

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**GÜNGÖR DİLMEN'İN "BAĞDAT HATUN" ADLI
OYUNUNUN
EDEBİ TAHLİLİ, YAPI BOZUM TEKNİĞİ
UYGULAMASI VE BAĞDAT HATUN KARAKTERİNİN
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

HASİBE EREN

İSTANBUL, 2010

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI**

**GÜNGÖR DİLMEN'İN “BAĞDAT HATUN” ADLI
OYUNUNUN
EDEBİ TAHLİLİ, YAPI BOZUM TEKNİĞİ
UYGULAMASI VE BAĞDAT HATUN
KARAKTERİNİN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

HASİBE EREN

Tez Danışmanı: ÖĞR. GÖR. ZURAB SIKHARULIDZE

İSTANBUL, 2010

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI

Tezin Adı: GÜNGÖR DILMEN'in "BAĞDAT HATUN" Adlı Oyununun Edebi İncelemesi, Yapı Söküm Tekniği Uygulaması ve "Bağdat Hatun" Karakterinin İncelenmesi

Öğrencinin Adı Soyadı: HASİBE EREN
Tez Savunma Tarihi: 15.05.2010

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Enstitümüz tarafından onaylanmıştır.

Prof. Dr. Selime SEZGİN
Enstitü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Öğr. Gör. ZURAB SIKHARULIDZE
Program Koordinatörü

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmzalar

Öğr. Gör. ZURAB SIKHARULIDZE

Doç. Dr. Melih Zafer ARICAN

Öğr. Gör. Tamar KHORAVA

ÖZET

GÜNGÖR DİLMEN’İN “BAĞDAT HATUN” ADLI OYUNUNUN EDEBİ İNCELEMESİ, YAPI BOZUM TEKNİĞİ UYGULAMASI VE “BAĞDAT HATUN” KARAKTERİNİN İNCELENMESİ

Eren, Hasibe

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İleri Oyunculuk Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Zurab Sıkharulidze

Mayıs 2010, 47 Sayfa

Türk oyun yazarı Güngör Dilmen’in “Bağdat Hatun” adlı oyunu, oyunun geçtiği dönem temel alınarak değerlendirilmiştir. Bu oyunu, tarihsel süreç içinde erkeksi iktidar yolunda kadın esas alındığından, öncelikle oyununun konu edindiği dönem incelenmiştir.

Daha sonra eserin konusu, ana fikri, türü ve fabeli incelenmiş ve eserin anlatım yöntemi üzerinde kapsamlı bir çalışma gerçekleştirilmiştir.

Yapı sökülme tekniği uygulanarak oyunun ana fikrinin değişimi sağlanmıştır.

Erkeksi iktidar yolunda ki kadını konu edinen oyun, 1325 ‘li yıllarda geçmektedir. Oyunda, kadın iktidarına karşı genel bir eleştiri vardır. Bu çalışmada söz konusu eleştiri, yapı sökülme tekniğiyle incelenmiştir. İlk bölümde eser ve onun yazıldığı dönem göz alınarak, yapı sökülme tekniği uygulanmıştır. İkinci bölümde ise oyundaki ‘Bağdat Hatun’ karakteri üzerinden bir çalışma gerçekleştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Kadınsı iktidar, yapı sökülme tekniği uygulaması, eleştiri.

ABSTRACT

THE LITERARY REVIEW OF GUNGOR DILMAN'S PLAY CALLED

“BAĞDAT HATUN”

THE APPLICATION OF DECONSTRUCTION METHOD

AND

THE REVIEW OF BAGDAT HATUN

Eren, Hasibe

The Institute Of Social Sciences

Advanced Acting Programme

Thesis Supervisor: Lec. Zurab Sıkarulidze

May,2010, 47 pages

The play called “Bağdat Hatun” ,which the Turkish play writer has , is evaluated as based on the period in which the play takes place. In this play, it is primarily examined the period in which the play takes place as it is based on woman in the style of masculine power within historical process.

Later, the subject, main idea , species, fable of the play are examined and a comprehensive study about the expression method of the play is carried out.

The alteration of the play's main idea is supplied by the application of deconstruction method.

The play , which is about the woman in the style of masculine power , takes place in 1325s . There is a general criticism against the woman power in the play. The criticism in this play is examined by deconstruction method. In the first part, the deconstruction method is carried out in defiance of the play and the period in which the play was written. In the second part, a study over Bagdat hatun character in the play is carried out.

Key Words: Feminine power, the application of deconstruction method, criticism.

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ	1
2. OYUN METNİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	3
2.1. YAZAR	3
2.2. YAZARIN DÖNEMİ	5
2.3. ESERİN DÖNEMİ	7
2.4. OYUNUN FABELİ	8
2.5. METNİN İNCELENMESİ.....	9
3. BAĞDAT HATUN KARAKTERİNİN İNCELENMESİ.....	13
4. YAPI BOZUM TEKNİĞİ	20
5. YAPI BOZUM TEKNİĞİNİN METİNE UYGULANMASI.....	31
6. SONUÇ.....	35
KAYNAKÇA	39

1.GİRİŞ

3 perde ve 17 sahneden oluşan IV. Murat adlı oyunda, doğru şekilde kullanılmayan gücün ve aklın insanı nasıl yıkıma sürüklediğini görmekteyiz. Oyunda “düzen devlet için mi, halk için mi?”, “halk devlet için mi, devlet halk için mi?”, “iktidar kimin için?” gibi tematik sorular sorulmaktadır.

Bu çalışmada ise tarihsel olayların, kişilerin yetiştiği dönemin onların karakter özelliklerini nasıl belirlediği ve oyun yazarının elinde bu “malzeme”nin nasıl dramatik metne dönüştüğü; gerçek kişilerin tragedya karakterleri haline nasıl dönüştüğü incelenmektedir.

Sultan Murat, çocuk yaşta tahta çıkmasından sonra yıllarca ülkenin yönetimini, dolayısıyla kendisinin yönetimini annesi Kösem Sultan’a bırakmıştır. Ülkede yaşanan kargaşanın önünü alabilecek, sipahiler ve yeniçerilerin başını çektiği zorbalara karşı önlem alıp onlarla savaşacak gücü ne kendinde ne çevresinde bulamamıştır. Ancak daha sonra halktan belli kesimleri çevresinde toplayıp güven kazanmasına neden olabilecek ateşleyici gücün (elindeki Kuran-ı Kerim dışında) ne olduğuna dair oyunda bir gösterge bulunamamaktadır.

Oyuna da adını veren baş kahramanın değişimi nedenleriyle birlikte gösterilmemiştir. Ancak yazarın diğer karakterleri siyahlar ve beyazlardan örülü oldukları için kişileştirme açısından özellikle Kösem Sultan, Nef’i ve Recep Paşa’nın başarılı çizildiği görülmektedir.

Sahne kuruluşlarında İstanbul içinde halkın tepkisini ve Sultan Murat’ın aldığı yeni kararları Çığırkancıbaşı tarafından öğrenmek ve zaman zaman bunları Sultan Murat sahneleri ile iç içe geçirmek estetik açıdan akılcı bir yöntem gibi görünmesine rağmen serimlerin kurgu içinde başarısız olarak dağılmış olması göze batmaktadır.

2. OYUN METNİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

2.1 YAZAR

Güngör Dilmen

(d. 27 Mayıs 1930, Tekirdağ)

Konularını genellikle tarihten ve mitolojiden alan oyunlarında kullandığı gelişmiş dil ve tekniklerle dikkati çeken oyun yazarı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Klasik Filoloji Bölümü'nü 1960'ta bitirdi. Ertesi yıl burs alarak gittiği ABD'de, tiyatrodaki ışıklandırma teknikleri ve oyun yazarlığı eğitimi gördü. Aynı yıl Tel Aviv'deki Habimak Tiyatrosu ile Yunanistan'daki Kraliyet Tiyatrosu'nda (bugün Ulusal Tiyatro) araştırmalar yaptı. 1964'te İstanbul Belediye Şehir Tiyatrosu'nun ışıklandırma bölümüne girdi. 1966'da işine son verilince İstanbul Radyosu'nda dramaturgluğa başladı.

1971'de İngiltere'de Durham Üniversitesi'nde, 1982-83'te Anadolu Üniversitesi'nde ders verdi. 1976-80 arasında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda dramaturgluk ve Araştırma-İnceleme Bölümü başkanlığı yaptı.

Dilmen, yapıtlarında mitolojiden ve tarihten en çok yararlanan yazarlardandır. Midas üçlemesinin ilk oyunu olan Midas'ın Kulakları, 1959'da Sinema-Tiyatro dergisinin açtığı yarışmada birinci seçildi ve aynı yıl Gençlik Tiyatrosu'nda, ertesi yıl da Devlet Tiyatrosu'nda sahnelendi. Dilmen'in en tanınmış yapıtı olan ve Kral Midas'ın kişiliğinde büyüklük tutkusunu başarıyla sergileyen oyun, Ferit Tüzün'ün müziğiyle iki perdelik bir opera haline getirildi ve 1978'de İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde sahneye kondu. Üçlemenin öteki oyunları Midas'ın Altınları (1969) ile Midas'ın Kördüğümü (1975) Devlet Tiyatrosu sahnelerinde oynandı. Dilmen, Akad'ın Yayı (Devlet Tiyatrosu, 1967), Kurban (Gülriş Sururi-Engin Cezar Tiyatrosu, 1967 ve Devlet Tiyatrosu, 1980), Deli Dumrul (Devlet Tiyatrosu, 1979), Ben, Anadolu (Kenter Tiyatrosu, 1985) gibi oyunlarında da mitolojiden yararlandı. Ben, Anadolu, T. S. Halman tarafından I, Anatolia adıyla İngilizce'ye çevrildi (1991) ve Londra'da da sahnelendi. Gülriş Sururi-Engin Cezar Tiyatrosu'nca oynanan Canlı Maymun Lokantası (1964, 1993) ise Batı dünyasının gelişmişlik ve gelişmemişlik kavramlarıyla Doğu'nun madde ve duygu kavramlarını karşı karşıya getirir.

Dilmen'in Türkiye'nin yakın tarihiyle ilgili oyunu İttihat ve Terakki, Gülriz Sururi-Engin Cezar ve Dormen tiyatrolarının ortak yapımı olarak 1969'da sergilendi. Öteki tarihsel oyunları arasında Bağdat Hatun (Devlet Tiyatrosu, 1974, 1980), Hasan Sabbah (1983) ve Mithat Paşa sayılabilir. Dilmen'in "Devlet ve İnsan" adlı oyunu Orhan Asena'nın "Yıldız Yargılanması"yla birlikte Devlet ve İnsan/Yıldız Yargılanması (1990) başlığıyla yayımlandı. Bütün oyunları Toplu Oyunları(1993-98, 4 cilt) adı altında yeniden basıldı. Dilmen'in ayrıca Kuyruklu Masallar (1979, 1995) ve Mavi Orman adlı çocuk kitapları vardır.

Oyunları; Frigya Kralı Midas'a ilişkin bir üçlemenin ilk oyunu olan, Dilmen'e oyun yazarı olarak özgün bir yer kazandıran ve halktan gerçekleri gizlemenin cezasını sergileyen Midas'ın Kulakları (1960). Üçlemenin ikinci oyunu olan ve para tutkusunun insanları nasıl yıkıma götürebileceğini gösteren Midas'ın Altınları (1969). Üçlemenin son oyunu olan ve yine iktidar halk çelişkisini işleyen Midas'ın Kördüğümü (1975), (Türk Dil Kurumu Oyun Ödülü, 1977). Amerikan emperyalizminin acımasız parodisi olan Canlı Maymun Lokantası (1964). Söylence konusu içinde günümüzde nükleer tehlikeye karşı insanları uyararak Akad'ın Yayı (1967). Antik Yunan Medea tragedyasını Anadolu kadınının tragedyasına uyarlayan Kurban (1967). İttihat ve Terakki'nin tarihsel dramını vermeye çalışan İttihat ve Terakki (1968). Aztekler'in İspanyol sömürgeciler karşısındaki yazgısını ele alan Ak Tanrılar (1963). Bir Dede Korkut söylencesini işleyen Deli Dumrul (1979).

Diğer oyunları : Hasan Sabbah (1983), İnsan Devlet- Mithat Paşa (1984), Hakimiyet-i Milliye Aşevi (1984), Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını (1988)

Dilmen oyunları ile Halkevleri Genel Merkezi Şinasi Efendi Ödülü (1963), İlhan İskender Ödülü(1967), TDK Oyun Ödülü (1976), Muhsin Ertuğrul (1979), Uluslar arası Endüstri ve Ticaret Bankası Oyun Yarışması birinciliği (1984), Ulvi Uraz Tiyatro Ödülü (1986), Türkiye İş Bankası Tiyatro Ödülü (1988), İsmet Küntay Ödülü (1990) gibi tiyatro ödülleri kazanmış, Anzavur adlı çalışmasıyla da Yunus Nadi Senaryo Yarışması'nın birinciliğini Oktay Arayıcı'yla paylaşmıştır (1970).

2.2 YAZARIN DÖNEMİ

Türk oyun yazarlığında Cumhuriyetin ilk 30 yılında ağırlık kazanan eleştirel gerçekçi yaklaşım etkisini günümüze değin sürdürdü. 1950'lerden çok partili döneme geçildiğinde devlet yönetimine ilişkin siyasal sorunlarda tiyatro sahnesinde gündeme getirildi. Aynı zamanda, toplumsal sorunları yansıtırma aşamasından, bu sorunların kaynak ve nedenlerini irdeleme aşamasına geçildi. Bu dönemde Türk tiyatrosu yeni yazarlar kazandı. Aziz Nesin ve Haldun Taner bildik gerçekçi dram kalıplarını zorlayarak yeni biçim denemelerine giriştiler.

1960'lar Türk tiyatro edebiyatı içinde parlak bir dönem oldu. Siyasal, ekonomik, kültürel açılardan önemli bir bilinçlenme aşamasının yaşandığı bu dönemde tiyatro, işçi ve köylü kesiminin sorunlarına eğildi. Bir yandan, orta sınıftan ailelerin yaşadığı toplumsal ve ekonomik sorunları irdeleyen gerçekçi oyunlar yazılırken, köy ve gecekondulu ortamı da yaşama ve giyinme biçimi ve dil özellikleriyle sahneye getirildi. Bu dönemin en yaygın türlerinden biri de konularını Osmanlı tarihinden, halk kahramanlarının yaşamlarından ve mitolojiden alan, şiir diliyle yazılmış oyunlardır. Güngör Dilmen, Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Necati Cumalı bu doğrultuda yapıtlar verdiler. 1960'ların sonlarına doğru siyasal içerikli belgesel oyunlarda yazılmaya başlandı. Sermet Çağan'ın, Brecht'in epik tiyatro yöntemini doğrudan uyguladığı Ayak Bacak Fabrikası (1964), bu dönemde toplumcu gerçekçi yaklaşımın bir örneği oldu. Türk oyun yazarlığına öz ve biçim açısından kişiliğini kazandırma yolunda önemli bir katkı 1960'larda Haldun Taner'den geldi. Ahmet Kutsi Tecer'in 1940'larda geleneksel Türk tiyatrosunun gevşek dokulu oyun yapısını ve göstermecî anlatımını kullanarak yazdığı Köşebaşı oyununun ardından, geleneksel tepkiler dikkat çekti. 1950'lerde ve 1960'ların başlarında göstermecî anlatımı kullanma ve tiyatrodaki açık biçim anlayışını benimseme yolunda oyun denemeleri yazmış olan Taner, 1964'te Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından sahnelenen Keşanlı Ali Destanı'yla geleneksel Türk tiyatrosunun belirleyici özelliklerini çağdaş anlamda toplumsal siyasal bir içerikle birleştiren yeni bir yerli türün, yerli epik müzikalin yaratıcısı oldu.

1970'lerde pek çok topluluk ağırlıkla politik tiyatro üstünde durdu. Bu dönemde sık sık yerli ve yabancı siyasal-belgesel oyunlar sahnelendi; bir yandan da gerçekçi köy oyunları, tarihsel oyunlar, geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerine dayalı müzikli oyunlar, kabare oyunları, epik oyunlar yazıldı. Ülkede yaşanan toplumsal siyasal çalkantılardan tiyatronun da olumsuz bir pay aldığı bu dönemin en başarılı oyunlar, geleneksel Türk tiyatrosunun anlatım biçimlerini kullanmayı sürdüren Turgut Özakman'ın aynı biçemi benimseyen Oktay Arayıcı'nın ve Asiye Nasıl Kurtulur? Oyunuyla üne, gene epik türde yazdığı toplumcu gerçekçi oyunlarla pekiştiren Vasıf Öngören'in ürünleridir.

Tiyatromuzda Tanzimat'tan beri süregelen geleneksel benzetmeci tiyatro anlayışına karşı yeni ve özgün bir dil oluşturma çabasına giren oyun yazarlarımız, özellikle 1960'lı yılların sonu ile 70'li yılların başında Brecht'in epik tiyatro anlayışından ve uyumsuz tiyatrodan etkilenerek tiyatrodaki farklı ifade biçimleri aramaya, farklı türlerde oyun yazmaya yönelmişlerdir. Yazarların bu etkilenimlerinde ülkenin koşullarıyla paralel özgün estetik bir dil oluşturma çabaları görülür. Tiyatromuzun gelişiminde yazarlarımız kendi dönemlerinden bakıldığında, yeni arayışların ilk örneklerini kazandırmışlardır.

1980'lerde ise oyun yazarlığı nicelik ve nitelik açısından bir durgunluk yaşadı. Bu dönemde Refik Erduran, Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Necati Cumalı, Melih Cevdet Anday, Turgut Özakman, Sabahattin Kudret Aksal, Recep Bilginer, Güngör Dilmen, Başar Sabuncu, Dinçer Sümer gibi 1950'lerden yada 1960'lardan bu yana oyun yazmayı sürdüren yazarlar dışında, 1970'lerde yazmaya başlayan Bilgesu Erenus ve Tuncer Cücenoglu'nun, yapıtlarıyla 1980'lerde gündeme gelen Murathan Mungan, Ülkü Ayvaz, Ferhan Şensoy ve Mehmet Baydur gibi yeni yazarların oyunları sergilendi.

2.3 ESERİN DÖNEMİ

Selçuk Hükümdarı İkinci Gıyaseddin Keyhusrev, Erzincan'ın Köse Dağı'nda Moğollar'la yaptığı muharebede yenilince Selçuk toprakları Moğol idaresine geçmişti. Yalnız, Selçuk Devleti'nin adı var, padişahları Moğollar tarafından tayin edilir ve idarî işlerde emir, Moğollar'dan alınırdı. Selçuk hükümdarları yalnız ismi olan ve hakikatte mevcut olmayan bir gölge mesâbesinde idi. H. 704 yılında İlhanlılar'dan Argon Han'ın oğlu Mahmut Gazan Han ölerek yerine kardeşi Olcayto Memet Hudâbende geçince ismen mevcut olan Selçuk Devleti'ni tamamen kaldırmıştır. Butarihten itibaren bütün Selçuk toprakları İlhanlılar'ın eline fiilen ve resmen geçmiştir. Olcayto Memet Hudâbende H. 715 tarihine kadar İlhanlı hükümdarı olarak icrayı hükûmet etmiş ve bu tarihte ölerek yerine on iki yaşında bulunan oğlu Ebû Sait Bahadır Han geçmiştir. Bu zat çocuk denecek yaşta olduğu için bütün işler Vezir-i Âzam (Başvekil) Emir Çoban tarafından görülürdü.

Emir Çoban, İlhanlı topraklarında mutlak hâkimdi, sultandan daha nüfuzlu ve hattâ sultan Ebusait üzerinde de vasilik yapıyordu. Kendi oğlu Demirtaş da Sivas'a Anadolu umum vâlisi tayin etmişti. Güzelliği dillere destan, romanlara konu olan tarihin meşhur kadını Bağdat Hatun Emir Çoban'ın kızı ve Sultan Ebu Said'in halası oğlu Şeyh Hasan Kebir'in de karısı idi. Sultan Ebu Said'in yaşı ilerleyince bu kadına âşık olmuş ve kocasından boşanmak için Emir Çoban'a müracaat etmişse de Emir Çoban bu çirkin teklifi şiddetle red etmiş ve bu suretle vezir ile sultanın arası açılmıştır. Esasen Emir Çoban'ın hâkimiyetini ve nüfuzunu çekemeyen sultan, bu nu da bahane ederek Emir Çoban'ı öldürmek istemişse de Emir Çoban kaçmış ve bir müddet saklanmış, fakat ciddî aramalar sonunda Herat Vâlisi tarafından yakalanarak öldürülmüş ve böylece Çobanlılar Ailesi'nin hâkimiyeti ortadan kalkmıştır. Bu hadiseden sonrada Sultan Ebu Sait, Şeyh Hasan'a karısı Bağdat Hatun'u boşattırarak, kendisi almıştır. Emir Çoban'ın ölümünden sonra Anadolu Umum Vâlisi bulunan Emir Çoban'ın oğlu Demirtaş da H. 727 tarihinde Mısır'a kaçmıştır. Bundan sonra Anadolu Vâliliği'ne Ebu Said'in halası oğlu ve Bağdat Hatun'un eski kocası Şeyh Hasan Kebir tayin olunmuştur.

İlhanlı Sultanı Ebu Sait Bahadır Han 32 yaşlarında iken H. 736 tarihinde ölmüştür. Bu vakitsiz ölümün Bağdat Hatun tarafından zehirlenmek suretiyle vukua geldiğini söyleyenler vardır. Ebu Sait, çocuksuz olarak öldüğü için İlhanlı Devleti'nde kargaşalık çıkmış ve herkes saltanat makamına göz dikmiş. Bu arada kendine bir pay kapmak emeliyle Sivas Vâlisi bulunan Şeyh Hasan Kebir de Sivas'ı emirlerinden Ertana Bey'e terk ederek Irak'a gitmiştir.

Bir sene içinde İlhanlı tahtına Hülagi Han'ın torunlarından Arpa, Musa, Memet adında üç kişi sırasıyla sultan olmuşlar ise de hiç birisi hükümdarlıkta kalamamıştır. Sivas Vâlisi olan Emir Ertana, ilk zamanlar İlhanlılar'a bağlı gibi görünmüş ise de devlet bünyesindeki kargaşalığın devamı üzerine İlhanlılar'la alâkasını keserek Tebriz'de oturan Emir Çoban oğlu Hasan Küçüğe bağlı kalmış ve biraz sonra bundan da alâkasını keserek Mısır Sultanı Melik Nasır Memede tâbi olmuştur. Mısır Sultanı Melik Nasır da H. 741 (M. 1341)'de öldüğü için bu tarihte Emir Ertana Bey de istiklâlini ilân etmiş ve adına para bastırmıştır.

2.4 OYUNUN FABELİ

İlhan'lı hükümdarı Bahadır Han, kendine karşı ayaklanan Timurlenk'i affetmesi için ricaya gelen Bağdat Hatun'dan etkilenir. Ve bu dileğini, koruması Togay ile Bağdat Hatun'un babası ve eski hocası ordularının komutanı Emir Çoban'a iletir. Nitekim Bağdat Hatun evlidir ve hamiledir ancak Cengiz Han yasalarına göre Hakan, ilgi duyduğu kadınları kocasından boşayarak karısı yapabilmektedir. Bunu duyan Bağdat Hatun'un kardeşleri ve babaları 'aile şereflerini' korumak adına Bağdat Hatun'u Hakan'a vermemek üzere and içerler. Bağdat Hatun iktidar hırsının ateşiyle karnında ki bebeğini kendi canını tehlikeye atarak ve doğurganlığının körelmesini göze alarak öldürür. Böylelikle Hakan'la evlenerek Ece olabilecektir. Bu durumda tek engel ağabeyleri ve babasıdır. Yeraltı ve kötülükler tanrısı Erlik Han'a sığınarak büyücü Kam'la büyü yapar ve babasının ordularına destek verecek beyleri engelleyerek ailesinin sonunu hazırlar. Bahadır Han'la evlenerek artık iktidara ortak olmuştur. Çıkardığı saçma fetvalarla ve tarihe geçme arzusuyla yalpalayan Bağdat Hatun'un önündeki engellerden biri de Togay'dır. Büyücü Kam'ın yardımıyla birlikte Bahadır'a olan bağlılığını test eder ve bu testi geçemeyen Togay kendi ölüm fermanını imzalar.

Dediklerini yapmamaya başlayan ve yeğeni Dilşad Hatun'la evlenen Bahadır'ı da Kam'ın ve Arpa Beyin yardımıyla öldürür. Arpa Bey de ölmek üzere olan Bahadır'a katilinin ismini yazdırır ve bunu kurultay da açıklayarak Bağdat Hatun'un öldürülmesini sağlar.

2.5 ESERİN İDEASI

Belli siyasi görüşler doğrultusunda yazan yazarlarımız tarihsel olayları ele alırken mensubu buldukları siyasi görüşün temsilcileri olarak ortaya çıkarlar. Yazarların oyunlarını yazdıkları dönemdeki politik tavırları, oyunlarında sergiledikleri tarihsel kişilikleri ele alırken uyguladıkları tarihsel yöntemler ve bu yöntemlerin hangi tarihsel ya da ideolojik görüşle örtüştüğünün yansımaları “resmi oyun yazarları”nda görürüz. “Bağdat Hatun” oyununu da bu grupta değerlendirebiliriz.

Bu grupta ki yazarların tarihsel olaylara yaklaşımında bir tarih yazıcısının belge toplayıcılığına benzer bir tutum hakimdir. Hatta bu yazarların çoğu, yazdıkları oyunlarda ki olayları bir takım tarihçilerce belgelenen tarihsel olaylara dayandırdıklarını söylerler.

Türk resmi tarihi hükümet değişiklikleri, değişen siyasi politikalar vs. yoluyla çehresini değiştirdikçe bu oyun yazımında da değişik renklere rastlanır; Faşist-milliyetçi, İslami, hatta sosyal demokrat gibi. Örneğin Türklerin Orta Asya kökenine ilişkin tarihsel tezlerin ve bu tezlerin ırkçılığı ayyuka çıkmış ardıllarının geliştirildiği dönemde milliyetçi öğelere bolca yer veren Turancı ya da faşist olarak nitelendirilebilecek oyunlara rastlanır. Veya Türk-İslam sentezinin revaçta olduğu dönemlerde İslami öğelere yer veren oyunlar beğeniyle karşılanmıştır.

Kurgusallığının yanısıra düşünsel yapısı itibariyle resmi tarihsel oyunlar , antik targedyanın gördüğü işlevi yerine getirmeye çalışırlar: mutlaki düzenin meşrulaştırılması ve düzen dışı eğilimlerin deşifre edilerek toplumdan arındırılması. Oyun iktidarın kendisini mutlaklaştırmamasından doğan kişisel targedyaya dönüşmüştür. Resmi tarihsel oyunların başlıca derdi budur; devlet yapısının kötü tohumlarından kurtulup, sahip olması gereken mutluluğa ulaşmasıdır.

Oyun da yazar tarafından “Bağdat Hatun” karakteriyle erkeksi iktidar yolunda kadın imgesinin vurgusu yapılıyor. İktidar yolunda kendi karnında ki çocuğu bile öldürebilen bir kadın imajı veriliyor.

Oyunda kendi çıkarları doğrultusunda yasalar koyan yöneticilerin bir yerde kendilerine alabildiğine özgürlük tanırken, öte yandan halkı nasıl ezdikleri üzerinde durur. Yazarın bu oyununda da diğer oyunlarında karşımıza çıkan, bireyin tutkuları teması egemendir. Bağdat Hatun oyunu, aşırı tutkuların bireyi felakete sürükleyeceğinin öyküsüdür.

Oyunda ‘aile şerefının’ yok sayılarak evli bir kadının kocasından ayırılarak Hakan ile evlendirilmesi yazar tarafından devlete bağlılık ve ‘devlet fetişisti’ bir yaklaşım olarak görülür. Oyundaki Hakan; tanrının yeryüzündeki gölgesi’ imgesi de bu sonucu doğuruyor. ‘İktidar ve güç tanrılar katından yeryüzüne indirilmişti ve insanlar onları, sokakta ıslık çalar gibi kullanıyorlardı’ Devlet kurumu tanrı inancı ile, tanrı inancı devlet kurumu ile eş görüldüğü zaman, tek bir kişi üzerinde biriken erk, herhalde, şımarık bir tanrı tarafından kontrol edilen bir dünya yaratır.

Bağdat Hatun’un babası Emir Çoban devlete başkaldıran oğlunu kendi eliyle devlete teslim etmesiyle devlete bağlılığını kanıtlamıştır. Ancak Hakan’ın Bağdat Hatun’la evlenmek istemesini Togay devlete bağlılık olarak nitelendirse de devlete bu kadar bağlı olan Emir Çoban’ın ‘aile şerefi’ imgesiyle Hakan’a karşı çıkması kesin bir çelişki olarak görülmemeli. İkilemi yaratan şey, kutsal varlıkların –kadın da bunlardan birisidir, ataerkil yaklaşımda- birbiri içine geçmesidir. Bu da açıkça gösteriyor ki, devlet, tanrı inancını kendi çıkarı için çarpıtmaktadır. Toplum düzeninin aynen devam etmesi için, kadının ailenin erkekleri tarafından korunması durumu, kadının ikincil durumu, temel taşlardan birisidir. Anneliğin kutsanması diğer yandan kadının toplumsallığının bu çerçevede kısıtlanması vb. gibi sayılabilecek onlarca başka neden de kadın için yaratılan bu ikincil kimliğin kullanımını doğuruyor ama iş hükümdara gelince bu kuralların delinebilmesi ve yaptırım gücü olarak devletin –hükümdarın- kutsallığının görülmesi, kadının kutsallığı gibi bunun da kurgulanan bir kutsallık olduğunun açık kanıtı aslında. Ancak kadın üzerinde ki toplumcul baskı yargısından yola çıkarak

'kadın korunmalıdır', 'aile şerefi' her şeyin öncesinde gelir imgesi yazar tarafından yaratılmıştır.

Günümüzde de din ve devlet kavramlarının nasıl iç içe geçtiği ve laiklik kavramının da dini tamamen yadsımayan, devlet işlerinde gizli bir el gibi, toplumu bir arada tutma için adeta duygu sömürüsüne varırcasına, gelenekselliği körüklercesine kullanıyor. Yazar bunu eleştirel bir dil getirmeden bunu o zamanın bir gerçeği gibi görüyor. Laiklik din ve devlet işlerini birbirinden ayırmıyor sadece dinin toplum üzerindeki yaptırımının kontrollü olarak sürdürülmesini sağlıyor. Burada da yazar 'kadının kontrol' altında tutulması gerektiğini ve toplumun yadsınamaz bir gerçeği gibi göstererek 'erkek devleti' kavramının bir nevi savunuculuğunu üstleniyor.

Yazar devlet ideolojisini 'kadının ikincilliği' yönünden ele alarak övgüye değer hale getirerek aslında eleştirel bir yan oluşmasına imkan yaratırken bu imkanı kullanmamıştır. Yazar kimi yerde 'kadın' övünücülüğüne, kimi yerde de 'kadın' imgesinin erkek egemen toplumda erkeklerin gölgesinde kaldığını göstermiştir. Kadının naifliğine çok az değinerek ortaya çıkan ikilemi açmamıştır.

Bağdat Hatun'un Bahadır'ın evlenmek istemesiyle ilgili ona tercih hakkı bırakılmadan onun adına kararlar verilmesi, 'kadının ikincilliği' imgesi olarak gösterilir. Ama oyunun ilerleyen bölümlerinde iktidar hırsıyla yanıp tutuşan bir kadın çıkar karşımıza. Toplumsal yapı içinde ezilen kadın, erk olma hırsıyla yanıp tutuşur. Çünkü erkek iktidar, kadını bir rol seçmeye zorlar. Kadın için, düzenin çarkları içinde öğütülmek de, bunun için özünden sıyrılıp ataerkil bir düzenin erkek bir figürü olmak da bir seçimdir. Dolayısıyla kadının özgün bir kimlik ortaya koyması imkansız gibidir. İktidar hırsı kendi çocuğunu öldürmesi ve kadınlığın en büyük özelliğinden biri sayılan anne olma yetisini kendi elleriyle yok etmesi de aslında yazarın ataerkil bilinçaltına işaret ediyor. Çünkü erkekleşmenin bir işareti olarak seçilen çocuğundan vazgeçme durumu, yüceltilmiş annelik kavramının genel geçer sayılması ile oluşturulmuş bir kurgu. Burada söz konusu olan bir kadının bebeğinden vazgeçmesi mi yoksa bir insanın iktidar uğruna kanlı eylemler içinde olması mı? Belki de bu sadece kanlı eylemlerin ilki ve Bağdat hatun'un seçmek zorunda kaldığı toplumsal kimliğinin kadın kimliği ile çatışmasıdır

Ancak annelik konusuna vurgu, kadının özgün kimliğinin –yüzyıllarca örselenen ve silikleşen- sadece bir tek bölümü. Nitekim yazarın bu konudaki bilinçaltını Bağdat Hatun'un inanç yoksunluğunda ikilem içinde gibi gösterilen tercihlerinde de görürüz. Önce Erlik Han'a sığınarak babasının ve kardeşlerinin ölmesi için büyü yapar. Bu bağlamda önüne çıkan engelleri tek tek aşarak iktidara ortak olur. Daha sonra da bu ölümlerden duyduğu üzüntüyle Müslüman bir söylem sergiler. İktidarı sahiplenen karakter erkek olsaydı, ne bu tür bir ikilem sergilerdi ne de büyü gibi bir yola başvururdu. Kadının kimliğinin seçimlik olduğu ve seçtiği kimlikte özgünleşme konusunda imkansız bir amaç peşinde olduğu bu örnekte de anlaşılıyor. Çünkü bu tür bir ataerkil bilinçaltı söz konusu. kadının ataerkil şiddet eğilimi bile tamamlanmayan, hadım edilmiş bir eylemliliktir.

Buradaki dua etme durumu kadının içindeki bir hassasiyet ve iktidar oyununda bir kusur gibi gösterilir gizliden gizliye. Oysa asıl kusurlu olan erkek ya da kadın birey değil, düzen; irdelenmesi gereken de bireylerin eylemleri değil bu eylemleri doğuran düzendir. İktidar ve dua birbirlerine bu kadar sırt sırta dururken sırtlarını bu kadar birbirlerine vermiş olmaları durumu, kadın naifliği ve erkek şiddeti kavramlarının bir diğer eşi gibi. Halbuki son cümlede adı geçen tüm kavramlar bir yanıla kurgulanmış, özgünlüğü yok edilmiş kavramlardır.

İktidara geldikten sonra da yerini korumak için Togay'ı öldürtmesi bir engeli daha ortadan kaldırtır. İktidarda yerini iyice sağlamlaştırmak için yeğeni Dilşad Hatun ile evlenen Bahadır'ı da büyü'nün ve Kam'ın yardımıyla öldürür. Bahadır'ın en büyük tutkusu olmuştur Bağdat ve bu tutkunun esiri olmaktan kendini alamamıştır. Bağdat Hatun'un isteğiyle hazırlanan tarih kitabında yazan gerçeklerle yüzleşen ve oyunun bir bölümünde tarihçi İbrahim'den 'gerçek dostum' diye bahseden Bahadır; gerçekleri görebilmesine rağmen neden Bağdat Hatun'a karşı bir davranışa yönelememiştir? Tutkusunun esirliğinden kurtulamamış mıdır?

3. BAĞDAT HATUN KARAKTERİNİN ANALİZİ

Resmi tarihsel oyunlarda rastlanılan karakter türlerini iki ana grupta inceleyebiliriz.

Birinciler, resmi tarih kitaplarında çizilen portrelerinden daha fazla sahicilik taşımayan kukla karakterlerdir. Bütünüyle böylesi karakterlerden kurulu oyunlar – Örneğin; Fatih, Kara Murat filmlerinin estetiğinden pek de uzak sayılmazlar. Bu filmlerde dövüş sahnelerinde arta kalan zamanlarda görünen saray içlerinde geçen sahneler vardır: Bizazanslılar entrika kurarlar, Osmanlı divanı da elçilerden gelen haberlere göre stratejik planlar yaparlar, vs. İşte bu oyunlar bütünüyle böylesi sahnelerden kurulmuştur dense yeridir. Gelişkin oyun örneklerinde ise başroldeki bir ya da birkaç karakter dışında kalan herkes tipik Kara Murat şablonlarına göre çizilmiştir. Bu şablon tipler aşağı yukarı şöyledir: Kötü yürekli adamlar(Davut , Rüstem), hain ve hafif meşrep kadınlar(Kösem Sultan,Ayşe Sultan, Safiye), yiğit analar(Turhan Sultan) vb. ya da erkeğine sadık sevgililer (Akile, Kamertap), cahil ve kötü yürekli adamlar tarafından yönlendirilen birkaç çapulcu(Kabakçı).

İkinci tiptekilere gelince , az sayıda oyunda rastlayabileceğimiz türden klasik tragedya benzeri kahramanlardır. Bunlar, Brecht'in terimiyle söyleyecek olursak, yazgılarını belirleyen yıldızları kendi bağırılarında taşırlar. Karar ve eylemleri Antik tragedyanın üçbirlikçi zorunluluk yasalarına uygundur., yani söz gelimi Genç Osman gibi birinden başka türlü bir kararın ya da eylemin çıkması beklenemez. Shakespeare'in görüşünün aksine , bu oyunlarda insan maddesel dünyadan etkilenmeyen, onunla yalnızca dışsal bir ilişki sürdüren bağımsız ve özerk fikri bir bütünlük olarak tanımlanmaktadır. Bu klasik tragedyaya özgü bir tanımlamadır ve sonraki bölümde göreceğimiz gibi oyunun kurgusal yapısı da bu yönde kurulmuştur.

Bu oyunlarda ki klasik dram yapısı şöyle özetlenebilir: Kahramanın eylem ve niyeti iktidarı ele geçirmek yönündedir- olumsuz bir niyet-, bu eylemin gerçekleştirilememesi, olumsuz öğelerin –gerici güçler- baskısıyla başarısızlığa uğraması ise tragedyayı doğurur. Kahramanın kötü niyetli kişilerce öldürülmesi de trajik etki yaratılmış olur. Bütün oyun bir niyet, karşı niyet ç. atışmasına indirgendiğinden, karakter hakkında

iradesinin güçlü mü güçsüz mü, niyetinin kararlı mı kararsız mı olduğundan başka bir şey söyleyemeyiz.

Saray mekanına o mekanda yaşayan insanların kafalarındaki saplantılara takılıp kalmış olan resmi tarihsel oyunlarda, bu yaşantının en tanınmış mitlerinden biri olan “harem dünyasının yer alması elbette kaçınılmazdır. Harem’e uğramaksızın yürütülebilecek hiçbir iktidar mücadelesi mümkün değildir. Resmi tarihsel görüşün aynasından bakılacak olursa, harem iktidarı zayıflatmanın ya da güçlendirmenin başlıca aracı konumuna yükselir. İktidar düşkünü şeytani kadınlar; iktidarın paronayalı saplantısına benzer bir biçim de onlarda da iktidarı devirme, onu tek başına sahiplenilme saplantısı ardır. Bağdat Hatun’un da bu saplantıyla hareket ettiğini görürüz.

Oyunlarda ortaya konan kadın tipleri üzerinde ir çıkarsama yapmaya çalışacak olursak, bu kadınlara atfedilen özelliklerin bütünüyle kadını aşağılamak ya da övmek için kullanılan ve erkek söylemice türetilmiş kavramlar olduğunu fark edebiliriz. Yazarların maşist pencerelerinden bakıp da görebildikleri şey, erkek egemen kültürün kadınlara attığı özelliklerin ötesine geçemez. İktidar söyleminin sanatsal sözcüsü yazarlarımız için yansılardıkları ideolojinin benimsediği görüşü savunmak kaçınılmazdır. Onlar için, korunması gereken devlet, son kertede bir erkek devletidir.

Yazar bu oyunda resmi tarihsel yapı içinde iyi-kötü karşıtlığında üzerlerine düşen görevleri sorgusuzca uygulayan kuklalar yaratmıştır. Bağdat hatun’ da ‘ezilen kadın’ imgesinden yola çıkarak iktidar hırsıyla bir kadının neler yapabileceğini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermiştir. Ancak bunda iktidarın ‘erkeksi’ dayatmaları yatmaktadır. Bağdat Hatun’un acımasızlıkların hafif bir tereddüt bile sezilmeden bunları yapması iktidarın dayatmalarının sonucu olarak kadınları ‘erkekletmiştir’. Buna en güzel örnek Bağdat Hatun’un karnında ki çocuğu acımadan kendi elleriyle katlederken kadınlık vasıflarını da yitirmesidir.

“Bağdat: Şeyh Hasan’ın çocuğunu rahmimden söküp attım. Beceriksiz ebe işi uzatıyordu, mesleğinin tersini yapmaya alışık değilmiş elleri, bir yana ittim kadını, kendi elimle çekip kopardım içimden yıldızı benimle barışmayan talihsiz yavrumu.

Sıcak bir pelte gibiydi avuçlarımda onu ilk ve son okşayışım oldu bu ve yumuşak her şeye karşı yüreğimde bin kez çoğaldı nefretim. Zavallı düşük, ip ince kanlı ağlarıyla az daha beni de çekiyordu gittiği karanlığa.”

“Bağdat: Bırak çocuğu... Çocuğumu ben kendim düşürdüm.”

Yazar, oyunda ki kadın imgesinin ‘iktidar hırs’ını vurgulamak için, erkek egemen toplumda iktidarı ele geçirebilme uğruna din değiştirmesini de vurgulamıştır. Bağdat, mensubu olduğu dinden ayrılarak kötülükler tanrısı Erlik Han’a tapmaya başlar, büyücü Kam aracılığıyla.

“Kam: Erlik Han... Yer altı Tanrısıdır. Kötü ruhların Tanrısıdır.

Bağdat: Beni Erlik Han’a ulaştır.

Kam: Yeni dinimizde yasaktır, günahdır.

Bağdat: Bu dinimiz dün bir bugün iki, maya bende tutmadı, yüreğimde eğreti.

Kam: Kızıl cehennem Tanrısı Erlik.

Bağdat: Beni ona ulaştır.

Kam: Yaşamım iki dudağının arasında hatunum.

Bağdat: Ha şunu bileydin. Ama korkma. Ben temelli inanç değiştirmek istiyorum, kadın. Dinlerin öğretisi ana göre değil. Hep aynı şeyleri geveliyorlar ağızlarında: eski yeni peygamberler: katıksız iyilik, sevgi. Bana öyle bir tanrı göster ki karanlığı, yüreğimin karanlığına denk olsun. Beni Erlik hana eriştir. Yasak özlemlerimi yüreğimin bir o dindirebilir.

Kam: Yüreğinin yasak özlemleri nedir?

Bağdat: Ak saçlı babam, er kardeşlerim bir büyük yemin ettiler, talihimin bana çizdiği ulu yol üstünde durur oldular. Erliğin yardımıyla yürüyebilirim ancak.

Kadın imgesinin en ufak naifliğine değinmeyen yazar sadece iktidar yanlısı bir tutum sergilemiştir. Ayrıca Bağdat Hatun’un yerinde hangi kadın olsa benzer yolu tercih edecek, etmek zorunda kalacaktır bu gösterilen ‘erk’ kavramının altında. Yazar klişe bir söylemle, kavramları tepetaklak etmeden şablon yazım ve anlatım biçimiyle yaklaşmıştır.

“Çoban: Tanrının buyruğuyla dedim Bahadır.

Bahadır: Ahh, yer tanrı, gök tanrı, deniz tanrı... Tanrılar çoğul ama Cengiz Han tektir.”

Oyunun diğer bir bölümünde de;

“Bahadır: İsteyen Hakan onu, halktan biri değil, çocukların yasalarına uymakla yükümlüdür.

Çoban: Halkı yöneten yasalar Hakan’ı da yönetir.

Bahadır: Benim için, gökte bir tanrı yer yüzünde bir Hakan, diyen atam Cengiz Han’ın yasaları geçerlidir.”

Ataerkil açıdan bir bakış açısıyla yaklaşıldığıdaysa ataerkil yapının kadını hep erkeğin arkasında bıraktığını kadına söz hakkı verilmediği ve hayatlarına ve geleceklerine dair kanaatlerin erkeklere bırakıldığını görmekteyiz. Günümüz toplum yapısında da erkek egemen bir toplum çatısı altında yaşamakta olan kadınlara ve kadın haklarına dair hiçbir şeyin şimdi de değişmediğini görmekteyiz. Ancak birçok tarihi oyun yazarı gibi Güngör Dilmen’ de devlet fetişizmi ve devletin erkek olduğunu düşünerek bu oyun metninde kadını fazlasıyla yermiştir.

“Bağdat: Sizde gençsiniz, siz de bir toyluk etsenize Hakan’ın üstüne yürümekle?

Hasan: Güzelce karşılık verdik. Daha ileri varamazdık ya.

Bağdat: Sizde Cengiz yasaları kadar sert keskin yasalar yok mu yüreğinizde?

Hasan: Bahadır bir kişi oğlu değil karşımızda Cengiz’in Hülagünün torunu, Hakan, kutsal bir varlık o. Ulu İlhan, tanrının yer yüzünde ki gölgesi. İşte bundan elimiz kılıcın kabzasını kavrayamaz.

Bağdat: Bahadır’ın hakkını ne güzel koruyorsunuz, kutlarım. İsfahan Beylerbeyliği pek yaraşmış size, babam elçiye hayır demekle yanlış mı etti ne?

Hasan: Dilin bıçak gibi kurcalıyor yüreğimi. Sus Bağdat... Baban bunu da mı söyledi.

Bağdat: Ama kadınlığımıza göz koyan Hakan değil de bir Arpa yiğit oldu mu, aslan kesiliyorsunuz... Sizin yüreğiniz de ikili ölçü var Hakan ayrı, bir beye ayrı tartıyorsunuz aile şerefınızı.”

Oyunda Bağdat Hatun'un saplantı haline dönüşen 'iktidar hırsı' okuru düşünmeye sevk edecek düzeyde ele alınmıştır. Anlatı geleneğine göre kurgulanan bir yapı çerçevesinde 'iktidar hırsı' genel kurgu yapı içerisinde ders verebilecek şekilde yerleştirilmiştir.

“Bahadır: Şimdi eşimiz ve Ecemiz olarak ilk buyruğunu verecek, Bağdat Hatun.

Bağdat: Devlet sorununu bende paylaşacağım. Bütün kararlar benim onayımdan geçecek. Bundan böyle yayınlanan bütün yasaların başına Hakan'ın ile Hatun'un buyruğuyla diye yazılacak. Gümüş ve altın sikkelere benim de adım kazınacak, otağım Hakan'ın otağından ayrı ama onun yanında, ona eş kurulacak. Barışta, seferde, yürüyüşte, kışlada benim kösüm Hakan'ın kösüyle birlikte vurulacak.

Bahadır: Tam size yaraşan bir buyruk oldu bu, Ecem...Tahtıma yüreğime eş ağırlıkla kuruldu.

Togay: Dişi bir buyruk: Bundan sonra vereceği bütün buyruklara gebe. “

Oyunun bir bölümünde hırsı o kadar Bağdat'ı ele geçiriyor ki, adını tarihçiye yazdırıyor.

“Bağdat: Moğol'un altın çağını yazmanızı istiyorum sizden.

İbrahim: Altın çağı mı?

Bağdat: Evet, Bağdat Hatun çağı, siz aynı düşüncede değil misiniz?

İbrahim: Şimdiden bir yargıya varmak erken.

Bağdat: Benim istemimle biçimlenecek bu çağ işte tarih önünde söz veriyorum: Ece Bağdat zamanı bir dönem olacak, insanların yaşamında. Şimdiden yazabilirsin güvenle: Bağdat, Ulu Ece Ana Tanrıçanın başlılarıyla indi çorak topraklar üstüne halkına kol kanat gerdi, aç çıplak komadı, bilginleri korudu, ozanları yüreklendirdi, barış sağladı büyü kara parçaları üstünde altın damganın ulaştığı her yerde kösler nefirler kardeşlik türküsü çaldı. Böyle yazasın!

İbrahim: Buyruğunuz baş üstüne, Ecem.

Bağdat: Bu betiyi eylemlerimi sahne sahne gösteren minyatürlerle süsleyeceksin, bugünkü görüntümle gençliğimin güzelliğimin doruğunda.

Tarihçinin Bağdat Hatun'a ve yaşanan gerçeklere ayna tutuşu karşısında Bağdat Hatun'un kızgınlığını da yazar tarafından şöyle kurgulanarak yazılmıştır.

“ Bahadır: Atam Hülagünün Bağdat’ı nasıl yerle bir ettiğini hep merak ederdim...
Minyatürlerle iyi canlandırılmış.

Togay: Bilimsel bir yapıt değil bu.

Bahadır: Evet, sırf övgü olsaydı bilimsel olurdu.

Bağdat: Sen işin alayındasın!

Bahadır: Residüttin’in oğluna ısmarladığı tarihin olacağı buydu. Deyyus, bak neler yazmış: “Bir çağdı Hülagu Hanla ölüm gökler tanrının yer yüzü benim hakkım kurduğu en görkemli yapı, yıkımdı, yıkımdı, yıkım!”

Bağdat: Bir acun düşlerdi Hülagu, Bozkır yanlılığına doğru içinde kurt ulumalarıyla azan hiçliği susturmak için eğilip kan havuzlarına seyrederdi tanrı olduğunu.

Bahadır: Başlarında ölümler kanından bir sancak kösler vurulacak, Moğol yürüyecek izlerinde yalazda açan tek çiçek zulümdü, zulümdü, zulüm!

Bağdat: Bakamayacağım daha.

Bahadır: Gelelim kendi çağımıza Benim tutkularımın tutsağı, sorumsuz, aşık, bir yoz Hakan olarak nitelemiş,vay alçak! Ama yalan değil!

Togay: İftira!

Bahadır: Ben alınmıyorum ,sen alınıyorsun. En çok seni övmüş :” Ruhu Tamu kızılı alnına ikbal kardeş, baba kanıyla yazılı” seni onların ölümüyle sorunlu tutuyor anlaşılın.

Bağdat: Okuma! Yeter!

Bahadır: “Ve zavallı Emir Çoban” incelmış boynun celladın kemedin de,ak sakalında kan. Evet, bu resimler benim de sınırlarımı bozdu. Bütün bunlar gerçekten oldu mu? Diye şaşırıyor insan! Benim ölümümde senin elinden olacaktı! Ne dersin, haa? Bizim tarihçi hızını alamayıp bakıcı, ön görücü kesilmiş: “ Sana ölümünden sonra ki anları yaşatacağım.” Derken bu betiği mi düşünüyordu, Bağdat?

Bağdat: Çık dışarı!

Bahadır: Dur Togay, bak sayın tarihçi seni de unutmamış seni kapımızda kanlı çanaklar yalayan bir cehennem köpeği olarak çizmiş. Hakan’ın gönül işlerini desen yönetirmişsin. Dileğiniz yerine geldi, Ecem. Tarihin aynasından seyrettik kendimizi, daha yaşarken. Ama siz tedirgin oldunuz.”

Oyunumuz resmi tarihsel oyun çerçevesinde yazılarak devlet övücü bir söylemle ‘ezilen kadın ‘ ve bu ezikliğe bir başkaldırı şeklinde ‘iktidar hırsı’ kadınlara bir gözdağı şekliyle verilmektedir.

Oyunun günümüzde sahnelenmesi günümüz insanına hiçbir şey ifade etmediğini ve etmeyeceğini rahatlıkla söyleyebiliriz... Çünkü yukarda da belirttiğimiz gibi irdelenebilecek kavramlar günümüzde de süre giden bir erkek egemen düzenin kendi kafasınca için idol durduğu biçimiyle kabul edilmiştir yazar tarafından. Bu da bir karakter yaratmak ve onun eylemlerini izlemekten öte, yeni bir açılım, bugüne bir gönderme içermiyor. Kavramların çözümlenmesi, Bağdat Hatun’un seçimsiz seçimi çerçevesinde, erkek egemen düzenin, kadın, inanç gibi konuları nasıl sömürdüğü gözler önüne serilmeli. Yoksa bir kurgu, bir konu akışı izlemekten öte geçilemeyecektir.

4. YAPI SÖKÜM TEKNİĞİ

Geliştirdiği “yapı sökücü” okuma yöntemiyle yepyeni bir düşünme olanağının kapılarını aralayan, post-yapısalcı felsefe çerçevesinin kuruluşunda çok önemli bir yeri bulunan Cezayir doğumlu Fransız felsefeci Jacques Derrida. Batı felsefesini köküne dek sarmış olduğunu düşündüğü bulunuş metafiziği varsayımının yapısının sökülmesine yönelen Derrida, söz konusu varsayım aracılığıyla kendisiyle özdeş dolaysız bir yaşantısal olarak doğruluk yaşantısının değerinin kesinlendiği, buna bağlı olarak da konuşmaya geleneksel olarak yazı önünde hep varlık bilgisel bir öncelik ve üstünlük tanıdığı saptamasında bulunur. Konuşma ile yazı arasındaki ayrımın ancak öteki'nin şiddet kullanılarak dışlanması yoluyla yapılabileceğini ileri süren Derrida, öteki'ne şiddet uygulanmasına olanak tanımayacak yepyeni bir dil anlayışı geliştirme amacındadır.

Bu yeni dilin en belirgin özelliği, ayrımın özdeşliğe indirgenemiyor oluşuna bağlı olarak farklı bir etik ve siyasal sorumluluk anlayışını savunuyor oluşudur. Derrida'nın yazılarında ele alınan felsefe sorunlarını tam olarak kavrayabilmek için, öncelikle Kant, Hegel, Marx, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Levinas, Saussure ve daha birçok filozofun düşünceleriyle tanışık olmak zorunludur. Böyle bir tanışıklığın olmayışı, çoğunluk olduğu üzere, Derrida'yı anlamaya çalışan okurları Derrida'nın metinlerindeki felsefe devinimlerini izleyemediklerinden ötürü çok güç bir durumda bırakmaktadır.

Derrida'ya göre yapı söküm bir okuma tekniği olmaktan çok “bütünüyle öteki” olana yaklaşmanın, dolayısıyla da baştan olanaksız bir deneyimi ortaya çıkarmanın bir yoludur. Bir bütün olarak Derrida'nın düşünsel konumu, bu anlamda felsefeye düşünmenin metafizik dilinin eleştirisi yoluyla düzenli olarak yinelenen dogmacı varsayımlardan kurtarılmasının amaçlandığı Hegel sonrası son derece üretken açılımlara konu felsefe çerçevesine yerleştirilebilir.

Kuşkusuz metafiziksel dogmacılıktan kaçınma arayışı, izleri Kant'ın eleştirel felsefesi

ile İngiliz Deneyciliği'ne, hatta belli bakımlardan Descartes'a dek sürülebilir olması nedeniyle yeni bir şey değildir. Ancak metafiziksel dogmacılığı eleştirmek ile metafizik dilini eleştirmek bir ve aynı şey değildir. Hegel sonrası felsefe dönemiyle birlikte dili sorgulamak Batı filozofları için sürekli üzerinde durulan bir izlek konumuna gelmiştir. Sorun bu biçimde olduğunda, Derrida ilk bakışta pragmacı ve mantıkçı olgucu düşünce hareketleriyle yakın bir yere yerleştirilebilir gibi görünse de Derrida'nın felsefeye ilgilerinin geliştiği çerçevenin Kıta yönelimli olması böyle bir girişime pek olanak tanımayacaktır.

İlk yazılarında Derrida, kendi içinde tutarlı bir anlamlandırma çabası olan Husserlci görüngübilim izlencesine derinden bağlıdır. Buna karşı, Husserl'in tek sesli dil ülküsünü yeniden canlandırdığını gerekçe göstererek, görüngübilim yönteminin son çözümlemede doğruluğun bulunuş olarak değerlendirilmesi sayılısından, yani bildik geleneksel metafizikten kurtulamadığı eleştirisinde bulunur. Belli ölçülerde, aşağı yukarı aynı temeller üzerinde Heidegger de Husserl'i eleştirmiştir. Derrida, Husserl'e yönelttiği eleştirileri, buna bağlı olarak da ortaya attığı savları pek çok bakımdan olurlamakla birlikte Heidegger'in vardığı kimi sonuçlara katılmamaktadır. Nitekim yazılarında sık sık yeniden döndüğü, Heidegger'in felsefenin sonuna gelinen bir dönemde düşünmenin ödevini tanımlama eksenini doğrultusundaki girişimine karşı can alıcı önemi bulunan bir takım sorular ortaya atar.

Sonraki dönemine karşılık gelen yazılarında Heidegger, dilin insana ait bir şey olmadığını, tersine insanın dile ait bir şey olduğunu öne sürer; bu anlamda insan dili değil dil insanı konuşuyordur. Bir başka açıdan söylenecek olursa, Heidegger'e göre geleneksel olarak savunulanın tam tersine düşüncenin dili belirlemesinden çok dilin düşünceyi belirlemesi söz konusudur.

Heidegger'in bu saptamalarının ışığı altında Derrida, yapı sökülümün ödevini aydınlığa kavuşturabileceği bir zemin bulmuş gibidir. Nitekim Derrida'nın kullandığı "yapı sökülüm" terimi (diconstruction) doğrudan doğruya Heidegger'in Varlık ile Zaman'da (1927) kullandığı Almanca destruktio teriminin Fransızca'ya çevirisidir. Heidegger'in

temel savına göre, “Varlığın Utku” olarak zamanı doğru bir biçimde düşünme ödevi, metafizik kavramların tarihinin, özellikle de Aristoteles, Descartes ve Kant’taki zaman tasarımlarının destrüktion’u ile olanaklıdır ancak. Buna karşı Heidegger destrüktion’u asla “geriye tek bir iz kalmayacak biçim de ortadan kaldırmak” olarak anlamaz.

Nitekim metafizik tarihi, bir yapının yerinden oynatılmayacak denli sağlam bir biçimde yerleşmesinden (daha sonra ,gestell, ya da “çatı”, diye adlandırır Heidegger bunu) meydana gelmektedir. Bu anlamda destrüktion Heideggerci anlamıyla düşünceye yerleşen her türden yapının gevşetilip zayıflatılmasıdır daha çok.

Derrida, Heidegger’in terimi bu özel anlam da kullanımını geliştirdiği yöntemin adı yapacak denli önemli görmesine karşın, yine de Heidegger’in destrüktion anlayışının da son çözümlemede bulunuş metafiziğinin izlerini taşıdığına açıkça görüldüğünü belirtmektedir. Özellikle Heidegger’in varlıkların Varlığı’nın sözünü dile getireceğini öngördüğü sahici şiir dilinin metafizik tarihinin bütünüyle destrüktion’una yol açacağı umudunu dile getirdiği yerler, Derrida’nın kuşkuyla yaklaşılması gerektiğini düşündüğü özel yapı sökülme alanlarıdır. Nitekim Derrida için Heidegger’in umduğunun ya da varsaydığına tersine, düşüncenin başlayabileceği ya da yeniden oraya geri dönebileceği bir başlangıç noktası ya da konumu yoktur. Böyle bir başlangıca duyulan yersiz “nostalji” ya da yitirilmiş geçmişe duyulan özlem değme bir bulunuş metafiziği örneğidir.

Derrida için Batı metafiziği tarihi eninde sonunda doğruluğun gerçek paradigması olarak kendiliğın bulunuşunu olur bir dizi girişimden oluşmaktadır. Bu geleneğin tam göbeğinde, kendi bulunuşunu kendisine ancak dil yoluyla gösterebilen bir varlık olarak “insan” tanımı yer almaktadır. Varlıklar arasında insana tanınan bu özel yere inanç, Derrida’ya göre asla temellendirilebilecek bir şey değildir. (Hiçbir düşünce, “Düşünüyorum” düşüncesi bile, kendisini kendisine dolaysız bir biçimde sunamaz. Derrida’nın bu temel çıkışı, neden dil izleğini bırakıp yazı izleğiyle düşünmeye yöneldiğini de açıklamaktadır.

Kendiliğin bulunuşunun değerini tam olarak kesinlemek için, Batı filozofları geleneksel olarak düşüncenin dile ne ölçüde bağımlı olduğu sorusunu göz ardı etmişlerdir. Ne var ki bu temel gerçek öyle kolaylıkla hasır altı edilebilecek gibi değildir Derrida'ya göre; Platon'dan Rousseau'ya, oradan da Hegel'e gelinene değin hemen bütün filozoflar, düşüncenin kendiliğinden kendisine açık seçik olduğu bir ideal dil ile bu teksele ve özgün "düşünce dili"nin kendisine çevrilebileceği bir ikincil dil arasında bir ayrıma gitmişlerdir.

Buna göre, konuşma dilindeki sözcükler hiçbir aracıya konu olmaksızın doğrudan düşüncenin anlatımıdır; çünkü onlar yalnızca konuşulduklarında vardır, dahası söylendiklerinde konuşanın içinde duyulabilmektedirler. Buna karşı yazı dilindeki sözcükler, onları dile getiren konuşmacı ortadan kaybolduğunda dahi işlevlerini yerine getirebildiklerinden, düşünceye dışsaldırlar. Konuşma bu anlamda doğrudan doğruya düşüncenin gövdelenmesiyken, yazı yalnızca konuşmanın ikincil bir göstergesidir.

Derrida'nın gözünde filozofların bu temel yaklaşımı, kendiliğin bulunuşunu sağlama almak adına anlamlandırmanın maddiliğini unutmak gibi çok önemli bir yanlış doğurmuştur. Bu hiç de dayanıklı olmayan usamlama çatısı altında, Batı filozofları kendi "sesçil" yazılarının abecesinin sesçil olmayan Avrupa dışı dillere göre felsefi bakımdan daha üstünlüklü bir konumda bulunduğunu varsayar olmuşlardır. Ne var ki sesçil yazıyı sesçil kılanın ne olduğu, sesçil olmayan yazıyı sesçil yazıdan neyin ayırdığı öyle hiç de kolayca yanıtlanabilir bir soru değildir. Daha da önemlisi, Derrida'nın Söylediği gibi, salt düşüncenin anlatımı ya da dışı vurumu olacak ideal saltıklıkta bir dil tasarlamak olanaksızdır. Bir başka deyişle, Derrida'ya göre "konuşma" ile "yazı" arasında geçmişte sıkça yapıldığı gibi keskin bir ayrıma gitmenin sağlam bir temeli yoktur.

Bu saptamadan harekete Derrida, bulunuş metafizizinin "söz-egemen" ya da "ses-egemen" temellerinin yapı sökülüne yönelmektedir. Konuşmanın yazı üzerindeki sıradüzensel üstünlüğü kendisini Batı metafizizinin üstüne kurulduğu sayısız sıradüzenli karşıtıllıklarda göstermektedir. Derrida'nın bu karşıt ikiliklere ilişkin olarak yapmak istediği, kimi yorumcularının belirttiği üzere, karşıtıllıkta yer alan terimlerin yerlerini

değiştirerek aralarında kurulu bulunan öncelik/ sonralık ya da üstünlük/alçaklık değerlendirmelerini tersyüz etmek değildir yalnızca. Burada amaçlanan Batı düşüncesinin üstüne kurulduğu bu temel karşıtlıkların mantığının yapısını bütünüyle sökerek bir daha kullanılamaz hale getirmektir.

Demek ki Derrida'nın açıklamasına göre, konuşma/yazı ayrımının savunulamaz oluşu yazı kavramını da en az konuşma kadar kendisine kuşkuyla yaklaşılması gereken bir kavram kılmaktadır. Öte yandan, yazı yine de ötekiliği simgeleyen temel beti olarak işlevini yerine getirmeyi sürdürmektedir. Derrida'ya göre bu nedenle, Heidegger'in ileri sürdüğü gibi, düşünmenin ödevinin “dili dil olarak dile taşımak ya da dile getirmek” olması oldukça anlaşılır bir şeydir. Nitekim bu bağlamda Heideggerci bir düşünce çizgisi izleyen yapı sökümlerinin temel ödevi de “yarıyı yazı olarak yazıya taşımak ya da getirmektir”.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, bulunuş metafiziğinin yapısını sökmek için öncelikle düşüncenin kendisini yazı olarak açığa vurmasının gereğidir. O nedenle yapı sökümcü söz dağarında “yazı” kavramı kesinlikle salt arı düşüncelerin kayda alınması demek değildir. Nitekim Derrida bu noktanın ne denli önemli olduğunu vurgulamak için “arke_yazı” kavramı diye yeni bir yazı anlayışı betimleme yoluna gitmiştir. Buna göre, arke'siz (yani “kökensiz”) bir düşüncenin özniteliğini différence (“ayırım”) oluşturmaktadır. Différence en genel anlamda, her şeye “ilk” olan ya da her şeyin “merkez”inde duran düşünülebilecek her türden terimi adlandırmanın olanaksızlığını adlandırmaktadır.

Metafizik olmayan, metafizikten başka bir düşünce olanağının önünü açmak için, yazının, kendinde bulunan bir “anlam” ya da “doğru dile getirme amacı güdüşüyle tanımlanan metafizik dilinin bütün metafizik içerimlerinden tümüyle kurtarılması zorunludur. Bu sonuca ulaşmak için Derrida, bir dizi değişik yazma stratejisi geliştirmiştir. Bu stratejilerden biri, kendi içinde bütünlüklü tek bir kitap olarak okunmaya izin vermeyecek biçimde aynı metinde sonsuz sayıda metin üretmektir.

Nitekim Derrida Glas (Matem Çanı, 1974) adlı yapıtını, bu biçimde parçalara ayırarak,

bir anlamda parçalayarak yazmıştır. Kitabın ana yapısı, ilk sütunda Hegel'in (giz, örtü) anlayışıyla ilişkili çeşitli konuların incelendiği, ilk sütunun tam yanına yerleştirilen ikincisindeyse Genet'nin yazılarında düzenli olarak karşılaşılan bir giz türü olarak Jean Genet'nin imzasının çok yönlü bir incelemesinin yapıldığı iki ayrı sütundan oluşmaktadır.

Glas üzerine söylenebilecek bir dolu şey olmakla birlikte, bunlardan ula ki en önemlisi, kitabın Sartre'ın Aziz Genet adlı incelemesinde yarı Hegelci bir gözle Genet'nin yazılarını özetlemiş olmasından duyulan rahatsızlıkla Genet'nin yazılarını kurtarmak adına uygulanmış bir yapı söküme örneği olarak okunabileceğidir.

Derrida'nın sıkça başvurduğu bir başka yapı söküme stratejisi de geleneksel gösterge kavramını özellikle sorunsallaştırmak amacıyla tasarlanmış *différance* gibi birtakım metinsel imler üretmektir. Bu imler yalnızca birer yeni sözdük geliştirme arayışına karşılık gelmezler, Çünkü bunlar ne sözlüktürler ne de gösterge (örneğin Fransızca'da "ayrım" anlamına gelen *différance* sözcüğünden bozmadır); bunlar daha çok anlaşılabilirliğe karşı kendi dirençlerine ya da korunaklarına dikkat çeken, an tam anlamıyla belirlenemeyen yapı sökümcü ifadelerdir.

Différance "Varlık" türünden her hangi bir şey üzerine enson sözün söylenemezliğini açığa vuruyor olması, kimi yapı söküme yorumcularınca "olumsuzlamacı tanrı bilim" biçiminde yorumlanması sonucunu doğurmuştur. Derrida aralarında görünen yakınlığın kaçınılmaz olduğunu, ama bu ikisini, yani yapı söküme ile olumsuzlamacı tanrıbilimi eşitlemenin bulunış metafiziğinin kendinden geçirici yaşantısını yeniden kesinlemek anlamına geleceğini bildirmektedir. Bunun yerine Derrida, bütün deneyimlerin gelecekte neler olacağını bilen bir peygamberlik konumuna indirgemeksizin "şimdi ile burada bulunma"yı kesintiye uğratan, yapısı sökülemes mesihvari bir söz verme ile yapılandırıldığını ileri sürmüştür. Belki de bu noktada, Herakleitos'un oluşu kesinleşmiş Derrida'nın söz verme yaşantısına değgin açıklaması aynı düzlemde düşünülürse, Herakleitos'un "oluş" anlayışı Derrida'nın *différance* la demek istediğine en yakın düşünsel konum olarak değerlendirilebilir.

Bu tür bir Herakleitos okuması, Derrida'nın açıkça yapı sökümcü yönlerini Heidegger'in göz ardı ettiğini düşündüğü Nietzsche'nin yazılarında da bulunabilir. Heidegger'e göre, Nietzsche'nin metinleri tek bir anda tek bir düşünürün tekil düşüncelerini yansıtmaktadır. Derrida, Heidegger'in bu savına Nietzsche'nin yazma biçiminin değişik yönlerine dikkat çekerek karşı çıkar. Buna göre, Nietzsche belli bir anlamı ya da doğruyu dile getirmek yerine, yazılarında daha çok alışıldık geleneksel yorumlama kaynaklarını baştan boşa çıkaran metinsel sorunsalları gündeme getirmiştir.

Derrida bu düşüncesini Mahmuzlar Nietzsche'nin Biçemleri adlı çalışmasında, Nietzsche'nin metinlerinde yer yer geçen "Şemsiyemi unutmuşum" tümcesinin yorumlama bakımından üzerine "karar verilemez" oluşuna parmak basarak tanılamaktadır. Burada gösterilmeye çalışılan, bırakın metnin tek bir anlamı olmasını, metinde karşılaşılan herhangi bir "şey" in dahi bir özdeşliği olmadığıdır. Bu düşünce uyarınca Derrida, Nietzsche'nin metinleri demek yerine "Nietzsche'nin imzaları" demeyi daha uygun bulmaktadır.

Bunun yanında Derrida, Nietzsche'nin biçemlerini çoğaltmanın doğruluğunu savunmakla birlikte, Nietzsche'nin birtakım anlam hareketlerine ilişkin belli çekinceler koymaktan da geri kalmaz. Sözelimi Derrida'ya göre "kadın" sözcüğü Nietzsche'de "doğru olmayan" in eğretilmesi olarak geçmektedir hep. Bu yüzden, Nietzsche'nin metinlerinde "kadın" sözcüğünün geçtiği yerler Derrida için yapı söküme alınması gereken özel yerlerdir.

Ayrıca Nietzsche'de karşılaşılan anlam hareketlerinin yol açtığı şiddete de dikkat çeken Derrida, aşırılığın mantığını şeyeştirmeden aşırı uç konumların taşıdığı yıkıcı gizilgücü patlatacak bir stratejinin arayışı içindedir.

Bu açıdan bakıldığında yapı söküme siyasal olan üzerine düşünmenin bir yolu olarak da değerlendirilebilir. Nitekim daha ilk yazılarından başlayarak Derrida'nın adalet ile şiddet arasındaki ilişkiyle ilgilendiği üstünden atlanamayacak bir olgudur.

Yazınsal açıdan bakıldığında: Yapısökümcülere göre kapalı okuma ve yorumlamadan öte hiçbir şey yoktur. Çünkü ne ayrımsız olan ne de düz anlamla yetinen hiçbir kaynak ya da temel bulunmamaktadır. Yorumlama etkinliği de başı sonu olmayan bir etkinliktir. Her metin, ilerde başka bir yapısöküme yol açabilmek için kendini yapısöküme uğratar. Yorumcu sürekli batı metafizik kavramlarını ve tasarımlarını kullanır ama yorumlama sözmerkezli kapalı bir alanda hem sürekli hem de çıkışı olmayan (*aporia*), yani bir çemberin iki ucunu birleştirmek ve çember içinde kalmak biçimindeki kısır bir yazınsal etkinliktir.

Derrida'nın metin yorumlama çabaları geniş ölçüde tarih dışı, siyaset açısından kaçamak yanıtlarla doludur. Michel Foucault da, metnin dışındaki, güncel siyasal konulara karşı Derrida'nın kararının bu olaylar konusunda görüş bildirmekten kaçınmak olduğunu, metin çözümlemesinin asla siyasal ve toplumsal bir etkinlik olarak görülemeyeceğini söyler.

Derrida psikanalizin sinirsel bozukluklara yaklaşımına benzer kapalı okuma adı verilen bir okuma yöntemi bulmuştur. Sözü ettiğim yapı sökücü kapalı okuma, metin sorgulandıktan sonra metnin geride kalan korumalarını yarar geçer. Tersyüz etme ve yer değiştirmeye işleyen yapı söküm, birbirine benzeyen felsefe karşıtlıklarında her zaman için bir şiddet sıradüzeninin söz konusu olduğunu ileriye sürer. Terimlerden biri daima kendi öncelikli konumunu pekiştiren bir diğerini denetimi altına alır. Böylesi bir karşıtlığı yapı söküme uğratarken yapılacak ilk iş sıradüzeni yıkmaktır. Bundan bir sonraki aşamada, tersyüz edilmiş olan terimin yeri değiştirilmeli, önceki terim söküme alınmalıdır.

Batı metafiziğinin başlıca yanılsamalarından birisi, usun dili dikkate almaksızın dünyayı kavrayabileceğine, daha da önemlisi salt, sahici bir doğruluğa ulaşabileceğine duyduğu inançtır. Derrida'nın hemen bütün çalışmalarının temel amacı, dilin hangi biçimler altında filozofların tasarımlarını yolundan saptırdığını göstermeye yöneliktir. Felsefe metinlerinde bulunan değişmece araçları ile eğretilemeler üzerinde yoğunlaşarak yapar bunu. Bu yüzden Derrida felsefe usamlamalarının söz sanatsal doğasının altını önemle çizer.

Yapı sökümlü, yazınsal anlamın yapısındaki ayırım oyununda önemli bir yeri bulunan eğretilenlerin başka hiçbir şeye indirgenemez olması üzerinde durur. Yapı sökümlülük bu anlamda metinlerin yepyeni bir bakışla okunmasını amaçlayan bir metin okuma tekniğidir. Böylesi bir okuma etkinliğinde anlam ile yazarın dile getirişleri arasında bir belirsizlik, bir başkalık bulunduğunun bilincinde olmak gerekir.

Derrida, uslamamalar yoluyla ortaya çıkan söz konusu başkalıklara ilişkin bir paradoksal izlekler kümesi bulmuştur. Onun yöntemi, öncelikle başat bir eğretilmeye dayanılarak terimlerin yerlerini nasıl olup da kazandıklarını, sonra da eğretilmelerin asla sonuca dayalı mantığa dayanmadıklarını göstermektedir.

Eğretilmeler çoğu kez uslamamanın mantığını bozarlar. Derrida, insanoğlunun kapalı dört duvarlar yaratmaya dayanılmaz metafizik arzu duyduğunu yazar. Metnin üstümüzdeki yetkesinin kalıcı bir yetke olmadığını, mantığı yanlışlamak için aynı anda hem dili kullanmayı hem de onu sökmeyi öğrenmemiz gerektiğini vurgular.

Derrida şimdiye kadar koruduğumuz tüm karşıtlıkları, bir yün örgüsünün ilmeklerini sökmeye benzer biçimde söktükten sonra yok etmemizi istemektedir. Onun Marksçı kuramın metinlerine yaklaşım biçimi de böyle bir şeydir. Yapı sökümlü kurama göre, göstergelerin başka göstergelere gönderme yapması gibi metinler de başka metinlere göndermeler yapmaktadır. Bu biçimde, belli bir kesişme(düğüm) noktasını imleyen, durmaksızın genişleyen böylesi bir ağ metinler arası ilişki (*intertextuality*) olarak adlandırılmaktadır. Metne ilişkin yorumların sürekli çoğalması söz konusudur burada... Üstelik de hiçbir yorum kendisinin en son ve doğru yorum olduğu savında bulunamaz. Derrida doğruluğu reddetmemekte, doğruluğun doğasına ilişkin düşüncelerini söylemekten özellikle kaçınmaktadır. Doğruluk ve mantık terimlerinin değerini sorgular. Oysa, kuramında kendisi de içsel bir mantık yürütmektedir ve yalıtılmış metnin yorumlanması da başlangıçtan metafizik bir kabuldür aslında.

Derrida, gösterenden bağımsız hiçbir gösterilen alanı olamayacağını ortaya koyarken, içinde gösterilenlerle oynanan sonsuz bir oyundan söz etmektedir. Bu nedenle anlam

daima hakkında karar verilemez olandır. Bir karar verilemezlik örneği olarak Platon'un yazıyı sık sık uyuşturucu etkisi olan bir ilaca(*pharmakon*)benzetmesini gösterir. İlaç anlamına gelen bu sözcüğün hem şifa hem de zehir olmasından ötürü, sözcüğün hangi anlamda ele alındığı pek çok ayrılıklara neden olmaktadır.

Yapı sökümler geleneksel yazar ve yapıt kavramlaştırmalarını da altüst eder. Öykünmeci, anlatımcı, öğretici yazın kuramlarının yerine metin ve yazıyı/metinselliği(*écriture*)önermekte; yazarı öldürmekte ve okuru ön plana çıkartmaktadır. Metinler arasılık yoluyla tarihe ve geleneğe dönerken okuyucuyu da onurlandırmaktadır.

Yapı sökümler sayesinde "eleştiri", "felsefe" ve "yazın" kategorilerinin tümü yıkılır; sınırları çiğnenir. "Metin" olarak adlandırılan tüm yapıtlar, metafizik, köktenci ve bitmez tükenmez bir anlamlar oyunu boyunca doğruluğun ötesinde açıklanırlar. Biçimce çözümlemeci, kendi içinde tutarlı olan eleştiri yazıları dahi, böylece şenlikli, oyuncu yazı parçaları(*texte*) olup çıkarlar. Eagleton bu konuda şöyle diyor: "Dili gösterime dayalı bir şey olarak, bir sayfa üzerindeki bir gösterenler zinciri olarak görürsek, anlam nihai olarak üstünde karar verilemez bir şeye dönüşebilir; oysa ki dili daha çok yaptığımız bir şey, pratik yaşam biçimlerimize sıkı sıkıya örülü bir şey olarak düşünürsek, anlam o zaman hakkında "karar verilebilir" olur. Böylelikle de "doğruluk", "gerçeklik, "bilgi" ve "kesinlik" gibi kim sözcükler güçlerini yeniden toplarlar." Eagleton, yapı sökümlerinin, "yazınsal metinlerin gerçekte kendilerinden başka hiçbir şeyle ilgili olmadıklarını" söylediğini belirtir. Eagleton ayrıca, yapı sökümlerinin yalnızca yenilikçi olmayıp, aynı zamanda "aşırı solcu" olduğu kanısındadır da... Aşırı solcudur, çünkü, anlamın kendisini "anarşist bir sorunsal" olarak görmektedir. Emperyal global gücün yeni biçimleri, Post-Yapısalcılık ya da Geç Yapısalcılıktan dünya ölçeğinde hakimiyet sağlamak için benzer olmayanları(*différences*) nasıl kullanacağını derslerini öğrenmiştir. "İmparatorluk" un yazarları Hardt ve Negri'ye göre uluslar ötesi geç kapitalizmin liderleri Post-Modernist düşüncenin yöntemlerini kabul etmiştir. Post-Modernizm, bilinçdışı olarak global kapitalizmle suç ortaklığı içersindedir. Negri'nin tümcesiyle, Marksizm, kapitalizme yalnızca bir eleştiri değil; "her şeyin üstünde bir tutku, sermaye dünyasının yıkımı ve özgürlüğün inşasıdır..Derrida'nın savı ve

yorumları ne olursa olsun, Yapı sökümcü kuramının salt bu nedenle Marksçı dünya görüşüyle benzeşmesi ve aynı zemini paylaşması olanaksızdır. Yapı sökümcü kuram kendisini oluşturan ilkeleri bağlamında Marksçılığa idealist-entelektüel bir eleştiri olarak görülmelidir.

5.YAPI SÖKÜM TEKNİĞİNİN METİNE UYGULANMASI

Toplumsal sorunlarla yoğun bir hesaplaşma içine giren yazarlarımız, iletinin öne çıktığı metinler aracılığıyla ve ülkenin geçmişiyle, toplumsal ilişkilerin durumuyla

- A) Kurgusal yapıda bir değişikliğe gittiğimiz takdirde oyunun genel yapısını bozmadan sondan başa doğru bir sahneleme tekniği uygulanırsa oyunun günümüz seyircisine ulaşması sağlanabilir.
- B) Yeni ve daha az şablon yeni bir Bağdat hatun karakteri yaratılabilir. Bir ikinci kimlik, özgün bir kadın durumu, bir gölge ya da bir ses gibi oyuna dahil edilebilir. Eylemlerini anlamaya çalışan bir Bağdat hatun, aynı zamanda, erkek egemen iktidarı da çözümlenmiş olacaktır çünkü eylemlerinin özü bu. Üstelik böylece bu eylemlerin kadın hırsı değil bir var olma mücadelesi içinde kendi kimliğini yitirme durumu olduğu; yazarın kadında çelişki gibi gösterdiği şeylerin, kadına has bir çelişki değil öz ve biçim arasında süre giden iktidar ve insan teki arasında süre giden bir çelişki olduğu da gözler önüne serilebilir. Kadının neden ezilen olduğu da daha açıkça ortaya konmuş olur.

C) Bağdat Hatun oyununun sahne sıralaması;

1.PERDE

Birinci Sahne:Emir Çoban'ın konağı.

İkinci Sahne: Bahadır Han'ın konağı.

Üçüncü sahne: Emir Çoban'ın konağı.

Dördüncü Sahne: Emir Çoban'ın konağı.

Beşinci Sahne: Bahadır Han'ın konağının yakınında bir yer.

Altıncı Sahne: Emir Çoban'ın konağı

Yedinci Sahne: Emir Çoban'ın konağı

Sekizinci Sahne: Savaş Sahnesi

Dokuzuncu Sahne: Düğün Sahnesi

2.PERDE

- Birinci Sahne: Çoban ailesinin türbesi
İkinci Sahne: Bahadır Han'ın konağı
Üçüncü Sahne: Bahadır Han'ın konağı
Dördüncü Sahne: Bahadır Han'ın konağı
Beşinci Sahne: Bahadır Han'ın konağı
Altıncı Sahne: Bahadır Han'ın konağı
Yedinci Sahne: Bahadır Han'ın konağı
Sekizinci Sahne: Şölen
Dokuzuncu Sahne: Kam'ın odası
Onuncu Sahne: Bahadır Han'ın odası
On birinci Sahne: Kurultay toplantısı.
On ikinci Sahne: Bağdat'ın infazı.

D) Kurgusal yapıda şu tarzda değişiklikler yaparsak;

Birinci Sahne : Babası ve kardeşlerinin türbesinde yoksullara yardım dağıttığı sahne. Bu sahneyle oyunun açılışıyla Bağdat Hatun'un duygusal yönünü ilk sahnede seyirciye veririz.

İkinci Sahne: Togay'ın Bahadır Han'a Bağdat Hatun'u övdüğü sahne.

Üçüncü Sahne :Arpa Bey Bağdat Hatun'un penceresinin altında dolandığı sahne.

Dördüncü Sahne: Çoban'lı ailesinin ölüm haberlerinin geldiği sahne.Bu sahnede Bağdat Hatun'u sahnede tek başına ulakların haberleriyle yıkılmış bir halde görmeliyiz.Kardeşlerinin ve babasının peşinden söylediği duygusal yakarışları da duyarsak.

Beşinci Sahne: Kardeşlerinin ve Emir Çoban'ın Bağdat'ı korumaya yönelik ettikleri andı Bağdat Hatun'un rüyası olarak sahneye yansıtırsak.

Altıncı Sahne: Bağdat Hatun'un Bahadır Han'la evlendikleri sahne.

Yedinci Sahne: Bağdat'ın yeğeni Dilşad hatunu kanatlarının altına aldığı sahne.

Sekizinci Sahne: Bağdat'ın çocuğunu kendi yöntemleriyle düşürdüğü sahne.Burada Emir Çoban'ı ve Hasan'ı yok saymalıyız çünkü. Bağdat Hatun karnında ki çocuğu, Bahadır Han'dan olmuş ve onu öldürüyormuş gibi vermeliyiz.

Dokuzuncu Sahne: Bahadır'ın Dilşad hatun ile evlenmek istediğini söylediği sahne.

Onuncu Sahne: Togay'a Bahadır'ın öldürüldüğünü söylediği ve Togay'ın öldürüldüğü sahne.

On birinci Sahne: Bahadır Han'ı öldürdüğü sahne.

On ikinci Sahne : Kurultay'da Bağdat Hatun'un öldürülmesi.

Bu kurgu yapısıyla erkek yapısal bir zihniyetin kadınlar üzerinde tutumu çok daha açık ve net bir şekilde gözler önüne serilebilir. Fakat bu kurgusal yapıyla da 'kadın' zayıf olarak gösterilir. Bu yapıyı da kırmak için bir, iki sahne yazılarak eylemlerini anlamaya çalışan bir Bağdat Hatun'dan yola çıkılarak erkek egemen iktidar da kadının neden ezilen olduğu da verilebilir.

Buradan hareketle dramaturjik açıdan bu yöntemle oyun inceleme yöntemine gidildiği takdirde başarılı sonuçlar doğurabilir. Bu deneysel çalışma sonunda dramaturjik açıdan oyun incelenmesi konusunda yeni bir sistem ortaya çıkabilir. Ancak bu yeni çalışma metodunda anlam ile yazarın arasında belirsizlikler arasında doğacak karmaşadan bu çatışma çerçevesinde yeni bir alımlama zinciri matematiksel açıdan formülize edilerek günümüz tiyatrosunda metinlere yeni ve farklı açıdan bakılarak farklı bir boyut kazandırılabilir.

Alımlama ve yorumlamaların birbirleriyle sıkı sıkıya ilişki içinde olduğu düşünülürse, metnin okuru koşullama biçimi önem kazanmakta. Bir tiyatro metninin sahneye konulmadan önceki ilk okuru olarak kabul ettiğimiz yönetmen ve dramaturgun biçiminin bilincinde olunması, izleyici-sahne iletişimde farklı yönelimlere, yaratıcılıklara ve arayışlara da yön verecektir. Aksi halde metinsel sorunların sahneye taşınması da söz konusu olabilecektir. Bu tür bir düşünceden hareketle, okur merkezli kuramların ışığında metinleri, okurla girdikleri diyalogun biçimi açısından ele almak amaçlandığı için, çalışmada oyunlar, yapısal özellikleri ve okuru ne tür bir iş birliğine çağırdıkları, nasıl düşünsel bir etkinlik bekledikleri açısından irdelenmeye, bu bağlamda ortaya çıkan metinsel sorunlar gündeme getirilmeye çalışılmıştır.

Metnin kendi içerisinde getirdiği öğelerden hepsi iki kesin karşıtlık üzerine oturtulur ve bu karşıtlıklardan biri onaylanırken, öteki olumsuzlanır. Alımlayan, çok yönlü eleştirel

bir çözüm üretmek, düşünme biçimi geliştirmek yerine yazarın söylemini tek doğru çözüm ya da yanıt olarak görmeye koşullandırılır ve bu söylemi aynı biçimde yeniden üretmeye yönlendirilir.

Oyunlarda konular ve iletinin öne çıkması, biçim ve estetik kaygıları geri plana itmektedir. Oyunların yapısal özelliklerinde de kendini gösteren ikilik; yani çatının, iskeletin iki karşıt nokta üzerine kurulmuş olması, biçimden içeriğe, biçime kadar her şeyin kesin ve net bir karşılık içerisinde ortaya konulması, aslında toplumsal çerçevede benimsenmiş taraf olma, ailede, okulda, kurumlarda v.s. süren zorla bir doğruyu kabul ettirme durumuna, otoriter düşünme biçimine seçenek oluşturmayıp, var olanın pekiştirilmesine, yeniden üretimine yardımcı olan unsurlar şeklinde görülmektedir.

Toplumsal sorunlara yeni ve farklı bir açıdan bakılmakta, ancak yaklaşımda benzer bir yenilik gözlenmemekte, geleneksel ikili karşıtlıklar korunmaktadır. Söylem değişse bile, özde yapısal bir değişim ya da dönüştürme söz konusu edilmemektedir.

6. SONUÇ

20. yüzyılın göbeğinde yaşayan yazarlarımızın, bugün hala M.Ö.8. yüzyıla uzanan görüşleri savunusunu yapabilmelerinin temel nedeni iddia edilebileceği gibi kadının “evrensel” niteliklerinin değişmeden kalması değildir kuşkusuz.

Antik Yunan toplumunun ana-erkil düzenden ata-erkil düzene doğru bu evrim geçirdiği ve ata-erkil düzenin eski yapısını ortadan kaldırarak kendi sistemini mutlaklaştırmaya uğraştığı bir dönemde kadına yönelik suçlamaların ortaya çıkması doğaldır. Çünkü, eski sistem soy dağılımında, miras dağılımında, miras paylaşımında, hukuki düzenlemelerde vb. büyük oranda kadınların vesayeti altındaydı. Halbuki, Hesiodos’un yaşadığı çağın topraktan yapılan üretime ve savaşçılığa dayalı kabilesel toplum yapısında, ortaya çıkan erkek şefliğinin temel alındığı sistem kadınlara ikincil bir rolü uygun görüyordu. Pandora mitolojisinin, henüz unutulmamış ve etkisini sürdüren eski sistemi zihinlerden silmekte ve toplumda oluşabilecek iç huzursuzlukları bastırmakta önemli bir işleve sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Kadının toplumsal yaşantının her alanında faal olduğu, kimlik savaşımı verdiği ve sorunlarına sahip çıkmaya uğraştığı günümüzde, yazarlarımızca yapıldığı gibi, ona erkeklerce yakıştırılmış kimlikleri atfetme, devlet borazanlığının en adi ve gerici biçimlerinden biridir. Yazarlar, devletin paranoyasını kendi paranoyaları haline dönüştürerek, “aydın” kimliklerini de bir tarafa bırakmakta ve lümpenleştirilmiş bir kültürün diliyle konuşmaya başlamaktadırlar. Kadınların mücadelesinin başarıya ulaştığı her alanda erkek iktidarı gerileyecektir ve korkuları, iktidarlarını kaybetmek korkusundan başka bir şey değildir.

Üretimi yapan yazar, kurduğu metin stratejisinin olası etkilerini de üretir. Bir alıcı için çalıştığının bilincindedir ve metni tasarlarken bir iletişim tasarısı da ortaya koyar. Bu iletişim tasarısının gerçekleşmesi de okuma sürecinde ortaya çıkmaktadır. Her metin kendi tasarısı yönünde okurun alınmamasını çeşitli biçimlerde, çeşitli yöntemlerle koşullamakta ve olası okurunu da üretmektedir. Okurun anlam yaratma ve metni yorumlama biçiminde de etkin olabilmekte, kimi zaman bunu sınırlamakta, kimi zaman özgür bırakmaktadır.

Tiyatro metinleriye salt okunduklarında değil, sahnelendiklerinde de yaşam bulan metinler olarak, diğer yazın yapılarından ayrılırlar. Böylece, anlam potansiyellerinin, hem okunma hem sahneye aktarılma hem de izlenme süreçlerinde farklı boyutlarda ortaya çıkması açısından çok katmanlı bir alımlama söz konusudur. Çünkü, tiyatro metinleri, stratejilerinin sahne dramaturjisine aktarılması yoluyla dolaylı olarak izleyici-sahne ilişkisinin bilincinde olunması, eleştirel yaklaşımla metinle hesaplaşılmasıysa sahne yorumunda izleyiciyle kurulacak iletişimin biçimini, yeni bir stratejiyi ve farklı bir seçeneği doğurabilecektir.

Ülkemizde yazılmış oyunlarda, doğrudan toplumsal sorunlarla hesaplaşma aracı olarak işlevsel bir noktadan hareket edilerek işlenen konu ve iletinin öne çıkarıldığı, biçimsel ve estetik kaygıların ikinci planda kaldığı bir metin stratejisinin hakim olduğu görülür. Yazarımızın metinleri aracılığıyla okurla-izleyiciyle girdikleri diyalogun, didaktik-otoriter bir çerçevede biçimlendiği ve bu ilişkinin yeniden üretime dönüştüğü, okurun-izleyicinin söylenileni onaylamasına ya da iknasına yönelik bir metin stratejisi kurgulandığı, bunun sonucu olarak da metinlerde okurun-izleyicinin düşünsel etkinliğinin ve düş gücünün sınırlandığı ortaya çıktı.

Tiyatro, çalışmanın kapsamı içinde ele alınan yazarlarımızın, kendi siyasal ideolojilerini okurlarına iletecekleri bir aygıt işlevi görmektedir. Yazarlar, okura-izleyiciye seslenerek, onu kendi ideolojisi içinden bakmaya çağırırlar. Böylece, anlamlandırmanın yazarın ideolojisi çerçevesinde gerçekleşmesi öngörülür ve okura pasif bir rol atfedilir. Dolayısıyla, metinler aracılığıyla, süregelen iletişim biçiminin yeniden üretimi söz konusu olmakta, düşüncenin ve düş gücünün özgürleşmesi, farklı bakış açılarının, çok yönlü eleştirel bir tavrın geliştirilmesi bir anlamda engellenmekte ya da bu yöne açılan yeni kapılar ve öneriler üretilmemektedir.

Egemen ideolojinin perdelediği, bireylerin değişmez gerçeklermiş gibi benimsedikleri ilişki biçimlerinin temelinde yatan otoriter-hiyerarşik ve karşıtıyla kendini var eden yapının bir benzerini metin yapılarında da barındırdıkları gözlemlenmiştir.

Güngör Dilmen'in "Bağdat Hatun" oyununda da bu tarz ideolojik yaklaşımlar ve resmi tarihsel oyun kalıpları bulunmaktadır. Çalışmamızda bu yapıyı Derrida'nın yapı bozmaca felsefesinin getirdiği olanaklarla kırmaya çalıştık.

Yapı bozmaca metne uygulandığında, klasik yapının yıkıldığını ve resmi tarihsel metin kurgusuyla yazılan metnin yapısının kırılarak daha farklı anlam ve uygulamalara açık olduğunu gördük.

Yazarlar okura_izleyiciye seslenerek, onu kendi ideolojisi içinden bakmaya çağırırlar. Okuru-izleyiciyi, tıpkı egemen ideolojinin yaptığı gibi bu ideolojiye koşulsuz cevap vermeye davet ederler. Böylece, anlamlandırmanın yazarın ideolojisi çerçevesinde gerçekleşmesi öngörülür ve okura pasif bir rol atfedilir. Dolayısıyla, metinler aracılığıyla süregelen iletişim biçiminin yeniden üretimi söz konusu olmakta, düşüncenin ve düş gücünün özgürleşmesi, farklı bakış açılarının, çok yönlü eleştirel bir tavrın geliştirilmesi bir anlamda engellenmekte ya da bu yöne açılan yeni kapılar ve öneriler üretilememektedir. Ancak, yapı bozmaca uygulamasıyla bu olumsuzlukların ortadan kalktığını görürüz.

Egemen ideolojinin perdelediği, bireylerin değişmez gerçeklermiş gibi benimsedikleri ilişki biçimlerinin temelinde yatan otoriter-hiyerarşik ve karşıtıyla kendini var eden yapının bir benzerini metin yapısında da barındığı gözlemlenmiştir. Oysa, günümüzün açık totaliter yapılarının ürettiği yeni koşullar düşünüldüğünde de , hiyerarşik-otoriter anlayışının biçim değiştiren, karşı tepkileri, muhalefeti kendine dönüştüren, bunları içine çeken ve düzenin sürmesinde yan ürün olarak besleyen yönlerinin açığa çıkarılması için, yapı bozum uygulamasının önemini görmekteyiz. Metinsel yapının çok anlamlılığı, okurun-izleyicinin düş gücünün, çok yönlü eleştirel bakış geliştirmesinin engellenmemesi de yapı bozmaca uygulamasının önemini bir kez daha ortaya çıkardığını görmekteyiz.

Çalışmamızda incelenen resmi tarihsel oyun örneği oyunun, günümüzde sahneye konulma aşamasında yapı bozmaca uygulamasıyla sahnelenmesi klasik yapının nasıl yıkıldığını gözler önüne serecektir. Çünkü, okur-metin-izleyici-sahne iletişiminin biçiminde önemsiz bir ayrıntı gibi ikinci plana itilen metinsel yapılarının, aslında

süregelen düşünme biçimini ve yapıyı yeniden üretme ve yaratıcılık açısından sınırlı kalma tehlikesi taşıdığını görüyoruz. Oyunların, izleyicinin düşünsel etkinliğini ve düş gücünü özgür bir biçimde harekete geçirebilmesi ve farklı bir iletişimin ortaya çıkabilmesi için yapı bozma uygulamasının yapılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Çalışlar A., 1993, *20.Yüzyılda Tiyatro*, 1.Basım, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınevi

Çamurdan E, 2001, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji*, , 2.Basım, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınevi

Moran, B., 2002, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 7.Basım, İstanbul, İletişim Yayınları

Nutku Ö., 2002, *Oyunculuk Tarihi*, 2.Basım, Ankara, Dost Yayınevi

Sürelî Yayınlar

Mimesis, 9. Sayı, *Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
Yayınevi