

**T. C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**JOHN WHITING'İN “ŞEYTANLAR” OYUNUNDAKİ
RAHİBE JEANNE KARAKTERİNİN STANİVLAVSKİ
OYUNCULUK METODU ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

AYŞE NURSEL TIRIŞKAN

İSTANBUL, 2013

**T. C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI**

**JOHN WHITING'İN “ŞEYTANLAR” OYUNUNDAKİ
RAHİBE JEANNE KARAKTERİNİN STANİVLAVSKİ
OYUNCULUK METODU ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

AYŞE NURSEL TIRIŞKAN

Proje Danışmanı: ÖĞR. GÖR. ZURAB SIKHARULIDZE

İSTANBUL, 2013

ÖZET

JOHN WHITING'İN ŞEYTANLAR OYUNUNDAKİ RAHİBE JEANNE KARAKTERİNİN STANİSLAVSKİ OYUNCULUK SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Ayşe Nursel Tırışkan

İleri Oyunculuk

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Zurab SİKHARULİDZE

Mayıs 2013, 60 sayfa

Konstantin Stanislavski “Çağdaş Oyunculuk Sistemi” ve “Oyunculuk Eğitimi”nin kurucusudur. Pek çok diğer metod Stanislavski metodu olarak bilinen bu metod üzerine inşa edilerek geliştirilmiştir. İşte bu yüzden pek çok oyunculuk okulunda öncelikle, temel olarak Stanislavski Sistemi öğretilir. Sistem; önce, oyuncunun kendi başına yapacağı bir masabaşı çalışmasıyla yani; araştırma, inceleme ve sorgulama süreciyle başlar. İçsel ve dışsal çalışma teknikleriyle devam eder.

Stanislavski, metinle buluşan oyuncunun önce, metin yazarının hayatı, dönemi ve eserleri ile ilgili bir araştırma yapmasını, sonra eserin geçtiği dönemi araştırmasını ve bu araştırma evresinden sonra da, metne yönelerek fabel ve sujeyi belirlemesini ister. Bu çalışmalarla, eserin başlangıç, düğüm, gelişme, doruk, çözüm ve final noktaları iyice belirginleşir. Eserin türü, tarzı ve ana çatışması belirlenir. Sonra eserin anafikri oluşturulur. Oyuncu, bu aşamadan sonra karakteri incelemeye geçmelidir. “Ne yapıyorum?” ve “Ne için yapıyorum?” sorularının cevaplarını arar. Karakterin Büyük İsteğini ve Üstün Amacını bulur. Oluşturduğu bu temel bundan sonraki sahne üzeri çalışması için, yani; nasıl yapıyorum? sorusuna cevaplar arayabilmek için şarttır. İşte tüm bu süreç, Stanislavski'nin içsel ve dışsal çalışmalarıyla beraber, bir karakter yaratmak için, oyuncuya sunduğu izlek ve temel yöntemdir.

Ben de Stanislavski'nin oyuncuya sunduğu bu izleği takip ederek JOHN WHITING'in ŞEYTANLAR oyunundaki RAHİBE JEANNE karakterini inceleyeceğim.

Anahtar Kelimeler: Stanislavski Oyunculuk Yöntemi, Oyunculuk, Oyuncu, İzlek.

ABSTRACT

A DISCUSSION ON THE CHARACTER OF SISTER JEANNA IN THE DEVILS BY JOHN WHITING FROM PERSPECTIVE OF STANISLAVSKI'S ACTING SYSTEM

Ayşe Nursel Tırışkan

Advanced Acting

Thesis Advisor: Research Assistant ZURAB SIKHARULIDZE

May 2013, 60 pages

Konstantin Stanislavski is the founder of “Contemporary Acting System” and “Education of Acting”. Many other methods were built and developed upon this method called “Stanislavski’s Method of Acting”. That’s why many acting schools teach, first of all, Stanislavski’s System. The system begins with a desktop study which is performed by actor/actress on his/her own, that is with a process of investigation, research and questioning. And then it continues with intrinsic and extrinsic studying techniques.

Stanislavski requires an actor/actress, upon being given the text, to conduct a research about text writer’s life, period and works, first of all, and then to probe into the period which the work portrays and, after this research phase is over, to go deeper into the text for identification of fable and subject. Thanks to output of all these works, beginning, deadlock, progress, climax, resolution and final points of the work get quite clearer. Genre, style and core conflict of the work are identified. Then, a main theme of the work is carved up. The actor/actress must give a start to character analysis after this phase. S/he looks for an answer to questions, ‘What I am doing?’ and ‘Why I am doing this?’ S/he tracks down the Entire desire and Superior Goal of the character. The foundation so set up is essential on-stage work, that is for being able to looking for answers to question ‘How I should I do this’. This whole process is a pathway and core method offered by Stanislavski to actor/actress for him/her to be able to create a character, along with all the intrinsic and extrinsic efforts.

I am going deeper into the character of SISTER JEANNE, in the DEVILS, a play by JOHN WHITING, pursuing this pathway offered by Stanislavski to actors/actresses.

Keywords: Stanislavski’s Acting Method, Acting, Actor/Actress, Pathway

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ	1
2. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ÜZERİNE	3
2.1. OYUNCUNUN İÇSEL ÇALIŞMALARI	3
2.1.1. “Eğer”	3
2.1.2. Verilmiş Durumlar	4
2.1.3. İmgelem.....	4
2.1.4. Konsantrasyon	5
2.1.5. İnanç ve Gerçeklik.....	5
2.1.6. Duygu ve Düşünce Alışverişi	6
2.1.7. Adaptasyon – Uyarlama	6
2.1.8. Coşku Belleği	7
2.1.9. Bütünlük ve Akış	8
2.2. OYUNCUNUN DIŞSAL – FİZİKSEL ÇALIŞMALARI	
2.2.1. Tempo ve Ritm.....	8
2.2.2. Karakterin Bedenle Buluşması	8
2.2.3. Vücudun Gerilimden Arındırılması.....	9
2.2.4. Bütünlük ve Kontrol.....	9
2.2.5. Ses Konuşma – Entonasyon.....	9
3. OYUNA VE KARAKTERE, İLK VE TEMEL YAKLAŞIMLAR.....	10
3.1. OYUNCUYA ÖNERİLEN İZLEK.....	10
3.1.1. Edebi Tahlil.....	10
3.1.2. Eserin Dönemi.....	10
3.1.3. Fabel.....	10
3.1.4. Suje (Küçük Olaylar Sıralaması)	10
3.1.5. İdea /Anafikir.....	10
3.1.6. Tür / Tarz.....	11
3.1.7. Ana Çatışma.....	11
3.1.8. Eserin Yapısı	11

3.1.8.1. Başlangıç (Giriş).....	11
3.1.8.2. Dügüm (İlk Çatışma Noktası).....	11
3.1.8.3. Gelişme	11
3.1.8.4. Doruk Noktası	11
3.1.8.5. Çözüm.....	11
3.1.8.6. Final.....	11
3.1.9. Karakter İncelemesi	11
3.1.10. Karakterin Yorumu.....	12
4. WHITING'İN ŞEYTANLAR OYUNUNUN VE RAHİBE JEANNE	
KARAKTERİNİN İZLEK ÜZERİNDEN TAHLİLİ	13
4.1.J OHN WHITING ÜZERİNE	13
4.2. SAVAŞ SONRASI İNGİLİZ TİYATROSU VE JOHN WHITING'İN	
İÇİNDE BULUNDUĞU DÖNEM	18
4.3. JOHN WHITING'İN ŞEYTANLAR OYUNU ÜZERİNE	22
4.3.1. Şeytanlar Oyunundaki Üç Sacayağı.....	23
4.3.1.1. Sınıfsal Güçler	23
4.3.1.2. Baroklaşan Karakter	23
4.3.1.3. İdeolojik Temel Yeni Bir Hümanizm	24
4.4. OYUNUN YAPISI.....	24
4.5. ŞEYTANLAR OYUNUNUN GEÇTİĞİ (1634) KRAL XIII. LOUIS VE	
KARDİNAL RİCHELIEU FRANSASI.....	25
4.6. ORTAÇAĞ DÜNYASI VE CADİ İNANCININ GELİŞİMİ.....	27
4.6.1. Fransa'da Cadı Avı – Şeytan Çıkarma.....	30
4.7. BASTIRILMIŞ CİNSELLİĞİN PSİKOLOJİK VE FELSEFİ AÇILIMI	
RUH VE BEDEN, US VE DUYGULAR AYRILIĞI ÜZERİNE	31
4.7.1. Kadın Cinselliği Üzerinde Oluşturulan Baskı Hakkında.....	33
4.8. FABEL.....	35
4.9. KÜÇÜK OLAYLARIN SIRALANIŞI – SUJE	36
4.10. İDEA / ANAFİKİR.....	43
4.11. TÜR.....	44
4.12. TARZ.....	44
4.13. ANA ÇATIŞMA	44

4.14. ESERİN YAPISI	45
4.14.1. Başlangıç	45
4.14.2. Dügüm (İlk Çatışma Noktası).....	45
4.14.3. Gelişme.....	45
4.14.4. Doruk Noktası.....	45
4.14.5. Çözüm	46
4.14.6. Final.....	46
4.15. KARAKTERİN İNCELEMESİ.....	46
4.16. KARAKTERİN YORUMU	55
5. SONUÇ.....	58
KAYNAKÇA.....	59

1. GİRİŞ

Yaşama dair söyleyecek bir sözü olduğuna inananların ve söyleyeceklerini ifade etmenin bir aracı olarak kullananların, alanı olduğunu düşünürüm sanatı. Hele bu tiyatro sanatı gibi, hem işitsel, hem de görsel bir dünya sunuyorsa takip edene, bu sanattan daha ayrıcalıklı bir alan gelmiyor doğrusu aklıma. Benim de, oyuncu olmaya karar verişimin ardında yatan en önemli neden, sanırım bu ifade aracının gücüne duyduğum inançtı. Oyunculuk okumaya karar verme aşamasında da, daha fikrin sadece bir istek olduğu ve bu isteği daha fazla destekleyeceğini düşündüğüm için, okuduğum psikoloji alanında da, aynı zamanda amatör tiyatro yaparken de, hep okuduğum, oynadığım ya da seyrettiğim oyunların bana ne söylediğiyle ilgilendim. Ve bir gün o sözlere ortak bir aktarıcı olma hayaliyle psikolojik danışmanlık eğitimimi tamamladıktan sonra, tiyatro okumaya nihayet karar verdim. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Oyunculuk Bölümü'nü kazanıp okumaya başladığımda ise, oradaki hocalarımdan bambaşka bir bilinç kazandım. Prof. Cüneyt GÖKÇER önderliğinde orada okuduğum senelerde kurulmuş olan öğretici ekip, gerçekten metod oyunculuğu ve tiyatro sanatı adına çok az insana nasip olan güzel bir eğitim verdiler bize. Bu ekip içinde, özellikle Gürcistan'dan tiyatro eğitimi vermeleri için getirilmiş Gürcü hocalarımdan yeri çok ayrıcalıklıdır.

İşte sevgili Zurap hocamı da, ilk orada tanıdım. Pek çok dönem sonu sınav parçamı ve hatta mezuniyet oyunumuzu beraber çalıştık. Mezun olup, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda, oyuncu olarak çalışmaya başladıktan yıllar sonra, Zurap SIKHARULİDZE gibi bir değerle tekrar çalışmak, kendimi mesleğim konusunda tekrar ele almak ve bildiklerimi akademik bir ortamla pekiştirmek isteğiyle onun peşinden, Bahçeşehir Üniversitesi İleri Oyunculuk Programına geldim ve öğrenmenin asla bitmeyecek bir serüven olduğunun, öğrenciliğince bu serüvenin aslında sadece formal bir parçası olduğunun yeniden farkına vardım. Özellikle yıllardır, Zurap hocamla Stanislavski üzerinden çalışmış bir oyuncu olarak, yüksek lisans tezimi de, Stanislavski metoduyla incelenmiş bir oyunla vermeyi tercih ettim. John Whiting'in, "Şeytanlar" oyununu tercih ediş sebebim ise, 2003 senesine rahmetli Mehmet Ulusoy tarafından yönetilmiş bir Ankara Devlet Tiyatrosu

Prodüksiyonu olan “Şeytanlar” oyunundaki etkiyi uzun süre taşımış olmamdır. Çünkü bana göre, bu oyunun söylediği sözün gücü, o kadar etkiliydi ki, ben de Rahibe Jeanne karakterini öğrendiğim bu metodla inceleyip bir tez haline getirdim.

Bahçeşehir Üniversitesi’nde okuduğum bu iki sene zarfında, öğrenciliğe uzun bir süre ara vermiş biri olarak, kendimi yeniden bir öğrenme serüveni içinde bulmama ve bu heyecanla, kendilerinden faydalanmama izin veren sevgili hocalarıma Zurab SIKHARULIZDE, Ali DÜŞENKALKAR ve Tamriko KHORAVA, benden desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili ailem, ağabeyim Ahmet GÜRSEL, babam Nevzat TIRIŞKAN ve özellikle de, bu tezi yazarken bana ihtiyacım olan sabrı ve anlayışı benden bir an olsun esirgemeyen, bir tanecik annem Müzeyyen TIRIŞKAN’a, beni bu yüksek lisans programına katılmam hususunda kamçılaman sevgili Barış ÖZDEMİRLİ’ye ve bana oyunculuk maceramda emeği geçmiş, destek olmuş olan adını saymadığım nice dostu minnetle teşekkür ederim. Bu yolda yoluma ilk ışık tutan sevgili Cüneyt GÖKÇER hocamın da yattığı yer ışıkla dolsun.

İstanbul, Mayıs 2013

Ayşe Nursel TIRIŞKAN

2. STANİSLAVSKİ SİSTEMİ ÜZERİNE

Çağdaş oyunculuk tiyatrosunun, çağdaş oyunculuk “sistem”inin ve oyunculuk eğitiminin kurucusu olan KONSTANTİN S. STANİSLAVSKİ, 19. yy’ın köhnemiş yapay tiyatro ve oyunculuk anlayışı üzerine “psikolojik natüralizm” diye bilinen ve “iç deneyim”e dayalı oyunculuk sistemini getirerek, günümüzde de geçerliliğini koruyan oyunculuk anlayışına derin boyutlar kazandırmıştır. “*Benim yöntemim, iç olaylar ise dış olayları birbirine bağlamaktır.*” “*İç deneyim (yaşantı) olmaksızın gerçek sanat yapılamaz*” diyen Stanislavski, oyunculuk tekniğinin temel ilke ve yaklaşımlarını da dile getirerek, gerek oyuncunun kendini yetiştirmesinin, gerekse oyunculuk tiyatrosu deneyiminin gelişmesinin yolunu açmıştır. Kendi sistemini gerçekleştiretiyle Moskova Sanat Tiyatrosu’nu çağdaş oyunculuk tiyatrosunun merkezi ve okulu haline kavuşturmuş olan Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak ve Sanat Yaşamım gibi yapıtlarında, bu kuramsal düşüncelerini pratiğin süzgeci içinde sergilemektedir.

Stanislavski, fiziksel eylem mekanizmasının içsel ve fiziksel süreçlerini iki başlık halinde ayırabiliriz. Bu maddeler “Oyuncunun İçsel Çalışmaları” ve “Oyuncunun Dışsal Çalışmaları” olarak incelenebilir.

2.1. OYUNCUNUN İÇSEL ÇALIŞMALARI

Oyuncunun bilinçaltına ulaşmasını, sezgilerini kullanabilmesini ve gerçeğe uygun düşecek, akla yatkın somut eylemleri yapabilmesini hedef alır.

2.1.1. “Eğer”

Oyuncu bazen veya çoğunlukla sahnedeki olaylara inanmakta zorlanabilir. Bu yüzden ikna olmaya ihtiyacı vardır. “Eğer” sözcüğü sihirli bir anahtardır. Çünkü oyuncu kendine “*Eğer ben bu karakterin, bu oyun kişinin yerinde olsaydım ne yapardım?*” sorusunu sorar ve bu soru ona gerçek yaratıcılığına ulaşmanın, gerçek düşüncesini ve mantıklı olan aksiyonu keşfetmesine olanak sağlar. “Sihirli EĞER” yöntemiyle keşfedilen karakterin amacı, oyunun amacına dönüşür. Bu yöntem Stanislavski’ye göre içsel ve fiziksel eylemleri bulmak için ateşleyici bir güçtür.

“Ben olsaydım, ne yapardım” sorusu imgeleri harekete geçirir. Bu verilmiş koşullara ulaşabilen oyuncu empati yapabilir ve “mı” gibi oynanan ve oyuncuyu bir çeşit yalana sürükleyen yanıltan onu korur. Oyuncu bu soruya, bulduğu cevap veya cevaplar sayesinde o oyun kişisi olduğuna inanmakta güçlük geçmez. “Eğer”in sihri elbette sahnedeki oyunun ve oyuncunun birebir bir gerçekliğe dönüşmesini sağlamaz, sadece oyuncuya bir hareket noktası sağlar, içsel ve dışsal eylemi doğallastırır. Samimiyet ve mantıkla keşfedilmiş olan aksiyonlar bütünüyle oyuncuyu gerçekçi bir içsel coşku yaşamaya konusunda tetikler.

2.1.2. Verilmiş Durumlar

Verilmiş durumlar, oyun kişinin içinde bulunduğu olayları, psikolojiyi, ne yaptığını ve neden yaptığını anlamlı kılan herşeydir. Oyuncu, oyunun verilmiş koşullarının bir parçası haline gelir ve böylece oyun kişinin iç yolculuğu ve coşkularını aksiyona döker. Verilmiş olan durumlar; konu, olayın veya olayların geçtiği yer ve zaman, aksesuar, dekor, ışık, ses, dönemin yaşama koşulları, yönetmen ve oyuncunun yorumu vb. gibi birçok etkeni içinde barındırır.

2.1.3. İmgelem

Bir oyuncunun olmazsa olmazlarından biri de “imgeleme yeteneği”dir. İmgelem, hayal gücünün gelişmişliğinin bir göstergesidir. Stanislavski, “*Bir aktör ya hayal gücünü geliştireli ya da tiyatrodan ayrılmalıdır.*” der. Oyuncu hayal kurma yeteneği sayesinde, sahneleri tasarlayıp bunun bir parçası haline gelebilir. Oyun yazarları genellikle oyun kişilerinin geçmişleri ya da gelecekteki durumlarıyla ilgili bilgi vermez. Bu biyografiyi tamamlamak görevi oyundaki ipuçlarından faydalanarak oyunculara düşer. Böylece, oyuncu oynadığı karakterin duygusal ve düşünsel deneyimlerini, yaşadığı ortamı, davranış biçimlerini, neyin nasıl etkileşim halinde olduğunu ve geleceğe dair beklentilerinin, umutlarının neler olabileceğini kafasında oluşturur. Elindeki bu malzemelerle karakterini adeta bir nakış gibi işleyebilir. Oyuncunun imgeleme yeteneğinin karaktere kattıkları, elbette mantığa uygun, karakterin çizgisiyle bütün, amaca hizmet eden bir doğrultuda olmalıdır. İmgeleme aynı zamanda metni zenginleştirme ve cümlelere alt metin katabilme şansı verir. Karakterin içsel ve dışsal aksiyonlarının farkına varmış bir oyuncu, amacına uygun

tonlamalar ve renklerle cümlelere anlam katabilir. İmgelem ya da hayal gücü ile keşfedilen ve performansa aktarılan doneler oyuncuyu yavan olmaktan kurtarır. Böylece, seyirci içinde daha zevkli bir seyir yakalanır.

2.1.4. Konsantrasyon

Bu tanım günlük hayatımızda algıladığımız türden bir konsantrasyon tanımı değildir. Oyuncunun dikkatini kendi iradesiyle seçmiş olduğu bir noktada toplamasıdır. Oyuncu sahnede hiçbir zaman yalnız kalma şansına ve seyirciyi farketmemek seçeneğine sahip değildir. Oyuncunun tüm dikkatini somut bir düşüncede, somut bir beden ifadesinde ve somut bir aksiyonda toplama tekniğini Stanislavski “KAMUSAL YALNIZLIK” olarak adlandırmıştır. Bu teknik oyuncunun konsantrasyonunu korumasını sağlamaktadır. Oyuncu aynı oyunu defalarca oynamış olsa bile her seferinde ilk kez oynuyormuşçasına görmeli, duymalı ve düşünmelidir. Çünkü seyircinin yönelimi oyuncudan gelir. Bu durumdan uzaklaşarak “mış” gibi yapan bir oyuncunun samimiyetsizliğini seyir hemen algılayacaktır. Her defasında bu gerçekliğin yakalanması için oyuncuların birçok alıştırma yapması gerekir. Stanislavski'nin fiziksel eylemler sırasında konsantrasyonun sağlanabilmesi için oyunculara önerdiği “dikkat haleseri” egzersizleri vardır. Dikkat haleseri üçe ayrılır. “Küçük, orta ve büyük dikkat halesi”. Küçük dikkat halesi; oyuncunun en küçük merkez alanıdır. Oyuncunun dikkati, kendine en yakın duran nesne ve kişi ile yoğunlaşır. Orta dikkat halesi; oyuncunun sahne üzerinde görebileceği şeylerdir ve dikkat burda toplanır. Örneğin; dekor, aksesuar, rol arkadaşları gibi. Büyük dikkat halesi ise; oyuncunun sahnede gördüğü herşeydir. Oyuncu dikkatini toparlayamaz, konsantrasyonunu kaybederse küçük dikkat halesinden büyüğe doğru pratik bir egzersizle dikkatini yeniden toparlayabilir. Ayrıca oyuncu imgesinde gördüğü nesne, kişi ya da seslere de konsantre olmalıdır.

2.1.5. İnanç ve Gerçeklik

Gerçek hayattan farklı bir gerçekliktir. Amaç; eylemi içtenlikle yapmaktan çok, eylemde ve olayda gerçek bir taraf bulup onun üzerine bir inanç oluşturmaktır. Sahnede olan herşey esasen bir oyun, bir kurmacadır. Hiçbir oyuncu gerçekten kral, soytarı ya da hayat kadını değildir. Oyuncu “*Eğer ben olsaydım, ne yapardım?*”

sorusuna bulduğu sihirli cevapla, sanki öyleymiş gibi hissedip, kendinden yola çıkarak yaptığı keşifle doğallığı yakalayıp, seyirciyi ikna edecektir. Fakat, seyirci karşısında inandırıcılıkla beraber ilginç olanı da görmek ister. İlginç olmayan, lezzetsiz, sıradan eylemlerle sahneye çıkarsak yapılan iş sanat olmaktan çıkar ve günlük eylemlerin bir yansıması olmaktan öteye geçemez.

2.1.6. Duygu ve Düşünce Alışverişi

Çoğu tiyatro türünde oyuncu ve seyirci karşılıklı ilişki kuramaz. Zaten eğer oyunun yapısında böyle bir tavır yoksa, oyunun ve oyuncunun yaratmaya çalıştığı gerçeklik duygusu zedelenir ve seyirci ile kurulmaya çalışılan bağ tam aksine kopar. Seyircinin oyunu tam olarak kavrayabilmesi için oyuncunun duygu ve düşünce alışverişinin yoğun olması gerekir. Sahnede oyuncu da tıpkı günlük hayatımızda olduğu gibi diğer karakterlerden ve olaylardan etkilenecektir. Oyuncu sahne üzerindeki diğer rol arkadaşlarıyla çok yoğun bir iletişimde olmalıdır. Rol arkadaşını anlamalı, görmeli ve duymalıdır. Bir oyuncu için beş duyusunu kullanabilmek bu anlamda çok önemlidir. Oyuncu bu duyuları çok yoğun bir şekilde doğru olarak kullandığında, otomatik olarak karşısındaki rol kişisiyle kararlılıkla iletişim kurabildiğinde ve kendi aksiyonunu karşısındaki oyuncuya istekle ifade edebildiğinde rol arkadaşından olumlu bir tepki almaması imkânsızdır. Sözsüz durumlarda bile aktif istekler ve amaçlar dinamik olmalı, asla kesintiye uğramamalıdır. Bazen oyuncu sadece mimik ve jestlerle ya da bakışlarla karşısındaki oyuncudan amacına hizmet edecek sonucu alabilir. Bazen de oyuncuların monolog sahneleri olabilir. Bu süreçte oyuncu sanki iki BEN'e sahipmiş ve diğer BEN'le konuşuyormuş gibi de düşünebilir. Oyuncu diyalog sahnelerini mutlaka partneriyle defalarca çalışmalıdır. Çünkü sahnede herşey bir etki-tepki içindedir. Bu yüzden entonasyon, eylem, jestler ve oyuncular arası iletişim belirlenmelidir.

2.1.7. Adaptasyon – Uyarılama

Verilmiş şart ve koşullara ayak uydurarak ulaşılmak istenen amaç için fiziksel engellerin aşılmasına çalışılmasıdır. Oyuncular, kendilerini birbirlerine göre ayarlamak zorundadır. Adaptasyon sağlanırken “*Nasıl yapmalıyım?*” sorusu sorulmalıdır. Eğer

şüpheli bir partnerimiz varsa belki güvenli duracaktır. Yaşlı bir partner daha açık daha net olacaktır. Oyundaki mekânın, iklimin, sosyal konumun etkileri tartışılacaktır. Adaptasyonlar sahnede nitelik ve çeşitlilik açısından çokluk ve farklılıklar gösterebilir. Elbette adaptasyonun ilgi çekici, yaratıcı ve açık olması işimize gelir. Umulmadık, çelişkili adaptasyonlar seyirciyi şaşırtır ve merak uyandırıcı olabilir. Mesela sahnede tokat yemesi beklenen bir kadın sevgilisi tarafından şehvetle öpülürse, güçlü bir etki oluşturabilir. Ama bu oyunun mantığına uygun olmalıdır. Oyuncu “*Nasıl yapıyorum*” sorusundan önce amacını ve isteğini netleştirebilmelidir. Uyarlamalar ancak bu doğrultuda olmalıdır.

2.1.8. Coşku Belleği

Stanislavski'nin üzerinde çok çalıştığı, çok düşündüğü ve zaman içinde de değişimlere uğramış bir tekniktir. Önceleri Fransız psikolog Armond Ribot'un “duygusal bellek” kavramından esinlenmişse de kendi tekniğini “coşku belleği” olarak adlandırmıştır. Sistem şunu söyler: “Yaşadığımız her deneyim merkezi sinir sistemimizde bir iz bırakır. Oyuncu gerektiğinde şartlı refleks kullanarak, bellekten duygu ve düşüncelerine dair doneler alabilir. Oyuncu ile oyun kişisi birebir aynı deneyimleri yaşamıyor olsalar bile oyuncu, geçmiş bir deneyiminin onda bıraktığı izleri kullanarak bu izleri oyun kişisinin var olan durumuna adapte edebilir. Coşku belleği, içsel olduğu kadar, dışsal deneyim ve arayışlarından beslenir. Oyuncu sadece kendi yaşantısıyla değil, dışarıdan da veriler toplayarak bir içsel kütüphane oluşturabilir. Bunun için çevresini çok iyi gözlemlemeli, insanların yaşayışlarını, duygu, düşünce ve davranışlarını incelemeli, çok kitap okumalı, müzik dinlemeli ve sanatsal aktivitelere katılmalıdır. Coşku belleği, oyuncunun deneyim deposudur. İhtiyaç duyduğunda sahnede coşkuyu sağlayacak tek kaynak bu depo olacaktır. Fakat Stanislavski zaman zaman bu yöntemden kuşkuya düşmüş, bu yüzden oyuncularının önceliğini, verilmiş şart ve koşullarla, mantıklı, fiziksel eylemler yapmalarına vermiştir. Çünkü, oyuncu eylemin mantığını kavratsa, coşkuların mantığını da otomatik olarak bulacaktır. Coşku belleği için şöyle der: “*Zaman mükemmel bir süzgeçtir, geçmişte yaşanmış coşkulara dair anılan mükemmel bir artıdır. Dahası zaman, mükemmel bir sanatçıdır. Arındırmakla kalmayıp anıları şiirleştirir. Oyuncu*

hakiki deneyimler yaşamalıdır. Fakat sahneye ait hakiki deneyimler.” Moore (2006, 73, 74).

2.1.9. Bütünlük ve Akış

Oyuncunun bedeninin, konuşmalarının, eylemlerinin hem büyük bir uyum içinde olması, hem de oyunla birlikte ilerlemesi gerekliliğidir. Oyun içinde her türlü bütünlük ve akışkanlık sağlanmalıdır. Odak noktalar sürekli değişikliğe uğrasa bile oyuncunun eylemleri ve dikkati bu değişimlere kusursuz uyum göstermelidir. Aksiyon mantıklı ve birbirine bağlantılı olmalı ve oyuncunun üstün amacına ve oyunun ana fikrine hizmet etmelidir.

2.2. OYUNCUNUN DIŞSAL – FİZİKSEL ÇALIŞMALARI

2.2.1. Tempo ve Ritm

Fiziksel aksiyonun anlaşılabilirliği ve gerçekliği açısından önemlidir. Tüm hareketlerin içinde bulunduğu duruma ve duyguya göre belirli bir ritmi vardır. İşe geç kalmış biriyle, mum ışığında dans eden birinin ritmi aynı olamaz. Tempo ve ritm verilmiş şartlara göre değişir. Doğrusunu yakalamak, aksiyonu inandırıcı kılar ve oyuncunun doğru duyguyu yakalamasına yardımcı olur. Doğru ritm ve doğru tempo, aksiyonun akılcı ve ardışık olması, konsantrasyonun denetimi açısından faydalıdır.

2.2.2. Karakterin Bedenle Buluşması

Stanislavski'ye göre oyuncunun enstrümanı onun vücududur. Tıpkı bir müzisyenin notaları doğru aktarabilmesi için enstrümanına hakim olmasının şart olması gibi, oyuncu da kendi bedenine hakim olmalı ve onu çok iyi tanıyıp kontrol edebilmelidir. Oyuncu canlandırdığı karakterin içsel yaşantısını bedeniyle aktarır. Fiziksel kişileştirme karakterin ruhsal durumuyla seyirci arasında köprüdür.

2.2.3. Vücutun Gerilimden Arındırılması

Sahnede canlı performans sergilemek ve aslında olmayan bir takım olayları, yaşantıları sanki varmış gibi sunmak ve seyirciyi ikna etmeye çalışmak, doğal olarak, oyuncuya stres ve gerginlik yükleyen bir durumdur. Oyuncu bu gerginliği, sesine ve vücuduna yansıtmamalıdır, çünkü bu ambiyansı bozar. Bunun için oyuncunun eğitilmiş ve kontrol edilebilir bir bedene ihtiyacı vardır. Stanislavski, oyunculara, kendilerine yönelik gözlemde bulunmalarını ve gerilimlerini saptayarak o anda yok etmelerini öğütler. Gevşemek için dans, eskrim, jimnastik gibi egzersizleri sürekli yapmalarını ve bırakmalarını önerir. Bununla beraber gevşemeye, sahne üzerinde belirlenmiş bir hareket ve düşünce üzerine yoğunlaşmak da yardımcı olacaktır.

2.2.4. Bütünlük ve Kontrol

Oyunculuk sahne üzerinde, içsel ve dışsal yaşantısında mutlak bir bütünlük sunması şarttır. İç aksiyon ve dış aksiyon birbiriyle çelişmemelidir. Bu yüzden amaca hizmet etmeyen eylemlerden kaçınmak gerekir. Oyuncu neyi, nasıl ve ne için yaptığını bilmek zorundadır. Gereksiz hareketler oyunun yapısını bozar ve oyuncuyu karakterin içsel odağından koparır.

2.2.5. Ses Konuşma – Entonasyon

Net ve anlaşılır olmayan bir konuşma, seyirci için en can sıkıcı durumdur. Ancak, içsel yaşamını bedeniyle ifade eden oyuncu, sözcüklerin, vurguların ve tonlamaların gücüyle amacına ulaşır. Konuşmanın ritmi yaratılmak istenen havayı bütünüyle etkiler. Oyuncu mutlak bir şekilde entonasyonunun, vurgularının, sesinin ve konuşmasının farkında olmalıdır. Oyuncular da tıpkı müzisyenler gibi ses eğitimi almalı ve çeşitli çalışmalarla, seslerini yüzün ön bölgesinde tınlaticıların bulunduğu maskalara yerleştirmelidir. Salonun en arkasındaki seyirci bile oyuncunun sesini net olarak duyabilmelidir. Sahnede anlaşılmayan bir oyuncu eksiktir.

3. OYUNA VE KARAKTERE, İLK VE TEMEL YAKLAŞIMLAR

Oyuncunun eser ve karakterlerle buluştuğu ilk aşama için Stanislavski'nin oluşturduğu genel bir izlek bulunmakta, ben de bu izleği seçmiş olduğum John Whiting'in Şeytanlar oyunundaki Rahibe Jeanne karakterini çözümlmek için hayata geçireceğim.

3.1. OYUNCUYA ÖNERİLEN İZLEK

3.1.1. Edebi Tahlil

Oyun okunduktan sonra ilk önce yazar hakkında araştırma yapılmalıdır.

3.1.2. Eserin Dönemi

Oyunun ve yazarın dönemleri aynıysa, bir arada, ayrıysa farklı bölümler halinde incelenebilir.

3.1.3. Fabel

Oyunun iskeletidir. En büyük olaylar zinciridir. Özetin özetidir diyebiliriz, ama oyunun bütünü de fabelde görebilmemiz mümkündür. Bu tıpkı senaryoların treatmentı gibi düşünülebilir.

3.1.4. Suje (Küçük Olaylar Sıralaması)

Detay içeren olayların sıralanmasıdır. Çok detaylı bir anlatım gerekir.

3.1.5. İdea /Anafikir

Konudan kaynak bulur. Olayı içermez. “Yazar ne söylemeye çalışıyor?” “Eserde neler oluyor?” sorularının cevabıdır. Tıpkı belli bir slogan söyler gibi tek bir cümleyle ideaya varabiliriz.

3.1.6. Tür / Tarz

Tür: Tragedya, dram ya da komedi olabilir.

Tarz: Biçim ya da üslup demektir. Aynı zamanda şekli de içerir. Tarz yazara özgü olandır. Yazarın ve eserin özellikleridir.

3.1.7. Ana Çatışma

Karşıt güçler demektir. Nefret ve aşk, karşıt güç olarak örneklendirilebilir.

3.1.8. Eserin Yapısı

3.1.8.1. Başlangıç (Giriş)

3.1.8.2. Düğüm (İlk Çatışma Noktası)

3.1.8.3. Gelişme

3.1.8.4. Doruk Noktası

3.1.8.5. Çözüm

3.1.8.6. Final

3.1.9. Karakter İncelemesi

Karakterin “büyük isteği” belirlenir. (Eserin başından sonuna kadar vardır.) Büyük istek bir olma halidir. Öznedir. Sonra karakterin “Üstün Amaç”ı belirlenir. Üstün amaç; aksiyon oluşturma halidir. Fiildir. Ayrıca her eylemin farklı bir amacı vardır. Bu amaçlar sahneden sahneye değışiklik gösterebilir. Oyuncu her sahne için mutlaka Ne yapıyorum? ve Niçin yapıyorum? sorularını sormak zorundadır. Böylece o an sahnede bulunma amacı kafasında netleşecek, neyi ne için yaptığını seyirciye aktarmak çok daha kolay olacaktır. Dikkatini muhafaza etmesi açısından da faydalıdır. Örneğin; gerçek aşka ulaşmak büyük istek, fakat bir sevgili edinmek üstün amaçtır. Oyunda amaç, haberlerle değışebilir. Uygulamalar farklılaşabilir. Sebepse içten ya da dıştan kaynaklanabilir.

3.1.10. Karakterin Yorumu

İçerik ve biçimden oluşur. “*Nasıl yapıyorum*” sorusunun cevabı bu aşamada belirginleşmiştir. Belirlenen amaçlar eylemleri, eylemler de amacı tamamlar ve beraberce ilerler. Eylem biçimi, karakterin alışkanlıkları, zevklerini, yaşama şeklini, ruhsal durumunu anlatmalıdır. Eylemin şekline ruhsal durum inşa edilir. Verilmiş şart ve durumlarda kendini adapte eden oyuncu, oyun kişisine ve oyunun anafikrine ters düşmemeli ve rolünü ikisinin de örtüşmesiyle renklendirmelidir. Bu sebepten oyuncunun sözcükleri ve beden dilini nasıl kullandığı çok önemlidir. Oyun kişisini yorumlarken, biçim olarak nasıl konuştuğunu, kendini nasıl ortaya koyduğunu belirlemek de çok önemlidir. Bu seyirciye karakterle ilgili ipuçları verir. Oyuncunun kostümü, konuşma biçimi, hareketleri, karakterin rengini belirler. Oyuncu aynı zamanda görsel olarak da karaktere hizmet etmelidir. Oyuncu zamanla sahnede oynadığı oyun kişisi gibi davranmayı, hareket etmeyi, onun yaşantısının bütününe içselleştirmeyi başarmak zorundadır.

4. WHITING'İN ŐEYATANLAR OYUNUNUN VE RAHİBE JEANNE KARAKTERİNİN İZLEK ÜZERİNDEN TAHLİLİ

4.1. JOHN WHITING ÜZERİNE

Tiyatro hayatına önce oyunculukla başlayan Whiting, Royal Academy of Dramatic Art'taki öğreniminden sonra çeşitli taşra şehirlerindeki repertuar tiyatrolarında çalışmıştı. 1939 yılında askere alınarak savaş katılmış, 1944'te askerlik görevi sona erdikten sonra da yeniden oyunculığa başlamıştı. Whiting, kendisiyle yapılan bir söyleşide, oyun yazmaya bir arkadaşının önerisi üzerine başladığını söylüyor. İlk oyunu *Conditions of Agreement*'i daha sonra tv için yeniden ele almak üzere bir yana bırakan yazar, 1947-48 yıllarında *Saint's Day*'i, 1949'da da *A Penny for a Song*'u yazdı. *Saint's Day*'in Eylül 1951'de Londra'da Arts Tiyatrosu'ndaki temsili, küçük bir çevrede de olsa, yıllarca sürecek bir tartışmanın başlangıcı oldu. *A Penny for a Song* aynı yılın Mart ayında Haymarket Tiyatrosu'ndaki Peter Brook tarafından sahneye konmuş, o yıllardaki tiyatro seyircisinin alışık olmadığı bir şiirselliği dile getirdiği için otuz altı temsilden sonra afişten kaldırılmıştı. *Saint's Day*'in özellikle eleştirilenler arasında yarattığı tepkiler ise çok daha şiddetli oldu.

1951 yılında, İngiltere'de savaş yıllarının korkunç izlerini silmek, sanat hayatının bu yönde olumlu katkılarından yararlanmak için büyük bir şenlik düzenlenmişti. "*Festival of Britain*" adıyla anılan bu şenlik, mimarlıkta, müzikte, resimde, sinemada, tiyatrodaki ve edebiyatta yeni atılımlara fırsat hazırlama amacını güdüyordu. Bu şenliği kutlamak için Arts Tiyatro Klübü de bir oyun yarışması düzenlemişti. Yarışmaya katılan bine yakın oyun arasında John Whiting'in *Saint's Day*'i birinciliği kazandı. Üstelik, Christopher Fry ve Peter Ustinov gibi iki oyun yazarı ile Arts Tiyatrosu'nun yönetmeni oyuncu Alec Clunes'dan oluşan yargıçlar kurulunun bu kararı eleştirilenlerin oyuna amansızca saldırmalarına rağmen verdikleri bir karardı.

Ünlü *Times* gazetesinin eleştirmeni *Saint's Day*'i şöyle değerlendiriyordu: "*Anlatılmaz kötülükte bir oyun... hayal gücü kendini öyle karanlık, öyle engin, öyle*

azgın bir denize korkusuzca atıyor ki, gerçekliğin kıyıları hemen hemen hiç görünmüyordu...”

News Chronicle gazetesinden Alan Dent’in yazısı: *“Garip, çılgın, şaşırtıcı bir oyun... baktırıcı olmayacak kadar ürkiütücü, can sıkıcı olmayacak kadar şaşkın...”* Daily Express’den John Barber ise şu kanıdaydı: *“Oyunun olaylar dizisinden bir kelime bile anlamadım... sonunda da, aralarında Tyrane Guthrie ile Christopher Fry’ın da olduğu seyircilerin oyunu bu kadar sabırla seyrettiklerine bir türlü akıl erdiremedim...”*

Yargıcılar kurulunun kararı açıklandıktan sonra gene News Chronicle gazetesinde Arthur Bollenden bu karara şöyle karşı çıkıyordu: *“Bu sonuç karşısında hayretler içinde kaldım... Savaştan sonra hiç bir oyun ertesi günkü tiyatro eleştirmenlerince böyle ağız birliği etmişçesine saldırıya uğramamıştı. Bu oyun hepimizde öfkeden başka bir tepki yaratmamış, çoğumuzun da daha fazla ses çıkarmadan duramayan sabırlı seyirciler gibi homurdanmasına yol açmıştı.”*

Buna karşılık 12 Eylül 1951 tarihli Times gazetesinde Tyrone Guthrie ile Peter Brook’un imzaladıkları şu mektup yayınlandı: *“Saint’s Day garip ve karanlık bir oyun olabilir, ‘eğlendirici’ sıfatının ise böyle bir oyuna uygun düşmeyeceği kesinlikle söylenebilir; ama bu oyundaki tutku ve hiç gevşemeyen gerilim yeni ve olağanüstü bir tiyatro yazarının ürünleridir. Bu oyun yazarı kendine özgü bir dille yazıyor ve kendine özgü bir dünyayı çiziyor. Şimdilik bu bize Kafka’nın ve Virginia Woolf’un dünyaları kadar, zamanla o dünyaları tanıyıp onlara alışmamızdan önceki kadar, garip gelebilir. John Whiting’in eseri için herhangi bir açıklama önermek niyetinde değiliz; sadece onun yeteneğine, tutarlılığına ve gelecek için verdiği umutlara duyduğumuz köklü güveni belirtmek istiyor ve tiyatroya gerçekten ilgi duyan herkese gidip oyunu görmeleri için yalvarıyoruz...”*

İki hafta sonra iki ünlü tiyatro oyuncusu John Gielgud ile Peggy Asbcraft gene Times gazetesinde yayımlanan mektuplarında Saint’s Day ile ilgili düşüncelerini şöyle özetliyorlardı: *“Oyunu heyecan verici, güzel ve büyüleyici bulduk.”* Demek ki bu oyun konusunda eleştirmenlerle tiyatro sanatçıları tam karşıt yargılara varmışlardı.

Bunun bir örneği de BBC Radyosu'nun "Eleştirmenler" programında *Saint's Day* konusundaki görüşlere karşı çıkmak için ünlü tiyatro yönetmeni George Devine'in 3 Ekim 1951 tarihli Radio Times dergisine gönderdiği mektuptu: "*Bana göre, bu oyun, oyun yazarlığının kalıplaşmış biçimleri ile kendi arasındaki boşluğu daha da açıyor ve öbür çağdaş sanatlara şimdiye kadar hiçbir oyunun yaklaşmadığı ölçüde yaklaşıyor. Tiyatro sanatı ile sanatsal yaratıcılığın öbür biçimleri arasındaki zaman ayrımını kapayacak bir köprüünün kurulmasına yardım ediyor.*"

Ne yazık ki, tiyatronun çağdaş bir sanat olması, en azından öbür sanatlara yetişmesi, doğrultusunda önemli bir adım atmış olan Whiting, tiyatro sanatçılarından gelen bu olumlu değerlendirmelere rağmen, geniş seyirci kitlelerine ulaşmakta başarı gösteremedi. 1954'te sahneye konan *Marching Song*'a karşı eleştirmenler daha anlayışlı davrandılar. Üç yıl önce Whiting'e karşı en şiddetli saldırılarda bulunan eleştirmenler bile bu oyun için övücü bir iki söz söylemekten kendilerini alamıyorlardı. Fakat bu oyunu anlamakta da güçlük çektikleri belliydi. Whiting, ya anlaşılması güç simgeler kullanıyor, ya da sıradan seyircinin fazla felsefi bulacağı sorunları ele alıyordu. Bu tepkiler istek eleştirmenlerden gelsin, ister seyirciden, ortada bir anlayış sınırlılığı olduğu kesindi. *Saint's Day*; "hilkat garibeleriyle dolu bir evreni yansıttığı için" ilginç bulmayan Horal Hobson, *Sunday Times* gazetesinde bu durumu, nasılsa en iyi belirten eleştirmen oldu: "*Karanlık dalgaları bizim kriket sopaları, spor toto kuponları ve eski okul kilisemizin çan sesleriyle dolu ülkemizin kıyılarına ulaşmayan huzursuz ve kederli bir şiiri var... Bunu söylemek, bu oyunun İngiliz oyun yazarlığının sınırlarını genişlettiğini söylemenin belki de sadece başka bir yoludur.*"

Marching Song taşra turnesinden sonra, 8 Nisan 1954'te, Londra'daki St. Martin Tiyatrosu'nda başlamış ve kırk üç temsilden sonra afişten kaldırılmıştı. Whiting ticari tiyatro karşısındaki uzlaşmaz tutumunu bu oyununda da sürdürüyordu. İngiliz seyircisinin genel ilgisizliğine rağmen üniversite çevrelerinde ve bazı Avrupa ülkelerinde, bu arada özellikle Almanya'da, Whiting'in oyunları büyük bir ilgi ve heyecanla izleniyordu. İlk oyunları yapıcı bir açıdan eleştirenler de gene üniversite çevreleri olmuştu.

Whiting’le Encore dergisinde yapılan bir söyleşiden öğrendiğimize göre, *Saint’s Day* konusunda basında çıkan yazılarda Whiting’in yararlanabileceği hiçbir olumlu öneri yoktu. Ancak o yıllarda Cambridge Üniversitesi’nde öğrenci olan İngiliz Ulusal Tiyatrosu’nda da sanat yönetmenliği yapmış Peter Hall, *Saint’s Day*’i üniversitenin tiyatro klübünde sahneye koymuş, bunun üzerine yazarının da yararlanabileceği bir tartışma ortamı yaratabilmişti. Peter Hall aynı ders yılının yaz döneminde de *A Penny for a Song*’u sahnelemiş, daha sonra, tiyatrodaki profesyonel olarak çalışmaya başlayınca, Whiting’in yeni oyunu *Gates of Summer*’ı yönetme işini üzerine almıştı. Fakat bu oyun da başka bir talihsizlikle karşılaşmış, başrolü oynayan Dorothy Tutin’in hastalanması üzerine, oyun Londra’ya gelmeden Leeds’de afişten kalkmıştı.

Bütün bu terslikler karşısında küskün bir oyun yazarı olarak tiyatrodan uzaklaşan Whiting, beş altı yıl süreyle senaryo yazarlığı yaparak hayatını kazandı. English Stage Company’nin Royal Court Tiyatrosu’nda Öfke ile başlayan “devrim”i işte bu yıllarda başlıyordu. Osborne, Wesker ve öbür Royal Court yazarlarının temsil ettikleri bu akımın en belirgin özelliği, toplumsal gerçekçilik anlayışının benimsenmiş olmasıydı. Bu akımın ilk ayrıntılı değerlendirmesini John Russel Tayler, *Anger and After* (öfke ve sonrası) adlı kitabı ile yaptı. Gene aynı yıllara rastlayan bir başka eğilimi de, Martin Esslin’in “Godot and His Children” (Godot ve Çocukları) başlıklı denemesinden anlaşılacağı gibi “SAÇMA TİYATROSU” idi. Gene 1956 yılında, Brecht’in “*Berliner Ensemble*” adlı topluluğu ilk kez Londra’da temsiller vermiş ve çok geçmeden epik tiyatro da yeni İngiliz Tiyatrosunun geleceğini etkileyecek bir akım olarak kendini kabul ettirmişti. Whiting bu akımlardan hiçbirini temsil etmiyordu. Gerçi *Saint’s Day*’in karanlık havası ve simge yoğunluğu ile *Godot’yu Beklerken*’in çok katlı gerçekliği arasında bir benzerlik vardı. Gene Whiting’in bu oyunu ile Harold Pinter’in *Birthday Party* (Doğumünü Partisi) ve öbür kısa oyunları arasında şiddet ögesinin kullanılışı bakımından bazı yakınlıklar bulunabilirdi. Ama Whiting, oyunlarının özgün yapısı ve dili ile, bütün bu akımların ve modaların dışında kalan bir yazardı. Hatta yeni akımın en örgütlenmiş karargahı olan Royal Court’taki tiyatro anlayışının siyasal olgunluğunu kuşkuyla karşıladığını açıklamaktan da çekinmiyordu:

“Royal Court ve başka yerlerdeki mücadele, öyle görünüyor ki, tiyatronun daha büyük bir toplumsal ve siyasal sorumluluk yüklenmesi için veriliyor. İleri diye bağırarak gözümüzün önünden uzaklaşıp gidiyorlar. Çoğunlukla etkisi düzmece bir saflığa dayanan oyunlar sahneleniyor. Nerdeyse hiç bir önemi kalmayacak derecede basitleştirilmiş sorunlar ele alınıyor bu oyunlarda. Bu tür bir tiyatrodan köylülerden başka kimseyi ilgilendirmeyen oyunlarla karşı karşıya kalma durumundayız. Toplumsal açıdan, bütün bu düşünce tarzı çağdışı ve hiç bir kötü niyetle söylemiyorum, gerçeklerden kopuk. Siyasal bakımdan da bu akımın hiç bir anlamı yok. Parti önderi gibi, her zaman, görünüşünde bir yanlışlık yapmamak için, uygun simgeleri takınmakla yetiniyor. Sonra çarpan bir yüreği de var bu akımın. Bundan kimsenin kuşkusu yok. Bütün o gürültülü duygusallık bunu kanıtlıyor. Akımın bu erkeksi gücüne hayranlık duymamız bekleniyor. Bu hayranlığı duymak bana sevinç veriyor. Beni rahatsız eden akımın o küçük kafası.”

Oysa Royal Court Tiyatrosu ile kuracağı yakınlık Whiting’i kolayca günün tutulan önemli oyun yazarlarından biri yapabiliyordu. Moda yasalarının geçerli olduğu bir tiyatro ortamında böyle bir işbirliği en olağan davranışlardan biriydi. Fakat böyle ince hesaplar Whiting gibi gerçek bir sanatçının değil, ancak yazarlıkla pazarlama uzmanlığını birlikte yürüten açık gözlerin işiydi. Whiting’in bu durum karşısında tepkisi, başarısız bir yazar olarak, tiyatro pazarından çekilmek oldu. Ama yaralı gururu, bir yandan da, ondaki yaratma gücünü beslemiyor değildi. Kendi sanat anlayışına inanan ve güvenen bir yazar olarak, oyunlarındaki kahramanlar gibi yok sayılmayı, hatta yok olmayı göze alabiliyordu. Üstelik geçen zaman da Whiting’ın yana çalışıyordu. Beckett’in İonesco’nun Pinter’in oyunlarını başlangıçta yadırgayan seyirciler, bu yazarları destekleyen eleştirmenlerin de yardımı ile, daha güç oyunları anlamaya hazır duruma gelmişlerdi. Whiting’in yeni oyunu *The Devils* (Şeytanlar) bu yüzden ilk oyunlarının talihsizliğine uğramadı. Royal Shakespeare Topluluğu’nun Aldwych Tiyatrosu için Peter Hall’un ısmarladığı bu oyun, 1961 yılında oynandığı zaman, Whiting’in eleştirmenlerce en çok övülen oyunu oldu. On yıl önce *Saint’s Day*’i son elemeye kalan üç oyunun en kötüsü sayan T. C. Worsley Financial Times’de *Şeytanlar*’ı şöyle övüyordu: *“Yirmi yıllık tiyatro eleştirmenliğim boyunca yeni bir İngiliz oyunu için ‘başeser’ sözünü kullanma dürtüsünü içimde duyduğumu*

hiç hatırlamıyorum... Şimdi ise böyle bir dürtüye karşı duracak değilim... Oyunun tek kelimesi, tek sahnesi bile boşa gitmedi.”

Haftalık New Statesman dergisinde yazan H.A.L. Craig de aynı kanıdaydı: “*Bu oyunda öyle bölümler var ki, böyle güçlü konuşmalar İngiliz Tiyatrosunda Webster’den beri kimsenin elinden çıkmamıştır... Mr. Whiting savaştan sonraki oyun yazarlarımızın en iyilerini bile tiyatro sanatının sadece ikinci derecedeki yolları durumuna düşürüyor. Şeytanlar tiyatromuzun şimdilik tek ana caddesidir.”*

Saint’s Day’in ilk oynandığı yıllardan sonraki dönemde asıl değişen Whiting’in tutumu değil, İngiliz Tiyatro dünyasının beğenisiydi. Bu değişme ile, kuşkusuz, bütün yeni akımların belli bir katkısı olmuştu. Whiting yaşasaydı, onun belki de yirminci yüzyılın en önemli İngiliz oyun yazarı olacağına inananların sayısı küçümsenmeyecek ölçüde artmıştı.

Savaş sonrası İngiliz tiyatrosunun ilk atılımlarını gazetecilik telaşı içinde sığağı sığağına ve günün moda akımlarının kalıplaşmış başlıkları altında açıklama ve birtakım yazarları zorlama bir yöntemle aynı sıfatlar altında toplama heyecanı bugün artık yatışmıştır. Bunun yerine, aynı yazarları tek tek ele alan ve oyunların metinleri üzerinde daha büyük bir titizlikle duran eleştirel çalışmalara rastlanmaktadır. Whiting’in çağdaş İngiliz Tiyatrosundaki yerini daha iyi belirlemek için de oyunları üzerinde ayrı ayrı durmak gerekir.

4.2. SAVAŞ SONRASI İNGİLİZ TİYATROSU VE JOHN WHITING’İN İÇİNDE BULUNDUĞU DÖNEM

18. yy.’dan beri birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi İngiltere’de tiyatro varlığını bir orta tabaka kurumu olarak sürdürmüştü, bu sınıfın sanat anlayışı ile sınırlandırıldığı için de bir azınlık sanatı olmaktan kurtulamamıştır. Fakat 19. yy.’da bir yenilenme çabasına girmiştir, ancak bu tek bir program ve akım halinde ortaya çıkmamıştır. Ekspresyonizmden epik tiyatroya simgecilikten saçma tiyatro akımına kadar birçok değişik tiyatro anlayışını insan gerçekliğini daha eksiksiz bir şekilde yansıtan bir

sanat olması için girişilmiş deneylerle doluydu. Bu anlayışların ortak yanı ise kalıplaşmış orta tabaka tiyatrosunun görünüşü, gerçeklik olarak benimseyen tutumundaki yanlışlığı görmeleri ve buna karşı çıkmalarıydı. Amaç, bu yüzeysel gerçekliğin dile getiremediği iç yaşantıları, tarihi meydana getiren toplumsal süreçleri sahnede canlandırarak tiyatro yöntemlerinin bulunması ve yaratılmasıydı. Fakat, kıta Avrupasında kültür ve sanat alanında ortaya çıkan yeniliklerin İngiltere’yi etkilemesi Büyük Britanya İmparatorluğu’nun güçlü olduğu yıllarda hiçbir zaman kolay olmamıştır. İngiltere’nin sömürgelerinden elde ettiği maddi zenginlikle Avrupa’dan bağımsız, kendine has bir uygarlığın temsilcisi ve savunucusu olması, Avrupa kaynaklı yeni düşüncelerin ve akımların İngiltere’ye gelmesini geciktirmiştir. Üstelik herhangi bir yeniliğin buraya gelmesi, bu yeniliğin hemen kabul edilmesi ile sonuçlanmıyordu. Özellikle, bir azınlık sanatı olmakta devam ettiğini söylediğimiz tiyatrodaki, yeni biçimler önce seyircisi çok sınırlı olan bağımsız sanat tiyatrolarında deniyor, bu deneylerden ticari tiyatronun sürekliliğine ve canlılığına katkıda bulunabilecek öğeler seçilip alınıyor, böylece yeni oyunların devrimci nitelikleri zararsız hale getiriliyordu.

İbsen’in İngiltere’deki ilk savunucusu Ian Bernard Shaw bile, belli bir ölçüye kadar, bu yazgıdan kurtulamamıştır. Shaw “sorun oyunları” adını verdiği güldürülerinde, kurulu düzenin yanlışlarını, çelişkilerini sergilerken, bir yandan da insan yaşantısının ve toplumsal kurumların gerçekçi bir gözle nasıl değerlendirileceğini öğretmeye çalışıyordu. Bu amacını gerçekleştirmek için kendi yarattığı oyun kişilerini değil, doğrudan doğruya seyirciyi yeren, çok usta bir taşlama anlayışı ile seyirciye saldıran oyunlar yazıyordu. Fakat Ibsen’deki derinliğe erişemiyordu. Yani Shaw içinde yaşadığı gerçekliği karmaşık bir şekilde yansıtabilecek dramatik yöntemi araştırmak yerine kendi düşüncelerini söyleyen sözcü kişilerle dolu oyunlar yazmıştı. Tiyatrodaki yeni bir akım olarak 1. Dünya Savaşı sırasında önem kazanmaya başlayan ekspresyonizm İngiltere’de “Alman Ekspresyonizmi” diye anılmasından da anlaşılacağı gibi, benimsenmeyecek yabancı bir kavramdı. Savaş sonrası İngiliz Tiyatrosuna yön vereceği sanılan akımlardan biri de T.S. Eliot ve Christopher Fry gibi tiyatrodan çok edebiyata yakın yazarların canlandırmaya çalıştıkları küçük tiyatro geleneği idi. İngiltere’de Shakespeare ve hemen ondan sonra gelen kuşağın oyun yazarları ile birlikte bir dönem sona ermiş oluyor, 17. yy’ın ikinci yarısında

tiyatro ile edebiyat arasında bir kopukluk başgösteriyordu. Bu yüzyılın ilk yarısına kadar sahne eserlerinin doğal dili olan, koşuk, bu dönemde İngiltere’de gerçekleşen Burjuva devriminin getirdiği sınıfsal ve düşünsel değişimin sonucu olarak önemini yitirmiş ve düzyazı yeni gerçekliği yansıtmaya başlamıştır. İşte T.S. Eliot ve Christopher Fry böyle bir boşluğu kapamak amacı ile oyun yazarlığına girişmişler ve şiir dilini tekrar tiyatroya yerleştirmeye çalışmışlardı. Burjuva tiyatrosunun iyi kurulu oyun formülü ile gittikçe yozlaşan örneklerine bu dille karşı çıkmak istiyorlardı. Çünkü bu oyunlarda soylu düşüncelere, yüce duygulara kaynaklık edecek yaşantılar ele alınmıyordu. Modern hayatın törensi olaylardan yoksun kalması, gündelik konuşma dili, büyük tiyatro eserlerinin yazılmasına engel oluyordu. Bu da, yöntem olarak gerçeklikten uzaklaşmak, şiirsel bir anlatımı sağlayacak dramatik olaylara yönelmeyi gerektiriyordu. Ancak Burjuva Devrimi’nden sonra Endüstri Devrimi’nin de gerçekleştirildiği İngiltere’de iş hayatının hızlanması, maddi kaygıların artması, gündelik yaşamın makinalaşması, ekonomik ve siyasal alanlardaki çatışmaların getirdiği tedirginlik manevi değerleri sarsmış, yönünü ve amacını şaşırılmış bir toplum yaratmıştı. Böyle bir toplumda törensi davranışların biçimsel bir oyun diliyle uyumlu olarak birleşebileceği sahne eserleri yeniden yaratılabilir miydi? İlk deneyler bu yolun ne kadar güç olduğunu kısa zamanda gösterdi. Eliot *Sweeny Aganistes* adlı yarım kalmış bir komedyaya ile *Murder in the Cathedral* oyunu dışında amaçladığı şiirsel tiyatro dilini yaratamadı. Bu akımın öbür temsilcisi Christopher Fry ise koşuk dilini oyunlarındaki dramatik yaşantının doğal bir gereği olarak değil, daha çok bir süs gibi kullanıyordu, yazdığı romantik oyunlarda herşeyden önce şiirsel bir etki yaratmak istiyordu. Savaştan hemen sonraki yıllarda Londra’lı seyircilerin böyle bir havayı özlemeleri doğaldı. Savaşın yarattığı yılgınlık, o karanlık dönemin korkunç anlarından kurtulma isteği Fry’in renkli ve canlı üslubun gereğinden fazla önemszenmesine yol açıyordu. Oysa savaşın sona ermesiyle yeni bir duyarlılığın oluşmasını hızlandıran başka etkenler de kendini gösterecek, tiyatro sanatında daha köklü değişimler olacaktı. Bu etkenlerden biri İngiliz Tiyatrosunun Avrupa’ya ve Amerika’ya açılmasıydı. Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus, Beckett, Brecht ve Ionesco gibi Avrupalı Tennessee Williams ve Arthur Miller gibi Amerikalı yazarların oyunları kısa zamanda Londra’da ve taşrada yaygın bir seyirci kitlesi buldu. Bu oyunlardan çoğu daha önce denenmeye çalışılmış bir düşünceyi gerçekleştiriyordu. Yani tiyatrodaki daha karmaşık bir gerçekliği ve daha zengin bir

yaşantıyı dile getirecek dramatik yöntemlere ve üsluplara kavuşuyordu. İşte o dönemde yetişmekte olan genç İngiliz oyun yazarları bu değişik etkileri özümseyerek yeni bir İngiliz Tiyatrosunun ortaya çıkmasını sağladılar.

Bu arada, yazarlar kadar seyirciyi de etkileyen, toplumsal bir değişimden de söz etmeliyiz. Bu değişim savaş sonrası İngilteresinde daha önceki genç kuşaklara benzemeyen yeni bir aydınlar kuşağının yetişmesiydi. 20. yy.'da İngiliz İşçi Partisi'nin, aralıklı zamanlarla da olsa, iktidara gelebilmesi, her alanda olduğu gibi eğitim alanında da önemli reformların gerçekleşmesini kolaylaştırmıştır. Böylece “refah toplumu” anlayışını benimseyen yönetimlerin çalışmalarıyla, yüzyıllardan beri yüksek ve orta tabakaların bir ayrıcalığı olan üniversite öğrenimi işçi sınıfının çocukları içinde yararlanılabilecek bir hak oluyordu. Taşralarda açılan ve tuğladan yapıldıkları için “red brick” diye anılan üniversiteler bu reform anlayışının bir sonucuydu. Böylece işçi kesiminden gelen gençler toplumsal hayatın her alanında daha fazla söz sahibi oluyordu. Bu toplumsal değişimin en kolay yansıtacağı sanat türleri elbette sinema ve tiyatroydu. 1950'lerin ortalarına doğru, bir devrim coşkunuğu ile ortaya çıkan “Özgür Sinema” ve “Öfkeli Gençler” akımları, bu toplumsal değişimin sanat alanındaki yansımalarıydı.

Çağdaş tiyatro tarihçilerinin ve eleştirmenlerin genel kanısına göre, savaş sonrası İngiliz Tiyatrosunda John Osborne'un Look Back in Anger (Öfke) adlı oyunu bir dönem noktasıydı. 8 Mayıs 1956 akşamı Londra'nın Royal Court Tiyatrosu'nda başlayan bu oyun kısa bir süre içinde genç kuşağın sorunlarını ve duygularını dile getiren çağdaş bir klasik niteliği kazanmıştı. Osborne'un bu başarısında, elbette ki, herşeyden önce kendi yazarlık yeteneği geliyordu. Ama halkı etkilemede, özellikle genç kuşağın tiyatro beğenisini oluşturmada büyük etkinliği olan bazı eleştirmenlerin payını da unutmamak gerekir. Osborne'un başarısı ertesi yıl gene aynı topluluğun ünlü oyuncu Laurence Oliver'in de katılımıyla sahnelediği *The Entertainer* adlı oyunu ile daha da pekişti. Genç yazar bu iki oyunu ile Royal Court Tiyatrosu'na yepyeni bir seyirci kitlesi kazandırmıştı. Büyük çoğunluğu gençlerden oluşan yeniliğe açık bir kalabalığın desteği ile tiyatrodaki korkusuzca yeni deneylere girişebilir, yeni yazarlara daha geniş olanaklar sağlanabilirdi. Royal Court Tiyatrosu'nda çalışan English Stage Company'nin sanat yönetmeni George

Devine'in böyle bir topluluk kurmaktaki amacı da, aslında, oyun yazarına tiyatrodan yitirdiği saygınlığı ve önemi yeniden kazandırmaktı. Osborne'dan sonra Arnold Wesker, N.F. Simpson, Ann Jellicoe, John Arden gibi yazarlar bu elverişli ortamda, kendilerini önce Londra seyircisine, sonra da dünyadaki tiyatroseverlere kabul ettirme fırsatını böylece bulmuş oluyorlardı. *Öfke*'nin yarattığı olumlu hava Theatre Workshop topluluğunun ve Bernard Miles'in Mermaid Tiyatrosu'ndaki girişimlerinin başarı şansına da hizmet ediyordu.

Peki ama, savaş sonrası İngiliz Tiyatrosunda, John Osborne'dan önce ortaya çıkmış, ticari başarısı yüzünden olmasa bile sanat değeri açısından üzerinde durulmaya değer başka oyun yazarı yok muydu? Çağdaş İngiliz Tiyatrosunun en çok okunan eleştirmenlerinden John Russel Taylor bu yılların genç bir oyun yazarı için hiç de umut verici olmadığını söylüyor. İşte John Whiting'in ilk oyunları özgün bir yazarın kendini kabul ettirmesi için oldukça elverişsiz görünen böyle bir ortamda seyirci karşısına çıktı.

4.3. JOHN WHITING'İN ŞEYTANLAR OYUNU ÜZERİNE

İngiliz aktör ve oyun yazarı John Whiting'in İngiliz Tiyatrosunda çok da tutulmadığı dönemde özellikle Almanya'da heyecanla karşılandığından söz etmiştik, fakat ne tuhaftır ki *Şeytanlar* oyunu Fransa'da geçen bir konu olmasına rağmen Whiting Fransa'da tanınmamaktadır. Tiyatro literatürüne "psikolojik dram" olarak geçen bu oyun, 17. yy. Fransa'sında farazi bir cinlenme halini anlatan Aldous Huxley'in *Loudun'un Şeytanları* adlı belgesel incelemesinden yola çıkılarak yazılmıştır. 1634 yılında Loudun şehri Saint Pierre Kilisesi papazı Urbain Grandier, Ursuline Manastırı rahibelerinin zihinlerini bulandırarak kargaşaya sebebiyet verdiği ve büyücülük yaptığı suçlamasıyla diri diri yakılmıştır. Huxley'in eserinin sunuş metninde şu ifadeler yer almaktadır. "*Bu eserde kötülüğün gücü, kolektif histeri, nevrozları anlama ve tahlil etme tutkusu aktarılmaktadır: Yazar'ın tüm derin psikolojilerin kaşifi olarak, bu meşhur davayı, tiyatro haşinliği ve barok deliliği içinde yeniden yaşatmaktadır.*" Rahibelerin içine girdiği varsayılan şeytan, oyunda "şeytan"dan farklı bir şey olarak ele alınıyor. Çoğul oluşu, tüm oyunsal hayali uyandırıyor. Kendi yönteminde tek bir prensibin varlığını değil, tanrı çelişkisini,

fakat somut bir çokluk çelişkisiyle ifade ediyor. Dünyasal ve beşeri varlığın ve özellikle canlı vücudun bastırılmış muhtelif görünümünü çiziyor. Kafanın olduğu kadar cinsiyetin de sesini duyuruyor. Cinlenme olayı, piyesin kendi içinde de, sosyal ve siyasal tüm bir çevre ile bağlı bulunmaktadır. Bu olay duruma ve zamana göre, liberal burjuvazinin, “bilimcilikle” beslenmiş otoriter burjuvazisinin, ahlaklı ya da ahlaksız aristokrasinin, kilise örgütünün, devlet örgütünün, mahalli iktidarların ve merkezi iktidarların birleştikleri ve çakıştıkları kuvvet ilişkileri serisi içinde bir çeşit kumar olmaktadır. Küçük Loudun şehri arasında görülen Fransa'nın bu tablosu, sözde cinlenme olayını olağanüstü yahut düşsel olarak ikiye katlayan realizmin yolunu Brecht'e açar. Fakat realizmden kolektif hiçbir strateji çıkmamaktadır. Bunun yerine tamamen menfaati ve asayiş devam ettirme güdüsündeki bir dünyanın görüntüsü ve burada oluşan boşluğun şiddetle doldurulması ortaya çıkar. Böyle bir dünyada kişi, genellikle beklenen yerden daha başka bir yerdedir. Burada beşeri şeylerin kabulü ve egemen zulmün kurbanları ile dayanışma dışında, doktrinsiz, güçlü bir hayat efendisi hatta bir kurtarıcı olarak onu meydana getiren farklar öne çıkar.

4.3.1. Şeytanlar Oyunundaki Üç Sacayağı

4.3.1.1. Sınıfsal Güçler

Brecht'e gönderme yaparsak, oyun bloke olmak üzere olan, ancak hareket halindeki tarihi bir dünyayı görmemize olanak veriyor. Öğütücü mekanizmayı oluşturan çarkları açığa çıkarıyor. Sosyal sınıflar, mahalli ve merkezi yönetim, siyaset ve psikoloji, siyaset ve kilise arasındaki çeşitli ilişkileri çağrıştıran unsurlar bu küçük şehirde bulunuyor.

4.3.1.2. Baroklaşan Karakter

Oyun, işkencenin sadistçe bir şekilde gösterilmesiyle, yakılacak olan vücudun, tenin öldürülmesi yolunda azizliğe doğru adanmış bir karakterin yol haritasını belirler. “Şeytanlar” barok çağın terminolojisine göre büyük acıların dramıdır. Barok ya da neo-expresyonist boyut bu oyunda dünyanın olumsuzluklarına işaret eden bir kahramanın çevresinde yükselir.

4.3.1.3. İdeolojik Temel Yeni Bir Hümanizm

Tanrıya giden yol büyük acılardan geçmektedir. Dolayısıyla bu yol tüm beşeri şeylerin inkârını gerektirir. Bu durumda barok perspektifin ters-yüz oluşu gerçekleşir. Yüceliğe giden yol yeni bir hümanizmaya doğru ilerler. Böylece tanrı dünyasallaşır ve beşeri şeylerle de ilahi olan ortaya çıkabilir. Oyunda dine yabancı bir ilahın, din dışı küçük ışıltıların gösterildiği söylenebilir.

Bu üç sacayağını bir araya getirirsek; ilkinde oyunun bize tarihin ufkundaki küçük bir şehrin hareketlenişini, bu hareketin ana unsurunun yok edilmesini ve küçük bir evreni görme imkânı verdiğini anlarız. İkincisinde barok kahramanın görüntüsünden soyunan Grandier'in yol haritasını izleriz. Üçüncüsünde barokizmin sorgulanmasına tanık oluruz. Böylece aklın ve cismani hazların ışığında dünyanın yeniden kurulmasının yola açılmıştır. Bir küçük not düşmek gerekir ki, Grandier ismi, büyüme-büyütme anlamındadır. Tarihin olgunlaşmasında sınırını bulan büyümek fiiline çok yakın durmaktadır. Gülmenin ve şüphenin ölçeği Grandier'in potansiyel büyümesini ölçecektir.

4.4. OYUNUN YAPISI

Oyunun en ilginç bölümleri başlangıç ve final değildir. Oyun, merkezi bir ihtilafın etrafında örgütleniş biçimiyle belirli bir tiyatro mirası taşımaktadır. Ve bu dramatik onları dengeleyen destansı bir zamanı da içinde bulundurmaktadır. Buradaki “destansı” sözcüğü klasik yapıdan uzaklaşan sıçramaları ve kesintileri anlatmak için kullanılmaktadır. Deleuze'ün “çalışmalar”da gösterdiği gibi, önemli olan başlangıçtan finale doğru ilerleyen “öykü” değil, karakterin güzergahı boyunca yaptığı deneysel “hız”dır. Bu durumda başlangıç ve final dışındaki bölüm, en yüksek sürat anını içerir. Bu demektir ki, karakter kendini sürekli başkalaşım halinde bir varlığa dönüştüren ve gittikçe hızlanan hareketlerle koşmaktadır. Bu haliyle Grandier oyunun ortasında, yön çokluğu içinde insan hayatını deneyebileceği bir hıza ulaşıyor. Karakter böylece başlangıç ve finalde en sade haliyle görünüyor. Oyunda bulunma yön çokluğu, bir tek güzergahtan daha dramatiktir ve değerlendirilmesi gereken şey de budur.

Buradan şöyle bir sonuca ulaşabiliriz; Grandier üzerinden boyutları tamamen belirlenmiş, kimlikli bir karakter oluşturmak çok güçtür. Tek boyutlu güzergah fikrini yalanlayan ve bizi bir diyalektik içine sokan devinimler üzerinde durmak daha önemlidir. Bu açıdan bakıldığında büyük acı sahneleri oyunun en sıkıcı anları olarak gösterilebilir. Zira onlar bilinen güzergahlar boyunca yol alır. Büyük acı dramı ya da büyük acı ideolojisine yığınların tepkilerinden bakmak ona yeni bir anlam katar. Halkın iktidarla olan ilişki sorunu, onu bir gün tarihi bir aktör haline dönüştürecek midir? Yoksa bu tepki bir yönlendirme olmadan sonsuz titreşimler olarak mı kalacaktır? Grandier'nin kemiklerini kapışan halkın son tepkisi, belki de Dionysos'un parçalanışına bir gönderme olabilir. Oyun, Grandier'nin kutsallıktan uzak yeni bir Kudas ayini türünde yenilmesi, yamyamsı bir yemek figürüyle son bulmaktadır. Grandier'nin vücudunun parçalarının halk tarafından kapışılmasına Lağımca nesirsel bir yorum getirir. Bu sahnede bulunan Jeanne'ın yorumu ile gizemlidir. Bu iki yorum arasında Dionysak olan üçüncü bir yorum daha ortaya çıkar.

Oyunda halk asla gerçeğe dönüşmeyen potansiyel bir güç olarak görünür. Sayısız hamleler ve çekimler arasında kalır. Oysa olayların akışı Grandier ve muhaliflerin üzerindedir. Bu halktan nasıl bir tepki çıkacaktır? Bu yığınları sadece bir gölge olarak düşünmek doğru değildir. Kötümser bir bakışla halkı tepkisiz ve şuursuz çağdaş yığınlar olarak görmek de mümkündür. Ancak böyle bir yorum ilerici-devrimci halk yorumunun üstüne çıkma yanlışlığına götürür. Yine üçüncü bir yol; çeşitli hareketlerin kendini gösterdiği bir halkın anlaşılabilirliğini görmek doğrudur. Halk Grandier (büyüklük/büyüme) ile ilişkisiz değildir ki, Grandier bu halk önünde (onun etrafında mı yoksa onun için mi, sorusuyla birlikte) büyük acılarını oynar.

4.5. ŞEYTANLAR OYUNUNUN GEÇTİĞİ (1634) KRAL XIII. LOUIS VE KARDİNAL RİCHELIEU FRANSASI

IV. Henri'nin 1610'da suikaste kurban gitmesi, krallığı güçlü ve etkili bir hükümdardan etti. Yeni bir iç karışıklık dönemi ihtimalinden endişelenen burjuva temsilcilerinin 1614'te toplanmaya çağırdığı États Gènèraux, kralın "kendi devletinde egemen olduğu ve tacını sadece Tanrı'dan aldığı" şeklindeki temel yasayı

ilan edecekti. XIII. Louis (1610-1643) döneminde en çok korkulan şey hizipler arası rekabetin bir kez daha anarşi ortamına dönüşmesiydi. XIII. Louis tahta geçtiğinde henüz 16 yaşındaydı, reşit olana kadar yönetim annesi Marie de Medici'nin elindeydi, fakat XIII. Louis kabiliyetli yaratılıştta bir hükümdar değildir ve bunun farkına vardığında çevresindeki yabancılardan nefret etmeye başlamıştı. Concini'yi öldürttü ve Ana-kraliçeyi Valois'ya sürgün etti. Marie Medici'nin sürgüne yollanan maiyeti arasında Richelieu da vardı. Ama kral kendi başına hareket edebilecek kabiliyette değildi. Protestanlar ve katolikler arasında bir sürü iç karışıklıklar cereyan ediyordu. Dış siyasette de yeni yapılanmalara girişiliyordu ve değişen bu siyasette en kabiliyetli devlet adamı olan Jean Armand du Piessis de Richelieu iş başına getirilmişti. Richelieu din eğitimi görmüş bir piskopostu, gayesi, içerde mevcut bütün aykırı kuvvetleri bertaraf ederek mutlak krallığı kurmak; Habsburg kuvvetlerini altedip toprak bakımından Fransa'yı tabi sınırlarına getirerek devleti Avrupa'nın en üstün kuvveti haline getirmektir. Richelieu'nun baş düşmanları Huguenot diye adlandırılan protestanlardı. Bunlar, sahip buldukları kaleler ile siyasi-dini teşkilatları ile adeta devlet içinde bir devlet mahiyetindeydiler. Bunlardan başka yüksek zagedân, kral ailesine mensup prensler, Ana-kraliçe ve devlet işlerine karışmaktan geri duramayan katolik kilisesi de düşmanları arasındaydı. Bu kadar düşmana rağmen 18 yıl hiç aralıksız iktidarda kalabilmiştir. Bunun sırrı, hiç şüphe yok ki, takip ettiği siyasetin gerçekten milli bir siyaset oluşunda, her hareketiyle Fransa'nın menfaatlerini gözetmesinde ve Fransa'nın büyüklüğünü sağlamasında aranmalıdır. Devlet işlerinde kendi iradesini hakim kılmış, her işi bizzat görmüştür. Kral da şahsen hiç sevmemesine rağmen gerçekleri kavramış ve onu yanından hiç ayırmamıştır. 1621-22 güneybatıda yaşanan ayaklanma ve ardından 26'da başarılı Lac Rochelle kuşatması dolayısıyla Rohan Dükü ve kardeşi Soubise gibi protestan soyluların askeri güç toplama becerilerinden endişe duyan Richelieu, protestanların askeri ve siyasi imtiyazlarını ellerinden alarak en nihayetinde din savaşlarına son vermiştir. Aynı zamanda, bütünüyle krallığa bağlı ağların inşa edilmesi yönündeki sürekli çabaların bir parçası olarak, daha sonra ortaya çıkan *intendant*'ların öncülleri biçimindeki *commissaire*'lerini atarak eyalet valilerini azalttı. Bu aşamada, Kraliyet Meclisi'nin temsilcileri olarak önemli teftiş ve düzeltme yetkilerine sahip bu görevliler sadece geçici görevlere atandılar. Parayla alınamayan yetkilere sahiplerdi ve kraliyet officierleri kalabalığının tam tersine sadece krala bağlıydılar. Valilerle

işbirliği yapmalarının yanında yerel seçkinlerle de iyi ilişkiler kurmaları gerekiyordu; özellikle “adalet, denetleme ve maliye” sorumlulukları vardı. Hızla taşra yönetimlerinin standart bir unsuru haline gelen bu görevliler, 1635’ten sonraki on yılda vergi gelirini neredeyse iki katına çıkarmayı başardılar, bu da monarşinin daimi bir ordu kurmasına ve Otuz Yıl Savaşları sırasında muazzam boyutta savaşıma imkânı verdi. Ayrıca kralın büyük soyluların ve kent milislerinin askeri desteğe olan bağımlılığını azaltırken kraliyet ordusundaki hizmet olanaklarını artırarak, krallığın himaye gücünü de arttırdı. Ayrıca katolik kilisesinin krallık üzerindeki nüfuzunu kırmak konusunda da mücadele verdi. Papa’nın, kral ve imparatorları kiliseden atmak ve sadece ağır suç işledikleri hallerde değil, fakat aynı zamanda kabiliyetsiz oldukları ve halkın menfaatlerine uyduğu takdirde de kral ve imparatorları azledilebilmek iddiasını çürütmek için Sarbonne üniversitesinin ilmi yardımına başvurdu. İçerde ve dışarda sürekli bir mücadele vermekteydi ancak muazzam vergi artışları saldırgan yöntemlerle kendi aile ve yakınlarına açıkça büyük servet sağlamalarından rahatsız olan büyük soyluların ve yüksek devlet görevlilerinin şikâyetlerini aynı anda dışa vurmaları halk Protestanlarını da epeyce tetiklemekteydi. Richelieu, IV. Henri zamanında başlanmış olan sömürge siyasetine de devam etmiştir. Kısacası Richelieu daima kral için çalışmış ve devletin menfaatlerini kendi de gayet debdebeli bir hayat yaşamasına rağmen her zaman kendi menfaatleri üstünde tutmuş ve kral tarafından korunmuş ve yönetimde iki denge unsuru olarak beraberce güçlenmişler ve Fransa’yı da güçlendirmişlerdir.

4.6. ORTAÇAĞ DÜNYASI VE CADİ İNANCININ GELİŞİMİ

Ortaçağın cadı fenomenini, cadı kimliğine indirgenmiş bir cinnet kavramıyla açıklayabilmek bizce mümkün değildir. Böyle bir varsayım bizi tüm cadıların psikopat ya da ruh hastası olduğu sonucuna götürür ki, bu da yanlış ve eksik bir tespit olur. Cadılık ortaçağ dünyasında doğüstü güçler üzerindeki hakimiyeti nedeniyle özellikle de kırsal kesim insanı tarafından kabul görmüş bir kimliktir. Yine de cadı çılgınlığının başlangıcında histeri olgusu tümüyle gözardı edilemez. Bireysel histeri anlamında, cadının veya cadı avcısının psiko-patik bir kimliğe sahip olması genel olarak toplumsal çevrenin belirleyiciliğiyle öne çıkmaktadır. Cadılık bir kimlik parçalanmasına işaret etmekle birlikte, son tahlilde toplumsal bir sorundur. Ortaçağın

cadı kimliği hristiyanlığın ve feodal mitolojinin bir ürünüdür. Oluşum sürecinde, antik çağın demon kültü, kötü ruhların varlığına olan inanç, hristiyanlık öncesi putperest mitler, kilise babaları ve düşünürlerin kutsal metinlere getirdiği yorumların belirleyici rolü olmuştur.

Günahkârların ilahi güç tarafından gönderildiği ve demonların işkenceyle hesap sorduğu cehennem tartışılmaz bir gerçekliktir. Hristiyanlık öğretisi, ruhun demonlar tarafından sürekli tehdit altında olduğuna ve inancı zayıf ruhların bir gün demonların emrine girebileceğine inandığı için Şeytan Çıkarma ritüelini (egzosizm) geliştirmiştir. Özellikle ortaçağda ruhun demonlar (şeytanın yardımcıları) tarafından ele geçirilmesinde işin içinde hokkabazların ya da şarlatanların parmağı olduğuna dair bir inanca rastlanmaz. Herhangi bir toplumda ruhani dünya gerçeğe dönüştürülürse, düşmanlık ve huzursuzluk gerçek dünyaya hakim olur. Bu bağlamda “cadılık” ya da “ruhun şeytan tarafından ele geçirilmesi” toplumsal huzursuzluğun dinsel bir kimlik içinde ifade edilmesidir. Ortaçağ dünyasını daha iyi anlayabilmemize imkân verecek çok sayıda belge, noterler, vakanüvistler ve ruhban sınıfı üyelerince kayda geçirilmesi nedeniyle günümüze kadar ulaşmıştır. Mahkeme tutanaklarından elde edilen verilere göre; kayıtlarda cadılık suçlamasıyla yargılananlar arasında köylüler ve papazlar ilk sıradadır. Ancak özellikle baştan çıkması kolay ve cinsel açıdan zayıf olduğu düşünülen yalnız ve dul kadınlar da şeytanla işbirliği yapak, onunla yatan ve onun hizmetine girmelerine duyulan inanç nedeniyle bu suçlamalara maruz kalarak öldürülmüştür.

Cadılıkla suçlananlar üzerinde kurulan bu amansız baskının kaynağını sadece Engizisyon Mahkemelerinin uygulamaları, kilise ve dünyevi mahkemelerin ceza kodeksiyle açıklamak yeterli değildir. Cadılık takibin en büyük kitlesel avlara dönüşmesinde ve linç hukukunu besleyen sürece girilmesinde halkın ve entelektüel kesimlerin de büyük katkıları vardır. Aksi takdirde bu denli yaygın bir coğrafyada onca insanın açık alanlarda yakılması imkânsız olurdu. Ortaçağ Avrupasında yaşanan (özellikle 14. yy. ve 15. yy.) hızlı toplumsal değişimin farkında olan ve statülerini kaybetmekten korkan kimi güç sahipleri aralarında iş ve güçbirliği yaparak bu toplumsal histerinin canlı tutulabilmesi için büyük çaba göstermişlerdir. Seçimleri rasyonel temellere dayanan iktidar sahipleri amaçlarına ulaşmışlardır da. Ortaçağ

toplumuyla uzlaşmamış; yahudi, putperest ya da heretiklerin en amansız kurbanlar olmaları asla bir tesadüf değildir.

Ortaçağ dünyası; kişi hakları, temel hak ve özgürlükler gibi kavramları henüz tanımamaktadır. Kişinin dünyevi yaşamdaki konumu tartışmaya yer vermeyecek bir biçimde tanımlanmıştır: Tanrı'nın gösterdiği yolda, çizilen sınırların dışına çıkmadan yürümek ve inançlı bir hristiyan olarak bu dünyadan ayrılmak. Öbür dünyada devam edecek yaşama ilişkin kabuller en başından bellidir. Gerçek bir hristiyan cennette sonsuza kadar en iyi koşullarda yaşayacaktır. Ama putperestler, cadılar, büyücüler, kâfirler, heretikler, şeytanla işbirliği yapanlar ve yahudiler için asla böyle bir gelecek yoktur. Onlar zaten bu dünyadaki seçimlerini en başından yapmış ve şeytanın hizmetine girmişlerdir. Yerleri kuşkusuz cehennemdir. Bazı engizisyonculara göre, sapkınlar sonsuza kadar çekecekleri acılardan ancak ve ancak Hz. İsa'nın adaletine sığınarak ve bedenleri yakılarak kurtulabilirler. Aksi takdirde cehennem ateşi ruhlarını sonsuza kadar kavuracak ve tarifsiz acılar içinde kıvrınacaklardır. Bu dünyada yakılmaları ise "ruhlarını kurtaracak" sadece bedensel acı çekeceklerdir. Şeytanın işbirlikçilerinin bu dünyada yakılmaları onlar için bir kurtuluştur. Fakat ne var ki, engizisyon mahkemelerince yakılmalarına karar verilen bu kamusal suçluların mallarına ve mülklerine kilise el koymaktadır, ve bu yolla sağlanan gelir azımsanacak bir meblağ değildir.

Engizisyon mücadelesinde *inquisito* sürecini başlatan en önemli unsur "şüphe"dir. Kilisenin anlayışına göre putperestlik, şeytana ve demonlarına hizmet amacına yönelik gizlice yürütülen bir faaliyet olması nedeniyle ancak "şüphe" ile ortaya çıkarılabilir. Kilise için puta tapma, kehanette bulunma, demonlar ve insanlar arasında ilişki kurma gibi unsurları da içerdiği için, kâfirlik ile büyücülük arasında yer alır. Kilise tarafından her büyücünün potansiyel bir putperest olarak görülmeye başlanması, engizisyon tarafından yürütülen takip sürecini hızlandırmıştır.

Zanlıların mahkemelere çıkarılmasına katkıda bulunan bir diğer önemli unsur "muhabirlik" ve "ihbar" faaliyetleridir. Muhabir; noter ve tanıklar önünde verdiği yeminli ifadeyle ihbarda bulunur. Zanlı sorgulanmaya başlamadan önce hangi suçları işlediği muhabire atfen (ancak muhabirin kimliği verilmeden) kendine bildirilir.

İşlediği suç muhbir tarafından ayrıntılı bir şekilde verilemediyse, zanlı genellikle heretik tarikatlara üye olmak suçundan yargılanır. Soruşturma ilerledikçe işkencenin de katkısıyla, diğer suç isnatları kendine kabul ettirilir. Yargılama sürecinin esas amacı, herhangi bir karara varılmaksızın, zanlının suçunu itiraf etmesidir, ve bunun temel aracı, daha önceki dönemlerde de tedrici olarak uygulanmış olan işkencedir. Davalarda işkence uygulanması konusunda 1252 yılında Papa IV. Innocentius, 1265 yılında da Papa IV. Clemens tarafından ferman çıkartılmıştır.

4.6.1. Fransa’da Cadı Avı – Şeytan Çıkarma

Tüm Avrupa’da cadı avı sürecini başlatan ilk ülke Fransa olmuştur. Kitlesele cadı avları özellikle güney ve güneybatı Fransa’da yoğunur. Toulouse’da 1577 yılında kırk; Savoyen’de 1570’lerde sadece bir şehirden seksen; Alsas’ta 1575’den itibaren binin üzerinde insan cadılık suçlamasıyla yakılmıştır. Doçmonalatria yazarı, Engizisyon Mahkemesi hakimi Nicolas Remy; 1580-1595 yılları arasında sadece Lorraine’de bile dokuz yüz kişiyi cadı olduğu ve şeytanla işbirliği yaptığı gerekçesiyle yakılmaya göndermiştir. Burgonya’da 1600’lerde altıyüz, Bèarn’de 1609’da altı yüz kişi yakılmıştır. Cadılık sorunu konusundaki dikkatli tavrıyla tanınan Paris Parlamentosu 1564-1640 yılları arasında 474 sanıktan yüzonbeşini yakılmaya gönderirken; 1580-1610 yılları arasında görev alanına giren bölgelerde büyücülükle suçlanan seksendört kişiyi ölüme mahkum etmiştir. Champagne’de 1600 yılında üçyüz kişi yargı önüne çıkarılmadan yakılmıştır.

Fransa’da görülen davalarda hayvana dönüşme (likantropi) büyüsü cadılık suçlamalarında sıklıkla yer almıştır. Cadıların şeytanla veya kurtlarla cinsel ilişkiye girebilmek için kurda veya diğer hayvanlara dönüştüğüne dair inancın yaygınlığına bir örnek, parlamentoda 1573 yılında alınan bir kararla, Dole yöresinde kurtadamların avlanması için yöre halkına yetki verilmesidir. 1603-1610 yılları arasında Jura dağları’nda histeriye dönüşen kurt-adam ve kurt-kadın avlarında altıyüz kişi yaşamını yitirmiştir.

Bu sorun bütün bir Avrupa’yı yaklaşık dört yüzyıl kadar meşgul etmiş, adeta moda olan bir toplumsal histeri şeklinde sürmüştür.

4.7. BASTIRILMIŞ CİNSELLİĞİN PSİKOLOJİK VE FELSEFİ AÇILIMI RUH VE BEDEN, US VE DUYGULAR AYRILIĞI ÜZERİNE

Filozof Mary Midgely; “*duygulardan korkma ve onları küçük görme, Avrupa akılcılığında, akıldışı bir önyargı oluşturur.*” diye yazar. Bu korkunun ve küçük görmenin geçmişi çok uzun zaman öncesine dayanır. Aziz Paul, şöyle söyler: “*Bir ereğin bir kadına dokunmaması onun yararınadır. Bununla birlikte, her erkeğin kendi karısı olsun ki zinanın önüne geçilebilsin... Ancak ben size bunun için izin veriyorum, bunu yapmanızı emretmiyorum. Aslında bütün erkeklerin benim gibi evlenmemesini tercih ederim. Ama tanrı her erkeğe kendine özel ayrıcalıklar bahşeder, kiminin huyu güzeldir, kiminin başka özellikleri vardır. Bu yüzden evlenmemiş olanlara ya da dullara sabretmelerini öneririm, ancak kendilerini tutamayacaklarsa, bırakınız evlensinler. Çünkü, cinsel tutkuyla yanmaktansa evlenmek yeğdir.*” Paul’ün de doğuşunda etkili olduğu dinde, belirli bir süre sonra, en kutsal insanların –keşişlerin, papazların, müntevilerin, papaların– bile bütün cinsel duygularını tümüyle bastırmaları gerekiyordu. En azından ideal olanı buydu. Bedenin çelişkili istekleri ruhun sağlığı için feda ediliyordu.

Paul’ün arkasında, klasik uygarlığın tohumlarını ilk atan Platon vardır. Platon bu başlangıcı Hristiyan devrimine uygun düşecek biçimde gerçekleştirmiştir. Platon tatlı ruhla, bedenin aşağılanan arzularını, birbirinden kesin çizgilerle ayırır; kaotik bir ahlâk anlayışının hüküm sürdüğü bu dünyada, sadece alçaltılmış tutkulardan bağımsız olan mantık emir verebilir.

Baskıdan söz ediyoruz. Ruhumuzun parçalanmış yapısında, hangi dürtü ve ihtiyaçlar başkalarının uğruna bastırılmalıdır? Kurtuluş ve mutluluğumuza giden yol nereden geçer? Ruh mu, beden mi; mantık mı, duygular mı? Batı dünyasındaki pek az düşünür ve dini lider “ikisi de” diyebilmiştir. 17. yy.dan, bugüne felsefi anlamda beden ve ruh ön plana çıkarılmamış, sadece mantık el üstünde tutulmuştur. Mantık yürütebildiğimiz için varolduğumuzu biliyoruz. Tek başına faydacılık, ahlaklı davranışı sağlar. Bilimin tanrılaştırılması, absürd bir oyunun son perdesidir.

Neden usun aldığı zevkler, bedeninin aldığı zevklere ters olsun? Böyle bir analiz yapmaya gerçekte hiç kimse girişmemiştir. Psikanalitik kuramın kendi de “bilim” olarak bu vahim ayrılığın bir parçası olmuştur. Freud, *“İnsan sevgisine karşı katı bir bilimsel tutumu haklı çıkarabiliriz. Ne de olsa bilim, keyif ilesine karşı olan zihinsel yaşantımızın da onayladığı en büyük rettir”* der. Sanki bilimde hiç keyif yokmuş, sanki keyif ilkesinin tamamen terk edilmesi, asla patolojik olmamış gibi. Paul, bu reddetme isteğinin nedenini anlamıştı. Freud bize Paul’ün etkileyici ifadesiyle sevgiyi en büyük erdem addettiğini hatırlatır. Platon ise Eros için ilahiler söyler. Toplumunu cinsel basının zulmünden kurtaran Freud da bize sahip olmadığı bir özgürlüğü bırakmıştır. *“Ne var ki bütün radikal değişimlere rağmen, üç dünya görüşünde de duygulardan yana belirli ölçüde korku ve küçük görme önemli rol oynar. Cinsel tutkunun ve tatminin çok pis, ahlaksızca ve günahkâr bir tarafı vardır. Saldırganlıkla birleşen cinsel duyguların bastırılmasından ve bu yüzden toplumsal yaşamın dokusunun korunması için kontrol altına alınması gereğinden söz etmiyoruz. Cinselliğin doğasında var olan, onu utanmaz ve ahlaksız yapan bir unsur söz ettiğimiz. Ensest, dışkı ve cinsel organlar çirkindir: Çünkü tensel zevkin peşinde olanlar bunu önemserler; ruhsal doyumun peşinde olanlar ise ruha dair olanları. Bedensel zevkleri düşünerek yaşamak ölüme eşdeğerdir; ruhsallığa yoğunlaşmaksa yaşam ve huzur demektir. Çünkü bedensel zevkleri düşünmek Tanrı’ya düşmanlık demektir: Bu Tanrı’nın kanununa asla uymaz ve asla uyamaz da. Bu yüzden tensel zevklere meyilli olanlar Tanrı’yı memnun edemez. Bu yüzden kardeşlerim, tensel zevk için yaşamaya mecbur değiliz. Çünkü onun için yaşarsanız ölürsünüz; ama onu ruhunuzun gücüyle aşağılarsanız yaşarsınız.”* Freud’a göre aynı mücadele, aynı şekilde sürmektedir. Ancak ona göre mantık Tanrı’nın yerini almıştır. Şöyle der: *“İç güdüsel doğamızı kontrol etmek için aklımızdan başka bir seçeneğimiz yoktur.”* Freud usun ve bilimin büyük ahlaki gücüne inancı konusunda yalnız değildi. Bu, tüm zamanlarda benimsenen bir gerçek olmuş ve günümüze kadar geçerliliğini korumuştur.

Çoğu insan halâ toplumsal ahlâkın hissedilmekten çok akıl yoluyla anlaşılması gerektiğine inanır. Bu durumu biraz daha anlayabilmek için PAUL’e kulak vermek bize yardımcı olacaktır, çünkü o bu endişe ve savunmaları akıl ve bilimin modern anlamda tanrılaştırılmasıyla gösterilenden daha ilkel biçimde açıklayacaktır. Paul, en

türel, en günahsız, en akılcı cinselliğin bile, insan varlığının en üstün biçimine zarar getirdiği görüşünde ısrar eder: “*Evlenmemiş kişi Tanrı’yla ve Tanrı’yı nasıl memnun edebileceğiyle ilgilenir: evlenmiş kişiye Tanrı’yı değil karısını nasıl mennun edebileceğiyle ilgilenir ve dünyevileşir.*” yani Tanrı’ya hizmet, herhangi bir kadına hizmetten çok daha önemlidir.

Cinsellik ancak cinsel dürtülerin saldırgan bir enerjiyle bir araya getirilmesiyle aşağılanıp bunun sonunda bastırılabilir. Paul bu amaca ulaşmak için yozlaşmış süperregonun özel bir biçimini kullanır. İçgüdünün, insanlığın günahkârlığının da atıldığı potada, onunla beraber eridiği söylenir. “*Artık bedenin yaptıkları ortaya çıkmıştır; zina, pislik, şehvet düşkünlüğü, putperestlik, büyücülük, nefret, uyumsuzluk, rekabet, öfke, kavga, kargaşalar, dine aykırı düşünceler, kıskançlıklar, cinayetler, sarhoşluk, eğlenceler ve bunun gibi şeyler...*” Tüm bunlara rağmen Paul asla evlilik için cinselliğin günah olduğunu söylemez, sonuç olarak bu görüşlerin patolojik olduğunu söylemesek de büyük bir kaygıya karşı savunmaya geçilmektedir ve savunma mekanizmalarının harekete geçmesi; insan cinselliğini imkânsız kılmaya da oldukça güçleştirmektedir.

Cinselliğin bastırılmasını saldırganlıktan bağımsız olarak düşünmek çok zordur, çünkü; saldırganlık olmadan baskı da olmaz. Baskının amacı ne olursa olsun onu uygulamaya geçirmek için gerekli olan enerji saldırganlığın enerjisidir. Dahası cinsel baskıların çoğu, bir grup insanın, diğer gruba üstünlüğüne hizmet eder: Çocuk masturbasyonuna, ergen cinselliğine, kişisel tercihe dayalı yetişkin homoseksüelliğine ya da kadın cinselliğine çoğu yerde yapılan baskılar gözlemlendiğinde, bu baskının nedenini anlamak için bunun kimin zorbalığının sonucu olduğunu bilmek zorundayız.

4.7.1. Kadın Cinselliği Üzerinde Oluşturulan Baskı Hakkında

Kadınların üzerinde uygulanan bu baskının yoğunluğu da tarihte bir dönemden diğerine değişiklik göstermiştir, ancak kadınların cinsel anlamda erkeklerden daha yoğun baskı görmedikleri dönemler varsa da oldukça sınırlı sayıda olmalı. “Toplum” demek, “erkek toplumu” demektir; çünkü ilkel zamanların sonundan bugüne,

bildiğimiz her toplumu erkekler oluşturmuş ve yönetmiştir. Eğer bunda endişelerini artıran bir şeyler olmasa erkekler neden kadın cinselliğini bastırmak zorunda olsun ki? Kadın cinselliğine yönelik bütün toplumsal baskının, kadınlara özgü bir cinsel arzu duymanın erkekte uyandırdığı endişeye karşı savunma amaçlı ve semptomatik bir tepki olduğunu söylemek mümkündür. Buna paralel olarak erkeklerde bile beden ve duyguların bastırılması ve ruh ve mantığın öne çıkarılması aynı psikolojik sendromun bir parçasıdır. Dorothy Dinnerstein ve Karen Horney; erkeklerin kadınların cinselliği ve kendi cinsellikleri konusunda yaşadıkları derin çelişkiyi ve sonunda bütün duygulara yönelik nasıl bir korku geliştirdiklerini dahice, ayrıntılarıyla ortaya koymuşlardır. Bu yazarların fark ettiği, erkeklerin duyduğu endişenin, yok olma tehlikesiyle gelen güçlü bir cinsel duyguya eşdeğer olduğu gerçeği, Margaret Mahler'ın kurumsal çalışmasında yadsınamaz biçimde doğrulanır. Yutularak yeniden anne karnına dönme korkusunu (reengulfment) hem çocuklar, hem de yetişkin erkekler için yaşamdaki temel endişe kaynağı haline gelen sembiyotik anneyle açıklar. Bu korku, karşı cinsin benzer şekilde yaşadığı korkudan çok daha yoğundur, çünkü bu erkek için sadece egonun özerkliğinin değil cinsel kimliğin de yitirilmesi anlamına gelir. Bunu yaşayan bir dişi, yutan da bir dişi olduğu için cinsel kimliğini koruyacaktır; erkek ise erkekliği ile ilgili büyük endişe duyacaktır. Bu yüzden ona erkekliğini hatırlatacak güçlü savunma mekanizmaları geliştirmektedir. Horney “*erkek, kadınla (anneyle) tekrar birleşme noktasında fetetme arzusunun yanında gizli bir yok olma özlemi mi taşır? Yoksa, ‘ölüm içgüdü’sü’nün altında yatan bu özlem midir? Ve buna endişeyle tepki veren kendi yaşama arzusu mudur?’*” sorularını sorar. Bu endişeye saldırganlıkla ve kadınları aşağılayacak tepki verme özelliği de buna eklenebilir. Dinnerstein, bu savunma mekanizmalarını şöyle açıklar: Kadınla, erkek arasındaki ilişkide, erkek çok önemli bir noktada kadından daha kırılgandır; ona çocukluğunun niteliksiz, savunmasız, sınırsız tutkusunu daha kolay hatırlatabilir. Eğer erkek izin verirse, kadın onun yetişkin güç ve kontrol duygusunu alt edebilir, ondaki yumuşak, vahşi, çıplak bebeği açığa çıkarabilir. Erkekler bu tehlikeyle mücadele etmek için cinsellikten bağımsız pek çok kurum ortaya çıkarır. Neredeyse sürekli ve her yerde bu yapıları oluşturmakla meşguldürler. Gizli topluluklar, av yolculukları, oyun ve spor salonları, savaşlar... İşte bu yerler, erkeklerin kadınların etkisinden uzaklaştıkları birer sığınaktır, burada vahşi, doymak bilmez bir bağımlılık için ayartılmaktan kaçır ve

yeterlik, özerklik, saygınlık duygularını tatmin ederler. Kadınları tümüyle reddetmenin yanında, en iyi savunma, heteroseksüel sevginin duygusal ve fiziksel olarak yüzeysel yaşamak da başka bir güvencedir, ya da duygusal olasılıkları, fiziksel yönden tamamen ayrı tutmaya çalışırlar. Yeterli bir psikolojik ahlak kuramı, vicdanın temelindeki asıl duyguları ve heyecanları reddederken kalıcı bir zarar görür. Düşünmeye, mantığa, akla ve bilime verilen abartılı önem, kadınlara ve kadın cinselliğine karşı duyulan korkuyla mücadele etmeyi amaçlayan savunma mekanizmalarıdır. Tanrı yetmediğinde, gerçekliğin ve ahlakın son durağı mantıktır.

Bugün bireyselleşme için verilen büyük zafer mücadelesinin, sembiyotik anne tarafından yutulmuş rahme geri dönme korkusuna karşı verildiğini biliyoruz. Düşün, us, mantık büyük erdemlerdir, çünkü onlar yeniden yutan annenin duyguları ve bedeniyle kirlenmemiş görünürler. Böylece duygular haindir ve mantığın işlevi onları sürekli baskı altında tutmaktır. Rousseau'ya göre ise bu yıkımın karşısında durabilecek tek güç başka bir içgüdüdür. *“Libido, sevgi, merhamet ve şefkatle harmanlanıp, aşık vicdan dan bağımsız, tek başına mantıkla doğal kanun koymayan ve insan yüreğinin en doğal ihtiyacı üzerine kurulmazsa, doğa bir kabus olmaktan öteye gidemez.”* Zaten hep ahlak ve doğa çatışmasından kaynaklanmamış mıdır, insanların üzerlerinde kurulan baskı? Hele kadın, her zaman o baskının altında ezilen baş kimliktir.

4.8. FABEL

1617 senesinde Loudun'un St. Pieerre kilisesine, o zamanlar henüz 27 yaşında olan genç, yakışıklı, etkileyici ve kadınlara da düşkünlüğü ile şöhretli Grandier adında bir papaz atanmıştır. Tanrının yüceliğine ulaşmak isterken, içindeki erkeği bir türlü susturamayan bu genç adam, hem bazı işgüzar dindarların dikkatini çekmiş, hem de kendi kendine derin bir muhakeme ve mücadele içine düşmüştür. Hitabet gücüyle, kilisede siyasetten de konuşmakta, hatta halkı da etkilemektedir. Fakat bu çapkınlıkları, kibirli ve alaycı üslubundan hoşlanmayanlar tarafından zamanla çok fazla konuşulmaya başlanmış, hakkında tam bir dedikodu kazanı kaynamaya başlamıştır. Bu dedikodulardan etkilenerek hakkında fanteziler düşleyen Ursilin Manastırı Baş Rahibesi, Rahibe Jeanne ona manastıra papaz olarak gelmesi için

çağrıda bulunur, ancak ret cevabı alır. Bu cevabı sanki aşkı reddedilen bir aşık gibi çok abartılı bir tepkiyle karşılar. Jeanne, ve rahibin kibrinin cezasını vermek için derhal harekete geçer. Bu arada Grandier başka bir tehlikeli suda yüzmektedir. Soylu bir bakire olan güzel Phillipe'ye aşık olmuş ve onunla kilisede gizli bir törenle evlenmiştir. Rahibe Jeanne hayalinden çıkaramadığı bu ismi, içine şeytan sokmakla ve onu bu yolla büyüleyerek baştan çıkarmakla suçlar. Kilisede yaşayan diğer 17 sahibeyle beraber içlerine şeytanlar girdiğine dair, inanılmaz histerik şovlarla engizisyonu ikna ederler. Bu histerik durum oldukça ilgi çekmiş, şehir adeta bir panayır yerine dönmüştür. Siyasi olarak da muhalif bir tutum içinde olan Grandier'den artık sadece kilise değil, siyasi otorite yani krallık da kurtulmak istemektedir. Grandier için tüm taşlar yerlerine oturmuştur ve yok oluşu için olan biten her şey ondan yüz çevirmiştir. 1634 yılında suçu büyücülükle sabit görülmüş ve engizisyon kararıyla, işkencelerden geçirilip halk önünde diri diri yakılarak cezalandırılmıştır.

4.9. KÜÇÜK OLAYLARIN SIRALANIŞI – SUJE

1. Loudun sokaklarında gündüz darağacında bir ceset sallanmaktadır. St. Pierre kilisesinden çıkan kalabalığın içinde Kimyager Adam ve Cerrah Mannoury; Rahip Grandier'in dul bir kadınla ilişki yaşadığına dair dedikodu yaparlar ve ceset hakkında konuşurlar.
2. D'armağnac'la karşılaşan ikili, rahip Grandier'in kilisede konuştuğu siyasi meselelerle ilgili konuşurlar ve rahibin alaycı üslubunu eleştirirler.
3. Grandier ve Lağımçı asılan genç üzerinden; aşk, cinsellik ya da yücelik gibi bazı konular hakkında felsefi bir konuşma yaparlar.
4. Grandier ile genç dul Ninon, dağınık bir yatakta sevişme sonrası konuşmaktadırlar.
5. Adam ve Mannoury, asılan gencin cesedini bilimsel araştırma yapmak için satın alıp laboratuvarlarına götürürken yolda Grandier'e rastlarlar. Tanrı kimliği, tanrısallaşan kavramlar ve yücelik konularında konuşmaktadırlar ve Grandier'in genç dulla günah işlemekten döndüğüne dair yine kendi aralarında dedikodu yapmaktadırlar.

6. Grandier kiliseye gelip mihrapta Tanrının onun günahlarını affetmesi ve ona, onun yüceliğine erişebilmesi için yalvararak dua eder. Kendini günahkar hissetmektedir.
7. Piskopos DE LA ROCHE POSAY konuşmaktadır. Tanrı katında ona nasıl ulaştığını anlatmaktadır ve Grandier'in kendini çağırıp ondan medet dilenmesine karşılık veremeyeceğini, çünkü onun kadınlarla düşüp kalkan ve saflığını bu sebepten kaybetmiş bir günahkâr olarak düşündüğünü açıklamaktadır.
8. Peder BARRE ile Peder RANGIER şeytanın aralarında kol gezdiğine dair örnekler vererek konuşurlar ve şeytanla amansız bir savaş içinde olduklarını söylerler. Onları Loudun'a getiren sebebin, tavırları ve konuşmaları yüzünden halk arasında pek çok dedikoduya sebep olan Grandier olduğunu ima ederler. Onlara göre Grandier kasabanın huzurunu kaçırmaktadır ve şeytanla arasında bir işbirliği bile yapmış olabileceğine dair şüpheleri vardır.
9. Şehrin başsavcısı Trincant yazdığı şiirleri Grandier'e göstererek ondan yorum almaktadır. Bu arada genç ve güzel kızı Phillipe içeri girmiş ve rahibin dikkatini çekmiştir. Grandier, Philippe'ye bu vasıta ile ders vermeye ve ona Latince öğretmeye başlar.
10. Kasabalı tarafından rahibin yaptığı her şey, adım adım, saat saat bir dedikodu malzemesidir.
11. Ursulin Manastırı'nın baş rahibesi Jeanne'yi görürüz. Tanrıya yüce sevgisi için yakarmaktadır.
12. Grandier ve Philippe aşk ve kadının bastırması gereken arzuları hakkında konuşmaktadırlar.
13. Fransız kralı XIII. Louis ve Kardinal Richelieu arasında küçük taşra kasabalarının surlarının yıkılması ve kendilerini yönetme biçiminin sonlandırılması gerektiğine dair bir konuşma geçmektedir.
14. Taşra şehri Loudun'in valisi D'ARMAGNAC ve rahip GRANDIER, başbakanın bu isteğine karşı çıkmaya ve duvarları yıktırmamaya karar verirler.
15. Ursulin Manastırı'nın rahibi PEDER MOUSSANT ölmüş ve manastır papazsız kalmıştır. Rahibe Jeanne'a göre, rahibelerin günahlarını çıkartıp, eğitim, dini duyguların güçlendirilmesi gibi konularda bir papaza ihtiyaçları vardır. Rahibe Jeanne, rahibelerine, hiç görmediği halde aklından bir türlü çıkaramadığı Grandier'in bu manastıra rahip olarak gelmesi gerektiğini, aklından sürekli bu

ismin dolaşmasının tek sebebinin, onun tanrı tarafından bu göreve seçilmiş olduğunu anlatır. Aslında dedikodular o kadar çoktur ki, bu söylenceler rahibenin kulağına kadar ulaşmış ve bu özgüven sahibi, kibirli ve kadın düşkün, yakışıklı rahibin dedikoduları Jeanne'nin hayal gücünü tetiklemiştir.

16. Rahibe Jeanne'nin hayal gücü tehlikeli bir şekilde harekete geçmiştir. İçindeki şehvani ve bir erkek tarafından sevmek isteyen kadın uyanmıştır. Bu hezeyanlar içindeyken pencereden, sırmalı ve gösterişli kıyafetiyle kalabalığın arasından Grandier'in şöyle bir geçtiğini görür. İçindeki cinsel heyecana hakim olamaz ve bağırır. Heyecanla oturup, Grandier'e mektup yazar.
17. Adam ile Mannoury, Grandier hakkında muhbirlik yapmaya karar verirler.
18. Phillipe, Grandier'e günah çıkartmaya gelir ve ona aşkını ve ihtirasını itiraf eder. Grandier de bu duruma karşı tepkisiz değildir.
19. Adam ile Mannoury, Grandier ile ilgili hazırladıkları belgeleri de Laroshepozay'a sunarlar ama yeterli delil içermediği gerekçesiyle reddedilirler. Yine de piskopos Grandier'le ilgili hiç hoş olmayan düşüncelerini açıklar.
20. Jeanne, bir mektupla Grandier tarafından reddedildiğini öğrenir ve bu durumu sanki aşkı reddedilen bir kadın gibi algılayarak, olağanüstü bir tepki verir.
21. Phillipe ve Grandier sevişmektedir.
22. Paris'ten elçi olarak gönderilen LAUBARDEMONT, D'armagnag ve Grandier'i duvarların yıkılması konusunda ikna etmeye çalışmakta ama bunu başaramamaktadır.
23. Yaşlı ve bunak bir papaz olan PEDER MIGNON, Ursulin Manastırına rahip olarak gelmiştir. Rahibe Jeanne Peder Mignon'a, şeytanın Grandier görüntüsüyle kendine geceleri geldiğinden ve ona cinsellikle ilgili şeyler söylediğinden ve bu hayallerden kurtulamadığından söz eder.
24. Grandier kürsüde Adam ve Mannoury'nin kendine iftira kampanyası düzenlediğinden bahsetmektedir. Bu konuşmayı duyan elçi de Laubardemont; derhal, cerrah ve kimyagere giderek Grandier'i devirmek konusunda onlardan yardım ister.
25. Phillipe ve Grandier yine sevişmişler ve tanrı, günah, mutluluk kavramları üzerine konuşmaktadırlar.
26. De Laubardemont, Monsoury, Adam ve Rahip Mignon bir araya gelmiş ve ellerindeki verilerle, Grandier'in bir büyücü olup olmadığına dair fikir alışverişini

- yapmaktadırlar. Bu arada büyücülük konusunda uzman olarak bilinen bir takım rahiplere ve engizisyona durum bildirilmiştir.
27. Jeanne tanrıya onun sevgisi için yakarmaktadır. Bu arada kendinden yardım istenilen büyü ve şeytan uzmanı RAHİP BARRE gelmiş ve sözümona Jeanne'nin içine girmiş olan şeytanla konuşmaktadır. Jeanne bu şeytanı içine rahip Grandier'in soktuğunu söyler.
 28. Grandier ve Phillipe kilisede tek başlarına ve tanrının huzurunda evlenmektedirler. Grandier, tanrının önünde ona söz vererek, günah olmayan ve tanrının kabul ettiği bir şehvetle, yani bir başka insanın bedeninde yüceldiği o anla tanrıyla bütünleşmeyi arzu etmektedir. Bu duygularını ve isteğini kilise çıkışı Lağımıcıyla konuşur.
 29. Barre, Rangier ve Mignon, Rahibe Jeanne'nin sözümona içine girmiş olan şeytanı kovmaya çalışmakta ve bunun için de şeytan çıkarma töreni uygulamaktadırlar.
 30. DE CERİSAY ve D'ARMAGNAC, bu meseleyle ilgili rahip Grandier'i uarmaya çalışırlar. Ama Grandier başına gelebilecekleri küçümser ve yüzünü bile görmediği zavallı bir kadının, kendi için ne kadar tehlikeli olabileceğine ihtimal vermez.
 31. BARRE, RANGIER, MIGNON, ADAM ve MANNOURY, Rahibe Jeanne'i, kendilerini hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde ikna edebilmesi için detaylı bir sorguya çekmektedir. Fakat diğer rahibeler de içlerinde şeytan olduğunu söylemektedir. Kadınlar sorguya çekilip, muayeneye bakire olmadıkları anlaşılınca, şeytan vasıtasıyla ve şehvetle kirletildiklerine karar verilir.
 32. Phillipe, Grandier'e hamile olduğunu söyler ama Grandier bu haliyle o çocuğa sahip çıkamayacağını ve ona gidip babasına herşeyi anlatması gerektiğini, babasının ona ve çocuğa sahip çıkacak iyi bir insan bulabileceğini söyler. Phillipe yalvarın ama boşunadır.
 33. Adam, Mannoury ve Rahip Mignon'a soruşturmanın De Cerisay ve D'ARMAGNAC'ın istekleri üzerine sonlandırıldığını anlatır. Çok öfkeli. Ona göre gınahta şüpheye yer yoktur. Böyle bir zaman aralığında şeytan amacına çok kolay ulaşmış olacaktır.
 34. Grandier, De Cerisay ve D'armagnac'a teşekkür eder. Konu Phillipe'ye gelir. Grandier, Phillipe'yi onu tanrıya götürecek bir yol; belki onun yıkımına neden

olup onu ölümlle tanrıya kavuşturacak bir araç olarak kullandığını, fakat ilk kez tanrının tüm bu olanlarla onu yapayalnız bıraktığını düşündüğünü ve bu yüzden çok korktuğunu itiraf eder.

35. Jeanne; manastırda diğer rahibeleriyle çaresiz kalmıştır. Rahibeleri, tanrıyla alay etmediklerine, sadece kibir yüzünden gözü dönmüş ve tanrı yolundan uzaklaşmış birine haddini bildirdiklerine dair bir konuşmayla ikna etmeye çalışmaktadır.
36. Surların yıkılması kararı verilmiştir. D'armagnac ve De Cerisay panik içindedir.
37. Mignon ve Laubardemont; rahibeler ve Jeanne üzerinde baskı oluşturmaktadırlar. Bu öyle şiddetli bir psikolojik baskıdır ki; tüm rahibeler ve Jeanne içlerine tekrar şeytanlar girmiş gibi konuşmaya başlamışlardır. Artık Grandier tarafından büyülendiklerine hiç şüphe yoktur.
38. DE LAUBARDEMONT; şeytan kovma (egzorsizm) işleminin halkın gözü önünde yapılması gerektiğine karar verir.
39. Rahip BARRE, Rahip MIGNON ve RAHİBELER; halkın gözü önünde müthiş bir inançla histerik gösterilerini yapmaktadırlar. Adeta bir sirk gösterisi gibidir yaptıkları şovlar ve halk çok eğlenmektedir.
40. Mahkemeye kralın kendi soyundan olan Prens Henri de Conde de katılmıştır. Onun katılımı, bu davanın kraliyet ve Paris tarafından da çok önemsendiğinin bir göstergesidir. Henri de Conde aslında ahlaki zaafı olduğu konusunda eleştirilen bir oğlancıdır, ve mahkemeye de yüzleri boyalı küçük oğlan çocukları ile katılmıştır. Onlara, kadınları aşağılayan konuşmalar yapar. De Conde mahkemede Rahibe Jeanne'ı sorgular, ona siyasi bir soru sorar. Jeanne ve içindeki şeytanların hiçbiri bu soruya cevap veremez. Jeanne susar. De Conde bu işin şarlatanca bir oyun olduğundan iyice şüphelenerek içinde Hz. İsa'nın kanı olduğunu söylediği bir şişe ile şeytanları kovar. Oysa bu bir oyundur ve şişe boştur. Rahibelerin oyununu böylece açığa çıkarmıştır. Fakat Mignon ve Rangier bu duruma müsaade etmezler ve sanki içlerine şeytan girmiş gibi taşkın davranışlarla diğer rahibelerin gösterilerine katılırlar. Artık iş tamamen kontrolden çıkmıştır. DE CONDE, Jeanne'nin Grandier'i yok etmeye kesin karar verdiğini ve bu konudaki bu ısrarın farkında olduğunu söyler ama Grandier'e olacaklar çok umurunda değildir. Onu rahatsız eden şey temelde Allah, inanç ve ahlak adına yapılan bu ikiyüzlülüktür. Aslında Grandier ona göre zavallı bir günah keçisi ve yıkımına çoktan karar verilmiş olan bir kurbandır.

41. Rahibeler kendi aralarında yaptıkları ahlaksızlıktan memnun olduklarını söylerler. Şöhret sarhoşluğu yaşamaktadırlar. Sırf istemedikleri halde tanrı adına doğalarını ve bedenlerini o kadar bastırdıktan sonra, böylesi bir patlama onları rahatlatmıştır. Oysa Jeanne için durum böyle değildir. Tam bir kişilik parçalanması yaşamaktadır. Vicdanı rahat değildir. İçindeki şeytanla tek başına konuşur.
42. Dava Saray'a kadar ulaşmıştır. XIII. LOUIS, RICHELIEU, RAHIP JOSEPH, Devlet Bakanı LAVRILLIERE ve DE CONDE, davayı değerlendirmektedir. LAUBARDEMONT, davaya delil olarak Grandier'in çekmecelerinden gizlice çaldıkları aşk mektuplarını, bir takım kitapları, evlilik belgesini ve siyasi olarak muhalif tutumunu sunar. Oysa DE CONDE için bu belgeler insafsızlık ve ahlaksızlıktır ve asla gerçek bir kanıt olamazlar. Ne var ki RICHELIEU için tehlikeli bir muhalif olan Grandier'i susturmak şarttır ve tüm bu olanlar onun aradığı şeydir.
43. Rahip Grandier, Lağımçı'ya, ölüme duyduğu özlemi, tanrıya kavuşma isteğinin dayanılmazlığını bir örnekle anlatmaktadır.
44. LAUBARDEMONT, Grandier'i kilisesine sokmaz ve askerler eşliğinde onu tutuklar.
45. Grandier, zindana atılır. Zindancı BONTEMPS ona, şehre onu seyretmek için dışarıdan otuzbin kişinin geldiğini ve herkesin dört gözle, onun öldürülmesini beklediğini söyler.
46. Rahibe Jeanne, Rahip Mignon'a, aklındaki ve ruhindaki çelişkileri anlatmaya çalışır. Ama Mignon'un inancı nettir.
47. Grandier, hücrelerinde yalnızlık, ölüm, tanrı ve korku üzerine düşünmektedir.
48. Zindana Rahip AMBROSE gelir. Grandier onunla konuşurken adeta bir çeşit günah çıkarır.
49. BONTEMPS, zindana ancak Rahip Barre ya da Peder Rangier'in gelebileceğini söyleyerek Rahip Ambrose'yi çıkarır. Ama rahip Grandier için yapılması gerekeni o çoktan yapmıştır zaten. Grandier korkuyu yener, tanrıyı tekrar bulur.
50. Rahibeler yaşadıkları şöhret ve eğlenceden söz etmektedirler. Jeanne rahibelere Grandier'in öldürülmesiyle bu eğlencenin biteceğini söyler.

51. ADAM ve MANNOURY ilk kez yapacakları işkence için hazırlanmaktadırlar ve oldukça gergindirler. DE LAUBADEMONT gelip ellerini çabuk tutmalarını ister.
52. Grandier'i getirirler ve üstündeki resmi kıyafetleri çıkartıp, saçlarını, sakalını ve hatta kaşlarını bile traş ederek onu yüce mahkemeye hazırlarlar.
53. Şehrin alanlarından birine getirilen Grandier'e yazman tarafından suçu ve cezası, halk önünde okunur.
54. Grandier halk arasında bir soytarı gibi gezdirilirken halka suçsuz olduğuna dair bir konuşma yapar. Halk etkilenmiştir. DE LAUBARDEMONT'un emriyle Grandier oradan uzaklaştırılır.
55. DE LAUBARDEMONT; Grandier'e suçunun sabit görüldüğünü ve bu yüzden kendine yardımda bulunanların isimlerini vermesi gerektiğine dair baskı yapar. Elinde bir belge vardır. Tehdit yoluyla onu imzalatmaya çalışır. Ancak Grandier imzalamaz.
56. Rahibe Jeanne boynuna bir ip geçirmiş ve amaçsızca dolaşmaktadır. Vicdanının sesini dinlemektedir ve dayanılmaz bir acı çekmektedir. Diğer rahibeler, onu bu düşünceden vazgeçirmeye çalışmaktadır.
57. Grandier işkence aletinin içindedir. Her türlü işkence uygulanmaktadır ve büyücülük yaptığını itiraf etmesi için zorlanmaktadır. Grandier'in bu acılar karşısında attığı çığlıkları, Jeanne de olduğu yerden duymaktadır. Jeanne, büyük bir yanlış yaptığını anlamıştır ama geri dönüşü yoktur artık. Bu durum Jeanne'ya büyük bir ruhsal acı ve vicdan azabı yaşatır. Yaşadığı bu fiziksel acıya rağmen tanrının varlığına yakaran ve ona ulaşan Grandier'e karşılık, yaşadığı bu ruhsal acıyla tanrının varlığından şüpheye düşen ve tanrıdan gittikçe uzaklaşan ve onu reddeden bir Rahibe Jeanne vardır artık karşımızda.
58. Grandier'in bacaklarını kırmışlardır, ama Grandier suçlamaları asla kabul etmemektedir. Tanrıya dua eder.
59. Grandier'i Ursulin Manastırı'nın kapısına getirip bir et yığını gibi bırakırlar. Çünkü, sözümona kirlettiği rahibelerden özür dileyecektir. Acıdan bağırılmaktadır. Rahibe Jeanne, Grandier'i o an aslında ilk kez görmüş ve anlatılanlar kadar güzel bulmuştur.
60. Grandier, Loudun sokaklarında dolaştırılmaktadır.
61. Grandier artık yakılmıştır.

62. Phillipe'nin karnı burnundadır ve çok yaşlı bir adamla evlendirilmiştir. Yakılmadan sonra alandan beraberce, güya cilveleşerek ayrılırlar.
63. Jeanne sokaklarda esrik bir şekilde tek başına dolaşmaktadır. Lağımçıya rastlar. Halk toplanmış bir şeyler paylaşmaktadır. Lağımçıya halkın ne yapmakta olduğunu sorar. Verilen cevap ilginçtir. Halk adeta bir aziz gibi, Grandier'in savrulan küllerini ve yanan kemiklerini kapışmaktadırlar. Dualarında ve muskalarında kullanmak için. Rahibe Jeanne'nin gerçek bir yıkımıdır bu, tek başına ve vicdanının rahatsızlığıyla kalakalmıştır. Bir ömür bu acıyla başetmek zorundadır artık.

4.10. İDEA / ANAFİKİR

Whiting, Grandier'in ve beraberinde Jeanne'nin yaşadığı kişisel dramla, içinde yaşadıkları sağlıklı toplum arasında bir bağ kurmuştur. Büyü ve büyücülük olayı ile ilgili kovuşturmanın günümüzdeki baskı ve işkence yöntemlerini hatırlatan bir yanı vardır. Bir takım rakipler ve rahibeler arasında, cinsellik ve günah saplantısı çemberinde geçen bu oyunu, dinsel ve ahlaki değerleri tartışan bir oyun olarak görmek bizi yanlışa götürür. Görünüşte 17. yy. Fransa'sında geçen olaylar, siyasal çekişmeler, toplumsal saplantılar, çağ ve insanlık dışı işkence yöntemleriyle, gerçekte günümüzde de geçerli olan çatışmaları ve rahatsızlıkları yansıtmak istemiştir yazar. Whiting bu çağdaş tedirginliği dile getirirken, Grandier'in kırık dökük haline bakıp Jeanne'ı sevginin ne olduğunu anlamaya çağırdığı gibi, bizim de; sevgi adına, barış ve dostluk adına, inanç ve değerler adına, toplumsal düzen ve hukuk adına saldırıp yok ettiğimiz insan hayatlarının ve insana ait eserlerin yıkıntılarına bakıp, sevginin, barışın ve doğruluğun gerçekte ne olduğunu anlamamızı istemektedir. Ben bu değerler ve güzellikler adına, toplumsal refah ve düzen adına, yani yine insanın kurduyuyla insanı deviren durum adına, slogan niteliğinde tek bir cümleden yola çıkmak istiyorum. Sarte'nin de dediği gibi... “İNSAN, İNSANIN CEHENNEMİDİR.”

4.11. TÜR

Tiyatro literatüründe Psikolojik Dram olarak bilinmektedir, türü DRAM'dır.

4.12. TARZ

Aldous HUXLEY'İN LOUND'UN ŞEYTANLARI adlı belgesel incelemesinden yola çıkılmıştır. Belki de bu yüzden tıpkı bir film senaryosu gibi, sık sık sahne değişimleri olmakta ve bu atlamalar arasında yer yer epik bir anlatım kullanılmakta ise de, oyun tarzı olarak GERÇEKÇİ bir üsluba sahiptir. Oyunun tarzı GERÇEKÇİDİR.

4.13. ANA ÇATIŞMA

Oyun tek bir ana çatışma eksenini etrafında gelişmez. Karmaşık bir olaylar örgüsü içinde, doğruluk adına yapılan yanlışlar eksenleriyle ele alınmıştır. Adorno'nun dediği gibi; yanlış bir hayat doğru yaşanmaz. Bu çelişkiler yumağındaki karşıtlıkları şöyle ele alabiliriz.

Cinsellik x Günah saplantısı

Tanrıya giden yolda yücelme x alçalma

Kendini aşma x kendinden kaçma

İktidar ve erk x muhalefet

Ölüm x yaşam

Aşk x nefret

Tanrı x Şeytan

İyilik x kötülük

Gerçek x yalan

Tensellik x Tinsellik

Tüm bu karşıtlıklar bir arada bir varoluş felsefesi ile harmanlanmıştır. Yine de her ne kadar iktidar ve değerlerle ilgili karşıtlıklar da ele alınmış olsa en temel life-motiv, tanrının lütfuna erişmek isteği ve insanın kendi doğasından gelen sesi, bir günah

saplantısıyla susturma çabasıdır. Yani insana ait olanı, insanın yarattığı düzenle yok edişi ve insanın kendisiyle olan mücadelesi verilmeye çalışılmıştır. Çatışmanın ana eksenine nefis ve doğa mücadelesini yerleştirebiliriz. En temel çatışma noktasına insana karşı insan fikrini koyabiliriz.

4.14. ESERİN YAPISI

4.14.1. Başlangıç

Oyunun başlangıcında Loudun sokaklarında aşkı uğruna hırsızlık yapmış ve bu yüzden darağacında asılarak cezalandırılmış bir gencin cesedi önünde, Rahip Grandier'i kıskanan ve yıkımında da önemli rol oynayacak olan kimyager ve cerrahı Grandier'in dedikodusunu yaparken görürüz. Grandier'in kibri, çapkınlıkları ve alaycı üslubundan rahatsızdırlar. Daha sonra kahramanın hayatında ve gelişen olaylarda rolü olan kişiler ve durumlar yavaş yavaş metinde belirlemeye başlar.

4.14.2. Düğüm (İlk Çatışma Noktası)

Rahibe Jeanne'nın Grandier'in hayaliyle onu manastıra papaz olması için davet ettiği mektuba, işlerinin yoğunluğu yüzünden red cevabı alması ve bunu aşkı reddedilen bir aşık kadın gibi algılayarak çıldırmasıdır.

4.14.3. Gelişme

Rahibe Jeanne aslında hiç görmediği bu rahip hakkında onun içine şeytan soktuğuna dair bir yalan atar ve manastırdaki diğer onyediy rahibe de bu yalana ortak olur. Ortak bir histerik kriz yaşamaktadırlar. Bu gelişmenin yanı sıra Rahip Grandier'in başka bir kadına duyduğu aşk ve bu aşkı yüceltme çabası ile evlenmesi, Richeleieu'nun surlarının yıkılması isteğine karşı muhalefet etmesi gibi olaylar da Grandier'in yıkımına sebep olacak olaylar olarak gelişmektedir.

4.14.4. Doruk Noktası

Engizisyonun Rahibe Jeanne ve diğer rahibeleri haklı bularak, Grandier'in onların içine şeytan soktuğuna dair bir suçlamayla Grandier'i tutuklaması ve cezalandırmaya

karar vermesi olayları doruğa taşıyan noktadır. İşte artık bu aşamada hesap kesilmiştir ve şüpheye hiçbir şekilde yer yoktur.

4.14.5. Çözüm

Grandier tutuklanmıştır. Suçu büyücülükle sabit bulunmuştur ve bu suçla yargılanmaktadır. Büyük işkencelerden ve acılardan geçen Rahip Grandier'e şeytanla işbirliği yaptığına dair belgeler imzalaması ve suçunu itiraf etmesi istenmektedir. Rahip bu suçlamaları asla kabul etmez. Yine de yaşadığı onca acı, onu tanrıya yaklaştırmıştır. Rahibe Jeanne ise bu süreçte yaptığı hatanın farkına varmış ve vicdan azabı yaşamaktadır. Tüm bu yaptıklarını ve yaptığı her şeyi teşvik eden çarpık düzeni sorgulamaktadır. Bu düşünceler onu tanrı fikrinden uzaklaştırmıştır.

4.14.6. Final

Grandier yakılır. Külleri rüzgarda savrulurken, Rahibe Jeanne'nın gözünde, halk adeta sanki, azizlik mertebesine ulaşmışçasına Grandier'in küllerini ve kemiklerini kapışmaktadır. Finalde bedeni öldüğü halde ruhu yücelmiş Grandier'e karşı, yaşayan ama ruhen alçalmış Jeanne'ı görürüz. Rahibe Jeanne kendini öyle hissetmektedir ve bu duyguyla yaşadığı sürece başetmek zorundadır. Jeanne'ı kapışılan kemikler ve küllerin karşısında tek başına görürüz. Ancak Grandier'i bu aşamada sanki bir aziz gibi gren Jeanne'dır. Halk bu kemikleri çok daha gerçek şeyler için toplar.

4.15. KARAKTERİN İNCELENMESİ

Stanislavski inceleyeceğimiz karakterin önce oyunun bütününde "Büyük İstek" ve "Üstün Amaç"ını bulmamızı ister. Çünkü karakterin Büyük İsteği ve Üstün Amacı oyunun başından sonuna kadar motivasyonu belirleyecektir. Üstün Amaç yani eylemler; durumlar ve olaylarla beraber değişiklik gösterebilse de, büyük istek genelde değişmez ve aynı kalır. Stanislavski ayrıca oyuncudan oyunun her sahnesindeki Üstün Amaç ve Büyük İsteği belirleme çalışması istemektedir. Çünkü, karakter için aslında her sahne bir üstün amaç ve büyük ister barındırır. Böylece oyuncu için her sahnede motivasyon çok belirgin olacaktır ve bu durum oyuncunun performansını olumlu etkileyecektir. Sahneler için yapılan büyük istek ve üstün amaç

çalışmasında sorulması gereken iki temel soru vardır: “*Ne yapıyorum?*” ve “*Ne için yapıyorum?*” Bu iki soruya eklenecek üçüncü soru ise “*Nasıl yapıyorum?*” sorusudur. Ancak bu bir sonraki aşama olan karakter yorumlamasında cevabı aranacak bir sorudur. Öncelikle karakterimizi analiz ederken; ne yapıyorum? ve ne için yapıyorum? sorularının cevabını aramalıyız.

Rahibe Jeanne karakterinin analizi için; önce tüm oyun genelindeki Büyük İsteğini ve Üstün Amacını, sonra da, seçilen sahnelerdeki Büyük İstek ve Üstün Amacını bulacağım.

Rahibe Jeanne için Büyük İstek;

Tanrıya giden yolda kendi bedenini ve karşı cinsten başka bir bedeni köprü olarak kullanmak.

Rahibe Jeanne için Üstün Amaç;

Büyük isteğine ulaşabilmek için gözüne kestirdiği Rahip Grandier’e ulaşmak. Grandier’e ulaşabilmek için çeşitli sahnelerde farklı eylemleri olacaktır.

Seçilmiş Sahneler İçin;

Sahne 1

“Değersiz benliğimi senin yoluna adıyorum. Hem ruhu, hem yapısı küçük bir kadın olarak yarattın beni. Üstelik aklım herşeye ermiyor. Bu yüzden, sınırsız bilgeliğinle sırtıma bu gözle görünen yükü yükledin. Çekmem gereken çileyi bir gün bile unutmayalım diye. Ey ulu Tanrım, yatağında kolay kolhay dönemediğim karanlık saatlerde, senin o uzun yolda taşıdığın yükü, gerildiğin haçı düşünüyorum. Bu Ursulin Manastırına atanmamla hayatıma bir anlam kattın. Buradaki kardeşlerime önder olmaya çalışacağım. Anladığım gibi yerine getirmeye çalışacağım ödevimi (Sessizlik) Tanrım... Tanrım, ta çocukluğumdan beri yakarmakta güçlük çekiyorum. Seni övmek için daha yüce bir sesin özlemimi duyuyorum içimde. Sana şükürler olsun genç yaşta geldim bu görevin başına. İyiliğini bu çocuğundan esirgeme. İzin ver, o da yücelmeye çalışsın. Bu arada yerler süpürülecek, yataklar güzelce yapılacak, kaplar tertemiz tutulacak. (Sessizlik) Acı bana. (Sessizlik) yol bulacağım. Evet, sana

erecek bir yol bulacağım. Geleceğim. Kutsal kollarının arasına alacaksın beni. Kanun karışacak kanıma. Bizi birleştirecek. Sana armağan ediyorum erdemliğimi. (Sessizlik, kesin bir sesle) Ne olur Tanrım bu kamburdan kurtar beni de boynumu kırmadan sırtüstü yatabileyim. (Sessizlik) Bir çaresi olmalı bunun. Sonsuz sevgimin ışığı... (bir şeyler mırıldanır). Amin.”

Bu sahnede Jeanne'ı Tanrıya ve onun lütfuna erişmek için dua ederken ve bu tanrı özleminde cinselliğin yüceltilip tanrı sevgisiymiş gibi belirlemesinin izlerini görürüz. Bu durum aynı zamanda Jeanne'ın ruhundaki tehlikeli çatışmanın da habercisidir. Jeanne bu monologta tanrıya ulaşmak için ona dua etmektedir ama konsantrasyonu aslında ona yakarırken bile manevi bir boyutta değildir. Dua ederken aynı zamanda yıkanacak kapları düşünür, tanrıya ulaşmak için içinde başka bir yüce sevgiye ihtiyaç duyduğundan söz eder ve keskin bir şekilde bedenindeki büyük kusurdan ne büyük bir acı çektiğini ve barışık olmadığı bu bendenden onu kurtarıp, onu mutlu etmesini ister. Jeanne'nın bu yakarışları zamanla isyana gidecek olan akıl ve duygu karmaşasının izlerini taşımaktadır.

Yine de bir takım ipuçları taşımasına rağmen bu sahne için;

BÜYÜK İSTEK: Tanrının lütfuna laşmak

ÜSTÜN AMAÇ: Tanrıya dua etmek ve ondan yardım istemek diyebiliriz.

Seçilmiş Sahneler

Sahne 2

Jeanne – Acımız çok büyük kardeşlerim. Peter Moussant iyi adamdı.

Claire – Tanrının isteği bu.

Louise – Tanrının isteği.

Jeanne – Öyle öğretiler bize. Gene de ölümü bir meseleyle karşı karşıya bırakıyor bizi. Yeni bir papaz bulmamız gerek. Zavallı adam yıllarca hizmet etmiş bu manastıra, doğru ama biz günahkâr çocuklar yaşıyoruz. Tövbe etmek için günah çıkartacak bir papaz bulmalıyız.

Louise – Birini seçtiniz mi?

Jeanne – Tanrı seçecek birini.

Claire – Biz de dua ederiz.

Jeanne – Edin. Biri –(öksürük tutar). Dokunmayın sırtıma. Biri var. Adı Grandier. Gençmiş. Hiç görmedim kendini, ama son günlerde Tanrı hep düşüncelerime sokuyor bu adamı. Bu günlerde... (Sessizlik)

Claire – Bir şey mi var?

Jeanne – Claire?

Claire – Bana niye bakıyorsunuz öyle, bir şey mi yaptım?

Jeanne – Hayır, hayır. Bugünlerde bu adamcağıza yazıp bizim papazımız olmasını isteyeceğim kendisinden. Grandier. Tanrı böyle istiyor. Anlıyorsunuz ya. Hep aklımda son günlerde. Grandier.

Claire – Tanrının isteği.

Lousie – Onun isteği.

Jeanne – (Birden kahkaha atar.) Öldüm yorgunluktan (Susar, kendine gelir.) Oldukça iyi bir çözüm yolu bu. Öğretim için buraya bırakılan çocuklar konusunda bize yol gösterebilir. Her bakımdan yardım eder. (Gene güler). Her gün aklımı biraz daha karıştıran bu dini meseleleri de çözer, anlatır bize. Evet iyi bir iş olacak bu. Beni yalnız bırakın.

Rahibeler çıkar. Jeanne Claire'i çağırır.

Jeanne – Claire.

Claire – Efendim.

Jeanne – Gözlerimin güzel olduğunu söylüyorlar, doğru mu?

Claire – Evet.

Jeanne – Uyumken bile kapatılmayacak kadar güzel anlaşılın. Peki, git. sen de....

Bu sahneden anlaşıldığı üzere manastırın yaşlı papazı ölüyor. Hayattaki herşeyin tanrı tarafından belirlendiği inancıyla yetişen ve böyle yaşayan kaderci bir anlayışa sahip olan ortaçağ insanı, hele bu insanlar manastırda rahibeysele ölüm ya da hayal gibi durumlar karşısında ne yapacaklardır? Elbette Tanrı'dan geldiği için koşulsuz kabul edeceklerdir. İşte kulağına çapkınlığı, gençliği ve yakışıklılığı konusunda dedikodusu çalınan Grandier de belli ki Jeanne'ın hayal gücünü harekete geçirmiş durumda bu sahnede. Yaşlı rahibin ölümüyle Grandier hayalini yanında gerçeğe dönüştürebilmek için iyi bir fırsat. Eserde Jeanne'ın iç dünyasındaki çatışmalarla ilgili çok iyi detaylar da var. Konuyu rahibelere açmadan önce yaşadığı sıkıntının öksürük şeklinde açığa çıkması. Bu yüzden bile olsa sırtında bir kambur taşıdığı için sırtına dokunulmasına tahammül edememesi, Grandier'in aklından çıkmamasının sebebinin tanrının isteği olduğu konusunda diğer rahibeleri ikna ederken kendi hayaline dalıp gitmesi, Claire'e kendi kadınlığına dair olan ve güzelliğini, cinselliğini duyumsayacağı sorular yöneltmesi ve günah olduğun ve bu yüzden kendini cezalandırmak zorunda olduğunu bildiği halde, hiç umursamadan gördüğü gündüz düşlerinin yani hayal kurmanın zevkini itiraf etmesi gibi....

BÜYÜK İSTEK: Cinselliğe dair canlanan hayallerini gerçeğe dönüştürmek.

ÜSTÜN AMAÇ: Grandier'e manastırlarına gelmesi için bir davet mektubu yazmak.

Seçilmiş Sahneler

Sahne 3

Claire – Biraz önce kapıya bırakmışlar.

Jeanne, Claire'in verdiği mektubu alır, açıp okur.

Jeanne – Kabul etmiyor.

Claire – Peder Grandier mi?

Jeanne – (Yüksek sesle okur) Aziz kardeşim: Kutsal evinizde papazlık görevini kabul edemeyeceğimi üzümlere bildiririm. Buradaki pek çok işlerim manastırınıza zaman ayırmama engel oluyor. Hakkımda söylediğiniz güzel şeyler için... teşekkürlerimi... Jeanne mektubu yırtar, göğsüne bastırır.

Jeanne – Sağol Claire.

Jeanne – (Yalnızdır.) Bu tanrısal sır nedir? Bırak göreyim ben de. Anlayayım (Güler). Bu konuda gene Tanrıyla konuşacaktım. Alışkanlık. Alışkanlık. Olmaz ki. Olmaz. İnsanla konuşmalıyım.

(Fısıldar): Grandier...

Uyan artık. Senden önce başkalarının üzerine de gün doğdu. Şu küçük pencereye bak. Dön sonra. Yanında yatıyor. Duruşu ya dua eder gibi ya da anasının karnındaki gibi. Ağzında şarabın ve denizin tadı. Derisi yumuşak, ipeksi, terden nemlenmiş. Terinin kokuları gecede, gündüz süründüğü kokuları eskitmiş.

-Bakın şu kıza. Ne duyuyorsunuz? Üzüntü mü? Üzölmelisiniz. Erkeksiniz. Bak bak, nasıl geriniyor, kolları başının üstünde. Duygulandırmıyor mu bu sizi? Bir orospunun oyunları değil bunlar, ne dersiniz deyin. Bacaklarını oynatıyor. Erkeğine doluyor onları, parmağıyla dudaklarına dokunuyor, sonra da dudaklarıyla parmağına. Fısıldıyor. Öğrenmiş bu sözleri. Dersini tekrar ediyor yalnızca. Bu pisliğe aşk diyorlar o, bunların söylenmesine de bağlılık (birden güler) Ne yaptın şimdi? Düşen örtüleri yakalamak için uzandın mı? Çıplaklığını örtmek için mi? Utanma var mıydı sende? (Sessizlik merak) Ne tuhaf. Sen de gülebiliyor musun? Bilmiyordum bunu. Acı, unutmak, anlayışsızlık, sapıklık. Bunlar olabilirdi yatağında. Ama gülmek... İkiniz de ne kadar genç görünüyorsunuz. Gene sustunuz.

Kız ağarlaştı kollarında. Esnedi. Ürperdiğini duydun etinde, sende titriyorsun, ister istemez. Bak kırlardaki sisi dağıtıyor doğan güneş. Güneş ışığı saracak her yanımızı. Ne alabilirseniz alın. İkiniz de alabildiğiniz kadar alın hayattan. İşte. Hadi (ağlar). Bu çılgınlık, bu parçalanma. Kasabın kütüğündeki et yığını. Nerdesin – Sevgilim? Sevgilim? Sevgilim misin? Hadi. Hadi. Hadi. (Diz çöker kıvrırır boğuk ve genç bir sesle) Tanrım bu mu? Aşk bu mu?

Jeanne'nin ruhundaki bu saplantı ve çatışmanın boyutları artık daha derin ve tehlikeli bir hal almaya başlamıştır. Nitekim Grandier'in Ursulin Manastırında günah çıkarma görevini işlerinin çokluğu yüzünden reddetmesi üzerine, Jeanne, kendini tanrıya adanmış bir rahibeden çok, aşkı reddedildiği için gözü dönmüş bir aşık gibi davranır. Bu red cevabıyla o kadar derinden sarsılır ki mektubu Claire'e sesli bir şekilde okumayı tamamlayamaz bile. Sanki umutsuz sevgiliden gelen bir ayrılık mektubu gibi onu parçalayıp kalbine bastırır. İşte bu red cevabı önemli bir kırılma noktasıdır. Tanrısal sır olarak gördüğü cinsel keşfe ulaşamayan libidal enerjisindeki saldarganlık boyutu işte bu kırılma noktasından sonra Grandier'i yok edecek bir şekle dönüşecektir. Grandier'in başka kadınlarla kurduğu ilişkilerin söylentileri Jeanne'ın kıskançlığını ve dolayısıyla da hayal gücünü canlandırır. Şehrin küçük insanlarını temsil eden cerrah Mannoury ile kimyager Adam, Grandier'in çapkınlıklarını nasıl zamanı gelince yetkili makamlara duyurmak amacı ile izleyip bundan bir çeşit röntgencilik zevki alıyorlarsa, Jeanne da yakışıklı papazın başka bir kadınla sevişmesini hayalinde canlandırırken aynı sapkınlığı yaşamaktadır. Bu içsel süreç sonraki sahneler için değişmez olan Büyük İsteğe ve Üstün Amaç'a yönelik saldırı dolu bir davranış örgüsüne evrilecektir.

Seçilmiş Sahneler

Sahne 4

Manastır. Jeanne ile bunak bir adamcağız olan Peder Mignon yürürler.

Jeanne – İsteğimizi kabul ettiğiniz için hepimiz sevinçliyiz Peder Mignon. Nice yıllar bize ışık tutmanızı dileriz, Tanrıdan.

Mignon – Çok iyi yüreklisiniz yavrum. Açık sözlülüğünüz duygulandırıyor benim gibi yaşlı bir adamı.

Jeanne – Burada pek çok güçlkle karşı karşıyayız. Her türlü öğütlerinizi ve uyarılarınızı beklerim.

Mignon – Her zaman hizmetinizdeyim, yavrum.

Jeanne – Örneğin, buradaki rahibelerin hemen hemen hepsi genç. Sanırım siz de bilirsiniz ki, gençler kötülüğe yaşlılardan daha yatkındırlar.

Mignon – Öyledir. Ben de gençken –

Jeanne – Ben bile –

Mignon – Ne dedin?

Jeanne – Diyordum ki, ben bile son günlerde şeytanla ilgili hayaller gördüm.

Mignon – İnsan Tanrıya bu denli yakın olursa, Şeytanın tuzağına daha kolay düşüyor. Bana kalırsa kendinizi üzmemeyin böyle şeylere.

Jeanne – Gündüz konuşabiliyorum bu meseleyi, ama geceleri...

Mignon – Herkes bilir ki, yavrum, ruhumuz daha çok gecenin geç saatlerinde zayıf düşüyor.

Jeanne – Öyle. Bu hayallere karşı koydum ama, saatlerce yakarmadan sonra kendimi Şeytanın penceresinden kurtarabildim. Ama gördüklerim.

Mignon – Gördüklerin mi?

Jeanne – Sizden önceki Rahibimiz Peder Moussan, geceleyin bana geldi. Yatağımın ucunda durdu.

Mignon – Ama bu sevgi belirtisi yavrum. İyi bir adamdı Moussant. Severdiniz kendini. Seninle konuştu mu?

Jeanne – Evet.

Mignon – Ne söyledi?

Jeanne – İğrenç şeyler.

Mignon – Nasıl?

Jeanne – İğrenç şeyler söyledi işet. Pis. Alaycı, yüz kızartıcı açık saçık şeyler.

Mignon – Sevgili yavrum.

Jeanne – Ama kendi olarak görünmedi bana.

Mignon – Ne demek istiyorsun?

Jeanne – Bir başkasının kılığına bürünerek geldi.

Mignon – Peki tanıdın mı o adamı?

Jeanne – Tanıdım.

Mignon – Kimdi?

Jeanne – Grandier. Rahip Grandier. (Sessizlik)

Mignon – Çocuğum, sözlerinin ağırılığının farkında mısın?

Jeanne – (Soğukkanlı) Farkındayım. Sizden yardım bekliyorum, Peder...

Jeanne, Grandier'i görevli olarak manastıra getiremeyince, kendi varlığını ona kabul ettirmek için, onu büyücülükle suçlamaktan başka bir çaresi kalmadığına karar verir. Grandier yerine manastırda günah çıkarma papazlığını kabul eden Rahip Mignon'a, Jeanne'nin ilk itirafı Grandier'in şeytan kılığına girerek kendini baştan çıkardığıdır. Bu suçlama manastırdaki öbür rahibelerin de Grandier'in suç ortakları tarafından kandırıldıklarını ileri sürmeleriyle, kilise sorumlularının duruma el koymalarına ve cadı kazanlarının kaynatılmasına yol açar.

BÜYÜK İSTEK: Grandier'e varlığını kabul ettirip onun ilgisini üzerine çekmek.

ÜSTÜN AMAÇ: Grandier'i büyücülükle ve Şeytanla işbirliği yapmakla suçlamak.

Bundan sonraki sahnelerin hemen hemen tamamında, Grandier'e duyulan bu tehlikeli saplantı, onun dikkatini çekme ve kendi varlığını kabul ettirme isteği devam eder. Bu istek Jeanne'a eylem olarak engizisyon önünde büyücülük suçlaması ne gerektiriyorsa onu yaptırır.

4.16. KARAKTERİN YORUMU

Karakterin yorumu aslında sahnedeki prova sürecinde netleşecektir. Stanislavski, oyun metninden alınan bilgiler ve repliklerden edinilen izlenimler doğrultusunda karakterlerle ilgili yorumların, oyuncunun kafasında netleşeceğini söyler. Bu metodla ben de Jeanne için şöyle bir yorumda bulunabilirim:

Öncelikle Jeanne gibi bir karakter için metinden anladığımız çok belirgin bir fiziksel özellik var. Kambur oluşu. Boynunu kırmadan yatabilmek için veya sırtüstü yattığında dönebilmek için Tanrı'ya yakardığına göre bu kambur, Jeanne'ın kimi hareketlerini yapmasını kısıtlayacak ölçüde belirgin ve büyük bir kambur. Bir oyuncu için de böylesi bir dış özelliği taşımak demek önce, iyi bir gözlemlerle kamburu olan bir kimsenin nasıl durduyuyla, nasıl yürüdüğüyle ilgili çalışmalar yapması demektir. Bu konudaki sanki gerçekten kamburu varmışçasına organik ve inandırıcı olmaya çaba göstermelidir. Ben de Rahibe Jeanna için tüm ruhsal çatışmalarının temelinde yatan bu fiziksel özelliği anlamaya ve bu özelliği kendi fiziğimle uyumlu bir şekilde taşımaya çalışırdım. Sonra bu gibi bir özelliği olan birinin duruşlarını, yürümesini aynı şekilde kendime adapte etmeye çalışırdım. Bu, nasıl yapıyorum? sorusunun bir kısmı için yanıt verici bir çalışma olacaktır.

Rahibe Jeanne'nin içsel çatışmalarını onun karakter analizi sırasında epey çalıştık. Bu çalışmalar elbette Jeanne'ın kendi sözlerinden yola çıktığımız çalışmalardı. Bir de diğer karakterlerin söylemlerinden bir yorum yapmaya çalışalım. Mesela, Grandier manastırdaki histeri salgını konusunda kendini yaran Loudun Yargııcı De Cerisay'ye Jeanne ve diğerleri için şöyle der:

“Dünyadan elini eteğini çekmiş kadınlar bunlar. Kendilerini Tanrıya veriyorlar, ama içlerinde insana verilmesi gereken bir şey haykırıyor. Gerçekten temiz yüreklilerinde cömertlik olarak beliriyor bu, ama güçsüzler için biraz zor oluyor. Acıklı bir şey. Çok acıklı, düşünecek olursak. Geceleyin önemsiz bir düşünle uyandırdığınızı düşünün. Bir çocukluk düşü, ya da uzun zamandır görmediğiniz bir arkadaşınız, bilemediğiniz, güzel bir yemek görüyorsunuz düşünüyorsunuz. Bu günah sayılıyor işte. Kırbacınızı alıp cezalandırmanız gerek vücudunuzu. Düzen diyoruz buna. Acı, duygu açlığını besler

oyşa. Bu açlığın çevresinde korkuyla şehvetin görüntüleri denir durur. Peki sevgili Rahibe hemşerimiz beni kestirmiş gözüne. Nedeni yok bunun, De Cerisay. Dürülmüş bir mendil, karalanmış bir iki satır, bir takım dedikodular. Bunlardan herhangi biri aralıksız dualarla, çölleşen kafayla yürekte bir umut ışığı olarak yanar. Umutla sevgi gelir. Sevgiyle de, bilirsiniz nefret. Böylece büyümemiş oluyorum ben bu kadını. Kimsesizliğine, mutsuzluğuna Tanrı acısın.”

Bu sözlerden daha açıklayıcı ve güzel tespitler olabilir mi? Jeanne’ın ruhundaki manevi ve fiziksel baskıların onda açtığı paraları ve öfkeyi anlamak mümkün. Hele hele kendini Tanrıya bilinçli bir seçimle adamayan Jeanne ve diğer rahibelerin manastırda olma sebeplerinin, evlenmek için gerekli drohamayı bulamayacak kadar yoksul ailelerin kızları olduğunu bilirsek. Bu çaresizlik hali bile yaşadıkları tutarsızlık için yeterli bir açıklama. Jeanne için kadın olmak hem fakir, hem de kambur olmasından dolayı sadece hayal kurmaktan geçmekte. Jeanne belki de çocukluğundan beri sadece hayaller kurarak yaşama tutunabilmiş biri. Belki de bir baş rahibe olmasına rağmen kurduğu çocukluk düşleri ya da diğer hayallerinden sonra asla kendine ceza verme eğilimine girmemesi, hayal denen dünya ile gerçek dünyayı iyice birbirine karıştırmış olmasından kaynaklanıyor. Kamburuyla yüzleşmek onu fena halde kızdırıyor. Öksürük tuttuğunda kimsenin sırtına dokunmasını istemiyor. Adler şöyle der nevrozun tanımı için; hayal ettiğimiz kendimizle, gerçek kendimiz arasındaki fark... İşte bu tanım tam da Jeanne’nın asla kendiyi yüzleşmek istemediği hayalindeki kendiyi yaşadığı duruma uyan bir tanım. Rahip Grandier’e mektup yazarken, Claier’e gözlerinin güzelliğini onaylatması bile bu hayalden kaynaklı bir umut.

Jeanne’nın bu umutsuzluğu ve bastırılmış cinsel güdülerini onda zamanla öyle bir saldırganlığa dönüşür ki yaşadığı isterik patlamalar bir insanın yıkımına neden olurken bile acımasız davranmaktadır. Taa ki Grandier’le ilk karşılaştığı ana kadar da içindeki öfke ve nefret duygusu yüzünden gerçeklerden uzak bir dünyaya sığınmıştır. İlk şok Grandier’i gördüğünde gelir. Gerçektir. Bir insan onun yüzünden ölüme gitmektedir. Ama ne yapabilir? Belki vicdanı o an ilk kez uyanır ve sızlar. Bu da gerçektir. Öfke ve nefretin dışında hissettiği başka bir gerçek. Vicdan. Jeanne bir

yerde Rahip Mignon'a şöyle der: *“Baş piskoposun doktoru da böyle söyledi bize. İsteriden söz açtı. Rahimden gelen bir çağrılmış.”*

İşte Grandier'in bu çağrıya verdiği yanıt bilmeden ret olunca Jeanne'ın da isterik bir patlama yaşaması kaçınılmaz bir hale dönüştü.

Bir oyuncu için bu isterik krizler de, gözleme dayalı ya da çok ciddi bir araştırmaya dayalı çalışmalar olmak zorunda. Oyuncunun onca taşkın ve abartılı davranışın, hatta neredeyse gerçeklikten yoksun kalmış bir şekilde; içlerine başka varlıklar girmiş insanlar gibi davranması ve sesiyle oynaması, organik ve inandırıcı olması için yorucu ve yoğun bir çalışma sürecine ihtiyacı olacaktır.

Jeanne için yine gerçek olmayan dünya Grandier'in ölümünden sonra da devam edecektir. Kendi içinde onu bir aziz mertebesine çıkarır. Yaşadığı tek gerçek, yaşanılan tek gerçekle yüzleştiği an; yani Grandier'i gördüğü o andan ibaret. Ama o an bile verdiği tepki gerçek dışı bir tepki. Grandier'in güzelliğini görüyor. Jeanne kısaca kendine, kendi dışında bir hayal dünyası yaratmış, nevrotik eğilimleri yüksek, isterik davranışlara sahip bir karakter.

5. SONUÇ

Stanislavski oyunculuk metodunun önermiş olduğu izlek çerçevesinde oyunu inceledikten ve karakterle ilgili bir nevi yol haritası oluşturduktan sonra, artık oyuncunun oyun ve karakterle ilgili ne kadar yol aldığını görmek mümkündür. Bu sistem hiç şüphesiz ki oyun ve karakter arasında sağlam bir köprü kurmaktadır. Oyuncu bu sistemle artık oyunun ve karakterin en ince detayına kadar hakimdir. Bu hakimiyet, oyun esnasında da oyuncuya tam konsantrasyon sağlayacak, oyunun adım adım ilerleyişinde farkındalığı arttıracaktır.

Oyuncu canlandıracağı karakterin amaçlarını ve isteklerini tam olarak keşfettiğinde, karakter için ilk temel atılmış olacaktır. Sahnedeki yaratıcılığı ve çalışmasıyla beraber de karakter inşa olacaktır. Oyunculuk özgür ve özgün yaratıcılığın işi olduğu kadar, disiplinin ve bilinçli bir çalışmanın da ürünüdür. Sahnedeki hiçbir şey tesadüf olamaz. Herşey bilinçle seçilmiş ve işlenmiş olmalıdır. Oyuncu kendi malzemesini ve karakterin malzemesini ne kadar iyi tanırsa, o kadar sağlam ve gerçek işler ortaya çıkar. Oyuncu elindeki verileri, verili şart ve koşullara göre şekillendirmek zorundadır. İşte; Stanislavski oyunculuk metodu, oyuncuya sunmuş olduğu bu izlek ile öğrenmeyi, bilmeyi, sormayı, cevaplamayı, meraklanmayı, keşfetmeyi, yaratmayı ve yaşatmayı öğretir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Akın, Haydar. 2011. *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*, Ankara: Phoenix Yayınları.

Baykal, Bekir Sıtkı. 1988. *Yeni Zamanda Avrupa Tarihi*, II. Cilt, 1. Kitap, Otuz Yıl Savaşı Devri, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çalışlar, Aziz. 1993. *20. yy.'da Tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Çapan, Cevat, 1975. *John Whiting – Çağdaş Bir Oyun Yazarı*, İstanbul: Yankı Yayınları

Price, Roger, 2012. *Fransa'nın Kısa Tarihi*, Özkan Akpınar (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Sagan, Eli, 2003. *Freud, Kadın ve Ahlak*, Gökçe Metin (Çev). İzmir: İlya Basımevi.

Stanislavski, K. 1993. *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Suat Taşer (Çev.) İstanbul: İleri Kitabevi.

Stanislavski, K. 1992. *Sanat Yaşamım*. Suat Taşer (Çev.), İstanbul: Eko Basımevi.

Diğer Yayınlar

Ivernel, Philippe, 2003. *Ankara Devlet Tiyatrosu Şeytanlar Oyun Broşürü*, Mehmet Ulusoy (Çev.), Ankara: Laga Basım.