

**SARAH KANE'İN BLASTED OYUNUNDA
ŞİDDET ÖGESİ**

Uğur ADA

Yüksek Lisans Tezi

YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Prof. Dr. Fehmi EFE

2010

Her hakkı saklıdır.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Uğur ADA

SARAH KANE'İN BLASTED OYUNUNDA ŞİDDET ÖGESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ

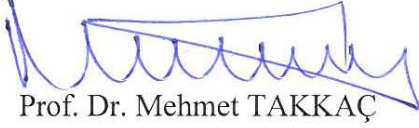
Prof. Dr. Fehmi EFE

ERZURUM-2010

TEZ KABUL TUTANAĐI

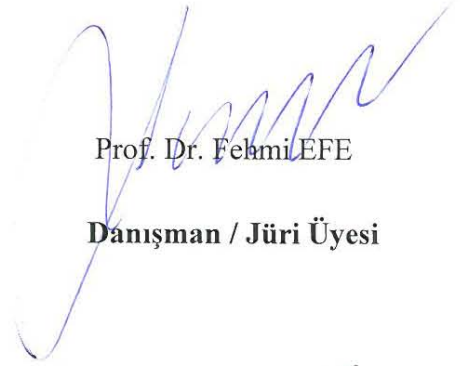
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĐÜNE

Bu alışma, Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı'nın İngilizce Öğretmenliği Bilim Dalı'nda jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.




Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Jüri Üyesi



Prof. Dr. Felmi EFE

Danışman / Jüri Üyesi



Yrd. Doç. Dr. Muzaffer BARIN

Jüri Üyesi

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 21.06.2010

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
TEŞEKKÜR	V
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	15
1. 1990 SONRASI İNGİLİZ TİYATROSU	15
İKİNCİ BÖLÜM	25
2. BLASTED: ŞİDDETİN FİZİKSEL VE RUHSAL BOYUTLARI	25
SONUÇ	48
KAYNAKÇA	50
ÖZGEÇMİŞ	55

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SARAH KANE'İN BLASTED OYUNUNDA ŞİDDET ÖGESİ

Uğur ADA

Danışman: Prof. Dr. Fehmi EFE

2010 – Sayfa: 55

Jüri: Prof. Dr. Fehmi EFE

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Yrd. Doç. Dr. Muzaffer BARIN

Bu çalışmada, İngiliz Edebiyatı'nda 1990'lı yılların önde gelen isimlerinden Sarah Kane'in şiddet konusundaki düşünceleri *Blasted* oyununda ele alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Yazar, 1995 yılında sahnelenen *Blasted* adlı oyunu ile Leeds'te bir otel odasında üç kişi arasında gelişen olayları ele alarak modern savaşın insanlık üzerindeki etkilerinin incelemesini gerçekleştirmiştir. İzleyicileri beklenmedik bir biçimde tecavüz, ölüm ve savaş sahnelerinin arasında bırakan yazar, dönemin eleştirmenleri tarafından 'en kötü şöhretli yazar' ilan edilir.

Oyunlarında gündelik hayatımızda süregelen bir biçimde gelişen şiddet olaylarından kaçınılmasının olanaksız olduğu görüşünü savunan yazar, gelişmiş toplumların bile aniden kendilerini savaşlar gibi insanlığı büyük ölçüde etkileyen olayların ortasında bulabilme ihtimalinin uzak olmadığını belirtir.

Oyunları ile insanoğlunun yıkıcı ve katledici barbarlığını gözler önüne sererek üzerimize düşen sorumluluğu tekrar bize hatırlatan yazar, 28 yaşındayken yaşadığı depresyonu atlatamayıp tedavi gördüğü hastanede kendini asarak intihar eder. Oyunları aşk, cinsellik, işkence, fiziksel ve ruhsal acı üzerine olan Kane, övülmeye değer ve okunması gereken bir yazardır.

ABSTRACT

MASTER THESIS

VIOLENCE IN SARAH KANE’S PLAY, *BLASTED*

Uğur ADA

Supervisor: Prof. Dr. Fehmi EFE

2010 – Page: 55

Jury : Prof. Dr. Fehmi EFE

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Assist. Prof. Dr. Muzaffer BARIN

In this study, Sarah Kane’ s views, who was one of the prominent figures of English Literature in 1990s, about violence are attempted to be analyzed and evaluated in her play, *Blasted*.

The playwright examined the impacts of modern war on humanity by handling the events occurred in a hotel room in Leeds among three individuals in *Blasted*, acted in 1995. The playwright, who places the audience in the middle of rape, death, and battle scenes was noticed as ‘the most notorious playwright’ by the critics at that time.

In her plays, the playwright, who always supported the view that it is impossible to avoid violent acts that perpetually occur in our daily life, states the strong probability of facing that kind of violence severely affects humanity even in the developed communities.

The playwright, who recalls us our responsibility by displaying the destructive and murdering barbarism of human beings, commits suicide succumbing to her depressive mood in the hospital while she was 28 years old. Sarah Kane whose plays are based on love, sexuality, torture and physical and psychological pain is a playwright worth being appreciated and read.

TEŞEKKÜR

Engin deneyimleri ve görüşlerini paylaşan değerli hocam Prof. Dr. Fehmi EFE'ye, büyük bir hoşgörü ile desteklerini ve görüşlerini sunan Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ'a, materyal konusunda desteklerini gördüğüm ve tez konumu belirlemede büyük yardımları olan Yrd. Doç. Dr. A. Gökhan BİÇER ve Yrd. Doç. Dr. Erdiç PARLAK'a, oldukça yoğun programına rağmen yazdıklarımı daha güçlü bir anlatım ile ifade etmemde yardımlarından dolayı Dr. Cüneyt ÖZATA'ya ve görüşlerini benimle paylaşan Yrd. Doç. Dr. Muzaffer BARIN'a teşekkür ederim.

Öğrenim hayatıma başladığım ilk günden itibaren hep yanımda olan, eğitimim için gösterdiğim çabaya çoğu zaman özlem ve sabırla bir an için bile desteklerini esirgemeyen aileme ve çalışmalarım sırasında sabır ve sevgi gösteren eşim Ayşe Derya ADA'ya sevgilerimi sunarım.

Erzurum - 2010

Uğur ADA

GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eski bir olgu olan şiddet, hem ortak bir tanımının bulunamaması, hem de yapılan tanımların birbirinden bağımsız ve muğlak olması nedeniyle, değerlendirilmesi güç bir kavramdır. Geçmişten günümüze ve içinde yaşanılan kesite kadar, hiçbir toplum ve hiçbir kültür şiddetten bağımsız olamamıştır. Bu nedenle, çevremizdeki toplumsal döngüde süregelen bir şekilde yaşanan şiddeti, bireysel boyutta kaynaklanandan, savaşlar gibi geniş çaplı ve karmaşık boyutlu olanlara kadar genişletmek olasıdır.

T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu'na göre şiddet; “çocuk istismarı ve ihmalden okulda veya işyerinde zor kullanmaya, kadına yönelik güç kullanımı, cinsel sömürü, tecavüz, yaşlı istismarı ve intihara kadar değişen birçok biçimde ortaya çıkmaktadır.”¹ Dünya Sağlık Örgütü (WHO) ise şiddeti, “kişinin kendisine, çevresindekilere, bir topluluğa ya da topluma karşı yaralama, ölüm, ruhsal ve gelişimsel zarar gibi sonuçlar doğuran kasıtlı güç kullanımı ve tehdididir.”² diye tanımlar.

Dr. Oğuz Polat şiddeti, “karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri ve/veya birkaçının doğrudan ve/veya dolaylı, toplu ya da dağınık olarak, ötekilerin bir ya da bir kaçının bedensel bütünlüğüne ya da törel (ahlaki/moral/manevi) bütünlüğüne ve/veya mallarına ve/veya simgesel, sembolik, kültürel değerlerine-oranı ne olursa olsun- zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır”³ sözleriyle ifade ederken, sosyolog H. L. Nieburg da “kişileri ya da kişilerin malları yaralamaya, yok etmeye yönelik doğrudan ya da dolaylı eylem”⁴ olarak tanımlamaktadır.

Kökenbilimsel olarak şiddet sözcüğü dilimize Arapçadan geçmiştir ve Türk Dil Kurumu *Büyük Türkçe Sözlükte* “bir hareketin, bir gücün derecesi, sertlik, karşıt görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma”⁵ olarak tanımlanır. *Oxford Advanced Learner's*

¹ T.C.Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, *Aile İçinde Şiddet ve Toplumsal Alanda Şiddet*, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1998, s.47.

² *World Health Organization*, “World Report on Violence and Health”, Ed. By Etienne G. Krug, Geneva, 2002, s.5.

³ Oğuz Polat, *Kriminoloji ve Kriminalistik Üzerine Notlar*, Seçkin Yayınları, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2004, s.57-58.

⁴ Harold L. Nieburg, “Uses of Violence”, *Journal of Conflict Resolution*, Mart 1963, Cilt VII-1, s.43, içinde, Yves Michaud, *Şiddet*, Çev. Cem Muhtaroglu, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s.11.

⁵ Türk Dil Kurumu, *Büyük Türkçe Sözlük*, <http://tdkterim.gov.tr/bts>, 02 Ocak 2010

Dictionary'de "bir kişiyi yaralamak ya da öldürmek gayesiyle gösterilen davranış"⁶ olarak açıklanan kavram, "Fransızcada bir kişiye güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da tinsel acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlanmaktadır. Şiddet sözcüğü Fransızcaya Latince *violentia* kelimesi aracılığı ile girmiştir. *Violentia* (şiddet), sert ya da acımasız kişilik, güç anlamında kullanılmaktadır. *Violare* ise, şiddet kullanarak hareket etmeyi tanımlar. Bu sözcüğün kökeni olan 'vis' ise, çeşitli anlamlarının yanı sıra; güç, erk, bedensel gücü de simgelemektedir."⁷

Yapılan tanımlamalar göz önüne alındığında, "şiddet konusunda söylenmiş evrensel bir söz, belirlenmiş evrensel bir bilgi"⁸ olmadığı sonucuna varılır. En nesnel tanımlamalar bile kavramın tüm yönlerini yansıtmadığından, kimi araştırmacılar ve kurumlar, kavramı açıklayabilmek için sınıflandırma yoluna gitmiştir.

Dünya Sağlık Örgütü, 2002 yılında yayımladığı Şiddet ve Sağlık Üzerine Dünya Raporu'nda, şiddet davranışlarını şu şekilde tanımlanmaktadır:

- a. *Kendine Yöneltilmiş Şiddet: Kendine yöneltilmiş şiddet, intihar eğilimi ve kendine zarar verme olarak ikiye ayrılmaktadır.*
- b. *Kişiler Arası Şiddet: aile ve yakın kişiler arasında genellikle evde gerçekleşen ve toplumda tanındık ya da yabancılardan kaynaklanan şiddettir. Kişiler arası şiddetin nedeni fiziksel, cinsel ve tinsel olabilir.*
- c. *Kolektif Şiddet: Sosyal, ekonomik ve politik olmak üzere kendi içinde üç alt başlıkta incelenir. Planlı ve belirli bir sosyal gaye çerçevesinde oluşturulan şiddet kolektif şiddettir ve organize gruplarca yapılan nefret suçları, terörist saldırıları ve suç örgütlerince gerçekleştirilen suçları içerir."*⁹

Tolan ve Guerra ise, araştırmalarında şiddeti dört ulama ayırır: a) Durumsal şiddet; yoksulluk, alkol ve uyuşturucu madde kullanımı, akran baskısı, kolaylıkla silahlara ulaşma gibi belirleyici durumsal etmenler sonucu gelişir. b) İlişkisel şiddet;

⁶ *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Ed. By Sally Wehmeier, Sixth Edition, Oxford University Press, Oxford, 2000.

⁷ Artun Ünsal, "Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi", *Cogito*, Sayı 6-7, Yapı Kredi Yayınları, 1996, ss. 29-36.

⁸ Yves Michaud, *Şiddet*, Çev. Cem Muhtaroglu, İletişim Yayınları, Kasım 1991, s.16.

⁹ World Health Organization, *World Report on Violence and Health*, Ed. By Etienne G. Krug, Geneva, 2002, s.5.

daha çok genç yaştaki bireyleri etkiler. Bireylerin kendileri ile akranları ve ailesi ile yaptığı tartışmalardan doğar. c) Yağmacı şiddet; bireylerin toplum karşısı davranış şeklinin bir parçası olarak ya da kazanç sağlamak için suç işlenmesidir. Sokak haydutluğu, hırsızlık ve çete suçları bu gruba ilave edilebilir d) Akıl ve Ruh sağlığı bakımından şiddet; öteki şiddet türlerinden daha az rastlanan ama yinelemeci olmaya eğilimi olan ve ağır ruhsal yaralanma ve sinir sistemi bozuklukları sonucu ortaya çıkan şiddet tipidir.”¹⁰

Tüm sanatlar içinde en eskisi olarak nitelendirebileceğimiz tiyatronun en önemli özelliği, “dünyaya bir ayna tutmak, iyiliklerin iyiliklerini, kötülüklerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymaktır.”¹¹ Bu nedenle, daha ilk çağlarda insanlar, kendi edindikleri kötü edimlerini öteki bireylere anlatmak için, tiyatroyu bir araç olarak kullanmışlardır. Antik Yunan’da, Atina kent devletinin başka kent devletlerine savaşlarda üstünlük sağlaması ve bu kent devletleri ile birleşip Perslere karşı üstün gelmesiyle Atina’da, demokrasi adı verilen halk egemenliğinin başlangıcı olur. Ayrıca savaşlarla baskı altına alınan devletlerden gelen vergiler ile resim, sanat, yazın desteklenmiş ve Atina bir sanat kenti haline gelmiştir. Tarımla uğraşan çiftçiler tarafından Tanrı’nın doğumu, ölümü ve dirilişini canlandırmak ereğiyle Dionysus törenleri gerçekleştirilir. Bu törenlerde, Tanrı adına temsiller düzenlenir ve Tanrılararası çatışma ve devletlerarası savaş gibi, içeriği şiddet olan konular çoğunlukla ele alınır. Bu dönemde, Aeschylus’u, Euripides’i ve Sophocles’i, bu konuları temsillerinde işleyen trajedi yazarlarına örnek olarak verilebilir. Aziz Çalışlar, bu çağda yaşanan olaylardan şu şekilde söz eder:

Eski Yunan’da tanrısal düzenden toplum düzenine ve yasalara geçiş insanların topluma daha fazla egemen olma gereksinimini artırmış, ortaya çıkan gerilim ve çatışma tiyatronun anlatımı olmuştur. İ.Ö. 5. Yüzyılda Antik Yunan, ilkel kabile toplumundan sınıflı köle toplumuna; toprak sahibi soyluluktan, paralı tüccar sınıfının egemenliğine; kent devleti ve demokrasisine, Helen tapınısından, Dionysuscu tapınıya geçiş yapmıştır.¹²

¹⁰ Patrick Tolan, Nancy Guerra, “What Works in Reducing Adolescent Violence: An Empirical Review of the Field”, *The Center for the Study and Prevention of Violence*, Boulder, 1994, s. 3-5,

¹¹ Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro*, Mitoş-Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, s.7.

¹² Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, T.C Kültür Bakanlığı, 1995, s.645.

Salt İngiliz Yazını'nın değil, tüm dünya yazının en parlak dönemi sayılan Elizabeth Çağı Tiyatrosu, seçkin bir tiyatro seyircisine değil, tüm İngiliz ulusuna yönelmiştir. Başka bir ifadeyle tiyatro “toplumun tüm kesimlerini kucaklayan bir sanat durumuna”¹³ gelmiştir. Ayrıca, “okuma yazma düzeyi çok düşük olduğundan, büyük çoğunluk için kültürle tek iletişim aracıydı tiyatro.”¹⁴ Rönesans ile birlikte toplumsal yaşamda meydana gelen büyük değişiklikler, İngiliz Tiyatrosu'nun kendi özgün Ortaçağ geleneğinden aldığı Avrupa'nın yenilikleriyle kaynaştırarak, saray tiyatrosunun sınırlarını aşan, toplumun her kesimine seslenebilen bir sanat türü haline gelmesine yardımcı olmuştur. Bu dönemde, İngiltere'de oluşan düşünsel, toplumsal ve dinsel çatışmalar, Yunan kaynaklarından esinlenerek yazılan yapıtlara ilaveten, çoğu sahne oyunlarına yansır. Bu dönemde yazılan ilk İngiliz trajedisi *Gorbudoc*, Elizabeth dönemini anlatan en önemli başyapıt olmuştur. Oyunda yaşanan iktidar kavgaları, “çocuksuz ve varissiz olan Kraliçe Elizabeth'in ölümünden sonra ülkede kargaşa çıkacağından ve bir iç savaşın patlak vereceğinden”¹⁵ korkan İngiliz halkını yansıtmaktadır. Dönemin öteki önemli yapıtı olan Thomas Kyd'in *Spanish Tragedy* adlı oyunu ise, intikam izleği çerçevesinde, İngiliz ve İspanyol krallıkları arasındaki çatışmalardan söz eder.

20. yüzyılın başında gerçekleşen iki dünya savaşı, salt savaşa katılan ya da katılmayan toplumları değil, aynı zamanda dönemin tiyatrosunu da etkilemiştir. “Gerek savaşın neden olduğu yıkım ve ekonomik sıkıntılardan gerek tiyatroya giden insanların sayısındaki azalmadan ötürü 1950'li yılların başında İngiliz Tiyatrolarının repertuarını oluşturan oyunların büyük bölümünü Beckett, Ionesco, Anouilh, Sartre ve Arthur Miller gibi oyun yazarlarının daha çok klasiklerden yaptıkları uyarlamalar oluşturuyordu.”¹⁶ Toplumun alışık olduğu bu oyunlar, geçmiş yüzyılların gösterişli yanlarını anlatmasına karşın, Elizabeth döneminde yaşayan insanlara uzak kalmaktadır. İki yüz yılı aşkın süredir, en ileri ülkelerden biri olan İngiltere'nin savaşlarda sömürgelerini yavaş yavaş yitirmeye başlaması ve İkinci Dünya Savaşı sonrası iktidara gelen İşçi Partisi'nin

¹³ Şevki Kömür, *Edward Bond'un Oyunlarında Tarihsel Boyutuyla Şiddet*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 1999, s.8.

¹⁴ Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.191.

¹⁵ Urgan, Age., s.193.

¹⁶ Fehmi Efe, içinde, Şevki Kömür, *Edward Bond'un Oyunlarında Tarihsel Boyutuyla Şiddet*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 1999, s.9.

verdiği sözleri yerine getirememesi, halk arasında kötümser bir hava oluşturur. Savaşın getirdiği olumsuzlukları yaşayarak yetişen bu genç kuşak, işsizlik gibi büyük toplumsal sorunlarla ilgilenmek zorunda kalır. İşçi Partisi'nin gönençli topluma ulaşma çabaları, ne yazık ki toplumun gereksinimlerine yanıt vermede yetersiz kalır. Toplum içinde gelişen bu olumsuzlukların tiyatroya yansımaları yadsınamaz. Savaş sonrası durağan bir döneme giren İngiliz Tiyatro'su yeni arayışlara girer. 1956 yılında sahnelenen John Osborne'nun *Öfke* adlı oyunu, sıra dışı biçim ve içeriği ile İngiliz Tiyatrosu'nda dönüm noktası olur. Yazar, ikinci dünya savaşının sonunda, genç kuşağın ülkedeki anlamsız uygulamalara karşı duyduğu kızgınlığı trompet çalan bir genç ile yerer. Genç Jimmy, evde tüm haksızlıklara karşı kızgınlığını anlatırken, kendisine hiç kulak asmadan, evin gündelik işleriyle uğraşan eşine de öfkelenir. Öfkesinin paylaşımında tek başına olduğu anlaşılan gencin öfkesi daha da artar. Öfkesinin nedenleri, haklı olan gencin, bu nedenlerin üstesinden gelmesi tek başına olanaksızdır.

Ereği yeni, denenmemiş genç oyun yazarlarının yapıtlarına öncelik tanımak ve onlara maddi yönden desteklemek olan Royal Court Tiyatro'su bu dönemde Osborne'nun yanı sıra, Harold Pinter, Arnold Wesker, John Arden, N. F. Simpsons gibi oyun yazarlarının sesini topluma duyurur. "Bu oyun yazarlarının yarattığı karakterler var olan düzene ve onun değerlerine savaş açan öfke dolu karakterlerdir."¹⁷

1965 yılında Royal Court Tiyatrosu'nda Edward Bond'un *Saved* adlı oyunu, endüstri devriminin insancılığını yitirmesi ve işçi sınıfının içinde bulunduğu aktörel boşluğu ve bunun sonucunda oluşan şiddet olaylarını yansıtır. Sahnelenmesinin hemen ardından büyük tepki alan oyun, birçok eleştirmen tarafından acı çektirmeden hoşlanan, açık saçık ve barbarlık olarak nitelendirilmesine karşın, Osborne'nun başlattığı toplumsal sorunları anlatma ereğine destek vererek, toplumun sesi olmayı başarır.

Gerek kökenbilimsel, gerekse toplumbilimsel, siyasal ve düşünsel yönleriyle temellendirmeye çalıştığımız şiddet ögesini bireysel, toplumsal, ulusal ve uluslararası boyutlarıyla oyunlarının temel izleğine yerleştiren, İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz Tiyatrosu'nun yetkin kalemlerinden Sarah Kane, her ne kadar yaşamı kısa soluklu olmuş olsa da, çağdaş toplumların kanayan yarası olarak gördüğü sözü edilen bu olguyla yakından ilgilenerken, yeryüzünün tinsel çöküşünden söz eder ve şiddeti, bir

¹⁷ Kömür, *Edward Bond'un Oyunlarında Tarihsel Boyutuyla Şiddet*, s.13.

dünya sorunu olarak tanımlayıp tiyatro aracılığı ile iletisini izleyiciye yansıtma ereğini güder.

3 Şubat 1971 tarihinde Brentwood, Essex'te doğan Sarah Kane "kendi kuşağının en yıldırıcı ve rahatsız edici sesi"¹⁸ olarak nitelenmektedir. Eğitimli bir ailenin kızı olan Kane, Daily Mirror'da gazetecilik yapan bir babanın ve öğretmenlik mesleğini sürdüren bir annenin çocuğu olarak yetişir. Daha sonra annesi, kardeşi Simon ve Sarah Kane'e daha rahat bakabilmek ve onlara güvenli bir ortam sunabilmek için öğretmenliği bırakır. Protestan ve oldukça katı kuralları olan bir ailede yetişen Kane, bu yaşantının uzantısı olarak ailesi ile birlikte her Pazar kiliseye gitmek zorunda kalır. Yetiştirilme biçimi nedeniyle, dünyası daha çocuk yaşta dinsel öğretilerle doldurulur. Bu durum, Kane'in gençlik yıllarında oldukça sıkı bir Protestan olmasının yolunu açar. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarının dinsel duygularla dolu geçen bu günlerini bir tür "ruhsal doluluk ve delilik"¹⁹ olarak betimleyen Kane, üniversite yıllarında, insanların kiliselerde İncil'i salt yazınsal bağlamda okuyup değerlendirdiğine ve bu yolla dinsel olmayan değer yargıları edindiklerine tanık olarak, tanrı tanımazlığı kendisine bir yol olarak seçer. Bu seçkisinin ardından, Beckett'in de çok sık göndermede bulunduğu "Lanet olası Tanrı"²⁰ ifadesini, günlük yaşantısının bir parçası ve bir dünya görüşü olarak benimser.

Shenfield Comprehensive School'da eğitim gören yazar, bu yıllarda, ilk yazarlık denemeleri olarak da değerlendirilebilecek kısa öykü ve şiirler yazar. Okul yılları deneyimlerinden söz ederken, "İngilizce ve drama öğretmenlerim mükemmeldi"²¹ değerlendirmesinde bulunan Kane, kendisini yetiştiren bu kişilerin, okumak, yazmak ve sahnelemek üzerinde yoğunlaşarak, yapmak istediği şeyler için kendisini cesaretlendirdiğini belirtmesine karşın, yine de okuldan "altıncı sınıfa kadar nefret ettiğini"²² vurgular.

Tiyatroya ve yazarlığa olan ilgisi okul yıllarında başlayan Kane, bu dönemde, Joan Littlewood'un *Oh What a Lovely War* adlı oyunu ile Ibsen ve Shakespeare'in kimi yapıtlarını da yönetir. Tiyatroya olan ilgisi nedeniyle, 1989 Ekim'inde, Bristol

¹⁸ Claire Armitstead, "No pain, No Kane", *Guardian*, 29 April 1998

¹⁹ Simon Hattenstone, "A Sad Hurrah", *Guardian*, 1 July 2000
<http://www.guardian.co.uk/books/2000/july/01/satage/print>

²⁰ Samuel Beckett, *Endgame and Act Without Words*, Grove Press, 1958, s.55.

²¹ Aleks Sierz, *Suratına Tiyatro, Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*, Çev. Selin Giritli, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s.118.

²² Sierz, Age., s.118.

Üniversitesi'nde Drama eğitimi almaya başlar. Önce oyunculuk, sonra yönetmenlik, daha sonra da kendini yazmaya yönlendiren bir eğitim süreci yaşar. Howard Barker'ın *Victory* adlı oyununda, Bradshaw karakterini oynayan yazar, “oyunculüğün güçsüz bir sanat”²³ olduğunu ve “beğenmediği yönetmenlerin merhametinde”²⁴ olmak istemediği için oyunculuktan vazgeçip, daha sonra *Sick* adı altında sahnelenen yirmi dakikalık tek kişilik söyleşiler yazar. 1991 yılında *Comic monologue*, 1992 yılında ise *Starved* ve *What She Said*, Edinburg Festival Fringe'de sahnelenir. Genel anlamda tecavüz, cinsel kimlik karmaşaları ve yeme bozuklukları ile ilgili olan bu yapıtlar, yazar tarafından gençlik dönemine ait tecrübesiz yazınlar olarak değerlendirildiğinden yayımlanmasını istemez. Üniversite yaşamı boyunca, öğretmenleri ile birlikte sürekli çatışma halinde olan yazar, öğrenim yaşamı süresince, birçok kez üniversite yönetimiyle sıkıntılar yaşar. Simon Hattenstone, *Guardian*'da yazdığı bir yazısında Kane'i “Balkanlardaki soykırıma kızgın, siyah giyinen ve Joy Division* dinleyen Briston'daki gotik zavallılar döngüsünün bir parçası”²⁵ olarak tanımlar. Temmuz 1992'de, üniversiteden mezun olur. Mezun olduğu yaz ayında, izlediği Jeremy Weller'in *Mad* adlı oyunu, Kane'in yapıtlarını ve yaşamını derinden etkiler:

*Aynı zihinsel rahatsızlığı bulunan profesyonel olan aktörler ve profesyonel olmayan aktörlerin bir araya geldiği bir projeydi. Biraz aşırı vurulmuş gibiydi. Birkaç gün biraz hastaydım ama bu beni hayatımda daha sonra oluşabilecek daha ciddi bir hastalıktan korudu. Mad beni cehenneme götürdü ve onu izlediğim gece ne çeşit bir tiyatro yapacağıma karar verdim-deneysel tiyatro.*²⁶

Kane, 1992 yılının Ekim ayında, Birmingham Üniversitesi'nde oyun yazarlığı üzerine yüksek lisans yapmaya başlar. David Edgar'ın yürüttüğü yüksek lisans programını fazla akademik bulan Kane, daha önce keşfedilmiş olan çalışmanın,

* Joy Division 1977'de İngiltere'nin Manchester şehrinde kurulan bir rock grubu. 1980'de grubun vokalisti Ian Curtis'in intihar etmesiyle grup dağıldı. Post-punk akımı içinde değerlendirilen grup Ian Curtis'in intiharıyla bağlantılı olarak karanlık ve depresif olarak nitelenir ve Kane'in en çok sevdiği müzik grubudur.

²³ G  elle Ranc, “The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane”, 2002.

<http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr0.html>

²⁴ Ranc, Age.

²⁵ Hattenstone “A sad hurrah”, *Guardian*.

²⁶ Graham Saunders “Just a Word on Page and There is the Drama, Sarah Kane's Theatrical Legacy”, *Contemporary Theatre Review*, Vol.13(1), 2003, s.99.

kendisini yabancı gibi duyumsattırılmış ve öteki oyun sahneleme yöntemlerine yönelmiştir. Sevdiği yazarlarla karşılaşamayacak olduğundan, Birmingham'da yaşamaktan nefret eden yazar, yüksek lisans eğitimine devam ederek bitirir.

Tiyatronun tek başına var olan gerçekliği ve toplumu değiştirme noktasında yetersiz kalacağına bilincinde olsa da, sanatçı duyarlılığını ve aydın sorumluluğunu elden bırakmadan, bu ereğine ulaşabilmek için, somut girişimlerde bulunur. Toplum oluşturulan bireylerin, şiddetle ilgilenmelerinin yaşamsal önemine ve gerekliliğine vurgu yapan yazar, izleyicilere, hiçbir zaman kendi görüşlerini benimsetmek gibi bir kaygı gütmez. Yazarın tek ereği, toplumda var olan çarpıklıkları ve her anlamda yaşanan şiddeti, oyunları aracılığıyla gözler önüne sermek ve çözüme giden yolda yapılacak olası girişimleri izleyicilere bırakmaktır. Bu nedenle, yüksek lisans eğitimine devam ederken, *Blasted* adlı oyununun bir kısmını yazmayı bitirir ve oyunun bu bölümü, sene sonu gösterilerinde sahnelenir. Oyunu yazmaya devam eden yazar, 1994 yılında, Batı Londra'daki Bush Tiyatrosu'nda, yazarlık alanda asistan olarak çalışmaya başlar. Aynı yıl, oyunu yazmayı bitiren Kane, oyunun, Royal Court Tiyatrosu tarafından değerlendirmeye alınmasını sağlar. Royal Court Tiyatrosu tarafından olumlu not alan *Blasted*, 1995 yılında sahnelenir ve yazar için, yeni bir dönemin başlamasına neden olur.

Aynı yıl Kane, Kanal 4 tarafından yayımlanan *Skin* adlı kısa bir film seneryosu yazar. Kane'in yakın arkadaşı Vince O'Connell tarafından yönetilen film, sert eleştirilerden korkulduğu için, yayın saati değiştirilerek, gecenin geç saatlerinde yayınlanır. Filimde, Marcia, Kath, Neville, Terry, Martin, Nick karakterlerini, sırasıyla Ewen Bremner, Marcia Rose, Agnieszke Liggert, Yemi Ajibade, James Bannan, Dominic Brunt, Gregory Donaldson canlandırmıştır. Filimin konusu, Brixton'da bir düğünde ırkçı saldırı gerçekleştirenlerden biri olan genç dazlak Billy ile ilgilidir. Başkahraman Billy, kendi dairesinin penceresinden gördüğü komşusu Marcia'dan hoşlanır. Marcia'ı ziyaret eden Billy, kendisinden hoşlanan Marcia ile cinsel ilişkide bulunurlar. Marcia, bu sırada kendi adını Billy'nin sırtına kazır ve daha sonra, onu terk eder. Billy, yüksek miktarda uyuşturucu kullanarak ölür ve Marcia ev arkadaşı Kath ile teselli bulur.

Blasted üzerine yapılan tartışmalar azalmaya başladığında, Kane, Mel Kenyon'un tavsiyesi ile Londra'daki Gate Tiyatrosu için, bir klasik oyunu yeniden

uyarlamayı kabul eder. George Büchner'in *Woyzeck* adlı oyununu tekrar sahnelemek isteyen yazar, bu oyunun başka bir yazara verilmesinden dolayı, ikinci tercih olarak, Bertold Brecht'in *Baal* adlı oyununu uyarlamaya karar verir. Gate Tiyatrosu'nun Brecht Estate ile oluşabilecek sorunlardan çekinmesinden dolayı, Kane'in üzerinde çalışmaya başladığı bu oyun, geri çevrilir. Kane, yaşananları şu sözlerle ifade eder:

Sonunda, bana Yunan ve Roma kaynaklı bir şeyler yapmamı Gate Tiyatrosu önerdi. Bu oyunlardan nefret ettiğimi düşündüm. Her şey sahne arkasında olup bitiyor ve bu neye yarar? Ama ne yapabileceğimi görmek için bir tanesini okumaya karar verdim. Seneca'yı seçtim çünkü Caryl Churchill onun oyunlarından birinin benim de hoşuma giden bir uyarlamasını yaptı. Ben Phaedra'yı seçtim ve şaşırtıcı bir şekilde ilgi çekiciydi. Cinsel açıdan yozlaşmış kraliyet ailesini anlatıyor, bu nedenle bütünüyle modern bir oyun. Prenses Diana öldükten sonra bunun gerçekleşmesi uzun sürmedi. Ama bu durum Kraliyet ailesinin herkesçe en tanınan üyesinin öldüğü Phaedra's Love'in son sahnesinde var. Şimdi bu oyunun sahnelenmesi bütünüyle kendi erdemleri göz önüne alındığında iyi bir zamanlama olacak.²⁷

Phaedra's Love olarak adını değiştirdiği bu oyunu Kane, 1996 yılında Gate Tiyatrosu'nda kendisi yönetir. Kane, insanlığın soysuzluğunu öne çıkartarak, anamalcı toplumdaki insanlık dışı uç noktaları sorguladığı bu oyun, içerdiği tüm cinsel ve şiddet dolu sahneler ile inançsız, özdekçi bir toplumda aşkın yerini sorgulayan bir oyundur.

Oyun, Phaedra'nın kendi üvey oğlu Hippolytus'a duyduğu aşkı anlatır. Phaedra, aşkını, doğum gününde Hippolytus'a anlatmasına karşın, Hippolytus, onun kızkardeşi Strophe ile birlikte olduğundan Phaedra'yı kabul etmez. Phaedra, Hippolytus'un kendisine tecavüz ettiğini yazan bir not bırakarak, kendisini asar. Bunu öğrenen sarayın dışındaki öfkeli bir kalabalık, dışarıda kargaşa oluşturur. Hippolytus yakalanır ama suçu kabul etmez ve affedilmeyi beklemez. Ayrıca sarayın rahibinin yaşananları kabul etmemesi ve böylelikle her şeyin olağana dönmesi teklifini kabul etmeyerek cezalandırılmak ister. Phaedra'nın kocası Thesus gelir ve Hippolytus'u kızgın

²⁷ Summer Neilson Moshy, *The Empty Center Acting out Theatric Alliance in Three Texts by Sarah Kane*, University of Colifornia, San Diego and Irvine, s. 84.

kalabalığın ortasına atar. Strophe, üvey kardeşine yardım etmek isterken, Theseus ona tecavüz eder ve boğazını keser. Kalabalık, Hippolytus'un cinsel organını keser ve ateşe atar. Hippolytus, kalabalık tarafından taşlanırken, Strophe'nin cansız bedeninin başında hareketsiz bir şekilde kalan Thesus, kendisini öldürür. Kalabalığın öfkeli eylemlerine dayanamayan Hippolytus ölür ve akbabaların, cesedini yemesiyle oyun biter.

Oyun sahnelendikten sonra verilen tepkiler, yeterince olumludur. *Blasted* sahnelendiğinde, oyuna ağır yergilerde bulunan eleştirmenler, *Phaedra's Love*'ı beğenmişlerdir. Samantha Marlowe'a göre "*Phaedra's Love*, aslında gerçek beğeni ve ilgiyi hak ediyor. Tiyatroya kurallarına esprili, akıllıca ve haylaz bir biçimde hem metin hem de sahneleme bakımından meydan okuyan bir oyun. Dahası, eğlenceli ve akıllıca kışkırtıcı"²⁸ Times gazetesinden Kate Bassett, oyuna yapılan az da olsa olumsuz eleştirileri, "Kane, bugünkü yerel sefalet ve umutsuzluğu ele alırken sert olabilir."²⁹ diyerek yazarı savunmuştur.

Kane'in bu oyunu, Seneca'nın *Phaedra* adlı oyununun çevirisi değil, ayrı bir oyundur. Hatta Hippolytus ve rahip arasında geçen sahneler, aslında Büchner'in *Baal* adlı oyunu için yazılmıştır. Kane'in Hippolytus karakteri, söylencesinden oldukça farklıdır. Hippolytus, sürekli hamburger yiyen, şiddet ve cinsellik içerikli filmler izleyen bir karakterdir. Sapıkça bir şehveti gözler önüne sererken, aynı zamanda şiddet ve acı aracıyla bir özsever sıklılganlığına ve ötekilerine karşı vurdumduymaz tavrı ile İngiliz kraliyet ailesi kültürünün sınırlarını zorlar. "Hippolytus, aynı zamanda nihilisttir, salt kendisini değil aynı zamanda içinde yaşadığı toplumu çevreleyen boş değerlerin tümüyle farkındadır."³⁰ Oyunun sonunda kendisini çevreleyen akbaba misali topluluk, ölmekte olan vücudunu tüketirken, söylediği son söz, "keşke buna benzer anlar daha fazla olsaydı"³¹ olur ve bu sözler gerçek deneyimlerden uzaklaştırılmış toplumda yankı uyandırır. Elizabeth Klett, bu son sahneyi şu sözlerle değerlendirir:

²⁸ Moshy, Age., s.131.

²⁹ Moshy, Age., s.132

³⁰ Steven Barfield, "Sarah Kane's Phaedra's Love", *Didaskalia*, Volume 6, Issue 3, Autumn, 2006.

³¹ David Greig, *Sarah Kane, Complete Plays: Blast, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Methuen Drama, London, 2002, s.103.

Bu Kane'in esas konularından biri: seyirciler kendilerini oyundaki karakterlerden ve sahnelenen olaylardan ayırmak isterken insan zulmünün çekiciliğine teslim olmaya zorlandılar.³²

Kane, 1996 yılında, evinde oyunlar yazarak, Paines Plough Tiyatrosu'nda çalışmaya başlar. 1997 yılında, *Phaedra's Love*, Almanya'da sahnelenir ve aynı yıl Kane, Gate Tiyatrosu'na geri dönerek, Büchner'in *Woyzeck* adlı oyununu yönetir. Mayıs 1998'de, British Council'in desteğini alan yazar, Hollanda'da Flemenk yazarlar ile birlikte ortak çalışmalarda bulunur. Bulgaristan'ı ziyaret eden Kane, Sofya'da da bir yazar grubu kurulmasına destek verir.

Yazarın üçüncü oyunu olan *Cleansed*, Royal Court Tiyatrosu'nda, 30 Nisan 1998 yılında sahnelenir. Yönetmenliğini James McDonald'ın yaptığı oyunda, Grace karakterini canlandıran Suzan Sylvester, bir rahatsızlık geçirince, oyunun son üç sahnelenmesinde bu karakteri Kane kendisi oynamıştır.

Cleansed, Kane'in Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenen ikinci oyunudur. "Oyunda hemen hemen her satırın birden fazla anlamı vardır."³³ Bu nedenle, oyunun birçok yönden farklı yorumlanabilmesi, kimi eleştirmenler tarafından olumsuz değerlendirilmesine neden olmuştur. Charles Spencer; "Sarah Kane, bir yazar olarak beni korkunç bir gençlik deneyimi olması nedeniyle etkiliyor... Kendisinin söyleyecek önemli şeyleri olan ciddi bir oyun yazarı olduğuna inanıyor. Ama yine de beni üzen şey Royal Court Tiyatrosu'nun onu desteklemesidir."³⁴ diyerek, Kane'in yeteneğine karşın, olumsuz tavrını sürdürürken, Sheridan Morley ise, Kane'i "sürekli artmakta olan sıkılmış ve isteksiz izleyicileri umutsuzca şoke etmeye çalışan saygısız bir öğrenci"³⁵ olarak betimlemekten kaçınmaz.

Cleansed, aşk aracılığıyla kendilerini kurtarmaya çalışan bir grup genci anlatır. Oyunun temel hikâyesi, Grace adlı karakterin Tinker adlı bir acı çektirmeden zevk alan doktor tarafından öldürülen kardeşi Graham'ı aramasıdır. Grace; Graham'ın kıyafetlerini giyer, onunla birlikte dans eder, onun tiniyle cinsel ilişkide bulunur ve ona benzemek için, kendisine erkek cinsel organı nakli yapılır. Oyunda, aynı zamanda, iki

³² Elizabeth Klett, "Phaedra's Love", *Theatre Journal*, Academic Research Library, May 2003, s.338.

³³ Armitstead. "No Pain No Kane", *Guardian*.

³⁴ Charles Spencer "Severed Limbs don't Make You Cutting-Edge", *Telegraph*, 09 May 1998. <http://www.telegraph.co.uk/culture/4713653/Severed-limbs-dont-make-you-cutting-edge.html>

³⁵ Christine Woodworth, *Beyond Brutality: A Recontextualization of the Work of Sarah Kane*, Graduate College of Bowling Green State University, August 2005, s.107.

erkeğin aşkından da söz edilir. Sonsuz aşkın sözünü veren Carl, sevgilisi Rod'u aldatır ve aşkı için ölür. Oyunun başka bir karakteri, 19 yaşındaki Robin adlı özürlü genç ise, Grace'e aşık olur ve ona okumayı öğretmeye çabalar. Ama abaküs kullanmayı öğrendikten sonra Grace, kendini asarak kendi canına kıyar. Tinker ise, Grace'in kimliğini, daha önce gittiği bir kulüpteki dansçı kız ile özdeşleştirir. Onu taciz eder ve daha sonra Grace'in kendisine duyduğu ilgiyi kabul etmez. Son sahnede, Grace'in Graham, Rod'un Caryl karakteriyle özdeşleşmesi ile oyun sona erer.

Yazar, "Sarah Kane tarafından yazılmış olmaktan çok salt kendi değerleriyle değerlendirilebilecek bir şeyler yazmak istediği"³⁶ için, Marie Kelvedon adı altında sahnelenmesini kendi de izlediği son oyun olan üçüncü oyunu *Crave*'i yazar. Marie, kendisinin ikinci adı iken, Kelvedon ise doğduğu yere yakın bir kasabanın adıdır. Hatta daha da ileri giderek, Marie Kelvedon adı altında, oyunun, 1998 yılında basılan metnine bir yaşam öyküsü ekler. "Kane'in biyografisi tiyatro tanıtma yazılarının beyanlarına dayanırken Kelvedon adlı biyografisi ise Kane'in oyunlarında bulunan haylazca bir komikliği öne çıkaran yergi niteliğinde bir uydurmadır."³⁷

*Marie Kelvedon 25 yaşında...[...] Üniversitenin yemekhanesinde konuşulamayan Dadaizm ile ilgili bir olay yüzünden ilk dönem sonunda Oxford Üniversitesine bağlı St Hilda Kolejinden atıldı.[...] Ayrıldıktan sonra taksi şoförlüğü, Manic Street Preachers ile turneye çıktı ve BBC World Service'de spikerlik yaptı. Şuan kedisi Grotowski ile birlikte Cambridgeshire'da yaşıyor.*³⁸

13 Ağustos 1998 yılında, Edinburgh'da Traverse Tiyatrosu'nda sahnelenen oyun, Vicky Featherstone tarafından yönetilir. A, B, C ve M karakterlerini sırasıyla Alan Williams, Paul Thomas Hickey, Sharon Duncan Brewster ve Ingrid Craigie tarafından sahnelenir. 8 Eylül 1998 yılında, Londra'da tekrar sahnelen oyun, Dublin, Berlin, Kopenhag ve Maasrricht'te de gösterime girer. Kane, C karakteri olarak kendi oyununda beş kez sahne alır.

³⁶ Hattenstone, "A Sad Hurrah", *Guardian*.

³⁷ Elaine Aston, *Feminist Views on the English Stage:1990-2000*, Cambridge University Press, 2003, s.93.

³⁸ Ranc, "The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane", 2002, s.2.

Crave, A, B, C ve M adlı karakterlerden oluşur ve sahne bilgisi içermeyen bir oyundur. Karakterler, oyunda dönüşümlü olarak konuşurlar. Ama geleneksel bir karşılıklı konuşma sistemi yoktur. Oyunda söylenen tümceler, bir ya da birden fazla karakter tarafından da söylenmiş olabilir. A karakteri yaşlı bir sübyancıyı, C karakteri taciz edilmiş genç bir kız çocuğunu, M ise daha yaşlı ve çocuk sahibi olmak isteyen birini, B karakteri ise genç bir fırsatçıyı temsil eder.

17 Şubat 1999 tarihinde, yüksek miktarda ilaç alarak, hayatına son verme girişiminde bulunan yazar, King's College Hastanesi'ne kaldırılır. Ruhhekimleri, uzun zamandır ruhsal gerilimi dindiren ilaçlar kullanan yazarın, hastaneyi izinsiz terk etmesini ve tekrar aynı girişiminde bulunmasını önlemek için, sürekli gözetim altında tutulmasına karar verirler. 20 Şubat 1999 tarihinde, hemşirelerden biri, hastaları denetlerken, Kane'in yatağının boş olduğunu ayımsayınca, tuvalete yönelir ve Kane'in, kendisini ayakkabı bağı ile tuvalet kapsamında asarak, kendi canına kıydığına tanık olur.

Kane'in, kendini öldürmeden önce yazdığı son oyunu, *4:48 Psychosis*' te, *Crave* adlı oyunu gibi, oyunda karakter betimlemesi ve sahnelemek için kaç aktör gerektiği belirtilmemiştir. Başlığını, birçok insanın doğal nedenler ya da bizzat kendileri tarafından öldürüldüğü şafak vaktinden, aydınlanmadan önceki karanlıktan, alan yapıtta karakterlerden çok sesler ön plandadır. Oyun, hastalar ve tedavi uzmanları arasında geçen karşılıklı şiirsel konuşmalardan oluşur. Yapıtın en aza indirilmiş sahne bilgileri ve geleneksel karakter biçiminden yoksun olması, onu, dramatik bir oyundan çok serbest biçimde yazılmış bir şiire benzetmiştir. Kane'in, oyunda kullandığı dil, kısıtlı ama gösterişlidir. "Oyun, sefil bir acı ve aşk gibi oyunun ana teması olan aşka duyulan açlıktan yalın bir şiir yaratmıştır."³⁹

Kane'in ölümünden sonra eleştirmenler, yazarın son oyununu değerlendirmede iki karşıt gruba ayrılır. Eleştirmenlerin bir kısmı, *4.48 Psychosis* adlı oyununu, yazarın ölümü ile eşleştirirken, başka bir kısmı ise, yazarın bu son yapıtını, onun kendi yaşamından bağımsız değerlendirmiştir. Sheridan Morley bu durumu şu sözlerle özetler:

Şunu söylemek gerekir ki, yazarın trajik ölümünün eseriyle ilişkilendirilmesi ve Royal Court Tiyatrosu'nun en önemli yazarlarından biri olarak değerlendirilmesi beni oldukça şaşırttı.

³⁹ David Rooney, "4.48 Psychosis", *Daily Variety Gotham*, 28 October 2004, s.7.

*Eleştirmenler hâlâ 4.48 Psychosis ile ilgili aynı soruyu cevaplandırmaya çalışıyorlar: oyun, yazarın kendi ölümünü dile getiren güçlü bir mırıldanma mıdır yoksa genç, yetenekli ama kendi hayatını sonlandıracak kadar ruhsal rahatsızlığı olan bir yazar tarafından mı yazılmıştır?*⁴⁰

The Telegraph gazetesinin en sert eleştirmenlerinden biri olan Charles Spencer, yazarın başarısını “sanatsal geniş görüşlülükten çok klinik bunalıma”⁴¹ bağlarken, Michael Coveney ise, kendisini “gerçekten bir oyun değil, daha çok genişletilmiş ölüm notu”⁴² değerlendirmesiyle destekler.

Bazı eleştirmenler ise Kane’in oyununu, yazarın kendi zihinsel rahatsızlığı ya da ölümünden bağımsız olarak değerlendirmede ısrarlı bir tutum izler. Royal Court Tiyatrosu yazınsal sorumlusu Graham Whybrow, *4.48 Psychosis*’i “bir dizi konu ve vizyonu ile uyumlu bir eser”⁴³ olarak değerlendirir. Michael Billington ise, “bu oyun yazarın ölümünün kendisinin yaratıcılığıyla uzlaşmaz bir tutum sergilediğini kanıtlamıştır.”⁴⁴ değerlendirmesiyle yazarın, yaşamının son dönemlerinde yaşadığı yoğun bunalım, onun yaratıcılığını desteklemenin aksine, yaratıcı bir yazın yaşamının yarım kalmasına neden olduğunu vurgular.

Yapıtlarında “etik boyutta yozlaşmış, köklerinden kopmuş ve ruhsal bütünlüğünü yitmiş insanın yıkımlarla yoğrulmuş deneyimini varoluşsal açıdan birey-sanat-toplum-evren bağlamında”⁴⁵ sorgulayan yazar, kısa yazın yaşamına beş oyun, bir kısa film sığdırmayı başarmıştır. Yaşamı boyunca geniş kitleler tarafından izlenmeyen yazarın yapıtları, Avrupa’da büyük yankı uyandırmış, İngiliz Tiyatrosu’nun doğalcılık eğilimini kırmayı başarmıştır. Sanat aracılığıyla insanların ve dünyanın geleceğini değiştirebileceğine inanan Kane, dünyada olup biten kötülöklere seyirci kalan edilgen topluluğun bir gün, yaşanılanların ortasında kalabileceğini vurgular.

⁴⁰Mary Luckhurst and Jane Moody, *Theatre and Celebrity in Britain, 1660-2000*, Palgrave, Macmillan, 2005, s.120.

⁴¹ Aleks Sierz, “The Short Life of Sarah Kane”, *The Daily Telegraph*, 27 May 2000.

⁴² Michael Coveney, “Review of 4.48 Psychosis”, *The Daily Mail*, 30 June 2000.

⁴³ Sierz, “The Short Life of Sarah Kane”, *The Daily Telegraph*.

⁴⁴ Michael Billington, “How do You Judge a 70 Minute Suicide Note?”, *The Guardian*, 30 June 2000.

⁴⁵ Ahmet Gökhan Biçer, *Sarah Kane’in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*, Çizgi Kitapevi, Konya, 2010, s.24.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 1990 SONRASI İNGİLİZ TİYATROSU

Başbakan Margaret Thatcher ve hükümetinin kararlılıkla uygulamakta ısrarlı olduğu serbest ekonomiye yönelik siyasaaların getirisi olarak, 1970 ve 80'li yıllar; İngiltere'nin büyük bir açmazla karşı karşıya kaldığı, üzerinde güneş batmayan ülke olarak nitelenen İngiltere'nin, bu sürem zarfında, toplumsal, kültürel ve ekonomik açılardan derinden yaralar almasına, kargaşa ortamına sürüklenişine ve bu siyasaaların, ülkede büyük ölçüde yoksulluk ve işsizlik ortamının ortaya çıkmasına tanıklık eder. Thatcher düşünüsünü temelde, devlete bağlı tüm kurumlardan hükümet desteğinin çekilmesi ve bu kurumların kendi ayakları üzerinde durmasını temel alır ki, bu nedenle devlet kurumları, devletten destek alamadıkları için, toplumun çalışan kesimine daha az ücretle daha çok iş yaptırma yoluna giderek, ülkede işsizliğin artışına neden olur.

Thatcher hükümeti, toplum kavramını silerek, yerine bireysellik kavramını getirir. Artık toplum yoktur, birey vardır ve her birey, kendisi için elinden geleni yapmalıdır anlayışı, insanların toplum ve ailesi için çalışmayı bırakmasına ve herkesin kendi menfaati doğrultusunda hareket etmesine neden olur. Bu durum, kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan her toplumda olduğu gibi, İngiltere'de de suç oranının artmasına neden olur. Ülke, üzerinde bulunduğu coğrafyada, adeta nefes alıp vermekte zorlanan can çekişir bir konumda, bağlantılı sara nöbetleri geçiren bir hasta görünümü sergilerken, ülkeye gelmeye devam eden göçmenler, var olan sıkıntılara yenilerini eklemektedir. Tüm olumsuzluklara göçlerin de eklenmesinin bir sonucu olarak; Leeds, Birmingham ve Bradford gibi şehirlerde, farklı uluslardan gelen insanların neden olduğu ırkçı saldırılar başlar ve İngiltere sokakları uzun yıllardan sonra yeniden, kirlenmiş olan sokaklarında, yaşama dilencilik yaparak tutunmaya çalışan aç, işsiz, geleceği olmayan insanlarla dolup taşar ve görkemli başkenti "Londra, birdenbire sanki sıradan yalınç bir üçüncü dünya ülkesinin başkenti görünümüne bürünür".⁴⁶

Yaşanılan bu kesitte, tiyatro da, Thatcher hükümetinin uyguladığı katı ekonomik ambargo ağına takılır. Thatcher hükümeti, tiyatro kurumlarına aktarılan bütçeyi, önce yavaş yavaş kısmaaya başlar ve zamanla tümüyle kaldırır. Sanat, genel olarak sahip olduğu sanatsal değerden ekonomik başarıya doğru Thatcher yönetimi altında yozlaşarak, önemli bir değişime uğramak zorunda kalır. Hükümetten destek alamayan

⁴⁶ Ian Gilmour, *Dancing with Dogma: Britain under Thatcherism*, Simon and Schuster, London, 1992, s.115.

tiyatrolar, artık daha az risk almaya başlar ve yeni oyun yazarlarına ve yeni oyunlara daha az, hatta hemen hemen hiç yer veremez duruma gelir. Çünkü beğenilmeyen ve izlenmeyen oyunlar, yapılan masrafları karşılayamayacağından, zarar etmeyi göze alamazlar. Bu nedenle, bu dönemde, Shakespeare gibi beğenisini hiçbir dönem yitirmeyen yazarların oyunlarının, başkaları tarafından yorumlanıp farklı bir hale dönüştürülmesi ağırlık kazanır. Birçok küçük bütçeli tiyatro kapanırken, Royal Court Tiyatro'su gibi köklü olanlar ise, sanatın içinde barındırdığı değerler dizgesini, serbest ekonomik değerler ile eşleştirerek ayakta kalmayı başarır. Sahnelenen oyunların değerlendirme ölçütleri değişir. “Yaratıcı başarı; biçim ve içerikteki yeniliklerden çok ekonomik başarıyla eşdeğer hale geldi.”⁴⁷ Bu yaklaşım, kültürel değerler dizgesine nüfuz ederek, insanların, sanata karşı algılama biçimini oldukça fazla değiştirir. Hükümetin ısrarla sürdürdüğü bu siyasaya birçok eleştirmen ve oyun yazarı tarafından karşı çıkılır. David Hare, yaşanan olaylara karşın;

*İngiltere beni gereğinden fazla üzdü: o kadar çok kızgınlım ki belki de zamanımın büyük çoğunluğunu yurt dışında geçirmem bu yüzden. İnsanlar, Bayan Thatcher ve hükümetinin yaptıklarına karşı nasıl bu kadar nasıl sessiz, umursamaz ve vurdumduymaz kalabilirler anlamıyorum. Hayal bile etmediğimiz bir utanç durumu ve değişimin nereden geleceğini bilmek oldukça zor.*⁴⁸

sözleri ile üzüntüsünü açıklarken, eleştirmen Michael Billington ise, “hükümetin sürdürdüğü bu siyasaya devam ederse, İngiliz Tiyatrosu, toplumun, kendini tartıştığı çalkantılı bir açık oturum olmaktan çıkıp tozlu bir müzeye dönüşeceğinden”⁴⁹ oldukça endişelidir.

Howard Brenton ve Caryl Churchill gibi oyun yazarları, her ne kadar bu duruma oyunlarıyla karşı koymaya çalışsalar da, hükümet sürdürdüğü siyasalardan geri adım atmaz. Howard Brenton'un, 1982 yılında sahnelenen *The Romans in Britain* adlı oyunu, Thatcher hükümetinin komşu ülkelerle yürüttüğü siyasaların sert bir eleştirisi olarak yankılanır. Churchill'in, *Top Girls* oyunu ile hemcinsi tarafından yönetilen bir ülkede,

⁴⁷ Aleks Sierz, “Art flourishes in Times of Struggle; Creativity, Funding and New Writing”, *Contemporary Theatre Review* 13(1) 2003, s.36.

⁴⁸ David Hare, Benedict Nightingale ile Röportaj; içinde *An Angry Young Britain of the 80s Brings his Play to New York*, *New York Times*, 17 October 1982.

⁴⁹ Michael Billington, *87 Deadly Sins*, *Observer*, 22 November 1994.

kadınların insanlığını kaybedişi ele alınarak, bu dönemde sürdürülen siyasaların, erkekler değil de kadınlara karşı gösterdiği tepki ve uygulamalar eleştirilir. Yazarlar ve eleştirmenlerin tepkileri arttıkça, Thatcher hükümetinin baskısı artmakta ve tiyatlara verilen yardımlar gitgide azalmaktadır. Churchill, bu dönemde yaşananları şu sözlerle açıklar:

Thatcher, başbakan olduğunda bu tip politikaların bizim için ilerleme olup olmadığı konusu tartışılıyordu. Thatcher bir kadın olabilir ama bir kız kardeş değil, bir kız kardeş olabilir ama yoldaş değil. Ve gerçekte Thatcher politikaları ile her şey daha da kötüye gidiyor.⁵⁰

Üst üste gelen bunalım, halkın tepkisi, yaşanan sürecin zorluğu gibi süreçlerin bir getirisi olarak; 1990 yılı, Muhafazakâr Parti'nin seçimlerde oldukça fazla oy yitirmesine, buna koşut olarak, Thatcher hükümetinin inandırıcılığını da yitirmesine ve dolayısıyla da Margaret Thatcher'ın, kaçınılmaz olarak Başbakanlık görevinden istifa etmesini zorunlu kılar. Yerine John Major, parti lideri ve başbakan olarak seçilir. Major'un görev yaptığı sürede İngiltere, büyük bir ekonomik bunalım ile mücadele eder. Hükümetin sürdürdüğü siyasalar, ekonomiyi düzeltmede yetersiz kalmaktadır ve halkın büyük tepkisini çeker. Bu dönem, İngiltere'nin içerde büyük bir karmaşa yaşadığı bir dönemdir. Sürengen terörist saldırıları, bölgesel ırkçı çatışmalar ve kişi başına alınan vergilere karşı gösteriler, ülkenin geneline yayılır. 1 Mayıs 1997 yılında yapılan seçimlerde, oyların İşçi Parti'sine kayması ile Tony Blair başbakan seçilir.

17 yıllık sağ iktidardan sonra gelen yeni işçi partisi, kendi yönetimini, Toriler ve eski İşçi Partisi'nden ayırır. İktidara gelen Tony Blair, kendi önderliğini genç nüfusu destekleyerek, İngiltere'de güçlü bir kültürel değişimin başlangıcı olur. Yazar, seçim çalışmaları sırasında yayımlanan kitabında, ülkesine getireceği değişimden şöyle söz eder:

İngiltere bir zamanlar dünyanın atölyesiydi. O, sanayi devrimini yönetti... İnanyorum ki ikinci bir devrimin ortasındayız... bir kez daha İngiltere yaratıcı bir devrim yönetecek ve dünyanın tasarım

⁵⁰ Kathleen Betsko, Rachel Koenig, *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, Beech Tree Books, New York, 1987, s.75.

*atölyesi olduğumuzu gururla söyleyebileceğimizi iddia edebileceğiz. Rock müziğimiz Amerika ve Avrupa'yı etkisi altına alacak, müziklerimiz yirmi ülkenin üzerinde kapalı gişe oynayacak.*⁵¹

İngiltere'yi eski görkemli günlerine geri döndürmek için yeni işçi partisi, İngiliz kültürünü yazılı ve görsel basın ve sanatsal gruplarla birleştirmeye çalışarak, İngiliz kültürünü marka olarak dünyaya sunmaya çalışır ve bu nedenle, toplumunu oluşturan tüm kesimlere hitap eden bu yeni akım ile gençleri etkisi altına alarak, sanatsal bir toplum yaratma yoluna gider. Kültürel değişimin başka bir parçası ise tiyatrolardır. 1993 yılında, Royal Court Tiyatrosu, yeni sezona yeni bir genel sanat yönetmeni ile başlar. 1979 yılından beri görev yapan Max Stafford-Clarke'ın yerini alan genel sanat yönetmeni Stephen Daldry, İngiliz Tiyatrosunu, içinde bulunduğu kısır döngüden çıkarmaya çalışır. Daldry göreve geldiğinde, Royal Court Tiyatrosu'nun içinde bulunduğu durumu “Neden tiyatro izleyicileri hep orta yaşta? Çünkü gerçek hikâyelerden bahsetmiyoruz. Çözüm gençleri dinlemek. Daha genç bir izleyici kitlesi hayati önem taşır.”⁵² sözleri ile dile getirir.

Daldry, tiyatroda bir gençlik kültürü oluşturmayı erek edinir. Kendisinden önce gelen birçok yönetmenin pek az cüret edebildiği yeni oyunlara oldukça fazla yer verir. Güçlü, heyecan içeren oyunlar sahneleyerek, Royal Court'un sürekli basında yer almasını sağlar. Toplumda önemli kişi sıfatını taşıyan insanları, sürekli sahnelenen oyunları izlemeye davet ederek, onların ilgisini tiyatroya çekmeyi başarır. Genç yazarlarının oyunlarının sahnelenmesi, tiyatroya genç bir izleyici kitlesi kazandırır. Bush Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni Dominic Dromgoole ve Traverse Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni Ian Brown ve National Theatre, Soho Theatre Company, Paines Plough Theatre, London New Play Festival, sahneledikleri oyunlar ile Daldry'e destek verir ve sonuç olarak tiyatrolar, kültürel bir değişimin önemli bir basamağı haline gelir.

1994 yılında, John Osborne öldüğünde, yorumcular ve eleştirmenler, İngiliz tiyatrosu üzerine yeni bir tartışma başlattılar. Tiyatronun Altın Çağı olan “Öfke”nin sahnelenmesinden sonra, bir daha tiyatronun bu enerjiyi yakalayamayacağından kaygı duymaktaydılar. David Hare, İngiliz Tiyatrosu'nun içinde barındırdığı bu sessizliği şu tümcelerle açıklar:

⁵¹ Tony Blair, *My Vision of a Young Country*, Westview, 1996, s.17.

⁵² Wendy Lesser, *A Director Calls*, Berkeley: Los Angeles, University of California Press, 1997, s.90.

*Stoppard ve Pinter arkalarına baktıklarında bizi gördüler. Howard Brenton ve ben arkamıza dönüp baktığımızda kimseyi göremiyoruz - bulunduğumuz konumda yerimizi alacak genç yazarlar ne yazık ki yetişmiyor.*⁵³

Tüm bu yaşananlar sorgulanırken, Osborne'un ölümünden üç hafta sonra, yeniden sahnelenen *Öfke*'den sonra, 12 Ocak 1995 tarihinde, kimsenin tanımadığı 23 yaşında bir kadın tarafından yazılan *Blasted* adlı oyun, Royal Court Tiyatrosu tarafından sahnelenir. *Blasted*, “*Öfke* gibi çağın ruhunu yakalamayı başarmış ve genç oyun yazarlarından oluşan yeni bir nesli canlandırmıştır.”⁵⁴ Kane'nin bu yapıtı, Edward Bond'un *Saved*'i, Howard Brenton'un *The Romans in Britain* gibi yazar ve yapıtlarının çekinmeyen deneyimi ve insan halinin her yönünü belirtmesi açısından, aynı yankıyı uyandırmayı başarır. Kendinden önce bu işi başarabilmiş olanlar gibi Kane, İngiliz Tiyatrosu'nda bir dönüm noktası olmayı başararak, tiyatroya karşı halkın ilgisini tekrar uyandırır.

Stephen Daldry, *Blasted*'in sahnelemesinden sonra tiyatroya karşı oluşan olumlu ve olumsuz ilgiyi kullanarak, öteki genç yazarların oyunlarını sahneler. 1995 yılının Temmuz ayında, Jez Butterworth'un *Mojo* adlı oyununu, yazarın hiç tanınmamasına karşın sahnelenir. Gece kulüplerinin kültürünü anlatan bir kara mizah olan oyun, büyük başarı getirir ve Evening Standart, George Devine ve Laurence Oliver ödülleri alırken, 1997 yılında film olarak gösterime girer. Oyunun çeşitli uyarlamaları New York, Chicago ve Sidney'de sahnelenir ve doksanların en çok beğenilen oyunlarından biri olur.

1996 yılında, Mark Ravenhill'in *Shopping and Fucking* adlı oyunu, *Mojo* gibi büyük bir başarı getirir. Sermayedar dünyanın sınırları arasında sıkışıp kalan bir grup genci anlatan oyun, daha sahnelenmeden, adı ile büyük ilgi uyandırır. 1990lı yıllarda yaşanan aşırı tüketim ve para kazanma gereksinimini, genç karakterlerin kendi yaşantıları ile birleştiren yazarın oyunun adı, yasa gereğince yıldız imi (F****ing) kullanarak afişlerinin asılması, izleyiciler arasında büyük ilgi uyandırır. 1998 yılında,

⁵³ Peter Ansorge, *From Liverpool to London: On Writing for Theatre, Film and Television*, London, Faber and Faber, 1994, s.4.

⁵⁴ Graham Saunders, *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press, Manchester, 2002, s.3.

İngiltere'nin önemli tiyatrolarından Queen Tiyatrosu'nda sahnelenen oyun, daha sonra ise, New York Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir.

Aynı yıl, Royal Court Tiyatrosu ve Druid Tiyatrosu işbirliği ile Martin McDonagh'ın *The Beauty Queen of Leenane* adlı oyunu sahnelenir. Hem İrlanda hem de İngiltere'de sahnelenen oyunun yazarı, genç yaşına karşın, büyük bir başarı yakalar. 1996 yılında, Evening Standart, George Devine ve Yazarlar Derneği tarafından verilen En iyi Fringe ödülüne layık görülen oyun, 1998'de de, Üç Tony ödülü alır. "2000 yılına gelindiğinde McDonagh'ın oyunları yirmi sekiz ayrı dile çevrilmiş ve otuz dokuz ülkede sahnelenmiştir. Ve yazar Amerika'da Shakespeare'den sonra en çok sahnelenen oyun yazarı olmayı başarır."⁵⁵

Her ne kadar tüm bu oyunların bir ivme kazanarak toplumda yer edinmelerinin nedeni Sarah Kane'in *Blasted* adlı oyunu olduğu ortaya sürülse de, gerçekte durum böyle değildir. 1995 yılında sahnelenen oyundan önce, bu tarzda şiddet, aşk, tecavüz ve hemsins ilişkiyi ele alan içerikli oyunlar yazılıp sahnelenmiştir. 1993 yılında, Bush Tiyatrosu'nda Jonathan Harvey'in *Beautiful Thing* adlı oyunu sahnelenir. Birbirine komşu iki genç arasındaki hemsins ilişkiyi ele alan oyun, 16 yaşındaki iki gencin gerçek ve hayal arasındaki gelgitlerini iyimserlik ile anlatır. Beş hafta boyunca gösterimde kalan oyun, daha sonra filme çekilerek, yazara Oliver ve John Whiting ödülleri kazandırır. 1994 yılında Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenen Anthony Neilson'ın *Penetrator* adlı oyunu, cinsel sapkınlığı ve baskıcı bir toplumu ele alır. Oyun, iki oda arkadaşı ve gizli bir çeteye üye olan çocukluk arkadaşının başından geçen şiddet ve sapkınlık dolu yaşantıları anlatarak, deneyimin şiddetine seyirciyi sürüklemeyi başarır.

1990 yılında, Bush Tiyatrosu'nda sahnelenen Richard Zajdlic'in *Indefinites*, 1991 yılında, Philip Ridley'in *The Pitchfork Disney* adlı oyunu ile Royal Court Tiyatrosu'nda 1993 yılında sahnelenen Martin Crimp'in *The Treatment* adlı oyunu ve 1994 yılında sahnelenen Joe Penhall'ın *Some Voices*, Nick Grosso'nun *Peaches* ve Judy Upton'un *Ashes and Sand* adlı oyunu, yukarıda açıkladığımız oyunların benzerleri olarak örneklendirilebilir. Bu yazarlar, öteki oyunları ile daha sonra başarılarının devamlarını getirmişlerdir. *Blasted*'tan önce sahnelenen bu kadar çok oyuna karşın, en çok tartışılanın kendisi olması, eleştirmenlerin oyuna büyük bir hiddetle saldırması ve

⁵⁵ Graham Whybrow, *Introduction of Modern Drama, Plays of 80s and 90s*, Methuen Drama, 2001 s.x.

bu saldırıların sonucuna birçok izleyicide merak uyandırarak, oyunu izleme dürtüsü oluşturmaktan kaynaklanmıştır.

Genç yazarlar tarafından sahnelenen oyunlara gösterilen büyük ilgi, artık genç yazarlara duyulan güvensizliği kırmayı başarır. Artık sahnelenen yeni oyunlar, salt bir risk olmaktan çıkıp, büyük kâr ve reklam getiren yatırımlar olarak görülmeye başlanır. Destek alan yazarlar, kendi adlarını duyurmayı başararak, İngiliz Tiyatrosu'nu sıkıntılı bir dönemden kurtararak, yeni bir soluk kazandırır.

Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth ve Martin McDonagh'ın yanı sıra, David Greig, Joe Penhall, Judy Upton, Patrick Marber, Anthony Neilson, Philip Ridley, Rebecca Prichard, Phyllis Nagy, Tracy Letts, David Elridge, Harry Gibson, Ayub Khan-Din, Naomi Wallace ve Nick Grosso gibi daha birçok genç yazar, oyunları ile yeni bir dönemin başlangıcı olmayı başarırlar.

Bu genç yazarları ortak bir noktada birleştirmek için, birçok eleştirmen, akademisyen ve yorumcu ad arayışına girişir. New Brutalism, New British Nihilists, Theatre of Urban Emui, School of Smack and Sodomy, Sperm and Blood Generation, yapılan benzetmelerden birkaçıdır. Yapılan tanımlamalar arasından en çok kabul göreni, Aleks Sierz'in ortaya attığı In-Yer-Face Theatre'ı olur. Sierz, 2000 yılında yayımlanan In-Yer-Face Theatre: British Drama Today adlı kitabında, In-Yer-Face Tiyatrosu'nu;

Seyircinin ensesinin kökünden tutup mesajı alıncaya kadar silkeleyen oyunların tümü. Bir sansasyon tiyatrosudur: hem oyuncularını hem de seyircileri geleneksel tepkilerin dışına iter, sinir uçlarına dokunur, alarma geçirir. Genellikle şok taktiklere başvurur ya da şok edicidir; çünkü söyleminde veya yapısında yeni ya da seyircinin alışık olduğundan çok daha cesur veya deneyseldir. Ahlaki normları sorgulayarak, sahnede nelerin gösterilip nelerin gösterilemeyeceğine dair hâkim kanıları; ayrıca çok daha ilkel duyguları da tıngırdatarak tabuları devirir, yasak olandan söz eder, rahatsızlık yaratır. En önemlisi gerçekten kim olduğumuz hakkında bize daha çok şey anlatır.⁵⁶

⁵⁶ Sierz, *Suratına Tiyatro, Britanyada In-Yer-Face Tiyatrosu*, s.18.

olarak tanımlarken, Hülya Nutku ise, “In-Yer-Face pervasızca agresif ve kışkırtıcı, tepkisiz kalınması olanaksız bir tiyatro anlayışıdır. Makul sınırları aşan bir yapısı vardır, yüzleşme draması diye tanımlanabilir ve kavram olarak da yüz­süz ve küstah anlamını kapsar. Tabuların yıkıldığı, dokunulmaz konuların irdelenmesidir.”⁵⁷ olarak tanımlamıştır. Gülşen Sayın bu yeni anlayışı, oyunların ortak yönlerini belirterek açıklar:

In-Yer-Face oyunları kim olduğumuz, neyi nasıl düşündüğümüz veya algıladığımız ve bunun sonucundagünlük yaşantımızda şiddete ne kadar eğilimli olduğumuzla ilgili hoşumuza gitmeyeceği için bilincimizin bir kenarına ittiğimiz gerçekleri yüzeye çıkarıp yüzleşmemizi isterler. Bu yüzden de izleyiciyi oturduğu yerde sarsacak, şoke edecek konu ve tekniklere gereksinim duyarlar. Bu oyunlardaki karakterler sahnede kaba saba küfürlü bir dil kullanır, şiddet dolu duygular arasında gidip gelirken rahatça küfür eder, tabulu alanlara girerek bunlardan olağan konularmış gibi söz eder, soyunur, seks veya mastürbasyon yapar, kusar, ırza geçer, sürekli birbirine aşağılar, ırkçı veya cinsiyet ayrımı yapan fıkralar anlatır, işkence yapar, adam öldürür veya çoğunlukla nedensiz yere şiddete başvururlar.⁵⁸

In-Yer-Face Tiyatrosu kavramı, öteki tanımlamalarının aksine, yazarlara yeni bir anlayış getirmiştir. Öteki kavramlar, bu yazarları, John Osborne, Antonin Artaud ya da geçmiş dönemlerdeki akımlara dayandırırken, In-Yer-Face Tiyatro kavramı, yeni bir anlayışın temsilcisidir. Tüm adlandırma çalışmalarına karşın, In-Yer-Face Tiyatro akımında yer alan yazarlar, ortak bir akımın temsilcisi olduklarını kabul etmezler. Bu yüzden Ken Urban, “bu yazarların bir akımın temsilcisi olarak düşünülebilmesi için belirli amaçlarının, liderlerinin ve bir bildiriye sahip olmaları gerektiğini”⁵⁹ belirtmiştir. Mark Ravenhill, Berlin’de turnedeysen, yaşadıklarını şu sözlerle açıklar:

⁵⁷ Hülya Nutku, “Günümüzde In-Yer-Face Tiyatro Anlayışı”, *Yeni Tiyatro Dergisi*, 2009.

<http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/33-in-yer-face-tiyatro-anlayisi.html>

⁵⁸ Gülşen Sayın, *Martin McDonagh Tiyatrosu*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2009, s.32.

⁵⁹ Ken Urban, “Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty and the 'Nineties,” *NTQ: New Theatre Quarterly*, 80, November 2004, s.354.

Birden biz bir akım haline gelmiştik. Yorumcular bize isim vermek için sıralanmışlar: New Brutalists, The School of Smack and Sodomy, In-Yer-Face Theatre. Sarah, bir gün bana Almanya'da bir gazetenin bize Blut und Sperma School olarak isimlendirdiğini söyledi. Bu ne demek? diye sorduğumda gülümseyerek bana anlamaya çalış dedi.⁶⁰

Sarah Kane, kendisi ile yapılan bir söyleşide, “akımlara inanmıyorum. Akımlar, geriye dönüktür ve taklit üzerine temellendirilir... Akıma dâhil olduğu söylenen bazı yazarlarla hiç tanışmadım. İlgilendiğim kadarıyla benim oyunum herhangi bir şeyin benzeri değil”⁶¹ değerlendirmesi yaparak, herhangi bir gruba dâhil edilmeyi kabul etmemiştir. Hatta *Crave* adlı oyununu, kendi adı ile eşleştirilen markalardan kaçınabilmek için, takma ad kullanarak sahneleyen yazar, yapıtının, salt kendine özgü özellikleri ile değerlendirilmesini istemiştir. Her ne kadar işlediği konular ve toplumda eleştirdikleri yönleri farklı olsa da, bu dönemde yazılan oyunların birçok ortak özelliği bulunmaktadır. Ken Urban, bu dönemde yazılan oyunların ortak özelliklerini şöyle sıralar:

1. *Politik anlamdaki dürüstlüğün yadsınması olarak dilde ve sahnelemede şok etkisinin önemi.*
2. *Konu seçiminde ve izleyiciye sunulan deneyimde aşırı gaddarlık boyutuna varan şiddet imgelerinin kullanımı.*
3. *Güncel ifade biçimiyle “erillik krizi”nin temsili olan baba tutkusunun ve baba düşüncesinin cinsel kimlik ve törel değerler bağlamında incelenmesi.*
4. *İngiliz yönetim şeklini irdeleyen büyük çaplı politik oyunlar yerine bireysel savaşıma yönelen oyunlara eğilim.*
5. *Suçlu yada kurban olduğu açıkça belli olan oyun kişilerinin yadsınması.*
6. *1970li ve 80li yıllarda yaygın olarak kullanılan belli bir politik ideolojiyi yada etik değeri temsil eden halkın sözcüsü tiplerinin yadsınması.*

⁶⁰ Mark Ravenhill, “The Beauty of Brutality”, *The Guardian*, 28 October 2006.

⁶¹ Johan Thielemans, Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone, *Rehearsing the Future: 4 European Directors Forum, Strategies for the Emerging Director in Europe*, London, 1999, s.10.

7.1980li yılların yazarlarından ve tiyatrolarından kendilerini ayırmak için bu dönemde ortaya atılan azınlık ve feminist gibi sınıflandırmalardan duyulan rahatsızlık

8.komünizmin çöküşü ve sağ-sol ayrımının ortadan kalkışı sonucunda herhangi bir politik yanlılığa kuşkulu yaklaşım.

9.Yapı ve biçem yönünden Avrupa ile Amerikan tiyatrolarından esinlenen geniş çaplı deneyim.

10. Tiyatronun yararlı bir işlevi olduğunun benimsenmesi, serikanlılık tavrına verilen önem ve tiyatroyu gerek popüler kültürün gerekse medyanın karşısında görmeyen anlayış.⁶²

Ken Urban, belirlediği birçok ortak özelliklerin yanı sıra, oyunların ele aldığı konular, genel olarak sürekli etrafımızda gerçekleşen ama görmezden gelmeyi yeğlediğimiz olaylardan oluşmaktadır. Savaş, aşırı şiddet çeşitlemeleri, iletişimsizliğin yalnız bıraktığı bireyler, sorunları, çaresizlikleri ve umarsızlıkları, kimliksizleşme, mutlu olmama gibi konular bunlara örnek verilebilir.

90'larda başlayan bu yeni yazın serüveni, 2000'li yıllara geldiğinde, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Jez Butterworth, David Greig gibi deneyimli yazarların yeni oyunlarının yanı sıra, Dennis Kelly, Jack Thorne, Simon Stephens, Trevor Griffiths, Che Walker, Richard Bean, Leo Butler, Fin Kennedy, Enda Walsh, Ryan Craig, Terry Johnson gibi birçok yeni yazarın oyunları ile izleyicinin ilgisi devam etmiştir. Yenilikçi genç yazarları, Royal Court Tiyatrosu, Soho Theatre, Bush Theatre, National Theatre, Hampstead Theatre, Paines Plough, Sheffield Theatre, Traverse Theatre, Edinburg'ta bulunan Assembly Room ve Royal Lyceum Theatre gibi birçok kuruluş, yazarları desteklemeye devam etmiştir.

Ülkemize biraz geç ulaşsa da, birçok yazarın oyununun Türkçeye çevrili yapılmış ve oyunların giderek sahnelenmesi artmaktadır. Philip Ridley'in *Mercury Fur*, Tracy Letts'in *The Bug*, Anthony Neilson'ın *The Censor* ve Joe Penhall'ın *Love and Understanding*, Sarah Kane'in *Phaedra's Love*, Mark Ravenhill'in *Shopping and Fucking* ve Simon Stephens'in oyunlarını seyirciyle buluşturan tiyatrolar ile gerek yazılı ve görsel basında, gerekse izleyiciler arasında, akımın ses getirmesini sağlamışlardır.

⁶² Ken Urban, *Cool Britannia: British Theatre in 1990s*, Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey, 2006, s.14-15, içinde, Ahmet Gökhan Biçer, *Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*, Çizgi Kitapevi, Konya, 2010, s.10-11.

İKİNCİ BÖLÜM

2. BLASTED: ŞİDDETİN FİZİKSEL VE RUHSAL BOYUTLARI

Sarah Kane'in, Birmingham üniversitesinde öğrenim gördüğü dönemde, ilk 45 dakikalık bölümünü bitirdiği bu yapıtı, 3 Temmuz 1993'de, ilerleyen yıllarda da yazarın en büyük destekçileri arasında yer alacak olan Mel Kenyon'un da katıldığı yılsonu gösterisinde öğrenciler tarafından sahnelenir.

Kane, 1994 yılında Londra'ya yerleşir ve Bush tiyatrosunda yazınsal alanda asistan olarak çalışmaya başlar. Bu zaman zarfında, oyunun yazımını bitiren Kane, 29 Ocak 1994 tarihinde, *Blasted*'in Royal Court Tiyatrosu'nda değerlendirmeye alınışının yolunu açar. Böylece, 1990 sonrası İngiliz siyasal tiyatrosunun da kilometre taşlarından olan yazarın *Blasted* adlı oyunu, 12 Ocak 1995'de, Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenerek, yazılı ve görsel basının ilgi odağı olur. İzleyicilerin çoğunluğunun tiyatro eleştirmeni olduğu yapıt, Royal Court Tiyatrosu'nun altmış kişilik üst katında, James Macdonald tarafından yönetilir ve bir anda, üzerinde en çok konuşulan, eleştiri alan oyun durumunu alır.

İngiliz Tiyatrosu'nda yaşanan durağanlığın ardından, hatta The Guardian'ın tiyatro eleştirmeni Michael Billington gibi ciddi adların bile tiyatronun geleceğine dönük olumsuz ve umutsuz tutum takındığı bir ortamda *Blasted*, bir anda en çok tartışılan konu haline dönüşür, hatta beklenenden daha fazla, insanın onunla ilgili görüşünü bildirmesiyle yapıtın bir söylence konumuna gelmesi, var olan karamsar ortamı bir anlamda dağıtır. Ama oyunu daha sonra izlemeye gelenler, eleştirmenlerin, *Blasted*'a dönük olumsuz eleştirilerinin etkisi altında kalarak, yapıtı nesnel olarak değerlendirme yoluna gidememişlerdir. Kane, bu durumdan duyduğu kaygıyı kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle paylaşır:

Oyunun sahnelendiği hafta Japonya'da yüzlerce insanın öldüğü bir deprem oldu. Bu ülkede, on beş yaşında bir kız çocuğu ormanda tecavüz edilip öldürüldü ama Blasted bazı gazetelerde her iki olaydan daha çok yer aldı. Ve ben salt bulvar gazetelerinden söz etmiyorum.⁶³

⁶³ Heidi Stephenson and Natasha Langridge, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Methuen, London, 1997, s.130.

Graham Saunders tarafından “uçlar tiyatrosu”⁶⁴ olarak da nitelenen, 1990 sonrası yeni metinler anlayışı ve arayışı sonucunda ortaya çıkan yeni duyarlığın adı olan In-Yer-Face Tiyatrosu’nun başlangıç noktasını ve odağını oluşturan *Blasted*’in gösterime girişinin ardından gündeme oturan tartışmaları, olumlu ve olumsuz olarak öbeklendirmek olasıdır. Oyunla ilgili yapılan eleştirilerin ağırlık noktasını, sahneye aktarılan barbarlık nedeniyle tepkiler ve olumsuz görüşler oluşturur. Daily Mirror gazetesinin köşe yazarı Jack Tinker, *Blasted*’ı “müstehcenliğin iğrenç şöleni”⁶⁵ olarak nitelendirirken, Times gazetesinden Irving Wardle ise, oyunla ilgili “insanlığın sistematik biçimde rezil edilişi”⁶⁶ değerlendirmesini yapar. Bu iki eleştirmenin, *Blasted*’la ilgili görüşlerine oyunun konusu bağlamında destekleyici bir yaklaşımda bulunan Daily Express yazarı Herbert Kretzmer, tecavüz ve şiddet sahneleri için “konuşma özgürlüğü adına bile izin verilemez”⁶⁷ şeklinde bir görüş belirtir. Oyunu izlemenin ana iletisini anlayamamanın verdiği öfke ve yukarıda vurgulanan düşüncelerin de etkisinde kalan bir grup izleyici kitlesi ise, oyunun editörüne toplu olarak gönderdikleri mektupta “iğrenç, müstehcen ve pornografik sadizm”⁶⁸ ifadelerinin altını çizerek, The Guardian’daki köşesinde oyundan, “...homoseksüel ilişki, göz oyma, yamyamlık”⁶⁹ olarak söz eden Michael Billington’a, John Gross, Sunday Telegraph’tan “yamyamlık, erkeğe tecavüz, göz oymaca ve başka gaddarlıklar karmaşası”⁷⁰ şeklindeki yaklaşımıyla destek çıkar. Böylece bir günde tüm tiyatro gündemini değiştiren *Blasted* ve yazarı Sarah Kane, söz birliği etmişlercesine, hemen hemen tüm eleştirmenlerden olumsuz tepki alır. Bu eleştirilerde sınır tanımayanlardan biri olan ve sınırları zorlayan Charles Spencer ise, oyunun “sanatsal değerlerden yoksun”⁷¹ olduğunu belirtirken, “Kane’in deli olduğu”⁷² savını ileri sürme cüretini gösterir.

Genç yaşında, bir aydın duyarlığıyla ve ülküsel sanatçı tutumuyla insan gerçekliğini yeni bir yöntemle ve tüm çıplaklığıyla sahneye aktaran Kane, oyunun aldığı sert tepkilere karşı kendisini şu sözleriyle savunmaya çalışır:

⁶⁴ Saunders, *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, s.i.

⁶⁵ Helen Iball, *Sarah Kane’s Blasted*, Continuum Modern Theatre Guides, Cromwell Press Ltd., New York, 2008, s.1.

⁶⁶ Tom Sellar *Truth and Dare, Sarah Kane’s Blasted*, EBSCO Publishing, 2002, s.31.

⁶⁷ Aleks Sierz, “Raising Game”, *What’s on Magazine*, 28 March 2001.

⁶⁸ Sierz, *Age*.

⁶⁹ Saunders, *Love me or Kill me: Sarah Kane and The Theatre of Extremes*, s.9.

⁷⁰ John Gross, Review Section, *Sunday Telegraph*, 22 January 1995.

⁷¹ Charles Spencer, *Daily Telegraph*, 19 January 1995, All question of reviews are from theatre record, Vol. 15, No.1-2, 1995: (38-43) and Vol. 21 No.7, 2001, s.429.

⁷² Spencer, *A.g.e.* s. 421.

Blasted'in birilerini utandıracağına hiç farkında değildim. Oyunu yazdığım dönemde, sahneye koyulmasını dahi beklemiyordum. Şahsen, sarsıcı bir oyun olduğunu düşünüyorum, ancak merdivenlerden düşmek nasıl sarsıcıysa o şekilde; yani acı veriyor ve size kendi kırılmanızı gösteriyor. Ama kimse merdivenlerden düşmek yüzünden ahlaki açıdan çileden çıkamaz.⁷³

Yazarı, daha önce benzer tutumla karşılaşan Edward Bond, Harold Pinter ve Caryl Churchill gibi yazarlar yalnız bırakmazlar. 1965 yılında sahnelenen *Saved* ile sevgiden, ilgiden yoksun bırakılan bir bebeğin arabasının içinde babası ve serseri arkadaşları tarafından taşlanarak öldürüşünü, çocukları öldüren çağa bir gönderme olarak kullanan ve anlaşılabilir eleştirilenler tarafından bir anlamda taşlanarak yok edilmeye çalışılan Bond, *Blasted'*ı kendi yapıtı ile Howard Brenton'ın *The Romans in Britain* adlı oyununun bir devamı olarak görerek, Kane'i "son 20 yılda Royal Court'tan çıkan en önemli yazar"⁷⁴ olarak niteleyerek "yazmış olmak istediğim tek çağdaş oyun"⁷⁵ sözleriyle *Blasted'*a açıkça destek çıkar. Kendi oyunuyla ilgili yapılan ve aşırıya kaçan öfkeli eleştirilere karşı:

Nasıl Jane Austen davranışları dile getirdiyse ben de şiddet olgusunu anlatmaya çalışıyorum. Şiddet, toplumumuzu şekillendirmekte ve sürekli onu kovalamaktadır. Şiddet içeren davranışlardan vazgeçmezsek bir geleceğimiz de yok demektir. Eğer yazarların bu olgudan söz etmelerini çekemeyenler varsa, bunlar kendimizden ve zamanımızdan söz edilmesini istemiyorlar demektir.⁷⁶

şeklinde bir savunma yapan Bond, aradan otuz yıl geçmesine karşın, köşe yazarlarının ve tiyatro eleştirilenlerinin algı dünyalarında ciddi bir değişiklik olmadığını görerek, Kane'i şu sözlerle savunur:

⁷³ Sierz, *Suratına Tiyatro, Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*, s.122.

⁷⁴ Edward Bond, içinde, Brian Logan, "The Savage Mark of Kane", *Independent on Sunday*, 1 April 2001, s.21.

⁷⁵ Edward Bond, "What were you looking for?", *Guardian*, 16 December 2000, s.8.

⁷⁶ Edward Bond, içinde, Robert Hudson&Simon Trussler, "Drama and Dialectics of Violence", *Theatre Quarterly*, 1972, 2, No:5, s.9.

İki tür oyun yazarı vardır. Birincisinde yer alan yazarlar gerçeklikle oyun oynarlar. Kimisi bunu kötü kimisi iyi yapsa da oyunları her zaman ilgi görür. İkinci türde yer alan yazarlar ise gerçekliği değiştirir. Eski Yunan oyun yazarları ve Shakespeare bunu başarabilmiştir... Blasted'in yetersiz olan gösterimini izledikten sonra... gerçekliğin değiştiğinin ayırdına vardım. Bu bir abartı değil. Yüzyılımızın karabasanları gerçekliği değiştirmeye yetmedi... Blasted, gerçekliği değiştirmiş çünkü oyun kendimizi algılama biçimimizi değiştirdi. Einstein doğa gerçekliğini değiştirdi. Bizler ise onu yanlış yorumlayarak değişik türde bombalar ürettik. Sözünü ettiğim ikinci türdeki oyunlar insan gerçekliğini değiştirir... Sarah bunu gerçekleştiriyor.⁷⁷

Kane'i savunanların, oyun yazarlıklarından ödün vermeden, sanatsal üretimlerini sürdüren yazarlar olmaları ayrıca ilgi çekicidir. Edward Bond dışında Kane'e karşı olumlu görüş bildiren başka bir yazar da, Çağdaş İngiliz Tiyatrosu'nu yazdığı sosyalist feminist oyunlarla sarsan Caryl Churchill'dir. Churchill, *Blasted* için yazılanları oldukça saldırgan bulduğu için, Guardian editörlerine karşı çıkarak, "insanların bu şeylerin kendilerinden daha çok oyunda sahnelenmesine niçin bu kadar çok tepki gösterdiğini anlamak çok zor"⁷⁸ sözleriyle Kane'in oyununu başarılı bulduğunu ve ondan etkilendiğini belirtir. Kane'e ruhsal bir destek ise, 2005 yılında Nobel edebiyat ödülünü alma onurunu yaşayan Harold Pinter'dan gelir. Pinter, Daily Telegraph'ta yaptığı bir söyleşide, "Sarah Kane güncel ve doğru, çirkin ve üzücü olanı anlattı. Bu yüzden oyunun yasaklanmasını isteyen gazete başlıklarıyla yüz yüze kaldı."⁷⁹ sözleriyle üzüntüsünü belirtmiş ve oyunun önemini vurgulamıştır.

Kane, cinsellik ve şiddeti, toplumun içler acısı yapısının dışı vurumu olarak betimlerken, tutucu eleştirmenler, oyunda salt cinsellik ve şiddeti görürken, ötekileri ise anlatılmak istenen ayırt etmelerine karşın, görmezden geldiklerini vurgulayarak, oyunun salt fiziksel olarak değerlendirildiğini ve oyunda istenen iletinin alınmadığına

⁷⁷ Edward Bond, "Sarah Kane and Theatre", içinde, Graham Saunders, *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press, Manchester, 2002, s. 189-191.

⁷⁸ Sellar *Truth and Dare: Sarah Kane's Blasted*, s.33.

⁷⁹ Sellar, *Age.*, s.33.

dikkat çekmiştir. Spencer ve Billington gibi eleştirmenler, daha sonra oyunu değerlendirdiklerinde yanıldıklarını söylerler. Spencer, ilk başta oyunu iğrenç ve dokunaklı olarak betimlerken, “yanılmışım, *Blasted*, *Titos Andronicus*’un modern yorumu gibi”⁸⁰ diyerek hayranlığını belirtmiştir. Billington ise, “önünde sansürü geri getirmeliyiz diyerek bağırarak birinin olduğunu”⁸¹ belirterek, yanılmasının nedeninin oyunun sahnelendiği akşam, insanların vermiş olduğu yoğun tepki ve tiyatrodaki oluşan gergin ortamdan kaynaklandığını öne sürmüştür.

Oyun, 45 yaşlarında bir gazeteci olan Ian’ın, 21 yaşındaki genç kadın Cate’i, Leeds’te pahalı bir otele davet edişiyile başlar. Aralarında ciddi yaş farkı bulunan bu ikili, otel odasına adım attıklarında gözlemedikleri ilk şey, otelin rahatı ve görünen rahatlığın altında yatan düzensizlik olur. Elindeki gazeteleri yatağın üstüne atıp odanın barına giderek, kendisine içki dolduran Ian, odanın niteliğini eleştirerek, “bundan daha iyi yerlere de pisledim”⁸² yorumunda bulunur. Ian, duş yapmak için banyoya gittiğinde, Cate, odadaki tüm eşyalara dokunarak odayı keşfetmeye başlar; çiçekleri koklar, çekmeceleri karıştırır ve yatakta zıplar. Bu tutumlarıyla odanın şatafatına hayran kaldığı gözden kaçmayan Cate, büyük bir keyifle odayı tanımaya çalışır. Ian’ın daha iyi ortamlarda bulunduğunu açıklaması ve Cate’in ise, otel odasına tutkuyla bakması, gerçekte oyunun bu giriş sahnesinde, her iki karakter arasındaki sınıf farkını gözler önüne serer.

Aralarında geçen konuşmalardan, Cate ve Ian’ın daha önce bir ilişki yaşadıklarını anlamak hiç de zor değildir. Geçmiş yaşantıları öne süren Ian, Cate’i otelde buluşmaya ikna eder. Cate’in kararsızlığını ve kendine olan güvensiz tutumunu gözlemleyen Ian, Cate ile cinsel ilişkiye girmeye çalışır. Çekimser bir tutum sergileyen Cate, Shaun adında yeni bir erkek arkadaşı olduğu için Ian’ın teklifini kabul etmez. Ama Ian, yeni erkek arkadaşı ile hiç birlikte olmadığından ve önceki ilişkilerine dayanarak, Cate ile birlikte olmasının kendisinin öncelikli hakkı olduğunu açıklar. Bu durum, sigara ve içki alışkanlığından vazgeçemeyen Ian’ın, Cate’den de vazgeçmeyeceğinin göstergesidir. Bu sapkınlık, Cate üzerinde üstünlük kurma isteğinden kaynaklanır. Ailesi ile birlikte yaşayan Cate’in, öğrenme zorluğu çeken bir

⁸⁰ Charles Spencer, “Admirably Repulsive”, *Telegraph*, 5 April 2001.

⁸¹ Hattenstone, “A Sad Hurrah”, s.5.

⁸² Greig, *Sarah Kane, Complete Plays: Blast, Phaedra’s Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, s. 3.

de kardeşi vardır ve babası uzun bir aradan sonra eve dönmüştür. Öteki bir bayanla sevicili ilişki yaşayan eşi Stella'dan boşanan Ian'ın, 24 yaşında Matthew adında bir oğlu vardır.

Cate, Ian'ın kendisine yönelik cinsel açıdan birlikte olma isteğinden bunalarak, ansızın sahnede bayılır. Anlık baygınlıktan sonra Cate, kendine gelir, isterik gülümseme, sonrası bilinmeyen bir kadına uyarılarda bulunarak, daha doğrusu, kendi kendine konuşarak olağan hale döner. Cate'in ilk kez bayılması, Ian'ı ne yapacağı hakkında anlık bir endişeye sürükler ve bu durumda ne yapması gerektiği ile ilgili bir görüşü yoktur ve yaşanan bu kısa süreli olay, onu zavallı hatta acınacak bir konuma getirir. Cate'in bilinçsiz bir şekilde yere yığılıp kalmasının Ian'ı gereğinden fazla rahatsız ettiği izleyicinin gözünden kaçmaz. Bilincini kaybedip bayılmasını, istemsiz olarak farklı bir uzama acısız geçiş olarak değerlendiren Cate, babasının dönüşüyle, belirli aralıklarla isterik bir şekilde bayıldığını açıklar. "Her ne kadar Ian, kızın neden bahsettiğini anlasa da babasının eve dönüşüyle kendisine yaşattığı bayılmalarla ne kadar ilgili olduğunu anlamak izleyiciye düşer."⁸³ Çocukluğu ve babasıyla yakın ilişkisinden doğan bu sara bunalımları, onun babası tarafından cinsel istismara uğradığı savını doğrular. "Gerçekte babası kadar yaşlı olan Ian, oyunda sanki Cate'in babasının bir benzeri gibi resmedilir ve birebir babasıymış gibi davranır."⁸⁴ Gerçekte babası kadar yaşlı olmasa da, fiziksel görüntüsü ve davranışlarından ötürü Cate'e, babasının olumsuz tutumlarını anımsatan Ian, bu duruşundan dolayı bir anlamda, Cate'in kısa süreli sara nöbeti geçirmesinin nedeni olarak görülebilir.

Oyunda aşırı sigara ve alkol bağımlısı olarak yansıtılan Ian, salt kendisine değil, aynı zamanda çevresine de zarar veren bir karakterdir. Cate, her ne kadar ölümünü hızlandıran bu alışkanlıklardan Ian'ı uzaklaştırmaya çalışsa da Ian, daha uzun yaşamak için bir nedeni olmadığını anırtarak, yaşamın tadını çıkarmak istediğini belirtir. Ameliyat olup bir ciğerini aldırarak zorunda kalan Ian, içki içmeye devam ederken, ölümden yana bir tutum sergiler. Ama Cate bayıldığında, ölümden korkması, Ian'ın yaşamla ilgili karmaşık duygular içinde olduğunu vurgular. Sean Carney, bu tutarsızlığı "ölüm kesinlikle korkunçtür çünkü o bilinmeyendir. Canlılar için ölüm yaşamın sonu

⁸³ Alicia Winsome Tycer, *Voices of Witness During the 'Crisis in Masculinity: Contemporary British Women Playwrights at the Royal Court Theatre*, University of California, Irvine and San Diego, 2006, s.91.

⁸⁴ Laurens De Vos, *Pariahs of Reason, Sarah Kane's Torture Chambers*, Ghent University Belgium, 2003, s.64.

olabilir; olmayabilir de. İşte sahnede ölümün temsil edilmesindeki çelişki de budur.”⁸⁵ sözleri ile açıklar.

Oyunlarında, gündelik yaşamda kullanılan sözcükleri önceleyen Kane, tüm oyunlarında uzun konuşmalardan kaçınır. Yazar, anlatılmak isteneni, karakterler arasında geçen kısa konuşmalarla açıklar. Oyunlarında alıntı kullanmayı sevmeyen yazar, “oyun gerçekten iyiyse anlatılanı izleyicinin kavraması için bunun yeterli olacağına inanır.”⁸⁶ Bu yüzden Kane’in oyunlarında, metnin birçok anlamı vardır. İzleyici, yorumlaması için pek çok sahne ile baş başa bırakılmıştır. *Blasted*’ın ilk taslağında uzun tümcelere rastlanırken, daha sonraki düzeltmelerde Kane, uzun tümceler yerine, anlatılmak isteneni “konuşturmak yerine hissettirmek”⁸⁷ yolunu yeğlemiştir. Gündelik yaşamda kullanılan kısa ve arı dilin en çarpıcı örneklerinden biri, Cate ile Ian arasında, temel odağı cinsellik ve Ian’ın Cate ile cinsel birliktelik yaşama arzusuna yönelik kurgulanmış olan karşılıklı konuşmada da görülebilir. Kullanılan yalın ve arı dil, çok fazla söze gerek duyulmaksızın, Ian’ın beklentisini açığa çıkarır niteliktedir:

Cate :Yapamam
 Ian :Yapabilirsin.
 Cate :Nasıl?
 Ian :Biliyorsun.
 Cate :Bilmiyorum.
 Ian :Lütfen
 Cate :Hayır.
 Ian :Seni seviyorum.
 Cate :Seni sevmiyorum.
 Ian : (Bir buket çiçek görür ve alır.) Bunlar senin için.⁸⁸

Karşılıklı konuşmalarda kısa, gündelik bir dil kullansa da yazar; sahnelenen olaylara izleyicinin payına düşen oranda yorum yapıp yaşanan olaylara tepkisiz

⁸⁵ Sean Carney, The Tragedy of History in Sarah Kane’s *Blasted*, *Theatre Survey* 46, 2 Nov 2005, s.282.

⁸⁶ Greig, *Sarah Kane, Complete Plays: Blasted, Phaedra’s Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, s.xviii

⁸⁷ Moshy, *The Empty Center: Acting out Theatrical Alliance in Three Texts by Sarah Kane*, s.4.

⁸⁸ Greig, *Sarah Kane, Complete Plays: Blasted, Phaedra’s Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, ss.23-34.

kalmamasını ister. Kullandığı bu yöntem, salt geçmişte yaşanan birtakım olaylarla kalmayıp, aynı zamanda günümüzde de yaşanan ve gelecekte olması olası olayları izleyicinin eşleştirmesini sağlar. Kane'in oyun kurgulamasındaki bu başarısı, izleyicinin ilgisini, yaşanan gündelik olaylara çekmesi bakımından önemlidir.

Cate'in kendisi ile birlikte olmamasını yadsıyan Ian'ın her başarısız denemesi, kendisinde şiddetli bir kararlılığa dönüşür. Cate'in, Ian ile ilgili karmaşık duygular içinde olması ve kimi zaman Ian'a bir sevgili olarak tepki vermesi ise, bu kararlılığı destekler niteliktedir. Oyunun ilk sahnesi, Ian'ın Cate'e bir buket çiçek vermesi ile biter. İkinci sahne başladığında Ian, Cate'e tecavüz etmiştir. Kane, oyunda bu durumu dile getirmez Ama ilk sahnenin sonunda, Cate'e verilen çiçeğin bu sahnede paramparça olup etrafa dağılmasından anlayabilmek hiç de zor değildir. İki sahne arasında yaşanılanların gizli bırakılıp bir sır gibi sahnelenmemesi rastlantısal olmaktan çok bilinçli olarak kurgulanmış bir olaydır; bu durum oyunun bu en gizemli bölümü, süre giden bir savaşı dramatize ederek, Cate'in cinsel bir nesne olarak vurgulanmasının aksine, dramatik bir karakter olarak sahnelenmesini sağlar. Cate'in vücudu, geniş anlamda savaş, cinsiyetler arası üstünlük çabası, Cate ve Ian'ın içinde yaşadığı toplumdaki dışlanmasından gibi kötü yaşantıların izlenimi niteliğindedir.

Her ne kadar, Cate ve Ian, otel odasında birbirleri ile mücadele halinde olsalar da, dış dünya ile aralarına giren ve onları bu dünyadan soyutlayan bir görüntü oluşturan otel odasının duvarı, gerçekte dış dünyada yaşanan şiddet ve benzeri olayları içeriye yansıtan bir ayna görünümündedir. Bunun en canlı örneğini Kane'in, cinselliği şiddet aracı olarak kullandığı ikinci sahnede görmek olasıdır. 1995 yılında, Bosna'da savaş kamplarında "etnik temizlik"⁸⁹ adı altında yaşanan tecavüz olayları, tüm dünyanın benliğinde silinmesi zor bir olaydır. Gazetecilik yaparak elde ettiği gelirle ekonomik açıdan Cate'e göre bir üst sınıfta yer alan Ian'ın, düzgün bir eğitim alamamış ve ona göre alt sınıfta bulunan Cate'i elde etmek için, zor kullanarak tecavüz etmesi yazarın, yaşanan şiddete parmak basmasından da öteye, dumanının hala tütmeye devam ettiği yakın geçmişte, Bosna ve İngiltere'de de yaşanan benzer olayları doğrudan vurgulaması açısından da önem taşır. Kane, bu durumu şu şekilde açıklar:

⁸⁹ Saunders, *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, s.48.

Kendime soruyordum: “Leeds’deki bir otel odasında gerçekleşen sıradan bir tecavüz olayı ile Bosna’da yaşananlar arasındaki bağlantı ne olabilir?” Sonra birden jeton düştü ve şöyle düşündüm: “Tabii ki, çok açık. Biri tohum, diğeri ağaç.” Topyekün savaşın tohumlarının her zaman barış dönemi medeniyetlerinde bulunabileceğini düşünüyorum gerçekten de. Bence medeniyet denilen şey ile Orta Avrupa’da yaşananlar arasındaki duvar çok, çok ince ve her an yıkılabilir.⁹⁰

Birçok eleştirmenin, kurgusal açıdan Cate’in, Ian ile otel odasında bir araya gelmesini, düşünülmeden yapılan bir davranış olarak nitelenmesi, bu durumun, Cate’in Ian’a göre daha suçsuz, daha genç ve yaşamda henüz belli deneyimlerden geçmiş olmamasından kaynaklandığını akla getirmektedir.

Yataktan kalktıktan sonra, yarısı yere dökülmüş bir bardak içki bulup içen Ian’ın, oyunun ikinci sahnesinde, birden kötü bir şekilde öksürmeye başladığı görülür. Sürekli sigara ve içki kullanmasının yol açtığı zarar, şiddetli öksürmesinden açıkça bellidir ve bunun getirisi olarak da kalbi, ciğeri ve böbrekleri acılar içerisinde kıvranmasına neden olur. Acıdan kıvranan ve hiçbir şey yapamayacak bir durumda bulunan Ian ‘a karşı Cate, yaşadığı kötü olaydan sonra, intikam alırcasına, kendi cinsel organının adını kullanarak hakaret etme fırsatını bulur. Cate, hemcinslerine karşı büyük öfke duyan ve cinsel bir nesne olarak gören Ian’a karşı kullanabileceği en kötü ifadenin kendi hemcinsiyle ilişkili olduğunu düşünür. Ian’ın Cate’e tecavüz etmesinin hemen ardından sigara ve alkol alması, cinselliğin sigara ve alkol alışkanlıkları gibi kendisine geçici bir rahatlık verdiğinin göstergesidir. Al Alvarez bu konuya:

Bu insanlar kendilerini yok etmek için her şeyi yaparlar ama amaçlarının bu olduğunu kabul etmek istemezler; yani eylemlerinin nihai sorumluluğunu almadan her şeyi yaparlar... Kendilerini yavaşça ve küçük küçük adımlarla öldüren bağımlılar ve alkolikler tahammüllerini artırmak için gerekli olan adımları attıklarını söyleyerek buna karşı çıkarlar.⁹¹

⁹⁰ Sierz, *Suratına Tiyatro, Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu*, s.130.

⁹¹ Al Alvarez, *The Savage God a Study of Suicide*, W. W. Norton&Company, New York London 1971, s.155.

şeklinde yorum getirir.

Öksürmenin kaynaklı acısı dinen Ian, rahatlamak için banyoya girer ve duş alır. Banyodan sonra acıktığını hisseden Ian, Cate ile birlikte kahvaltıya inmek ister. Bu sırada ceketini giyerken, kolunda bir yırtık olduğunu ayırt edince, gereksiz yere Cate'i yatağın üzerinde çok sert bir şekilde dövmeye başlar. Bu olay sırasında canı yanan Cate, Ian'ın silahını almayı başarır ve Ian'a doğrultur. Ian silahı görünce, birden geri çekilerek Cate'e korkuyla bakar; çünkü güç, artık Cate'e geçmiştir ve bu gücü, her an istediği şekilde kullanabilir durumdadır. Ian'ın denetimi ele geçirme isteğine karşın, çaresiz bir tutum sergiler. Silahın el değiştirmesi, yalnızca Ian'ın gücünün artık tükendiğinin değil, aynı zamanda cinsel üstünlüğünü de kaybettiğinin göstergesidir. Jolene Armstrong bu sahneye ilişkin görüşlerini şu sözleriyle açıklar:

Bu eril güç, şiddet ve baskınlığın fallik sembolü olarak anlam taşımakla kalmaz aynı zamanda onun rolünün de şiddet içerdiğinden şüphelenilir çünkü fallik baskınlık onun savaş silahı işlevi ile de özdeşleştirilir.⁹²

Cate'in bu çatışmaya karşı koyması fazla uzun sürmez ve yaşadığı gerilimli etkileşim yüzünden, daha önceden de olduğu gibi, istemsiz olarak baygınlık geçirir. Ian, Cate ikinci kez bayıldığında, bu geçici durumdan faydalanarak, yeniden elde ettiği silahını Cate'in kafasına doğrultur, bu anı kendi açısından bir fırsat olarak değerlendirip, Cate'in silahı almasının ardından düştüğü aşağılayıcı konumun telafisini yaparcasına ve bu ilişkide kendisinin egemen güç olduğunu, üstelik erkekliğini bir kez daha kanıtlamak için, bilinci yerinde olmayan Cate'e ikinci kez tecavüz eder. Cate kendine gelir ve eve gitmek ister, ama Ian, onun yanından ayrılmasını istemez. Cate'in yanında kalmasını sağlamak için, kafasını karıştırma çabasındadır. Telefonunun dinlendiği ve yaşamının tehlikede olduğunu itiraf ederken, Cate Ian'a masaj yapmaya başlar. Ian'a oral seks yaparken Ian, kıyacı olduğunu itiraf eder ve Cate, Ian'ın cinsel organını olabildiğince sert ısırır. Ian'ın iddiasının doğru olup olmadığı açık değildir. Cate'in bu eylemi, oyunda Askerin gelişini ve sahnenin savaş alanına dönüşmesini sağlayan izleksel bir

⁹² Jolene L. Armstrong., *Postmodernism and Trauma: Four and Fore Plays of Sarah Kane*, Edmonton, Alberta, 2003, s.89.

yapıdır. Cinsellik ve şiddetin bir arada yaşandığı sahneler, oyunun ilerleyen bölümlerinde artar. Ian, duş almak için banyoya gittiğinde, Cate pencereden dışarı bakar ve “sanki dışarıda savaş var”⁹³ der. Ama oyunun hem sahnelenmesinde hem de metninde, izleyicilerin bu durumu onaylayabileceği bir görsel veya sesli anlatım bulunmamaktadır. Cate’in, bu sahnede savaşın olduğunu görüp dile getirmesi, şiddeti bireysel ve evcil olmaktan çıkarıp toplumsal hale getirmesi bakımından dönüm noktasıdır. Kane, savaşı ayırt etme görevini Cate’e yüklemiştir; çünkü Cate, Ian’a göre daha duyarlıdır. Kendisiyle ve çevresiyle çatışma içinde olan Ian, çoğu zaman bu şiddet eylemini gerçekleştiren karakterin kendisi olması nedeniyle, dış dünyada olup bitenlerin ayırdına varması oldukça zordur. Cate’in bu tümcesini umursamayan Ian, futbol üzerine konuşmayı sürdürür. Dışarıda büyük bir savaş sürüp giderken, futbol maçları ve oda servisi kesintiye uğramaz. Bu durumu sahneye aktararak Kane, insanların televizyon aracılığı ile tanık olduğu barbarlığa ve şiddete karşı, sıcak evlerinde sanki bir film izler gibi ilgisiz kalmalarını, kabul edilemez bir eylem olarak görür ve eleştirir.

Sabah saatlerinde, Cate banyodayken kapı çalınır. Bu kez Ian, kapıya iki kez vurur ve aynı şekilde karşılık alması, kapıyı açmasına neden olur. Suikast silahı taşıyan bir Asker içeri girer, Ian’ın elindeki silahı alır, elindeki domuz etini yer ve yatağın altındaki kahvaltıyı çekip çıkartır. Asker, bu davranışların ardından banyoya yönelir ama bu sırada, Cate’in pencereden kaçtığını ayırmsar. Asker, Cate’in camdan dışarı çıktığını görünce, canı sıkılarak “bir sürü piç asker dışarıda”⁹⁴ diyerek, kendi kafasında tasarladığı tecavüz girişiminin gerçekleşemediğini ama dışarıda kendisi gibi çok fazla asker olduğundan, camdan kaçmasının onu tecavüze uğramaktan kurtaramayacağını vurgular.

Cate’in banyodan kaçması, savaşın eril yönünü daha açık hale getirir. Birinci bölümde yaşanan sahnedeki cinsellik ve şiddetin, artık izleyicinin hoşuna gitmese de, erkekler arasında gerçekleşmesi kesin gibi gözükmektedir. Bir anda otel odasını işgal eden Asker, “Şimdi benim şehrim”⁹⁵ diye sözlü ifadesini yatağın üstündeki yastığa pisleyerek, yazınsal anlamda gerçekleştirir. Asker, Ian’ın ruhsal durumunun aynı anlamda kişiselleştirilmesidir. Cate’in yaşadığı korkunç deneyimleri, benzer şekilde

⁹³ Greig, *Sarah Kane, Complete Plays: Blasted, Phaedra’s Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, s.33

⁹⁴ Greig, *Age.*, s.38.

⁹⁵ Greig, *Age.*, s.39

ilerleyen sahnelerde Ian da yaşayacaktır. Birden bire düştüğü durumda ne yapacağını bilemez bir halde, tutuklu konumuna düşmesinin verdiği korkuyla, Kane'in de deyiimiyle, “daha kötüsünü, bundan daha da kötüsünün olabileceğini düşünemiyorum”⁹⁶ diye düşünürken, birden kör edici bir ışık parlar ve büyük bir patlama olur. Otele bomba atılmıştır. Kane, oyunun buraya kadar olan kısmını yazdıktan sonra, oyunun devamının nasıl olacağına televizyonda bir gece haberleri izlerken karar verir:

Yazmaya başladıktan sonraki ilk birkaç hafta içinde bir gün, televizyonu açtım. Srebrenitsa kuşatma altındaydı. Yaşlı bir kadın kameraya bakıyor, ağlıyordu. “Lütfen lütfen birisi bize yardım etsin. Birisi bir şey yapsın.” diyordu. Hiç kimsenin bir şey yapmayacağını biliyordum. Birdenbire yazdığım oyuna karşı ilgimi kaybettim. Az önce televizyonda gördüğüm şey ile ilgili yazmak istiyordum. Çelişkim şuydu: Daha acil olduğunu düşündüğüm bir konuyu atlamak için (çok iyi olduğum sahnesini yazmış olmama karşın) oyunumdan vazgeçecek miydim? Yavaş yavaş yazmakta olduğum oyunun aslında bununla ilgili olduğunun farkına vardım. Oyun şiddetle, tecavüzle ve bu şeylerin birbirini tanıyan, birbirini görünürde seven kişiler arasında olmasıyla ilgiliydi.⁹⁷

Leeds'te, otel odasında patlayan bomba iki kişi arasında yaşanan bireysel bir şiddeti eski Yugoslavya'da yaşanan genel bir iç savaşa çevirir ve ...savaşın hiçbir uyarıda bulunmaksızın insanların yaşamlarını birdenbire paramparça hale getirebileceğini⁹⁸ vurgular. Sahnenin bir anda yıkılmasıyla gerçekleşen “yerel şiddetten toplumsal şiddete geçiş”⁹⁹, salt sahnenin değil, aynı zamanda seyircinin de beklentisini değiştirir. Seyirci ve sahnelenen olaylar arasında dolaysız bir bağ kurarak, “barbarlık hakkında konuşulamayanları”¹⁰⁰ sorgulayan Kane, bunu “savaşın mantıksız ve karışık

⁹⁶ Graham Saunders, “*Out Vile Jelly*”: Sarah Kane's 'Blasted' and Shakespeare's 'King Lear', Cambridge University Press February 2004, s.74.

⁹⁷ Sierz, *Suratına Tiyatro, Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*, s.129.

⁹⁸ Sierz, *In Yer Face Theatre British Drama Today*, s.102.

⁹⁹ Michael Billington, “Sarah Kane's lost soul cry louder than ever”, *Guardian*.
<http://www.guardian.co.uk/artdesign/2006/Kasim/09/artreviews.theatre/print>

¹⁰⁰ Vera Gottlieb, Colin Chambers, *Lukewarm Britain, Theatre and Cool Climate*, Oxford:Amber Lane, 1999, s.204.

olduğunu; bu yüzden öngörülebilir bir şekil kullanmanın yanlış olduğunu”¹⁰¹ belirterek açıklar. Yaşamın acı gerçeklerinden kendini soyutlamış otel odasının bombayla patlatılması, süslü dünyanın yalancı yüzünü sergilemiştir. Dolayısıyla patlama, iğrenç gerçeği ortaya çıkarmıştır. Ian’ın içinde bulunduğu rahat ve yalan dünya, birden paramparça olmuş ve onu savaşın ortasında bırakıp kendisini çevreleyen şiddet ve barbarlıkla yüzleşmesini sağlamıştır. Bir anlamda, Cate’i kullanarak kurmaya çalıştığı kendi dünyasını yıkmıştır. Oyun, 1995 yılında ilk sahnelendiğinde eleştirmenler, oyunun bu sahneye kadar olan kısmını gerçekçi olarak nitelendirirken, bomba patladıktan sonraki sahneleri, deneysel olarak nitelendirip bu ani uzam ve konu değişikliğini olumlu bulmamışlardır. Ama daha sonraki sahnelemelerde eleştirmenler, oyunun ikinci kısmını, belirsiz bir savaş alanına çevirmesindeki kararlılığı överler. Elizabeth Sakellaridou, Kane’in bu yaklaşımını şu sözlerle savunur:

‘Burada’ ve ‘Orada’ arasında kesin bir ayrım yapmaktansa... güvenli bir İngiliz şehri(Leeds) ile Bosna’daki gerçek bir savaş alanı arasındaki coğrafi engelleri yıkarak ve savaşa müdahil olma yönündeki tüm ussal düşünceleri kaldırarak İngiliz seyircilerini bu konuda savunmasız bırakan etkili ve gerçekçi olmayan bir yöntem gerçekleştirir.¹⁰²

Kane, oyunda sürem kavramlarını mevsimlere göre oluşturmuştur. Oyunda sürem kavramı, eşsüremlilerle ilerlemez. Kimi durumlarda yavaşlar, kimi sahnelerde hızlanır. Birinci sahnenin sonunda, bahar yağmurunun sesi duyulmaktadır, mevsim bahardır. İkinci sahnede yaz yaşanmakta iken, üçüncü sahnede sonbahar yaşanmaktadır. Dördüncü sahne ise, kıştır. Sürem ilerlerken, artık son bulacağı düşünülen şiddet eylemleri artmaktadır ve oyundaki mevsim döngüsü, yaşanan şiddetin her geçen gün daha da artacağını ve zamanın her evresinde, daha kötü sonuçlara neden olacağını izleyiciye sezinletir.

Oyun, patlamanın etkisiyle duvarda oluşan büyük bir delik ve yere düşen tozların oluşturduğu bir atmosferde devam eder. Patlamanın etkisiyle bilincini kaybeden

¹⁰¹ Stephenson and Natasha Langridge, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, s.131

¹⁰² Elizabeth Sakellaridou, “New Faces for British Political Theatre”, *Studies in Theatre and Performance*, 1999, s.47.

Ian, annesine seslenirken, Asker kendine gelir ve tek parça olup olmadığını denetler. Bardaktaki içkinin kalan son damlalarını yudumlar ve bir de sigara yakar. Askerin davranışlarını izleyen Ian, kendine gelme sürecindedir ve içinden “benden daha kötü”¹⁰³ diyerek, Askere bakıp anlamsızca güler. Karşılıklı konuşmaları ve yaşadıkları olaylar Askerin, Ian’dan daha kötü suçlar işlediğini ortaya çıkarır. Ian’a kendi yaptıklarını böbürlenerek anlatırken, onun da aynı eylemlerde bulunup bulunmadığını öğrenmek ister. Ian’a dönerek “Bir gazeteci olarak bu senin işin... bu olayların gerçekte yaşandığını kanıtla”¹⁰⁴ sözleriyle aynı zamanda askerin kendi yaşantısını anlatma isteği ortaya çıkar; şiddet eylemlerinin su yüzüne çıkarılması için, Ian gibi insanlara gereksinim duymaktadır. Asker, Ian’a, kız arkadaşına yaşanan savaş sürecinde yapılan insanlık dışı olayları anlatır ve savaşın getirisi, bu yozlaşmış uzamın dışında yaşayan insanların bu olayların ayırtına varmalarını istediği için, Ian’dan yaşanan olayları gerçekçi bir dille yansıtılmasını ister. Ama Ian, bu durumla hiç kimsenin ilgilenmeyeceğini açıklar ve kendisinin kişisel yazılar yazdığını belirterek, yatağın üzerinden bir gazete alır ve okuduğu yazıyla ne çeşit yazılar yazdığını örnekler:

*Çalıntı oto satıcısı Richard Morris iki genç fahişeyi kıra götürür, onları çıplak şekilde çitlere bağlar ve cinsel ilişkiye girmeden önce bir kemerle kırbaçlar. Sheffield’li Morris biri 13 yaşında olan iki kızla gayrimeşru cinsel ilişkiye girmek suçundan üç yıla mahkûm edilir.*¹⁰⁵

Ian’ın gazetede okuduğu bu yazı, salt yaşanan şiddeti anlatmakla kalmaz, aynı zamanda şiddeti cinsel bir olguya dönüştürür. Kızın öldürülmesinden çok genç bir kadın olması ve olayın nasıl yapıldığını anlatması, olaydaki kurbanları erotik bir nesneye dönüştürür. Salt öyküyü anlatmak yerine, gereksiz bilgilere yer vermesi öyküyü, halka bilgi iletme ereğinden uzaklaştırır ve Ian gibi erkek izleyici grubuna şiddeti, post modern bağlamda erotik bir nitelikte sunar. Kane’in oyunları, içerikleri bakımından daima yazılı ve görsel basının eleştiri oklarının hedefindedir. Kane, basının şiddeti eğlenceye dönüştürmesine, suç olaylarını erotikleştirmesine dayanamaz. Ian, insanların savaşta ölmesinden, aç kalan insanların cesetleri yemesine değinmek yerine, askerin, kız

¹⁰³ Greig, *Kane, Complete Plays: Blasted, Phaedra’s Love, Cleansed, Crave*, 4.48 *Psychosis, Skin*, s.40.

¹⁰⁴ Greig, *Age.*, s.47.

¹⁰⁵ Greig, *Age.*, s.48.

arkadaşının yaşadıklarının bir öykü olabileceğini öne sürer. Çünkü yazılı-görsel basın, gazetelerin satılmasını sağlayan korkunç öykülere ve savaşa neden olan savaşın getirilerinden zevk alan eril tin yapısına gereksinimi vardır. Kane, günümüz yazılı-görsel basın, gerçek sorunları insanlara yansıtmak yerine, dünyada olup bitenleri göz ardı edenleri eleştirir. Bir anlamda, “*Blasted*, Kane’nin dünyada gerçekleşen çeşitli boyutlardaki şiddete insanların gözlerini açma çabasıdır.”¹⁰⁶ Yazılı-görsel basın, günümüz toplumunda, büyük bir gücü elinde tuttuğu için, toplum üzerindeki etkisi de yadsınamayacak derecede önemlidir. Esasen siyasal güçleri ellerinde bulunduran yönetici sınıfın, kendilerinin ve uluslarının çıkarlarını gözeterek başlattıkları savaşlar, askerlere mal edilmektedir; oysa iletişim araçları, bilinçli olarak savaş düşüncesini insanlara aşılar. Askerlerin görevleri gereği neden oldukları şiddet, dünyaya duyurulmadığı sürece anlamsızdır. İletişim araçları olmaksızın savaş kazanılmaz; bu yüzden Asker, yazılı-görsel basının ilgisini elde edebilmek ereğiyle Ian’ı kullanır. Ian’ın, mesleği olan gazeteciliği, savaşın aracılığı ile özdeşleştirir.

Kane, oyunlarının temel eylemine, bu dünyada var olan şiddet ve kötülüğü koyar ve bunu yaparken, var olan kötülükleri görmeleri için insanlara ayna tutar. Bosna’da yaşananların yazılı ve görsel basında, İngiltere’de asla olmayacak gibi yansıtılmasına öfkeli. Oyunun ilk taslaklarında, askere bir Sırp adı vererek, Yugoslavya’daki karmaşayı daha belirgin hale getirip İngiltere dışişleri diplomasisini sorgulamıştır. Kane, oyunun giriş bölümünde, Cate’in ve Ian’ın buluştukları oteli “o kadar pahalı ki dünyanın herhangi bir yerinde olabilir”¹⁰⁷ diyerek tanımlaması ve Askeri adsız bir karakter olarak bırakmasıyla, sahnelenenlerin salt İngiltere’de değil, dünyanın herhangi bir ülkesinde de gerçekleşebileceğini daha soyut bir biçimde kanıtlama düşüncesindedir. Savaşın arka yüzü, kimin kiminle savaştığı önemli değildir. Oyunun yazıldığı dönem ve oyunda, Bosna adı geçmemesi göz önüne alındığında, *Blasted*’i izlerken izleyicinin belleğinde, Balkanlarda yaşanan savaş suçları, herhangi bir şehirde yaşanan karmaşa ya da Orta Doğu’da yaşanan bir savaş canlanabilir.

1980’lerin başlarında Leeds, göçmen akınına uğrayan bir kent olur. Göçün getirisi olarak da pek çok farklı ulustan insan, yeni bir yaşam ve daha iyi yaşam koşulları arayışı içerisinde. Göç ve sorunlarını bu oyunda vurgulamak isteyen Kane,

¹⁰⁶ Thea Veronica Kjørnmoen, *Death of an Author: Sarah Kane and the Significance of Biography*, Universitas Osloensis, 2007, s.10.

¹⁰⁷ Greig, *Kane, Complete Plays: Blasted, Phaedra’s Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, s.3.

bu ereği doğrultusunda Ian'ı kullanır. Otelde çalışan personele ve dışarıdaki insanlara hakaret dolu sözler sarf eden Ian, çoğunluğu göçmen olan çalışan sınıfa karşı öfkesini bağırıp çağırarak ortaya koyar. Her ne kadar izleyicilerin ve eleştirmenlerin oyundaki barbarlığı herhangi bir gruba yüklemesi, asıl dikkat edilmesi gereken noktayı gözden kaçmasına neden olsa da yaşanan ve yaşanmaya devam edecek olan bu gerçek deneyimlerde önemli olan, yaşananların önüne geçebilmektir.

Kendisi gibi bir asker tarafından öldürülen kız arkadaşı Col'un yaşadıklarının bir yinelemesi olarak Asker de şiddete başvurur. Irkçı, sadist, eşcinsel düşmanı Ian, bilinmeyen bir askerin elinden kendi zorbalıklarından daha şiddetli deneyimler edinecektir. Tecavüz sırasında, salt Col'e başka askerler tarafından uygulanan şiddetin bir tekrarına başvurmaz, aynı zamanda Ian'ı Col'ün yerine koyarak, Col'e olan aşkını Ian ile birlikte yaşar. Bir yandan silahını Ian'a doğrulturken, başka bir yandan kız arkadaşının bunu yaşadığını belirtir. Ian'ın neler duyumsadığını sorgularken, gözlerini kapatıp Ian'ın saçlarını koklar ve dudaklarından öper. Bu sahnede, bir asker tarafından gerçekleştirilen tecavüz, korkunç bir savaş silahı olarak sergilenir. Jolene Armstrong tecavüz ve savaş eylemlerini:

Blasted'da iki sosyal şiddet örneği sanki bu ikisi aynı hat üzerindeki noktalarda bulunuyormuş gibi sunulur. Başlıca bir erkek eylemi olan savaş toplum tarafından kutsanan bir şiddet eylemidir ve bu yüzden kolay bir şekilde kuralları belirlenmiştir. Tecavüz de kişinin yalnız başına olduğunda gerçekleştirdiği, başlıca bir erkek eylemidir ve bu yüzden gözlemlenmesi ve kurallarının konulması daha zordur.¹⁰⁸

sözleriyle açıklar.

Asker, salt temsil etmesi gereken askeri toplumu değil, aynı zamanda Ian tarafından uygulanan cinsellik ve şiddetin kaynaşma örneğini simgeleyen kaba ve küstah bir karakterdir. Ian ile asker arasındaki tecavüz sahnesi, Ian ve Cate arasında geçenlerin aksine, çok açık bir şekilde, izleyicinin gözleri önünde gerçekleşir. Kane, Askerin kız arkadaşlarına yapılanların bir tekrarı ve intikamı olarak başvurduğu şiddeti, Ian'ın Cate'e yaptıklarının bir yinelemesi olarak ele alırken, şiddetin doğal döngüsüne bir vurgu yapmıştır. Oyunun kendi dünyasında tecavüz, salt kurbanı değil, aynı

¹⁰⁸ Armstrong,, *Postmodernism and Trauma: Four and Fore Plays of Sarah Kane*, s.72

zamanda tecavüz eylemini gerçekleştireni de içine alan kaçınılmaz ve kuralcı bir eylemdir. Kane, geleneksel tecavüz anlatılarından bu sahnede sıyrılmıştır. Ian, tecavüz gözdağı karşısında herhangi bir fiziksel direniş vurgulamamıştır. Bu yüzden, oyunun ilk eleştirilerinde, ağırlıklı olarak Askerin Ian'a tecavüz etmesi ele alınırken, Ian'ın Cate'e tecavüz etmesi hemen hemen hiç yer almamıştır. Kadın karakterin yaşadığı cinsel saldırıya karşın hiçbir tepki verilmezken, erkeğin tecavüze uğraması, adeta yazılı ve görsel basında öfke uyandırmıştır. Onlara göre bu, kabul edilemez bir durumdur. Andrea Dworkin bu durumu, “kadına karşı işlenen suçlar eninde sonunda erkek hâkimiyetinin ifadesi olarak görülürken erkeklere ve erkek çocuklara karşı işlenen suçlar aynı hâkimiyetin sapkınlığı olarak görülüyor.”¹⁰⁹ şeklinde açıklar.

Daha sonra başka bir askerin kız arkadaşı, Col'e yaptığı gibi, Ian'ın gözlerini elleriyle oyar, üstelik bu gözleri yemekten çekinmez. Şiddetin sınır tanımayan boyutları, izleyicinin tam karşısındadır. Oyun ilk sahnelendiğinde bu sahnede, seyircilerin çoğu gözlerini kapatmış ya da bir kısmı tiyatroyu terk etmiştir. Kane'in ereği, bunları sahnede vurgulayarak, insanları şaşırtmak değil, kullandığı teknikler, seyircilerin törel duyarlılığını uyandırmak için etkili temsili bir yoldur. “Oyunun değişmeceli yönünün anlaşılmasında veya tartışmalar yoluyla gölge düşürülmesi hayal kırıklıklarından biridir.”¹¹⁰ Kane, oyunlarında salt sahnedeki karakterler arasında değil, aynı zamanda seyirci ve karakterler arasında bir duygu yoğunluğu oluşturmaya çalışır. Seyircinin, salt sahnede olup biteni izlemesinden çok, oyunla birlikte duygu yoğunluğunu yaşamasını sağlar. Parçayı bütünden ayırarak, oyunların bizzat kendilerine karşı yapılan yorumsal şiddet eylemleri, bağlamından çıkarılmış ve kamuoyunun gözü önüne tutulmuştur. *Blasted* “özel hayata dair şoke edici bir oyun”¹¹¹ olduğundan, “ancak oyunu izlemenin verdiği şoktan kurtulduktan sonra sizi düşündürmeye sevk eder”¹¹² Kane, insanların birdenbire sarsıntı geçirmesinin nedenini, oyunu, “sıradan bir gazete okumaktan daha da sarsıcı olan yanı, canınızı sıkan ufak önemsiz parçaların atılması”¹¹³ olarak açıklar. Böylece Kane, izleyicileri de geleneksellikten kurtarmış, onları, izleyici olmaktan

¹⁰⁹ Andrea Dworkin, *Pornography, Men Possessing Women*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1981, s.56.

¹¹⁰ Stephan Daldry, Ian Rickson, “The Right Reply”, *Independent*, 21 Mayıs 1999, s.5.

¹¹¹ Alysson Campbell, “Experiencing Kane: An Affective analysis of Sarah Kane's 'experimental' theatre in performance”, *Australasian Drama Studies*; April 2005;46;ProQuest Direct Complete, s.85.

¹¹² Campbell, Age., s.85.

¹¹³ Jeanine Margaret Ann Plummer, “And then the hack takes a few bites out of the baby!": *The reception of Sarah Kane's Blasted*, Edmonton Alberta, 2008, s.64.

çıkartıp tanık konumuna getirmiştir. Bu konuya destekler bir görüş ileri süren Ken Urban'ın bu sahneye yönelik yorumu şu şekildedir:

*Bir askerin Ian'ın gözlerini iştahla yemesi gibi tasvirler sizi çok etkiler... İlk olarak duyguyu yaşarsın sonra düşünmeye başlarsınız. Ama düşünme en sonunda gelir: O akşam geç saatlerde beni çarptı; televizyonda haberleri seyrederken birden gözyaşlarına boğuldum*¹¹⁴

İlk taslağı okuması üzerine arkadaşı Kane'e, *Kral Lear* okumasını önerdikten sonra sonra, Shakespeare'in "*Kral Lear* oyunu ile arasında bir bağlantı olduğunu fark eder."¹¹⁵ Asker, duyduğu utancın dayanılmaz ağırlığı ve kadınlara, erkeklere yaşattığı korkuların toplamının etkisi altında kalarak, Ian'ı kör eder. Böylece artık Ian, Asker'e bakarak, onun hakkında bir yargıda bulunamaz. Ian, "*Kral Lear*'daki Gloucester gibi"¹¹⁶ kör olduğu için, kendisinin neden olduğu şiddet ve tecavüz tehdidi ortadan kalkar. Oyunun başında şiddeti uygulayan bir konumda yer alan Ian, gerçekte "Asker tarafından gözleri yuvalarından emildikten sonra kişilik olarak insanların gözünde anlam kazanır."¹¹⁷ En değerli organını dramatik bir biçimde kaybeden Ian'ın körlüğü, etrafında olanlara tanık olmamasını simgelemek olarak, algılansa da asker, Ian'ın gözlerini oymadan önce, savaş alanlarında yaşananları insanlara aktarmayı kabul etmemesi ile yaşanan olaylara, gerçek anlamda gözlerinin kapalı olması arasında koşutluk söz konusudur. Kane bu sahneyi yazarken, nerden etkilendiği şu tümcelerle anlatır:

O dönemde, Bill Buford'un futbol şiddetiyle ilgili kitabı Among the Thugs'ı okuyordum. Manchester United taraftarı gibi görünen bir sivil polis vardı, gerçek kimliği ifşa oluyordu. Bir adam ona saldırıyor ve gözlerinden birini emerek dışarı çıkarıyor, ısırıyor, yere tükürüyor ve onu öylece bırakıyordu. Okuduklarıma inanamıyordum: Bir insanın

¹¹⁴ Campbell, *Experiencing Kane: An Affective analysis of Sarah Kane's 'experimental' theatre in performance*, s. 85.

¹¹⁵ Sarah Kane, 'Brief Encounter', Platform, Royal Hoolaway College, London, 3 Nov. 1998

¹¹⁶ Snoo Wilson, *Blasted Metaphors*, New Statesman&Society;Feb 3,1995;8,338;ABI/INFORM Global s.34.

¹¹⁷ De Vos, *Pariahs of Reason, Sarah Kane's Torture Chambers*, s.79.

*başka bir insana böyle bir şey yapabileceğine inanamıyordum. Bunu oyuna koydum ve herkes şoke oldu.*¹¹⁸

Işıklar yandığında, “tekrarlanan dramatik kısır döngüden çıkış yolu bulamayan”¹¹⁹ asker, kendisini kafasından vurarak, kendi canına kıyar. Jolene Armstrong, bunu, “askerin intiharı kontrol dışına çıkmış bir güç eylemidir, asker kendi gücü tarafından tüketilmektedir ve *Blasted*’ın toplumu bütünüyle, istisnasız bir şekilde cinsiyet farklılaşması olarak yaşadığı ve şiddetin yönlendirdiği bu öfkeli gücün merhametine terk edilmiştir.”¹²⁰ şeklinde açıklar.

Anthony Neilson ve Irvine Welsh gibi çağdaşlarının aksine Kane’in oyunları, standartlaşmış ahlak anlayışını yıkan yeni bir dünya yaratmıştır. Oyundaki karakterleri, tek bir rolü temsil etmemektedir. İlk sahnelerde şiddet dolu eylemleri gerçekleştiren Ian, Askerin gelmesi ile aynı eylemlerin odağı haline gelmiştir. Cate ise, sürekli Ian tarafından tecavüze uğramasına, aksine kimi sahnelerde bu rolünden sıyrılıp saldırgan rolüne bürünmüştür. Bunu, Ian’ın cinsel organını ısırıldığı ve ceketini yırttığı sahnelerde görebiliriz. Asker ise, sahneye girdiğinden itibaren, şiddet eylemlerini gerçekleştiren karakter iken, dördüncü sahnede kendisini vurarak kendi gücünün kurbanı olmuştur.

Askerin sahneye gelmesiyle odadan kaçan Cate, banyodan kucağında dışarıda terk edilmiş olarak bulduğu bir bebek ile sahneye yağmurda ıslanmış bir halde girer. Ian’ı gördüğünde, daha önceden kendisine yaptığı suçlamalara karşılık kullandığı “sen benim kâbusumsun.”¹²¹ Sözü, ayrı bir bağlamda yineler. Daha önceden kullandığı tümceleri yineleyerek, Cate’in aklını karıştırıp yanında kalmasını sağlamaya çalışır. Ian kör olduğundan, Cate’den tabancayı kendisine vermesini istemesi üzerine Cate, kurşunları çıkararak tabancayı Ian’a verir.

Cate: Kendini öldürmen yanlış.

Ian: Hayır değil.

Cate: Tanrı bundan hoşlanmayacak.

¹¹⁸ Sierz, *Suratına Tiyatro, Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu*, s.131.

¹¹⁹ Tycer, *Voices of Witness During the ‘Crisis in Masculinity’: Contemporary British Women Playwrights at the Royal Court Theatre*, s.96.

¹²⁰ Armstrong, *Postmodernism and Trauma: Four and Fore Plays of Sarah Kane*, s.89.

¹²¹ Greig, *Kane, Complete Plays: Blast, Phaedra’s Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, s.51.

- Ian: Tanrı yok...
- Ian: Ölü insanlar gördüm. Onlar öldüler. Başka bir yerde değiller yalnızca öldüler.
- Cate: Hayaletleri gören insanlara ne diyorsun?
- Ian: Yalnızca hayal ediyorlar ya da insanların yaşadığını umuyorlar.
- Cate: Ölümden dönen insanlar tünel ve ışık gördüklerini söylüyorlar.
- Ian: Bu ölmek değil bayılmak. Öldüğünde bu sonudur.
- Cate: Ben Tanrı'ya inanıyorum.
- Ian: Her şeyin bilimsel bir açıklaması var.¹²²

Her ne kadar Tanrı'ya yönelik konuşmalar geçse de, bunların ereği Tanrı'nın var olup olmadığı ya da yazgı sorgulaması değil, bilimsel olan gerçeklere inandığını belirten Ian'ın, Cate'in Tanrı'nın var olduğuna ilişkin tüm görüşlere karşın, umutsuz ve çaresiz oluşunu vurgulamaktadır. Ian, yaşanan süreç sonrasında çektiği tüm acılardan ve yaşadıklarından kurtulmanın tek yolun ölmek olduğunu düşünür. Ölümden sonra yaşam olmadığı için, hiç kimsenin onu rahatsız edemeyeceğini ve artık acı çekmeyeceğini belirtir. Tüm yaşananlardan sonra, Tanrı'nın kendisini gelip kurtarmasının mantıksız olduğunu ve tüm bunların sorumlusunun, salt insanın kendi olduğunu belirtir. Kör olduğu için bu durumdan kurtulamayacağından, tek çareyi yine insanın kendini öldürmesinde görür. Bir anlamda, yaşadıklarından ders çıkararak, Cate'e yaşattığı acıların ve yaptığı kötülüklerin ayırımına geç de olsa varan Ian, Cate'in tüm ikna çabalarının nedeninin öç almak arzusundan kaynaklandığını düşünür.

Ian, silahı ağzına yerleştirir ve tetiği çeker ama silah boş olduğundan, ateş almaz. Bunun bir yazgı olduğunu belirten Cate'in, silahtan mermileri boşaltmasıyla, aslında Ian'ın kendi ölümü üzerine kullanacağı gücü elinden almış olur. Cate, sahneye birlikte girdiği bebeğin öldüğünü anladığında Ian, "şanslı piç"¹²³ diyerek söylenir. Bu yaşamdan kurtulmanın tek çaresinin ölüm olduğunu düşündüğünden, kendisini de öldürmekten aciz olduğunu göz önüne getirince, bebeğin kendilerine göre daha şanslı olduğunu düşünür.

¹²² Greig, Age., ss.54-55.

¹²³ Greig, Age., s.57.

Ian, yakınmaya devam ederken, Cate bebeği gömmeye çalışır. Sierz, bu sahnede yaşananları, “hayatın çok acımasız olduğunu anladığımızda, buna verilecek tek tepki mümkün olan en insanca, en keyifli ve en özgür şekilde yaşamak.”¹²⁴ şeklinde yorumlar. Dışarıda devam eden büyük bir savaşa ve kendi yaşadıklarına karşın, Ian’ın tam aksine, Tanrı’ya olan inancını yaşadıklarına karşın kaybetmeyen Cate, çevresindeki olanakları kullanarak, bebeğe küçük bir dini tören düzenler.

Cate, yiyecek bulmak için otelden ayrılırken, Ian askerlerden yiyecek almasının olanaksız olduğunu ve yanından ayrılmamasını belirtir. Cate uzaklaştığında, Ian yalnız ve ıstırap içinde kalır. Geçen sürem, umutsuz hareketlerle sahneye yansıtılır ve karanlıkta kendini elle tatmin etme, kendini boğma, isterik olarak gülme, ağlama, Askerin cesedine sarılma, bebeğin ölüsünü yeme, bebeğin mezarına girme ve en son huzur içerisinde ölüm eylemleri ile kesilir. Sahnede sönüp yeniden yanan ışıklar ile değişiklikleri duraksatılarak yansıtılan bu sahnede, izleyenlerin bile acıyarak baktığı artık savaş kurbanı olan Ian’ın görüntüleri bir kesit olarak sunulmaktadır. Kendi mesleğinin sıradan bir kurbanı durumuna düşmüştür ve asker, daha önce kendisine söz ettiği insanlar kadar zavallı ve acınası bir durumdadır; hatta bu görüntüsü ile sıradan olmayacak bir haber olarak, okuyuculara sunulacak bir malzeme durumuna gelmiştir.

Oyunun içerisinde yer alan “daha büyük bir yıkım mümkün olmadığından, yağmur yağmaya başlar.”¹²⁵ İfadesi, olan biteni açıklar niteliktedir. Her şey daha kötü bir durum almışken Ian, yazınsal anlamda yağmur ile temizlenir ve Cate’in beklenmedik bir cömertlikle, yiyecek ve içki ile sahnede yer alması, oyunu, iyimser bir şekilde sonuçlandırır. Ian’ın yüzündeki kanların yağmur ile yıkanması, simgesel olarak yüzünde bir İsa görünümü oluşturmuştur, ama bu, Ian’ın cezalandırılmadığı anlamına gelmez. Ian ölür ve alay ettiği, var olduğuna inanmadığı ama gerçekte var olan ölümden sonraki yaşama geçer. Artık “yağmurun yağması dışında daha önceden yaşadığı yerle aynı olan cehennemdedir.”¹²⁶ Cate, yaşadığı şiddetin görselleştirilmesi olarak, bacaklarından akan kanla sahneye girer ve elinde ekmek, içki ve sosis vardır. Cate’in içinde bulunduğu bu durum onu, “salt yaşadığı seks ve şiddetinin kurbanı değil aynı zamanda bir savaş kurbanı haline getirmiştir.”¹²⁷ Ian tarafından tecavüze uğramasına karşın, yemek bulmak

¹²⁴ Sierz, *Suratına Tiyatro, Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu*, s.136.

¹²⁵ Sellar, *Truth and Dare: Sarah Kane’s Blasted*, s.30.

¹²⁶ Aleks Sierz, “The Element that most outrages’: Morality, censorship and Sarah Kane’s Blasted”, *European Studies* 17, 2001, s.233.

¹²⁷ Amstrong, *Postmodernism and Trauma: Four and Fore Plays of Sarah Kane*, s.74.

için, yeniden bu yolu seçmiştir. Cate'in bu durumu, kendisine eziyet eden toplumsal yapının içinde tanınmak için, geçici bir güç olarak karşımıza çıkar. Ian'ın Cate'e defalarca tecavüz etmesine karşın, oyunun sonunda Cate, Ian'a yiyeceklerle birlikte dönerek ölmekte olan Ian'ı kurtarmak için, kendi ülkülerinden vazgeçer. Ian'a olan tepkisi, düşkünlük ve tuhafılık olarak yorumlanabilir. Ruby Cohn bu sahneyi, Kate'in Ian ile önceden yaşadığı ilişkiye dayandırır ve "insan tüm olanlardan sonra sevebiliyorsa aşk o zaman dünyanın en güçlü unsurudur."¹²⁸ şeklinde değerlendirir. Artık sahnedeki güç dengesi değişmiştir. Ian'ın kurtulması, Cate'in ona yemek getirmesine bağlıdır. Cate'in bu yaklaşması, aptalca bir davranış olarak değerlendirilebilir ama Ian'ın tüm ısrarlarına karşın, Cate ondan uzak durur. Ian, artık Cate'i haz aldığı bir nesne olarak görmemektedir. Cate'in varlığı ve fiziksel izleği, cinsellikten çıkıp insan sıcaklığı ve şefkatine dönüşmüştür. Cate, Ian'a yemek yedirdikten sonra, ondan ayrı durarak ısınmaya çalışır ve oyunun ilk sahnesinde olduğu gibi, çocuksu bir davranışla suçsuz bir biçimde ve bir çocuğun saflığını yansıtırçasına, başparmağını emmeye başlar. "Bütün korkunç yaşantılarına karşın Cate çocuksu masumluğunu kaybetmez."¹²⁹ Ian, yeniden kendine gelir, teşekkür ederek minnettarlığını vurgular. Bu, davranış değişiminin olası olabileceğini ve anlamsız bir şiddetin kurbanı olan insanların, birbirlerine yaşamı armağan edebileceklerini vurgular. "Cate'in yiyecek ve arkadaşlık hareketi karşılığı verilemeyecek olan bir cömertlik eylemidir; ama bu hediye karşılığında hiç bir şey istemez, ne karşılık olarak verilecek bir hediye ne de boyun eğme; bu saf bir kendinden bir şeyler verme eylemidir ve değiş tokuşla sınırlandırılmamıştır."¹³⁰

Savaştan önce etyemez biri olan Cate, yaşamda kalabilmek adına, şimdi etle beslenmektedir. Savaşın uğrattığı tecavüzlerin etkisi ve yaşamak isteğiyle değişmiştir. Sierz "Onun gibi insanlar asla kazanan taraf olmuyor."¹³¹ Diyerek, oyunun sonunda kazananın Cate olmadığını belirtmiştir. Cate, salt geriye kalan tek güçlü tanıktır. Annabella Singer, oyunun sonunu şu şekilde yorumlar:

¹²⁸ Saunders, *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, s.92.

¹²⁹ Ruby Cohn, "Sarah Kane, An Architect of Drama", Volume 18 n°1 :*Le théâtre britannique au tournant du millénaire* -| - juin 2001
<http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=1668>

¹³⁰ Urban, *Cool Britannica: British Theatre in the 1990s*, s.114.

¹³¹ Sierz, *Suratına Tiyatro, Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*, s.132.

Kane, bize felaketler dünyası sunar. Tıpkı Barker'ın tiyatrosunda olduğu gibi onun tiyatrosu da ne çözüm ne kurtuluş yeridir. Ama Kane bu belanın içinden şu imkânla çıkar: etik, yaralı bedenler arasında bulunabilir ve ondan sonra iyi mümkün hale gelir.¹³²

Oyunda hiç kimse utku kazanmış değildir. Herkes, savaşın getirdiği olumsuzluklardan etkilenmiştir. Güç ve şiddetin toplumsal yapısı içine çekilen karakterlerin hiçbiri kurtulamamıştır. Oyunun son sahnesinde Ian, kör olarak otel odasında patlamanın etkisiyle açılan büyük bir çukurda, boynuna kadar gömülü şekilde bırakılır. Güç ve yetke kurmak istediği çevre tarafından yazınsal anlamda tüketilmiştir. Tom Sellar, oyunun sonunu “oyun ümit için değil kurtuluş için ısrar eder”¹³³ sözleriyle özetler.

¹³² Annabella Singer, “Don't want to be This: The Elusive Sarah Kane”, *The Drama Review*, Vol.48, No.2, T182, Summer, 2004, s.147.

¹³³Sellar, *Truth and Dare: Sarah Kane's Blasted*, s.31.

SONUÇ

İkinci Dünya Savaşı sonrası yenedünya düzeninde, gelişmiş ülkelerin yeni sömürgeleşme hareketlerinden insanların bireysel yaşantılarındaki deneyimlerine kadar en geniş anlamda, şiddet konusunu oyunlarında ele alan yazar, hiçbir bireyin şiddetten bağımsız olamayacağını vurgular. Yapıtlarında, toplumda yaşanan şiddete en çok uğrayan ya da tanık olan karakterlere yer veren Kane, şiddetin tüm boyutlarını izleyiciye sunmaktan çekinmez. Yazar, geleneksel karakterler yaratmayarak, bir kısır döngü olan şiddet eylemlerinin maktul-suçlu ilişkisi boyutunda ele alınmasına karşı çıkar. Yazılı ve görsel basında yer alan uluslararası eylemler ve gündelik yaşantımızda, yakın çevremizde gerçekleşen her türlü barbarlığa tanık konumundaki insanların görmezden geldikleri bu durumu sert bir dille eleştirerek, bu döngü içerisinde, ayırımına varmaksızın tanık olmaktan çıkıp maktul olabileceklerini vurgular.

Yazar, *Blasted* adlı oyununda Cate, Ian ve Asker ile bir otel odasında, karakterlerin kişisel deneyimlerinden yola çıkarak ortaya koyduğu şiddet eylemlerini, dış dünyada yaşanan daha büyük bir şiddet eylemi olan savaş ile birleştirerek, hem gündelik yaşantımızda yer alan olağan durumları, hem de farkında olmadığımız ya da umursamadığımız ama bize, gitgide insanca yaşanılabilir daha az alan bırakan çevremizdeki deneyimler ile baş başa bırakır.

Hiçbir gözdağıyla karşı karşıya kalmayacağını düşünen İngiltere’de yaşayan insanların, dünyada yaşanan savaş suçlarını tüm gerçekleriyle anlatan yazara karşı tepkileri çığ gibi büyür. Bu tepkilerin nedeni, olaylara, dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşen şiddet eylemlerinin kendi ülkelerinde de yaşanılabilirliğini görmenin yarattığı korku ve ürküdür. Tanık olmayı onaylamadığımız tüm gerçeklerin, gözdağı vermelerden uzak, büyük bir güç görünümdeki İngiltere’de yaşanma olasılığını düşünmek bile izleyiciler için şaşkınlık vericidir.

Yapıtlarında, erkeklerin başkaları üzerinde egemen bir güç kurma arzusunun bir yansıması olarak tecavüz eylemlerini, geniş anlamda ise savaş eylemini kullanarak, erkeklerin başlattığı tüm şiddet olaylarında, en çok zarar gören karakterlerin kadın ve çocuklar olduğunu belirtir. En katı şiddet eylemlerinin odağı olan kadınların yaşadıklarına tepkisiz kalan büyük bir izleyici kitlesini eleştirir. Çünkü çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu aynı topluluğun, kendi hemcinslerine karşı aynı tutum sergilendiğinde, büyük bir tepkiye neden olurken, yine kendilerinin neden olduğu ama

bu durumla karşı karşıya kalan kişilerin kadınlar olduğu yaşantıların toplum tarafından olağan kabul edilmesine karşı çıkar.

Kane'in oyunları, aynı zamanda yazılı ve görsel basının bir eleştirisi niteliğindedir. Kadınların yaşadıkları barbarca deneyimlerin karşısında durup, olup bitenleri kınaması düşünülen azılı ve görsel basının, bu yaşantıları erotik nitelikleri olan haberlere dönüştürerek topluma sunulması, yazar için kabul edilemez bir durumdur. Yaşanılan olayların trajik öğelerden çok erotikleştiren ayrıntılarını anlatan gazeteler ve televizyonların, izleyiciler tarafından sorgulanmasını sağlar.

İzleyicileri, tanık olmaktan kaçındıkları sahnelerle yüzleştiren yazar, olayları da etik açıdan sorgulayarak, ahlaki bir ders çıkarma yoluna gitmemiştir. Tiyatronun bireyleri, dolayısıyla toplumu değiştirebileceği inancı ile insanların tutumlarını değiştirmeyi erek edinir. Yazar, toplumların içinde bulunduğu çıkmazı sorgularken, kurtuluş için her zaman bir umudun var olduğunu belirterek, ulusal bir bilinç oluşturma çabası ile toplumdaki sorunların kaynağına inerek, toplum içindeki ya da toplumlararası anlaşmazlık ve çatışmaların, önce bireysel daha sonra da toplumsal anlamda çözülebileceğini savunur.

KAYNAKÇA

- Alvarez, Al, *The Savage God: a Study of Suicide*, W. W.Norton Company, New York, 1971.
- Amstrong, Jolene, *Postmodernism and Trauma: Four and Fore Plays of Sarah Kane*, Edmonton, Alberta, 2003.
- Ansorge, Peter, *From Liverpool to London: On Writing for Theatre, Film and Television*, London, Faber and Faber, 1994.
- Armitstead, Claire, *No Pain No Kane*, Guardian, 29 Nisan 1998.
- Aston, Elaine, *Feminist Views on the English Stage: 1990-2000*, Cambridge UP, 2003.
- Barfield, Steven, *Sarah Kane's Phaedra's Love*, Didaskalia Vol.6, Issue 3, 2006.
- Beckett, Samuel, *Endgame and Without Words*, Grove Press, 1958.
- Betsko, Kathleen, Koenig, Rachel, *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, Beech Tree Books, New York, 1987.
- Biçer, Ahmet Gökhan, *Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet, Çizgi Kitapevi*, Konya, 2010.
- Billington, Michael, *Sarah Kane's lost soul cry louder than ever*, Guardian Art Reviews, 09 Kasım 2006.
- _____ *How do You Judge a 70 Minute Suicide Note?*, The Guardian, 30 June 2000.
- _____ *87 Deadly Sins*, Observer, 22 November 1994.
- Blair, Tony, *My Vision of a Young Country*, Westview 1996.
- Bond, Edward, *What were you looking for?*, Guardian, 16 Aralık 2000.
- Campell, Alysson, *Expeincing Kane: An Affective Analysis of Sarah Kane's 'Experimental' Theatre in Performance*, Australasian Drama Studies; April 2005; 46;ProQuest Direct Complete.
- Carney, Sean, *The Tragedy of History in Sarah Kane's Blasted*, Theatre Survey 46:2 Nov 2005.
- Cohn, Ruby, *Sarah Kane, An Architect of Drama*, Volume 18 n°1 :Le théâtre britannique au tournant du millénaire -| - juin 2001.
- Covoney, Michael, *Review of 4.48 Psychosis*, The Daily Mail, 30 June 2000.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, T.C. Kültür Bakanlığı, 1995.
- Çapan, Cevat, *Değişen Tiyatro*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2008.

- Daldry, Stephan, RICKSON, Ian, *The Right Reply*, Independent, 21 Mayıs 1999.
- De Vos, Laurens, *Pariahs of Reason, Sarah Kane's Torture Chambers*, Ghent University Belgium, 2003.
- Dworkin, Andrea, *Pornography, Men Possessing Women*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1981.
- Gilmour, Ian, *Dancing with Dogma: Britain under Thatcherism*, Simon and Schuster, London, 1992.
- Greig, David, *Sarah Kane, Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Methuen Drama, London, 2002.
- Gotlibb, Vera, Colin Chambers, *Lukewarm Britain, Theatre and Cool Climate*, Oxford: Amber Lane, 1999.
- Gross, John, Review Section, Sunday Telegraph, 22 January 1995.
- Hattenstone, Simon, *A Sad Hurrah* Guardian, 1 Temmuz 2000.
- Hudson, Robert & Simon Trussler, *Drama and Dialectics of Violence*, Theatre Quarterly, 1972, 2, No:5.
- Iball, Helen, *Sarah Kane's Blasted*, Continuum Modern Theatre Guides, Cromwell Press Ltd, New York, 2008.
- Kane, Sarah, *Brief Encounter*, Platform, Royal Hoolaway College, London, 3 Nov. 1998.
- _____ Letter to Saunders, 31 Mart 1997.
- Kjernmoen, Thea Veronica, *Death of an Author: Sarah Kane and the Significance of Biography*, Universitas Osloensis, 2007.
- Lesser, Wendy, *A Director Calls*, Berkeley: Los Angeles, University of California Press, 1997.
- Klett, Elizabeth, *Phaedra's Love*, Theatre Journal, Academic Resarch Library, 2003:55,2
- Kömür, Şevki, *Edward Bond'un Oyunlarında Tarihsel Boyutuyla Şiddet*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 1999.
- Krug, Etienne, *World Report on Violence and Health*, Geneva, 2002.
- Logan, Brian, *The Savage Mark of Kane*, Independent, 1 April 2000.
- Michaud, Yves, *Şiddet*, İletişim Yayınları, 1991.
- Moshy, Summer Neilson, *The Empty Center: Acting out Theatric Alliance in*

- Three Texts by Sarah Kane*, University of Clifornia, San Diego University of California, Irvine, 2008.
- Nieburg, Harold, *Uses of Violence*, Journal of Conflict Resolution, Cilt VII-I, 1963.
- Nutku, Hülya, *Günümüzde In-Yer-Face Tiyatro Anlayışı*, Yeni Tiyatro Dergisi, 2009.
- Logan, Brian, *The Savage Mark of Kane*, Independent on Sunday, 1 Nisan 2001
- Luckhurst, Mary and Moody Jane, *Theatre and Celebrity in Britain, 1660-2000*, Palgrave, Macmillan, 2005.
- Plummer, Jeanine Margaret Ann, “*And Then The Hack Takes a Few Bites Out Of the Baby!*”: *The Reception of Sarah Kane’s Blasted*, Edmonton Alberta, 2008
- Polat, Oğuz, *Kriminoloji ve Kriminalistik Üzerine Notlar*, Seçkin Yayınları, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2004.
- Ranc, Gaëlle, *The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane*, 2002.
- Ravenhill, Mark, *The Beauty of Brutality*, The Guardian, 28 October 2006.
- Rooney, David, *4.48 Psychosis*, Daily Variety Gotham, 28 October 2004.
- Sakellridou, Elizabeth, *New Faces for British Political Theatre*, Studies in theatre and performance, 1999.
- Saunders, Graham, *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press, Manchester, 2002.
- _____ “*Out Vile Jelly*”: *Sarah Kane’s ‘Blasted’ and Shakespeare’s ‘King Lear’*, Cambridge University Press February 2004.
- _____ *Just a Word on Page and There is the Drama, Sarah Kane’s Theatrical Legacy*, Contemporary Theatre Review, Vol.13(1), 2003.
- Sayın, Gülşen, *Martin Mcdonagh Tiyatrosu*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2009.
- Sellar, Tom, *Truth and Dare, Sarah Kane’s Blasted*, EBSCO publishing, 2002.
- Sierz, Aleks, *In Yer Face Theatre, Sarah Kane 1, par 3*
<<http://www.inyerfacetheatre.com/archieve7.html>>
- _____ *In Yer Face Theatre British Drama Today*, Faber and Faber, 2000.
- _____ *Suratına Tiyatro, Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu*, Çev. Selin Giritli, Mitos Boyut Yayınları, 2009.
- _____ *Art flourishes in Times of Struggle; Creativity, Funding and New Writing*, Contemporary Theatre Review 13(1) 2003.
- _____ *The Element that most outrages’: Morality, cencorship and Sarah Kane’s*

- Blasted*, European Studies 17, 2001.
- _____ *The Short Life of Sarah Kane*, Daily Telegraph, 27 May 2000.
- _____ *Raising Game*, What's on Magazine, 28 March 2001.
- Singer, Annabella, *Don't Want to be This: The Elusive Sarah Kane*, The Drama Review, 2004.
- Spencer, Charles, Daily Telegraph, 19 Ocak 1995, All question of reviews are from theatre record, Vol. 15, No.1-2, 1995: (38-43) and Vol. 21 No.7, 2001.
- _____ Daily Telegraph, 5 Mart 1995.
- _____ *Severed Limbs don't Make You Cutting – Edge*, Telegraph, 09 May 1998.
- _____ *Admirably Repulsive*, Telegraph, 5 April 2001.
- Stephenson, Heidi and Langridge, Natasha, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Methuen, London, 1997.
- T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, *Aile içinde Şiddet ve Toplumsal Alanda Şiddet*, Başbakanlık Basımevi, 1998.
- Thielemans, Johan, *Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone, Rehearsing the Future: 4 European Directors Forum. Strategies for the Emerging Director in Europe*, London, 1999.
- Tolan, Patrick, GUERRA Nancy, *What Works in Reducing Adolescent Violence: An Emprical Review of the Field*, The Center for the Study and Prevention of Violence, Boulder, 1994.
- Tycer, Alicia Winsome, *Voices of Witness During the 'Crisis in Masculinity': Contemporary British Women Playwrights at the Royal Court Theatre*, University of California, Irvine and San Diego, 2006.
- Urgan, Mina, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Urban, Ken, *Cruel Britannia: British Theatre in the 1990s*, Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, New Jersey, 2006.
- _____ *Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty and the 'Nineties*, NTQ: New Theatre Quarterly, 80, November 2004.
- Ünsal, Artun, *Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi*, Cogito, YKY, 1996.
- Wilson, Snoo, *Blasted Metephors*, New Statesman&Society Feb 3;1995;8,338
ABI/INFORM.
- Woodworth, Christine, *Beyond Brutality: A Recontextualization of the Work of Sarah*

Kane, Graduate College of Bowling Green State University, 2005.

ÖZGEÇMİŞ

Uğur ADA, 1985 yılında Giresun'un Tirebolu ilçesinde doğdu. İlkokulu Tirebolu'da ortaokul ve liseyi Görele Anadolu Lisesi'nde tamamladı. Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, İngiliz Dili Eğitimi Bölümü'nde 2003 yılında başladığı Lisans eğitimini 2007 yılında bitirdi. Aynı yıl Gümüşhane Anadolu Meslek Lisesine atandı ve Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. 2008 yılından itibaren Kafkas Üniversitesi'nde İngiliz Dili Okutmanı olarak görev yapmaktadır.