

**T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI**

**FOUCAULT'NUN ARKEOLOJİK ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ
BAĞLAMINDA SARAH KANE'İN *CLEANSSED*, *CRAVE* VE *4.48*
PSYCHOSIS OYUNLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Simla KÖTÜZ

Ankara-2014

**T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI**

**FOUCAULT'NUN ARKEOLOJİK ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ
BAĞLAMINDA SARAH KANE'İN *CLEANSED*, *CRAVE* VE 4.48
PSYCHOSIS OYUNLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Simla KÖTÜZ

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Sıla ŞENLEN GÜVENÇ

Ankara-2014

T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

**FOUCAULT’NUN ARKEOLOJİK ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ BAĞLAMINDA
SARAH KANE’İN *CLEANSED*, *CRAVE* VE *4.48 PSYCHOSIS* OYUNLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Sıla ŞENLEN GÜVENÇ

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Doç. Dr. Nazan Tutaş

Yrd. Doç. Dr. Nazlı Gündüz

Yrd. Doç. Dr. Sıla Şenlen Güvenç

.....

.....

.....
.....
.....
.....

.....

.....

Tez Sınav Tarihi: 26./09/2014

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (26/09/2014)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

..... Simla Kötüz

İmzası

..... S. Kötüz

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: FOUCAULT, EDEBİYAT VE DELİLİK	5
1.1 <i>DELİLİĞİN TARİHİ</i> VE HASTANELER	17
1.2 <i>AKIL HASTALIĞI VE PSİKOLOJİ</i>	29
BÖLÜM 2: FOUCAULT ELEŞTİRİSİ IŞIĞINDA SARAH KANE'İN OYUNLARI	41
2.1 <i>CLEANSED</i>	52
2.2 <i>CRAVE</i>	85
2.3 <i>4.48 PSYCHOSIS</i>	101
SONUÇ	124
KAYNAKÇA.....	130
ÖZET.....	134
ABSTRACT	136

GİRİŞ

Dünya herkesi pençesine alan öfke içinde kaybolup gitmektedir. Zafer ne Tanrı'ya, ne de Şeytan'a aittir, zafer deliliğindir. (Foucault, *Deliliğin Tarihi* 51)

20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Michel Foucault (1926-1984), toplum kavramını bireyler üzerinde egemenlik kurmaya çalışan 'otorite' ile bağdaştırmaktadır ve çalışmaları temelde 'birey' olmak üzere toplumun üzerinde hâkimiyet kuran baskıcı modern uygarlığa odaklanır. Foucault'ya göre birey, hastane, hapisane ve okul gibi sosyal kurumlar aracılığıyla kontrol edilmekte, yönlendirilmekte ve otorite tarafından cezalandırılarak sindirilmektedir. Dayatmalara başkaldırdığında ise, söz konusu durum otorite tarafından 'normal'den sapan bir eğilim olarak nitelendirilmekte ve bu kişiler toplumdan izole edilmektedir. Otorite, bireylerin toplumla ve dayatılan normlarla uyumlu bir hale gelmesi için "psikiyatri, akıl hastanesi ve doktor"ları kendisi tarafından yönetilen yapılara dönüşmüştür. Hatta bu sosyal kurumlar aracılığıyla toplum içinde 'kapatılma' veya 'cezalandırma' korkusu yaratılmıştır.

Özellikle birey ve kurumlar arasındaki ilişkiyi inceleyen Foucault, dilbilim/söylem, edebiyat, tıp, ekonomi, biyoloji, antropoloji gibi alanlardan faydalanmıştır. Bunun sonucunda Foucault'nun çalışmaları ve düşünceleri özellikle 1990'dan sonra felsefe, psikoloji, tarih, sosyoloji, dilbilim ve edebiyat gibi sosyal bilimler başta olmak üzere pek çok alana uygulanabilir çağdaş eleştiri kuramının bir parçası haline gelmiştir. Bu alanlardan biri şüphesiz tiyatrodur. Tiyatronun geniş bir kitleye erişebilmesi ve dolayısıyla etkilemesi, otorite tarafından bir tehdit olarak

algılanmasına ve diğer yazınsal türlere nazaran daha fazla sansüre maruz kalmasına neden olmuştur.

Foucault'nun toplum, otorite, delilik ile ilgili teorileri ve tiyatro arasındaki ilişkinin inceleneceği bu tezde, günümüz toplumunun net bir incelemesini sunabilmek adına çağdaş bir oyun yazarı olan Sarah Kane (1971-1999) seçilmiştir. Tezin amacı Çağdaş İngiliz Tiyatrosu'nun en önemli isimlerinden biri olan ve ele aldığı temalar, bu temaları işleyiş şekli ve alışılmışın dışındaki teatral yaratı gücünden dolayı eleştirmenler tarafından İngiliz tiyatrosunun 'asi kızı' olarak nitelendirilen Kane hakkında Türkçe kaynak sağlamaktır. 1999 yılında intihar eden Kane'in yazınsal hayatı oldukça kısa olmasına rağmen, bu süre zarfında *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998), *4.48 Psychosis* (2000) olmak üzere beş tiyatro ve *Skin* (1997) isimli bir televizyon oyunu yazmıştır. Yazarın 'asi kız' olarak tanımlanmasının en önemli nedeni, teatral normları zorlayan eserler kaleme almasıdır.¹ Bu bağlamda yazar, aşk, yalnızlaşma, savaş, depresyon gibi temaları; seyircileri rahatsız edecek şekilde işkence, tecavüz, ölüm gibi göstergeler aracılığı ile yansıtmaktadır. Kane'in sınırları zorlayan eserleri eleştirilere maruz kalmasına neden olmuştur. Bu eleştiriler Kane'in kötücül bir dünya görüşü savunduğuna dikkat çekerken, yazarın yerinde olmayan akıl sağlığına da odaklanılmışlardır.

¹ Sarah Kane, 1990lı yıllarda ortaya çıkan deneysel tiyatro – Suratına Suratına Tiyatro (In-Yer-Face Theatre) - akımına bağlı bir yazardır. Suratına Suratına Tiyatro, genç İngiliz oyun yazarlarının, tiyatronun dilsel ve gösterimsel sınırlarını keşfetme çabasıyla ortaya çıkmıştır. Bu tiyatro türü seyirciler üzerinde acımasız bir duygusal çöküntü yaratmayı amaçlar, çünkü yazarlara göre içinde bulunduğumuz toplumun birey üzerindeki etkisi tam olarak budur. İşkence, tecavüz, öldürme, intihar - insanla ilgili akla gelebilecek her türlü 'iğrençliği' - sergileyen deneysel tiyatrodaki dil, insani duyguların direk ve açık göstergesi olarak kullanılmıştır. Aleks Sierz'e göre bu akım, yaratıcılık açısından kötü bir dönemden geçen İngiliz Tiyatrosu'nun 'kurtarıcısı' olmuştur (Sierz xi-xiii).

Bu çalışma yukarıda belirtilen doğrultuda iki bölümden oluşmaktadır: “Bölüm 1: Foucault, Edebiyat ve Delilik” ve “Bölüm 2: Foucault Eleştirisi Işığında Sarah Kane’in Oyunları”. Birinci bölümün ilk kısmında, Foucault’nun edebiyat ile olan bağlantısı incelenecek ve ‘otorite’, ‘iktidar’ ve ‘beden’, ‘tıp bilimi’ ile ‘akıl hastanesi’, ‘doktor’, ‘akıl hastası’ kavramları açıklanacaktır. Bu bölümde ayrıca Kane’in oyunlarının incelenmesi için gerekli teorik alt yapının oluşturulabilmesi amacıyla, akıl hastalığı algısının tarihteki gösterdiği gelişimin ele alındığı Foucault’nun *Deliliğin Tarihi* ve tıbbi rahatsızlık olarak akıl hastalığının tanımı ve belirtilerinin analiz edildiği *Akıl Hastalığı ve Psikoloji* isimli eserleri detaylı olarak incelenecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, öncelikle Kane’in hayatına ve tiyatro anlayışına değinilerek, oyunlarında ele aldığı temalar ve tekniklere bakılacaktır. Bu bölümde ayrıca *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) ve *4.48 Psychosis* (2000) oyunları Foucault’nun toplum-otorite ilişkisi ve ‘delilik’ teorisi açılarından ele alınacaktır. Adı geçen oyunların, sırasıyla Kane’in son oyunları olması ve yazarın yaşadığı bireysel depresyon tecrübesinin eserlerini etkileyebileceği göz önünde bulundurularak, üç oyun içinde toplumsal baskı sonucu gelişerek ilerleyen depresyon ve delilik algısı incelenecektir. Yazarın *Cleansed* oyununda sosyal yaptırımlar içinde bir kurum olarak ‘akıl hastanesi’ ve bağlantılı olarak ‘doktor’ kavramlarına odaklanılacaktır. Akıl hastanesi olgusu içinde bireylerin toplumdan dışlanmasına neden olan yaptırımlar, bu yaptırımları otoritenin temsilcisi sayılabilecek doktorların işletme sistemi ile bireyleri birbirinden ayırıştırma ve etiketleme yöntemlerinin birey üzerinde bıraktığı izler incelenecektir. Bireylerin toplum yaptırımlarının sonucunda depresyon belirtileri göstereceği göz önünde bulundurularak, *Crave* oyununda bireyin

yaşadığı içe dönüş sürecine odaklanılacaktır. Bireyin yaşadığı içe dönüşte etkili olan travmalar ve bu travmaları yansıtmaları şekilleri bölümün odak noktası olacaktır. Son olarak 4.48 *Psychosis* oyununda, bireyin maruz kaldığı baskı sonucu yaşadığı depresyonun varabileceği son nokta olan intihar teması temel alınacaktır. Bu süreçte, yaşamından vazgeçebilecek kadar umutsuzluğa düşen bireyin modern toplumlarda yaşadığı yabancılaşma, toplumdaki umursamazlık ve psikiyatri bilimi ile doktorların hatalarının bedelleri tartışılacaktır. Varılmak istenen nokta, Kane'in depresyon süreci de göz önünde bulundurularak, Foucault'nun savunduğu otorite ile bağlantılı delilik temasının hayatın bir yansıması olarak oyunlarda da gözlemlenebileceğidir.

1.BÖLÜM

FOUCAULT, EDEBİYAT VE DELİLİK

Metin disiplinler arası potansiyelinin farkında değildi çünkü kuramcılar eleştiri yaparken disiplin boyutunu gerektiği kadar anlayamadılar. (During 138) ¹

Fransız düşünür Michel Foucault (1926-1984), çağdaş eleştirmen ve kuramcılar tarafından 21. yüzyılın en önemli düşünürleri arasında kabul edilmektedir. Başta *Deliliğin Tarihi* (2006)², *Disiplin ve Ceza* (1975), *Cinselliğin Tarihi* (1976, 1984, 1984)³ olmak üzere, eserleri pek çok farklı bilim dalına kaynak sağlamıştır. Foucault'nun çalışmalarına çok farklı bilim dallarının uygulamalarında başvurulmasının en önemli nedeni, eserlerinde bütüncül bir araştırma tekniği kullanmış olmasıdır. Foucault'nun savunduğu bütüncül araştırma tekniğinin temeli, bir araştırma sırasında diğer bilim dallarının görmezden gelinemeyeceği ve eseri yorumlarken de onu tarihsel, toplumsal, kültürel ve disiplinler arası bir yapı olarak değerlendirmenin gerekliliği üzerine kurulmuştur. Foucault araştırma yaparken bu bütüncül tekniğin geliştirilmesinin çok önemli bir uygulama olduğunu savunmuş ve kendi eserlerinde de tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe, edebiyat ve tıp gibi bilimlerin savunduğu farklı görüşlere tek bir uygulama içinde eleştirel olarak başvurmuştur. Bunun bir sonucu olarak da, çalışmaları edebiyat, sosyoloji ve felsefe başta olmak üzere etkileşimli bilimlerde sıkça başvurulan çalışmalar haline gelmişlerdir. Edebiyat

¹ Bu tez içindeki bütün İngilizce kaynakların çevirileri tarafımdan yapılmıştır.

² Foucault'nun 1961 tarihli *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* isimli çalışması, 2006 yılında *Deliliğin Tarihi* adıyla tekrar basılmıştır.

³ *Cinselliğin Tarihi*, Bilme İstenci, Hazların Kullanımı ve Kendilik Kaygısı isimli üç ayrı cilt olarak, sırasıyla 1976, 1984 ve 1984 yıllarında basılmıştır.

kuramcısı Keith Booker, Foucault'nun diğer düşünürlerden farklı olarak bilim dünyasında yarattığı etkinin nedeninin “kabul edilmiş düşünceler üzerinde radikal değişiklikler yaparak tartışma yaratan çok parlak bir düşünür olmasının ötesinde, düşünsel çalışmanın nasıl yapılacağına örnek teşkil eden yaklaşımı” olduğu sonucuna varmaktadır (119). Booker'ın da dile getirdiği bu yenilikçi uygulamanın ışığında Foucault, 21. yüzyıl toplumlarının en önemli gerçekliği olan “otorite” kavramına bütünsel ve farklı bir şekilde yaklaşmış, Batı toplumlarındaki öznel deneyim ve iktidar ilişkilerini tarihsel, kurumsal ve biçimsel olmak üzere farklı bağlamlarda incelemiştir. Birey-iktidar ilişkisinin en baskın olduğu delilik, cinsellik, eğitim, dil gibi kurumlar, Foucault'nun katkılarıyla, farklı açılardan ele alınıp tartışılabilir konular haline gelmişlerdir.

Foucault'nun Batı toplumlarındaki birey ve iktidar arasındaki ilişkiye odaklanarak geliştirdiği kuramları, özellikle 1990 sonrasında edebiyat eleştirisi alanında da sıkça uygulanmaya başlamıştır. Ancak Foucault'nun çok yönlü bir düşünür olmasının sonucu, eleştirmenler onu hangi eleştiri kuramına yerleştirmeleri gerektiği konusunda fikir birliğine varamamışlardır. Keith Booker *A Practical Introduction to Literary Criticism* adlı kitabında, Foucault'nun yaklaşımının yeni ve bir bağlamda Fransız burjuvazisinin konformizmi ve basitliğine karşı geniş kapsamlı bir eleştiri olduğunu savunur. Foucault'nun tarihi ele alırken ‘anlatımsal’ bir bakış açısı değil, bir neden-sonuç ilişkisi ortaya koyduğunu belirtir. Bu neden-sonuç ilişkisi, zaman zaman tarihsel çalışmalar sunsa da, toplumsal ve bilimsel açılardan hem düşünce tarihinin gelişimini hem de karmaşık sosyal ve geleneksel oluşumların

yapısını incelemektedir. Bu nedenle Foucault'nun Yeni Tarihselci⁴ eleştirisi içinde bir yeri olduğu sonucuna varılabilir (120). Lisa Downing, Foucault'nun kariyerinin önemli bir noktasında Roland Barthes ve Julia Kristeva gibi yapısalcı düşünürlerle çalışması nedeniyle, kimi eserlerinde kavramların içsel yapılarıyla ilgilenen yapısalcı eserler ortaya koyduğuna dikkat çeken eleştiriler olduğunu söyler. Bu kaynaklara göre yapısalcı bir düşünür olarak kabul edilen Foucault, "Ben hiçbir zaman yapısalcı olmadım. Bazı 'yorumcular' ısrarla yapısalcı olduğumu iddia ediyorlar. O küçük kafalarına, yapısalcılığın hiçbir metodunu, kavramsal ya da kilit noktalarını kullanmadığımı sokamadım" diyerek bu yakıştırmayı reddeder (8). Söylem üzerine oluşturduğu kuram ve söylemin iktidar ile ilişkisine de sık sık dikkat çeken Foucault'nun görüşleri ışığında Raman Selden, gücün söylem üzerinden denenilen bir olgu olduğuna dikkat çeker:

Post yapısalcı düşüncede dünyanın metinlerden daha geniş olduğuna inanılan bir aşama vardır ve bazı metinsel teoriler söylemin güç ile bağlantılı olduğunu reddeder. Bu teoriler politik ve ekonomik güçlerin, ideolojik ve sosyal kontrolün gücünü indirgerler. Hitler ya da Stalin bütün ulusu söylemin gücünü kullanarak yönlendirdikleri düşünülecek olursa, bunu sadece söylemin gücüne atfetmek komik olacaktır. Çok açıktır ki güç söylem ile denenir ve bunun etkileri gerçektir. (178)

⁴ Yirminci yüzyıl boyunca da pek çok eleştirmen üzerinde etkili olan Tarihselci eleştiri on sekizinci yüzyıl sonlarında Hegel ve Marks tarafından formüle edilmiştir. Tarihselci eleştirinin en önemli odak noktalarından biri, düşünce yapısı, kurumlar, dil yapısı ve edebiyat eserlerinin, yazıldıkları tarihsel koşullardan bağımsız düşünülemeyeceğidir. Diğer bir deyişle, edebiyat eserleri içinde bulundukları ve kendilerinden önce ortaya çıkmış tarihsel koşullar göz önüne bulundurularak değerlendirilmelidir. Yeni Tarihselci eleştiri ise, 1980li yıllarda edebi metinlerin tek bir açıdan ele alınmasına ve özellikle de toplumun ekonomik yapısının eserlere Marksist görüş temel alınarak yansıtılmasına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Yeni tarihselci eleştiri, edebi eseri tarih, din, eğitim, ekonomi, estetik ve benzerlerini içeren karmaşık ve önemli bir yapı olarak değerlendirir. Bu yaklaşımla da tarih ve kültürün tek ya da homojen bir yapı olarak ele alınmasına karşı çıkar.

Jeffrey Nealon'a göre bu noktadan yola çıkılacak olursa, çalışmalarında gücün söylem ve tarih içindeki yerini günümüze uyarlamaya çalıştığı için Foucault yapı bozumcu olarak değerlendirilebilir (98). Foucault'nun düşüncelerine çoğu zaman eleştirel yaklaşan Marksist eleştirmen Terry Eagleton ise⁵, *Literary Theory* isimli kitabında Foucault'yu belirli bir bağlam içine yerleştirmemiştir. Eagleton, Foucault'nun politik eleştiri, dil-edebiyat ve toplum yapısı-politika arasına kesin çizgiler koymadığını, "söylemsel uygulamalar" adını verilen uygulamanın, genel bir ele alışın edebi adı olduğunu belirtmiş ve Foucault'nun eserlerinin diğer bilim adamları için önemli bir model oluşturduğunu eklemiştir (198). Nitekim, eleştirmen Catherine Belsey *Critical Practice* isimli çalışmasında, Foucault'nun savunduğu gibi "eleştiri yaparken, sadece metine odaklanıp diğer bilim dallarının görmezden gelinemeyeceği" sonucuna ulaşır (120).

Foucault edebiyat alanında yapılan incelemelerde sık sık başvuru alan bir teorisyendir. Bu nedenle edebiyat alanına katkısına ve edebiyatla olan birebir ilişkisine bakmak yerinde olacaktır. Dieter Freundlieb'e göre edebiyatla ilişkisi 1960larda başlayan Foucault'nun kariyeri, farklı savlar geliştirdiği dört dönemden oluşmaktadır (305-308). Kendisi çalışmalarında farklı sonuçlara varmış olsa da, incelemelerinin temel noktası "söylem"dir. Foucault'nun "söylem" olgusuna karşı olan ilgisi doktora çalışması olan *Deliliğin Tarihi*'ni yazdığı sırada başlamıştır. Deliliği tarihsel varoluş içinde incelediği bu çalışma sırasında, Batı toplumlarının

⁵ Marksist eleştirmen Terry Eagleton'ın savunduğunun aksine Foucault, eserlerinde Marx'tan alıntılara neden yer vermediğini şöyle belirtir: "Marx'ın kavramlarını, cümlelerini, metinlerini sık sık zikrederim ancak yazı içerisinde tırnak açarak referans gösterme ihtiyacı hissetmiyorum. Böyle yaparsanız, Marx'ı tanıyan, Marx'a saygı duyan, Marksist denen dergilerin saygı gördüğü, kabul ettiği biri olursunuz. Marx'tan alıntılarımı tırnak açmadan, zikretmeden yapıyorum ve onlar Marx'ın metinlerini tanımaktan yoksun olduklarından, Marx'tan alıntı yapmayan biri olarak kabul ediliyorum. Sonuçta, tarihçi olmakla Marksist olmak arasında ne fark olabileceğini insan kendine sorabilir." (Foucault 36-37) Yine de Foucault, Marx'tan açık bir şekilde yararlanmadığı için, Terry Eagleton tarafından gerekli görüldüğünde eleştirilmektedir.

deliliğin dilini çeşitli uygulamalarla ‘susturmaya’ çalıştığını fark etmiştir. Çıkış noktası olarak deliliği ele alan Foucault, toplumsal süreçte bireyin gelişimi ve otorite ile bilgi arasındaki ilişkinin denetim mekanizmasında yer alan dilin bir baskılama aracı olarak kullanıldığı sonucuna varmıştır. Özellikle 19. yüzyıla kadar deliler toplumdan dışlanan bireyler olmuşlar ve bunun sonucunda kendilerine toplumsal söylem ve tıp söyleminde yer bulamamışlardır. Yazarların eserlerinde deliliğe yer vermeleri ve kullandıkları dille, okuyucunun delilik deneyi içinde yer almasını sağlamışlardır. Bu durumda dil bir benlik kazanmıştır ve Foucault, delilik söyleminin mantıkla çarpışması açısından edebiyatta kullanılan dilin bir “karşıt söylem” olduğunu savunmuştur. Bunu takiben düşünür, farklı bir tez savunmuştur. Buna göre edebiyat eserleri, diğer disiplinlerde olduğu gibi, açıkça belirlenmeyip geleneksel olarak sürdürülen kurallar aracılığıyla yazılmaktadır. Bir metnin “edebi” olup olmadığına, özellikle ‘akademi’nin belirlediği kesin olmayan kurallar çerçevesinde karar verilmekte ve ancak bu suretle “edebiyat eseri” olarak nitelendirilebilmektedir. Böylece, Foucault tarafından daha önce ‘kuralsızca’ kullanıldığı sonucuna varılan söylem, bu noktada açıkça belirlenemeyen kurallar silsilesine dahil edilmiştir. Bu durumda edebiyat dili karşıt söylemden çıkıp, kuralları olan bir mekanizma haline dönüşmektedir. Bu mekanizmada işlevi çok önemli olan yazar sorunsalı ise, Foucault tarafından edebiyat alanı için önemli bir kaynak olan makalesi “What is an Author?” da açıklanmıştır.

Foucault’nun 1969 tarihli “What is an Author?” isimli makalesi eser ve yazar arasındaki ilişkiye ve yazarın işlevine odaklanır. Makalenin başlığında “kim” yerine “ne” sözcüğünün kullanıldığı çalışmada Foucault’nun savunduğuna göre, yazar bir

yandan eserin adını belirleyen kişidir, ama edebiyatın tarihsel akışında metalaştırılır.⁶ Foucault'ya göre yazar eserin adını ve yüceliğini belirleyen bir olgudur. Bilinen ve takdir edilen bir yazarın adı söylendiği zaman, artık özel bir isimden değil bir eserin ya da düşüncenin sahibinden bahsedilmektedir.⁷ Ancak yazarın adının bütün eserlerin değerlendirilmesinde esas alınıp alınmaması gerekliliği sorgulanır.⁸ Bu sorularla Foucault iyi bir eleştirinin nasıl olması gerektiğine parmak basmaktadır. Foucault'ya göre eleştirinin amacı eserin yapısını, mimarisini, esasını ve içsel ilişkilerini incelemektir. Yazar da eserin en önemli parçalarından biridir. İyi bir eleştiri ise yazarı eserin temeline koymadan ama aynı zamanda da ayrı tutmadan yapılır.

Edebiyat ve söylem içinde yazarın ve eserin gerçekliğini sorgulayan Foucault, bir dönem sonra otorite ile ilgili araştırmalarını yoğunlaştırmış ve edebiyatın, ya da daha geniş bir ifadeyle anlatının, özneleri şekillendirmede otoritenin bir parçası olarak kullanıldığı sonucuna varmıştır. Bu durumda yazar, toplumdaki baskı ve sansürlerin bir parçası olarak eserler vermekte ve sonuç olarak dil otoritenin bir simgesi haline getirilmektedir. Yani güç ilişkileri söylemin yapısını belirlemekte ve hem yazan hem de okuyan, gücün izin verdiği ölçüde şekillendirilmektedir. Foucault'nun savunduğu bu görüş aslında bir dönem önce savunduğundan farklı değildir. Sadece bu dönemde, Foucault'nun özel olarak ilgilendiği otorite kavramının

⁶ Aynı makalede Beckett'in "Kimin konuştuğunun ne önemi var?" yorumuna da değinilir ve Foucault'ya göre "vurdumduymazlık" çağdaş yazının önemli prensiplerinden biri haline gelse de "yazar metnin dışından ve önünden gitmektedir". (Lodge 178)

⁷ Örneğin "Dickens okudun mu?" dendiği zaman, kastedilen Dickens'ın eserleri olsa da, eserlerin adını belirleyen en önemli noktalardan biri, eserlerin Dickens tarafından yazılmasıdır. Sonuç olarak yazarın özel adı, artık topluma ve düşünceye malolmuş bir şekilde kullanılmaktadır.

⁸ Foucault, bu noktada önemli bir soru sorar. Nietzsche'nin ortaya koyduğu her şey basılmalı mı? Yazar öldükten sonra basılacak eserler bulunsa ve o kadar aforizmanın arasından bir çamaşır fişi çıksa? Bu fiş de basılmaya değer mi? Foucault bu sorusundan sonra bahsi uzatmaz ancak eserin nasıl olması gerektiğine dair net bir cevap da vermez. Ancak adı geçen makalede sorulan hiçbir sorunun cevabı verilmez. Foucault bu noktada okuyucusu da düşünmeye zorlamaktadır.

yansıması, söylem üzerine yaptığı incelemede daha net görülür. 1970'in başında Foucault, bu görüşten de uzaklaşmış ve yazın dilinin "kendini sessizleştiren ve kendini kendinin ötesinde açık eden bir dil" olduğunu savunmuştur. Çağdaş eserler ölüm, suçluluk, stres, isimlendirilemeyen arzuları söyleyebilmeleri bakımından kendi kendini açık etmektedir ve konuşulamayacak olanı söyleyen deneyin bir parçasıdır. Bu görüşü savunmaya başlamasına bağlı olarak Foucault, özellikle suçluların kaleme aldığı anıları incelemeye başlamıştır. Foucault'ya göre suçluların anlattıkları anılar, hem kurmaca gibi algılanmakta hem de yazarlarının kendi iç dünyasına dair derin izler taşımaktadır. (Johnston 813-816). Savundukları doğrultusunda Foucault pek çok ünlü eser üzerine incelemeler yazmıştır ve karşılığında edebiyat alanında yapılan eleştirilerde de, Foucault'nun incelemeleri oldukça yol gösterici olmuştur. Rajchman'a göre 1970lerde Foucault'nun edebiyata olan ilgisi azalmış ve bir süre sonra "metinler arası bitimsiz ağ" olarak gördüğü edebiyat eserlerini, "bireysel yaşamımızı tayin eden dokümanlar" olarak değerlendirmiştir (33).

Foucault kişisel kariyerinde yukarıda açıklanan ve birbirlerinden farklı olan görüşleri savunmuş olsa da, edebiyat alanına yaptığı en önemli katkı bütüncül eleştirinin gerekliliğini kabul ettirmek olmuştur. Eserler kaçınılmaz olarak farklı kuramlar çerçevesinde amaca yönelik olarak incelenecektir. Ancak 21. yüzyılın tarihsel gelişim içindeki yeri ve bilgi akışındaki artış da göz önünde bulundurulursa, artık eserleri bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirme zorunluluğu bulunmaktadır. Foucault'nun bu bakış açısı temel alındığında da eserlerin kavramsal açılarından da netleştirilmeleri önem arz eder. Kavramların daha net anlaşılmasını sağlamak için de bu noktada, öncelikle Foucault'nun sıkça değindiği 'otorite' algısının işleyiş şeklini incelemek gerekmektedir.

Foucault toplum içindeki güç ve iktidar (otorite) kavramlarını, kimlik ve bireysellik oluşumlarını kendi yararına şekillendiren yapılar olarak açıklar. Bu yapılar kişilerin kendilerine attettikleri deneyimleri değiştiren yapılardır. Netleştirmek gerekirse, kendine özgü birey iktidar ile ilişki kurduğunda, ya da iktidarın dayattığı doğruları ve deneyimleri kendi doğruları ve deneyimleri olarak kabullenmeye başladığında, otoritenin bir parçası olduğunu, dolayısıyla kimlik değişimini kabul eder. Bu bakış açısına göre de toplum içindeki bütün bireyler sonsuz bir değişim döngüsünün içinde yer alırlar. Birey, otoritenin dayattığı şekilde değişir çünkü gerek iktidara hizmet eden, gerek iktidara karşı çıkan her bir birey, mekanizmanın izin verdiği ölçüde deneyim yaşamaktadır. Bu noktada ‘iktidar’ denen şeyin tam olarak ne olduğunu irdelemek yararlı olacaktır. Foucault’ya göre “iktidar devlet aygıtı içinde yer bulan değil, devlet aygıtının yanında, üstünde, dışında çok daha küçük düzeyde işlev gören bir mekanizmadır” (*İktidarın Gözü* 43) ve aslında toplum içindeki model yapılanmalar göz önünde bulundurulduğunda okuldan hastaneye, aileden topluma kadar bütün katmanlar iktidara hizmet etmektedir. İktidarın değiştirme ya da kendine uydurma mekanizmasını neden bu şekilde işlettiği, belki de hiçbir şekilde net olarak açıklanamayacaktır. Bu durumda toplum içindeki kimi bireylerin ısrarla savunduğu ‘iktidara hizmet etmenin ya da onun bir parçası olarak kullanılmanın olumsuzluğunun’ kaynağının ne olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır. Foucault’ya göre “hümanizmanın bir geleneği uyarınca, iktidara erişildiğinde bilmenin sona erdiği kabul edilir: İktidar yoldan çıkarır, yönetenler kördür. Ve yalnızca iktidar karşısında mesafeli olanlar, zorbalığa hiçbir bakımdan bağlı olmayanlar hakikati keşfedebilir” (35). Düşünen bir varoluş olarak insan, hakikate ulaşmak zorundadır ancak Foucault felsefesinde, en küçük birim olan

aileden başlayarak toplum boyutunda, çeşitli kurumlar aracılığıyla kendi düzenini yaratan bir iktidar varlığı olduğu savunulduğu için, bu hakikate ulaşmanın aslında imkânsız bir şey olduğu sonucu çıkarılabilir. Foucault da aynı sonuca “iktidarın işlevi bastırmak değil, aksine üretmeye devam etmektir ve organik bilgi de aslında iktidarın izin verdiği ölçüde elde edilebilen bilgidir” (42) diyerek varmaktadır. Bu nedenle iktidarın mekanizmasını yapılanmalar aracılığıyla nasıl geliştirebildiğini inceleyebilmek için kurumların toplum üzerindeki etkisini incelemek gerekir. Çünkü Foucault’ya göre “ceza sisteminin mevcut işleyişi içinde gerçekten kabul edilemez olduğunu düşünüyorsak, bu sistemin okulu, hastaneleri, vs. kapsayan bir iktidar sisteminin de parçası olduğunu kabullenmemiz gerekir.”⁹ (58).

Foucault’ya göre iktidar, “gözetleme yoluyla” öncelikle “bireylerin tohumuna” yani bedenine “kurumsal düzenlemeler yoluyla ulaşır” ve bireyin “tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına siner.” (23) Bu noktadan yola çıkan Foucault, insanların aslında “toplumsal beden” olduğunu savunur ve bedene etki edebilmek için öncelikle aile ve toplum kullanılarak kurum yaratılacaktır. Kişisel bedenden söz edilecek olursa, doğal olarak, öncelikle cinsellik ele alınmalıdır. Cinsellik ile ilgili farklı uygulamalar ya da tercihler günümüzde “hoş

⁹ Foucault’nun cezalandırma felsefesine göre ele alınması gereken diğer kurumlar okul ve hapishanedir. Ancak Sarah Kane’in oyunlarında akıl hastalığı teması üzerinden ilerleneceği için, bu iki kurumun gelişimine ayrıntılı bir şekilde bakmak yerine kısa bir açıklama vermek yeterli olacaktır: okullar normalleştirdikleri öğrenciler arasındaki farklılaşma eğilimlerini, kendilerine hizmet eden öğretmenler aracılığıyla başlamadan sonlandırır. Farklı öğrencinin, düzen içinde kendine bir varoluş kanalı yaratması neredeyse imkânsızdır. Kişilikleri güçlü öğrenciler, farklı davranışlar da sonunda bulundukları ortamdan dışlanarak cezalandırılmış olurlar. Hapishanenin mantığı da aynı şekilde işler: farklı olanı dışlama çabası. Ancak hapishane örneğinde dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta vardır. Farklı olmak ve suç işlemek birbirlerinden farklı kavramlardır. İktidar ise suç işlemeyi, kişiyi kapatıp, suça daha eğilimli hale getirip, toplumda diğer bireyleri arasında örnek teşkil etmesi açısından kullanır. İnsan doğası gereği kapatılmaktan kaçır. Eğer toplum içinde kapatılmakla ilgili örnekler olmasa, herkes çok rahat suç işleyebilir. Örneğin, kişi sonunda kapatılmak olmasa bir şey çalmaktan bu kadar kaçınmaz. İktidarın kapatılarak normalleştiremediği tek grup aydınlardır. Aydınlar, sonunda kapatılmak olsa da düşüncelerini dile getirmekten çekinmezler. Ancak Foucault’nun yorumlarından yola çıkılacak olursa, iktidar bunu bir şekilde kendine çevirmeyi başaracaktır gibi olumsuz bir bakış açısı edinilebilir.

görülse de, cinsel kurallara uygunluğun toplumun doğru işlemesi için kesinlikle kaçınılmaz olduğuna uzun süre inanıldı” (56) Çünkü doğru işleyen cinsellik, toplumda yaratılmak istenen sağlıklı aile kurumunun en önemli parçasıdır. Süregelen aile düzeni, ‘sağlıklı cinsellik’ çerçevesinde iktidara hizmet eden ‘toplumsal bireyler’ yaratarak varlığını sürdürmeye devam edecektir. Foucault’ya göre “okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, sitelerde, konutlarda, ailelerde rastlanan korkunç disipline edici denetimler, beden iktidar nesnesi olduğu için bu kadar yoğunlaştı” (41). Foucault bu aşamada “korkunç disiplin” ile neyi kastettiğini biraz daha netleştirir:

Avrupa’da 18. yüzyılda başlayan mastürbasyon denetimleri, aslında daha önce var olmayan ancak aileler aracılığı ile iktidarın dayattığı bir denetim olarak ortaya çıkmıştır. Cinsellik gözetlenmeye, bedenlere işkence edilmesi yoluyla nesnellik altına alınmaya başlandı. Ancak bunun sonucunda kişiler, kendi bedenlerine ve kendi bedenleri üzerinde duydukları arzulara odaklanmaya başladılar. (40)

Kişilerin bedenlerine odaklanması, aile tarafından yargılanacak cinsellik uygulamalarına devam etmesi ise ‘vicdan azabı’ denilen kavramı ortaya çıkarmıştır. Baskı altında yapılan eylemlerin vicdanı rahatsız edici özelliği vardır ve kişinin yaşadığı bu rahatsızlık itiraf etmeden giderilecek bir şey değildir. Ancak iktidar, bastırma çabaları sonucu kişilerin cinselliklerine bu kadar odaklanmalarını da “itiraf uygulamaları ile” kendi yararına kullanmaya başlamıştır. “Ortaçağdan beri cinsellik itirafı elde etmeye yönelik sürekli bir talep vardı. Cinselliğin söylem biçiminde ortaya çıkması için baskı vardı. Günah çıkarma, vicdan yönlendirilmesi, pedagoji sonuç olarak psikiyatri ve psikanalizi getirdi.” (71) Ancak psikiyatri uygulamasının

iktidarın parçası olarak işletilmesine başlamadan önce, bedenin toplum tarafından korunmaya alınma şeklini görmek önemlidir. Foucault toplumsal beden kavramının 19. yüzyıldaki insan severlik düşüncesiyle yaratıldığını savunur. Buna göre insanlar 19. yüzyılda “başkalarının yaşamlarına, sağlıklarına, beslenmelerine, barınmalarına karışmaya başladılar. İşte kişiler, kurumlar, bilgiler, kamu sağlığı, kamu denetçiliği, sosyal danışmanlar, psikologlar bu karmaşadan türemiştir. Evlerin nasıl yapıldığına kadar karışan iktidar uygulamaları tıp adı altında sunuldu.” (45)

18. yüzyıldaki işkence uygulaması, 19. yüzyılda yerini, tıp aracılığıyla daha ‘insancıl uygulamalara’ bırakmıştır ve bu noktada tıp, iktidarın ‘damarlarından’ birini oluşturmaktadır:

Neredeyse tıbbi biçimde korunması gerekecek olan şey bu bedendir ve bütünselliğin korunması için hastalığın ortadan kaldırılması, bulaşıcı hastalıkların kontrol edilmesi, suçluların dışlanması gibi tedavi yolları, reçeteler uygulanacaktır. İşkence yoluyla ortadan kaldırmanın yerini de mikropsuzlaştırma yöntemleri ele almıştır. ... Bedene hakim olma, beden bilinci, iktidarın reklamlar, özendirme yoluyla beden üzerinde hakimiyet kurması ile mümkün olmuştur. Ancak iktidar bu etkiyi yaratır yaratmaz, bizzat iktidarın kazanımlarıyla aynı hatta, iktidara karşı bedenin talep edilmesi, ekonomiye karşı sağlığın talep edilmesi, cinselliğin, evliliğin, erdemin ahlaki normlarına karşı zevkin talep edilmesi kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. (39)

Foucault yaptığı bu açıklamayla, iktidarın sonsuz döngüsünü işaret eder. İktidar önce bedene işleyerek, onu toplumsal bir noktaya getirmiştir. Bu toplumsal korumacılığı yaratırken ‘başkaldıran’ ve iktidar karşısı talepte bulunan bireyin uygulamalarından yararlanmışır çünkü elde başkaldırı yine bir iktidar mekanizması

olan psikiyatrinin doğuşunu mümkün kılacaktır. Foucault'ya göre “psikiyatrik aygıt iyileştirmek için değil, belli bir insan kategorisi üzerinde belirli bir iktidarı işletmek için kurulmuştur.” (49) İktidar psikiyatri aracılığıyla ‘normal’ ve ‘anormal’ bireyleri birbirlerinden ayırarak, toplum içinde düzeni sağlayabilmek adına ‘güç gösterisine’ başlayacaktır. Bu güç gösterisi içinde kullanılan ilk araç Foucault'ya göre psikanalizdir. “Psikanalizin, bazı sonuçları açısından, denetim ve normalleştirme kapsamına giren etkileri vardır.” (44) İktidar, anormal olduğuna kanaat getiren bireyi normalleştirebilirse, gücünü uygulamış olacaktır. Ancak tam tersi olursa ve birey normal olmayan ya da toplum düzenini bozan uygulamalara devam ederse, iktidar güç gösterisini hastane ve hapishane kurumlarını yaratarak kullanacaktır. Tabii ki iktidar – diğer uygulamalarında olduğu gibi – bunu açık bir şekilde yapmayacaktır. Foucault içsel çalışan bu süreci şöyle açıklar:

Psikiyatri kısa süre içinde toplumsal düzenin kalıcı işleyişi olarak gördü ve tımarhanelerden iki amaçla yararlandı: Öncelikle, en dramatik ya da en rahatsız edici vakaları tedavi etmek ve aynı zamanda, kapatma yerine bir hastane görünümü vererek, kendine bir tür teminat, garanti, bilimsellik görüntüsü edinmek. Hastane adı verilen kapatma yeri, psikiyatri pratiğinin tıbbi olduğunu kanıtlayan teminattı. Çünkü tıbbın olduğu gibi onun da hastanesi vardı. (48)

İşte delilik kavramı tam da bu noktada ortaya çıkmıştır. Foucault'ya göre, “18. yüzyıla kadar hasta statüsünde olmayan deliler, 18. yüzyıla doğru hasta statüsünü aldığı anda, tıbbi iktidar deliliği ele geçirmiş ve bir dizi fenomen, esas olarak davranış anormallikleri, cinsel anormallikler vs. delilikle ilişki içine girmiştir.” (50) Toplumsal beden üzerinden toplumsal normlar oluşturulmuş, bu normları uygulayabilmek için de akıl hastaneleri yaratılmıştır. Doktorlar da bu normalleştirme

sürecinin bir parçası olduğu için, iktidar sürecinin de bir parçası olarak kabul edilebilirler. Kapatma uygulamalarının yanı sıra tıbbi bir boyutu olan akıl hastalığının da sağlıklı bir şekilde ele alınabilmesi için bu bölümün alt başlıklarında sırasıyla Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* ve *Akıl Hastalığı ve Psikoloji* kitaplarına başvurulacaktır.

1.1 DELİLİĞİN TARİHİ VE HASTANELER

Toplum dışı olanlara her zaman bir takım isim ve sıfatlar yapıştırılacak ve bu toplumdışılar kendilerinin seçmediği -hatta düşünmedikleri- toplumsal sınıfların içinde bulacaklardır ve toplumlar devam ettiği sürece, bu düzen de böyle devam edecektir. (Foucault, *Deliliğin Tarihi* 13)

Michel Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* Orta Çağ'dan başlayarak toplumların, bilim adamları ve doktorların delilere olan yaklaşımının nasıl değiştiğini, delilik kavramının toplum tarafından nasıl şekillendirildiğini ve deliliği tedavi çabalarının otorite dayatması sonucu hangi şekle büründüğünü inceler. Bu çalışma pek çok eleştirmen tarafından tarih incelemesi olarak görülse de (Gutting 49) Foucault aslında “deliliğin tarihini değil, sessizliğin arkeolojisini incelemeye çalıştığını” söyler (18). Çünkü Foucault'ya göre aslında özüne dönmüş olan deliler, Orta Çağ'dan itibaren toplum ve kurumlar tarafından dışlanıp, kapatılarak, susturma çabasının bir parçası olmuşlardır. Eserin önemli bir tarih çalışması olduğu açıktır ve okuyucunun yapması gereken, tarihsel süreçte işletilen bu susturma çabasının farkına varmak olmalıdır.

Çünkü bu farkındalık günümüzdeki kapatma ve tıp uygulamalarının “mentalitesine”¹⁰ de bir ışık tutacak ve uygulamaların daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde de belirtildiği gibi, Foucault ‘normal ve anormal’ olanın toplum normları tarafından belirlendiğine ve belirlenen yapılara karşı uygulanan pratiklerin otoritenin kendi çıkarı için kullandığına inanmaktadır. *Deliliğin Tarihi*’nde savunulan görüş de aynıdır: deliliği tanımlayan şey toplumdur, deliler tarih boyunca “anormal olan” çerçevesine yerleştirilmiştir ve tedavi pratiklerinin bir kısmı ile tımarhane uygulamaları otoritenin kendi yararına kullanılmıştır. Bu nedenle Foucault *Deliliğin Tarihi*’nde ilk olarak “Batı toplumlarının deliyi hangi “delilik” tanımının içine yerleştirdiklerini araştırmakta; ikinci olarak da, bu “kendine göre tanımlanmış deliliği” nasıl dışladıklarını ve kabullendiklerini” incelemektedir (8).¹¹ *Deliliğin Tarihi*, delilik tarihi içindeki uygulamaların çok geniş kapsamlı bir incelemesini sunar ancak bu bölümde varılmaya çalışılacak nokta, tarih boyunca hangi otoriter güçlerin delilik üzerinde yaptırım sahibi olduğu ve psikiyatri biliminin uygulamalarının hangi delilik elementlerine odaklanarak geliştiği ile Foucault’nun vardığı noktanın günümüzde kendini ne derece gösterdiğinin bir bağlantısını sunmaktır.

Deliliğin Tarihi’nin büyük bir bölümü, akli dengesizliklerin ‘akıl hastalığı’ ya da ‘delilik’ olarak nitelendirilmelerinden ve günümüze kadar ulaşan kapatma

¹⁰ “*Mentalite*” akademisyenler tarafından ünlü edilmiş bir kelimedir. Kelime öğrenilmiş bilgiden çok, süregelen alışkanlıkları ifade etmek için kullanılır (Cook 105).

¹¹ Psikiyatri ve tıp bilimlerinin, bilgi ve güç arasındaki ilişkiyi ortaya koymada çok zengin kaynaklar olduğunu iddia eden ve aktivist olarak atfedilen düşünürlerin başında Michel Foucault ile birlikte Thomas Szasz ve Ivan Illich gelmektedir. Bu düşünürler, uzmanların toplum algısını otorite çıkarları için manipüle ettiklerini savunur ve “tıbbileştirme” sözcüğünü gerçek anlamı dışında kullanırlar (Cook 105)

pratiğinin başlamasından önce, sosyal yapılanmanın nasıl geliştiğine ayrılmıştır. ‘Kapatma’ ilk olarak 12. yüzyılda cüzzam hastalarının toplum içine karışmasını engellemek için başlatılmış bir uygulamadır. O dönemde Avrupa’daki hastanelerin¹² belli bir kısmı hastalığın yayılmasını engellemek için, cüzzam hastalarına ayrılmış ve bu hastaneler kraliyet ya da yerel yönetimler tarafından maddi olarak desteklenmiştir. Verilere göre cüzzam hastaneleri ilk zamanlarda neredeyse dolup taşmaktaydı¹³ fakat 14. yüzyılda, cüzzam hastalarının sayısı büyük oranda azalmıştı.¹⁴ Buna rağmen kapatılmayan cüzzam hastaneleri, bir süre sonra cinsel hastalıkların tedavi edildiği hastanelere dönüştürülmüştür (29). Bu süreçte delilerin herhangi bir sınıflandırmaya dahil edilmeden, gerek cüzzam hastaları gerek cinsel hastalıklar nedeniyle hastanelere yatırılmış kişilerle birlikte olsun, hastanelere kapatılmaları dikkat çeken bir noktadır. Deliler henüz isimlendirilmeden ‘toplumda kabul görmeyen’ bu hastalarla birlikte, tedavi edilmeye çalışılmış bireyler olmuşlardır. Sürekli kapatılma pratiğine tabi tutulmuş olmalarına rağmen, 17. yüzyıla kadar “deli” oldukları için özel olarak ilgilenilmemiştir. İşte bu noktada deliliğin tanımlanması ve kendine bir isim bulmasında en önemli dönemlerden biri Klasik dönem olmuştur. Çünkü Klasik dönemde deliliğe sosyal bilimlerde pozitif bir atıfta bulunulmuş, aynı zamanda

¹² Kitabın Mehmet Ali Kılıçbay tarafından yapılan çevirisinde bu hastanelere “miskinhane” denmektedir.

¹³ İngiltere ve İskoçya 12. yüzyılda bir buçuk milyon nüfuslarıyla, tek başlarına 220 cüzzam hastanesi açmışlardı (Foucault 26).

¹⁴ Örneğin 3. Richard 1342 yılında “hasar tespiti” yapabilmek için Ripon hastanesine ilişkin olarak soruşturma açılmasını emrettiği sırada artık hiç cüzzamlı yoktur ve kral da cüzzam hastanelerini destekleyen vakfın mallarını yoksullara tahsis etmiştir. Başpiskopos Puisel’in 12. yüzyılın sonunda kurduğu hastanede, 1434’te cüzzamlılara yalnızca iki yer ayrılmıştır. Yine Büyük Saint-Alban mistikhanesinde 1348 yılında yalnızca üç hasta bulunmaktaydı ve Kent’teki Romanel hastanesi, bundan yirmi dört yıl önce, cüzzamlı kalmadığı için terk edilmiştir. Chatham’da 1078’de kurulan Saint-Barthelemy cüzzam hastanesi, İngiltere’nin bu alandaki en büyük kurumlarından biri olmuştur. Elizabeth döneminde burada yalnızca iki kişiye bakılmaktadır ve sonunda hasta kalmadığı için 1627 yılında kapatılmıştır (26).

toplumsal baskılar yaratılmıştır. *Deliliğin Tarihi* ile ilgili çalışmasında Gary Gutting, Klasik Dönem'in delilik tarihinde neden önemli olduğunu şöyle açıklar:

Klasik Dönem'de (1650-1800) Avrupalılar, deliliği tedavi gerektiren bir hastalık olarak görmek yerine, insanları hayvani bir noktaya indirgeyen ve sadece kapatılıp kendi başına bırakılarak baş edilebilecek bir ahlaki çöküş olarak gördüler. Modern psikiyatri tarafından çok da kabul edilmeyen bu gerçeklik, Foucault tarafından detayları ile anlatılmaktadır. Deliliğin Klasik dönemde ya da modern dönemde algılanış şekli kendi dönemlerindeki sosyal yapılanmayla anlaşılır kılınabilir ancak bu dönemler deliliğin özüne ulaşamamışlardır. (11)

Nitekim Foucault'nun araştırmaları incelendiğinde, sosyal yapılanmanın Klasik Dönem'de gerçekten şaşırtıcı bir şekilde işlediği görülmektedir. Bir yandan deliliği yücelten bir dönem olan Klasik Dönem'de, aynı zamanda kapatma ve tedavi pratiklerinin temelleri atılmıştır. Kapatma pratikleriyle benzerlik gösteren uygulamaların başında, Rönesans dönemindeki "Deli Gemileri" gelmektedir. Toplum huzurunu bozduğu düşünülen deliler, Rönesans döneminde gemilere doldurulup, tayfalar tarafından uzak duraklarda gemiden atılıyorlardı. Gemi uygulamasının dışında deliler "kent sınırlarının dışına istekle atılıyorlar, bunlar gibiler uzak kırlara kovalanıyorlar ya da bir tüccar ya da hacı grubuna emanet ediliyorlardı" (Foucault 32). Diğer bir deyişle, deliler toplum huzurunu bozan kişilerdi ve onları normal olandan uzaklaştırmak çok önemliydi. Bu iki uygulamada dikkat geçen nokta şudur ki 'başka duraklara' bırakılan deliler aslında sorun olmaya devam edeceklerdir. Çünkü aslında yapılan şey deliyi bir yerden alıp, diğerine koymaktır ve bir ülke ya da şehirden uzaklaştırılan deliler olduğu kadar, diğer ülke ya da şehirlerden uzaklaştırılanlar yerine yenileri gelmeye devam edecektir. Bu durumda delilerin

yaşamlarına normal olarak devam etmelerini engellemek için, başka çözüm yollarının bulunması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Ancak aynı dönemde deliler bir yandan toplumdan kovulurken, delilik de tiyatro ve edebiyat alanları başta olmak üzere pek çok sanat dalında oldukça fazla incelenen bir tema haline gelmiştir.¹⁵ Foucault'ya göre bu olgu, deliyi "artık kıyıda köşede kalan gülünç ve bildik bir silüet olmaktan" çıkarıp, onu aynı zamanda "esas kişiler" arasına sokmaktadır çünkü bu dönemden önce yalnızca toplumdaki uyumsuzlar olarak algılanan deliler, toplum tarafından fark edilmeye başlanacaktır. Foucault'ya göre deliliğin sanatçılar için çekici olmasının nedeni, Rönesans sanatçılarının onun insanlara bilgiyi sunuyor olduğuna inanmasıdır. "Mantıklı ve bilge insan bilginin ancak bazı parçalarını fark edebilirken, deli ona tamamına dokunulmadan kalmış bir küre halinde sahiptir." (50) Delinin bilgiye sahip olarak görülmesi de Rönesans sanatçıları için çok cazip gelmiş ve eserlerinde delilere yer vererek bu sırrı bir noktaya kadar izleyicileriyle paylaşmak istemişlerdir. Deliliğin felsefe alanında da ele alınan bir tema olması Foucault'ya göre bilgiyle olan bağlantısına yorulmaktadır. Ancak Bosch ve Erasmus'un eserlerinde, delilik temasının insanın zayıflıkları, düşleri ve yanılsamaları bağlamında incelenmesi, deliliğin toplum içinde "bilgi ve kibrin komik cezası" olarak da algılanmasına zemin hazırlamıştır (55). Bütün bu ikilemlerin aynı yüzyılda yaşanması, Foucault'nun da belirttiği gibi deliliğin tarihi açısından oldukça önemlidir. Bir yandan toplumdan kovulan, diğer yandan kitlelere hitap eden eserlerde bilgi sahibi ve bu bilginin sonucu cezalandırılıyor gibi görülen deliler bir karmaşa ortamında vücut bulmaya başlamıştır.

¹⁵ *Ophelia, La Lorelai, Blauwe schute, Narrenschiff* gibi eserlerin yanı sıra, Flaejder, Erasmus, Bosch gibi hümanist düşünürlerin eserlerinde de delilik teması işlenmiştir.

16. yüzyıl ayrıca kapatmaların yavaş yavaş otorite tekeline geçmeye başladığı yüzyıldır. Bu dönemde toplum düzenini bozan, dönemin normlarına uymayan pek çok kişi kapatılmaya başlamıştır. Örneğin İngiltere’de 1575 yılında çıkarılan yasaya göre toplum düzenini bozanların ve fakirlerin kapatılması ve ıslah edilmesi, vergi ile desteklenen ve her kontlukta olması zorunlu kılınan hastanelerde sağlanmıştır (97). Sonraki yıllarda ise hastane ya da ıslahane açma işi özel sektöre devredilmiştir ve ‘workhouse’ denen, misafirlerinin çalışmasıyla ekonomiye katkıda bulunan kurumlar ortaya çıkmıştır.¹⁶ Dönem boyunca fakirliğin “leke ve günah” olarak algılanması artık deliliğin de kendine hastanelerde yer bulmasını sağlayacaktır. Çünkü sadece inançları gereği yardım etme ihtiyacı hisseden burjuvalar, bir süre sonra kendilerini delilere adayacaklardır. Foucault’ya göre:

İnsana yalnızca topluma karşı olan ödevlerinden ötürü yardım eden ve sefili, hem düzensizliğin bir sonucu, hem de düzeni koruma konusunda bir engel olarak gören bir patetik deneyi doğacaktır. Demek ki artık sefaleti, ona yardım eden hareket içinde yüceltmek değil de, yalnızca ortadan kaldırmak söz konusu olabilecektir. (103)

17. yüzyıla gelindiğinde “bakış açıları ve düzene göre şekillenmiş pek çok kişi, delileri kapatıp, farklı delilikleri sınıflandırmak ve kendince bir düzen yaratmak için bir deneye tabi tutmuş, o döneme göre “gerekli” ve “yararlı” bir çalışma yapmaya çalışmıştır.” (81) Bu yüzyıl Foucault’ya göre “hangi hukuk bilinciyle uygulama yaptığı belli olmayan iktidarın, çeşitli kişileri keyfi yere kapattığı kurumların yaratıldığı yüzyıl” olması bakımından incelemeye değerdir (89). Siyasal,

¹⁶ Bu ıslahaneler İngiltere’de ekonomik gerilemenin en şiddetli olduğu 1600lü yılların ilk döneminde kurulmuştur. Ancak Foucault ‘workhouse’ların aynı yüzyılın ikinci döneminde emek gücünün en ucuz şekilde kullanılması düşüncesiyle ekonomik bir taktik haline getirildiğini savunur. İngiltere’nin farklı bölgelerindeki ‘workhouse’lar kenevir dövme, yün eğirme, elbise ve bez imal etme gibi işlemleri en yüksek emek gücünü en düşük ücret – barınma ve yemek yeme – karşılığında yürütmekteydi (98).

dinsel, ekonomik ve ahlaki açılardan anlamları olan “Genel Hastaneler” bu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Foucault Genel Hastaneleri “tıbbi uygulamanın değil, monarşi ve burjuva düzeninin yürütme makamı” olarak tanımlar (92) çünkü hastanelere kimlerin kapatılacağı konusunda ise polise sonsuz bir uygulama gücü verilmiştir. Polise kapatma uygulaması içinde sınırsız yetki verilmesi, delilerin yine bir kapatma pratiği içinde yer almasına neden olacaktır çünkü toplum düzenini korumakla yükümlü polisleri en çok zorda bırakacak toplum grubu, “normal” olmayan eylemleri nedeniyle delilerdir. Hekimlerin de aynı dönemdeki kapatma pratiği içinde önemli bir yeri vardır. Aynı dönemde uygulanan hukuki bir yaptırıma göre, hekimlerin kişiyi kapatmak için öncelikle hasta olup olmadığına karar vermesi gerekiyordu. Ancak bu karar aşamasında uygulanan genelleyici yöntem, hekimlere büyük kolaylık sağlıyordu. Çünkü “deliliğin altında her zaman uyanıkken hayal görenlerin, hezeyanların yer almış olmaları ve bütün bu huzursuz insanlarda hep aynı endişelerin ortaya çıkması, hekimler için büyük bir ağırlığa sahipti.” (190) Hekimler bu göstergelerle kişinin hasta olup olmadığına karar verirken, yargı hakimlerinin de bu kararı onaylaması gerekiyordu. Hatta 17. yüzyılın ortalarına doğru İngiltere’deki kişiler, akrabalarının talebi ya da ilçe güvenlik kuruluşları, bir hekimin onaylamasına ihtiyaç duymadan, kişiyi “deli” olduğu gerekçesiyle kapatma yetkisine sahipti (a.g.e., 202). Foucault’ya göre bu uygulamalar sebebiyle “delilik 17. yüzyılda bir toplumsal duyarlılık sorunu olmuş ve suç, düzensizlik ve rezaletle bütünleşip, bu duyarsız duyarlılık tarafından yargılanmak zorunda kalmıştır.” (204) Dönemin hukuki uygulaması ve toplumdaki ‘vurdumduymaz duyarlılık’ aracılığıyla, deliler toplum tarafından kapatılabilecek bir noktaya erişmiştir. Doktorların tıp bilimi çerçevesinde bir yaptırımları yoktur. Bu nedenle sadece otoritenin bir parçası olarak

nitelendirilebilirler ve 18. yüzyılda uygulanan bir takım tedavi pratiklerinin geliştirilmesinde büyük rol oynamışlardır.

Deliliğe yönelik tedavinin ilk basamağı olan ıslah 18. yüzyılda, delilerin cinsel hastalıklar nedeniyle kapatılmış hastalarla yakın temasının sonucu olarak başlamıştır. Bu dönemde hastaneler cinsel hastalıklara yakalanmış insanlarla doluydu ve bu hastalara yönelik ‘tensel cezalandırma’¹⁷ pratikleri içeren bir tedavi uygulanmaktaydı. Tedavi müşhil kullanma, aylarca günde en az iki saat düş aldırma, günah çıkarma, civa ile ovulma, tekrar müşhil kullanarak iç ve dış temizliği yaparak sağlanmaktaydı. Bunun ardından kesin olarak Tanrı’nın kurallarına bağlanan hastanın iyileştiği söylenmekte ve taburcu edilmektedir (145). Deliler, işte bu pratiğe maruz kalan hastalarla, uzun yıllarca aynı alanda hapsedildikleri için aynı cezalandırma sistemi içine yerleşecektir. Foucault “günümüzde akıl hastasının bir kader olarak hissettiği ve hekimin de doğanın bir gerçeği olarak keşfettiği, akıl bozukluğu ile suçluluk arasındaki bu akrabalığın” bu şekilde kurulduğunu düşünmektedir (147).

19. yüzyıla gelindiğinde delilik çok daha farklı ahlak normları ile özdeşleştirilmeye başlanmıştır. Çünkü 19. yüzyıl ve sonrasında akıl hastalığının psikolojik temellerini oluşturan eşcinsellik¹⁸, dini bir suçu temsil eden ve bir ruh

¹⁷ Foucault’ya göre Klasik Çağ’da “cinsel hastalık, hastalıktan çok saf olmama haline gelmiştir.” Bunun sonucunda da “salgını yok etmek için bedeni tedavi etmek gerekiyorsa, teni cezalandırmak uygundur. Çünkü bizi günaha bağlayan odur; ten yalnızca cezalandırılmamalı, aynı zamanda kullanılmalı ve yara bere içinde bırakılmalıdır; tende acı veren izlerden çekinmemek gerekir, çünkü sağlık bedenimizi çok kolaylıkla günah işleme unsuru haline getirebilmektedir.” gibi bir algı ortaya çıkmıştır (145).

¹⁸ “Bizim dönemimizin aralıksız olarak tekrarladığı bir kararı bu tercihi her tür cinselliğin göbeğine koyarak, onu modern çağın akıl bozukluğunun içine yerleştirmiştir. Psikanaliz saflığının ışığı içinde, her deliliğin köklerini huzursuz bir cinselliğin içine saldırdığını iyi görmüştür; ama bu, ancak bizim kültürümüzün klasizmini belirleyen bir tercihle cinselliği akıl bozukluğu ile olan ayırım hattının üzerine yerleştirmiş olması ölçüsünde bir anlam taşımaktadır. Cinsellik her zaman ve muhtemelen bütün kültürlerde bir zorlama sistemiyle bütünleştirilmiştir; ama yalnızca bizim kültürümüzde ve

karmaşası olarak değerlendirilen intihar, aile yapısına ters düşen gizli ilişkiler, sefahat ve utanılacak evlilik gibi kavramlar, aslında bu dönemde akıl hastalığı sınıfına dâhil edilmişlerdir. Toplumsal düzeni sağlamak için de bunlara karşı uygulanacak bir kapatma uygulamasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu dönemde aile hayatı düzenini bozan ve ona karşı olan her şey kapatmanın konusu olmuştur ve bu kapatmayı aslında aile kurumu bizzat kendisi talep etmiştir. Çünkü “aileden ve aile içinde doğan duyarlılık; kendi düzenine ve çıkarına uygun olmayan her şeyi akıl bozukluğu alanına ait sayarak dışlamaktadır.” (153) Hastanelerde bütün bu gruplara dahil olan insanların birlikte kalıyor olması, delilerin de onlardan sayılmasına neden olmakta ve delilere de bu süreçte pek çok ıslah işlemi uygulanmaktaydı. Foucault’ya göre bu uygulamalar “günümüz delilik deneyinin temellerini” oluşturmaktadır (73). Ancak 19. yüzyıl akıl kuramı günümüzdeki çok benzeyen bir etik anlayışından yola çıkarak, deliliğin tanımlanmasında önemli bir adım atmıştır. Kuram, bir önceki yüzyılda yapılan, “insanların farelerin cirit attığı lağım suyuyla dolu ortamlara kapatılması, hayvanlar gibi zincire vurulması” gibi insanlık dışı uygulamalara öfke duymaktadır (228). Deliliği ahlakla bağlantılı bir oluşum olarak değil de, bir zihin çabası olarak görür. Delilik 19. yüzyıl akıl kuramı tarafından bu sayede tanımlanmıştır ancak Foucault’ya göre 19. yüzyıldaki bu girişimler, deliliğin ‘özünü’ algılamak için yapılan girişimler değildir. Bu dönemde algılandığı şekliyle delilik “aniden uyumsuzluk” olarak ortaya çıkmaktadır ve bu uyumsuzluklar özünde tamamen “negatif” olan şeklinde değerlendirilir (276). Yani dönemin doktorları ya da daha genel bir ifadeyle tıp bilimi, delileri Foucault’nun savunduğu şekliyle

oldukça yakın tarihlerde, Akıl ve Akıl bozukluğu arasında ve bundan daha kısa bir süre sonra da, sonuç olarak ve yozlaşma yoluyla sağlık ile hastalık, normal ile anormal arasında, çok katı bir şekilde paylaştırılmıştır.” (150)

“gerçeğin özüne ulaşmış” kişiler olmaktan çok, normal olmayan davranışlarda bulunan kişiler olarak değerlendirmişlerdir. Sonuç olarak deliliği kendilerinin dahil olduğu sınırlar çerçevesinde tanımlamışlardır. Hatta Foucault’ya göre bu dönemde deliği anlama çabası o kadar sınırlıdır ki “delilik ne kadar az kesinleştirilirse, kadar iyi tanınmaktadır. Deliliğin nerede başladığını bilmediğimiz ölçüde, adeta inkarı mümkün olmayan bir bilgi ile delinin ne olduğu” bilinmektedir. Deliyi anlamadan onu sınıflandırma çabasının bir sonucu olarak da “delilik” göreceli hale gelmektedir.

Foucault’nun eleştirilerinden yola çıkıldığında 19. yüzyıl tıp biliminin deliliği “hastalık”, dolayısıyla bir varoluş, olarak tanımlamak dışında bir ilerleme göstermediği sonucuna varılabilir. Ancak aynı dönemde hastalık tasnif sistemlerinin geliştirilmesi, günümüz psikiyatri uygulamalarına ışık tutabilmek adına oldukça önemlidir. 19. yüzyıl hastalık tasnif sistemlerinde, 17. ve 18. yüzyıllarda da tanınan bunaklık başta olmak üzere, melankoli, mania, paranoya gibi hastalıklara yer verilmiştir. Foucault bu aşamada hastalığı tanımlama çabası içinde yapılan hatalardan birinin, hastalığın bedensel göstergeler aracılığıyla ele alınması olduğunu savunur. Buna göre tutkularıyla hareket ettiklerine inanılan delilerin safra suyu ve kanları incelenmiş ve iki sıvı hastalığın ilerleyişinde temel alınmıştır. Yapılan araştırmalara göre “safra öfkelenmeye ve nefret edilen şeyleri düşünmeyi hazır hale getirir. Melankoli hüznü ve can sıkıcı şeyleri düşünmeye hazır hale getirir; hafif bir kan neşeli olmaya hazırlar.” (337) Doktorlar bu dönemde bedensel ateşin “delilik” derecesindeki etkisini de araştırmış ve bunun sonucunda da “akıl almaz” tedavi yöntemlerine girişilmiştir. Deliler ateşleri düşsün ve sakinleşsinler diye buz banyolarına sokulmuş, aç bırakılmış ve hatta “döngülü makine” adı verilen

mekanizmanın kullanılmasına kadar yol açmıştır.¹⁹ Foucault'ya göre hastalar tedavi değil de bir cezalandırma pratiği içine sokulsa da, bütün bu uygulamalar “bilimsel psikiyatri” kavramını mümkün hale getirmiştir.

Görüldüğü gibi 19. yüzyıla gelene kadar, başta aile olmak üzere yerel yönetimler, polis ve toplumun oluşturduğu bütün katmanlar, toplumsal uyum maskesi altına delileri kapatmak için çeşitli düzenler yaratmışlardır. Deliler 19. yüzyıla gelene kadar, bir şekilde, bütün kapatma pratiklerinin içinde yer almışlardır. 19. yüzyılda ise deliliğin doğasını belirlemek adına pek çok girişimde bulunulmuştur. Kapatma uygulamalarının artık tıp pratiği adı altında ele alınmaya başlandığı bir dönem olması ve günümüz akıl hastanelerine bir model oluşturması açısından 19. yüzyıl önemli bir dönemdir.

Deliliğin Tarihi'nde akıl hastanesinin ortaya çıkışının incelendiği kısımda, daha önce delilikle ilgili bilinçsiz bir şekilde uygulanan pratiklerin artık daha bilinçli bir şekilde yapılıyor olduğu görülür ki, bu da Foucault'nun savunduğu otorite kavramının kendini net bir şekilde göstermeye başladığının açık bir kanıtıdır. “Akıl hastanesi” kavramının otoriter dayatmanın bir parçası olarak kullanılması, toplumdaki algısıyla bağlantılıdır. Bu algı otorite tarafından korku temelinde geliştirilmiştir. Foucault'ya göre “Kapatma uygulamalarına karşı gelişen korku 18. yüzyıl sonlarına doğru doğmaya başlamıştır. Kapatma uygulamasıyla kovulmak istenen bela, halkı daha da büyük bir dehşet içinde bırakan fantastik bir görünüş

¹⁹ “Mason Cox'un 19. Yüzyılın başında mekanizmasını gösterdiği ve etkinliğini kanıtladığı ünlü “döngülü makine” halinde yozlaşacaklardır; dikine inen bir kazık hem tavana, hem de döşemeye tutturulmuştur; hasta kazığın etrafındaki yatay ve hareketli bir kola asılı olan bir koltuğa veya bir yatağa bağlanmaktadır; “çok karmaşık olmayan bir çark sistemi” sayesinde “makineye istenilen hız” verilmektedir” (468).

altında geri gelmektedir.” (515) Bu dehşetin ana nedeni, o dönemde özellikle hapisanelerde yaşanan sağlık sorunları olmuştur. Hapisanelerde havalandırma sistemleri, beslenme, fiziksel yeterlilik gibi eksiklikler sonucu ortaya çıkan sağlık sorunları, halk arasında, kapatılma sonucu aynı etkinin yaşanacağı inancının doğmasına neden olmuştur. Bu nedenle yine aynı dönemde özellikle akıl hastalarının kaldığı mekanlar, bol oksijenin bulunduğu yerlerden seçilmiştir (516). Bunun doğal bir sonucu olarak akıl hastaneleri korkulan kurumlar haline gelmişlerdir. Toplum içindeki korku sonucu burjuva düzeni “kendini sefalet konusunda ne kadar masum hissettiyse, delilik konusunda o kadar sorumlu görmüş ve bireyleri ondan korumasının zorunlu olduğunu düşünmüştür.” (611) Bu nedenle aynı dönemde, delilere yardım etme çabasının bir parçası olarak hastaneler yatırım yapılmış ve bu hastaneler deliler için yapay bir aile ortamı olarak sunulmuştur (696). Foucault bu noktada burjuva toplumunun delilere olan ilgisini sorgulama ihtiyacı hisseder. Burjuva toplumu “acaba delilerden korkulmaya başlandığı için mi onların yeri değiştirmiş ve tecrit edilmelerine özen gösterilmiştir? Yoksa acaba bunun tersine, bunlar bağımsız bir çehre kazandıkları ve özerk bir yer işgal ettikleri için mi onlardan kaygı duymaya başlamıştır?” (557) Aslına bakılacak olursa, bu soruya verilecek cevap aynı noktaya çıkacaktır. Öyle ya da böyle delilerden korkulmakta ve bu nedenle onları dışlamak ihtiyacı hissedilmektedir. Ancak burjuva toplumuyla ilişkisi açısından delilik, tamamen bilimsel sınırlar çerçevesinde kapatılmaya tabi tutulmamıştır. Foucault bu ilerlemeyi şu şekilde yorumlar:

Böylece delilik insani oluşum içinde en tarihsel olabilen ne varsa ondan kaçarak, toplumsal bir ahlak içinde anlam kazanmaktadır: burjuva etiğinin biçimlerini terk etmiş olan bir sınıfın yara izi haline gelmektedir; ve tam da yabancılaşmaya ilişkin felsefi

kavramın emek konusundaki ekonomik çözümleme aracılığıyla tarihsel bir anlam kazandığı sırada, yabancılaşma konusundaki tıbbi ve psikolojik kavram tarihten tamamen kurtularak cinsin tehlikeye girmiş selameti adına ahlaki bir eleştiri haline gelmektedir. (546)

Akıl hastanesinin yerleştirildiği bu bağlam onu iki bütün içinde ele alma zorunluluğu doğurmaktadır: bunlardan biri onun emeği, üretimi ve ikramiyelerinden oluşan, tamamen ekonomik bütündür; diğeri de erdem, gözetim ve ödüllerden oluşan tamamen ahlaki bütündür (615). Otoritenin bir parçası olarak sermaye, çıkarları doğrultusunda akıl hastalığının tanımlanması ve dışlanması kaynak sağlar. Bunu dönemin ahlak sınırları çerçevesinde yapabilmek adına, bedensel işkence pratikleri ortadan kaldırılır. “Gözetmen silahsız ve zorlama aracı olmadan, yalnızca bakış ve dille müdahale etmektedir; kendini koruyacak veya tehditkar hale getirebilecek her şeyden arınmış olarak, dolaysız ve çaresiz bir çarpışma tehlikesine atılarak, deliliğe doğru yaklaşmaktadır.” (693)

Sonuç olarak tarihsel ilerleyişte bütün bu şartlar altında “delilik yalnızca eylemlerine göre yargılanmaktadır; niyetlerine ilişkin davalar açılmamaktadır ve sırlarını açığa çıkartmak söz konusu değildir.” (692) Deliliği anlama çabası gösterilmediği sürece de, onun toplum içinde otoritenin bir yaptırımını olarak dışlanmış bir olgu olduğunu kabul etmek gerekir.

1.2 AKIL HASTALIĞI VE PSİKOLOJİ

İlk kez 1954 yılında yayımlanan *Akil Hastalığı ve Psikoloji* hastalığın dışavurum yolları, hastalığın ortaya çıkışındaki tümleyici sebepler ve hastanın ‘dünya’sına odaklanmaktadır. 1962 yılında yapılan ikinci baskı ise psikolojiyi baskılayan toplumsal oluşumların analizi ve başta kültür, hastane, doktor olmak üzere, otorite işletimlerine karşı yapılan eleştirinin kısa bir özeti de dahil etmektedir. Çalışmanın ilk bölümünde delilikle ilgili otorite pratikleri detaylı şekilde incelendiği için, oyun incelemelerinde ‘akıl hastalığı’na ‘tıbbi’ bir temel de sağlayabilmek için, bu bölümde *Akil Hastalığı ve Psikoloji* kitabının ilk bölümünün incelemesi sunulacaktır.

Deliliğin Tarihi toplumsal dayatmaların ‘delirmeye’ önemli bir temel oluşturduğunu ve tıbbi pratikler ile kapatma uygulamalarının otoritenin çıkarlarına yönelik olarak manipüle edildiğini ortaya koymaktadır. Kendini tıp biliminin bir parçası olarak kabul ettirmek isteyen yeni bilim dalı psikiyatrinin ise, hastalıkları tedavi etmekten statü kaygısıyla gelişim sürecinde zaman zaman etik olmayan uygulamalar gerçekleştirdiği görülmektedir.

Psikiyatri bilimi tarafından uygulanmış etik olmayan pratiklerin varlığı kabul edilse de, ‘akıl hastalığı’ ya da ‘delilik’ kavramlarının var olduğu gerçektir ve bu nedenle kavramların toplumsal ve tarihsel kökenlerinin incelenmesi bir noktada kenara bırakılmalı ve akıl hastalığı ele alınırken kullanılacak olan kavramlara netlik kazandırılmalıdır. Bu doğrultuda Foucault, çalışmasına psikolojik sınıflandırma

yaparak başlar ve yaptığı sınıflandırma kavramsal incelemenin temeli olarak değerlendirilmelidir:

Hastalıklı bilincin yapılarını normal psikolojinin terimleriyle okumayı imkânsız kılan heterojenite²⁰ psikolojileri olduğu gibi, tam tersine, sapkın da olsa, her türlü davranışın anlaşılabilirliğini, patolojik olanla normal olanın ayrımını önceleyen geçmiş anlamlarda kavramaya çalışan, fenomenolojik²¹ ya da analitik psikolojiler de vardır. (7)

“Heterojenite” psikolojisi, Foucault’nun delilik ile ilgili yaptığı çalışmalarda ısrarla eleştirdiği psikoloji türüdür çünkü Foucault’ya göre normal bir zihnin, kendi gerçekliğini temel alarak ‘hasta olan’ ayrımını yapması ve hastalığın boyutlarıyla ilgili çıkarımlarda bulunması sağlıklı sonuçlar vermeyecektir. *Deliliğin Tarihi* boyunca savunulan şey, psikoloji ya da psikiyatri biliminin tarihsel akışta bu yolu izlediği için hastalığı kabul edilemeyecek pratiklere maruz bıraktığı ve sonuç olarak da kendi güvenilirliğine zarar verdiğidir. Bu aşamada, “fenomenolojik” ya da “analitik” psikoloji yaklaşımları, Foucault tarafından yine bir eleştiri içinde veriliyor gibi görünse de, ilkinde kıyasla daha olumlu bir noktayı vurgulamaktadır. İlk zamanlar kişiyi ‘akıl hastası’ olarak sınıflandırmak için geliştirilen “organik hastalıklarda olduğu gibi, akıl hastalığının da bütünleyici semptomlar tarafından açığa vurulduğu inancı” ve “hastalığın belirtiler karşısında doğal bir tür olarak ve organizma karşısında ise yabancı bir beden olarak ele alınmasından vazgeçilip, bireyin bütünsel

²⁰ Çok türelilik, farklı oluş. Buna göre psikiyatrik tanılama ve tanı sistemleri doğal sınıflama yöntemleri ile ele alındığında, hastalıklar sınıfsal aidiyet, sınır durumları ve tanılamada sapma oranları açısından daha inanılır bir veri sunmaktadır. Doğal sınıflama yöntemine bağlı heterojenite psikolojisi klinik psikologlar tarafından sıkça başvuru bir tanılama yöntemidir. (*Handbook of Psychology* 5)

²¹ Tümevarımcı, pozitivist yaklaşım. Fenomenolojik yaklaşımda bireyin geçmişi temel alınmaktadır. Buna göre birey yaşadıklarını yansıtır ve ancak bu şekilde kararlılığını ve özgürlüğünü tanımlayabilir. Tecrübe, bireylerin hastalık durumlarını belirlemedeki ana unsurdur. Her birey kendine özgüdür, bu nedenle değerlendirme aşamasında yaşadıkları ve gerçeği algılama şekli göz önünde bulundurulmak zorundadır. (*Handbook of Psychology* 302)

tepkilerinin ön plana alınması” (13) ikinci yaklaşımın mümkün kıldığı umut verici bir pratik olarak algılanabilir. Foucault’nun eleştirel bakış açısı göz önünde bulundurulacak olursa, hastalığı bütünsel tepkiler içinde ele almak da sağlıklı sonuçlar vermeyebilir. Bu noktada ortaya ciddi bir ikilik çıkmaktadır: akıl hastalıklarına bütünsel mi, ayırt edici mi yaklaşılmalı? Foucault bu sorunun cevabının ne kadar zor olabileceğini, birbirlerine çok yakın olan psikoz²² ve nevroz²³ kavramlarının iç içe geçmişliği ile açıklar. Psikoz hastanın kişiliğinin bütününe etki ederken, nevroz kişiliğin sadece belli bir alanında görülmektedir. Psikozlu kişiler hayatlarındaki her şeye karşı takıntılı halindedir ve bu nedenle ardı kesilmeyen takıntılı düşünceler devreye girer. Diğer taraftan nevrozlu kişiler sadece belirli konulara karşı takıntılıdır ve bu iki bozukluk genel olarak değerlendirilecek olduğunda, nevrotik kişilerin psikozlu kişilere göre ‘daha normal’ tepkiler verdikleri kabul edilebilir. Ancak iki şekilde de, ortada bir bozukluk olduğu açıktır ve bu nedenle, gerek bütünleyici gerek ayırt edici olsun, izlenecek yanlış yaklaşım hastalığın anlaşılmasını imkansız kılacaktır. Doğrulayıcı bir sonuca varabilmek için hastanın gerçekliği ve hastalığın özü göz önünde bulundurulacak en temel iki noktadır çünkü “zihin patolojisine göre hastanın gerçekliği bir soyutlamanın yapılmasını olanaksız kılmakta ve her hastalıklı birey, içinde bulunduğu ortamın kendisine yönelik pratikleri aracılığıyla anlaşılacak zorundadır”. (19)

“Hastanın gerçekliği” dendiği zaman akla ilk gelen kavram, kuşkusuz, hastanın kişiliğidir. Bu çıkarımı yapmak için psikoloji ya da psikiyatri bilimiyle çok

²² Karakterdeki dengesizlikler ve gerçekle olan bağlantının kopması sonucu, kişiler sosyal fonksiyonlarını sürdürmede zorlanmaya başlarlar. Psikolojik olarak ciddi hastalıklar sınıflandırmasına dahildir (*Handbook of Psychology* 74).

²³ Histeri, kaygı, depresyon, takıntılı yönelimler olarak nitelenen nevroz, diğer psikolojik bozuklukların temel basamağını oluşturmaktadır ve tedavi edilmesi diğer hastalıklara oranla daha mümkündür (*Handbook of Psychology* 254).

içli dışlı olmaya gerek yoktur, çünkü günlük hayatta dahi aynı koşullar altında çok farklı tepkiler veren bireylerin varlığı ve ‘anormalleşen’ tepkilerinin ‘hastalık’ noktasına varması, kişiliğin ne kadar ayırt edici bir oluşum olduğunun kanıtıdır. Foucault’ya göre hastalık teşhisinin konmasında ve hastalığın ‘ciddiyetinin’ incelenmesindeki en önemli etken kişiliktir çünkü “kişilik, hem hastalığın içinde geliştiği öge haline gelmekte hem de hastalığı değerlendirmede bir ölçüt oluşturmaktadır. Kişilik, bir yandan gerçeklik olurken diğer yandan hastalığın ölçüsü olmaktadır.” (15) Foucault’nun hastanın gerçekliği olan kişiliğe atfettiği sonsuz önemi “bozukluk ne kadar derin olursa olsun, kişilik hiçbir zaman tam anlamıyla ortadan kalkmaz. [...] Hastanın betimlediği parçalanmış dünya, dağılmış bilincine benzer durumdadır” yorumundan anlamak mümkündür (36). Ancak toplum ya da tıp otoriteleri, hastalık durumunda bireyin varlığını “Artık kişilik değil, yalnızca yaşayan bir varlık söz konusudur.” (35) diye nitelemektedir. Foucault’ya göre bu çıkarım insan aklının tarih boyunca gösterdiği ilerlemenin tam tersi bir şekilde gerilemeye geçtiği çıkarımını yapmaya neden olacaktır. Bu çıkarım tehlikelidir çünkü:

Bu aşamada psikiyatrinin yaptığı en büyük hata “Gerileme analizi, hastalığın çıkış noktasını ortaya koymadan, hastalıklı yönelimini betimlemektedir. Eğer hastalık sadece gerilemeden ibaret olsaydı, bireysel gelişimin hareketleriyle, her bir bireyde bir potansiyel durum olarak var olurdu. Böylece delilik bir olasılık, insan gelişiminde her zaman ödenmesi istenebilecek bir bedel olurdu. Ne var ki soyut bir “gerileme” kavramının başka bir kişi tarafından açıklanması mümkün değildir. Gelişimsel bir perspektifte, hastalığın genel potansiyelliğinin dışında bir statüsü yoktur. Bu potansiyelliği gerekli kılan ve her klinik duruma kendi belirli rengini veren nedensellik, henüz açığa çıkmamıştır. Bu gereklilik ve bireysel biçimleri, her zaman için kendine özgü olan bir evrimde değil, hastanın kişisel hikayesinde aramak gerekir. (36-37)

Hastanın kişisel hikayesi içinde maruz kaldığı baskılar ve travmalar, psikolojik bütünlüğündeki çatlakları ortaya çıkarmaya başlamaktadır. Bu kişisel tarih içinde, bilinçaltına yer edebilecek bütün olaylar oldukça önemlidir. Örneğin cinsel travma deneyimi yaşamış bir kadın cinsellikle bağdaştırdığı durumlara yönelik takıntılı tepkiler gösterirken, kendi tarihinde aynı travmayı yaşamayan bir bireyin duruma tepkisiz alması hastanın kendi tarihinin önemini gösterir. Bireylerin kişilikleri ve kişisel tecrübelerine bağlı olarak gösterdiği kaygı belirtileri, bu noktada yaşanan olumsuz tecrübelerin ya da travmaların tolere edilmeye çalışıldığının bir göstergesi olarak ele alınmalıdır. Hasta aynı tecrübeleri tekrar yaşayacağına ve canı yanacağına dair bir kaygı duymaktadır çünkü hastalığı benzersiz kılan bütün korunma mekanizmalarının altında kaygı yer alır. Hastanın kişiliği ve tecrübeleri göz önünde bulundurulduğu zaman, artık hasta olarak nitelendirilebilecek bir zihnin kaygıyla başa çıkamadığı sonucuna varılabilir. Çünkü ancak nedensel bütünlüğünü kaybetmiş bir zihin, kaygıyla baş edebilmek için “anormal” olan şekillerde çıkış yolları arar:

Her hastalık türü, bu kaygıya karşı belirli bir yöntemle tepki vermektedir. Histerik kişi kaygısını bastırıp geçersiz kılarken, bunun bedensel bir belirti olarak ortaya çıkmasına olanak verir. Takıntılı kişi ise, bir sembol aracılığıyla, karşıt değerliliğin her iki kutbunu tatmin etmesini mümkün kılan davranışları kurallara bağlar. Paranoyak kişiye gelince çelişkilerini kendi içlerinde barındıran tüm duygularını öteki kişilere yansıtarak, kendisini mitsel bir şekilde haklı göstermeye çalışır (51).

Foucault’ya göre kaygı “ölüme ve yaşama, aşka ve nefrete duyulan tek bir arzunun tecrübesini oluşturur.” Ayırt edebilme yetisini kaybetmiş birey içsel çelişki

yaşamaya başlar ve bunun fark edilebilir dışavurumu kaygı aracılığıyla olmaktadır (50). Bireyler hissettikleri kaygı sonucunda, bir takım ritüeller geliştirerek, kendi özellikleri bağlamında savunma mekanizması oluştururlar (51). Savunma mekanizması devreye girdiğinde de, hastalığın gerçekleşmeye başladığını ve ‘hastanın’ psikolojik bütünlüğünü kaybettiğini kabul etmek gerekir. Travma yaşamış ya da geçerli bir duruma yönelik olarak kaygı yaşayan bireylerin temel özelliklerinden biri geçmişe dönme çabalarıdır. Foucault “hastaların geçmişe, halihazırdaki durumun yerine ikame edebilmesi ve şimdiki zamanı gerçekleştirmemek için geçmişe başvurduğu” (43) inancındadır. Geçmişe başvurma iki şekilde de mümkündür: birey geçmişte yaşadığı güzel anılara ya da travmanın gerçekleştiği zamana koşullanabilir. Bu koşullanmanın nedeni, bireyin şu an yaşadığı acı ve geleceğe duyduğu kaygıdır. Koşullanan birey için zamansal bütünlük bozulur. Travma yaşayan bireyin mekansal bütünlüğünün de bozulması, bu aşamada incelenmesi gereken bir olgudur. Bireyler kendilerinden uzakta olan sevdiklerini çok yakında hissedebilirler ya da yakınlarında olan bir şiddet gösterisini, çok uzaklarda yaşıyormuş gibi algılayabilirler. Diğer bir deyişle bilindik mekan sınırları, kaygı duyan ve hastalık dünyasına geçiş yapmış kişiler için, neredeyse tamamen altüst olmuştur. Her nesnenin coğrafi bir yere sahip olduğu ve perspektiflerin birbirlerine eklemlendiği şeffaf mekanın yerine, ani bir devingenlik içinde nesnelerin birbirine karıştığı, yaklaşıp uzaklaştığı, hareketsiz bir şekilde yer değiştirdiği ve sonunda perspektifsiz bir ufukta kaynaştığı donuk bir mekan geçer (64). Zaman ve mekandaki çözülmenin sonucu olarak, bireyin psikolojik bütünlüğü bozulmuştur.

Psikolojik bütünlük kavramı, hastalık tanımlamalarında baz alınması gereken kavramdır çünkü “delinin kendine ait dünyası” içindeki olağan yaptırımlarının, ‘normal’ olandaki yansıması ve tanımlanmasını belirleyen nosyondur.

Karmakarışık bir durumdaki öznenin, zamanda ve mekanda yerini belirlemedeki yetersizliği, davranışının seyrinin durmadan kesintiye uğraması, ötekinin dünyasına ulaşabilmek için içine hapsediği anı aşmasının imkansızlığı, geçmişi ve geleceği düşünmesindeki tıkanıklık; bütün bu olgular hastanın hastalığını, ortadan kalkmış işlevlerin terimleriyle düşünmemizi gerektirir. Bu durumda, hastanın bilinci dayanak noktalarını yitirmiş, kararmış, daralmış ve parçalı hale gelmiştir. (23-24)

Foucault akıl hastalarının ya da psikastenik kişilerin, şimdiki zamana odaklanmada güçlük yaşamasını ve toplumsal iletişimden kopmalarının nedenini içinde bulunduğumuz toplumsallığa bağlar. Buna göre toplum ilkel olandan gelişmiş olana doğru bir ilerleme göstermiştir. Önceleri “kurulu düzenin dışında bir şeye izin vermeyen hareketsiz toplumdan”, geleceği kaygısızca garanti altına alan bir toplum düzenine geçiş, bireylerin karşılıklı olarak vaatleriyle mümkün olmuştur. Ancak karşılıklı etkileşimi dayatan toplum düzeni içinde, hasta bütün bu ilerlemeyi tersine çevirmektedir. Diğer bir deyişle toplum yaşamının dayatması sonucu toplumdan dışarı itilmektedir (30). Bunun bir sonucu olarak da psikastenik özne, şizofren ya da hasta dış dünyayı “yabancı” haline getirerek, yaşananlara ya da etkileşime anlam verememektedir (65-66). “Böylece özne kendini, bütün içsel güdülerinin gizemli bir dışsallıktan kaynaklandığı, bir ceset veya hareketsiz bir makine olarak duyumsar.” (67)

Foucault'nun belirttiği şekliyle “parçalı haldeki dağılmış zihin”, hastalık bağlamında kendini iki temel şekilde açık eder: Birincisi yoğun duygusal tepkiler, ikincisi ise aktivite bolluğu.

Foucault'ya göre yoğun duygusal tepkiler, eylemlerdeki istikrarsızlık, istem dışı çalışan işlevler, davranışların sonucu düşünülmeden yapılan şimdiki zaman davranışı ve diyalogun yerine geçmiş monologlar olmak üzere kendini dört farklı şekilde göstermektedir. İstikrarlı davranışlar günlük akış içinde genel olarak düzenli yapılan eylemlerdir. Örneğin normal bir insan, farklı günlerde benzer miktarda yemek yer ya da uyur. Ancak psikolojik olarak bütünlüğü bozulmuş insan, hiç yemek yememeye başlar ya da bunun tersi olarak aşırı yemek yer. Aynı şekilde, ruhsal bütünlüğü zarar görmüş insanlar çok fazla uyumaktadır ya da uyku düzenleri tamamen bozulmuştur. Bu aşamada “mekan-zaman sentezleri, öznel arası davranışlar, istekli amaçlılık; uyumak kadar sık görülen, telkin gibi karmaşık olan, rüya gibi aşına olduğumuz olaylar tarafından durmaksızın kesintiye uğramaktadır.”

(25) Hastalığın kendini açık ettiği ikinci gösterim yolu olan istem dışı işlevlere verilecek en bariz örnek ise, akıl hastalığı yaşayan kişilerin aynı cümleleri ya da aynı eylemleri ısrarla tekrarlamasıdır. Normal insanlarda görülmeyen sallanma ya da aynı doğrultu üzerinde aynı hareketleri tekrarlama genel olarak zihinsel bozukluk işareti olarak algılanmaktadır. Başka bir örnek verilecek olursa, dilsel aktiviteler öncelikli olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Akıl bozukluğu belirtisi gösteren insanlar aynı cümleyi defalarca tekrarlayabilirler. Foucault'ya göre bu oluşum “hastanın inisiyatif almaktan çok uzak bir durumda” olduğunun göstergesidir. Hasta ruhsal bir bölünme yaşıyorsa, “kendisine içinde yanıtı hazır olan bir soru sorulduğunda dahi, hiçbir cevap veremeyecek durumda olup, karşısındakinin ağzından çıkan son sözcükleri

tekrar etmekten başka bir şey yapamaz.” (25) Akıl hastalığının üçüncü belirtisi olan şimdiki zaman davranışı, hastanın gerçeklikle olan bağlantısını açıklar ve buna göre “bir psikastenik, kendisini çevreleyen gerçekliğe bir türlü inanamaz” (29). Hastanın kendi kafasında yarattığı bir dünya vardır ve bu dünyanın dışında gelişen eylemleri kabullenmek “kendisi için çok zor bir davranıştır”. Hastanın özellikle çok sevdiği bir kişinin ölümü sonrası gösterdiği kabullenememe tepkisi, şimdiki zaman davranışının en belirgin örneğidir. Hasta bu noktaya takılıp kalmıştır ve değişimlerin yaşandığını – özel hasta durumunda – çok sevdiği kişinin artık var olmadığını kabul etmek ancak kendisinin yaşamaya devam ettiğini kabullenmek mümkün değildir. Bir nokta da takıldığı için de yeni anılar oluşturmak, zaman içinde ilerlemek imkansızdır. Hastanın gerçekliği yalnızca oluşturduğu şimdiki zamandan ibarettir. “İşte bu, şimdiki zamanda yapılan davranışla, bu davranışın bir geleceğinin olacağı – daha sonra geçmiş bir olay olarak anlatılabileceği – bilincinin iç içe geçip çakıştığı, tüm gelip geçici davranışların tohumunu oluşturan şimdiki zamanın davranışlarıdır.” (29)

Hastalığın kendini yoğun bir şekilde dışa vurduğu bir diğer alan ise “hayatın özü sadece yarattığı boşlukta değil, aynı zamanda, bu boşluğu doldurmak için devreye giren olumlu aktivitelerin bolluğudur (24). Aktivite bolluğu, genel bir gözlemde bulunulacak olursa fiziksel aktiviteden ziyade, Foucault’nun ele aldığı anlamıyla dilsel aktiviteleri kapsamaktadır. Buna bağlı olarak takıntıların neden olduğu tekrarlamalar, fazlasıyla artan iç ses ve bu iç sesin dış ses haline gelmesi delilik göstergelerinden bir diğeridir. Eğer hastalık ciddi bir boyuta ulaşmış ve kendini açık etmeye başlamışsa, dilsel aktivitelerde de bir takım bozukluklar gözlenecektir. Foucault’ya göre bu bozukluklar kendilerini “diyalogun karmakarışık sentezinin yerine, parçalı monologların geçmesi, anlamın oluşturduğu sözdiziminin

(sentaks) bozulması” olarak gösterecektir. Hatta cümleler ve kelimeler bir süre sonra “ikircikli çok şekilli (poliformik) ve değişken anlamlar” kazanacaktır (25). Hasta kendi dünyasında yarattığı karşılıklı konuşmayı dış dünyaya bir monolog şeklinde sunacaktır. Hastalığın belirtisi olarak artan iç ses, bir süre sonra durmamaya başlayacak ve dış ses halini alarak artar bir şekilde devam edecektir. Bu nedenledir ki akıl hastaları karşılarındaki bireyle bağlantı kuruyormuş gibi görünse de aslında yansıttıkları şey iç dünyalarında kurdukları monologlardır. Hasta bu aşamada artık karşıdaki kişiyi de bir ses haline getirmiş ve gerçekte var olmayan ancak kendi gerçekliğinde var ettiği şekilde bağlantı kurmaktadır.

Hastanın bu aşamada toplumsal olarak kabul edilen tepkiler vermesi bir anlamda beklenmeyen olacaktır. Akıl hastalarını hala ‘akıllı kalabilmiş’ bireylerden ayıran fark budur. Özellikle doktorlar ve hastanın yakın çevresi sosyal bağlantıyı algılamak için uğraşsa da hasta, sağlıklı bireylerin neden olduğunu bilmediği gösterimlerde bulunabilir ve bunu bir iyileşme belirtisi olarak nitelendirmek mantıklı olmayacaktır. “Bu durumda gülümseme, her zamanki selamlaşmaya yönelik alelade bir yanıt olmayıp, nezaketin herhangi bir sembolik denklığıne indirgenemeyecek gizemli bir olay haline gelmekte, hastanın ufkunda bilemediğimiz bir gizemin sembolü, sessiz ve tehditkar bir ironinin ifadesi olarak uzaklaşmaktadır.” (31)

Foucault’ya göre “akıl hastalığı hangi biçime bürünürse bürünsün ve ne tür bir zihin bulanıklığı içine girerse girsün, her zaman hastalık bilincine sahiptir.” (62) Bu bilinç hastanın hastalığını yorumlama şekli olarak algılanmalıdır. Uyumlu bir davranışın ortasında, çatışma halindeki kuvvetler bir anda ortaya itkisel, katı ve saçma davranışlar çıkarır (46). Foucault’ya göre bu hastanın deneyimini kabul ettirme çabasıdır. Absürt deneyimler aracılığıyla hasta, karşıdaki kişinin de kendi

gerçekliğine riayet etmesini sağlamaya çalışmaktadır (61). “Doktor, hastalıkla ilgili bütün bilgileri elinde tutan sağlık” tarafında değildir. Buna karşın hasta da kendi varlığı da dahil olmak üzere kendisiyle ilgili hiçbir şey bilmeyen “hastalık” tarafında değildir.” (58)

Görüldüğü gibi “hastalıklı” olarak nitelendirdiğimiz zihin, aslında çok karışık ve döngün bir süreçten geçmektedir. Hastanın kişiliği ve özellikle yaşadığı acı deneyimlerin ya da travmaların oluşturduğu kişisel tarihi, normal olanın dışında tepkiler vermesine yol açar. Bu tepkiler aslında korkularından ve kaygılarından uzak durabilmek için, fiziksel şekilde yansıtılan tepkilerin bir benzeridir. Tek farkı, bir süre sonra bu korku ve kaygıların kişinin zihninde yer ederek kendi gerçekliğini oluşturması ve intihara kadar gidebilen bir savunma mekanizmasını devreye sokmasıdır. *Deliliğin Tarihi* bölümünde anlatılanlar da göz önünde bulundurularak bir çıkarım yapılacak olursa, kişisel deneyimlerin yanı sıra, toplum dayatmalarının ve baskıların sonucu olarak da bu savunma mekanizmasının sıkça görüldüğü sonucuna varılabilir. Bireylerin yaşadıkları kişisel tecrübelerin ya da maruz kaldıkları baskıların, psikolojik bütünlüklerini bozabileceği bir gerçekliktir. Ancak kimi bireyler, kişisel tecrübenin yanı sıra tüm insanlığın yaşadığı tecrübeleri de içselleştirebilmektedirler. Dünyada yaşanan savaşlar, açlık, sefalet, kuraklık, tecavüzler ve ölümlerin, bireylerde bir travma olarak yansması da mümkündür. Delirmenin bu boyutu ‘evrensel insan’ denen bir imgeyi yaratmaktadır ve Sarah Kane’in kişisel hayatı ve eserlerindeki karakterleri verilen bu bilgiler ışığında ‘evrensel insan’ imgesinin en başarılı örneğini sunmaktadır.

2. BÖLÜM

FOUCAULT ELEŞTİRİSİ IŞIĞINDA SARAH KANE'İN OYUNLARI

“Sarah Kane’i tanıyor muydunuz?” Son yıllarda hangi ülkeye ya da hangi tiyatroya gidersem gideyim, bu soruyla karşılaşıyorum. Aynı alçak ses, gözleri aynı şekilde kaçırma, aynı bilme isteği. Evet, Sarah Kane’i tanıyordum. Kısa bir memnuniyet anından sonra bir soru daha: “Nasıl biriydi?” (Ravenhill 2005)

1971 yılında Essex’de dünyaya gelen Sarah Kane kısa yazın hayatında İngiliz Tiyatro tarihinin en ‘asi’ ve tartışmalı yazarlarından biri olmuştur. Asi olarak nitelendirilmesinin nedeni, büyük ölçüde kendisinden önceki yazarlardan daha sert bir tiyatro anlayışı benimsemiş olmasıdır. Kane tiyatronun insanları düşünsel ve duygusal olarak içine çekmesi ve düşünmeye itmesi gereken bir ‘aktivite’ olduğunu savunur.²⁴ Nitekim O’Leary’nin de belirttiği gibi, “okuyucu bir metni okuduktan ya da bir performansı izledikten sonra, dünyayı daha önce algıladığı şekliyle algılamayacaktır. Asıl önemli olan bu tanıklık sırasındaki dikkat ve katılımdır.” (141) İşte Kane’in başarabildiği de tam olarak budur: izleyici, yazarın şiddet aracılığıyla gösterdiği ve daha önce görmeye alışmadığı yeni form karşısında şok olur, bu nedenle tiyatrodan çıktıktan sonra da gördükleri üzerinde kafa yormak zorunda kalır. Daha önce gerçekte bu kadar yakın bir şekilde karşı karşıya kalmayan tiyatro izleyicisinin, oyunların üzerine yorum yapma kısmını ‘rahatsızlık’ olarak nitelemesi normal sayılabilir. Bu rahatsızlığın sonucunda da Kane tiyatro dünyasının ‘yaramaz

²⁴ Kane tiyatronun “akşamları vakit geçirmeye yarayan bir aktivite gibi görüldüğü algısından” nefret ettiğini belirtir. Yazara göre bir futbol maçı sonrasında saatlerce yorum yapıldığı gibi, tiyatro oyunları üzerine de konuşmak gerekir. Ancak izleyiciler tiyatroya geldiklerinde sadece arkalarına yaslanıp, oyuna dahil olmamayı tercih ederler. Kane’e göre yeni bir tiyatro türü, seyirci için diğer bütün kültürel aktiviteler gibi aynı anlamı taşımaya başlamak zorundadır (Benedict 1995).

kızı' damgalamasını 'hak eder'. Ancak Kane izleyiciye gerçekte olmayan bir şeyi sunmaz, sadece yaşananları bütün çıplaklığıyla gösterir çünkü O'na göre "tiyatro gerçeğin dışında kalmaz, o zaten gerçeğin bir parçasıdır. Tiyatro, toplumun dünyayı nasıl gördüğünün bir yansımasıdır." (Sierz 93) Bu nedenle toplumda yaşananları olduğu gibi yansıtmamasından daha doğal bir şey olmayacaktır. O nedenle Kane'in bütün oyunlarında güncel olaylara, savaşımlara, vahşetlere gönderme yapıldığını görmek ve okuyucu ya da izleyici olarak, bunun bir parçası olmak kaçınılmazdır.

Oyunlarında genellikle aşk, sadakat, acı, yalnızlaşma, depresyon gibi temaları işleyen Kane'in çokça tepki çekmesi ilk bakışta şaşırtıcı gibi gelebilir. Ancak uzun bir 'asil tiyatro' geleneğinden gelen izleyiciyi şok eden asıl noktanın, bu temaların ele alınış biçimi olduğunun göz önünde bulundurulması gerekir. Sarah Kane izleyicisini şok etmeye nasıl karar verdiğini şöyle açıklar:

Size yazmanızı söyleyen belli şeyler vardır, hakkında yazmanız gerektiğini hissettiğiniz şeyler vardır. Ben neredeyse her zaman aşk hakkında yazıyorum ama her zaman yeni bir form keşfetme, yeni bir form bulma, özel bir hikaye ve özel bir tema için doğru formu bulma arzusu taşıyorum. Kendi adıma kumsalda geçirdikleri bir gece cinselliklerini keşfetmeye karar veren bir grup memnuniyetsiz gencin hikayesini izlemekten çok sıkıldım. Bir ülkede yaşanan şey, bir otel odasında kalan iki insanın ilişkisine nasıl bağlanır?²⁵ Bunun üzerine David Grieg ile Aristoteles'in zaman, mekan ve olay bütünlüğü üzerine konuştuk – ki David bu konu ile ilgili konuşabileceğiniz en doğru insandır. Ve kendi kendime dedim ki "Evet mekan aynı olacak ama zaman ve olaylar zincirini alt üst edeceğim." (Rebellato 12)

²⁵ Kane bu açıklamayı *Blasted* oyunu üzerine sorulan bir soru üzerine yapmıştır. Ancak yazarın kullandığı olağandışı zaman-mekân-karakter ilişkilerini bütün oyunlarında sorgulamak mümkündür.

Kane dediğini yapmış ve oyunlarında zaman ve olaylar zincirini gerçekten de alt üst etmiştir. Kostümü, müziği ve eylemleriyle 'hoş' bir tiyatro oyunu bekleyen insanların karşılaştığı, içlerinin izlemeye kaldırmadığı vahşi sahneler içeren zamansız ve mekânsız oyunlar olmuştur. Yazarın ilk oyunu olan *Blasted* (1995) savaş temasını ele alır. Karakterler Leeds'de bir otel odasında kapalı kalmıştır. Zamanı belli olmayan bir düzlemde, savaşın travmasını yaşayan karakterler birbirlerine tecavüz eder, bir diğerrinin gözünü çıkarır, aynı odanın ortasına tuvaletini yapar. Oyunun sonundaki bebek yeme sahnesi savaşın zalimliğini vurgulamak için kullanılmıştır. *Phaedra's Love* (1996) oyununda kraliyet ailesi mensubu bir kraliçe ve üvey oğlu arasındaki ensest ilişki, yazar tarafından oral seks sahnesi ile gösterilir. Din adamlarının dini kendi çıkarmalarına kullanmaları, psikiyatri doktorlarının hastalarının durumunu yeteri kadar ciddiye almaması oyunda işlenen diğer temalardır. Üvey oğluyla yaşadığı ensest ilişkinin sonucu olarak kraliçenin intihar etmesi ve üvey oğlun işkenceye maruz kalması oyundaki diğer şok unsurlarıdır. *Phaedra's Love* ile ilgili tartışmalar devam ederken Kane, *Skin* isimli on dakikalık bir televizyon filmi yazmıştır ve bu kısa film içerdiği şiddet sahneleri nedeniyle "ancak gece yarısından sonra" gösterilebilmiştir. Yazarın üçüncü oyunu olan *Cleansed*'de (1998) ise ağır işkence sahneleri kullanılmıştır. Bir akıl hastanesinde kapana kısılan karakterlerin yaşadığı toplumsal baskı ve kişisel depresyonlar, oyunda dil, el, ayak, genital organ kesme, öldürme gibi 'akıl almaz' göstergeler aracılığıyla sunulmuştur. Kane'in son iki oyunu olan *Crave* ve *4.48 Psychosis*'de ise, bireylerin yaşadığı travmalar son derece rahatsız edici dilsel ve davranışlar aracılığıyla yansıtılmıştır. Oyun kişileri 'deli' olma belirtileri gösterirler ve aslında kendi

yaşadıklarını bu göstergeler aracılığıyla gözlemlemek izleyiciler için oldukça zorlayıcı bir deneyimdir.

İşte bu göstergeleri kullanması açısından Kane, ‘olması gereken’ gibi eserler ortaya koymamış, bütün gelenekleri altüst etmiştir. Yazar bütün eserlerinde insanlıktan uzaklaşan toplum, savaşın zalimliği, dünyada olanlara kayıtsızlık gibi temalara ‘farklı’ bir şekilde değinmiştir. Savaştan bahsedildiğinde, birbirini öldüren iki insanı izlemekten daha doğal ne olabilir? Ya da bir kadının zihninde derin izler bırakan travmalardan bahsediliyorsa, tecavüz bunun dışında bırakılabilir mi? Kuşkusuz izleyiciye ağır gelen aslında televizyonlarda gün boyu verilen ‘hayvani’ tepkilerle yapay bir gerçeklik olarak algıladığı tiyatro sahnesinde karşılaşmış olmasıdır. Sarah Kane *Blasted* oyununa yerleştirdiği toplumun vurdumduymazlığını simgeleyen göz çıkarma sahnesinin nasıl tepki çektiğinden şöyle bahseder:

Manchester United taraftarı kılığına girmiş bir sivil polis vardı. Taraftarlar adamın polis olduğunu fark etmişler. Bir taraftar polise saldırmış, bir gözünü oymuş, ısırılmış, gözü yere atmış ve polisi orada bırakmış. Ve ben bir insanın bir diğerine bunu yapacağına inanamamıştım! Bu sahneyi oyuna koydum ve herkes şok oldu. (Sierz 102-103)

Aynı haberi televizyonda izleyip kanıksayan izleyici Kane’in oyununda benzer bir sahneyi gördüğünde iğrense de, sahnede görülenin gerçek olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Nitekim Sarah Kane’de “Hayal edilen bir şeyin, daha önce birileri tarafından mutlaka yapıldığına dair inancım var.” diyerek bu gerçekliği bir kez daha vurgular (Sierz 117).

Kane'in oyunlarının Almanca çevirilerinin yapılmasına yardımcı olan ve oyunların Almanya'daki tanıtımını yapan Nils Tabert tarafından, yazarın çektiği tepkiler farklı bir açıdan değerlendirilir:

Blasted 1996'da Hamburg'da sahnelendiğinde, İngiltere'de aldığı skandal eleştirilerden hiçbirini almadı – hatta eleştirmenler bunu yapmak yerine büyük bir dehanın doğuşunu kutladı. [...] Oyuna karşı hiç tepki yoktu demiyorum ama oyunun gösteriminden itibaren Alman eleştirmenler Sarah Kane'i çok ciddiye aldılar. (Saunders 134-135)

Tabert'in bu yorumundan asil bir geleneğe bağlı olan İngiliz Tiyatrosu'nun, Kane'in gerçekçiliğine hazır olmadığı sonucu çıkarılabilir. Şok elementleri çok kullanılan Kane oyunlarını 'sindirmek' ya da çok iyi anlamak her zaman mümkün olmayabilir ve tepkileri doğuran da işte bu anlama çabası olmuştur. Düşünen bir varlık olarak insanın, anlayamadığı şeyleri değersiz ya da gereksiz gibi ifadelerle yaftalaması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Sonuç olarak, yazarın her oyunu sonrasında cevaplaması kolay olmayan sorular ortaya çıkmış ve Kane'in kendisi ve eserleri eleştirilere maruz kalmıştır. Kane'in oyunları 'gereksiz bir kargaşa ortamı yaratır ve etik değildir eleştirileri', özellikle eleştirmenlerin en önemli silahları olmuştur. Ken Urban bu noktada kaos ve etik kavramlarının Kane'in oyunlarını değerlendirmek için ne şekilde kullanılabileceğinin açıklamasını getirir. Urban'a göre "etik" denen kavram iyi ve kötü arasındaki farkları anlatmaktan vazgeçmez, sadece bu iki kavrama evrensel olarak kabul edilen önyargılarla yaklaşmak yerine, kişinin özel olarak benliğine kök salmış davranışların bir değerlendirmesini sunar. Yazar izleyicilerine kaosu sunar, ancak O'nu anlayabilmek için etik anlayışını göz önünde bulundurmamak gerekir (36-46). Kane'in etik anlayışı ise, diğer yazarların ya da tiyatro

dönemlerinininkiyle kıyaslandığı zaman, oldukça evrensel ve bir anlamda ‘yürek burkan’ bir etik anlayışıdır. Kane toplumları ve insanları, fark gözetmeden kucaklar ve onların yaşadığı olumsuz deneyimler, bütün açıklığıyla tiyatro seyircisine sunulmak zorundadır:

[...] Hayat bu kadar acı dolu ve çekilmezken, bizler yaşamaya nasıl devam edeceğiz? [...] Bosna’da boynuna geçirilen bir iple ağaca asılan bir kadının fotoğrafı var. Bu umutsuz bir şeydir. Bu şok edici bir şeydir. [...] Tiyatroda bunu gördüğünüz zaman gerçek hayatta olduğundan çok daha fazla üzülmüşünüz. Aslında bir oyunu yasaklamak, sansürlemek çok kolaydır değil mi? Peki o ormandaki kadın için ne yapabilirsiniz? (Sierz 106)²⁶

Kuşkusuz bir yazar için okuyucunun tepkisi kadar, eleştirmenlerin yorumları da önemlidir ancak Kane, eleştirmenlerin tepkilerini çok da dikkate almaz çünkü eleştirmenler yorumlarında gerçekten ‘yürekli’ davranmamaktadırlar. Pek çok eleştirmen, sahnede gösterilen gerçeklikle yüzleşmek yerine, yazarın kişiliğine ve kişisel hayatına saldırımayı tercih eder. Kane, oyunlarını beğenmeyen eleştirmenler için ‘sahnede istediği gibi at koşturan, şımarık ve hırs dolu yeniyetme bir yazardır’. Bu bağlamda Kane’in İngiliz Tiyatrosu’nun yeni döneminde ‘günah keçisi’ olarak

²⁶ Yazarın evrenselliğine bir diğer örnek de şudur: Yazmaya başladığım ilk haftalarında [Mart 1993’de] bir ara televizyonu açtım. Srebrenica kuşatma altındaydı. Yaşlı bir kadın kameraya ağlayarak bakıyordu ve şöyle dedi: “Ne olur biri bir şey yapsın, lütfen bize yardım edin.” Hiç kimsenin hiçbir şey yapmayacağını biliyordum. Birden yazdığım şeye karşı ilgimi tamamen kaybettim. Yazmak istediğim şey televizyonda gördüğüm şeydi. Bu noktada ikileme düştüm: yazdığım oyunu daha acil olduğunu düşündüğüm bir konuya geçmek için bırakmalı mıyım? (ki o ana kadar yazdığım ilk sahnesinin oldukça iyi olduğunu düşünüyordum). Sonra yavaş yavaş aslında yazdığım oyunun gördüğümle ilgili olabileceğini fark ettim. [...] Kendime şunu sordum: Leeds’de bir otel odasında yaşanan tecavüz ve Bosna’da yaşanan arasında ne gibi bir bağlantı kurulabilir? (Sierz 100-101)

yansıtıldığı sonucu çıkarılabilir. Yazar kendisine yapılan eleştirileri şu şekilde değerlendirir:

Eleştirmenler eserle ilgili söyleyecek bir şey bulamadıklarında, yazara saldırımayı tercih ederler. Son günlerde sürekli *Blasted* ile ilgili haberler okuyorum. İlk oyunda arkada oturuyordum ve yönetmen de arka sıralardaydı. Salonda sanırım üç kadın izleyici vardı. Onların dışında kalanların hepsi eleştirmendi. Bütün hepsi orta yaşlı, beyaz, ceketli eleştirmenlerdi. Sahneye baktım, aynı şeyi gördüm. Orta yaşlı, beyaz, ceketli ve kız kardeşine tecavüz ettikten sonra tecavüz edilerek kötürüm bırakılan bir adam. İzleyiciler bunu beğenmeyeceklerdi. Nitekim ertesi gün tam bir kaos yaşandı. Gazeteciler bana ulaşmaya çalıştılar ancak adresimi bulamadıkları için ulaşamadılar. Ancak yapmaya çalıştığım şey tam da buydu. Daha önce yapılmamış bir şey yapmak ve bu gerçekleştiği için kimse ne söyleyeceğini bilemedi. Örneğin Michael Billington²⁷ “Ah, bu tam da bir sosyal gerçeklik, şimdi bunun üzerine konuşacağım.” ya da “Bu oyun gerçek olamaz. Bundan hoşlanmıyor ve bu nedenle oyunu izlemiyorum.” diyemedi. Bunun yerine yazarın tam bir deli olduğu ve kapatılması gerektiği söylendi. Oyun hakkında konuşmak için yeterli alt yapıya sahip olmadıkları için, oyun dışındaki şeylerle ilgili konuştular. Yazarın akli durumu, kişisel hayatı ve benzeri şeyler. (Rebellato 3)

Kane oyunlarını yazdığı sırada yaşadığı depresyon nedeniyle, eleştirmenler tarafından deli olmakla suçlanmıştır. Aleks Sierz’e göre Kane’in –detayları açısından– ‘beklenmeyen’ ölümü²⁸, oyunlarının yarattığı etki kadar sarsıcı olmuş ve

²⁷ Eleştirmen Michael Billington izleyicilerini *Blasted* oyununa gitmeden önce, oyunun mastürbasyon, oral seks, miksiyon, dışkılama, eşcinsellik, göz çıkarma, yamyamlık temaları içerdiğine dair “uyarmıştır” (Saunders 9).

²⁸ 28 yaşındaki yazar 20 Şubat 1999 günü King’s College hastanesinde ölü bulunmuştur. Doktorları tarafından şiddetli bir depresyon geçmişi olduğu belirtilen Kane’in ölümünden iki yıl önce aldığı antidepresanlar nedeniyle sürekli hastaneye gidip geldiği belirtildi. Kane ilk intihar denemesinde 150 antidepresan ilaç ve 50 uyku hapi içmişti. Kane, ölümünden birkaç gün önce de yüksek dozda antidepresan kullanımına bağlı olarak hastaneye getirilmiş ve doktorları tarafından “intihara eğilimli” olduğu teşhisi konularak, sürekli müşahede altında tutulmuştur. Ancak 20 Şubat 1999 sabahı

eserlerinden nefret eden pek çok eleştirmen, ölümünden sonra Kane'e daha olumlu yaklaşmışlardır. Ancak Sierz'e göre Kane'in oyunlarını akıl sağlığıyla ilgili ipucu aramaya çalışarak incelemek, oyunlarının tarafsız bir şekilde incelenmesine zarar verecektir (90). Anthony Neilson'ın da Kane'in yaşadığı ve ölümüne neden olan gerçekliği “varoluşsal bir umutsuzluk” yerine, beynindeki kimyasal bozukluk olarak nitelendirmek daha doğrudur sonucuna varır (Sierz 90). Kane'in oyunlarının akıl hastalığı bağlamında kendi hayatında yaşananlardan yola çıkılarak incelenmesinin tarafsızlığa neden olacağı görüşü doğrulanabilir. Yine de aslında yazarların ne kadar kaçınmaya çalışsalar da eserlerinde kendi hayatları ile ilgili izler bulmak mümkün olduğundan, Kane'in oyunlarına ‘delilik’ penceresinden yaklaşmak, aslında taraflı değil, farklı bir bakış açısı sunabilecektir. Nitekim Davig Greig, Sarah Kane'in yaşadığı depresyon tedavilerinin ve ölümünün “oyunlarının üzerinde etki bıraktığını ve okuyucunun oyunlarda Kane'in yardım çılgınlıklarına kulak vererek, yaşadıklarına teşhis koyma çabasında olmasının kaçınılmaz” olduğunu belirtir. Sarah Kane'i deneysel tiyatro eserleri yazmaya ve sahnelemeye iten de sonuçta deliliğin kendisidir. Kane üniversite eğitiminden sonra Bristol'dan ayrıldığı yaz, Jeremy Weller'in *Mad* isimli deneysel oyununu izlemiş ve şu yorumda bulunmuştur:

Oyun, daha önce bir şekilde akıl sağlığı ile ilgili tecrübeleri olmuş profesyonel ve amatör oyuncuların bir araya getirildiği bir projeydi. Bir izleyici olarak, akıl hastalığı ve endişe dünyasının içine çekildim ve o an fark ettim ki benim yapmak istediğim tiyatro da bu. Oyunu izlemek aşı yaptırmak gibiydi. Sonraki birkaç gün hasta gibiydim ancak bu aşı beni çok daha ciddi hastalıklardan korudu. (Sierz 92)

03:30'dan kısa bir süre önce, görevli hemşirenin yanından kısa bir süre için ayrılmasını fırsat bilip kendisini ayakkabı bağcıklarıyla odasının tuvalet kapısındaki askıya asmıştır (Quinn, 1999).

İngiliz Tiyatrosu için değişimi hızlıca kabullenmek elbette ki her zaman çok çabuk olmayacaktır ancak Sarah Kane'in çağının ötesinde bir yazar olduğu gerçeğini kabul etmek gerekir. Graham Saunders'a göre:

Yeni yazının kazanılmış dramatik biçimleri uyguladığı dönemde, Sarah Kane'in yazdığı her yeni oyun kendi duygu ve düşüncelerini içinde barındıran yeni bir yapı kazandı. Kane bunu yaparak, özellikle yetmişler ve seksenlerde Royal Court tarafından oynanan oyunlarda sıkça işlenen politik gündem konusunu işleyen oyunların daha üstün olduğuna dair düşünceyi yalanlamış oldu. O, bu şablonun bizim için işlevsiz olduğunu herkesten daha iyi biliyordu. (9)

Saunders ayrıca, Samuel Beckett'in *Waiting for Godot* (1952) ve Harold Pinter'in *The Birthday Party* (1958) oyunları ilk kez oynandıktan sonra şaşkınlık, rahatsızlık ve red içeren pek çok eleştiri yapıldığına dikkat çekerek, Kane için aslında benzer bir kategoride olmanın avutucu bir yanı olduğunu söyler (10).

Yazarın oyunlarından *Crave*'i yöneten Vicky Featherstone'a göre Sarah Kane, "çok güçlü bir sese sahip bir yazar olmasının yanı sıra, bütün insanların yaşadıklarını dile getiren ve diğer insanların söylemek istediklerini de onların yerine söyleyen ikincil bir sestir." (Saunders 128) Bu çıkarım oldukça doğru bir çıkarımdır çünkü Kane'in oyunları incelendiğinde kendi yaşadıklarının yanı sıra bir evrensel insan imgesi oluşturulmuştur. Bu evrensel insan, bilindik temalar çerçevesinde bilinmedik şekillerde yaşayan insanların da bir yansımasıdır. Örneğin aşk teması Kane'in en sık ele aldığı temalardan biridir. Aşkın kimi durumlarda acı verdiği ve insanlara işkence ettiği bir gerçektir. İşte bu noktada Kane, gösterimini bu hislerin açık yoluyla yapar. Aşık olan ve bir noktada aşkına karşılık bulamayan insanlar

kendilerini dilsiz ya da işe yaramaz gibi hissedebilirler ya da aşklarından, isteklerinden avazları çıktığı kadar bağırabilirler. İşte Sarah Kane bütün bunları bir oyuna yerleştirebilerek, hangi milletten ya da ülkeden olursa olsun, insanların yaşadıklarının genel bir portresini sunabilen ‘evrensel’ bir yazar olmuştur.

David Greig, Sarah Kane’in oyunlarının toplu basımına yazdığı önsözde Kane’in kariyerine *Blasted* ile başlaması, intiharı ve sonrasında *4:48 Psychosis* oyununun sahnelenmesinin yakın zaman İngiliz tiyatrosunun dönüm noktaları olduğunu belirtir ve Kane’in yazınsal yeteneği ve gücünü vurgulamak adına şunları söyler:

Blasted, Phaedra’s Love, Cleansed, Crave ve *4:48 Psychosis* İngiliz tiyatrosunun doğal sınırlarını zorlayan oyunlar olmuşlardır. Her bir oyun başkaldırı manzarası, yalnızlık manzarası, güç manzarası, akli çöküş manzarası ve en önemlisi, aşk manzarasının en karanlık ve en affedilmez detaylarının Kane tarafından planlandığı sanatsal bir yolculuk içinde atılan yeni bir adımdır. (Kane ix)

Nitekim London Royal Court’s Theatre 2001 yılının ilkbahar sezonunun tamamını Sarah Kane oyunlarına ayırmıştır. Sezon içinde Kane’in bütün oyunları ya gösterim, ya da metin okumaları yapılarak seyirciye sunulmuştur (Urban 36). Aynı şekilde Berlin’in en üretici tiyatro topluluklarından biri olan Schaubühne am Lehniner Platz ²⁹ 2005 yılının Mayıs ayında programlarında bulunan beş Sarah Kane oyununu izleyicilere sunmuştur (Earnest 110). Ken Urban, *The Ethics of Catastrophe* adlı makalesini Amerikan seyircisinin Kane’in oyunlarına yabancı kaldığını ve yazarın gerektiği şekilde anlaşılamadığı düşüncesiyle kaleme almıştır (37). Sarah

²⁹ Schaubühne am Lehniner Platz, tiyatro çevrelerince ‘Sarah Kane’in Evi’ olarak bilinir ve *Cleansed* Schaubühne’de ilk kez 28 Mart 2004 tarihinde gösterilmiştir (Earnest 110).

Kane'in ses getiren, hatta "başarılı" ve "dikkat çekmesi gereken" bir yazar olduğu gerçeğini değiştirmemelidir.

Bütün bu nedenlerle çalışmanın bu noktasından itibaren Sarah Kane'in sırasıyla üç oyunu, *Cleansed* (1998), *Crave* (1998), *4.48 Psychosis* (2000), Foucault'nun "delilik" savı üzerinden incelenecektir. Buna göre oyunlarda incelenecek iki temel nokta vardır: birincisi delilik üzerinde toplum etkisi, ikincisi ise Sarah Kane'in oyunlarında delilik belirtileri. Foucault'ya göre toplum bireyler üzerinde otorite kurarak, bireyi deliliğe itmektedir. Modern toplumların bir dezavantajı da kişiyi yalnızlaştırmaktır. Bu yalnızlaşma sonucu, depresyonla karşı karşıya kalan bireyler için bir süre sonra yaşamın bir anlamı kalmaz ve ölüm tek çıkar yoldur. Bu inceleme sırasında savunulacak şey Sarah Kane'in kendi hayatında yaşamış olduğu deneyimlerin ve tiyatro anlayışına bağlı olarak evrensel acının bütün oyunlarında ele alınmış olduğu gerçeğidir. Bu inceleme sırasında Sarah Kane'in kendi hayatı oyunların yorumlanmasında eşsiz bir kaynak sunacaktır çünkü O'Leary'nin de belirttiği gibi:

Eğer Foucault'nun etik anlayışını kişiyi anlamak ve davranışlarda değişiklik yaratmak için kişinin kendi davranışlarından güç olarak kullandığı bir deney olarak ele alacaksak, o zaman eserleri hem sanatsal gerçeklik hem de sanatsal deney olarak ele alma şansını yakalayabiliriz. (141)

Varılmaya çalışılacak nokta ise Sarah Kane'in eserlerindeki evrensel insanın toplum baskılarından bunaldığı ve umutsuzluğa sürüklendiği, sonuç olarak sınıflandırmak gerekirse 'depresyon' belirtileri gösterdiği olacaktır.

2.1 CLEANSED

Otorite'nin meşrulaştırdığı ceza pratiği: Tiranlık başkaldırmayı tetikler. Başkaldırı başladıkça tiranlık tetiklenir. Bu kısır bir döngüdür ve tiranlık daha tehlikelidir. Bu nedenle intikam almak yerine, sadece ceza vermek yeterlidir. İşkence etmeden cezalandırma ihtiyacı öfkeli bir zihniyetin yansımasıdır. Çünkü bir katili bile cezalandırırken yaptığımız şey, aslında onun *insaniyetini* cezalandırmaktır. (Foucault, *Discipline and Punish* 74)

İlk kez 30 Nisan 1998 tarihinde Royal Court Theatre Downstairs'da ³⁰ sergilenen ve yirmi sahneden oluşan *Cleansed*; Grace, Graham, Robin, Rod, Carl, Tinker ve dikiz şovu dansçısı karakterlerinin, işkence odasını andıran ve şimdilerde akıl hastanesi olarak kullanılan eski bir 'üniversite kampüsünde' yaşadığı olayları konu alır. Bu mekanda aşırı dozdan ölen, aşık olduğu kardeşi Graham'ın eşyalarını almaya gelen Grace, yaşadığı travma sonucu orada kalmaya karar verir. Bu suretle, bir sosyal kurum olan 'üniversite' veya akıl hastanesine gönüllü olarak giriş yapar. Söz konusu kurumda Grace dışında, toplumda 'öteki'leştirilmiş veya marjinal olarak tanımlanabilecek karakterler vardır; kurumdaki otoriteyi temsilen diğer karakterlere sürekli işkence eden Tinker, Tinker'ın hizmetçisi olan ve okuma-yazma bilmemesi sebebiyle biraz 'alık' bir karakter olan Robin, toplum normlarına uymamaları nedeniyle birbirlerine olan aşklarıyla sınanan eşcinsel çift Carl ve Rod ile kişiliği hiç de önemli olmayan sadece kendisine verilen rolü oynamakla yükümlü isimsiz dikiz şovu dansçısı Kadın. Oyun boyunca, modern çağ toplumunun küçük bir prototipi gibi görülen eski üniversite/yeni akıl hastanesinin karakterlere ve hikayelerine etkisi ile

³⁰ Royal Court Theatre Downstairs kendini İngiltere ve dünyanın çeşitli yerlerinden gelen yenilikçi yazarların oyunlarının sergilendiği bir topluluk olarak niteler. Topluluğun başarısı, bir zamanlar risk olarak görülen yeni oyunların, şimdilerde hem yazarların hem de izleyicinin, deneysel tiyatroya duyduğu ilgi ve güvendir. (<http://www.royalcourttheatre.com/about-us/> - 01.06.2014 12:36)

karakterlerin birbirleriyle yaşadıkları çaresiz ve acı veren aşk ilişkileri resmedilir. Ken Urban'a göre *Cleansed*'in kalbini 'deliliğin ortasındaki yaşam savaşı'³¹ oluşturur (43).

Bu 'klostrofobik' ortamda otoriteyi, diğer karakterleri sürekli gözetleyen, 'gerekli gördüğünde' onları -otoritenin toplumlarda farklı kabul edilen bireyleri cezalandırdığı gibi- acımasızca cezalandıran, ancak otorite olduğunu bildiği halde eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmeyen, akıl hastanesi doktoru Tinker temsil etmektedir. Kendisi dışında kimsenin kontrol ediyor görünmediği bu kurumda Tinker, elindeki gücü dilediği gibi kullanması açısından modern çağ toplumlarındaki otorite kavramıyla büyük benzerlik göstermektedir. Oyunun ilk kısımlarında diğer karakterlere yardım ediyor gibi görünen Tinker, bir süre sonra oyunun 'canı'sine dönüşür. Önceleri yaşamaya devam edebilmek için desteğine ve toplumda kabullenmenin ilk şartı olarak onayına ihtiyaç duyulan bu otorite figürü, bireylerin kabulünü kazandıktan bir 'işkenceci' haline gelmektedir. Sarah Kane, oyununda Tinker gibi bir karakter kullanarak, izleyiciye otoritenin vücut bulmuş halini göstermektedir ve Tinker'ın başrolünde olduğu bedensel işkence sahneleri de bireylerin kişiliklerini kaybettikleri 'topluma uyum' sürecinde maruz kaldıkları psikolojik işkencenin bir yansımasıdır. Günümüzde otorite tarafından bedensel işkenceye maruz kalmak olağanüstü bir durum olarak görülse de, uyumsuz bireyin sürekli maruz kaldığı psikolojik işkence Tinker'ın uyguladığı işkencelere atfedilmiş imgelemler yoluyla çok net bir şekilde anlatılmaktadır. Steve Earnest *Cleansed* ile ilgili yazdığı incelemesinde, oyunun esas temelini Tinker isimli kendini Tanrı sanan "zaptedilemeyen" bir diktatörün "akıl hastanesi"ne çevrilmiş eski bir üniversite

³¹ Kane'e göre insanlar yıkıcı tecrübelerle karşılaştıklarında gidecek yerleri kalmamış gibi hissediler ve bu çaresizlik aslında bir delilik halidir. (Urban 43)

kampüsündeki eylemlerine bağılı olarak, aslında yine aynı güç altında toplumun yaşadığı hezeyanların dile getirildiği bir “küçük evren” olduğunu söyler (110).

Bu küçük evren, tel örgülerle çevrilmiş ve akıl hastanesine dönüştürülmüş eski bir üniversite kampüsüdür. Olayların eski üniversite kampüsü olan bir akıl hastanesinde geçmesi, yine otoritenin işletimi göz önünde bulundurulduğu zaman ‘anlamli’ bir mekan seçimi olarak kabul edilebilir. Foucault’nun da üzerinde çokça durduğu gibi okul, üniversite, hastane gibi kurumlar, otoritenin pratiklerini çıkarlarına göre işletmek amacıyla kullandığı aracı kurumlardır. Bu kurumlarda görevlendirilmiş otoriteler, kendilerinden üst rütbedeki kişilerin ya da kurumların yaptırımlarını uygulamakla yükümlü kişilerdir. Yani asıl amaçları eğitmek ya da tedavi etmek olması gerekirken adı geçen kurumlar, ellerindeki yetki dâhilinde toplumdaki bireyleri ‘uygunluklarına göre sınıflandırmak’ ve ‘uyumsuzları ayrıştırmak’ görevlerini yerine getirirler. Kane sahne yönergelerinde çok belirgin açıklamalar kullanmadığı için, okuyucular oyunun mekanını yalnızca kısa bir şekilde betimlenmiş sahne yönergelerinden anlarken, izleyici için mekanın eski bir üniversite olduğunu izlerken anlamak olası değildir. Saunders izleyici için kesin bir mekanın olmamasının, olayların hayali bir mekanda geçiyor izlenimi yarattığı görüşünden de yola çıkarak, kurgu için böyle bir mekan seçilmesinin nedeninin ‘rehabilitasyon merkezi’ uygulamalarının aslında ‘kapan’ olarak kullanıldığı gerçeğini göstermek olduğu sonucuna varır (94). Oyundaki binanın, karakterlerin ‘insanlıklarının’ sınanacağı bir kapan olarak kullanıldığı yadsınamaz bir gerçektir. İzleyici bunu öncelikle binanın dışına çekilmiş tellerden anlayabilir. Bina korunaklıdır ve bir kurum olarak kendi otoritesi dışında kimsenin buraya müdahale etmesi mümkün değildir. İkinci olarak da bu ‘kapan’a kendi isteğiyle giren Grace de dahil olmak

üzere, hiçbir karakter binadan dışarı kendileri olarak dışarı çıkamayacaklardır. Kane'in oyun için böyle bir mekan seçmesinin kişisel ve evrensel boyutlarda da anlamları olduğu düşünülmektedir. Öncelikle kendisi de daha önce benzer bir kurumda 'rehabilitasyona' alındığı için, Kane bu akıl hastanesini iyileştirme amacı dışında psikolojik baskılama yapan bir merkez olarak yorumluyor olabilir. İkinci olarak da dünyada yaşananlara tepkisiz kalamayan Sarah Kane, kendisinin de belirttiği gibi, insanlık dışı uygulamaların yapıldığı ve bu uygulamalarla hafızlardan silinmeyecek olan toplama kampları gerçeğine de değinmek istemiştir:

Gerçekten sevdiğiniz zaman kendinizi kaybedersiniz.
Bu olduğunda sevginiz amacından sapar ve son çare
olarak başvuracağınız bir şey kalmamıştır. Sonuç
olarak toplama kamplarında da aynı şey yapılıyordu.
İnsanları öldürmeden önce, insanlıktan çıkarıyorlardı.
Ben de bu iki aşırı ama görünüşte birbirinden farklı
oluşumlarla ilgili soru işaretleri yaratmak istedim.
(Saunders 93)

İşte bütün bu sebeplerle Sarah Kane, oyun boyunca işleyeceği aşk temasını çok daha farklı anlamlar taşıyan bir akıl hastanesinde geliştirmeye karar vermiştir. Yirmi sahneden oluşan *Cleansed*'de, her bir sahnenin yönergesi mekan açısından detaylandırılmıştır. Pfaff bu seçimi, mekânın temsil ettiği değerler açısından şöyle yorumlar: Oyunda üç düzlem bulunmaktadır ve düzlemler farklı şeyleri temsil eder: hapishane şiddeti, hastane yardım almayı, üniversite öğrenmeyi. Pfaff'a göre bu bölge içindeki kişiler, toplumdaki dış güçler tarafından yardıma ve eğitime muhtaç durumda bırakılmış mahkûmlardır çünkü "Dünya, eğitim kurumu kılıfına bürünmüş, sizi ölümden başka bir şey beklemediğiniz bir zalimlikle eğiten bir hapishanedir. Dünya akıl ve bedenin hapishanesidir." (10) Oyunun ana mekanı olarak kapalı bir

bölgenin seçilmesinin yanı sıra, her bir sahnenin geçtiği odalar da önem taşımaktadır. Oyunda üniversite çitleri içinde ancak binanın dışında kalan bir dış mekan ve dört oda kullanılmaktadır. Dış mekan, mevsim geçişlerinin gösterilmesi ve dışarıdan gelen seslerin duyulabilmesi nedeniyle, oyunun gerçek hayatla bağlantı kurduğu mekan olarak kabul edilebilir ve genelde Rod ve Carl'ın sahneleri bu dış mekanda geçmektedir. İkinci olarak kullanılan mekan Beyaz Oda olarak adlandırılan sanatoryumdur. Sanatoryumun önemi konukları için bir iyileşme ortamı sağlamasıdır ancak bu üniversitede iyileşme diye tabir edilen kavram onlara uyuşturucu, yatıştırıcı vererek yavaş yavaş öldürmektir. Eskiden üniversitenin spor salonu olarak kullanılan Kırmızı Oda işkenceyi temsil eder çünkü Kırmızı Oda'ya giren bütün karakterler burada fiziksel işkenceye maruz kalırlar. Eskiden spor salonunun duşlarının olduğu yer, şimdi dikizleme odasına çevrilmiş Siyah Oda'dır ve bu oda umutsuzluk ve çaresizliği temsil eder, çünkü oraya ait olmasa da odada bir kez bulunan Robin ve kendisinden umutsuzca yardım isteyen isimsiz dansçı Kadın'ı gözetlemeye giden Tinker, bu odada ağlayarak çaresizliklerini izleyici önünde yaşarlar. Tinker gibi zalim ve merhametsiz bir karakterin herkesten uzak olduğu bu odada ağlaması, güç sahibi kabul edilebilecek kişilerin dahi bu dünyada yaşadığı umutsuzluğun bir göstergesidir ve bu gösterge de odanın rengiyle desteklenmektedir. Yuvarlak Oda ise eskiden üniversitenin kütüphanesi olarak kullanılan, oyunda ise Grace'in Robin'e okuma yazma öğrettiği oda olarak kullanılması açısından bilgilenmeyi ve farkındalığı temsil eder. Yaşanan umutsuzluk ortasında farkında olmanın karakterlere bir yararı olmayacağı göz önünde bulundurulursa Beyaz Oda'nın aslında ölüme götüren mekan olduğu sonucu da çıkarılabilir.

Cleansed sahnelendikten sonra içindeki işkence sahneleri nedeniyle pek çok olumsuz eleştiri almış olsa da, temaları, dili ve tekniği açısından eşsiz ve vurucu bir oyundur. David Greig, Kane'in toplu oyunlarına yazdığı önsözde, yazarın oyunlarında kullandığı temaların çeşitliliğine dikkat çekerek, bu temaların karmaşık, iç içe geçmiş ve bir o kadar da şiirsel olduğunu belirtir (Kane ix). Kuşkusuz bu karmaşık temaların okuyucuya ya da izleyiciye aktarılma şekli çok önemlidir. Pek çok eleştirmene göre *Cleansed*'in karakterlerinin dili, ruhsal durumun ve sosyal ilişkilerin dışı vurumu olmak yerine duyguların ifadesi olarak kullanılmaktadır. *Cleansed*'in yönetmeni James Macdonald kelimelerin oyunun yalnızca üçte birinde kullanıldığını ve anlamın imgelerle iletildiğini belirtir ve bunun İngiliz oyun yazarları arasında oldukça nadir görülen bir uygulama olduğunu da ekler (Saunders 88). Saunders'a göre de *Cleansed*, içinde diğer oyunların etkisinin en çok görüldüğü³² ve açıklayıcı anlatı yerine izleyiciye şiirsel bir resim ve kabuğu soyulmuş diyaloglar zinciri sunan oyunu olması açısından, Kane'in gerçekçilikten en çok uzaklaşan oyunudur. *Cleansed*'in dili, Artaud'nun düşüncesi temel alındığında, teatral yaratıcılığın odak noktasıdır (87).³³

Cleansed'de işlenen tema/lar ele alınacak olursa, yukarıda da belirtildiği gibi işkenceci doktor Tinker dahil bütün karakterler, farklı şekillerde yaşadıkları ancak umutsuzluk içinde dahi inanmaktan vazgeçemedikleri bir aşk tecrübesi yaşarlar. Tinker, otoritenin bir parçası ve uygulayıcısı olarak, işkencenin en son sınırında karakterlerin sevdiklerine verdikleri sözleri ne derece tutabileceklerini inceler. Bu

³² Graham Saunders, Sarah Kane'in *Cleansed*'i yazarken Franz Kafka'nın *The Trial* (1925), Georg Büchner'in *Woyzeck* (1837), George Orwell'in *Nineteen-Eighty-Four* (1949) ve William Shakespeare'in *Twelfth Night* (c.1601) eserlerinden etkilendiğini söyler (Saunders 87).

³³ Artaud'ya göre yaşanan travmayı açıklayacak sözleri bulmak ve söylemek çok olası değildir. Bu nedenle kelimeler anlamına ve ses özelliklerine göre seçilmelidir.

anlamda, *Cleansed*'de her ne kadar vahşet, aşırı acı, duygusal ve bedensel işkence ve sakatlama gibi göstergeler kullanılsa da, hem eleştirmenlerin hem de Kane'in kendisinin belirttiği gibi oyunun ana teması 'gerçek aşk'tır³⁴. Saunders'a göre Tinker'ın bile bir tiran olarak oyunun sonunda bulduğu aşk, diğer oyun karakterlerinin çeşitli işkencelere maruz kalarak kendilerini kurban etmesi aslında bir arınmadır (93) ve 'Cleansed' kelimesinin anlamı da arınmayı ifade ettiği için, Kane aslında "boşuna harcamak istemediği kelimeler" ile dilsel bir yaratı sunmaktadır (Rebellato 10).

Yukarıdaki bilgiler ışığında çalışmanın bu kısmından sonra, oyundaki otoritenin gelişerek nasıl devam ettiğini gösterebilmek ve karakterlerin bu süreçte yaşadığı acı ve değişimi net bir şekilde sunabilmek adına, *Cleansed* oyunu sahne sırasıyla incelenecektir. Göstergelerin kullanıldığı bölümlerde Sarah Kane'in amaçları ve bu amaçların Foucault felsefesi ışığında neleri temsil ettiği yorumlanmaya çalışılacaktır.

İlk sahne dış mekanda geçer. Dışarıda kar yağarken Tinker, Graham'ın gözüne eroin enjekte ederek onu öldürür. Ancak Graham ölmeden önce Tinker'a daha fazla uyuşturucu vermesi için yalvardığından, bu intihar veya bir cinayetten çok 'gönüllü' bir ölüm izlenimi verir. Bu sahne, Tinker'ın oyun boyunca geçireceği değişimin anlaşılması açısından önemlidir. Graham'ın hasta gibi davranması ve Tinker'a "doktor" diye seslenmesi nedeniyle, izleyici Tinker'ın gerçekten de bir doktor olduğunu düşünebilir. Aslında doktor olmadığını "Ben sadece satıcıyım, doktor değilim." (Kane 107) sözleriyle iddia eden Tinker, ilerleyen sahnelerde bu

³⁴ Kane'e göre bu oyun "aşkın gücüne içten inanan biri tarafından yazıldı" (Sierz 117). David Greig'e göre oyunda cevabı aranan soru "sevdiğiniz birine gerçekten tutabileceğiniz bir söz verirken ne kadar ileri gidebilirsiniz?"dir. (Kane xii)

yakıştırmayı kabul edecektir (105-119). Tinker'ın otorite figürü olduğunun ilk sahneden itibaren anlaşılması çok mümkün olmamakla birlikte, izleyiciye önemli bir ipucu sunmaktadır. Tinker'ın doktor olmasa dahi bir akıl hastanesinde çalışırken uyuşturucu satıyor olması ve bu uyuşturucu vasıtasıyla aslında tedavi edilmesi gereken bir hastayı, kendi verdiği kararlarla öldürmesi kurumdaki otoritenin başlı başına Tinker olduğunu kanıtlar. Tinker davranışının sonucunu düşünmemektedir çünkü birini öldürmesinin dışında kendisine hesap sorabilecek daha üst bir otoritenin varlığı hissedilmemektedir. Tinker'ın bu umursamaz davranışı, Foucault'nun akıl hastaneleri ve doktorlar ile ilgili yaptığı yorumlara bir örnek teşkil etmektedir. Akıl hastaneleri hastaları tedavi etmede etkisiz kalmaktadır çünkü doktorlar 'göstermelik' tedavi sürecince sorumluluk almazlar.

İkinci sahne tel örgülerin içinde kalan dış mekanda, eşcinsel bir ilişki yaşayan Carl ve Rod arasında geçer. Sahnenin dış dünyaya daha yakın bir yerde geçmesi, her yeri aydınlatan güneş ışığı ve tel örgülerin dışından gelen cırcırböceklerinin sesi hem oyunu gerçekliğe bir adım yaklaştırmakta, hem de Rod'un gerçekçi karakterine bir gönderme olarak kullanılmaktadır. Carl Rod'a yüzüğünü verir ve karşılık olarak ondan yüzüğünü ister ancak Rod, Carl'ın bağlılığını bu kadar abartmaması için onu ikna etmeye çalışmaktadır. Carl oyunda daha sonra pek çok kez yinelenen "Seni her zaman seveceğim. Sana hiçbir zaman ihanet etmeyeceğim. Sana hiç yalan söyleyemeyeceğim." cümlelerini söyleyince, Rod "Az önce söyledin." diyerek, bu sözleri tutmanın olanaksız olduğunu dile getirir (110). Carl'ın gösterdiği yakınlığa bir karşılık aramasının maddesel göstergesi yüzüktür ve Rod yüzüğü taşımaya devam ettiği sürece, çifti birbirlerine yakınlaştıran bir bağ olacaktır. Sahnenin sonunda yüzüklerini birbirleriyle değişen Rod ve Carl öpüşür. Tinker'ın sahnenin başından

beri onları izlemesi ve daha sonraki sahnelerde de birbirini seven çiftleri yakından izleyecek olması, otoritenin günümüz dünyasında özel hayata nasıl müdahale ettiğinin bir göstergesidir. Bir ilişkinin yaşanabilmesi, otoritenin izin vereceği ölçüde 'sağlıklı' olacaktır. Carl ve Rod eşcinsel bir ilişki yaşadığı için, zaten toplumsal normlara uymamaktadırlar. Neden bu akıl hastanesinde oldukları belirtilmemesine rağmen, sahip oldukları anormalliğin düzeltilmeye çalışıldığı sonucu çıkarılabilir. Toplumsal açıdan eşcinsel birliktelik, heteroseksüel bir birliktelik gibi sağlıklı değildir çünkü bu birliktelik toplumun yarar sağlayabileceği bir çocuk vermeyecektir. Bu beklentiyi karşılamadığı için de eşcinsel birliktelik, toplumsal açıdan düzeltilmesi gereken bir yanlışlıktır. Günümüzde bile çok yakın bir zamana kadar savunulan eşcinsellerin fizyolojik olarak anormal bireyler olduğu görüşünden yola çıkılacak olursa, Tinker'ın otoritenin uygulayıcısı olarak bu çifti düzeltmeye çalışacağı beklenen bir durumdur. Düzeltmenin ilk basamağı da davranışları incelemektir. Zaten izleyici bir süre sonra Tinker'ın gözlemci olduğu her olayda, işkencenin de başlayacağını fark edeceği için, bu sahneyi Carl ve Rod açısından sonun başlangıcı olarak yorumlamak mümkündür.

Üçüncü sahne, ölen kardeşi Graham'ın Beyaz Oda olarak adlandırılan üniversite sanatoryumunda kalan kıyafetlerini almak için gelen Grace'in üzerine kurulmuştur. Oyunun tiranı olarak görülen Tinker'ın, ısrarla kardeşinin kıyafetlerini isteyen Grace'e onları vermeden önce söylediği cümleler hastanedeki konumunu ve sınırlarını yavaş yavaş açığa çıkarmaktadır:

Grace: Kardeşimin kıyafetlerini başka birine vermişsin, onları görene kadar hiçbir yere gitmiyorum.

Tinker: Hiçbir şeyin buradan çıkarılmasına izin verme yetkim yok. (113)

Ancak Tinker Grace'in ısrarları üzerine, Graham'ın kıyafetlerini giyen Robin'i çağırarak soyunmasını söyler. Tinker'ın kıyafetleri dışarı çıkarmaya yetkisi olmasa da, onları Grace'e verme yetkisini kullandığı çok açıktır. Yani bu durumda, sahnenin başından beri Grace'i yalvartıyor olduğu gerçeği, elindeki otoriteyi istediği gibi kullandığının bir göstergesidir. İçeri giren Robin iç çamaşırı dışındaki bütün kıyafetleri çıkarıp Grace'e verir ancak Grace, onun tamamen soyunmasını ister. Robin'in iç çamaşırını çıkarmadan önce Tinker'a sessizce bakması iki şekilde yorumlanabilir. Robin iç çamaşırını çıkarmaya utanmıştır ve -oyunun ilerleyen noktalarında diğer karakterlerin de yaptığı gibi- Tinker'ın kendisini bu durumdan kurtarması için yardım istemektedir ya da Tinker hastanedeki gerçek otoritedir ve onun haberi olmadan hastane sakinleri kendi başlarına karar verememektedirler. Nitekim ancak Tinker onay verdikten sonra, Robin iç çamaşırını çıkararak Grace'e verir. Tinker'ın bir insanı başkalarının önünde tamamen çıplak kalacak şekilde soyunmaya zorlaması, zalimliğinin bir göstergesidir. Aynı zamanda, hastanenin otoritesi olduğu da artık çok açıktır çünkü Robin bu emir üzerine, hiçbir tepki göstermeden soyunmuştur. Grace Graham'ın kıyafetlerini aldıktan sonra kendi kıyafetlerini çıkararak onları giyer ve giydiği an bayılır. Grace'in kardeşinin kıyafetlerini giymesi, pek çok eleştirmene göre, sevdiği ancak kaybettiği kardeşiyle bir olma çabasının göstergesidir. Grace, kardeşine benzemeye ve onunla bir olmaya önce kıyafetlerini giyerek başlayacaktır. Eleştirmenler tarafından şu noktaya dikkat çekilmemiştir: Grace Graham'ın kıyafetlerini giyince, Robin de Grace'in çıkardığı kıyafetleri giyer. Bu durumda Grace Graham'la bir olmaya çalışırken, aynı mantıkla Robin'in de Grace'le bir olmaya çalışacağı çıkarımı yapılabilir. Tinker'ın

Grace kendini kaybettiği sırada, ona bir iğne yaparak başını okşaması, Saunders tarafından bir sempati belirtisi olarak yorumlanmaktadır. Saunders “Tinker her ne kadar tiran gibi davransa da, her normal insan gibi, diğer insanlara karşı sempati besleyebilir” der (96). Ancak bu görüşe katılmak Tinker’ı tanımaya başlayınca çok mümkün olmayacaktır. Çünkü bir tiran, ancak kendi çıkarlarına uyması durumunda “sempati” gösterebilir. Bu durumda Grace bir hasta olarak, onu ‘düzeltebilmesi’ için Tinker’ın eline düşmüştür. Yani bu sempati göstergesi, Tinker’ın insanlığını değil, bir çıkarı olduğunu göstermektedir. Grace kendine geldikten sonra, hastanede kalmaya karar verdiğini söyler. Tinker bu noktada Grace’e göstermelik bir seçim şansı sunar:

Grace: Gitmiyorum.

Tinker: Gidiyorsun. Onu burada bulamazsın.

Grace: Kalmak istiyorum.

Tinker: Doğru olmaz.

Grace: Kahyorum.

Tinker: Atılırsın.

Grace: Ama ona benziyorum. Söylesene erkek olduğumu düşünmedin mi?

Tinker: Seni koruyamam.

Grace: Korumanı istemiyorum ki.

Tinker: Burada olmamalısın. İyi değilsin.

Grace: O zaman bana hastaymışım gibi davran. (114)

Bunun üzerine Tinker Grace’in diline ilaç koyarken bir doktor gibi komutlar vererek, kendisine aslında Grace tarafından verilen otoriteyi kullanmaya başlar ve odadan çıkmadan önce söylediği “Ben sorumlu değilim, Grace.” cümlesi, Grace’in yaptığı

seçimi kendi seçimiymiş gibi düşünmesini sağlamak amacıyla bir psikolojik baskı unsuru olarak kullanılmıştır (114). Tinker'ın ısrarla hiçbir şeyden sorumlu olmadığını söylemesi Pfaff'a göre, Tinker'ın toplumdaki diğer insanlardan bir farkının olmadığını göstergesidir çünkü Tinker bu sayede - toplumdaki diğer bütün bireylerin şok eden tavırlar karşısında yaptığı gibi - kendini yaptığı eylemlerden muaf tutmaktadır (15). Oyunda özellikle işkence ve ölümle bir arada kullanılan Tinker karakteri, bütün kötü deneyimlerden sonra sorumsuzca ilerleyebilmektedir. Foucault da günümüz toplumlarında bireyi yalnızlaştırmaya iten en önemli etkenlerden birinin, sorumluluktan kaçma olduğunu belirtir. Birey başına kötü bir şey geldiğinde, bunun sorumluluğunu tek başına almak zorundadır. Eğer birey cezalandırılacak olursa, bunun sorumlusunun sadece kendisi olduğunu düşündüğü için, cezayı kimseyi suçlamadan ya da kendini açıklamaya çalışmadan sessizce çekmeyi kabullenecektir. Tinker çıktıktan sonra Grace Robin'e kendi kıyafetlerini giydirir ve ondan babasına bir mektup yazmasını ister. Robin bu istek üzerine anlamsız ve birbirleriyle bağlantısız gibi görünen, ancak bulundukları kurumda yaşanacakların erken işaretleri olan şu cümleleri söyler:

Grace: Babama burada kaldığımı söylemem gerekiyor.

Robin: Ben de yakın zamanda ayrılacağım. Annemin yanına döneceğim.

Grace Robin'e bakar.

Robin: Eğer tekrar saçmalamazsam./Annemin yanına gideceğim, kendimi toparlayacağım yani – kendimi toparlamalıyım.

Grace Robin'e bakar.

Robin: Burada ne yapıyorsun? Burada kadın olmaz.
Beni dinle.

Grace: Benim için yaz.

Robin: Bir ses kendimi öldürmemi söyledi.

Grace Robin'e bakar.

Robin: Şu an güvenli. Kimse kendini öldürmüyor.

Grace Robin'e bakar.

Robin: Kimse ölmek istemiyor.

Grace Robin'e bakar.

Robin: Ben ölmek istemiyorum. Sen istiyor musun?

Grace Robin'e bakar.

Robin: Çok yakın bir zamanda ayrılabilirim. Tinker
otuz gün içinde bile olabilir dedi. Çok yakın. (Kane
115)

Robin'in konuyla alakasız görünen sözleri aslında iki gerçekliği vurgulamaktadır. Oyunda sadece iki kadın karakter vardır; tecavüze de uğrayan Grace ve dansçı kadın cinsiyetlerinden dolayı psikolojik baskı görürler. Grace kendisinin farkında olmadığı bir aşk üçgeni içinde kalarak, sorumlu bile olmadığı bu üçgende hem psikolojik hem bedensel işkence görür. İsimsiz dansçı Kadın'a ise cinsel yönden Tinker'a doyum sağlama görevi atfedilmiştir, ancak dansçı Kadın o kadar savunmasızdır ki, oyunun ilerleyen sahnelerinde işkencecisi sayılabilecek Tinker'a güvenip ondan yardım ister. Robin'in şaşkınlığı aslında erkek egemen kültürün, toplum içinde kadınlara yönelik istenmeyen davranışlarının oyunda da görüleceğinin bir uyarısıdır. Robin'in cümlelerinden yola çıkarak ikinci olarak, bu kurumda intihar vakalarının sık görüldüğü ve intiharın oyun içinde de beklenen bir olgu sonucu çıkarılabilir. Çehov'a göre eğer sahnede bir silah gösteriliyorsa, sahne sonunda o silah kullanılmak

zorundadır ve Sarah Kane'in özenle yerleştirdiği ve birazını bile ziyan etmeyeceği kelimelerin, yüzeysel anlamları dışında derin anlamları ve kullanım amaçları göz önünde bulundurulduğunda, intihar vakaları oyun içinde kaçınılmaz olacaktır. Bulundukları akıl hastanesindeki bireylerin kendilerini öldürmek istemesi, hatta daha önce bu tarz vakalarla karşılaşıldığı, kurumun başarısızlığının bir göstergesidir. Yani bu kurum, yardım etmekle yükümlü olduğu kişilerin sorumluluğunu gerektiği şekilde yerine getirmemektedir. Robin'in cümlesinde de açıkça görüldüğu gibi, kişilerin kalma sürelerine ya da uygulanacak tedaviye tek karar veren Tinker'dır.

Grace, Robin'in bu kadar çok ve konuyla ilgisiz konuşmalarından Robin'in okuma yazma bilmediğini anlar (112-115). Robin karakterinin Nelson Mandela ile Robben Adası'nda kalan siyahi bir adamın yaşadıklarından yola çıkılarak yaratıldığını belirten Sarah Kane şunları ekler:

On sekiz yaşındaydı; Robben Adası'na hapsedildi ve kırk beş yıl burada kalacağı söylendi. Ona bir şey ifade etmedi çünkü okuma yazma bilmiyordu. Diğer mahkumlar ona okuma yazma öğrettiler. Saymayı öğrendi ve kırk beş yılın ne ifade ettiğini anladı. Kendini astı. (Rebellato 12)

Robin'in okuma-yazma ve sayma öğrendikten sonra kendini asacak olması, Sarah Kane'in bahsettiği gerçek karakterden etkilendiği ve yaşanan olayı eserinde olduğu gibi kullandığının açık bir göstergesi olmakla birlikte, bir diğer şekilde daha yorumlanabilir. Acı veren bir aşk yaşamak, sevilen kişi ile ilgili istenmeyen sonuçları açık ettiğinde, hem mecazen ve kimi durumlarda gerçek anlamıyla ölümü yaşatmaktadır ki sonraki sahnelerde bu ölümün aşkla aslında birebir ilgisi olduğu

görürecektir. Robin'in okuma-yazma bilmediğini gören Grace, ona yardım etmeye karar verir.

Kırmızı Oda'da geçen dördüncü sahnede, normalde dış mekanda rol alan Carl, işkence odasına girmiştir ve belirsiz kişiler tarafından Tinker'ın yönlendirmeleriyle, Rod'la yaşadığı ilişki yüzünden, öldüresiye dövülmektedir. Carl'a yapılan işkencenin nedeninin Rod'la yaşadığı eşcinsel ilişki olduğu Tinker'ın cümlelerinden anlaşılmaktadır:

Tinker: Erkek arkadaşının adı ne?

Carl: Yüce Tanrım

Tinker: Cinsel organını tarif edebilir misin?

Carl: Hayır

Tinker: En son ne zaman ağzına aldın?

Carl: Ben

Tinker: Onu içine aldın mı?

Carl: Lütfen

Tinker: Gözlerini kapa ve onu hayal et.

Carl: Lütfen Tanrım hayır ben

Tinker: Rodney Rodney beni ikiye böl.

Carl: Lütfen beni öldürme Tanrım

Tinker: Seni seviyorum Rod senin için ölürüm. (Kane 117)

Bu diyalogdan hemen önce Tinker, Carl'ın anüsünden omzuna kadar bir süpürge sapı sokar. Kane bu işkence sahnesini de gerçekte yaşanan bir olaydan etkilenecek oyuna eklemiştir. Bosna savaşı sırasında Sırp askerler Müslümanlara işkence etmek için bu yöntemi kullanırlar ve sopalar bedene sokulduktan sonra Müslümanları herhangi bir

yere asarak, yaklaşık beş gün boyunca yaşamalarına izin verecek bir ölüm sürecine terk ederler. Bu işkence yöntemi, aynı zamanda çarmıha gerilmeyi temsil etmektedir (Rebellato 12). Gerçek hayatta dini bir sembol olarak kullanılan işkence yöntemini, oyuna simgesel olarak uyarlamak mümkündür. Carl, aşkı için çarmıha gerilip işkence görecektir ve sonunda arınacaktır. Ancak O, Müslümanların ya da İsa'nın yapabildiğinin aksine, işkenceye daha fazla dayanamayarak "Beni değil lütfen beni değil beni öldürme Rod'u beni değil beni öldürme ROD'U BENİ DEĞİL ROD'U BENİ DEĞİL" (Kane 117) diyerek, ikinci sahnede kararlı bir şekilde söz vermesine rağmen Rod'a ilk ihanetini eder. Tinker, Carl'ın dilini keser ve parmağından Rod'un yüzüğünü alarak Carl'a yutturur ve bu aslında verdiği sözü tutmamasının bir analojisidir. Tinker'ın burada cezalandırdığı şey, - toplum tarafından kabul edilemeyecek ilişkilerinin yanı sıra - Carl'ın ihanetidir. Bu sahnede dikkati çeken bir diğer nokta ise Carl'ın Tinker'a "doktor" diye hitap etmesi ve Tinker'ın "Dilini çıkar.", "Yut." (117) gibi cümleleri bir doktor edasıyla söylemesidir. Tinker, oyun ilerledikçe doktor/otorite kavramını daha çok kabullenmektedir. Yaptığı işkence sırasında söylediği sözler, yine bir psikolojik baskı unsuru olarak kullanılmaktadır. Carl Rod'a duyduğu aşk yüzünden işkence görmektedir ve bu işkence sonucu Rod'a olan aşkının bitmesi ve 'düzilmesi' beklenmektedir.

Beyaz Oda'da uyanan Grace (sahne 5), Graham'ın başucunda beklediğini görür ve öldüğüne hiç inanmadığı için onu 'canlı' olduğuna inanmakta zorluk çekmez. Graham daha ilk sahnede öldüğüne göre, Grace açık bir şekilde halüsinasyon görmektedir. Gördüğü bu sanrının, yaşadığı psikolojik baskının sonucu ortaya çıktığı açıktır. Grace buraya sevdiği kardeşini bulmaya gelmiştir, onun kıyafetlerini giymiştir ve yaşadığı travma sonucunda istediğini elde eder gibi

görülmektedir. Grace'in tetiklenmiş 'akıl hastalığı' aslında tam bu noktada başlar. İkinci sahnede yaşanan söz vermenin bir benzeri Grace ve Graham'ın arasında geçer:

Grace: Beni bir daha bırakma.

Graham: Bırakmayacağım.

Grace: Yemin et.

Graham: Hayatım üzerine. (119)

Graham'ın verdiği söz doğrultusunda Grace'i bir daha bırakmayacağı, bu sahnede bir cümlesiyle açık edilmektedir: "Kendi olduğumdan daha fazla ben gibisin." (119) Graham'ın Grace'i bırakması bu süreçte mümkün değildir, çünkü Grace artık Graham olmaya başlamıştır. Konuşmalarından sonraki danslarında³⁵, Grace'in yavaşça erkekleştiği, dansın sonunda sesinin kardeşine benzediği ve hatta konuşmaları sırasında aynı kişilermiş gibi Graham'ın cümlelerini aynı anda söyleyebildiği görülmektedir. Sonra Grace Graham'a dokunarak şöyle der: "Beni ya sev ya öldür." (120) ve iki kardeş sevişmeye başlar. Sevişmeleri ruhsal olarak Grace'in Graham olmaya başlamasının yanı sıra aşkın fiziksel birleşme içerdiğinin bir yansıması olarak kullanılmaktadır. Önceki örneklerde aşkın şiddetli bir biçimde cezalandırıldığı söylenmişti, sahneden yola çıkılacak olursa, Grace ve Graham'ın durumunda cezalandırılacak olan aralarındaki ensest ilişkidir ancak bu sahneyi

³⁵ Sahnede çalan şarkı, Jim Davis ve Charles Mitchell'in "You Are My Sunshine" isimli şarkısıdır ve sözleri şu şekildedir: Geçen gece sevgilim/Uyurken/Kollarımda olduğunu hayal ettim/Ama uyandığımda sevgilim/Yanımda olmadığını gördüm/Kendimi astım ve ağladım. Sen benim gün ışığımsın/Tek ışığımsın/Beni mutlu ediyorsun/Gökyüzü griyken/Hiçbir zaman bilemeyeceksin sevgilim/Seni ne kadar sevdiğimi/Lütfen ışığı benden alma. Seni her zaman seveceğim/Ve seni hep mutlu edeceğim/Sen de aynı sözü veriyorsan/Ama benden ayrılırsan/Başka birini sevmek için/Bir gün pişman olacaksın. Bir keresinde sevgilim/Beni gerçekten sevdiğini söylemiştin/Ve aramıza kimsenin giremeyeceğini/Ama şimdi benimle değilsin/Sevmek için bir başkasını/Bütün hayallerimi yıktın.

oyunun diğer sahnelerinden ayıran en önemli özelliği, Tinker'ın diğer çiftlere yaptığı gibi, Grace ve Graham'ı gizlice izliyor olmadığıdır (118-120).

Altıncı sahne eskiden üniversite spor salonunun soyunma odası olarak kullanılan ancak şimdi dikizleme odasına çevrilmiş Siyah Oda'da geçer. Tinker otomata jeton attıktan sonra Kadın'ın dansını izlerken mastürbasyon yapmaya başlar ancak bir süre sonra durarak kadının yanına oturmasını ister ve onunla arkadaş olmaya çalışır. Üçüncü sahnede Grace'e yaptığı gibi, dansçı Kadın'ı da bulundukları mekanın kadınlara uygun olmadığına dair ikna etmeye çalışmaktadır.

Tinker: Burada ne yapıyorsun?

Kadın: Bilmiyorum.

Tinker: Burada olmamalısın. Doğru değil.

Kadın: Biliyorum.

Tinker: Yardım edebilirim.

Kadın: Nasıl?

Tinker: Ben doktorum.

Kadın (cevap vermez)

Tinker: Bunun ne anlama geldiğini biliyorsun değil mi?
(122)

Tinker bu sahnede de daha önce yaptığı gibi, otoritesini kullanmadan önce Kadın'ın onayını almaya çalışır. Kadın arınabilmek için kendini otoriteye teslim etmek zorundadır ve bu da kendi seçimiymiş gibi görünmelidir. Tinker'ın cümleleri kadını korumaya yönelik gibi görülebilir ancak Tinker, aslında Grace'e aşık olmuş ve Grace'in aşkını elde edemeyeceği için Kadın'ı onun yerine koymaya çalışmaktadır. Bu yargıyı sahnenin sonunda söylediği bir cümleden çıkarmak mümkündür: "Ne

istersen vereceğim Grace./.../Söz veriyorum.” (123) Tinker’ın hastanedeki mutlak otorite olduğu ve işkence yapmaktan çekinmeyen bir cani olduğu göz önünde bulundurulursa, Kadın’ın işkenceden kurtulabilmek için, oyunun sonuna doğru Grace olmaktan başka şansı yokmuş gibi görülmektedir.

Yuvarlak Oda’da Grace ve Robin’in ders çalışma görüntüsü bir sonraki sahnenin açılışıdır (Sahne 7). Grace bu sahnede Robin’e okuma-yazma öğretmeye çalışmaktadır ve Robin öncelikle Grace’in adını yazar. Ders çalıştıkları sırada, Robin Grace’in bugüne kadar erkek arkadaşı olup olmadığını sorar, Grace ise daha önce “kendisine bir kutu çikolata alan ancak sonra onu boğmaya çalışan” bir erkek arkadaşı olduğunu söyler (124). Birlikte ders çalışmalarının yanı sıra Robin’in sorduğu sorular, bulundukları odanın da temsil ettiği gibi tek taraflı bilgi akışıdır. Robin bu arada Grace’e eğer bir şansı olsaydı erkek kardeşinin yaşıyor olmasını ister miydi diye sorduğunda, Grace onun zaten yaşadığına inandığını söyler. Çünkü sahne boyunca Graham da onlarla birlikte ve Grace Robin’le konuşurken bir yandan da Graham’la konuşmaya devam etmektedir. Robin’in Grace ile ilgili kafa karışıklığı derindir, önce bir şansı olsa Graham’ı geri getireceğini, sonra annesi olmasa Grace’in annesi olması isteyeceğini ve en sonunda eğer evlenmek zorunda kalsa Grace’le evleneceğini söyler. Söylediklerinden Grace’i mutlu etmek istediği, aslında ona aşık olduğu ve bir yandan da annesi gibi sevdiği anlamları çıkabilir. Aynı zamanda Grace’in öğretmeni olduğunu da unutmamak gerekir. Robin kendini hangisinin yerine koyarsa koysun, Grace’i ne kadar severse sevsin, aralarında bir aşk ilişkisi yaşanmayacak gibidir. Grace, Graham’la olan ilişkisinde ne kadar olağandışı davransa da, Robin’le olan ilişkisinde onun öğretmeniymiş gibi davranmaktadır. Robin bu sahnede, Grace yüzünden akıl hastanesinde kalmaya devam etme kararı

verir. Halbuki ikinci sahnede Tinker'ın Robin'i eve göndereceği ihtimalinden bahsedilmişti. Robin'in bu seçimi göz önünde bulundurulduğunda, istekleri dolayısıyla otorite tarafından sindirilmeyi kabullendiği sonucu çıkarılmaktadır. Sahne sırasında Graham'ın konuşmaları Grace'inkilerle ve Robin'in konuşmaları Graham'inkilerle karışmaktadır. Sahne sonunda Tinker içeri girer ve Robin'in çalışma kağıdını yakar (123-129). Bu sahne Tinker'ın ilerleyen bölümlerde Robin'le 'uğraşacağının' bir göstergesidir. Robin bu güne kadar okuma-yazma bilmeden de yaşayabilmiştir. Ancak Tinker'ın davranışından anlaşıldığı kadarıyla, Robin'in okuma-yazma öğrenmesi desteklenmemektedir. Robin'in okum-yazma öğrenmekteki isteği ise, hastanenin otoritesi olan Tinker'a karşı bir başkaldırı olarak kabul edilebilir.

Sekizinci sahne tel örgülerin hemen içinde, yağmurlu bir hava ve çamurlu bir ortamda geçmektedir ve tel örgülerin dışından bir futbol maçının sesi gelmektedir. Sahnede Rod, yaşananlarla ilgili Carl'la konuşmaktadır:

Rod: Bebeğim. Sen de beni çarpmıha gerilirken izleyebilirdin. Ve farelerin yüzümü yediğini de görebilirdin. Ne olmuş yani. Ben de aynı şeyi yapabilirdim ki yapmayacağımı hiç söylemedim. Daha gençsin. Seni suçlamıyorum. Kendini suçlama. Suçlanacak kimse yok. (129)

Rod bunları söylediği sırada Carl dili kesildiği için konuşamaz, ancak düşündüklerini anlatmak için çamura yazı yamaya başlar. Rod ve Carl'ın arasındaki ilişkiye bakılacak olursa, Tinker başarılı olamamıştır. Carl dili kesilmesine rağmen, Rod'la konuşmaya devam eder. Tinker bu sahnede de başından beri onları izlemektedir. Carl yazmayı bitirince gelir, yazdıklarını okur ve bir anda ellerini keser. Tinker sahneden

çıktıktan sonra, Carl ellerini yerden almaya çalışır ama artık elleri olmadığı için başaramaz. Rod Carl'ın kesilmiş sol elinden ona verdiği yüzüğü alır ve yerdeki mesajı okur: "Beni affettiğini söyle." Yüzüğü parmağına geçirir ve "Sana yalan söylemeyeceğim Carl" der (129-130). Rod'un yüzüğünü geri alması, Carl'ın artık verdiği sözleri tutamayacak olması ve aralarındaki ilişkinin artık eskisi gibi olamayacağını göstergesidir. Rod artık bedensel olarak da bu ilişkinin sorumluluğunu taşıyamaz. Bu sahnede ellerinin de kesilmesi, bedensel olarak sessizleştirildiğinin ve kişiliksizleştirildiğinin işaretidir. Bundan sonra Carl'ı ne kadar sevdiğini ellerini kullanarak anlatamayacak ya da sevdiği insana dokunamayacaktır.

Siyah Oda'da geçen dokuzuncu sahne, diğer sahnelere kıyasla kısa bir sahnedir. Tinker Kadın'ı izlemeye gitmiştir ancak bu sefer kadın dikizleme odasından çıkarak Tinker'ın yanına oturur. Kadın için Tinker artık 'doktor' ve Tinker için Kadın hala 'Grace'tir (130). Kadın "Kurtar beni" diyerek Tinker'dan yardım ister ve Tinker'ın ihtiyaç duyduğu otoriteyi kendi iradesiyle vermiştir.

Onuncu sahnede işkence odası olan Kırmızı Oda'ya Grace girmiştir ve Graham onu izlerken, bilinmeyen kişiler tarafından beyzbol sopalarıyla dövülmektedir. Kardeşi ile diğer insanların göremediği enstest ilişki yaşasa da, dövülmesi bu ilişkinin cezalandırılmasıdır. Bilinmeyen kişilerin sesleri şöyle söyler:

Sesler: Geber, sürtük

Kardeşiyle yapıyormuş

Kardeşin kullanıyordu değil mi?

Hepsi kafayı yemiş

Çatlak manyak deli (131)

Grace'in Graham'la seviştiğini daha önce başka gören olmadığı için, bu dayak sahnesinin kendi zihninde yaşandığı sonucunu çıkarılabilir. Grace toplumsal olarak uygun olmayan bu ilişkinin acısını kendi kendine yaşıyor gibidir. Grace dayak yerken sadece kendi görebildiği Graham'dan yardım ister ancak bilinmeyen kişiler, Graham'ın -ölmüş olduğunu bildikleri için- ona yardım edemeyeceğini söylerler. Grace uzun bir süre ağır darbelere rağmen konuşmaz, hatta sesi bile çıkmaz. Graham ona "acıyı hissetmemesi için zihnini kapatmasını, kendisinin de acıdan kaçmak için bunu yaptığını" söyler (132). Bunun üzerine Grace sessizleşir. Bu sessizleşme Grace'in psikolojik olarak bir kopma yaşadığının bir göstergesidir. Bundan sonra Grace, yaşadığı toplumdan uzaklaşacak ve kendi içine dönecektir. Grace'in sesini çıkarmaması, aynı zamanda fiziksel ya da psikolojik işkenceye maruz kalırken, sessiz kalan toplumların bir yansıması gibidir. Otorite bir şekilde işkence ederken, azınlıkta ya da güçsüz olan kişilerin bu davranışı kabullenmekten başka çareleri yok gibidir. Bu anlamda Sarah Kane'in dünya görüşünden yola çıkarak, Grace'in aslında tüm insanlığın bir sembolü olarak kullanıldığı sonucuna varılabilir. Sopalarla dövülmesinden sonra Grace bilinmeyen kişilerin biri tarafından tecavüze uğrarken, Graham Grace'in ellerini tutar ve Grace de gözlerini Graham'dan ayırmaz. Birden bulundukları yere ateş açılması Sarah Kane'in dünyada yaşanan savaşlara bir tepkisi olarak oyuna yerleştirilmiştir. Savaş temasını *Blasted* oyununda kullandığı gibi burada da kullanmıştır. Sarah Kane bu sahneyle ilgili net bir açıklama yapmaz ancak yine de bu sahne Bosna'da yaşanan savaş ve tecavüzlerin oyundaki kullanımı olarak değerlendirilebilir. Açılan ateş boyunca Graham kendini Grace'e siper eder ve sesler kesildiğinde yerde nergisler büyür. Grace'in işkence ve açılan ateş sonrasında sağ kalabilmesi, Graham'a duyduğu aşk sayesinde olmuştur. Aşk insanın çok zor

durumlara psikolojik olarak katlanmasını sağlayan bir oluştur. Silah sesleri kesildikten sonra Tinker içeri girer ve Grace'e "Seni kurtarmaya geldim." der (133). Tinker'ın bir anda belirmesi, akıllara sahne içinde hiç görünmese de bu işkence sahnesini de onun yönetmiş olabileceği ihtimalini getirmektedir.

On birinci sahnede Kadın'ın altmış saniye süren dansını izleyen Robin'in hüngür hüngür ağlaması gösterildikten sonra oyun bir sonraki sahnede Beyaz Oda'da devam eder. Grace tavandan sızan incecik güneş ışığının altında yatarken, Tinker odanın diğer köşesinde dir. Graham da odada olduğu için, Tinker fark etmese de, Grace için ikisinin konuşması birbirine karışmaktadır. Grace bu sahnede belirsiz sesler de duyar ve sesler ona "Kaçık Grace" diye seslenirler. Grace "Testislerim acıyor." deyince, Tinker "Sen kadınsın." diye karşılık verir ancak Grace'in bu sözleri artık Graham olma sürecinde oldukça ilerlediğini göstermektedir. Yaşadığı tecavüz şokunun etkisiyle de kendi kimliğini ve cinsiyetini reddetmeye başlamıştır. Grace aslında Graham'la konuşur, ancak Tinker Grace'e cevap vermeye devam eder. Konuşmaları sırasında Graham'ın "Beni ya sev, ya öldür" demesi Graham'ın da Graceleşmeye başladığına yorulabilir çünkü bu cümleyi Graham'a daha önce Grace söylemiştir. Grace'in mantıksızca konuşmaya devam etmesi üzerine Tinker, Grace'e bayılana kadar elektrik verir (135). Akıl hastalığının elektroşokla tedavi uygulamaları, Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nde de bahsettiği gibi akıl hastanelerinde oldukça yaygın bir uygulamadır ancak günümüz tıbbında bu yöntem, insani yöntemler arasında görülmemektedir. Böyle bir sahnenin oyuna yerleştirilmesi, bu üniversite/akıl hastanesindeki insaniyet dış uygulamaların ve beyin yıkamanın bir göstergesidir. Üniversitelerin yaptığı gibi dünyada yaşanan

insaniyet dışı uygulamalar karşısında, daha da suskunlaşmış bireyler yetiştirmek. Çünkü bu sahne sonrasında Grace bir daha mantıklı bir şekilde konuşmayacaktır.

On üçüncü sahne Rod ve Carl arasında tellerin hemen içinde, yine yağmurlu havada ve çamur içinde geçer. Rod ettiği ihanet için Carl'ı suçlamaktadır ve daha önce “uuçlanacak kimse yok” demesine rağmen, artık bu suçlamayı açık bir şekilde dile getirmektedir:

Rod: Eğer beni öldür deseydin, neler olurdu çok merak ediyorum. Eğer Tinker ‘Seni mi Rod’u mu?’ diye sorsaydı ve sen de ‘Beni’ deseydin, acaba seni öldürür müydü? Eğer bana böyle bir şey sormuş olsaydı ‘Beni. Beni öldür. Carl’ı değil, sevgilimi değil, arkadaşımı değil, beni öldür’ derdim. ... Ölüm sana yapacakları en kötü şey değil. ... Hayatını senden alabilirler ama yerine ölüm de vermeyebilirler. (136)

Carl'ın dili ve elleri kesilmiş hali göz önünde bulundurulduğunda, Rod aslında haklıdır ve Carl'ın çektiği işkenceye son vermenin tek yolu onun ölmesine izin vermektir. Bu sırada dışarıdan John Lennon ve Paul McCartney'nin “Things We Said Today” şarkısını söyleyen bir çocuğun sesi gelmeye başlar ve Carl Rod'a olan sevgisini göstermek için, biraz beceriksiz ve “spastik” görünse de, dans etmeye başlar. Sahnenin başından beri onları izleyen Tinker gelip, Carl'ın ayaklarını kesince, ortada cirit atan fareler ayağının birini alıp götürürler (136). Carl otorite tarafından gittikçe daha fazla baskılanmakta ve kişiliğini her sevgi gösterdiğinde adım adım kaybetmektedir. Sahnede garip gibi görünen şey, Rod'un Carl'ın bu haline gülmesidir.

Tinker, on dördüncü sahnede, yanına aldığı jetonları Siyah Oda'daki otomata attıktan sonra, Kadın konuşmaya başlayana kadar mastürbasyon yapar. Kadın konuşmaya başlayınca, Tinker'ın tamamen değişmiş olduğu görülür:

Kadın: Doktor.

Tinker: Vaktimi harcama. Otur.

Kadın (Tinker'ın karşısına oturur.)

Tinker: Aç bacaklarını.

Kadın: Kafam karıştı.

Tinker: AÇ BACAKLARINI.

Kadın (açar.)

Tinker: Bak.

Kadın (bakar.)

Tinker: Dokun.

Kadın (Hıçkırır.)

Tinker: DOKUN HADİ DOKUN.

Kadın: Bunu yapma.

Tinker: SANA YARDIM ETMEMİ İSTİYOR MUSUN?

Kadın: EVET.

Tinker: DEDİĞİMİ YAP O ZAMAN.

Kadın: Bu olmak istemiyorum.

Tinker: Sen bir kadınsın, Grace.

Kadın: Ben istiyorum ki-

Tinker: Söyleme.

Kadın: Ama sen dedin ki-

Tinker: Yalan söyledim. Neysen osundur. Pişman olmak yok.

Kadın: Ne istersem.

Tinker: Ben sorumlu değilim.

Kadın: Sana gvenmiştim.

Tinker: Evet.

Kadın: Arkadaştık.

Tinker: Sanmıyorum.

Kadın: Değişebilirim.

Tinker: Sen bir kadınsın.

Kadın: Sen doktorsun. Yardım et bana.

Tinker: Hayır.

Kadın: Başkası mı var?

Tinker: Hayır.

Kadın: Seni seviyorum.

Tinker: Lütfen.

Kadın: Beni sevdiğini sandım.

Tinker: Olduğun gibi.

Kadın: O zaman sev beni.

Tinker: Grace.

Kadın: Gitme.

(Gözetleme deliği kapanır.)

Tinker: Bilseydim -

Bilseydim.

Hep biliyordum. (137-138)

Tinker otoritesini nasıl kötüye kullandığını bu sahnede net bir şekilde göstermektedir. Kadın yardım alabilmek için, Tinker'ın dediklerine uymak zorundadır. Sahne içinde kullanılan cinsellik öğeleri ve karakterlerin cinsiyetleri bir kenara bırakılırsa, bu sahne akıl hastanesi doktorlarının hastalarına yardım etmekte

nasıl yetersiz kaldıklarının bir eleştirisi yapıyor denebilir. Hastalar, doktorlarının onlara arkadaş gibi davranmasını beklerler ancak durum böyle değildir. Hastalar ayrıca kendilerini doktorlara tamamen teslim etmek zorundadırlar ve bulundukları durumdan kurtulabilmeleri için başka şansları yoktur. Bu sahnede kullanılan –kısmi- tecavüz sahnesini, hastaların mahremiyetine yapılan bir tecavüz olarak yorumlamak da mümkündür. Foucault’nun da belirttiği gibi doktorlar, ellerinde olan bilgiyi kendi düşündüklerini düşünen, kendi hissettiklerini hisseden bireyler yaratmak adına kullanacaklardır. Hasta böylece ‘normalleşecektir’. Tinker’ın yaptığı da, beklenmeyen bir şok elementi ile kullanılmış olsa da, Kadın’ı kendi istediği hale dönüştürmektir.

On beşinci sahnede Robin kitapları, kalemi, abaküsü ve bir kutu çikolata ile Grace’in gelmesini beklerken, Yuvarlak Oda’ya Tinker girer. Grace daha önceki konuşmalarında erkek arkadaşının kendisine çikolata aldığını ve çikolatayı çok sevdiğini söylediği için, Robin bir jest yapmak istiyor gibi görünmektedir. Ancak odaya giren Tinker bıçağını Robin’in boğazına dayayarak Grace’le yatıp yatmadığını sorar. Bu soruyu sorarken kullandığı cümle Tinker’ın paranoyasının açık bir işaretidir: “Onunla yatıyor musun? Götün biri olabilirim ama aptal değilim!” sözü otorite sahibi insanların kişiliğine bir örnek teşkil etmektedir. “Aptal yerine konmak” ya da otorite sahiplerinin bilgisi dışında herhangi bir eyleme kalkışmak, güç sahibi kişileri en çok sinirlendiren eylemlerden biridir. Ayrıca güç sahibi kişiler paranoyaları sebebiyle, olmayan şeyleri bile varmış gibi kabul etmekte hiç zorlanmazlar. Okuyucu Robin ve Grace arasında cinsel bir paylaşım olmadığını bilir, ancak Tinker “aptal olmadığı için” aralarında geçen şeyi, görmemiş olsa bile bilmektedir. Otorite bilicidir. Tinker bu sahnede çikolataları görünce daha da

sinirlenir ve Robin'e bu çikolataları alabilmek için "götünü satıp satmadığını" sorar. Bu soru da yine bir otorite göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü kontrollü işletilen bir bölgede – akıl hastanesini yine toplumun prototipi olarak almak gerekir – güzel bir şey alabilmek ve onu başka biriyle paylaşabilmek için, ancak kötü şeyler yapmış olmak gerekir. Bu cümleyi bir itiraf olarak da algılamak mümkündür. Otorite bireyleri zorla suça, ya da hoş olmayan şeyler yapmaya teşvik eder. Bu nedenle ya güzel olan şeyler terk edilecek, ya da bu şeyler yine otorite tarafından onaylanmayan yollar aracılığıyla yapılacaktır. Bunun sonucu olarak da, otorite tarafından cezalandırılmak kaçınılmaz olacaktır. Robin'in bu sahnedeki cezası da çikolataları tek tek yemektir. Robin ağlayarak Grace'e aldığı çikolataları yemeye başlar ve ikolatalar bittiğinde, üzüntüden altına işer. İşte Tinker bu noktada bir tiran gibi Robin'in insaniyetini aşağılar. Robin'in kafasını idrara sürter ve ona "Temizle şunu kadın" diye hitap eder. Normal şartlar altında kişinin altına kaçırması başlı başına utandırıcı bir olgudur. Ancak toplama kamplarında yapıldığı gibi ya da günümüzde de kimi akıl hastanelerinde olduğu gibi, Robin kafası idrara sürtülerek aşağılanmıştır. Bir bireye bu şekilde davranmak, onun insaniyetini aşağılamaktır. Kaldı ki Robin'in bu şekilde davranmasına Tinker kendisi sebep olmuştur. Robin idrarını temizlemek için uğraşırken Tinker bir kibrit yakarak bütün kitapları Robin'e yaktırır ve Grace içeri girmeden kendisi sahneden çıkar. Tinker burada Robin ve Grace arasındaki son bağı da koparmış olur. Robin Grace'e sadece bu dersler sayesinde ulaşabilmektedir ancak otorite bu ilişkiye izin vermez. Tinker'ın son derece akıllı bir tiran olduğunu kabul etmek gerekir çünkü bütün bu işkence sahnelerini, etrafta başka kimse yokken yürütebilmektedir. Aslında herkes yaptıklarının farkındadır ancak kimse onu suçlu olarak 'iş üzerinde' yakalamamıştır. Robin ise bütün ezilenler gibi, otoriteyi yaptığı

şeyden suçlu tutmak yerine, suçu üzerine alır ve Grace'i görünce "Üzgünüm. Üşümüştüm." der. Tinker bu sahnede, tiranlık dönüşümünü tamamlamıştır.

Bir sonraki sahne dış mekanda geçen bir sahne olduğu için, yine Carl ve Rod görülür. Bu sefer Carl'ın daha önce Rod'a söylemiş olduğu sözleri, bu sefer Rod Carl'a söyler:

Seni her zaman seveceğim.

Sana hiçbir zaman yalan söylemeyeceğim.

Sana hiçbir zaman ihanet etmeyeceğim.

Hayatım üzerine. (142)

Bu sözler söylendikten sonra Carl ve Rod sevişmeye başlarlar. Carl ve Rod sevişirken Tinker onları izlemektedir. Sevişmeleri bitip birbirlerine sarıldıkları sırada Tinker gelip, Rod ve Carl'ı birbirinden ayırır. Tinker'ın ne kadar insafsız olduğu bu sahnede net bir şekilde anlaşılmaktadır. Çünkü açıkça Tinker işkence yapmaya başlayacaktır ve kendini bu sorumluluktan kurtarabilmek adına, Rod'a dönüp "O mu sen mi, Rod, nasıl olsun?" (142) diye sorar. Bu sorusuyla yapacağı işkencenin sorumluluğunu üzerinden atacaktır. İşkence bu sahnede de kaçınılmazdır ancak nasıl olacağının sorumluluğunu Rod üstlenmek zorundadır. Bunun üzerine Rod, Carl'a verdiği sözü tutarcasına "Beni. Carl'ı değil. beni." (172) der ve Tinker bir anda Rod'un boğazını keserek onu öldürür. Bu sahnede Rod, Carl için ölümü göze alarak onu gerçekten sevdiğini gösterir. Tutulması ne kadar zor bir söz vermiş olsa da hemen öldüğü için, Carl'a yalan söyleme ya da ihanet etme şansı olmamıştır. Bir anlamda Rod, verdiği sözü yerine getirir. Ölümleri için seçim şansı sunulmuş olsa da, üzerine söz verdiği hayatıyla Rod, bedel ödemiştir. Rod'un bu beklenmeyen ölümü,

arınmasıdır. Aslında bu ‘tumarhaneden’ en az zararla ayrılma şansını yakalamıştır. Bu ikili ilişkide asıl cezalandırılan ise Carl olmuştur. Bu aşamaya gelene kadar zaten dilini, ellerini, ayaklarını kaybedip, insan olmaktan çıkmıştı. Bir de Tinker’ın merhametsizliği nedeniyle sevdiği insanın gözünün önünde öldürülmesine şahit olur. Carl için artık uğrunda savaşıcağı bir şey kalmamıştır.

Yuvarlak Oda’da geçen on yedinci sahne, oyunda akıl hastalığı izlerinin en net görüldüğü sahnedir. Bu sahnede Grace Foucault’nun akıl hastalığı yaşayanların aktivite çokluğuna bağlı olarak kişinin aynı davranışlarda bulunması tezi kendini net bir şekilde göstermektedir. Grace dünyayla bağlantısını tamamen koparmış ve kendi içine dönmüştür. Çevresinde olanlara hiçbir tepki vermez. Grace, Robin ve Graham odada oturmaktadır. Robin konuşur ancak Grace cevap vermez, bunun üzerine Robin ateşten kurtardığı abaküsünü iki kere baştan sayar. Grace’ten hala tepki gelmeyince – daha önce Grace’in üzerinde olan – çoraplarını çıkarır, bir ilmik atar, çorabı tavana asar ve ilmiği boynuna geçirir. Grace’e defalarca seslenir. İşte böyle bir durumda bile, Grace’in cevap veremeyecek kadar uzakta olması, yaşadığı travmanın net bir göstergesidir. Grace aslında sağlam ve özgür iradesiyle girdiği bu işkence kurumunda delirmiştir. Robin’e dikkat çekilecek olursa, Robin artık abaküsünü çok rahat saymaktadır. Yani belli bir dereceye kadar bilgiye ulaştığı kabul edilebilir. İkinci olarak da normalde kendisiyle sürekli konuşan, ne kadar saçma sorular sorarsa sorsun ona her zaman cevap veren Grace artık onu dikkate almaz. Ve Robin ipten asılıyken Tinker altından sandalyeyi çekerek Robin’i de öldürür. Bu ölüm bir intihar gibi görünse de, Tinker bir kişinin ölümünden daha sorumlu hale gelmiştir. Robin’in ölümü de kendisini bir aşık gibi sevmeyecek olan Grace’le ilişkileri açısından bir arınmadır. Sarah Kane’in bu karakteri gerçek hayatta var olan bir kişiden esinlenip

yarattığı göz önünde bulundurulursa, Robin bu gerçeğin farkına vardığı için ölmüştür de denebilir. Robin Yuvarlak Oda'da bilgilenmiş ve elde ettiği bu bilgi sonu olmuştur.

Bir sonraki sahnede Grace ve Tinker, sanatoryum olarak kullanılan Beyaz Oda'da yatmaktadırlar. Tinker, Grace'in göğüslerini kesmiş ve Carl'ın penisini de Grace'e dikmiştir. Kendisine dikilen penisi gördükten sonra Grace konuşmaya çalışır ancak bunu başaramaz. Grace artık aşkı için kişilik değiştirmiştir. Hatta Tinker artık onu Grace olarak çağırmanın doğru olmayacağını, Graham demenin daha uygun olduğunu söyler. Carl ise kendi halini gördükten sonra sessiz bir çılgın atar. Grace'in konuşamaması ve Carl'ın sessiz çılgılığı bu sahnede artık yabancılaşmanın tamamlandığı anlamına gelebilir. Otorite sorumluluk kabul etmeden, kişilerin "istediğini düşündüğü şeyleri" onlara vermiştir. Grace Graham gibi olmak istediği için bir penise sahip olmuş, Carl ise yaşadığı eşcinsel ilişki yüzünden erkekliğini kaybetmiştir. Diğer karakterler ölümleriyle arınmalarını tamamlamış olmalarına rağmen, Grace ve Carl için bulundukları durumun arınma olup olmadığı tartışılabilir. İkisi de hala Tinker'ın egemen olduğu akıl hastanesinde oldukları için, yeni kimliklerini kabullenmekten başka şansları yoktur denebilir. Sahnenin başından beri orada olan Graham, sahnenin sonunda arkasını dönerek uzaklaşır, çünkü Grace sahip olduğu penisle birlikte Graham'a bir adım daha yaklaşmıştır. Artık kafasında Graham'ın imgesini yaratmaya ihtiyaç duymayacaktır.

On dokuzuncu sahnede Tinker, Siyah Oda'ya girer. Kadın daha önce yapmadığı şekilde Tinker'la sevişmek ister. Bu sahnede isimsiz dansçı kadının ve Tinker'ın ağlaması oldukça ironik olarak kullanılmıştır. Bugüne kadar etrafındaki bütün insanlara işkence eden Tinker, insaniyeti varmışçasına ağlamaktadır. Kadın bu

sahnede adının “Grace” olduğunu söyler. Yani Tinker’ın bir otorite olarak kadına bütün dayatmaları yerini bulmuş, kadın bu noktadan sonra artık kimliksizleşmeyi kabul eder bir duruma gelmiştir. Kadının Grace olduğunu söylemesi ve Tinker’la istekli bir şekilde sevişmek istemesi, Tinker’ın da bir arınmaya ulaştığının göstergesidir. Çünkü oyunun başından beri Grace’i istemiş ve Grace şimdi onun olmuştur. Tinker’ın oyunun sonunda istediğini alan karakter olması, Sarah Kane’in dünyanın adaletsiz bir yer olduğu görüşünü destekler. Otorite ya da toplum vurduymazlığı ile akıl almayacak işkenceler yapar. Ancak bu akıl almaz işkenceler sonucu ödüllendirilen hep kendisi olur. ‘Tutunamayan’ bireyler ise, kaybetmeye mahkumdur.

Son sahnede Grace, Graham’ın kıyafetlerini giymiş ve aynı onun gibi konuşup davranmaktadır. Aslında oyunun başından beri istediğinin bu olduğu düşünülmese de, Grace/Graham bir yardım arayışı peşindedir. Grace artık umutsuzluğun son noktasındadır ve bu hislerini şöyle ifade eder:

Seni hissettim.

Şurada. İçimde. Tam şurada

Ne zaman ki hissetmeyeceğim, o zaman her şey anlamsız olacak.

Sabah uyanmak, anlamsız.

Yemek yemek, anlamsız.

Giyinmek, anlamsız.

Konuşmak, anlamsız.

Ölmek, tamamen anlamsız.

Ama şimdi burada.

Diğer tarafta ve burada güvende.

Graham.

(Uzun bir sessizlik.)

Her zaman burada olacak.

Teşekkürler, Doktor.

Grace taşıdığı erkek parçasıyla Graham olmuştur. Kendisini kaybetmesine ve artık Grace varlığından hiçbir iz kalmamasına rağmen, yine de “doktora” teşekkür etmektedir. Otorite istediğini almıştır. Grace’in yaşayacağı kaçınılmaz son ise, aynı Graham gibi bu akıl hastanesinde ölmek olacak gibi bir sonuca varmak mümkün olabilir. Grace bunları konuşurken Carl ağlamaktadır. Grace/Graham’ın son sözü ise modern insanın çaresizliğinin oyundaki en açık yansımasıdır: “Bana yardım et.”

Görüldüğü gibi, oyun boyunca toplumu temsil eden üniversite/akıl hastanesi içinde otoritenin temsilcisi olan Tinker’ın bitmek bilmeyen sadist baskısı altında karakterler, yavaş yavaş vücut bütünlüklerini kaybetmeye başlarlar. Kolları, bacakları, üreme organları vücutlarından ayrılır ve oyunun son sahnelerinde her bir karakter, diğer karakterlerin kişiliklerinden bir parça taşıyana kadar değişmeye zorlanır. Kadın Grace olduğunu söyler, Grace Graham’a benzer, Carl Robin’in kıyafetlerini giyer. Karakterler sevmekten aciz ancak sevmekten vazgeçemez bir şekilde, sınırlarını aşan bir değişkenlikte yaşamaya zorlanırlar. Oyun Foucault açısından değerlendirildiğinde ve Sarah Kane’in tiyatro anlayışı ve dünya görüşü de göz önünde bulundurulduğunda, *Cleansed*’de gözler önüne serilen vahşet aslında bedensel bir vahşet değildir. Gerek bir aile üyesine duyulan sevgi olsun, gerek öğreticiye, bir erkek olarak bir erkeğe, ya da bir fahişe olarak kurtarıcı gibi görülen işkenceciye, bu oyunla gösterilen kişinin modern dünyada ve baskı altında yaşadığı

yabancılaşma ve acıdır. Otorite, Foucault'nun da savunduğu gibi, dolaylı ya da dolaysız olarak, eylemlere müdahale eder, onları şekillendirir ve birey hissizleşene kadar işkence eder. Bölümün başında kullanılan alıntı, *Cleansed*'de yaşanan işkenceyi çok net bir şekilde açıklamaktadır. Bir insanı cezalandırırken, aslında onun insaniyeti cezalandırılmaktadır. Graham Saunders'a göre *Cleansed Kane*'in oyunları içinde tarihlendirilmesi en zor, en karamsar ve kesinlikle en yorucu/cezalandırıcı teatral bir deneyimdir. Yine de, oyun tekrar okunduğunda kurtarıcıdır. Teatral yönden *Cleansed* gözü pek bir meydan okumadır (136).

Blasted ve *Cleansed*, Kane'in planladığı bir üçlemenin ilk iki parçasıdır ancak *Cleansed* tamamlandıktan sonra Sarah Kane, yazınında yön değiştirerek, *Crave*'i yazmıştır (Kane xiii).

2.2 CRAVE

Sarah Kane biçim açısından önceki oyunlarından oldukça farklı olan *Crave*'i, 1996 sonbaharında Residence for Paines Plough tiyatro topluluğunun deneysel öğle okumalarına destek olmak amacıyla yazmıştır.³⁶ Oyun ilk kez bir öğle okuması sırasında izleyiciye sunulmuş³⁷ ve eleştirmenlerden gelen tepkiler, Kane'in önceki

³⁶ Paines Plough, İngiliz Sanat Kurulu tarafından oluşturulmuştur ve bu kurulun yönetmeliğine göre tiyatro topluluğu her yıl en az iki oyun sahnelemekle ve yetenekli genç yazarları keşfetmekle yükümlüdür. Yazarlar daha önce işlenmemiş konuları, yine daha önce kullanılmamış tekniklerle sahneleme konusunda desteklenmektedirler. Kane'in bu tiyatro topluluğu ile çalışmaya başlaması ve *Crave*'i yazması kariyeri açısından ikinci dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

³⁷ *Crave* ilk kez 1998 yılı Ağustos-Eylül döneminde Edinburgh Traverse Theatre'da tiyatro festivalinin parçası olarak sergilenmiştir. Sonrasında ise Royal Court'a taşınarak, Dublin ve Berlin'de de gösterimleri olacak festivalin bir parçası olarak, Eylül ayında sahneye konmuştur (Saunders 100).

oyunlarına yöneltilenlerle kıyaslandığında çok daha olumlu olmuştur.³⁸ Oyunun bu sefer olumlu eleştiriler almasının en önemli sebebinin, Kane'in uyguladığı teknik olduğu düşünülmektedir.

Crave A, B, C ve M harfleri verilmiş dört farklı sesin konuşmalarından oluşur. Sesler oyun boyunca bilinç akışı şeklinde konuşurlar, geçmişte yitirdiklerini hatırlarlar ve psikolojik yaralarının gölgesinde geleceğin ne getireceğini sorgularlar. Bu sorgulama sırasında sahnede hiçbir eylem görülmez, bütün oyun seslerin konuşmaları düzleminde ilerlemektedir. Kane'in önceki oyunları ile kıyaslandığı zaman, *Crave*'i izlemek – anlamak olarak yorumlanmamalı – izleyici için çok daha kolay bir deneyimdir çünkü Kane daha önce kullandığı şiddet unsurlarına bu oyundan görsel olarak yer vermez. Dolayısıyla kullanılan teknik *Crave*'i gerçekçi oyun geleneğinden biraz uzaklaştırmakta, bu nedenle izleyici için daha 'tahammül edilebilir' bir tiyatro deneyimi sunmaktadır. Oyunun aldığı olumlu eleştiriler göz önünde bulundurulduğunda, çoğu eleştirmen Sarah Kane'i takdir edebilmek için böyle bir oyunu bekliyor gibi görünmektedir.

Kane ayrıca, daha önceki oyunlarından farklı olarak, *Crave*'in sahne yönergelerinde mekan kullanımına yönelik hiçbir açıklamaya yer vermemiştir. Oyunda B sesinin bir repliğinden, mekan olarak bir şehir seçildiği inancı doğmaktadır: "Bu sıçtığımanın şehrini çok seviyorum, başka bir yerde yaşayamazdım,

³⁸ Daha önce Kane ve eserlerine karşı takındığı olumsuz tavırlarla bilinen eleştirmen Michael Billington bile *Crave*'in "şimdiye kadar yazdığı en başarılı eseri olduğunu" söyler (Saunders 102). Sarah Kane tepkilerden çekindiği için, oyunu Marie Kelvedon takma adıyla yayınlamıştır (Kane xiii). Hatta Marie Kelvedon için bir yaşam öyküsü de uydurmuştur: Bunun nedeni ise daha önce kendisine atfedilen tartışmalı yazar olarak anılmaktan uzak durmaktır. (Singer 167).

yaşayamadım.” (Kane 165) Ancak aynı sesin bulunduğu yeri “daha önce defalarca içine düştüğü karanlık” olarak nitelemesi, olayların geçtiği yerin kişinin kendi bilinci olduğu savını güçlendirmektedir (197). Konuşmaların toplumsal bir düzleme yerleştirilmemesi ve diyalogdan çok monolog özellikleri taşıması da bu kanıyı desteklemektedir. Oyunun yönetmenlerinden Vicky Featherstone belirtilmeyen mekan yönergesini bir avantaj olarak kullanmış ve oyunun ilk gösteriminde, farklı etnik kökenlerden gelen dört oyuncuyu bir talk-show alanına yerleştirmiştir. Talk-show imgesi günümüzdeki içini dökme isteğiyle bağdaştırılmıştır. Featherstone’a göre bireyler bulduğumuz çağda toplum tarafından konuşmaya itilmekte ama bu işleyiş sırasında toplum sorumluluk almayı kabul etmemektedir. Bu işleyişin en güzel örneklerinden biri de talk-showlar olduğu için oyunda kullanılması uygun görülmüştür (Saunders 132-133).

Kane, Crave’de farklı bir teknik kullanmış olsa da, aslında “geleneksel tema yazını” bu oyunda da sürdürür (Kane xv). Oyundaki seslerin karakter olarak değil de, sadece A, B, C ve M harfleri verilmiş sesler olarak kurgulanmaları, Kane’in diğer oyunlarında da sıkça kullandığı evrensel insan imgesinin bir yansımasıdır. Sesler belirli kişilere değil tüm insanlığın aittir çünkü oyun boyunca sorguladıkları geçmişlerinin şekillendirdiği gelecek kaygıları, aslında bireysel deneyimler değil tüm insanlığın tecrübe ettiği olgulardır. İsimler yerine kullanılan harflerin de aslında birer imgelem olduğu görülür. Oyundaki seslere verilen harflerin neyi ifade ettikleri ve neden oyunda net bir sahne açıklaması ile birlikte verilmedikleri, Sarah Kane tarafından şu şekilde açıklanmaktadır:

Bana göre, A her zaman yaşlı erkekti, M her zaman yaşlı kadındı, B her zaman daha genç erkekti ve C her zaman daha genç kadındı. Ancak karakterlerin

cinsiyetlerini belirginleştirmek istemedim. Söyleyecekleri cümleler zaten bunu açık bir şekilde gösterecekti. Örneğin, eğer orta yaşlı bir erkek “Uyandığımda, adetimin başlaması gerektiğini düşündüm” dese gerçekten garip olurdu. Ayrıca bir erkek çocuk istediğinden ne kadar çok bahsetmeye devam etse daha da garip olurdu... A, B, C ve M’nin ise sizinle paylaşacağım özel anlamları var. A’nın pek çok anlamı var yazar (author), tacizci (abuser), yazdığı ilginç kitapları okumak isteyeceğim yazar Alistair (Crowley), sahte İsa (antichrist) olabilir. Kardeşim ayrıca puşt (Arsehole) önerisiyle çıkageldi ki bunu oldukça yaratıcı buldum. Oyuna başladığımda da, bu rolü Andrew isimli bir aktör için yazmaya başlamıştım. Yani A’nın ortaya çıkma hikayesi böyle. M basit bir şekilde Anne (Mother) ve C de çocuk (Child). Ancak bunları bir süre sonra oyunun üzerine yapışıp kalır ve düzeltilmez diye yazmak istemedim.³⁹ (Rebellato 15)

Seslerin konuşmaları Kane’in açıklaması dahilinde incelendiğinde, taşıdıkları anlamlar daha net bir şekilde görülmekte ve söylemleri daha mantıklı sınırlar çerçevesinde yorumlanabilmektedir. Okuyucu için seslerin taşıdığı harfler gösterge olurken, izleyici için oyunu göstergelerden yararlanarak yorumlamak mümkün olamamaktadır. Hatta oyunda hiçbir şekilde isim ya da seslenme kullanılmadığı için, seyirci için sahne üzerindeki sesler ‘isimsiz sesler’ olarak kalmaktadırlar. Kane kullandığı bu teknikle oyunun taşıdığı evrensel mesajı, izleyicisine zorlanmadan sunabilmektedir.

Crave’de de ele alınan tema aşktır, ancak bu sefer aşk teması zihinsel huzursuzluk, takıntı, travma ve umutsuzluk gibi kavramlarla bağlantılı olarak geliştirilmiştir. Oyunun adından da anlaşılacağı gibi *Crave*, bir şeyi umutsuzca

³⁹Kane, bu oyununu yazarken *Waste Land*’den etkilendiğini kabul etmiştir ancak Eliot’ın eklediği dipnotların, eserin önüne geçmesini talihsizlik olarak nitelemektedir (Rebellato, 1998: 35). T.S. Eliot’ın ünlü şiiri *Waste Land* içinde pek çok imgelem kullanılmıştır. Ancak Eliot bu imgelemlerin okuyucu tarafından net anlaşılamayabileceğini düşünerek, şiire dip not şeklinde açıklamalar eklemiştir. Sonuç olarak bu açıklamalar şiirin kendisinden daha uzun olmuştur ve okuyucuya yorum yapabilmesi için gerekli alan bırakılmamıştır.

arzulamakla ilgili bir oyundur. Oyundaki bütün seslerin arzuladıkları şey ‘gerçek aşk’ ve bağlantılı olarak hayatta huzuru bulmaktır ancak bu arzulamalar artık ‘sağlıklı’ boyuttan çıkarak takıntı haline gelmişlerdir. Gerçek aşk her ses için ayrı bir anlam ifade eder. M sesi delicesine çocuk istemektedir ancak “bugüne kadar güvenilebileceği bir erkekle tanışmaması” (Kane 161) nedeniyle bir çocuğu olamamış ve yaşı geçmeye başladığı için bu isteği takıntı haline getirmiştir. Oyunun bir diğer sesi olan C açık bir biçimde anne özlemi içindedir. Bunu özlemini “annesinin aslında ölmediğini ama kendisi için ölmüş olduğunu” belirten cümlelerinden çıkarmak mümkündür. B sesi, diğer seslerle kıyaslandığı zaman çok aktif olmayan bir sestir ancak bu ses gerçek aşkı aramaktadır. B’nin durumunda gerçek aşkın yanında cinsellikte gelmektedir. A sesi ise bir pedofilidir ve konuşmalarından daha önce bir çocuğa tecavüz ettiği anlaşılmaktadır. A’nın konuşmaları incelendiğinde istediğinin kendini anlayabilecek bir aşık olduğu sonucu çıkarılmaktadır. Etik olarak toplum tarafından kabul göremeyecek rahatsızlığı göz önünde bulundurulacak olursa, A’nın isteğinin daha evrensel olduğu ve toplum içinde kabul görebilmek için ‘normal’ olmaya takıntılı olduğu sonucu da çıkarılabilir. Sesler bu arayışları sırasında toplumdan bir nevi uzaklaşmışlardır. Çünkü etraflarında kendileri gibi huzursuz seslerin bulunması, toplumdan dışlanmalarının bir yansımasıdır. Sesler bu bağlamda kaybettiklerini ve gelecekle kaybedebileceklerinin yarattığı travmanın esiri olurlar.

Seslerin takıntıya dönüştürdükleri arzuları sonucu yaşadıkları kafa karışıklıkları içsel huzurlarını tamamen bozmuş ve karakterleri çaresiz bir duruma getirmiştir. Takıntıları bağlamında arzularına yenik düşerler ve hatalar yaparlar. Hayatları zihinsel huzursuzlukları sorumluluktan kaçma isteği, arzuların reddi, arzuları tekrar kabullenme, nefret etme, arzuları yüzünden zihinsel işkenceye maruz

kalma ve karşısındakine işkence etme, çaresizliklerinden kurtulmak için yardım alma isteği ancak kimseden yardım göremedikleri için yalnızlaşma ve içe dönüş şeklinde ilerlemektedir. Bütün bu basamaklar en sonunda umutsuzluk ve depresyona varmaktadır, sesler yaşamak istemez çünkü arzularına kavuşamayanlar olarak yaşamaya değecek bir şey bulamamaktadırlar.

Crave'in aşk ve bulamama/kaybetme temalarını işlediği açık bir gerçektir ancak Kane, kendisinin de belirttiği gibi, bu oyunu kendini çok iyi hissetmediği bir zamanda yazdığı için, takıntı ve depresyon gibi “akıl hastalığı” bağlamında değerlendirilebilecek unsurları yansıtmaktadır. Pek çok insan depresyonu boşluk hissi olarak nitelendirmektedir, ancak Kane’e göre depresif kişi aslında o kadar doludur ki bir süre sonra içinde birikenleri dışarı atacak mantıklı bir yol bulamaz. Hatta Kane’e göre depresif olmak aslında ‘akıllı’ olmakla bir bağlantısı olmayan bu dünyada bir çıkış yolu bulunduğunun ve varoluşun göstergesidir. Kane’in içinde bulunduğu durum da göz önünde bulundurulursa, oyundaki seslerin konuşmalarını bir yardım çığlığı olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak konuşmalara dışarıdan hiç kimse ya da hiçbir şeyin dahil olmaması ve konuşan seslerin birbirlerine bile yardım edemeyecek durumda olmaları, Sarah Kane’in oyunu yazdığı dönemdeki umutsuzluğunun bir göstergesidir. Bu nedenlerle oyundaki sesler depresyon yaşayan zihinlerin yansıması olarak kabul edilecek ve çalışmanın bu kısmından itibaren takıntı ve depresyon belirtileri ile bunların oluşmasına katkıda bulunan elementler Foucault’nun toplum ve akıl hastalığına yönelik görüşleri ile desteklenerek incelenecektir.

Bu çalışmanın ilk kısmında Foucault’nun *Akıl Hastalığı ve Psikoloji* kitabı temel alınarak, ‘huzursuz’ bir zihnin yaşadığı deneyimler iki başlık altında

sınıflandırılmıştı: aktivite bolluğu ve yoğun duygusal tepkiler. Aktivite bolluğu başlığı altında dilsel aktivitelerin sınırsız ve değişken anlamlarda kullanılmasına odaklanılırken, yoğun duygusal tepkiler başlığı altında istikrarsızlık, istem dışı çalışan işlevler, şimdiki zaman davranışı ve monolog kullanımının önemine değinilmişti. *Crave* oyunundaki seslerin aktiviteleri incelendiği zaman, Foucault'nun tanımlamış olduğu bu eylemlerin neredeyse hepsi görülür. Öncelikle aktivite bolluğu ele alınacak olursa, oyundaki sesler hiç ara vermeden konuşmaya devam ederler ve zaman zaman diğer ses konuşurken bile onu bölüp kendi konuşmalarına devam etmekten çekinmezler. Öte yandan bu konuşmaların genelleme içinde değerlendirilmesi bir anlam ifade etmediği için, çok konuşmanın sadece içsel bir dışavurum yolu olduğu sonucuna varılmaktadır. Oyunda akıl hastalığı belirtilerine sunulabilecek bir diğer gösterge, kimi cümlelerin farklı iki anlama gelecek şekilde konumlandırılmış olmasıdır. Oyun her yeniden okunduğunda ya da izlendiğinde bu satırlardan farklı anlamlar çıkarmak mümkündür. Örneğin M oyunun bir bölümünde geçmişinden bahsederken şöyle bir cümle kullanır: “Ben insanların o kadın *kimdi* dedikleri türden bir kadını” (Kane 165). Olumlu bir okuma yapıldığında M'nin gençliğinde herkesin özenerek baktığı ve dikkat çeken bir kadın olduğu sonucu çıkarılabilir. Ancak olumsuz bir okuma yapıldığında M'nin geçmişinde de takıntı belirtileri gösterdiği ve insanların bu takıntısına yönelik olarak ‘ilginç’ biri olduğunu düşündükleri ve sonuç olarak bulunduğu her ortamda, olumsuz da olsa, dikkat çektiği varsayımı yapılabilir. Kullanılan cümlelerin zamanları da Foucault'nun akıl hastalığı savına gönderme yapabilmek için dikkat çeken bir öğedir. M “kadını” diyerek aslında hala aynı kadın olduğunu söyler, öte yandan insanlar “o kadın kim” demezler. Yorumlar artık geçmişte kalmıştır ve M ‘o kadın’ olarak bulunduğu

zamanın bir gerçekliği olmaktan çıkmıştır. Sarah Kane böyle bir tekniği özel olarak kullandığını belirtir:

Crave'in benim için çok özel bir yanı var, ben satırların anlamını anlatmadıkça kimse ne anlatmak istediğini bilemez. Örneğin, 19997114424'ün anlamını burada kim biliyor? Hiç kimse. Sadece ben ve aktörler. Ve bunu kimseye söylemeye de niyetim yok. Oyundaki farklı anlamlar sebebiyle onu her gösteriminde farklı şekilde görecek. Hiçbir zaman aynı anlamı vermeyecek. (Saunders 105)

Kane'in bu kullanımı Foucault'nun 'delilik belirtisi' savı açısından değerlendirilecek olursa, zihinsel bütünlüğün kaybedilmeye başlandığının önemli belirtilerinden biridir. Zamansal mantık kurallara uygun olarak kullanılmamaktadır. M örneği dilin kurallarının olması gerektiği şekilde kullanılmadığına verilecek belirsiz bir örnek gibi kalsa da, sesler uzun konuşmalar yaptıklarında bu özellik daha net bir şekilde görülür. Oyunda sadece A sesi bu uzun konuşmalara iki örnek sunar:

Ve saklambaç oynamak istiyorum ve sana kıyafetlerimi vermek ve ayakkabılarını sevdiğimi söylemek ve sen banyo yaparken basamaklarda oturup seni beklemek ve boynuna masaj yapmak ve ayaklarını öpmek ve elini tutmak ve yemeğe gitmek ve benim yemeğimi yediğinde umursamamak ve seninle Rudy's'de buluşmak ve gün hakkında konuşmak ve senin mektuplarını yazmak ve senin kutularını taşımak ve takıntılara gülmek ve sana dinlemeyeceğin kasetler vermek ve mükemmel filmler seyretmek ve berbat filmler izlemek ve radyodan yakınmak ve uyurken senin fotoğraflarını çekmek ve seni kahve simitle beslemek ve gece yarısı kahve içmek ve sigaralarımı çalmana izin vermek ve hiçbir zaman kibrit bulamamak ve sana bir gece önce izlediğin televizyon programını anlatmak ve seni hastaneye götürmek ve senin şakalarına gülmemek ve sabah seni istemek ama biraz daha uyumana izin vermek ve sırtını öpmek ve tenini okşamak ve saçlarını gözlerini dudaklarını boynunu

göğüslerini poponu ne kadar sevdiğimi söylemek (Kane
169)

Bu konuşmada da görüldüğü gibi dil bir iletişim kurmak için değil, akla gelen düşünceleri geldikleri şekilde sıralamak için kullanılmıştır. Bu sıralama bilinç akışı şeklinde tezahür ettiği için ve gramer kurallarının bütünlüğünü taşımadığı için A'nın 'bozulmuş zihinsel aktivitesinin' bir örneği haline gelmektedir.

Oyunda akıl hastalığı bağlamında ele alınması gereken bir diğer başlık yoğun duygusal tepkilerdir. Foucault'nun bu başlığa dahil ettiği istikrarsızlık, oyunda günlük davranış olarak görülmez. Ancak *Crave*'in belli bir zaman ya da mekanda geçmediği göz önünde bulundurulursa bu istikrarsızlığı günlük aktiviteler bazında incelemek zaten mümkün olmayacaktır. Bu durumda, istikrarsızlık kişilerin duygularında aranmalıdır. Bu istikrarsızlığı en net şekliyle yansıtan ses C'dir. C yaşadığı umutsuzluk ve hiçbir şey hissedememekten sürekli şikâyetçidir ancak bir süre sonra hissedebildiğini söylemesi bir tutarsızlık işaretidir. Yoğun duygusal tepkiler başlığı altında incelenecek bir diğer nokta da istem dışı çalışan işlevlerdir. Foucault'ya göre istem dışı işlevlerin en önemli göstergesi aynı sözcüklerin sıkılmadan tekrarlanmasıdır. Oyunda sesler, özellikle duygusal tansiyon yükseldiğinde, aynı kelimeleri tekrarlamaya başlarlar. Kendi içinde anlamlı gibi görülen bu kelimeler bir süre sonra anlamını yitirmeye başlar. Tekrarlama durumları oyunda özellikle duygusal tansiyon yükseldiği zaman kullanıldığı ve yer yer kelimelerle bile ifade edilmediği için, takıntılı zihnin endişeye karşı gösterdiği bir reaksiyon olarak kabul edilmelidir:

A: Beni gözden çıkardın.

C: Hayır.

M: Evet.

B: Hayır.

A: Evet.

B: Hayır.

C: Hayır.

A: Evet.

Bir darbe sesi.

B: Hayır.

C: Hayır.

M: Evet.

B: Hayır.

C: Hayır.

A: Evet.

C: Hayır.

Bir darbe sesi.

A: Evet.

C: Hayır.

B: Hayır.

M: Evet.

A: Evet.

M: Evet.

C: (Tek hecelik kısa bir çığlık atar.)

Bir darbe sesi.

C: (Tek hecelik kısa bir çığlık atar.)

B: (Tek hecelik kısa bir çığlık atar.)

M: (Tek hecelik kısa bir çığlık atar.)

B: (Tek hecelik kısa bir çığlık atar.)

A: (Tek hecelik kısa bir çığlık atar.)

M: (Tek hecelik kısa bir çığlık atar.)

C: (Tek hecelik kısa bir çığlık atar.) (185-187)

Tekrarlamalar her zaman karakterlerin iletişimi sırasında değil, monologlarında da görülür. A'nın uzun konuşmasına bir tepki olarak "bitsin bitsin bitsin bitsin bitsin bitsin bitsin bitsin bitsin" (170) diye konuşan C, istem dışı işlevlere örnek olacak konuşmaları çokça kullanan bir sestir:

Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar?
Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar?
Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar?
Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar?
Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar?
Bana ne yaptılar? Bana ne yaptılar? (191)

Son olarak oyunun temelinin monolog kullanımına dayanıyor olması, seslerin toplumla olan ilişkilerini kesmesi ve kendi dünyalarında yaşamaya başlamalarını temsil etmesi açısından, 'zihinsel bozukluk' olgusunun en önemli yansımasıdır. Aslında Kane bu kullanımı olağandışı bir yaratıcılıkla sunar. Sesler oyunun bazı bölümlerinde birbirlerine cevap veriyor gibi görünseler de, konuşmalar dikkatli incelendiğinde aslında kendileriyle konuşuyor oldukları fark edilir. Bu durumda sesler sadece içlerindeki atmaya çalışan yapılardan başka bir şey değildir:

M: İnsanlara hamile olduğumu söyleyip duruyorum.
Bunu nasıl yaptın diyorlar? Ne içtin? Ben de biraz içki içtim, biraz esrar çektim ve yabancının biriyle yattım diyorum.

B: Hepsi yalan!

C: Bunu bir sır olarak tutması gerekiyordu ama insanlara söylemeden duramadı. Bilmediğimizi sanıyor. Emin ol biliyoruz.

M: Çölde bir ses.

C: Arkasından o geliyor.

M: Yolda bir şey var.

A: Hala burada.

C: Üç yaz önce acı doluydum. Kimse ölmedi ama annemi kaybettim.

A: Kadın adamı geri aldı.

C: Yıldönümlerine inanırım [...]

M: Yaşlanacağım ve bu olacak, evet.

B: Geberene kadar tüttüreceğim. (155)

Sonuç olarak sesler, dilsel eylemleri incelendiği zaman Foucault'nun savunduğu şekliyle 'anormallik' belirtileri göstermektedirler. Bu anormalleşme sürecinde seslerin geldikleri noktayı anlamlandırabilmek açısından ise, geçmiş hayatlarında yaşadıkları travmaları incelemek önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü bu travmalar sesleri bulundukları duruma getirdiği gibi, aynı zamanda varoluşsal bir umutsuzluğun kucağına bırakmaktadır. Oyundaki en açık travma belirtisi C sesinin hayatında görülmektedir. C'nin "Babamın annemi bir bastonla dövmesini izledim" (179) cümlesinden çıkarıldığı kadarıyla aile içi şiddetin mağduru olduğu anlaşılabilir. Sarah Kane C sesini yine gazetede gördüğü bir haber üzerine yaratmıştır:

Küçük bir kız çocuğu ailesinin bitmek bilmeyen şiddet eylemleri nedeniyle hissizleşmiş bir hale gelmiş. Bazen saatler boyunca tuvalette kıpırdamadan durur, çünkü bir seferinde kavga başladığı zaman orada kalmıştır. Ev sakinken de dolaptan süt şişelerini Falıp, evin odalarına yerleştirir. Böylece kavga başladığı zaman, eğer bir

odada sıkışır, karnını doyurmak için şişeleri kullanabilecektir. Ailesi neden evin her odasında bozulmuş süt bulduklarını uzun bir süre anlayamamışlardır. (Rebellato 18)

C'nin sözleri direk olarak şiddet gördüğünü açık etmese de, bir çocuğun maruz kaldığı aile içi şiddetin yarattığı travmanın hayatının bütününe etkileyecek kadar derin olabileceğinin göstergesidir. C bu travmanın etkisiyle, korunma içgüdüsünü tatmin edebilmek için annesine takıntılı hale gelmiştir. Hayatı boyunca karşı karşıya kaldığı şiddetle başa çıkabilmek için annesine ihtiyaç duyacaktır. Aile içinde tanık olduğu şiddetin yanı sıra C, “on dört yaşındaki bir çocuk tarafından, demirlerin üzerinde” tecavüze uğramıştır. Bu tecavüzün ruhunda kapanmayan izler bıraktığını anlatımında görmek mümkündür. Tecavüze uğradığını açıkça söylediği bölüm dışında, bu tecavüzün detayları oyunun farklı yerlerine serpiştirilmiştir. Örneğin bir kısımda “altı yaşındayken mavi bir denizci elbisesi giyiyordum, belimi sıkı sıkı saran kırmızı mavi elastik kemer, naylon çoraplar, dizlerimde sert yara kabukları, bacaklarımdan yukarı yükselen metal demirler, David –“ (Kane 176) cümlesini söylemesi travmasının belirtisi olarak algılanabilir. C maruz kaldığı durumu anlatırken, cümlesini tamamlayamaz. Buradaki erkek ismini tecavüzcüsüne atfetmek mümkündür. Tecavüz sırasında ya da sonrasında kendine kimse yardımcı olamayacağı için C, bir reaksiyon olarak bu olayla bağlantılı takıntılar geliştirmiştir. Örneğin “nereye gitsem, onu görüyorum. Plakayı biliyorum, arabayı biliyorum, bilmediğimi mi düşünüyor?” (158) cümlesiyle kendine tecavüz eden kişinin bilinçaltında sürekli onu kovaladığını ima eder ve “bekaretimi geri istiyorum” (178) diyerek, geri alması mümkün olmayan bir şeyi istemeye devam eder. Yaşadığı bu tecrübe onun başta kendisi olmak üzere her şeyden nefret etmesine ve hayattan

umudunu kesmesine neden olmuştur. Hatta “kendi ailesinin kokusundan nefret eden (160) C’den kimse kendinden ettiğinden daha çok nefret edemez.” (180) Nefret döngüsünde C’nin en güçlü hissi annesine karşı hissettiğidir çünkü yardıma ihtiyacı olduğunda annesi yanında olmamıştır: “Bana yardım edecek kimse yok, kahrolası annem de yok.” (179) C yaşadığı travmatik deneyimler sonucunda halüsinasyon görmeye başlar. Gördüklerinin tecavüzüyle bağlantılı olduğu ve bahsettiği larvaların spermilerle alakalı olabilecek bir kullanım olduğu sonuca götürebilir:

Ne zaman bir şeye dikkatli baksam, larvalarla dolup taşıyor.

[...]

Ağzımı açıyorum ve ağzımın onlarla dolu olduğunu görüyorum, boğazımdan aşağı iniyorlar.

[...]

Onu çıkarmaya çalışıyorum ama uzadıkça uzuyor, sonu yokmuş gibi. Yutuyorum ve orada değilmiş gibi davranıyorum. (a.g.e., 175).

Aile içi şiddet gören çocuklarda ve tecavüze uğrayan kadınlarda toplum dayatmalarının sonucu suçluluk belirtileri görülmesi sıkça rastlanan bir durumdur. C de yaşadıklarının sorunluluğunu kendine yüklüyor gibi görünür: C: “Ben şeytanım, ben bozuldum ve kimse beni kurtaramaz.” (173) C: “Bu suçu taşıyorum ve neden olduğunu bilmiyorum.” (174) Suçluluk duygusu sonunda C “Artık kimsenin iyiliğine inanmaz” (163) ve bütün yaşadıkları onu hayatından vazgeçecek noktaya getirir:

C: Hiçbir şey hissetmiyorum, hiçbir şey.

Hiçbir şey hissetmiyorum.

[...]

A: Ne istiyorsun?

C: Ölmek. (158)

M'nin travması daha önce güvenilebileceği bir ilişki yaşayamaması ve aldatılmış olabileceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır: M: "Eliaçık, kibar, düşünceli ve mutlu olduğu zaman, biliyorum ki bir ilişki yaşıyordu." (182) Tek başına bu nokta kaynak almak için yeterli olmasa da, M'nin gittikçe yalnızlaşan ve umursamaz hale gelen toplum içinde yaşayacak olması, travmasının temelini oluşturmaktadır. Israrla ve takıntılı bir şekilde çocuk istiyor olması buna bağlanabilir. Çocuk istemez aslında bir çocuğa "ihtiyacı vardır" (167). O'nu koşulsuz seven bir çocuğu olursa, aldatılmadan ya da terk edilmeden hayatına devam edebilecektir. Çünkü M oyunun belirli yerlerinde belirttiği gibi yalnız kalmaktan korkar:

M: Yaşlanmak ve soğumak ve saçımı boyayamayacak kadar fakir olmak istemiyorum. ... Altmış yaşında kiralık bir odada, faturayı ödeyemem diye korkarak yaşamak istemiyorum. ... Yalnız ölmek istemiyorum ve kemiklerim etlerimden temizlendiğinde ve kiranın günü geçince bulunmak istemiyorum (165).

Nitekim kendisini annesinin yerine koyan C'ye ısrarla "ben senin annen değilim" demesi aslında bir çocuk sahibi olmaya hazır olmadığına da göstergesidir. Bu durumda M toplum tarafından itildiği bir düşüncenin parçası olmakta, yalnızlık korkusunu çocuk istediğini düşünerek yenmeye çalışmaktadır. Daha önce yaşadığı ilişkilerden çocuk sahibi olmayı denemiş olabileceği potansiyeli göz önünde bulundurulursa da, M toplum tarafından güveni kırılan bir birey olmanın travmasını yaşamaktadır.

Tecavüz teması oyun seslerini dikkate değer bir şekilde yönlendirmektedir. B sesinin geçmişinde de tecavüzün önemli bir yeri vardır. Olan olayları çok açık

etmese de oyunun bir noktasında bir tecavüz çocuğu olduğuna dair bir göstergede bulunur: B: “Ve siz bir tecavüz çocuğunun acı çekmeyeceğini mi, düşünüyorsunuz?” (162) Oyunda aynı zamanda B’nin de bir tecavüz skandalına dahil olduğunu gösterebilir. Hatta oyunun bir noktasında C ile konuşmaları o kadar üst üste biner ki C’ye tecavüz edenin B olduğu düşünülebilir. B’nin uyuşturucu maddelere düşkün olması ve kadınlarla ilgili yaptığı cinsel içerikli konuşmaları, sevgisizlik travması olarak yorumlanabilir. İstenmeyen bir ilişkiden doğan bir çocuk olduğuna inanılırsa, sevilmediğini düşünerek büyümesi beklenmeyecek bir durum değildir. Hatta cinselliğe düşkünlüğü savunma mekanizmasının bir parçası olarak yorumlanabilir. Nitekim ona ara sıra çocuğuymuşçasına yaklaşmaya çalışan M ile bile yatmak istemesi, savunma içgüdüsünün dışavurumu olarak algılanmalıdır. Olmasına neden olan olguyu o da hissizce devam ettirmeye çalışır. Bir süre sonra B de sevgisiz kalmış diğer bireyler gibi hisseder:

B: Hiçbir şey hissetmiyorum, hiçbir şey.

Hiçbir şey hissetmiyorum. (a.g.e., 156)

Görüldüğü gibi gösterimi açısından şiddetsiz geçer gibi görünen oyunun alt metninde ciddi şiddet öğeleri kullanılmıştır. Sevgisizlik, ihanet, tecavüz, gibi olgular, oyun seslerini atlatamayacakları travmalarla yüz yüze bırakmış ve sonuç olarak sesler toplumsal yaşamdan koparak, karışık kafalarında oluşan soruların cevaplarını kendi içlerinde aramaya çalışmışlardır. Oyunun genel olarak karamsar olan havasını Sarah Kane’in aynı dönemde yaşadığı depresyona atfetmek mümkündür. Yine Sarah Kane’in toplumsal olaylar karşısındaki duyarlılığı dikkate alındığında, oyundaki seslerin yaşadıklarını evrensel boyutta ele almamak imkansız gibidir. *Crave*’de

gösterilenler dünyanın dört bir tarafında bazı insanların gerçekten yaşadığı şeylerdir. Bunların kendi başına gelmediği bireyler ya da özlemini çektikleri şeyi ‘öldürmek’ zorundadırlar. Hatta bu temalar geliştirilerek şöyle bir çıkarım yapılabilir. Sesler bir anlamda tek bir insanın yaşadıklarını tecrübe ederler. Tecavüz edilen kişinin travması toplumun duyarlı olan diğer bireylerinin de travması olur. David Greig’e göre, *Cleansed*’de olduğunun aksine, *Crave*’i okuyan kişi, karakterini kaybeden oyun kişinin yazının sınırındaki zehirleyici dışavurumunu tecrübe eder ve Kane’in imgelemleri fiziksel farkındalıktan metinsel farkındalığa geçiş yapar (xiv).

Daha önce belirtilen dört kişi tarafından Paines Plough’da okuması yapılan eser yazara “müziksellikte ne kadar ileri gidebileceğinin sınırlarını bilemeyeceğini söyler” (Saunders 101). *Crave* gerçekten de son derece müziksel bir oyundur. Kane’in kullandığı kısa satırlar ve kelimeler özenle seçilmiştir ve oyunun içindeki dört farklı ses repliklere devam ettikçe oyun müzikal bir kalite kazanmaktadır. David Greig’e göre “oyunun müziksellliği ve ritmi satır satır okunduğu zaman değil, bütün karakter ve temalar bir araya geldiğinde fark edilmektedir” (Kane xiv).

2.3 4.48 PSYCHOSIS

1999 yılında yazımı tamamlanan ve gösterimi Sarah Kane’in ölümünden sonra 2000 yılında gerçekleşen *4.48 Psychosis*, yazarın diğer eserleri gibi, karşı tartışmalara konu olmuş ve eleştirilere maruz kalmıştır ancak bu tartışmalı son oyun aynı zamanda yazarın adını belirlemiştir. Oyunla ilgili tartışma yaratan noktalardan en göze çarpanı, işlenen intihar temasının Sarah Kane’in kişisel hayatıyla paralellik göstermesi ve bu nedenle oyunun yazınsal gücünün ne şekilde değerlendirilmesi

gerektiği konusundaki uzlaş(ma)ma çabalarıdır. Bu nedenle eser ve Kane'in ilintili yazınsal başarısını değerlendiren eleştirilerden önce, oyunun içeriği ve Kane'in kişisel deneyiminin ne şekilde örtüştüğü incelenmelidir.

David Greig'e göre Sarah Kane ömrü boyunca depresyon yaşamış, her birinde gittikçe zayıflamış, intihara eğilimli bir hale gelmiştir. 4.48 *Psychosis* oyununun yazımına devam ettiği 1998 yazının sonları, yeni ve ağır bir depresyona yenik düştüğü bir dönemdir. Greig, Kane'in bu depresyon boyunca gördüğü tedavilerin ve kişisel deneyimlerin oyunda materyal olarak yansıdığını belirtir. (Kane xv). Graham Saunders da Kane'in bu son yapıtının biyografik ve kişisel eğilimlerinin en net görüldüğü oyunu olduğunu iddia eder. Manejeri Mel Kenyon, Kane'in oyunu yazdığı sıradaki ruh halini şöyle açıklar:

Kane bir hafta arayıp bir şeyi çok beğendiğini söylüyordu; diğer hafta ise söylediği şeyden nefret ettiğini ve oyunu yakacağını. Sanırım oyunla aralarında bir aşk-nefret ilişkisi vardı ve oyunu yazarken yaşadığı yorgunluğun farkındaydı. (Saunders 110)

Kane'in kişisel hayatındaki bu aşk-nefret ilişkisi, oyun karakterinin düşüncelerinde de benzer şekilde görülmektedir. Bu durumda Kane'in yaşadığı ruhsal dalgalanmaların oyunda kişisel hayatının bir parçası olarak kullanıldığı gerçektir. Kane bütün detayları olanca gerçekliği ile kullanabilmesi açısından, Saunders'ın da savunduğu gibi gerçekten titiz bir çalışmaya imza atmıştır. Kane ise verdiği röportajda, oyunu yazarken kendi ruh haliyle ilgili kullanımlarda bulunduğunu hiçbir şekilde açık etmez:

4.48 *Psychosis* adında bir oyun yazıyorum ve *Crave*'le benzerlikleri var, ama farklı. Psikotik kriz ve kişinin zihninde gerçek ve gerçek olmayanı ayırmasını

sağlayan duvar yıkıldığında artık gerçek hayatınız ve hayal dünyanız arasında bir ayrım yapamamaya başladığınızda neler olduğuyla ilgili. Ve ayrıca nerede duracağınızı bilmemeniz ve hayatın nerde başladığıyla. Örneğin ben psikozlu olsam, ben, Dan⁴⁰ ve bu masanın arasındaki sınırları bilemezdim. Bütün bunlar bir sürecin parçası olurdu ve bir süre sonra aradaki sınırlar yıkılmaya başlardı. Ben de kendi adıma form ve içerikle oynayarak bir takım sınırları yıkmaya çalışıyorum. Bu tabii ki zor bir süreç ve kimseye bunu nasıl yaptığımı söylemeyeceğim çünkü eğer birisi o noktaya benden önce varırsa çok sinirlenirim. Sonuç olarak *Crave*'de başlayan şey bir adım öteye gidecek ki nereye gideceğini ben de bilmiyorum. (Saunders 112)

Sarah Kane'in kişisel tecrübelerinin oyundaki yansımaları ve oyunun tamamlanmasından hemen sonra gelen intiharı, *4.48 Psychosis* ile ilgili eleştirileri çok farklı bir boyuta getirmiştir. Bu eleştiriler Kane'in edebi başarısından çok, intiharı üzerine odaklanmışlardır. Kane'in intiharı ve üzerine son oyununun sergilenmesiyle, yazar ve eserleriyle ilgili 'sert ve acımasız' eleştiriler yapan pek çok eleştirmen geri adım atmış ve "yüzsüzce" (Claycomb 103) Kane'e haksızlık yaptıklarını itiraf etmişlerdir. Örneğin Kane'in ilk eserlerine "izleyiciyi şok etmeye çalışan bir yenyetmenin yazdığı saçmalık olarak" yaklaşan Charles Spencer, "hatalı olduğunu kabul etmiş ve bu durumda yapabileceği en iyi şeyin, Kane'in hayaletinden özür dilemek" olacağı sonucuna varmıştır. Yazılan eleştirilerle ilgili bir tanesi, özellikle Kane'i kariyeri boyunca desteklemiş eleştirmenler arasında büyük bir rahatsızlığa neden olmuştur. Alastair Macaulay Kane'in bu son oyununun "dünyada bugüne kadar yazılmış en dikkat çekici pasif agresif depresyon örneği olduğunu ve herhangi birimizin bugüne kadar okuyabileceği en eğlenceli intihar notu" olduğunu söylemiştir. Saunders'a göre *4.48 Psychosis*'i bir intihar mektubundan biraz daha

⁴⁰ Röportajı gerçekleştiren Dan Rabellato'dan bahsediliyor.

fazlası olarak düşünmek, oyunu içerik ve temalar açılarından yoksullaştırmak demektir. Ancak aynı zamanda oyundaki intihar temasını göz ardı etmek de, yazarın asıl niyeti göz ardı edildiği için estetik açıdan doğru olmayacaktır (Saunders 110-111). Yapılan eleştiriler göz önünde bulundurulduğunda şu noktaya dikkat çekmek gerekmektedir: eleştirmenlerin esere ve yazara yaklaşımları doğal olarak değişiklik gösterecektir ancak bu son oyunla ilgili yorumlara kulak verildiğinde ve Kane'in kendisinin de içinde bulunduğu çöküntünün gerçekliği kabul edildiğinde, *4.48 Psychosis*'e bir intihar notu olarak da yaklaşmak hiç olanaksız değildir. Hatta bütün eleştirilerin aksine, oyunun asıl değerini takdir edebilmek için *4.48 Psychosis*'e bir intihar notu olarak yaklaşmak gerekli bile olabilir. Oyun sırasında karakterin yaşadığı buhran, yabancılaşma, hayatta kalma çabası, okuyucu ve izleyiciler olarak, daha önce hiçbir yazarın yapamamış olduğu bir çabaya şahit olmak demektir ve delilik gibi ağır bir ithamla nitelendiremeyecek olsa da, deliliğin dünyasına bu kadar şiirsel bir tanıştırmayla giriş yapmak, her yazarın harcı değildir. Sadece tiyatro değil diğer edebi türler de hesaba katılacak olursa, kimi yazarların bir intihar sürecini olabildiğince gerçekçi anlatabilmek adına insanüstü bir çaba gösterdikleri söylenebilir. Ancak Kane yaşadığı 'gerçek' depresyon süreci sayesinde, okuyucu ya da izleyiciye depresyon ve intihara giden yolda birinci elden bilgi sunmaktadır. Kane'in bilinçli ya da bilinçsiz - tartışmaya açık - denemesi, gerçekçiliği bakımından zevk alarak okunması ve üzerinde ciddi şekilde düşünülmesi gereken bir intihar yolculuğudur. David Greig de bu bilinçlilik üzerine "*4.48 Psychosis* okuyucu için özellikle 'acı vericidir' çünkü büyük ihtimalle yazar oyunun ölümünden sonra sergileneceğini biliyordu" diyerek bir çıkarımda bulunur (Kane xvi). Bu çıkarım temel alınacak olursa, okuyucu ya da izleyicinin oyunun nasıl değerlendirilmesi

gerektiği tartışmalarını bir kenara bırakıp, oyunun detaylarına odaklanması yazarı takdir edebilmek adına daha doğru bir yöntem olacaktır.

Oyunun Kane'in kişisel hayatından izler taşıdığı reddedilemez bir gerçektir ve bu en net şekliyle oyun başlığından çıkarılır. Kane geçirdiği son depresyon boyunca her sabah uyandığı saat olan 4.48'i "şafaktan önceki en karanlık, psikozunun yarattığı karışıklığın ortadan kalktığı bir berraklık anı" olarak niteliyordu (xvi) ve oyun zamanı için belirlediği tek gösterge saat 4.48 olurken, mekan olarak bir psikozlunun zihni seçilmiştir. Sonuç olarak bu oyun, Foucault'nun nitelediği gibi, ne hissettiğini ya da ne düşündüğünü asla bilemeyeceğimiz 'sorunlu bir zihnin', ilişki kuramayacak düzeye gelmeden tam önceki tecrübelerini bize açık bir şekilde sunması açısından, Sarah Kane'in düşüncelerini en net haliyle görebileceğimiz oyundur. Ryan Claycomb'un Kane'in oyunuyla ilgili yorumuna katılmamak elde değildir: "Kane intihar ettiğinde ardında sahne yönergesi, karakteri bulunmayan bir "oyun" bıraktı. *4.48 Psychosis* parçalı, şiirsel, kimi zaman karmaşık ama bir o kadar da mükemmel bir eserdir." (Claycomb 103) Kane'e yönelik eleştirilerin, intiharı üzerine 'daha ılımlı' bir hal almasının nedeni salt ölümü değil, deliliğin ve yardım bulma çabasının Claycomb'un da belirttiği gibi dâhiyane bir şekilde açık edilmesidir.

4.48 Psychosis'deki isimsiz karakter oyun boyunca sevdiğini arar. Bu arayışın bir parçası olarak, anıların büyük yer tuttuğu zihnine yaptığı yolculukta, toplumsal baskı, ilgisizlik, umursamazlık yüzünden kendinden ve diğer herkesten umudunu kesmiş hale geldiğini fark eder. Yaşadığı çoğu şey karakteri çok yormuştur ve artık hem kendi hayatındaki hem de toplumsal acıları kaldıramaz hale gelmiştir. Karakter bir çıkış yolu bulmaya, yardım almaya çalışmıştır ancak psikiyatrlar bile sorununa bir çözüm bulamamıştır. Bunun üzerine intihar ettiğinde ise

okuyucu/izleyici çok acı bir gerçekle karşı karşıya kalır: karakterin bu kadar zaman boyunca aradığı şey, aslında kendisidir. David Greig'e göre okuyucu bu oyunu yazarın bir cömertliği olarak değerlendirmelidir çünkü "4.48 Psychosis zihnimizde çoğumuzun ziyaret bile etmek istemeyeceği ancak bazılarımızın kaçamayacağı bölge üzerine yazılmış bir rapordur." (Kane xvii)

4.48 Psychosis'de anlatım tekniği olarak *Crave*'de kullanılabilecek çok benzer bir teknik seçilmiştir: monolog tekniği. İzleyici, adı olmayan ve zihnin kendisi olarak yorumlanacak bir iç sesin monologları sayesinde oyunu takip eder. Saunders'a göre *Crave* ve 4.48 Psychosis oyunlarında Martin Crimp'in *Attempts on Her Life* oyununun etkisi, Kane'in kendisinin de belirttiği gibi açık bir şekilde görülür. Crimp'in oyununda da kaç oyuncu olduğu ya da belirli bir bölümde kimin konuştuğuna dair bir gösterge yoktur, ki bu özellik iki oyunu da kabul edilen karakter yaratma formatlarından uzaklaştırmaktadır. Kane 4.48 Psychosis'in anlatım tekniğine nasıl karar verdiğini şöyle açıklar:

Çok ilginç - *Crave*'i bitirdiğimde bundan sonra ne yapacağımı bilmediğimi düşünmüştüm, çünkü *Crave* çok minimal ve dile dayanan bir oyundu - yazınım bundan sonra nereye gidebilirdi ki? Ancak birkaç hafta önce bu oyunu yazmaya başladığımda, birden daha da öteye gidebileceğimi fark ettim. Yeni oyunda karakter bile yok, bütün olan dil ve gösterge. Ancak bütün göstergeler, göstermek yerine dilin içinde. İçinde kaç kişi olduğunu bile bilmiyorum. (Saunders 111)

4.48 Psychosis oyununda kullanılan monologlar çeşitlidir; kişinin kendi kendine konuşması, doktor-hasta konuşmaları, tıbbi ölçüm soruları ve klinik vaka geçmişinin açıklanması, kişisel yardım sağlayan psikoloji kitapları gibi. Fakat bütün

bu söylemler oyunda yardımcı öge olarak yer alır çünkü dilin alışlagelmiş kurallarına bağlı olmadıkları için, tiyatronun duygu ve düşünceleri izleyicisine sunmakta kullandığı imgelemler yoluyla sunulmaktadır (Saunders 112). Bu imgelemler de yönetmenlerin oyunu çok yaratıcı ve değişik fikirlerle sahnelemesine yardımcı olmaktadır. Örneğin oyun 2000 yılında Royal Court Jerwood Theatre Upstairs'da James Macdonald tarafından sahnelendiğinde, yönetmen oyundaki sesi, kurban/suçlu/seyirci olmak üzere iki kadın ve bir erkeğe bölmüştür. Oyun içinde hiçbir şekilde belirtilmese de içsesin konuşmalarından, farklı kişilerin konuşmalara dahil olduğu sonucuna varılabilir. Nitekim James Macdonald'ın kullandığı üç figür, Kane'in yazınında her zaman insanların çektiği acıların dürüst ve şefkatli bütünlüğünü oluşturmuştur (Kane xvii).

Oyunda kullanılan temaların, hem kusursuz bir dilsel yaratıcılıkla sunulması hem de Foucault'nun otorite ve delilik temalarıyla örtüşmesi, Kane'in derin ve incelikli dünya görüşünün yazınsal başarısıyla desteklendiğinin açık göstergeleridir. Bu nedenle çalışmanın bu kısmında, oyunda kullanılan temalar Foucault'nun ortaya koyduğu delilik teorisi ile açıklanacaktır. Oyun ilk okunduğunda bariz olarak görülen tema intihardır. Bu belirgin temayı, karakterin oyunun başından sonuna kadar sürdürdüğü monologlarından ve oyun sonundaki intiharından anlamak mümkündür. Ancak oyun teması ile ilgili yapılan detaylı analizde asıl şaşırtıcı olan mükemmelliğin, Sarah Kane'in diğer eserlerinde de mutlaka kullandığı evrensel insan temasını, yalnızlaşma ve aşk temalarıyla harmanlayarak, kurumsal/toplumsal eleştirinin bir parçası olarak sunmasıdır. David Greig bu harmanlamayı bir sadeleştirme olarak görürken, konuşan kişiyle ilgili önemli bir tespit yapmış olur:

4.48 *Psychosis*'in konusu en sonunda daraltılmıştır. Savaş, aile, sevgililer en sonunda yerini "zihnin kendisi"ne bırakmıştır. Peki, bu zihin kimin zihnidir? Sözleri sarf eden konuşmacının zihnidir kuşkusuz, ancak bu direk olarak yazarın zihni midir? Kane'in eserleri benliği, çoğunlukla problematik ve değişken, hareketli ve kendi sınırları içinde savaş veren bir mevcudiyet olarak yansıtmıştır. Yazar kimliği neden bundan farklı olsun? (xvi)

Oyun karakterine evrensel insan, zihnine de evrensel zihin yakıştırması yapmak, Greig'in yorumu da dikkate alındığında yerinde olacaktır. Oyundaki zihin "hem yazarın kendisi, hem de bundan çok daha fazlasıdır", hatta "bu psikozlu zihin öyle bir zihindir ki izleyicinin içeri girip kendinden bir şeyler bulmasına olanak verir." (xvii) Ve bütün bunlara bağlı olarak, evrensel olan bir zihindir. Çalışmanın ilk kısmında da belirtildiği gibi, Foucault yüzyıllar öncesinde başlayan bir sürecin sonucu olarak, günümüz insanının etrafındaki olaylara karşı hissizleşmesi ve artık insanlığa karşı bir sorumluluk hissetmemesini eleştirmekte ve otoritenin yaptırımlarının bir sonucu olarak görmekteydi. 4.48 *Psychosis*'deki karakter ise evrensel kişi olarak dünyada yaşananlar nedeniyle acı çekmektedir ve bu acı bir süre sonra karakteri tüketir. Buna göre, karakterin etrafta olanları değiştirecek gücünün olmaması, onu yalnızlaştırarak bunalım dünyasına taşır. Karakter bir zaman sonra, kendi içindeki iyiliğe rağmen, dünyanın bütün kötülüğünü üstlenerek, yaşadığı vicdan azabının altında ezilir. Karakterin şu sözleri, döneminde yaşananların ve 'deli' insanların duydukları suçluluğun açık bir göstergesidir:

Yahudileri zehirledim, Kürtleri öldürdüm, Arapları bombaladım, durmam için yalvarmalarına aldırmadan küçücük çocuklara tecavüz ettim, öldürme benim işim, herkes partiyi benim yüzümden terk etti, o kahrolası gözlerinizi oyup bir kutunun içinde annenize

göndereceğim ve öldükten sonra sizin çocuğunuz olarak yeniden dirileceğim, elli kat daha kötü ve deli olacağım, o hayatlarınızı kahrolası bir cehenneme çevireceğim REDDEDİYORUM REDDEDİYORUM REDDEDİYORUM BANA BAKMAYIN (227)

Yozlaşmadan, insaniyet dışı yaptırımlardan sorumlu olan otorite bunu üstlenmediği için, utanma işi evrensel insana kalmıştır. Delirtme pratiği burada yerini çok güzel bulur. Dünyada yer bulabilmek ve rahat yaşabilmek için, otoritenin istediği gibi vurumduymaz olmak gerekir, bunu yapamayan kişiler ise dışlanmaya ve sonunda yalnız kalmaya mahkumdur. Oyundaki evrensel kişi, kişisel mücadelesinin yanı sıra, evrensel boyutta da düşünebilen bir ‘akıllı’ olduğu için delirtilmeyi ve toplumdan dışlanmayı hak eder. Çünkü oyunun bir parçası olmayı büyük harflerle reddetmiştir.

Otoritenin bir diğer işlevi olan tekdüze insan yaratma çabası da oyun karakterinin ‘delirmesine’ neden olan etkenlerden biridir. Oyun karakteri aslında saat 4.48’de yaşadığı aydınlanmalarda kendi derinliğinin ve düşüncelerinin çok farkındadır. Buna göre ısrarla algılanan gerçeklikten farklı gerçekliklerin de olduğunu altını çizerek. Örneğin kleptomanlar toplum tarafından kabul görmezken, oyun karakteri için çalmak “kutsal bir eylem” olarak algılanabilir (213) çünkü bir ifade biçimidir. Toplumdaki farklı pratikler, otoritenin gücünü sarsmaya yönelik eylemler söz konusu olduğunda ise, ifade etmenin yeri yoktur. Bu durumda kişi, oyundaki durumuyla, çalmanın kutsallığından bahsedebiliyorsa, ancak bir delidir ve dışlanması uygundur. İşte kişi bu dışlanma döngüsüne girdiği zaman, öncelikle yapacağı şey kendi özüne dönmek ve gerçekliğini orada aramak olacaktır. Ancak bu durum aradığını bulamama, korku, bunalım gibi tehlikelere yol açacaktır. Oyun kişisi

de bu aşamalardan bir bir geçer. Özüne dönen karakter büyük bir yalnızlaşma yaşar, toplumsal sorumlulukları gereği insanlara karşı her zaman verici davranan karakter, aynı yardımı kimseden görememektedir: “Hayatımda hiçbir zaman insanların benden istediklerini verememek gibi bir sorunum olmadı. Ama kimse bana karşı böyle davranmadı. Kimse bana dokunmuyor, kimse yanıma gelmiyor.” (215) Bu nedenle yalnızlaşma, oyunda toplumdan uzaklaşmanın ya da uzaklaştırılmanın bir parçası olarak kullanılmıştır. Karakterin konuşmalarından, oldukça yalnız hissettiği ve aslında ihtiyacı olduğunda yalnız bırakıldığı sonucuna varılabilir:

Bazen etrafıma bakıyorum ve senin kokunu hissediyorum ve ben devamı edemem ben bu lanet olası fiziksel acıyı sana karşı hissettiğim lanet olası özlemi dile getirmeden devam edemem. Ve ben sana karşı bunları hissederken senin bana karşı bir şey hissetmemeni anlayamıyorum. Hiç mi bir şey hissetmiyorsun? (214)

Görüldüğü gibi toplum bireylerin ihtiyacı olanı vermez ve bu olgu da Foucault’nun modern zaman toplumlarının vurdumduymazlığına yaptığı vurgunun bir göstergesidir. Aristokrasi düzeni ile başlayan süreçte otorite bireyleri yalnızlaştırır ve sadece kendi ihtiyaçlarını tatmin etmeye yönlendirir. Karakter de bunun sonucu duyduğu nefreti, inanılan daha büyük bir gücün uygulaması olarak görür. Karakterin diğer bireylerden ya da oyunda olduğu gibi Tanrı imgesinden nefret etmesine yol açar. Birey inançsızlığın ve güvensizliğin ilk basamağını böylece tecrübe etmiş olur:

Tanrı seni kahretsin. Siktir. Siktir. Hiçbir zaman benim için orada olmadığın için Tanrı seni kahretsin, kendimi bok gibi hissettirdiğin için Tanrı seni kahretsin, aşkımlı ve hayatımı benden emdiğin için Tanrı seni kahretsin,

babam hayatımı siktigi için, annem de onu terk
etmediği için kahrolsun, ama en önemlisi, beni olmayan
bir insana aşık ettiğin için sen de kahrol Tanrı,
kahrolsun, kahrolsun, kahrolsun. (215)

Toplum dışına itilmenin dışında, olayların getireceği sonuçlarla tek başına baş edebilme korkusu da delilikte önemli bir yer tutar. Olumsuz sonuçlarla kişinin yalnız başına mücadele etmesi hiç kolay bir süreç değildir ve oyun karakteri de bu zorluğu düşünceleriyle anlatır:

On yıl içinde o yine ölü olacak. Ben bununla yaşarken,
mücadele ederken, bunu düşünmediğim birkaç gün
geçerken, o yine ölü olacak. Ben sokaklarda yaşayıp
adını bile unutan yaşlı bir kadın olduğumda o yine ölü
olacak, bu son bulduğunda o yine ölü olacak ve ben
bununla yalnız başıma mücadele etmek zorunda
kalacağım. (218)

Görüldüğü gibi karakterin kararlı ve ‘bilinçli’ bilinci, düşünceleri onu deli olmaktan çok varoluşsal bir problemin içine koymaktadır. Karakter, uyumsuzluğu nedeniyle dışlanmış ve yalnız bırakılmıştır. Onu bu hapsedilmeye toplumsal normlar getirmiştir. Bir süre sonra, bu normlar onun gözünde bir anlam ifade etmemeye başlar ve kendine döner. Ancak kendini orada bulamayacaktır çünkü böyle olmasına karar veren bir güç onu tüketmiştir. Bu durumla tek başına başa çıkmak imkansızdır. Bu durumda kişi çareyi ölümden bulur. Söz konusu kişinin kendini öldürmesi olduğu zaman, bu aktivite tıbbi olarak, bunun bir bozukluk olarak nitelendirilmektedir. Tıbbi kaynakların söylediklerinde mutlak bir doğruluk payı vardır ancak Foucault’nun görüşleri de göz önünde bulundurulduğunda, kişileri bu sona itenin toplum olduğu düşüncesi akıldan çıkarılamamaktadır. Sadece bu oyunun ‘delisi’ incelendiğinde ise,

gördüğümüz deliliğin aslında kişinin gerçekliği olduğu çok açıktır. Bu noktada Foucault'nun belirttiğinden farklı olarak yazarın çok büyük bir önemi vardır. Kane tam bu noktada 'delirmiştir' – ifade farklı davranmaya başlamıştır diyerek de yumuşatılabilir. Foucault'nun ısrarla özünü asla göremeyeceğimizi iddia ettiği deliliğin ne olduğunu Sarah Kane sayesinde bu oyunda görebiliriz. Peki bu, artık deliliği anladığımız anlamına gelebilir mi? Karakter bile kendine ne olduğunu çözemeyip kurtulamayacağı bir acıdan korkarken varılacak nokta, 11. yüzyıla dayandırılan delilik uygulamalarının günümüzde de pek değişmediği ve delilerin bedensel ya da duygusal olarak fark etmeyecek şekilde, ölüme itildiğidir. Deli dün de bugün de yarın da ölmeye mahkumdur.

Kane yukarıda belirtilen büyük acıları okuyucuya/izleyiciye sunarken, aynı zamanda çağımızda yaşanan en büyük vurdumduymazlıklardan birine ayna tutmaktadır. Oyun karakteri belli bir şekilde daha önce pek çok doktordan yardım almaya çalışmıştır. Ancak yaşadığı, ya da Kane'in kendi yaşadığı tecrübeler diye düşünmeden edemediğimiz, tecrübeler Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* çalışması boyunca savunduğu, doktorların psikiyatri bilimi adı altında otoritenin oyununa alet olduğu ve gerçek amaçlarının yardım etmek değil, kendilerine bu oluşturulmuş bilim içinde yer bulmak olduğu görüşünün kanıtıdır.

Bunu kanıtlayabilmek için öncelikle karakterin kendi durumuyla ilgili yaptığı yorumlara kulak vermek yerinde olacaktır. Okuyucunun karakterin bulunduğu hale nasıl geldiğine dair izler bulma görevi taşıdığı bu macerada, ruh hali henüz oyunun başında çok net bir şekilde anlatılır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, oyunun sonlarına doğru doktorun karakteri nasıl algıladığı ve nasıl yaklaştığından önce, karakterin kendiyle ilgili hissettikleridir:

Mutsuzum

Geleceğin umutsuz olduğunu ve bir şeylerin iyiye değişmeyeceğini hissediyorum

Sıkıldım ve her şeye karşı memnuniyetsizim

İnsan olarak tam bir başarısızlık göstergesiyim

Suçluyum, cezalandırılıyorum

Kendimi öldürmek istiyorum

Eskiden ağlayabiliyordum ama artık gözyaşım kalmadı

İnsanlara karşı ilgimi kaybettim

Karar veremiyorum

Yiyemiyorum

Uyuyamıyorum

Düşünemiyorum

Yalnızlığımın, korkumun, iğrenme duygumun üstesinden gelemiyorum

Kiloluyum

Yazamıyorum

Sevemiyorum

Kardeşim ölüyor, sevgilim ölüyor, ikisini de ben öldürüyorum

Ölümüne yürüyorum

Tedaviden korkuyorum

Sevişemiyorum

Sikişemiyorum

Yalnız olamıyorum

İnsanlarla olamıyorum

Kalçalarım çok büyük

Vajinamdan nefret ediyorum

4.48'de

Umutsuzluk ziyaret ettiğinde

Kendimi asacağım

Ölmek istemiyorum

Ölümlülüğümden o kadar bunaldım ki kendimi
öldürmeye karar verdim

Yaşamak istemiyorum (206-207)

Karakterin yukarıdaki konuşmaları aslında günümüzde çoğu insanın hissettiği eksiklikler ya da kaygılardır. Suçluluk, özden iğrenme, kilolu olduğuna kanaat getirme başta olmak üzere, çoğunluğu da aslında toplum tarafından oluşturulmuş ön yargılardır. Karakteri bu noktada diğer insanlardan ayıran nokta, daha derin ve geri dönülemeyecek şekilde yaşamasıdır. Tıbbi olarak kabul edilecek olursa, karakter bir tedaviye ihtiyaç duymaktadır. Bu tedavi süresince yaşadığı tecrübenin ilk basamağını karşılaştığı doktorların kendini nasıl hissettirdiği oluşturur:

Doktor Bu ve Doktor Şu ve geçerken bir kap çış almak için uğrayıveren Doktor Adı Her Ne İse. Bunalım dehlizlerinde yanarken, küçük düşüşüm tamamlanıyor çünkü hiçbir sebep yokken titriyorum, sözcükler anlamını kaybediyor ve öleceğim için hiçbir şeyin bir anlamı olmadığını bildiğim için söyleyecek sözüm de yok. Ve bedenimin ve aklımın bir olduğu objektif bir gerçeklikten bahseden sakın bir psikiyatrik ses yüzünden çıkmaza giriyorum. Ama ben burada değilim ve hiç olmadım. Doktor Bu bunu hemen yazıyor ve Doktor Şu anlayışlı bir şekilde mırıldanıyor. Beniz izliyorlar, beni yargılıyorlar. (209)

Bu aşamada doktorların tek yaptığı notlarını almak olur. Doktorlar bu tedavi süreci içinde, kitaba bağlı kaldığını ve hastaları bireysellikleri içinde ele almadıklarını açıkça belirten şey, karakterin aşağıdaki yorumu olur:

Esrarlı doktorlar, duyarlı doktorlar, sıra dışı doktorlar, aksi bir delil gösterilmediği takdirde hastalarını siktğini düşündüğünüz doktorlar, aynı soruları soruyorlar, kelimeleri ağzımın içine koyuveriyorlar, doğuştan gelen umutsuzluk için kimyasal tedaviler öneriyorlar, birbirlerinin kıcını kolluyorlar, bana isteyerek dokunan tek doktor, gözlerimin içine bakan doktor, yani kazılmış mezardan konuşan sesimin kara mizahına gülen doktor, Kafamı kazıttığımda beni ti'ye alan doktor, yalan söyleyen ve beni gördüğüne sevindiğini söyleyen doktor. Yalan söyleyen. Ve beni görmekten mutlu olduğunu söyledi. Sana güvendim, seni sevdim, ve canımı acıtan seni kaybetmek değil, ama tıbbi notlar kılığına girmiş kahrolası yüz­süz sahteliğin (209-210)

Oyunun bir sonraki aşamasında, karakter daha önce yaşadığı tıbbi tecrübeleri anlatıyor gibidir: “Acıma bakan ifadesiz yüzlerle dolu oda, anlamsızlıktan yoksunsa şeytani bir maksat olmalı.” (209)

Bütün bu saptamalardan sonra, oyunda karşılıklı konuşma hissi yaratan diyaloglar başlar. Sahnelenmesi sırasında farklı sesler kullanılmış olsa da, bu diyalogları aslında monologlar gibi algılamak da mümkündür. Diyalog olduğu çıkarımı ise, soru cevap tekniğinin kullanılması ile algılanmaktadır. Doktorlarla ilgili yaptığı uzun yorumlardan sonra, karakter tek bir doktora olan inancını neden yitirdiğini anlatmak ister gibidir. Bu monolog/diyalogları karakterin yaşadıklarını gözden geçirmesi olarak da algılamak mümkündür. Karakter kendini çok net bilmektedir ancak Foucault'nun da daha önceki bölümlerde incelenmiş yorumlamalarına dayanarak, doktorun sadece işini yapıyor olmak uğruna işini yaptığı ve aslında karşısındaki delinin ne hissettiğine dair hiçbir ilgisinin bulunmadığını çıkarmak mümkündür. Daha da ötesi, karakter kendine gereken teşhisi koymuşken, doktor ısrarla onun hasta olduğunu söylemektedir. Modern

psikolojinin en önemli yapılanmalarından biri, onu hastanın hayatında vazgeçilmez kılacak şey, hastanın hasta olduğunu kabul etmesidir. Ancak bu oyunda karakter, doktordan daha da farkında olan bir kişi olarak, bunu zaten kabul etmeyecektir. Doktor ise ısrarla görüşünün doğruluğu üzerinde iddia edip durur:

Bütün insanları küçümser misin yoksa özellikle beni mi?

Seni küçümsemiyorum. Senin hatan değil. Sen hastasın.

Sanmıyorum.

Öyle mi?

Evet. Ben sadece depresifim. Depresyon öfkedir. Ne yaptığına, kimin orada olduğuna ve kimi suçladığına bağlıdır.

Peki sen kimi suçluyorsun?

Kendimi. (212)

Psikiyatri doktorlarının her şeyi kitaba uygun yapma çabası da oyunda eleştirilmektedir. Foucault'nun da söylediği gibi onlar sadece bir takım isimler yakıştırmak için çalışacaklardır. Amaçları yardım etmek değildir. Bu bölümün girişinde de belirtildiği gibi, karakter kendinden çok emindir. Ne istediğini çok iyi bilmektedir ve kollarını kestikten sonra, doktorun "Ooo tatlım koluna ne oldu, kesince rahatladın mı, gerilimin biraz azaldı mı?" (216) gibi suçlayıcı sorularına, "Niçin neden yaptığımı sormuyorsun?" diyerek bir ahlak dersi vermektedir (217). Karakter ise tüm kalbini doktora açmışken yine bir suçlamayla karşılaşacaktır: "Şimdi hasta olmadığını mı düşünüyorsun?" (217)

“İnançsızlıklarının hiçbir şeyi tedavi edemeyecek olan” (230) ve “hasta onun farklı olduğuna ve yüzündeki kıpırdamalara bakarak belki de sıkıntılı olduğuna inanırken, diğer bütün gerizekalı yavşaklar gibi kendi kışını kollayan” (210) doktorlar anlayışsızlıklarıyla o kadar bunaltırlar ki hastalar artık uygulanmayacak şeylere bile uygulanabilir gözüyle bakabilirler. Hangi hastalıklı zihin bunaldığını ve artık yapacak başka bir şey kalmadığını kabul edebilir ki? Karakterin bu saçma kabulünden aklının son derece yerinde olduğu anlamı çıkartılabilir çünkü ancak akli başında insanlar tartışma anında yenilgiyi kabul edip, sonucunu kabullenme sürecine girebilirler. Bir delinin böyle bir şey yapmasına gerek yoktur. Gerçek deliler zaten bağlantı kuramayacak kadar delidir. Oyun karakteri zayıf bir karakter olabilir ancak deli hiç değildir. Karakter “Peki, yapalım, ilaçlar deneyelim, kimyasal lobotomi yapalım, beynimin daha yüksek fonksiyonlarını kapatalım ve belki yaşamayı biraz daha iyi becerebilirim. Hadi yapalım.” (221) diyerek doktorlara son bir şans verir. Burada dikkat çeken şey aslında aklıyla bir sorunu olmayan bir insana uygulanacak tıbbi pratiklerin oldukça ağır olmasıdır. Yine ilginç bir şekilde doktorlar “lobotomi” gibi ağır bir ‘tedavi’ uygulamak için, hastanın onayına ihtiyaç duyarlar. Yine Foucault’nun belirttiği gibi doktorlar burada, yapacakları eylemin sorumluluğunu üstlenmekten kaçmaktadırlar. Kendi özgür iradeleriyle hastanın ihtiyacı olan tedaviyi alması için karar vermek yerine, yaşanacak olumsuz sonuçları yine sorumluluk almaktan bıkmış bir karakterin omuzlarına yüklemektedirler.

Otorite doktorların tedavide sorumluluktan kaçınmasını mümkün kılarken, onlara tanımlar koyma ve tanımlara yönelik doldurdukları ‘raporlarla’ hastaları ‘sınıflandırma’ hakkı verir. Nitekim oyundaki karakterin de bir ‘dosyası’ vardır. Okuyucu dosyada yazanları doktor gözünden ancak hastanın anlatımıyla öğrenir.

Kane'in bu ikili düzlemi oyununda kullanması oldukça ilgi çekici bir noktadır. Çünkü okuyucu olarak eş zamanlı olarak karakterin zihninde de hareket edebildiğimizden, doktorların ya da karakterin kendisinin taraflılığını çok daha net bir şekilde görebiliriz. Tutulan bu raporların ilki insaniyetten mahrum dilin kullanımına iyi bir örnektir. Raporda "hastanın" bu güne kadar kullandığı ilaçlar ve yaşadığı değişiklikler tutulmuştur. Yememe, uyumama, konuşmama, cinsel isteksizlik, umutsuzluk ve ölme isteği, karaktere "patolojik" olarak yaklaşma hakkını tanımıştır. Çünkü bütün bu belirtiler, normal insanların göstermediği ve kişiye hasta olarak yaklaşılabilmesine olanak sağlayan belirtilerdir. Teşhis koyulduktan sonra "hasta" Sertraline, Zopiclone, Melleril, Lofepamin, Citalopram, Prozac, Thorazine, Venlafaxine, Seroxat gibi ilaçlar kullanmış, ancak son ikisini kendi reddiyle olmak üzere, ilaç tedavileri her seferinde yarım bırakılmıştır. Yan etkilerin hasta üzerindeki etkileri, doktorlar tarafından ilaçların kesilmesine vardırılmıştır. Çünkü "hasta" intihara eğilimli hale gelmiş, saldırganlaşmış, hastane çalışanlarının kendinin zehirlemeye çalıştığına inanmış, kısa süreli hafıza kaybı yaşamış, başı dönmüş, kafası karışmış, arabaların önünde yürümüş, uykusuzluk çekmiş, doktorlara ve ilaç üreticilerine karşı öldürme isteği hissetmiş, tardiv diskinezi yaşamıştır.⁴¹ Burada tedavi pratiklerinin aslında kendilerinin nasıl hastalıklı bir yol izlediğini görmemiz için iki noktaya dikkat çekilmelidir. Karakter öncelikle tehlikeli ve bunalımlı olduğu düşüncesiyle hastaneye yatırılmış, sonrasında psikolojik olarak daha acil sayılabilecek bir vakanın hastaneye varması sonucu, karakter taburcu edilerek "toplum bakımı"na bırakılmıştır. Peki bu durumda, bu kadar ağır semptomlar gösteren bir hastayı aciliyet sırasına koyan doktor neye göre karar vermiştir? İkinci

⁴¹ Kas işlevi kaybı, özellikle kollar ve ağız çevresinde görülmektedir.

olarak da karakter neden bu kadar ilaç kullanmasına karşın gittikçe kötüleşmiştir? Eğer başarılı bir tedavi uygulanırsa, hastanın iyileşmesi beklenmez mi? İşte bu soruların cevabı, güçlerini akılcı olmaktan çok öylesine kararlar vermeye yönlendiren doktor ve hastanelere yapılan açık bir eleştiridir. Kane'in depresyondan muzdarip bir birey olarak kendisinin de bu süreçlerden geçtiği göz önünde bulundurulursa, Foucault'nun savunduğu psikiyatrinin çoğu zaman göstermelik bir bilim olarak işlediği görüşü daha fazla doğrulanmaktadır. Doktorun raporu ile ilgili insanın kanını donduran bir diğer nokta da, oyun karakterinin durumunu intiharı sonrasında insani hiçbir tepki göstermeyen bir dille açıklamasıdır: "100 aspirin ve bir şişe Bulgar Cabernet Sauvignon, 1986. Hasta kusmuk gölü içinde uyandı ve şöyle dedi: 'Köpeklerle uyudum ve pire dolu uyandım.' Yoğun karın ağrısı. Başka reaksiyon yok." (225) Kuşkusuz hasta böylesine yorucu bir deneyimden sonra, başka reaksiyonlar da göstermiştir. Hatta intiharı başlı başına bir reaksiyon sayılabilir ancak önemli olan hastanın rapor doldurulduğu sırada 'sorun yaratacak' bir eylemde bulunmamasıdır.

Oyunun bir bölümünde bir delinin bir doktoru nasıl gördüğüne dair kanıtlar sunulmuştur. Doktorlar kendilerini doktor olarak görürken, hastaların aslında onlardan daha farklı düşünen, belki biraz daha akıllı, belki de bakış açıları biraz daha geniş olan "arkadaş"lara ihtiyaçları vardır. Ancak otorite – bu durumda psikiyatri bilimi – doktorun kendisini hasta ile bir tutmasına izin vermeyecektir. Hasta 'sınıflandırılmış', doktor ise hastadan çok daha 'sağlıklı' bir oluşumun bir parçasıdır. Karakterin "Senin arkadaşla ihtiyacın değil doktora ihtiyacın var." (236) diyen doktoru, aralarındaki ilişkiyi profesyonel ilişki olarak görür: "Bizim ilişkimiz profesyonel. Bence iyi bir ilişkimiz var. Ama profesyonel." (237)

Oyunun doktor-hasta ilişkisine detaylıca ayrılmış bu bölümünde dikkat çeken bir nokta daha vardır. Doktor hastalarından bahsetmek için “client” kelimesini kullanır, düz bir şekilde “patient” demez. Buradan çıkarılacak sonuç da doktorların, hastalarını koydukları yerin gerçekten de iş ilişkisini geçmeyeceği ve onlara sadece para, ün kazanmak için yaklaştıkları gerçeğidir. Hatta, oyundaki hayali doktorun da bahsettiği gibi mesleklerinden nefret bile ediyor olabilirler, ya da bir “deli” tarafından bu şekilde algılanmaktadır:

Pek çok hastam/müşterim beni öldürmek istiyor. Gün sonunda buradan çıktığım zaman eve gidip sevgilimi görmem ve rahatlamam gerekiyor. Arkadaşlarımla birlikte olmam ve rahatlamam gerekiyor. Gerçekten birlikte olabilmek için arkadaşlarıma ihtiyacım var.

(Sessizlik)

Bu kahrolası işten gerçekten nefret ediyorum ve aklımı koruyabilmek için arkadaşlarıma ihtiyacım var.

(Sessizlik)

Üzgünüm. (237)

Ancak yine de hastaların doktorlara inanmak için sebepleri vardır. Oyun karakteri hasta olmadığı için, sadece acıdan muzdariptir ve aslında “inançsızlığı” olmasa doktoru kendini düzeltebilecektir. Oyun karakteri doktordan beklentilerini çok net bir şekilde yansıtır. Kişi doktora gelmiştir ve nedenleri şunlardır:

Hedefleri ve tutkuları gerçekleştirmek için

Zorlukları aşmak ve daha iyi yaşamak için

Yeteneği geliştirip öz saygı kazanmak için

Muhalefete karşı koymak için

Başkaları üzerinde etki bırakmak ve onları kontrol etmek için

Kendimi korumak için

Psikolojik alanımı koruyabilmek için

Egoyu kanıtlamak için

İlgi görmek için

Görölmek ve işitilmek için

Heyecanlandırmak, şaşırtmak, büyülemek, şok etmek, ayartmak, eğlendirmek ya da baştan çıkarmak için

Sosyal kısıtlamalardan arınmak için

Zorbalık ve kısıtlamaya direnmek için

Özgür olmak ve arzularımca davranmak için

Adetlere meydan okumak için

Acıdan kaçmak için

Utançtan kaçmak için

Yeni eylemle eski küçük düşmüşlükleri silmek için

Özsaygıyı devam ettirebilmek için

Korkuyu bastırmak için

Zayıflığın üstesinden gelmek için

Sahip olmak için

Kabul edilmek için

Başkalarına yaklaşmak ve eğlenceli bir şekilde karşılık vermek için

Arkadaşça konuşmak, hikayeler anlatmak, hisleri, fikirleri, sırları paylaşmak için

İletişim kurmak için

Gölmek ve şakalar yapmak için

Arzulananın ilgisini kazanmak için

Diğer'e sadık kalmak için

Diğer'le paylaşılan anlardan zevk almak için

Beslemek, yardım etmek, korumak, rahat ettirmek,
yatıştırmak, desteklemek, bakmak ya da iyileştirmek
için

Beslenmek, yardım almak, korunmak, rahat ettirilmek,
yatıştırılmak, desteklenmek, bakılmak ya da
iyileştirilmek için

Diğer'le, eşit olanla, karşılıklı eğlenceli, fedakar,
destekleyici bir ilişki kurmak için

Affedilmek

Sevilmek

Özgür olmak için (233-235)

Görüldüğü gibi bu istek listesi, aslında çok evrensel bir listedir. Karakterin bütün bunları bir seferde istiyor olduğu sonucu değil, bütün insanların farklı farklı da olsa bu listede yazanlara ihtiyacı olduğu sonucu çıkarılmalıdır. Ancak, bu istekler listesinin aslında otoritenin istediklerinin tam tersine denk geliyor oluşu bir ikilem doğurmaktadır: insanlığın yararı için bütün bunları isteyen bir birey ne kadar deli olabilir ve içinden çıkamadığı bu istekler listesinden yarar sağlamasına olanak vermek açısından tedavi edilmeli midir? Oyun karakteri ise tedavisi sırasında bu isteklerine ulaşabilmeyi daha fazla bekleyemeden “yüz tane Lofepramine, kırk beş tane Zopiclone, yirmi beş tane Temazepam ve yirmi tane Melleril” içerek hayatına son verir (241).

Karakter ilaçları aldıktan sonra kendiyle konuşmaya devam eder. Bu konuşmalar oyun boyunca yaptıklarına benzerdir ancak son sözü ise, Sarah Kane'in yazın hayatı boyunca kullandığı en vurucu cümlelerden biridir: “Lütfen perdeleri açın.” (245) Karakter aslında doktorlarının nitelediği gibi umutsuzluğa gömülmüş

değildir, tek isteği biraz ışıktır. Bu cümle aynı zamanda ölümün karanlığına yapılan bir atıftır. Sarah Kane ölümü çok önemli bir olgu olarak görmez, çünkü yaşamının bir parçası olarak ölmek de doğaldır. Ölüldüğünde ise sonsuz bir karanlık olacaktır. Bu durumda oyun karakteri için aslında yaşamak güzeldir. Bu cümle Sarah Kane'in olumsuz gibi görünen ancak kimsenin olmadığı kadar temiz ve incelikli yaşam felsefesinin bir göstergesi olarak algılanmalıdır. Nitekim oyunun gösteriminde James Mcdonald, bu son sözler söylendikten sonra tiyatronun duvarını açmış ve seyirciler kendilerini bir anda Londra trafiğinin ortasında, farklı bir yorumlamayla, şahit oldukları intihar serüveninden sonra yaşamın tam ortasında bulmuşlardır.

Sonuç olarak oyun karakterinin bir takım tıbbi anormallikler gösterdiği kabul edilmekle birlikte, bu tıbbi anormalliklerin tedavisi sırasında Foucault'nun sürekli belirttiği, psikiyatri doktorlarının işlevsiz olduğu ve otoritenin bir parçası olarak tek yaptıklarının kitaptan ilerleyerek hastayı tedavi ediyor gibi göründükleridir. Tıp pratiği içinde hasta kişi, gücü olanların emellerine alet edilmiş olmak dışında bir değer taşımamaktadırlar. Daha da önemlisi, otorite gerekli toplumsal temelleri hazırlayarak, kişiyi psikiyatri pratiğinin içine bırakıvermiştir. Bu toplumsal temeller bireyi yalnızlaştırmış, zihninde korkular yaratmış, duygu ve düşüncelerini bastırarak kendini ifade etme alanı bırakmamıştır. Birey kendi de dahil kimseye güvenemez hale gelmiştir. Kane'in bu oyunda kullandığı karakter özellikle dilsel aktiviteler açısından değerlendirildiğinde, zihinsel huzursuzluk belirtileri göstermektedir. Ancak istekleri bu kadar net olan bir karakteri 'deli' olarak nitelendirmek, ağır bir ithamdır. Karakter modern insanın yaşadığı kaygıları yaşamaktadır ve Kane'in kendi yaşadığı süreç bu kaygıların anlatılmasında olumlu bir etki yaratmıştır.

SONUÇ

Ünlü Fransız düşünür Michel Foucault, kariyeri boyunca yaptığı çalışmalarda 21. yüzyıl toplum yaşayışı ve normlarını şekillendiren olguları incelemiştir. Bu incelemeleri sırasında 'otorite' kavramı ile karşı karşıya gelmiş ve toplum içindeki pek çok yaptırımın otoritenin emellerine alet olarak kullanıldığı sonucuna varmıştır. Otoritenin yaptırımlarından olan 'dışlama' ve 'kapatma' uygulamalarının etik temeller çerçevesinde değil, çıkara yönelik kullanıldığı savını desteklemiştir. Özellikle bu iki uygulama söz konusu olduğunda, günümüz toplumundaki algısına temel hazırlayan tarihsel gelişimi içinde deliliğe büyük bir önem vermiş ve kapatma uygulamalarının farklı olanı etiketleme ve toplumdan dışlama çabası olduğu sonucuna varmıştır. Sarah Kane de 21. yüzyılın en güçlü seslerinden biri olarak, eserlerinde otoritenin yanlış uygulamalarına yönelik pek çok kanıt sunmuştur. Bu çalışmanın çıkış noktasını ise Sarah Kane'in 'akli dengesinin yerinde olmadığı'; bu nedenle eserlerinin 'vahşet' içeren provokatif eserler olduğu şeklindeki eleştiriler oluşturmuştur. Ancak Kane'in eserleri analiz edildiğinde Foucault'nun savunduğu modern toplumu baskılayıcı unsurların çok kullanıldığı fark edilmiş ve Kane'in 'deli' değil de, çağının gerçeklerinden bahseden hassasiyetli bir yazar olduğu düşüncesi çalışmanın geliştirilmesinde etkili olmuştur.

Çalışmanın giriş kısmında, tezin ortaya çıkmasında etkili olan temel unsurlara kısa bir giriş sunulmuş olup, ilk bölümde Foucault ve edebiyat alanındaki ilişkisi incelenmiştir. Foucault edebiyat alanındaki araştırmaları sonucunda, yazarların metinleriyle olan etkileşimlerinde döngüsel bir hareketlilik olduğunu savunmuştur. Yazarın adını eser belirlerken, aynı zamanda eserin değerli olmasını sağlayan temel

unsurun da yazar olduğu görüşünü desteklemiştir. Bu durumda yazarlar eserlerinden ayrı olarak düşünülmemeli ve metin eleştirisi sırasında bütüncül bir bakış açısı geliştirmek gereklidir. Bütüncül bakış açısının en önemli unsuru, günümüz toplumunda otoritenin ne olduğunu sorgulamaktır. Otorite ‘saf bilgi’ye ulaşmak isteyen bireyi kısıtlama ve yaftalama yoluna giden bir oluşumdur. Baskılar ve kurumlar aracılığıyla kısıtlanmayıp, gerçeği bulma arayışına devam eden bireyler ise, toplumdaki diğer bireylere kıyasla ‘farklı’ görülüp, toplum dışına itilmeye çalışılmaktadır. Foucault’nun savunduğu anlamdaki delilik deneyini daha net açıklayabilmek adına ilk bölümün alt başlıklarında, Kane’in oyunlarının incelemesinde de ele alınacak iki noktanın açıklamasına yer verilmiştir: toplumsallık içinde delilik algısının gelişimi ve bir hastalık olarak delilik göstergeleri. İlk başlıkta başvuru ve Foucault’nun aynı zamanda doktora tezi de olan *Deliliğin Tarihi* adlı kitabında yapılan incelemelerde, delileri kapatma uygulamasının topluma sorun çıkaran bireyleri toplumdan uzaklaştırma çabası temeline dayandığı görülmüştür. Buna bağlı olarak, akıl hastanesi kurumunun otoritenin bir yaptırımını olarak kullanıldığı ve başta doktorları olmak üzere bir bütün olarak akıl hastanesinin, hastaları gerçekten tedavi etme konusunda yetersiz kaldıkları sonucuna varılmıştır. İkinci alt başlık içinde ise Foucault’nun *Akıl Hastalığı ve Psikoloji* adlı çalışması temel alınarak, hastalık olarak değerlendirildiğinde deliliğin bir takım dışa vurum yöntemleri kullandığı görülmüştür. Buna göre delilik belirtileri olarak özellikle dilsel yapı bozumları incelenmiştir. Akıl sağlığı yerinde olmayan bireylerin çok konuşma, anlamsız tekrarlar, dili alışlagelmiş yapısı dışında kullanma ve tepki çokluklarına başvurduğu gözlemlenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümüne gelindiğinde, Sarah Kane'in hayatının kısa bir özeti verilmiş ve yazın hayatını etkileyen olgular üzerinde durulmuştur. Buna göre Kane'in eserlerinde aşk, savaş, acı gibi evrensel temaları sıkça kullandığı ve bu nedenle toplumun her kesimine hitap edebilecek yetenekli bir yazar olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bölümde yapılan inceleme sırasında Kane'in hayatını oyunlarından ayrı tutmanın, oyunları anlama konusunda bir yetersizliğe varacağı iddia edilmiştir. Bu nedenle yaşadığı klinik tecrübelerin oyunlarının tema ve tekniğini şekillendirdiği düşünülüp, oyunlara bu bağlamda da bakılmıştır. Kane'in 'delilik' serüveni ve Foucault'nun görüşlerinin örtüştüğü iddia edilen üç oyunu, üç farklı başlık altında sunulmuştur.

Foucault eleştirisi ışığında ele alınan *Cleansed* (1998) oyununda, modern toplumun küçük bir yansıması olarak kullanılan akıl hastanesi kurumu, görevlileri ve dayatmaları sebebiyle 'baskı' teması altında incelenmiştir. Oyunda bahsi geçen kurumdaki görevlinin, Foucault'nun da savunduğu gibi, baskı unsurunu yaratan ve kişileri delirmeye iten bir tıp görevlisi, hatta bir tiran olduğu görülmüştür. Bu akıl hastanesindeki 'doktor', 'toplum'la bağdaştırılmış ve toplumun farklı olanı izole etme ve cezalandırma eğiliminde olduğu sonucuna varılmıştır. Karakterlerin oyun sonunda kişiliklerini kaybetmesi ise, Foucault'nun savunduğu gibi otoritenin kurumlar aracılığıyla sessizleşen bireyler yaratmaya çalıştığı savını desteklemiştir. *Cleansed* oyunundan sonra kendi hayatında yaşadığı depresyon ile bağlantılı olarak Kane, biraz daha kişisel tecrübelerle yönelmiştir. İkinci alt başlıkta incelenen *Crave*'de (1998) zaman ve mekâna yönelik normların ortadan kaldırılması ve seslerin zihninde yapılan yolculuk, Kane'in yaşadığı ağır depresyon sürecinin bir yansıması olarak yorumlanmıştır. Yapılan inceleme sonucu oyunda yer alan A,B,C

ve M seslerinin, toplumsal hayat içinde travmalara maruz kaldığı görülmüştür. Seslerin yaşadıkları travmalar, Foucault'nun savunduğu modern toplumlarda bireylerin yalnızlaştığı ve umursamazlaştığı savını desteklemektedir. Çünkü sesler gerçekten de toplumsal hayat içinde yapayalnız kalmış, sevgiyi 'delicesine' aramış ancak ona ulaşamadıkları için kendi içlerine dönmüş bireylerdir. Sesler bu bağlamda, Foucault'nun *Akıl Hastalığı ve Psikoloji* kitabında incelemesi sunulan, dilssel aktivitelerde çokluk, iletişim kopukluğu, anlamsız konuşmalar gibi delilik belirtileri göstermeye başlamışlardır. Yani toplum tarafından çaresiz bırakılan birey depresyona itilmektedir. Çalışmanın son alt başlığında ise yazarın 4.48 *Psychosis* oyunu incelenmiş ve intiharından hemen önce yazılan bir oyun olması bağlamında, eser içinde Kane'in kişisel hayatının izlerinin görüldüğü savunulmuştur. Bu son oyunda umutsuzluğunun son aşamasında olan, ancak yine de doktorundan ve psikiyatri biliminden yardım bekleyen bireyin arayışlarının sonuçsuz kaldığı görülür. Doktorlar bu kişiyi tedavi etmeye çalışır ancak başarılı olamazlar, çünkü oyun karakterine göre doktorlar ve genel olarak tıp bilimi gerekli özveriye ve şefkati göstermekten çok uzaktır. Bu gerçeklik de Foucault'nun psikiyatri bilimi ve doktorların tedavi etmekten çok otoritenin bir parçası olarak kullanıldığı savını desteklemektedir.

Kane'in ele alınan üç oyununda da akıl sağlığı ile ilgili göndermeler vardır ve yapılan göndermeler Foucault'nun "toplum cezalandırandır ve kendisi gibi olmayan bireyleri dışlayarak yalnızlığa iter" görüşünü desteklemektedir. Kane'in oyunlarındaki karakterler de evrensel insan görüşünden yola çıkarak toplum içindeki acımasızlık, otorite işkencesi ve toplumun vurdumduymazlığı sonucu, kişiliklerini kaybederek toplumdan dışlanırlar. Bu dışlanma sonucu yine Foucault'nun görüşüne

göre yapay olarak yaratılmış bir tıbbi ortam içine sokularak tedavi edilmeye çalışılırlar. Ancak psikiyatri biliminin temel amacı, hastalarını anlamak ya da onlara yardım etmek olmadığı için hastalar gittikçe kendi yalnızlıklarına gömülür ve çıkış yolu bulamazlar. Yardım çağrılarının sonuçsuz kalması nedeniyle de birçoğu çareyi ölümden bulurlar. Oyunlar Foucault felsefesi ışığında incelenirken, Kane'in yaşantısının da oyunları anlamlandırmada özel olarak önemli bir yeri olduğu görülmüştür. Kane *Cleansed*'i yazdığı sırada ciddi bir medikal durumu bulunmadığı için genel konulara değinmiştir. Ancak *Crave* ile devam eden dönemde, kendi psikolojik durumunda yaşanan değişimleri de oyunlarına yansıtarak daha yalnız, içe dönmüş ve çaresiz karakterlere yer vermiştir. Özellikle son oyunu olan *4.48 Psychosis*'de daha önceki oyunlarında kullanmadığı kadar kişisel referanslar kullanmıştır. Bu bağlamda Kane'in oyunlarını daha iyi anlayabilmek ve yazara hak ettiği edebi değeri vermek için, oyunları ve hayatının aynı paralel üzerinde incelenmesinin edebi bir zorunluluk olduğu savunulmaktadır. Karakterleri ve kendi hayatı arasında bağlantı kurulduğunda aslında bir takım eleştirmen tarafından kendisine atfedildiği gibi deli olmadığı, sadece çağımızın vurdumduymaz toplumsal normlarıyla uyuşmadığı ve varoluşsal sorunlarını diğer insanların yapabildiği kadar kolayca çözemediği görülmektedir. Çoğu eleştirmenin ısrarla Kane'in eserlerine kendi hayatı ile ilgili ilişki kuracak şekilde bakılmasının artistik açıdan dezavantaj olduğu savunması, doğru bir savunma değildir. Çünkü Kane'in yazınındaki artistik değeri de anlayabilmenin tek yolu, oyun karakterlerine dikkatli bir şekilde kulak vererek kendi hayatındaki izlerle bağdaştırmaktır. Kendi hayatında yaşanmış ve kendisini etkileyen bütün olayların yansımaları, Kane'in oyunlarında görmek mümkündür. Bu kadar anlaşılabilir bir yazarı 'anlamak' için de kendi hayatıyla ilgili

bütün detaylar kullanılabilir, bağlantılar kurulabilir. Okuyucu ya da Kane üzerine çalışan araştırmacı, yazarı daha çok anladıkça kullandığı dilsel ve şekilsel uygulamaların farkına daha çok varmaktadır. Bir genelleme yapılacak olursa Kane'in hem oyunlarında işlediği konular hem de bu konuları işleme şekliyle çok değerli ve 'eşsiz' ve aynı zamanda İngiliz Tiyatrosu'nun akışını değiştirebilecek kadar güçlü bir yazar olduğu mutlak bir gerçektir.

KAYNAKÇA

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. New York: Methuen, 1980.

Benedict, David. "Disgusting Violence? Actually It's Quite a Peaceful Play." *Independent* 22 Ocak 1995.

-----, "Real Life Horror Show." *Independent* 9 Mayıs 1998.

Billington, Michael. "Edinburgh Festival: 4.48 Psychosis." *Guardian* 18 Ağustos 2008.

-----, "How do you Judge a 75-minute Suicide Note?." *Guardian* 30 Haziran 2000.

-----, *One Night Stands: A Critic's View of Modern British Theatre*. Londra: Nick Hern Books, 1993.

Booker, Keith M. *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism*. New York: Longman, 1995.

Cavendish, Dominic. "Edinburgh Festival '98: Theatre: Verbal Assault and Battery." *Independent* 15 Ağustos 1998.

-----, "4.48 Psychosis at the Barbican Theatre: Review." *The Telegraph* 24 Mart 2010.

Clapp, Susannah. "Blessed are the Bleak." *Observer Review* 2 Temmuz 2000.

Claycomb, Ryan. *Lives in Play: Autobiography and Biography on the Feminist Stage*. Michigan: University of Michigan Press, 2012.

-----, "Sarah Kane in Context (review)." *Theatre Journal* 64. 4 (2012): 631-632.

Cook, Harold J. "The History of Medicine and the Scientific Revolution." *Chicago Journals* 102.1 (2011): 102-108.

Downing, Lisa. *The Cambridge Introduction to Michel Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

During, Simon. *Foucault and Literature Towards a Genealogy of Writing*. London: Routledge, 1992.

Eagleton, Terry. *Literary Theory*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.

Earnest, Steve. "Love me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of the Extremes (review)." *Theatre Journal* 56.1 (2004): 153-154.

-----, "Cleansed (Review)." *Theatre Journal* 58.1 (2006): 110-112.

Foucault, Michel. *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi Akıl ve Akıl Bozukluğu*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge, 2013.

-----, *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*. Çev. Emre Bayoğlu. İstanbul: Ayrıntı, 2013.

-----, *İktidarın Gözü*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı, 2003.

-----, *Discipline and Punish*. New York: Vintage Books, 1995.

-----, "What is an Author?", *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. Essex: Pearson Education Limited, 1988. 174-88.

Fowles, Donald C. "Schizophrenia Spectrum Disorders". *Handbook of Psychology Volume 8 Clinical Psychology*. Ed. George Stricker, ve Thomas A. Widiger. Hoboken: John Wiley&Sons Inc., 2003. 65-92.

Freundlieb, Dieter. "Foucault and the Study of Literature." *Theatre Journal* 16. 2 (1995): 301-344.

Gibbons, Fiachra. "Royal Court Takes on Kane's Last Play." *Guardian* 20 Eylül 1999.

- Greenberg, Leslie S., Robert Elliott, ve Germain Lietaer. "Humanistic-Experiential Psychotherapy". *Handbook of Psychology Volume 8 Clinical Psychology*. Ed. George Stricker ve Thomas A. Widiger. Hoboken: John Wiley&Sons Inc., 2003. 301-25.
- Johnston, John. "Discourse as Event: Foucault, Writing, and Literature." *MLN* 105. 4 (1990): 800-818.
- Kane, Sarah. *Complete Plays*, London: Methuen Drama A&C Black Publishers Ltd, 2001.
- McWilliams, Nancy., ve Joel Weinberger. "Psychodynamic Psychotherapy". *Handbook of Psychology Volume 8 Clinical Psychology*. Ed. George Stricker, ve Thomas A. Widiger. Hoboken: John Wiley&Sons Inc., 2003. 253-75.
- Nathan, Peter E., ve James Langan. "Diagnosis and Classification". *Handbook of Psychology Volume 8 Clinical Psychology*. Ed. George Stricker, ve Thomas A. Widiger. Hoboken: John Wiley&Sons Inc., 2003. 5-26.
- Nealon, Jeffrey T. "Exteriority and Appropriation: Foucault, Derrida and the Discipline of Literary Criticism." *University of Minnesota Press* 21. 3 (1992): 97-119.
- O'Leary, Timothy. *Foucault and Fiction: The Experience Book*. London: Continuum International Publishing Group, 2009.
- Pfaff, Timo. "Decoding Sarah Kane Dimensions of Metaphoricity in *Cleansed*." Mainz: Johannes Gutenberg University, 2004.
- Quinn, Sue. "Suicidal Writer was Free to Kill Herself." *The Guardian* 23 Eylül 1999.
- Rabkin, Gerald. "Waiting For Foucault: New Theatre Theory." *Performing Arts Journal Inc.* 14. 3 (1992): 90-101.

Rajchman, John. *Michel Foucault: The Freedom of Philosophy*. New York: Columbia University Press, 1985.

Ravenhill, Mark. "Suicide Art? She's Better Than That." *The Guardian* 12 Ekim 2005.

Rebellato, Dan. "Sarah Kane Interview." *Royal Holloway College* 3 Kasım 1998.

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

Selden, Raman, Peter Widdowson, ve Peter Brooker. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson Education Limited, 2005.

Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre British Drama Today*, London: Faber and Faber Limited, 2000.

-----, "Beyond Timidity? The State of British New Writing." *A Journal of Performance and Art* 27. 3 (2005): 55-61.

Singer, Annabelle. "Don't Want to Be This: The Elusive Sarah Kane." *TDR* 48. 2 (2004): 139-171.

Taylor, Paul. "Theatre; What's This? No Severed Limbs?." *Independent* 15 Eylül 1998.

Urban, Ken. "An Ethics of Catastrophe The Theatre of Sarah Kane." *Performing Arts Journal Inc.* 23. 3 (2001): 36-46.

-----, "Crave by Sarah Kane." *Theatre Journal* 53. 3 (2010): 496-498.

ÖZET

FOUCAULT'NUN ARKEOLOJİK ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ BAĞLAMINDA SARAH KANE'İN *CLEANSED*, *CRAVE* VE *4.48 PSYCHOSIS* OYUNLARI

Modern toplumlarda bireylerin otorite tarafından çeşitli araçlarla baskılandığı ve farklı olanların toplumdan dışlanıp cezalandırıldığı savıyla Michel Foucault, günümüz toplumlarında otoritenin yaptırımlarına karşı bir farkındalık oluşturmuştur. Bu farkındalığın sonucu olarak otorite dayatmaları, çağdaş tiyatro eserlerinde daha net anlaşılır hale gelmiştir. Bu bağlamda, Çağdaş İngiliz Tiyatrosu'nun en çok ses getiren yazarlarından olan Sarah Kane'in oyunları, 21. yüzyıl toplumlarında otoriter baskı ile bireyler üzerindeki etkilerinin incelenebileceği önemli kaynaklardır.

Kane, son üç eseri olan *Cleansed*, *Crave* ve *4.48 Psychosis*'de modern toplumlarda otoritenin baskıyı işletme yöntemleri ve bağlantılı olarak bireyin yaşadığı psikolojik savaşırlara odaklanır. *Cleansed*'de toplumsal olarak kabul edilen normların dışında kalan bireyler, toplum ve bulundukları akıl hastanesinde aslında onlara yardım etme yükümlülüğü olan doktor tarafından beklenti ve kişiliklerine yönelik baskı görürler. Gördükleri baskı sonucu kişiliklerini kaybetmeye başlayan bireyler, bir süre sonra toplum içindeki yaşantılarını sağlıklı olarak devam ettirmekte sorunlar yaşayarak, kendi iç dünyalarına çekilirler. *Crave*'de bireyin yaşadığı içe dönüş süreci daha net anlatılmaktadır. Bireyler kişisel hayatlarında ve toplum içindeki baskılama sonucu travmalara maruz kalırlar. Bunun sonucu olarak da akıl bütünlüklerini kaybederek bir takım delilik belirtileri gösterirler. Belirtiler özellikle

dilsel ifadelerde bozukluk olarak görülmektedir ve bireyler bir süre sonra toplum içinde sağlıklı iletişimi devam ettiremeyecek duruma gelirler. 4.48 *Psychosis* oyununda ise, toplumla iletişim kuramayan ve bu nedenle bir akıl hastanesine yardım almak amacıyla yatan bireyin, yardım bulamama sürecine odaklanılır. Doktorlar ve psikiyatri bilimi, toplumdan dışlanan bireye yardım etmekte yetersiz kalırlar çünkü hastayı gerçekten tedavi etme gibi bir amaç içinde değildirler. İçe dönüş sürecinin sonunda birey, kendisini sindiren ve gittikçe vurdumduymaz hale gelen modern çağ toplumunda tutunabilmek için çözüm yolu bulamayınca çareyi intihar etmekte bulur.

Adı geçen üç oyunda ele alınan temalar, Foucault'nun savunduğu psikiyatri bilimi, doktor, hastanelerin bireylere yardım etmekten çok, otoritenin bir aracı olarak kullanıldığı ve modern çağda toplumların başlı başına bir baskı unsuru olduğu görüşünü desteklemektedir. Kane'in çağdaş toplumların evrensel kaygılarına odaklanması ise, kendisinin de bu kaygıların bir parçası olması göz önünde bulundurularak, yaşanan sorunları incelikli bir şekilde analiz edebilen 'farkındalığı' yüksek bir yazar olduğunu kanıtlamaktadır.

ABSTRACT

SARAH KANE'S PLAYS *CLEANSED*, *CRAVE* AND *4.48 PSYCHOSIS* WITHIN THE CONTEXT OF FOUCAULT'S ARCHAEOLOGICAL ANALYSIS METHOD

In his studies, French philosopher Michel Foucault focused considerably on the fact that individuals in modern societies are suppressed by the authority. As his works suggest, authority utilizes wide ranges of tools, from institutions to other individuals in society, to impose its conventions. Individuals are expected to internalize the imposed conventions and serve the authority accordingly. Units who do not serve purposes of authority are recognized as 'different' and different tendencies in society are punished. The concept of 'punishment' is substantiated through social institutions, schools, prisons, mental hospitals, even society itself. A new interpretation of punishment idea in modern world is also possible: psychological pressure. Societies are becoming more and more insensitive and this occurrence push people to experience solitude and alienation. For that reason, people of twenty first century suffer from depression more than it was used to be.

The enforcement of authority and its effects could widely be realized in the twenty first century thanks to Foucault's works which are the outcomes of attentive research. His works also made it clear that theatre plays are important sources in which power relations and behaviour of individuals can be observed. In this regard,

the plays of Sarah Kane, who is one of the most prominent writers of Contemporary British Drama, are remarkable sources to notice the war of modern people.

Kane's last three plays *Cleansed*, *Crave*, *4.48 Psychosis* concern with the power system in society and individual's psychological war. Different individuals in aforementioned plays suffered oppression implicated by society and allegedly psychiatrists. In consequence of the oppression, individuals evolve into different characters. They cannot recognize themselves anymore and have difficulty in continuing a healthy communication with the rest of the society. As a result, they experience introversion. The introversion reveals itself as "madness" considering the abnormal attitudes in especially lingual practices. Individuals trying to cope with the depression in a stolid society commit suicide because it is the only solution.

This dissertation suggests that humanity lost its faith in a peaceful and unrestricted future and the individuals who instinctively refuse to be parts of authority reveal the indication of depression as Foucault suggests. It is important that the characters, who face with the authority's restriction in modern world and who experience traumatic experience in their personal lives, cannot handle the stress and as a result of this occurrence they alienate themselves from the "cruel society" Consequently, individuals face depression and this may even result in suicide.