



**ŞEHRAZAT'IN OYUNU ADLI ESERDE KADIN İMGESİ
ÜZERİNDEN SANATÇI-İKTİDAR ÇATIŞMASI**

**THE ARTIST-POWER CONFLICT THROUGH THE
WOMAN IMAGE IN THE ARTWORK
TITLED ŞEHRAZAT'IN OYUNU**

Nurullah ULUTAŞ*

ÖZ

İnsanoğlunun tarih boyunca kendi türü üzerinde sergilediği iktidar tutkusu, sözlü edebiyattan yazılı edebiyata kadar birçok üründe işlenir. Erkeğin kadın üzerinde cinsiyet üstünlüğü, zamanla sosyolojik, ekonomik, psikolojik ve siyasi üstünlüğe dönüşür. Bilinçli bir nesneleştirme politikasıyla insanın kendi türdeşlerine hâkim olma arzusu, ötekini nesneleştirme amacı taşır. İktidar mücadelesi, özgür bireyler arasında gücü ele geçirme niteliği taşıırken öznenin hareketsiz kılınmasıyla bu mücadele yerini şiddet ve köleliğe bırakır. Modern insanın hegemonik ilişkiler sarmalında makineleşme, tekelleşme, yabancılaşma ve ötekileşme bağlamında Turgay Nar'ın oyunlarında nasıl dramatize edildiği görülebilir. Oyunlarında güncel ve kısır politik tartışmalardan ziyade tarihten gelen ve hemen her toplumda görülebilen politik çatışmaları tarih, mitoloji, tasavvuf, masal unsurları içinde okuyucuya/seyirciye sunan yazar, bu oyunda da sanatçı-iktidar çatışmasını “Bin Bir Gece Masalları” üzerinden vermeyi tercih eder. İktidarın kendi gücünü toplum üzerinde göstermek amacıyla kadını nasıl nesneleştirdiği bu oyunda

* Doç. Dr., Muş Alparslan Üniversitesi, Sosyal Bil. ve Türkçe Eğitimi Bölümü, nurullahulutas@gmail.com

* Makale Geliş Tarihi: 28.04.2017
Makale Kabul Tarihi: 17.05.2017

görülebilir. İktidara karşı mücadele eden de yine sanatçıyı temsil eden bir kadındır. Yazar, diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyununda da grotesk unsurlar, vahşet sahneleri ve sıradışı mekân kurgularıyla özgün bir çizgi yakalar.

Turgay Nar, şiirsel dili ve psikolojik derinliği tasvir eden cümleleriyle okuru gerilime sürükleyen *Şehrazat'ın Oyunu* adlı eserinde sanatçı-iktidar çatışması üzerinden insanın kendi türünü nasıl nesneleştirdiğini anlatmaya çalışır. Yazar, otorite ve despotizm karşısında yaratıcı gücün üstün geldiğini vurgular. Eserde sanatçının mücadele ederken yıkıcı değil, dönüştürücü ve yapıcı bir tutum sergilediğini görürüz. Bu çalışmada iktidar arzusunun yol açtığı fiziksel ve psikolojik yıkımlar üzerinde durulacak ve elde edilen sonuçlar tahlil edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Turgay Nar, Tiyatro, Türk Edebiyatı, *Şehrazat'ın Oyunu*, Sanatçı-İktidar Çatışması.

ABSTRACT

The passion of human being for the power employed on the same species is treated as a subject in many fields of both oral and written literature. Gender supremacy of male on female turns into sociological, economic, psychological and political supremacy in time. The aim of the desire to prevail over other human beings through a conscious objectification policy is to objectify the other. Power struggle also aims to take the power among independent individuals; this struggle is then replaced by violence and slavery as a result of the inaction of the subject. Modern human in the swirl of hegemonic relations is dramatized in plays of Turgay Nar within the scope of mechanization, monopolization, alienation and marginalization. The author presents political conflicts, which are rooted in the history and can be encountered in every society, through the elements of history, mythology, Sufism and tales, rather than offering current and vicious political discussions in his plays. In this particular play, the author prefers presenting the artist-power conflict through "1001 nights". How the woman is objectified, since the power wants to practice its power on society, can be seen in

this play. The person who combats the power is a woman who represents the artist. The author has a unique style through grotesque elements, atrocity scenes and unusual space setups in this play as well as the other plays of the author.

In his play titled *Şehrazat'ın Oyunu*, which causes tension for the reader through poetic language and psychologically-deep sentences, Turgay Nar tries to explain how human being objectifies its own species through artist-power conflict. The author underscores that creativeness prevails over authority and despotism. In this play, the artist adopts a constructive and transformative attitude instead of a devastating one during her combat. This study touches upon physical and psychological devastations caused by power desire and then aims to investigate the obtained results.

Keywords: Turgay Nar, Theatre, Turkish Literature, *Şehrazat'ın Oyunu*, Artist-Power Conflict.

GİRİŞ

Turgay Nar'ın *Şehrazat'ın Oyunu* (1997) adlı eseri, sanatçı – iktidar çatışması üzerine kurgulanmış bir eserdir. Oyunda iktidarı, yaptığı kötülöklere iten yönetim kademesindeki insanlarla birlikte ona ses çıkarmayan toplumun da büyük oranda suç sahibi olduğu görölebilir. Adorno'nun; “otoritaryen kişilik” tanımlamasına bakıldığında kötölük yapanları, bu eyleme iten sebeplerin başında toplumsal konumlandırılmaların diğer bir deyişle bastırılmış eğilimleri ortaya çıkaran koşulların geldiği söylenebilir. Biyolojik ihtiyaçların ahlâktan önce geldiği Brecht'in görüşleriyle desteklenir (Bauman, 2013: 168).

Şehrazat'ın Oyunu adlı eserde de göröleceği üzere iktidar, toplumu terbiye etmek için her zaman onun bedenine saldırır. Foucault, yazdığı eserlerde modern iktidarın yaşam üzerinde örgütlenirken bedenleri nasıl disipline ettiğini bize gösterir. Batılı ve Batılı olmayan birçok ölkede, egemen iktidar yerini tamamen modern iktidara bırakmadığı gibi, en az eskisi kadar güçlü bir şekilde işleyerek yönetimsellikle beraber devlet dediğimiz şeyin oluşumuna büyük katkıda bulunur. Dean, yönetim sanatıyla egemenliği birbirleriyle yer değiştiren şeyler olarak değil, birbirlerinin varoluş koşulu olarak düşünmek gerektiğini düşünür (Zengin, 2011: 95). Foucault'un “biyo iktidar” adını verdiği ve 17. yy'a kadar Batı'da bile egemen olan bu iktidar anlayışında hükümdar, tebaasının can ve mal hakkına müdahale etme yetkisine sahiptir. Sonraki aşama ise insan

bedenine bir makine olarak yaklaşan “disiplinci” bir iktidardır. Foucault’nun “bedenin anatomo-politiği” olarak adlandırdığı bu biçimin amacı, insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir (Foucault, 2000: 16-17). İnsanoğlu, kapitalizmle tanışmaya kadar insanları disipline etmek için her türlü şiddeti bir hak olarak görmesine rağmen sonraki aşamada bu yöntemi terk ederek insanı sermayenin gelişmesinin aracı kılmıştır. Bu oyunda da büyük bir kütüphanesi ve hikâye anlatma yeteneğiyle Şehrazat; sanatçıyı, yaratıcı gücü temsil eder. Yazar, otorite ve despotizm karşısında yaratıcı gücün üstün geldiğini vurgulamaya çalışır.

Eserde sanatçının mücadele ederken yıkıcı değil, dönüştürücü ve yapıcı bir tutum sergilediğini görürüz. Türk ve doğu masallarını, mitolojilerini oyunlarında kaynak olarak kullanmayı ustalıkla deneyen yazarın bu oyunda da Bin Bir Gece Masalları’ndan yola çıkarak iktidar eleştirisi yaptığı görülür. Oyunda varoluş mücadelesi veren Şehriyar’ın cinsel arzusunu gidermekten ziyade cinsellik yoluyla toplum üstünde baskı kurarak kadını ve toplumdaki diğer insanları nasıl nesneleştirdiği görülür. Machiavelli’nin nesne olmak istemiyorsan nesneleştire, anlayışı oyunda açıkça görülür. Oysa Freud’un, nesne olmak istemiyorsan ya öl ya da şizofrenik davran, yani hiç değilse bilinçsiz bir nesneye dönüş, yaklaşımı daha saygıya layıktır. Şizofreni, bilindiği üzere, dış dünyadan kopulup bir iç dünya yaratılması sürecidir (Esgün, 1999: 3). Bu oyun, “Zaman Katı”nda kurban genç kızları hazırlayan Bizeban ve “Çekmeceler Katı”nda sanrılarla kuşatılmış Şehriyar’ın ölümcül bir yalnızlığı yaşadığı sahneyle başlar. Sahnede Bizeban, her gün “Aynalar Katı”nda hazırladığı bakire köle kızları aşağıda Şehriyar’ın yatak odası olarak kullandığı “Çekmeceler Katı”na iter. Şehriyar, ölümcül ve irkinç bir sevişmeden sonra üzerinden kalktığı köle kızı yanında duran onlarca kasap kancasından birine takar ve Bizeban’a yukarıya çekmesi için işaret eder. Bu işlem böyle her gün sürüp gider. Bu sahnede hükümdarın bakire köle kızları kirlettikten sonra öldürtmesi iktidarın yönettiği insanların yaşam hakkını elinde tuttuğunun göstergesidir.

Turgay Nar, eserlerinde evrensel temaları, estetize edilmiş dehşet sahneleriyle okuyucuya/seyirciye sunar. Salvador Dali’nin resimlerinde var olan dehşet, ürperme hatta ürkmenin estetik tadı Turgay Nar’ın oyunlarında aynı şekilde kendini gösterir. Ahmed Levendoğlu aynı konuya “dehşetin şiiri ile yoğrulmuş tiyatro” sözleriyle değinir (Topcu, 2004: 48). Yazar, bu eserinde de kendi varoluş sorununu masum genç kızlara tecavüz ettikten sonra onları vahşice öldürme yoluyla unutmaya çalışan Şehriyar vasıtasıyla, iktidar eleştirisi yapar. Genç kızların kasap kancalarına asılıp öldürüldükten sonra sarayın harcına karılmaları, beyinden parça koparma... “şiddet-dehşet-vahşet” örüntüsüyle kurgulanan hikâyeleri şiirsel bir dille groteske vardırıran bir sanatçının

yeteneği olarak oyuna yansır: “Turgay Nar, modern grotesk anlatımın sıkça kullandığı insan bedenine uygulanan somut ya da soyut şiddet ve korkuyu özgün biçimde kullanarak bu temalara yeni anlamlar kazandırır. Bunun örneklerine hemen hemen bütün yapıtlarında rastlarız. Modern groteskin bireyin maruz kaldığı korku ve şiddet temalarıyla işlenişi “*paranoidvizyon*” ve Freud’un “*uncanny*” (tekinsizlik) kavramları ile ele alınabilir. Tekinsizlik kavramı bastırılmış tanıdık bir şeyin, aniden açıklanamaz bir biçimde tuhaf ve yabancı algılanmasından yaşanan deneyim olarak genellikle ölüm ve düş benzeri görünümle açıklanmaya çalışılır. Bu deneyimin uyandırdığı dehşet bilinmeyen ya da yabancı bir güç tarafından türetilmez. “Kendimizi kurtarmaya çalıştığımız ve bu yöndeki her türlü çabamızın üstesinden gelen, içimizdeki derinlikli, tanıdık bir şeyden türer”. “*Paranoidvizyon*” ise, modern insanın hegomonik ilişkilerin çeşitli görünümünün altını çizen makineleşme, tekelleşme, yabancılaşma, ötekileşme gibi duraklarda bireysel tutumunu yansıtır. Bu kavramların izlerine ağırlıklı olarak *Gizler Çarşısı*, *Terzi Makası*, *Çöplük*, *Şehrazat’ın Oyunu*, *Kuyu*, *Tepegöz* gibi yapıtlarda izlemek mümkündür. Bu kavramların altını çizen gotik kurgunun yarattığı dehşet kaynağını gerçek/gerçekdışılık, yaşam/ölüm, ben/öteki sınırlarındaki psişik ayrımın ortadan kalkmasından alır” (Nar, 2006: 9). Diğer eserlerinde de tanık olduğumuz dehşet sahneleri, bu oyunda bir ritüel şeklini almış gibidir. Kurulan saray oluşturulan yatak odası, kasap kancalarından oluşturulan düzenekler, yazarın diğer eserlerinde de görülen özel mekânlardır (Nar, 1997: 8-9). Yazar bu mekânları rastgele oluşturmaz. Tüm bu mekânlar, aslında bu eserde Şehriyar’ın varoluş mücadelesinin yansımalarıdır. Elbette ki bu varoluş sadece maddesel yanıyla değil ruhsal tarafıyla da mekânsaldır, o halde mekân, toplumları ve bireyi belirleyen temel etkidir (Çetindoğan, 2009: 138). Bu yüzden Turgay Nar’ın eserinde seçilen mekânlar tesadüfi olmaktan çıkar. Oyunda kurbanlar halkı, Bizeban ve Vezir Berehut ise iktidar ortağı olup yönetim kademesini temsil eder.

Şehriyar’ın geçmişine bakıldığında, tüm bu olanların sorumlusunun sarayın veziri Berehut olduğu görülür. Zamanında Şehriyar’ın babasının da veziri olan Berehut, iktidarsız olan hükümdarın karısının Bizeban adlı köle ile birlikte olmasını planlamıştır. Bu birliktelikten de Şehriyar dünyaya gelmiştir. Babasının ölümüyle tahta geçen Şehriyar’ın geçmişine ilgili şüpheler beynini kemirmektedir. Sürekli huzursuz olduğu için odasına kapanmış ve delilik nöbetleri geçiren Şehriyar, “babasının kimliğiyle sürüklendiği kuşku denizinde boğulurken”, Vezir Berehut iktidarı elinde tutmaya devam ederek, ülkeyi istediği gibi yönetmeye devam etmektedir. Şehriyar, her gece bakire bir köle kızın ırzına geçtikten sonra onları öldürerek duvarlarının harcına katar. Bu vahşet sahnelerine onun diğer eserlerinde de rastlanır. Örneğin, *Terzi Makası* adlı eserinde de sekreter kızın evine giden S., onun düşük yaptığı bebekleri odasına gömdüğünü öğrenir. Odanın bir cenin mezarlığına döndüğünü söyler. Oyunun

bu bölümünde yazarın zihninin arkaik dönemlere gittiği ve bu kurguyu Hitit medeniyetinde ölümlerin evlere gömülmesi geleneğinden aldığı söylenebilir. *Gizler Çarşısı* adlı oyunda çocuk kemiklerinden yapılan beşik ve genç kızların derilerinden yapılan süs eşyaları, defter kapları yazarın grotesk unsurları eserlerinde ustalıkla işlediğini gösterir (Ulutaş, 2016: 3429-3438). Şehriyar, bu şekilde yalnızlığını gidermenin yolunu aramakta içini kemiren huzursuzluktan kurtulmaya çalışmaktadır. Arada köle Bizeban'la sohbet eden Şehriyar, ona yalnızlığından ve kendi iktidarının esiri olmaktan şikâyet eder:

“Kendi egemenliğimin tutsağı oldum ey Bizeban, anlıyor musun beni?! Kendi egemenliğimin tutsağı!.. Bir ada oluşturacağım hükümlerimin sonsuzluk denizinde! Seni. Seni de alacağım o adaya!.. Belki de o zaman, özgür kılarım seni. Ya da bir deniz feneri olarak yaşarsın köleliğini.” (s. 68-69).

Konuşmalara kulak misafiri olan ve Bizeban'ın azat edilme ihtimalini duyan Berehut, hükümdara üç tavsiyede bulunur: “Birincisi, Şahım. Güvendiğin köleni azat etme. Çünkü özgürlük, insanoğlunu güçsüz kılar. Özgür insan boşluktur, amaçsızdır... Mihnet duygusu tükenmiştir özgür insanın. Köleliğinin bedelini istemesi, efendisinin sırlarına, güvenine mazhar olma duygusuyla bastırılır” (s. 70). Berehut'un nasihatlerinden ikincisi iktidar yükünün ağırlığıyla ilgilidir: “İkinci söyleyeceğim de bir hükümdarın en büyük düşmanı gene kendisidir... Gün gelip de kendi hükümdarlığına kulluk etmeye başladığında ruhun da ikiye bölünür...” (s. 72).

Oyunun ana karakterlerinden hükümdar Şehriyar, kendi iktidarının tutsağı olmaktan kendi hükümlerine kulluk etmeye başladığından şikâyet etmekle bir anlamda kendi tükenişini okuyucuya sezdirir. Bilinçli bir nesneleştirme politikası güdülen olan iktidar olma sürecinde doğal gelişmelerden ziyade insanın kendi türdeşlerine hâkim olma arzusu onun bu amacını kamçılar. İktidarda bulunanlar, bunu bir hak olarak görüp kendi türdeşleri içinde daha basit ve güçsüz olarak gördüğü insanları nesneleştirme hakkını kullanır (Esgün, 1999: 3). Bu olağan bir hâl aldığı anda ise iktidarlaşma tükenmiştir. Foucault, iktidar sürecinin “olmazsa olmaz”ı olarak “özgürler arasındaki ilişkiyi” ön ve gerek-koşul olarak görür. Ona göre “bir özne hareketsiz kılındığı anda iktidar oyunu değil, şiddet ve kölelik vardır. İktidar ilişkisi, özgür, edimde bulunan -ya da Hegel'in deyişiyle- bağımsız özneler arasında ölümüne girilen sürekli bir mücadeledir. “İktidar sabitlendiğinde ve artık bundan böyle bir tersine çevrilme imkânı kalmadığında söz konusu olan şey bir iktidar ilişkisi değil, şiddet ilişkisidir. Russell'in “yalın iktidar” olarak nitelediği, “bir haydudun kurbanını ya da istilacıların yenilmiş bir ulusu soyması” ile “kölenin, uzun bir alışkanlık sonucu olarak kadere rıza gösterdiği durum dışında(ki) kölelik de Foucault'ya

göre iktidar sayılmamalıdır (Esgün, 1999: 3). Aslında, olayı bu pencereden değerlendirdiğimizde, Şehriyar'ın neden kendi iktidarının kölesi olduğunu anlamamız daha da kolaylaşır.

Şehriyar, kendi hükümlerlik denizinde bir ada oluşturarak Bizeban'la orada yalnız yaşama hayalinden bahseder. Bu da iktidarda bulunanların aslında nasıl bir yalnızlık ve trajedi içinde bulduklarının delilidir. Berehut, Şehriyar'ın Bizeban'ı özgür bırakma ihtimalini duyunca ona verdiği öğütlerle, bunun iyi bir sonuç doğurmayacağını ve aksine en çok da Bizeban'a zarar vereceğini belirtir. Alfred Adler, *İnsan Doğasını Anlama* adlı kitabında boyun eğen “uşak ruhlu birey”den bahsederken, bu tipin başkalarının koyduğu kurallar ve yasalara göre yaşadığını, âdeta içinden gelen bir zorlamaya uyararak, kendine uşakça bir yer aradığını (Russel, 1990: 17-18) belirtirken Berehut'un söylediklerini destekleyen görüşler ortaya koyar.

Oyunun ilerleyen bölümünde, köleler; Şehriyar'ın bakire kızlarını kirlettikten sonra öldürmesine, bir süre sonra karşı çıkmaya başlar. Yıllardır sessiz kaldıkları bu duruma daha fazla tahammül edemezler ve bakire kızlarını öldürüp kanlarını sarayın içme suyuna karıştırırlar. Başkaldırının haklı olduğu yerde özellikle toplumsal yanı olduğu yerlerde amaç anarşi çıkarmaktan ziyade istikrarlı bir toplum yaratmaktır. Bu oyunda da görüldüğü üzere başkaldıran köleler, bireysel menfaatlerinden ziyade uygulamalarıyla o güne kadar, emri altında bulunan kölelerin tümüne aynı zulmü yapan hükümdarın otoritesini sona erdirmek istemektedirler. Bu amaç da onları her bakımdan haklı çıkarır. Bu tür başkaldırıların olmadığı yerler de insanlık durgunluktan kokuşur ve adaletsizliği giderecek çareden yoksun kalır. Bu bağlamda kölelerin itaatsizliklerinin meşru bir işlevi vardır (Russel, 1990: 257-258).

Sarayda bakire köle kalmayınca Şehriyar, kurban olarak Vezir Berehut'un sadakatini de ölçme anlamında onun kızı Şehrazat'ı ister. Vezir, ikisinin kardeş gibi büyüdüğünü söyleyerek bu fikre karşı çıksa da Şehriyar'ı ikna edemez; çünkü Şehriyar'ın bu isteği bir anlamda kendi iktidarını ölçmeye yönelik bir istektir:

“Bana sadakatini görmek istiyorum!.. Yarınki bakire, kızın Şehrazat olacak!.. Onu istiyorum!.. Kendi iktidarına, kendi gücüme yenik düşmem ben!.. Madem ki bana itaatin var, madem ki benim varlığım senin de varlığındır, öyleyse bunu bana göster” (s. 81).

Oyunun bu bölümüne kadar iktidarı ayakta tutan ve onun adaletsiz zulümlerini meşru kılan vezirin de bu zulümlerden payını alarak nesneleştiğine şahit oluruz. Vezir Berehut, geçmişini sorgulamakla uğraştırarak Şehriyar'ın

zihnen sancılar çekmesine sebep olup iktidarın nimetlerinden yararlanırken otoriteye meşruluk kazandıran asıl sınıfı temsil eder. İktidarların geneli tek kişiden ziyade bir örgüte dayanır. Bazı iktidarlarda kilise, bir siyasal grup, bir örgüt veya toplumsal bir organizma iktidarı besler. Bu organizma bir klan, aile, biyolojik bir grup ya da askerî bir sınıf olabilir (Russel, 1990: 162). Özetle iktidarda görünen kişi farklı onu kullananlar farklı odaklardır. Oyunda da asıl iktidar sahibi Berehut'tur.

Şehriyar'ın kendi varoluşunu ispatlamak için kurban olarak Şehrazat'ı seçmesi kendi sonunu hazırlar. Yazar, oyunun bu bölümünde okuyucuya / seyirciye bu durumu Şehrazat aracılığıyla şu sözlerle hissettirir: "Her iktidar varoluşunu seçerken, öte yandan ölümünü de seçmiş olur..." (s. 87). İktidarın; "öbür eylemler üzerinde icra edilen bir eylem kipi, yaptırtma" fonksiyonuyla öne çıkar (Game, 1998: 132). İktidar sahibi karşısındakinden isteğini olumlu veya olumsuz anlamda yerine getirmesini kendisine itaat etmesini isteyebilir. Bu istek yerine getirildiği müddetçe iktidar korunmuş olur, aksi takdirde tam bir iktidardan söz edilemez. Yukarıdaki olayda da Şehriyar'ın isteği etik anlamda veya sosyal kurallar anlamında her ne kadar uygunsuz olarak karşılanırsa bile kendisi açısından iktidarını ölçme anlamında geçerli bir istektir. Bunun farkında olan Berehut da onun bu isteğine çok fazla direnemez. Her iki kızını uzak beldelere göndermek istese de Şehrazat, uzun süreden beri devam eden ve artık toplum tarafından içselleştirilerek kabul edilen bu adaletsiz ve ahlâksız uygulamaya son vermek üzere kendini feda eder. Vezir penceresinden olayı değerlendirdiğimizde ise iktidar, bir süre sonra onu iğdişleyen kişiye de saldırır. O, kendisini ayakta tuttuğu müddetçe herkesi ve her şeyi kullanır. Zaman zaman iktidarını paylaşırsa da eskiyen ve pörsüyen unsurları atarak yeni güncellemeler yapar.

Oyunun ikinci bölümü, ergenliğe ulaşmanın heyecanını henüz yaşayan Dünyazat ve ablası Şehrazat'ın sohbetiyle başlar. Deprem gibi bir sarsıntı ve ardından gelen bir karanlıktan sonra odaya giren Vezir Berehut, Şehriyar'ın teklifini kızı Şehrazat'a iletir. Şehrazat, iktidar tutkunu olan babasını suçlayarak sıranın bir gün kendilerine geleceğini bildiğini kendisinden sonra da kız kardeşinin kurban olarak seçileceğini söyler. Kendileri yıllardır işlenen haksızlığa göz yummuş ve bir anlamda bu zulmün bir parçası olarak bu sonun hazırlayıcısıdır. Bu nedenle ona göre böyle bir sonu hak etmişlerdir:

"Şehriyar, ne kadar güçsüz kalıp da kendi cinayet oyuncaklarıyla oynarsa, sen de o kadar iktidarı elinde tutuyorsun... Şehriyar'ın babasının kim olduğunu bilmiyor musun?... Halkın üzerinde tek otorite sen oldun.. Şehriyar'ın ağzından konuştun her zaman halka... O yalnızca bir..." (s. 88-89).

Oyunda görüleceği üzere Şehrazat, karakteristik özellikleri bakımından hem Şehriyar hem de Berehut'un karşıtı olarak olumlu tipi temsil eder. Doğruları söylemekten çekinmeyen, çok sayıda kitabı olan ve sürekli okuyan, okuduklarını masal anlatma yöntemiyle insanlara aktaran ve hakikati gizlemeyen biridir. Tüm bu özellikleriyle eserde "sanatçı" misyonuyla yer alır. Onun bu bölümde babasına karşı söylediği bir hakikat vardır ki hiçbir iktidar yalnız başına kötülükler yapmaya muktedir değildir. Onu besleyen başka unsurlar mutlaka vardır. Deleuze'nin deyişiyle, güç ilişkileri başka güç bağıntılarıyla ilişki halindedir (Deleuze, 2003: 233). Bir toplumda güçlü bir iktidar varsa bu, sadece başta bulunan yöneticinin (hükümdar/kral) güçlü olduğu anlamına gelmez. İktidar, esasında bir örgüte dayanır. Bu örgüt, öncelikle toplumu iktidara boyun eğmeye hazır hale getirir ve sahip olduğu teknik donanımlarla, medya gibi, iktidarın yapacaklarını gerekçelendirip haklı bir zemine oturtur (Russel, 1990: 162).

Oyunun bu bölümünde Şehrazat'ın vurguladığı gibi her ne kadar Şehriyar, hükümdar olarak iktidarda görünse de (Makro iktidar) iktidarın nimetlerini kullanan ve onu yöneten kişi Berehut'tur. Mikro iktidar sahibi olarak kullanılan/sömüren-sömürülen/ezen-ezilen/özne-nesne ilişkisini meşru kılarak ve bunu topluma benimseterek makro iktidar olan Şehriyar'ı ayakta tutan kişidir. Makro iktidarların varlığı bu anlamda mikro iktidarların güç ilişkilerine bağlıdır (Esgün, 1999: 3). Oyunda Şehriyar'ı ayakta tutarak onu kötü işler yapmaya yönelten kişi Berehut'tur. Şehriyar, varoluş sancısını unutmak için cinsel ve vahşet ritüellerine başvururken ülkenin yönetimini üstlenen Berehut, iktidarın nimetlerinden yararlanmaktadır. Onca bakire köle kızın tecavüz edilerek öldürülmesine ses çıkarmayan Berehut, sıra kendi kızına geldiğinde ahlâktan bahsederek nesneleşmenin en bayağı örneğini gösterir. Şehrazat, babasının kız kardeşiyle ülkeyi terk etmelerini istemesine karşı çıkarak Şehriyar'ın yanına gitmeyi tercih eder. Bu da onun erdemini gösterir. İkinci sahnede Şehrazat, kölelikten önce okuma yazma bilenlerin dilleri kesildikten sonra yazdıkları defterleri köle mezarlığına gömdüklerini söyleyerek öykünün sonrası için ip ucu verir. Bu defterlerde büyük sırların yazılı olduğunu ve mezarlığa babası dâhil kimsenin giremediğini belirtir. Bu sırlara, sarayda bir tek Bizaban'ın vakıf olduğunu ifade eder.

Üçüncü sahnede, Şehriyar'la buluşan Şehrazat, ona çocukluklarının birlikte geçtiğinden bahseder. Çekmecelerin sırrını soran Şehrazat'a Şehriyar, sert davranır. Şehrazat, Şehriyar'ın geçmişini sorgulayınca hükümdar buna da kızar. Yer yer ölüm tehditleri alan Şehrazat, Şehriyar'a, anlatacağı bir hükümdar hikâyesinden sonra kendisiyle birlikte olabileceğini ifade eder. Hükümdar, onun bu teklifini kabul eder. Şehrazat, hikâyesine, zamanında bir hükümdarın, rüyalarını süsleyen görkemli bir şehre ordusuyla saldırdığını ve çıkan savaşta

binlerce insanın öldüğünü anlatarak başlar. Hükümdarın savaşı kazandıktan sonra binlerce ölüyü gömdüğü bu mezar şehir üzerine eskisinden daha güzel bir kent imar ettiğini; fakat kısa süre sonra cüzzam, veba, kolera gibi ölümcül salgınların şehri teslim aldığını anlatır. Sebebinin de kentin üzerine bina edildiği toplu mezar olduğunu ekler. Toplu mezardaki cesetler çürüyüp de yer altı sularına karıştığı için salgına yol açar. Hükümdarın başvurduğu bilginler, bunun tek çaresinin kenti yeniden yıkarak o toplu mezarı açıp kireçlemek olduğunu belirtir. Hükümdar söylenenleri yapar. Şehri, yıkarak yeniden imar eder. Bu sırada yaşlanan hükümdar, neslini sürdürecektir bir oğlu olmadığını fark eder. Vezirine danışır, vezir de neslinin devam etmemesi halinde ülkede bir kaos çıkacağını hükümdara iletir. 40 gün böyle kara kara düşündükten sonra vezirinden derdine çare bulmasını isteyen Hükümdara, vezir ülkenin dört bir yanından hekimler getirtir. Hükümdarın derdine derman bulamayan hekimler, bir bir öldürülür. Sıra son hekime gelir. Son hekim, hükümdardan sırrını bilen en güvendiği köleyi, kendisine yardımcı olarak vermesini ister. O sırada Şehriyar, “Bizeban” gibi diyerek araya girer. Bizeban’ın da babasının en güvendiği köle olduğunu ve şimdi de kendisine hizmet ettiğini belirtir. Bu sırada Şehrazat, hikâyeye son vermek istediğini söyleyerek yıkandıktan sonra kendisiyle birlikte olduktan sonra kendisini öldürebileceğini Şehriyar’a iletir onun merakını artırır. Her gece anlattığı hikâyeleri öyle bir yerde keser ki Hükümdar, hikâyenin devamını merak eder ve ertesi gece hikâyeye devam etmesini ister. Şehrazat, bilgi donanımı ve masal anlatma yeteneğiyle iktidarı alt etme mücadelesi verir.

Turgay Nar, oyunlarını yazarken sadece seyirlik bir eğlence metni olarak yazmaz. O, sosyal ve politik eleştiriler yaparak evrensel temaları yakalamaya çalışır. Bu yaklaşım, Piscator’un tiyatronun işleviyle ilgili görüşleriyle uyuşan bir nitelik taşır. O, ele alınan sorunların, çatışmaların ardındaki tarihsel ve toplumsal koşulları, politik nedenleri ve bağlantıları tiyatro yoluyla seyirciyle buluşturmayı bir ideal olarak değerlendirir. Onun tiyatro anlayışında kitlelerin politik anlayışlarının belirlenmesinde bu sanatın son derece önemli bir fonksiyonu vardı ve o son dönemlerde tiyatro sanatının bu misyonunu yitirmesinden şikâyet etmekteydi (İpşiroğlu, 2013: 16). Nar’ın eserlerinde, sosyal ve politik eleştiriler gündelik siyasî polemiklere atıf yapmaktan ziyade evrensel temaları yakalamaya yöneliktir. Onun eserlerini hemen her topluma ve siyasal düzene uyarlamak mümkün olabilmektedir. Brecht, sanatı tarif ederken: “Büyük bir sanat her zaman büyük çıkarılara hizmet eder” der. O, tiyatronun amacını “kolektif bir bilinç uyandırmak” olarak tanımlar (Boussignac, 2010: 84). Bu oyunda da yazar, böylesi bir mesajı Şehriyar ve Şehrazat aracılığıyla okuyucuya sunar: Nar’ın oyunlarında dilin bir güzellik kaygısı içerdiği kesindir. Ancak bu durum, karşı gerçekliğin yükseldiği dönemlerde “sanat sanat içindir” şeklinde ifade bulan anlayışın da çok dışındadır. Nar, oyunlarında dili, yukarıda ifade etmeye çabaladığımız gibi derinde var olan, bilince çıkabilmek için sadece bilim

ve gözlemin ötesinde şeylere ihtiyaç duyan gerçeği ortaya çıkarmak uğruna bu şekilde kullanmaktadır. Önemli olan derinlerdeki gerçeği, ifadesi zor, bazen de mümkün gibi görünmeyen gerçeği doğru imgeler yardımı ile seyircinin beynine yansıtmak ve bu sayede seyircinin gerçekleri kendi cümleleri ile ifadelendirmesini sağlamaktır. Simgeciler anlamsal çıkarımlarda seyirciyi özgür bırakır. Nar'da dramatik kurguda yaratılan durumla seyirci, onun belirlediği metaforları değerlendirerek ilerler (Topcu, 2004: 48).

Şehrazat'ın Oyunu adlı eserde, hükümdar Şehrazat'ın bedene yönelik şiddeti, tecavüz ettikten sonra onu yok ederek sarayın harcına karmaya kadar ileri götürdüğünü görürüz. Şehrazat, sanatçı kimliğiyle ona karşı çıkararak kendini feda edip onu bu yolla alt etmeye çalışır. Ona anlattığı hikâyeye aslında Şehriyar'ın kendi hayat hikâyesinin temsili anlatımıdır. Babasının zulümlerinden ve yüzlerce masum insanın canına kastettiğini belirttikten sonra kendi neslini sürdürme uğruna düştüğü trajikomik durumu Bizeban üzerinden sunar.

İkinci bölümün ikinci sahnesinde, Şehrazat ile Şehriyar hikâyeyi bıraktıkları yerdedirler. Hikâyenin bir yerinde Şehriyar, Şehrazat'la iktidar konusunda tartışırken şöyle der: “Her iktidarın bir tutkusu, o tutkunun da bir gücü vardır” (s. 94). Bu yaklaşım Michel Foucault'un, iktidar tutkusunu cinsel tutkuyla ilişkilendirmesini hatırlatır (Foucault, 2000: 244). Bu tutku bir hastalık gibi kişinin hedefine odaklanmasını ve başka hiçbir şeyle ilgilenmemesine neden olur. İktidar tutkusu bu oyunda da hükümdarın var oluşunu sağlayan elindeki tek yetkidir. O da bunu ayakta tutmanın mücadelesini arzularını yerine getirmekle verir. İstekleri karşılanmadığı an, iktidarını yitirmiş kabul eder. Bu duygu onda yenilmişlik duygusu uyandıracığı için çok kötüdür. Bu yüzden ki iktidar, yok olmamak için yok eder. Bilindiği gibi, insanın savunmasız oluşu ve belirsizlik içinde bulunuşu siyasal iktidarın temelini oluşturur. İktidarlar otorite ve itaati, tebaalarını insanlık halinin bu iki lanetine karşı etkin bir biçimde koruyacakları güvencesini vererek sağlamalarına (Bauman, 2013: 155) rağmen bu oyunda sağlanan iktidarın, bir süre sonra halkın tamamen aleyhine döndüğü onu yok etmeyi amaçladığı görülmektedir. İşin ucu kendine dokunduğunda etik değerlere vurgu yapan Berehut ve iktidarın göstermelik ismi Şehriyar, ahlâksızlığın ve zulmün oyundaki en büyük uygulayıcılarıdır. Eski çağlardan beri iktidarın tek elde toplandığı hükümdarlık / krallık gibi yönetimlerde, halkın belli bir coğrafyaya hapsedilmiş olması ve hareket kabiliyetinin zayıf olması onları bu diktatör yönetimlere itaate mecbur kılıyordu (Russel, 1990: 167). Bu iktidarlara itaat etmeyenler veya zorluk çıkarılanlar çeşitli cezalara çarptırılıyordu. Öteden beri iktidarın cezalandırma yöntemleri doğrudan insan bedenine yönelikti. İnsan bedenine acı vererek veya onu yok ederek diğer insanlar arasında ortak bir algı yönetimi sağlayan iktidarlar, bu yolla her türlü

şiddeti kendilerini yücelten bir cezalandırma ayinine dönüştürebiliyorlardı (Foucault, 1992: 70).

Modernizm sonrası, Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu* kitabında problematize ettiği gibi, bireyi tespit etmeye yönelik ritüelleşmiş bir iktidar temsili ve teşhisi ortaya çıkar. Bir iktidar denemesi olarak cezai sına ve soruşturma pratiği tam da hakikatin hangi mekanik tespit ve hukuksal biçimler üzerinden ilerlediğini gösterir. İktidar jeneolojisinde modern devletin modern hakikati güçlendirme kurumu hapishaneler, suçlu damgasını ve cezalandırma pratiğini uygularken cezanın nesnesi olan ve önceden yaşamın azap çektirme biçimine yedirilen insan bedenine yoğunlaşır (Sustam, 2014: 3). Beden, siyasal iktidarın anlam bulmasının sembolü olarak kuşatılır. İktidar ilişkileri onun üzerinde doğrudan bir müdahale meydan getirmekte, onu kuşatarak, damgalayarak, terbiye ederek ve ona azap çektirerek egemenliğine geçerlilik kazandırır. Hemen tüm iktidarlarda insan bedeni asıl hedef olarak cezalandırmanın ilk hedefi durumundadır. Kalıcı izler bırakarak diğer insanları korkutmak asıl amaçtır (Foucault, 1992: 31-32).

Üçüncü sahnede, Dünyazat, Bizeban'dan köleler mezarlığının anahtarını ister. Ablasının hayatının o defterlerde yazılı olan hikâyenin sonuna bağlı olduğunu anlatmaya çalışır. Dünyazat'ın yalvarmaları karşısında Bizeban, dilsizliğinin verdiği acıyla kıvrılır. Öte taraftan Şehrazat, hikâyesine devam etmektedir. Hekim, hükümdara “beyninden aldıkları bir parçayı döl haznesine yerleştirdiklerini ve hükümdarın binbir gece binbir cariyeye birlikte olacağını ve içlerinden birinin bir erkek çocuğa hamile kalacağını umduklarını” söyler. Bunun da başarılı olmaması halinde son bir çareye başvuracaklarını anlatır. Son çarenin ise her gün hükümdarın beyninden bir parça alarak kanıyla ezip ona yedireceğini, böylece hükümdarın kendi ejderhası olacağını belirtir. Fakat tüm bunların hükümdarı oyalamaya yönelik bir oyun olduğunu tek çözümün hükümdarın karısının bir köleyle dölletilmesi olduğunu sözlerine ekler. Bunun için de hükümdarın uyutulacağını karısına da çok güçlü bir iksir verilerek cinsel arzularının kışkırtılacağını belirtir. Köleye bu yaptığının bütün ülke için hayırlı bir iş olduğu için günah bile sayılamayacağı söylenerek kölenin ikna edilmesi sağlanacaktır. Bu sırada Şehriyar, hikâyeyi bölerek kaç gecedir birlikte konuştuklarını sorar. Şehrazat, “bin bir gece” diyerek yanıtlar. Oyunun sonunda “Bizeban”ın babası olduğunu anlayan Şehriyar, cinnet geçirir. Şehrazat'ın son çekmeceyi de açmasına izin verir. Şehrazat'ın açtığı son çekmece de boş çıkar. Oyun, Şehriyar'ın attığı delirium çılgılığıyla sona ererken sahne yeniden bir masal karanlığına bürünür.

Turgay Nar'ın bu oyunda Bin Bir Gece Masalları'ndan birini yeniden yazarak, Şehrazat'a anlattığına şahit oluruz. Oyunun düğüm bölümünde

kurban seçilen hikâye anlatıcı konumundaki Şehrazat, sanatçıyı temsil eder. Varoluş sorunu yaşayarak insanlara zulüm eden iktidardaki hükümdara, hikâyeler aracılığıyla kendi geçmişini anlatarak galip konuma geçer. Burada bir sağaltım söz konusudur. Yazarın, iktidarın şiddetine bir kadın kahraman aracılığıyla son vermesi bilinçli bir tercihtir. Kadın, doğurgan olması sıfatıyla yaratıcı niteliğine sahiptir. Hayatı üretir. Yaşam, biyolojik olduğu halde hayat daha sosyaldir. İnsanın sahip olduğu değerleri üretir. İktidar, her zaman önce kadına saldırır. Birçok toplumda ilk köleleştirilen kadındır. Bu sebeptendir ki kadının ekseninde olmadığı hiç bir düşünce iktidarla mücadele edemez. İktidar, bu oyunda da kadınlara saldırır. Bakire kızlara tecavüz eylemi, erdeme saldırı olarak değerlendirilebilir. Bozulmamış toplumun bozulmamış değerlerinin yok edilmesi olarak okunabilir. İlkel toplumlardan Hammurabi kanunlarına kadar kadın, hep iktidarın baskı uyguladığı ve nesneleştirdiği bir varlık olarak öne çıkar. En basitinden nikâhsız cinsel ilişkilerde kadının hatası zina denilerek en büyük cezalara çarptırılırken en dindar topluluklarda bile köle kadınlarla cinsel ilişkiye girmek erkek için meşru sayılmaktaydı. Törelere kadının aleyhine işlemesi erkeğin üstün iktidarına dayanmaktaydı. Başlangıçta fiziksel üstünlük sonradan iktisadi, siyasal ve dinsel alanlardaki iktidarları da kapsadı. Hammurabi yasaları kadının yasa yapanın gözündeki önemsizliğini ortaya koyan çok ilgi çekici bir örnektir. Bu yasalara göre, eğer birisi soylu bir adamın gebe kızına vurur da kız bunun sonucunda ölürse, vuranın kızı da öldürülür. Soylu kişiyle vuran arasında hakkın yerine getirilişi bakımından bu adilânedir. İdam edilen kız, vuranın sadece bir malıdır ve kendisi kendi yaşamı üzerinde bir hak iddiasında bulunamaz. Vuran ise, soylu kişinin kızını öldürmekle, öldürdüğü kıza karşı değil, soylu kişiye karşı bir suç işlemiş sayılır. Hammurabi yasalarına göre kızlar, iktidar sahibi olmadıkları için, hiçbir hak sahibi de değillerdi. İşin kötüsü erkeklerin egemenliğini taşıyan bu törel kanunlara kadınlar da inandığı için kolaylıkla itaat ediyorlardı (Russel, 1990: 236-237). İnsanlığın sözde ilk uygar anayasası kabul edilen Hammurabi kanunlarında bile cezalandırılan katil değil onun kızıdır; yani kadın hep negatif bir ayrımcılığa tabi tutulmaktadır.

Bu oyunda da görüleceği üzere, Şehrazat'a gelinceye kadar, köle kadınların hiçbiri bu uygulamaya karşı çıkmaz ve kaderine razı bir şekilde Şehriyar'a teslim olur. Çünkü toplumun tümünün uzlaştığı bir konu vardır ki iktidarda bulunanlar, istedikleri zaman ve gerekçesiz olarak, halktan her hangi birinin canına kıyma dahil her türlü hakka sahiptir (Keskin, 1996, 118). Şehrazat'ın anlattığı hikâye aslında Şehriyar'ın hikâyesidir. Çocuğu olmayan önceki hükümdara, vezir aracılığıyla, büyük bir oyun oynanmıştır. Hükümdarın karısının bir köleyle döllenerek hükümdarın neslinin sürdürülmesi planını uygulayanın, vezir Berehut olduğunu sonradan anlarız. Çocuğun babası Bizeban'dır. Onun da dili kesilerek bu sırrı başkasıyla paylaşması engellenmek

istenmiştir. Bizeban, oğlunun tüm zulümlerine babalık içgüdüleriyle karşı çıkamaz. Okuma yazma öğrenmeleri, özellikle engellenen kölelerin zıddına Bizeban, kölelikten önce okuma yazma bilmektedir ve yaşadıklarının tümünü gizlice bir deftere kaydetmektedir. Bu defterlerin saklandığı mezarlık bir anlamda kölelerin sır kuyusudur. Şehrazat'ın anlattığı masalın düğümü de bu defterde yazılanlar sayesinde çözülür. Aksi halde Şehrazat, masalı bitiremeyecek ve belki de diğer köle kızlarla aynı sonu paylaşacaktır. Kız kardeşi, Bizeban'dan yardım isteyerek onun hikâyenin sonunu getirmesine yardımcı olur. Şehrazat ve Şehriyar "Çekmeceler Katı"nda iktidar hakkında konuştukları bölümde, Şehrazat'ın çekmecelerin neden boş olduğuna ve gizli bir bölümde sakladığı sorusuna Şehriyar, şu cevabı verir:

“Ölüm gibi!.. Ölüm gibi! Zaman'ın eli ayağı çekildi, gittikçe soğuyor bir ceset gibi çekmecelerin boşluğunda! (Birden sakinleşir...) Onlarda benim iktidarım saklı!.. çürüyen bir döl kokusu!.. İhanetin rahminde kendini yeşerten...” (s.103).

Yazar, Şehriyar'ın aslında kendi varoluş sorunu hakkında şüpheler yaşadığını ve bunun verdiği huzursuzlukla kapalı bir hayata kendini mahkûm ettiğini okuyucuya sezdirir. “çürüyen bir döl kokusu!.. İhanetin rahminde kendini yeşerten...” sözleri, annesinin ihaneti sonucu dünyaya geldiğinin bilincinde olduğunu sadece bu gerçekle yüzleşme cesareti gösteremediğinin işaretidir. Şehrazat'ın onu bu inkâr edilmez gerçekle yüzleştirmesine daha fazla dayanamaz ve cinnet geçirir. Turgay Nar, bu eserini kurgularken tiyatronun sosyal eleştiriye katkısını göz ardı etmez ve Şehriyar temsiliyle yüzyıllardır süren iktidar baskısını eleştirir. Bu eleştiri kısır güncel siyasal bir eleştiriden çok fazlası olup geleneğe, töreye, kanunlara, sosyal baskıya ve sessiz çoğunluğa yönelik bir eleştiri olarak öne çıkar. Yazar, tiyatro yoluyla seyirciyi, dolayısıyla toplumu değiştirip dönüştürmeyi ve bilinçlendirmeyi asıl amaç olarak belirler (Yıldız Akgül, 2013/1:19-20).

Yazar, eski bir hikâyeden yola çıkarak modern zamanların yeni vahşi insanının uygarlık reflekslerini yakalamadaki başarısızlığını semboller üzerinden anlatır (Baudrillard, 2012: 16). Oyunda iktidar ve tahakküm kavramları Berehut ve Şehrazat aracılığıyla ortaya konur. Babası iktidarın tahakküm ayağını oluşturup ve her türlü zulmün meşrulaşmasında aktif rol alırken Şehrazat, bu otoriteye direnir ve sonunda alt eder. Bu aşamada Foucault'nun eserlerinde “iktidar” ve “tahakküm” kavramlarını hatırlamak gerekir. Zira o, iktidarı normal karşılarken tahakküme karşı mücadele etmek gerektiğini savunur (Newman, 2006: 39-40). Şehrazat, kaçıp kurtulmak yerine süregelen bu adaletsizliğe ve zulme son vermede aktif rol almayı tercih eder.

Yazarın, oyun vasıtasıyla okura çok sayıda mesaj vermeyi amaçladığı gözden kaçmaz. Yazar, sözde babasından aldığı zulüm saltanatını aynı şekilde devam ettiren Şehriyar özelinde, seçkinlerin saltanatını eleştirir. Modernleşme sonrası bile düzelmeyen bu durumda, devletin doğal olarak da yönetici seçkinler zümresinin (lider, ordu, aydın, bürokrasi), her türlü güçle donanmış bir “yol göstericilik” misyonuyla beraber toplum üzerinde nasıl otoriter ve totaliter bir yönetim sergilediklerini eleştirir (Çetin, 2003: 14). Diğer bir mesaj ise sözde uygarlaşan insanın kadını cinsel bir meta olarak kullanmaya devam etmesidir. Dikkat edilirse Şehriyar, kadınlarla düzeyli ve hazza dayalı bir cinsel ilişkiye girmez. Onlara tecavüz ettikten sonra kasap kancalarına asarak onları öldürtür ve sarayın harcına katar. Hermenötik bir yaklaşımla kadının nesneleştiği ve çok hızlı bir şekilde tüketildiği okunabilir. Çünkü 17. yüzyıla kadar kısmî olarak serbest yaşanan cinsel ilişki, bu yüzyıldan sonra devlet eliyle genelevler ve fuhuş sektörüne kaydı (Foucault, 2007: 11-15). Bu da sözde uygar insanın kadına onurunu kazandırmak yerine onu bir meta olarak kullanmaya başladığının göstergesidir. Hele bu evlerden vergi alan devletin onursuzluğu nasıl organize ettiği görülebilir.

SONUÇ

Turgay Nar, *Şehrazat'ın Oyunu* adlı eseriyle yoğun olarak yararlandığı Doğu kaynaklarına yeniden yönelir. Herkesin hakkında genel bilgi sahibi olduğu bir masalı modern bir kurgu ve farklı bir üslûpla tiyatroya taşır. Modern vahşi insanın iktidar tutkusunu, akıl almaz dehşet oyunlarıyla şiirleştirerek oyunlarına estetik bir boyut kazandırır. Nesneleştirilen kadının rol üstlendiğinde nasıl bir yaratıcılıkla en zorba iktidarları bile devirdiğini imgeler üzerinden okuyucuya sunar. Yazarın bir diğer başarısı bütün oyunlarında görüldüğü gibi bu oyununda da sıra dışı bir görselliği sahneye taşımıştır. Modern tiyatro sanatının temelini görselliğin oluşturduğu söylenebilir: “Tiyatro bir görsel sanattır ve sahneleme esnasındaki kimi anlar kişinin hayal gücüne sonsuza kadar yerleşir: eline Yorick’in kafatasını alan Hamlet ve kollarında Cordelia’nın ölü bedeniyle giren Lear gibi unutulmaz sahneler. Aslında, metin tarafından öngörülen görsel imgeler, bunların sahneleme esnasında gerçekleştirilmesi, bunların okuyucunun ve izleyicinin belleğinde sürdürdüğü yaşam ile ressamlar ve sanatçılar tarafından bu imgelere bahsedilen yeni ve bağımsız yaşam arasında canlı bir alışveriş sürüp gider. Batı sanatının tarihi Homeros, Aiskhylos, Shakespeare, Corneille Racine’den alınma sahnelerin ve imgelerin görselleştirilmesiyle yoğun biçimde zenginleşmiştir (Poole, 2013: 150-151)”.

Sosyal gerçekçi tiyatroya dahil edebileceğimiz temalar işlerken Anadolu kaynaklarından beslenmeyi ihmal etmeyen yazarın, felsefi, şiirsel ve imgesel bir dille yoğun bir tasvire başvurduğu görülür. Nar, kuru bir gerçeğin peşinden

gitmeyi sevmeyen ilginç bir yazardır. Ona göre insanlık bir kaos içindedir ve sanat eserleri bu kaostan beslenir. Bu kaosu ancak şiirsel bir dille anlatarak insanın ürkmesi önlenir. O da işte bu tasvirlerle dehşetli sahneleri hayallerle süslemeyi tercih eder. Okuyucu ve seyircinin hayal dünyasını zenginleştiren bu tasvirlerin oyunu sahneye taşıyan rejisöre de imkân tanıdığı söylenebilir (Nar, 2006: 17). Brecht, tiyatronun insanları eğlendirmek üzere yazıldığını; fakat tiyatroyu ahlâk pazarına dönüştürmemek gerektiğini savunur (Brecht, 1993: 27). Şiirsel tiyatro eserlerinin ayrı bir form halinde sunulduğu tiyatrolarda biçimselliğin önemi trajedilerde anlam kazanır. Tony Harrison başta olmak üzere bu tarzı savunanlar, yaşamın tekdüze gidişine bir tepki olarak bu tarzın okuyucuyu görünenin ötesine taşıyabileceğini söylerler (Poole, 2013: 133). Turgay Nar'ın 90'lı yıllardan itibaren oyunlarında işlediği özgün temalar, farklı kurgular, hayâlî mekânlar, oluşturduğu şiirsel dehşet havasıyla okuyucu ve seyirciyi sürekli ayrı bir dünyaya taşımayı başarır. Bu nitelikleriyle Türk tiyatrosuna yeni bir açılım kazandırdığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

Akgül, Tülay Yıldız (2013), “Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir (Social is the One That Can be Changed and Transformed)”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 35 (1): 7-22.

Baudrillard, Jean (2012), Tüketim Toplumu (İstanbul: Ayrıntı yayınları) (Çev. Hazal Deliçaylı- Ferda Keskin).

Bauman, Zygmunt (2013), Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm (Küresel Çağda Sosyal Eşitsizlik) (İstanbul: Say Yayınları).

Boussignac, Patrick ve Thoss, Michael. (2010), Yeni Başlayanlar İçin Brecht (İstanbul: Habitus Yayıncılık) (Çev: Tuvana Gülcan).

Brecht, Bertolt (1993), Tiyatro İçin Küçük Organon (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları) (Çev: Ahmet Cemal).

Deleuze, Gilles (2003), Deux régimes de fous et autres textes (Paris: Editions de Minuit).

Esgün, İ. Uğur (1999) “Makro İktidar, Mikro İktidar ve Hukuk”, Birikim Dergisi, İktidar ve Hukuk, 118, 3, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5341/makro-iktidar-mikro-iktidar-ve-hukuk#.WNO-ljs19PY> (20/04/2017)

Foucault, Michel (1992), Hapishanenin Doğuşu (Ankara: İmge Kitabevi) (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay).

Foucault, Michel (2000), Özne ve İktidar (İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Foucault, Michel (2007), Cinselliğin Tarihi (İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Game, Ann (1998), Toplumsalın Sökümü (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları) (Çev. Mehmet Küçük).

Halis Çetin (2003), “Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi”, Doğu Batı (Modernliğin Gölgesinde Gelenek), 25, 14.

İpşiroğlu, Zehra (2013), Dramaturgi Tiyaroda Düşünsellik (İstanbul: İkaros Yayınları).

Keskin, Ferda (1996), “Foucault’da Şiddet ve İktidar”, Cogito, Kış-Bahar, 6-7/118.

Nar, Turgay (1997), Toplu Oyunları-1 (Çöplük, Şehrazat’ın Oyunu, Kuyu, Terzi Makası), (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları).

Nar, Turgay (2006), Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ) (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları).

Newman, Saul (2006), Bakunin’den Lacan’a (İstanbul: Ayrıntı Yayınları) (Çev: Kürşad Kızıltuğ).

Öztürk, Çetindoğan M. (2009), “Kırsal Mitten Kentsel Ritüele Geçiş ve Beden-Mekân İlişkisinin 1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığına Yansıması”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 27: 137-159.

Poole, Adrian (2013), Trajedi (Ankara: Dost Kültür Kitaplığı Yayınları) (Çev. Hakan Gür).

Russel, Bertrand (1990), İktidar (İstanbul: Cem Yayınevi) (Çev. Mete Ergin).

Sustam, Engin (2014), “Foucault’da İktidarın Jeneolojisi, Biyopolitiğin Doğuşu ve Yönetimsellik”, Teorik Bakış, 3: 221-234.

Topcu, Ömer Naci (2004), Turgay Nar’ın Can Ateşinde Kanatlar İsimli Oyununun Dramaturgi ve Reji Çalışması, Konya, 2004, 48.

Ulutaş, Nurullah (2016), “Turgay Nar’ın Gizler Çarşısı Oyununda Politik Eleştiri”, Journal of Human Sciences, 13 (2): 3429-3438.

Zengin, Aslı (2011), İktidarın Mahremiyeti (İstanbul: Metis Yayınları).