkileri sahneye aktarır. Gerçek; mantıklı, değişmez bir düzen ve tarihsel gelişimi içinde diyalektik bir akış içinde değil, bir karmaşa ve karşıtlıklar toplamı olarak ele alınır. Oyun kişileri, yaşadıkları ortama müdahale edemezler, hiçbir yere ait değillerdir, buldukları ortamı seçme hakları olmadığı gibi, kavradıkları kargaşa karşısında da,

edilgendirler. Çünkü dünya anlamsız roller üzerine kuruludur, kişilerin de rollerini yerine getirmekten başka seçenekleri yoktur. Oyun kişileri yaşamdaki gibi yalnızca 'rollerini' yerine getirirler. Sıkıgözetim ve Balkon oyunundaki oyun kişileri, müdahale edemedikleri bir gerçekliğin içinde yaşarlar. Bu gerçekliği değiştirmeye muktedir değillerdir. Dışarıda onları gözleyen Elçi, Gardiyan ya da genelev işletmecisi vardır. Olayların değişimi ancak onların müdahalesi ile gerçek kılınır.

Balkon, oyununda oyunun sonunda özdeşleştirici geleneksel tiyatronun dördüncü duvarı yıkılır ve seyirci yadırgatıcı, çarpıcı bir gerçekle baş başa bırakılır. Genelev işletmecisi Irma'nın, gösterilenlerin bir oyun olduğunu ancak dışarıdaki evlerde yaşananlardan daha gerçek olduğunu söylemesiyle kurmaca gerçeğe, gerçek kurmacaya dönüşür. Michel Foucault'nun cinselliğin tertibatı olarak anlattıkları, Genet'nin oyunuyla buluşur. Foucault'a göre; cinselliğin düzenlenmesi, onun denetim altına alınması ile mümkündür. Koknjoktürel ve çok biçimli iktidar teknikleri bu tertibatı evlilik bağı ile kurar. Bu şekilde ekonomik zenginliklerin aktarımı ve dolaşımı mümkün kılınacaktır. Aynı zamanda, üreme üzerinden işlediğinden hukuki olarak da koruma altına alınmıştır. Evlilik bağı içinde statüler ve cinsiyet rolleri belirgindir. Böylelikle, üreme zorunluluğu ile var olan aile örgütlenmesi kendini yönlendiren cinsiyet karşıtlıklarını ve yasaları da ayakta tutar, toplumsal cinsiyet rejimini yeniden üretir. Bunun dışında kalan cinselliklerin yaşamda yeri yoktur. Foucault'un baskı olarak tanımladığı da budur. Ancak sistemde, meşru olmayan cinselliklerin varolabilecekleri tek mekân ise, genelevlerdir. Bu sayede, söylenemeyen hazlar, bu işletmeler aracılığıyla metaya dönüştürülür. Büyük Balkon genelevi merkezden kontrol edilebilen, gözetimde tutulan ve ekonomik döngüye katılan işleyişiyle arzusunun denetimini sağlamaktadır. Michel Foucault'un saptaması, tam da oyunun sonunda, seyircilere seslenen Irma'nın dediklerini doğrular niteliktedir. Büyük Balkon genelevi, sistemin cinsellik tasarımından ödün verdiği mekânlardan biridir: "İşte hoş görülen bu yerler, genelevler ve sağlık evleri olacaktır. Fahişe, müşterisi ve pezevengi, psikiyatrist ve histerik hastası, söylenmeyen hazzı, hesaplanabilir şeyler düzeyine gizlice dâhil etmektedir; o zamana değin üstü kapalı bir biçimde hoş görülen sözcükler ve hakaretler, orada yüksek fiyatla alınıp satılır" (Foucault; 2012, 12).

KAYNAKLAR

- [1]. Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları
- [2]. Arısan, M. (2012). Ölü bir anneden sakat doğmak: Jean Genet ve alternatif kimlik: *Defter Dergisi*, 30, 39-58.
- [3]. Arpacı, M. (2013). Modernitenin eşiğinde toplumsal cinsiyet rejimi: Pastoral iktidar, beden politikaları ve evlilik, *Doğu Batı Dergisi*, 63, 131-147.
- [4]. Barber, S. (2005). *Jean Genet*. (Çev. S. Okan). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- [5]. Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. (Çev. B. Vardar, M. Rıfat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- [6]. Baudrillard, J. (2011). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- [7]. Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve kötülük*. (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: AyrıntıYayınları.
- [8]. Beauvoir, S. (2010). *Kadın "ikinci cins" evlilik çağı*. (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- [9]. Berkowitz, E. (2013). *Seks ve ceza, arzuyu yargılamanın dört bin yıllık tarihi*. (Çev. O. Düz). İstanbul: Kolektif Kitap.
- [10]. Berktaş, F. (2009). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın: Hıristiyanlıkta ve İslamiyette kadının statüsü üzerine karşılaştırmalı bir yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- [11]. Bloch, M. (2014). *Feodal toplum*. (Çev. M. Fırat). İstanbul: İslık Yayınları.
- [12]. Burr, V. (2012). *Sosyal inşacılık*. (Çev. S. A. Arkonaç). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- [13]. Butler, J. (2013). *Kırılgan hayat, yasın ve şiddetin gücü*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- [14]. Butler, J. (2005). *İktidarın psikik yaşamı, tabiyet üzerine teoriler*. (Çev. F. Tütüncü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [15]. Butler, J. (2010). *Cinsiyet belası, feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- [16]. Butler, J. (2014). *Bela bedenler*. (Çev. C. Çakırlar, Z. Talay). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- [17]. Butler, J. (2009). Toplumsal cinsiyet düzenlemeleri. *Cogito Düşünce Dergisi*, 58, 73-93.
- [18]. Butler, J. (2003). Kritik queer. S. Yardımcı, Ö. Güçlü (Düzenleyen ve Çeviren). *Queer Tahayyül* içinde (ss. 121-149). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [19]. Bourdieu, P. (2014). *Eril tahakküm*. (Çev. B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- [20]. Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi*. (Çev. S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, S. B. Öndül ve B. Güçbilmez). Ankara: Dost Yayınları.
- [21]. Canatan, K. (2011). *Beden sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap
- [22]. Canatan, A, Sığın, A. (2018). Connell'in "erkeklikler" teorisinde işbirlikçi erkek, madun erkek ve marjinal erkek: hegemonik erkekliğin kavramsal hegemonyası, *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 32, 163-175
- [23]. Carlson, M. (2008). *Tiyatro teorileri Yunanlılardan bugüne tarihsel ve eleştirel bir inceleme*. (Çev. E. Buğlalılar ve B. Yıldırım). Ankara: De Ki Yayınevi.
- [24]. Connell, R. W. (2016). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar, toplum, kişi ve cinsel politika*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- [25]. Connell; R. W. (2019). *Erkeklikler*. (Çev. N. Konukcu). Ankara. Phoenix Yayınevi.
- [26]. Çakırlar, C., Delice, S. (2012). Yerel ile kültürel arasında Türkiye’de cinsellik, kültür ve toplumsallık. C. Çakırlar, S. Delice (Ed.). *Cinsellik Muamması Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde (ss. 11-35). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- [27]. Çalışkan, H.(1995). *Absürd tiyatro*. Ankara: İmge Kitabevi.
- [28]. Delphy, C. (2012). Baş düşman. G. A. Savran, N. T. Demiryontan (Der.). *Kadının Görünmeyen Emeği* içinde (ss. 89-113). İstanbul: Yordam Kitap.
- [29]. Donovan, J. (2010). *Feminist teori*. (Çev. A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- [30]. Duby, G. (1991). *Şövalye, kadın ve rahip: feodal Fransa’da evlilik*. (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [31]. Duerr, H. P. (1999). *Çıplaklık ve utanç*. (Çev. T. Onur). Ankara: Dost Yayınları.
- [32]. Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramına giriş*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [33]. Elias, N. (200). *Uygurlık süreci-1*. (Çev. E. Ateşman). İstanbul: İletişim Yayınları.
- [34]. Erkman, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Multilingual.
- [35]. Ertürk, Y. (2015). *Sınır tanımayan şiddet paradigma, politika ve pratikteki yönleriyle kadına şiddet olgusu*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- [36]. Esgin, A. (2011). Beden sosyolojisi açısından popüler kültür ve kadın: *İnönü Üniversitesi sanat ve tasarım dergisi*, Özel Sayı.
- [37]. Esslin, M. (1999). *Absürd tiyatro*. (Çev. G. Siper). İstanbul: Dost Yayınları.
- [38]. Federici, S. (2014). *Caliban ve cadı, kadınlar, beden ve ilksel birikim*. (Çev. Ö. Karakaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- [39]. Foucault, M. (2012). *Cinselliğin tarihi*. (Çev. H. Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [40]. Foucault, M. (2007). *İktidarın gözü (Seçme yazılar 4)*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [41]. Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar (Seçme yazılar 2)*. (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [42]. Foucault, M. (2013). *Hapishanenin doğuşu*. (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [43]. Genet, J. (2014). *Balkon*. (Çev. B. Sabuncu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [44]. Genet, J. (2007). *Sıkıgözetim*. (Çev. Y. Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [45]. Genet, J. (2008). *Metis Seçkileri Jean Genet, açık düşman*. (Çev. ve Haz. S. Dolanoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- [46]. Giddens, A. (2010). *Sosyoloji başlangıç okumaları*. (Çev. G. Altaylar). İstanbul: Say Yayınları.
- [47]. Godenzi, A. (1992). *Cinsel şiddet*. (Çev. S. Kurucan ve C. Y. Coşar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [48]. Graves, R. (2010). *Yunan mitleri*. (Çev. U. Akpur). İstanbul: Say Yayınları.
- [49]. Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles’ten Stoppard’a ironi ve dram sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- [50]. Innes, C. (2004). *Avant-Garde tiyatro*. (Çev. B. Güçbilmez ve A. V. Kahraman). Ankara: Dost Kitabevi.
- [51]. Ionesco, E. (1988). Uyumsuz tiyatro hep vardı ve gelecekte de var olacak. *Milliyet Sanat Dergisi*, 192- 23.

- [52]. İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz tiyatrodaki gerçeklik*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.
- [53]. Jelloun, T. B. (2010). *Jean Genet: yüce yalancı*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık .
- [54]. Kearney, R. (2012). *Yabancılar, tanrılar ve canavarlar: ötekiliği yorumlamak*. (Çev. B. Özkul). İstanbul: Metis Yayınları.
- [55]. Kıran, A. E. (2001). Sözcelem süreçlerinde özyaşamöyküsel öğeler ve Gülün Mucizesi, *Littera Edebiyat Yazıları*,; *Jean Genet Özel Sayısı*,10, 77-85.
- [56]. Kıran, A., Kıran, Z. (2011). *Yazınsal okuma süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- [57]. Lacan, J. (1994). *Fallus'un anlamı*. (Çev. S. M. Tura). İstanbul: Afa Yayınları.
- [58]. Lentricchia, F.&McAuliffe, J. (2004). *Katiller, sanatçılar ve teröristler*. (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [59]. Macionis, J. J. (2012). *Sosyoloji*. (Çev. V. Akan). Ankara: Nobel Yayınları.
- [60]. Mackinnon, C. A. (2003). *Feminist bir devlet kuramına doğru*. (Çev. T. Yöney ve S. Yücesoy). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- [61]. Mies, M. (2011). *Ataerki ve birikim uluslararası işbölümünde kadınlar*. (Çev. Y. Temurtürkan). Ankara: Dipnot Yayınları.
- [62]. Millett, K. (2011). *Cinsel politika*. (Çev. S. Selvi). İstanbul: Payel Yayınları.
- [63]. Moran, B. (2008). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- [64]. Muchembled, R. (2011). *Orgazmın tarihi*. (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [65]. Özbay, C. (2013). Türkiye'de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu Batı Dergisi*, 63, 185-204.
- [66]. Öztokat, N. (2003). Ionesco'nun "Kral Ölüyor" oyunu üzerine göstergebilimsel bir çözümleme. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 3,19-30.
- [67]. Öztokat, N. (2001). Jean Genet'nin Yapıtı: Bir Aykırılık Sanatı, *Littera Edebiyat Yazıları: Jean Genet Özel Sayısı*, 10, 85-115.
- [68]. Reich, W. (1995). *Cinsel devrim*. (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- [69]. Reich, W. (1994). *Bedensel boşalmanın işlevi*. (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi.
- [70]. Said, E. W. (2008). *Geç dönem üslubu, rüzgâra karşı edebiyat ve müzik*. (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayıncılık .
- [71]. Sancar, S. (2011). *Erkeklik: imkânsız iktidar ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- [72]. Segal, L. (1992). *Ağır çekim değişen erkeklikler değişen erkekler*. (Çev. V. Ersoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları .
- [73]. Şener, S. (2010). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- [74]. Scully, D. (2014). *Cinsel şiddeti anlamak, tutuklu tecavüzcü erkekler üzerine bir inceleme*. (Çev. Ş. Tekeli ve L. Aytek). İstanbul: Metis.
- [75]. Scott, J. W. (2013). *Feminist tarihin peşinde*. İstanbul: bgst Yayınları.
- [76]. Shevstsova, M. (2006). The theatre of Genet in sociological perspective . Finburgh, C., Lavery, C., Shevstsova, M. *Jean Genet: Performance and politics* içinde (ss. 44-53). London: Palgrave Macmillan
- [77]. Scott, J. C. (2014). *Tahakküm ve direniş sanatları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [78]. Shulamith, F. (1993). *Cinselliğin diyalektiği*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Payel Yayınları.

- [79]. Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim uygulamaları*. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- [80]. Solanas, V. (2011). *Erkekleri doğrama cemiyeti manifestosu*. (Çev. A. Düzkan). İstanbul: Sel Yayıncılık .
- [81]. Tuğcu, I. F. (2018). Jean Genet'nin Balkon oyununda mekan-iktidar ilişkisi. K. Karaboğa (Editör). *Tiyatroda Zaman/Mekân* içinde(ss. 105-116). İstanbul: Habitus Kitap.
- [82]. User, İ. (2010). Biyoteknolojiler ve kadın bedeni. Yasemin İnceoğlu, Altan Kar(Ed.). *Kadın ve Bedeni* içinde (131-169). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [83]. Vardar, B. (1998). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: ABC Kitabevi.
- [84]. Vigarello, G. (1996). *Temiz ve kirli: Ortaçağdan günümüze vücut bakımının tarihi*. (Çev. Z. İlkelen). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [85]. Yuval-Davis, N. (2010). *Cinsiyet ve millet*. (Çev. A. Bektaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- [86]. Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.
- [87]. Wıttıg, M. (1992). *Straight düşünce*. (Çev. L. S. Darıcioğlu ve P. Büyüктаş). İstanbul: Sel Yayınları.
- [88]. Wolf, S. (2012). *Cinsellik ve sosyalizm*. (Çev. K. Tanrıyar). İstanbul: Sel Yayınları.
- [89]. Türk Dil Kurumu Kelime Tarama (4 Mayıs 2019). 4 Mayıs 2019 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=114705, adresinden alınmıştır.
- [90]. Türk Dil Kurumu Kelime Tarama (7 Haziran 2019). 7 Haziran 2019 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=141705 adresinden alınmıştır.
- [91]. Encyclopaedia Britannica (10 Haziran 2019). 10 Haziran tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Henri-de-La-Tour-dAuvergne-vicomte-de-Turenne>, adresinden alınmıştır.
- [92]. Encyclopaedia Britannica (10 Haziran 2019). 10 Haziran tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Terrail-seigneur-de-Bayard> adresinden alınmıştır.
- [93]. Bianet Bağımsız İletişim Ağı (15 Haziran 2019). 15 Haziran 2019 tarihinde <https://bianet.org/bianet/insan-haklari/176717-fransa-nin-14-temmuz-bayrami-nedir> adresinden alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Fatma Tuğcu
E-mail : Fatma.isikde@hotmail.com
Öğrenim Durumu : Yüksek Lisans
Yabancı Dil : İngilizce

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Yüksek Lisans	Kadın Araştırmaları	Mersin Üniversitesi	2012-2018
Lisans	Sahne Sanatları/ Dramatik Yazarlık	Kocaeli Üniversitesi	2008-2012
Lisans	Ziraat Fakültesi/ Zootekni	Çukurova Üniversitesi	1994-2001
Lise	Kimya	Mersin Atatürk Teknik Lisesi	1988-1992

BİLDİRİLER

1. Tuğcu, I.F. (2015, Mayıs). *Oyun yazarlığının toplumsal cinsiyetle ilişkisi*. 2. Ulusal Oyun Yazarlığı Sempozyumunda sunulan bildiri, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
2. Tuğcu, I. F. (2016, Mayıs). *Jean Genet'in Balkon oyununda mekan ve iktidar ilişkisi*. 3. Uluslararası Disiplinlerarası Tiyatro Buluşması: Zaman/ Mekân Sempozyumunda sunulan bildiri, İstanbul Üniversitesi, İstanbul. Mayıs.
3. Tuğcu, I. F. (2017, Nisan). *İçinde Yaşadığım Deri' Filminde Toplumsal Cinsiyetin İnşası*. II. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayında sunulan bildiri; Akdeniz Üniversitesi, Antalya.