

29. Edward Bond'un *Lear* oyununda şiddet ve 'aggro-efekt'

İbrahim GÜNGÖR¹

APA: Güngör, İ. (2021). Edward Bond'un *Lear* oyununda şiddet ve 'aggro-efekt'. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (22), 478-494. DOI: 10.29000/rumelide.895956.

Öz

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı büyük yıkım 1950 sonrası yazarlık kuşaklarını derinden etkilemiştir. İngiliz oyun yazarı ve tiyatro teorisyeni Edward Bond savaşın, sürgünlerin, bombaların gölgesinde bir çocukluk yaşamış, şiddeti ve yıkımı derinden hissetmiştir. Bu nedenle de oyunlarında genel olarak şiddetin merkezde yer aldığı bir dünyanın anlatılarına yer vermiştir. Yazara ve tiyatroya toplumu dönüştürmek gibi bir sorumluluk yükleyen Bond'un tiyatrosunun politik bir zemine bastığı görülür. Bu politik zemin Brecht'in 1950 sonrası tüm Avrupa'ya yayılan etkisinin yoğun izlerini taşımaktadır. Brecht'in tiyatroya yüklediği sorumluluk, seyirciyi uyarıcı bir etkide bulunma çabası, çeşitli efektlerle konuyu, durumu, ilişkileri yadırgatarak uzak aç bir görüş geliştirilmesinin sağlanması düşüncesi Bond'un çalışmaları için bir zemin oluşturmuştur. Bond'un erken dönem yazarlık çalışmalarında ortaya attığı 'aggro-efekt' kullanımı böylesi bir arayışın sonucudur. Bond, 'aggro-efekt' kullanımı ile Brecht'in 'yabancılaştırma efekti'nin eleştirisini yaparak çağın seyircisi üzerinde daha sarsıcı ve şoke edici bir etki yaratma amacı güder. İlk dönem oyunlarından olan *Lear* bu etkinin yoğun olarak kullanıldığı bir metindir. Şiddetin kasıp kavurduğu bir çağı, başka bir şiddet anlatısını ele alıp, günümüze uygun bir dile kavuşturarak anlatmak isteyen Bond, Shakespeare'in *Kral Lear* oyununu yeniden yazmıştır. Bir anlamda Bond, tiyatro düşüncesinde hem toplumsal tiyatronun en önemli temsilcilerinden çağdaşı Brecht'le hem de 'tüm zamanların en büyük yazarı' olarak adlandırılan Shakespeare ile bir hesaplaşma yürütmüştür. Çalışma bu hesaplaşmalar ışığında *Lear* oyununa nüfuz etmiş şiddet öğelerine ve 'aggro-efekt' kullanımlarına yakından bakmayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: *Lear*, Edward Bond, şiddet, aggro-efekt, tiyatro

Violence and 'aggro effect' in Edward Bond's *Lear*

Abstract

The great destruction caused by the Second World War left an immense impact on the generation of writers of the post 1950s. The English playwright and theorist Edward Bond lived a childhood in the shadow of war, bombs and exile and experienced violence and destruction at first hand. This is why in his plays he has displayed a world in which violence is central to the narrative. Bond's theatre does hold a political stand, as he places the responsibility of transforming society on the shoulders of writers and the theatre. This political stand carries influences of Brecht which was widespread across the Europe of the post-1950's. The responsibility Brecht placed on the theatre, his effort to create a stimulating effect on the spectator, his idea of achieving distancing via the use of various effects in the presentation of the topic, the situation and relationships by means of alienation was the groundwork for Bond's work. The 'aggro-effect' technique he came up with in his early years as

¹ Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü (İzmir, Türkiye), ibrahim.gungor99@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3633-8524 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 08.02.2021-kabul tarihi: 20.03.2021; DOI: 10.29000/rumelide.895956].

playwright was the result of such inspiration. Bond pursued to simultaneously present a critique of the 'alienation effect' introduced by Brecht and create impact which would startle and shock the spectators of his time. One of his earlier works *Lear*, is one such example of a text to this effect. In an age ravaged by violence, Bond rewrote Shakespeare's *King Lear*, to take up another narrative of violence, and tell it in a language spoken today. In this sense concerning the matter of the idea of the theatre, Bond settles accounts with both one of the most influential figures of social theatre, his contemporary Brecht, and Shakespeare the greatest bard of all times. This study aims to take a closer look via the abovementioned accounts settled, at the element of violence in *Lear* and the use of the 'aggro-effect'.

Keywords: *Lear*, Edward Bond, violence, aggro-effect, theatre

Giriş

1900 sonrası politik tiyatro düşüncesi Piscator'dan Brecht'e uzanan bir çizgide tiyatroya toplumsal bir sorumluluk biçerek ve yer yer onu araçsallaştırarak farklı yönelimler kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de savaşın yarattığı yıkım ve mevcut sisteme karşı oluşan güvensizlik ortamı politik bir yazarlar kuşağının ortaya çıkmasını sağlar. Arnold Wesker, Joan Littlewood, John Arden, Margaretta D'Arcy, John Osborne gibi pek çok ismin içerisinde sayılabileceği bu kuşak farklı politik arayışlarla oyunlar yazarlar. Edward Bond bu kuşağa ait ama politik tutum, söylem ve oyunlarında diğerlerinden çok daha radikal tercihlere yönelen ve farklılaşan bir isimdir (Hirst, 1985: 7).

Savaş-sonrası yazarlar kuşağının pek çok kişisi gibi İkinci Dünya Savaşı'nın etkisini İngiltere'de doğrudan hissetmiş, şiddetle ve adaletsiz bir dünya ile daha küçük yaşlarda tanışmıştır. Bu yoğun etkiyi *The Hidden Plot* isimli kitabında şiir diliyle dönemi ve yaşadıklarını anlatarak da ifade etmeye çalışmıştır (Bond, 2000a: 2). Savaş sonrası askerlik yaptığı dönem de onun için travmatik izler barındırır (Billingham, 2014: 3). Şiddeti temel sorunsal olarak ele alan yazarlığında bu dönemlerin etkileri net olarak görülmektedir. Diğer yanda Bertolt Brecht'in yoğun etkisi yer alır. Catherine Itzin'in yaptığı saptamaya göre (aktaran Biçer, 2008: 21) Brecht'in Berliner Ensemble topluluğunun İngiltere'ye yaptığı iki farklı turne İngiliz oyun yazarlığında derin bir iz bırakmıştır. Tiyatro-toplum ilişkisinin burjuva sanat algısının yarattığı bir özerklik içinde algılanmaması, tiyatronun değişimin önemli bir unsuru olması gerektiği düşüncesi Brecht'ten İngiliz Tiyatrosu'na uzanan en önemli etkilerdendir. Bu toplumcu ve tiyatroya sorumluluk yükleyen bakış yanında Brecht'in uyarıcı efektler üretme, farklı anlatım yolları arama çabası da İngiliz Tiyatrosu ve Bond için örnek oluşturmuştur. Bond, Brecht'in yaklaşımını kendi döneminin toplum yapısına göre yorumlayarak kullanmayı tercih eder.

Döneminin sorunlarını ancak döneme özgü bir dille anlatabileceği inancı taşıyan Bond'un *Lear* oyununa bakıldığında bir tarafta çağdaşı ve düşünsel izleğinin önemli mimarlarından biri olan Brecht'le, 'yabancılaştırma efekti'nden 'aggro-efekt'e uzanan bir hesaplaşma durmakta iken diğer tarafta da İngiliz oyun yazarlığında neredeyse tartışılmaz bir zirve olarak görülen William Shakespeare'le *Kral Lear* oyunundaki şiddet ve iktidar ilişkisi bağlamında girilen bir hesaplaşma yer almaktadır. Bond, bu hesaplaşmayı şöyle dile getirmiştir: "Lear önümde bir engeldi ve onu ortadan kaldırmak zorundaydım" (Bond, 1972: 8). Bu hesaplaşma çağdaş dünyanın tarih ile, çağdaş sanatın klasik sanatla hesaplaşması olarak da görülebilir. Bond, *Kral Lear* metnini tekrar yazarak onu

kendimiz, kendi toplumumuz, zamanımız, sorunlarımız için kullanılabilir hâle getirebileceğimizi söylemiştir (aktaran Klein, 1989: 71).

Çalışma, Bond'un dünya görüşü ışığında şiddeti algılayış biçiminin, 'aggro-efekt'in temel özelliklerinin ve 'yabancılaştırma efekti' ile farklarının ortaya konulması ile başlayacaktır. Sonrasında Bond'un *Lear*'ının Shakespeare'in *Kral Lear*'ı ile yürüttüğü hesaplaşmaya göz atılacak daha sonra da şiddet ve 'aggro-efekt'in oyundaki çok boyutlu görüngülerinin analiz edilmesi ile sonuç bölümüne ulaşılabilecektir.

Bond'da şiddet ve 'aggro-efekt'

Bond, içinde yaşadığı çağın şiddet ortamını toplumsal düzenin çarpıklığının yarattığı bir sonuç olarak gören, sosyalist düşünceyi benimsemiş bir isimdir. Toplumda adaletsizlik, iktidar ve çıkar çatışmaları, din ve sömürü düzeni gibi kuşatıcı etkilerin, insanı sistemli bir şekilde şiddete ittiğini ve bu şiddetin de onu hem bir saldırgan hem de bir mağdur hâline getirdiğini düşünmektedir. İnsanın varoluşunun doğal düzenine aykırı bir yaşam tarzına, bir sisteme girmeye zorlanması şiddeti bir sonuç olarak ortaya çıkarmaktadır. Özellikle modern yaşamın getirisi kentleşme, teknolojinin mekanize dünyası ve para merkezli sistemin yapısı 'insani' olandan uzaklaşılmasına neden olmaktadır. Bu işleyiş şiddeti bir unsur olarak ahlaki yapısında içermekte ve onu sisteme dâhil olan insanlar için bir araç olarak kullanıma sunmaktadır.

Bond, temel olarak şiddetin toplumsal ahlak ve sistemler tarafından nasıl üretildiği ile ilgilenir. İnsanın doğuştan ya da içgüdüsel olarak şiddete meyilli, saldırgan olduğu görüşüne karşı durur ve şöyle der: "saldırganlık bir kabiliyettir, bir ihtiyaç değildir" (2013: 8). Bond toplumsal sistemin damarlarına nüfuz etmiş bir yapıyı açığa vurmaya çalışır. Artık kimi kavramlar sahip olduklarının dışında anlamlar taşımaya başlamışlardır. Çağımızda suç yasanın kendisi olarak algılanmaya başlanmış, şiddet politika hâline gelmiştir (Bond, 2000a: 5). Sistemin temel unsurlarından biri hâline gelen suç bir anlamda içselleştirilmiştir. Sistemler artık suçun 'ne'liğini kendine göre tanımlamaktadır. Yani adaletsizliğin, parçalanmanın kaynağı 'yasa ve düzenin koruyucusu' kimliğine bürünmekte ve kendini ahlaki açıdan aklamış olmaktadır. Toplumsal ahlak kendini devirebilecek dolayısıyla yaratılmış ahlaki kriterleri sarsabilecek bir muhalefete karşı korku ve öfke duymaktadır. Çünkü kurulu ahlaki düzen bir aklama ve imtiyaz aracı hâline gelmiştir (Bond, 2013: 11-12).

Böyle bir ortamda anlatılar (stories) da adaletin gerçekliği değil görüntüsü ile ilgilenmeye başlamıştır. Sadece 'kim yaptı?' sorusu sorulmakta ve failer aranmaktadır. Ama adaletin tarifi yapılmamaktadır. Bond anlatıların, dramının ve tiyatronun yeni toplumsal yapıda geldiği noktayı da açıklar: Tüketim odaklı bir toplumun demokrasisinde drama da 'doyurmak', 'tatmin etmek' merkezli hâle gelmiştir. Hayal gücünün alanı 'sahte bir gerçeklik yaratma' baskısı altında tutulmaktadır. Derinden derine demokrasiden uzaklaşmakta, bir özgürlük yanılması anlatılarda yer almakta, drama ve tiyatro bu süreçte önemsizleşmektedir (Bond, 2000a: 4-5). Bond'un bu önemsizleşmeyi tiyatronun apolitikleşmesi olarak da okuduğu görülür. Oysaki Bond'a göre tiyatro her koşulda, türü fark etmeksizin politiktir ve sanatta toplumsal olanı vurgulamalıdır (aktaran Hirst, 1985: 24).

Bond yaklaşımına Rasyonel Tiyatro adını vermiştir. Genel olarak oyunlarında akılcı bir toplumun yokluğunu, bu boşluğun şiddeti ortaya çıkararak temel unsur olduğunu göstermeye ve toplumu akılcı bir düşünsel yapıya kavuşturmaya çalışır. Bond'a göre;

Eğer toplumsal çevremiz bizim insanca yaşamamıza uygun koşulları sağlayan (sosyalizm) değil de, bizi sömüren ise (kapitalizm), ya da bizi iki ayaklı hayvanlar ve makineler (faşizm) olarak algılayan

bir sistemse; duygularımızın saldırganlığa, barbarlığa, çocuk kıymına ve şiddetin diğer boyutlarına dönüşmesi kaçınılmaz olacaktır (aktaran Biçer, 2008: 46).

Bu nedenle Bond, oyunların sadece sorunları, çatışmaları ortaya atan yapıda yazılmaması gerektiğini aynı zamanda anlaşılabilirliği sağlayacak, pratik cevaplar da üretmesi gerektiğini belirtmiştir. Cevaplar her zaman çok açık, net ve basit olmasa da amaç sosyalist bir toplum yapısının işaret edilmesidir (aktaran Billingham, 2014: 11). Kimi yerlerde (Mander, 2018: 1205, Biçer, 2008: 31) 'didaktik' bir yazar olarak nitelendirilmesinin nedeni budur. Ama aslında didaktik bir noktaya ayak bassa da oyun yapılarında sadece akılsal çıkarımlara dayanan ve doğrudan sonuca giden bir öğretici yan taşımaz. Brecht'in 'yabancılaştırma efekti'ni eleştirirken onun fazlasıyla akılsal bir aydınlanmaya dayandığı ile ilgili savı bu düşüncüyü daha açık hâle getirir. Bu konuya daha sonra tekrar değinilecektir.

Rasyonel Tiyatro'su ile ilgili söylediği şu sözler çatışmaların, ikilemlerin nasıl tiyatro sayesinde anlaşılır kılınabileceğini açığa vurur: "Tiyatro yapması gerektiği şeyi yaptığı zaman, kaos içindeki düzeni, bayağının içindeki ideali, şimdinin içindeki geçmişi ve irrasyonelin içindeki rasyoneli gösterir" (Bond, 1998: 8). Yani egemen toplumsal sistemlerin nasıl çarpık bir ideolojik zemine bastıklarını gözler önüne serer (Bond, 2015: 18). Bond, toplumsal ahlakın bir intihar biçimi olduğunu söylerken (2013: 15) ikilemlerle dolu bu çarpık yapıya vurgu yapmaktadır. Bozuk toplumsal ve ahlaki yapının saldırganlığını sanatın önleyebileceği düşüncesi sanat-hayat ayırımına verilmiş önemli bir cevaptır. Bond'un düşüncelerinde şiddete karşı durmanın yazarlara biçilmiş tarihî bir sorumluluk olarak görüldüğü söylenebilir.

Şiddet toplumumuza şekil veriyor, toplumumuzu pençesinde tutuyor; şiddetli olmaktan vazgeçemediğimiz takdirde geleceğimizi kaybedeceğiz. Yazarların şiddet hakkında yazmalarını istemeyen insanlar, onların bizler hakkında ve zamanımız hakkında yazmalarını istememektirler. Şiddet hakkında yazmamak bugün ahlaksızlıktır (Bond, 2013: 7).

Böyle bir misyon oyunların günümüz seyircisine ulaşabilmesi için keskin etkilerin aranmasını zorunlu kılmıştır. Türkçe'ye 'arttırılmış-efekt' olarak da çevrilebilecek 'aggro-efekt', Bond'un sanata ve tiyatroya biçtiği sorumluluğun bir sonucudur.

Bond'a göre modern tiyatrodaki etkiler, efektler genelde 'yapay', 'sahte'dir. Tiyatronun unsurlarının (ışık, ses, müzik vb.) etkileyici bir 'iş' ortaya çıkması için 'oportünist' bir kullanımına dayanırlar. Bond, herhangi bir sahne efektinin ancak nedensellikte bağı olması hâlinde faydalı olacağını belirtir. Böylece neden-sonuç ilişkisi açığa çıkarılabilecektir. Nedensellikte bağı olmayan efekt ise kendisini imleyeceği için bir çeşit 'kendi kendinin kanıtı' ya da 'anlamı' hâline gelecektir. Bond, bunu otoriterlikle eşdeğer tutar. Genel olarak estetik algıda bu 'kendinden menkul' olma durumunun özgürlük olarak algılandığını söyler. Nedenselliği ile bir sonuca işaret etmeyen efekti 'boş' olarak nitelendirir. Ve "boş bir estetik ve şoktan daha kof bir şey olamaz" der (Bond, 2000a: 37-38). Etki, efekt konunun tam da merkezinde yani temel çatışmanın bulunduğu noktada ortaya çıkmalıdır. Ölümlü olduğunu fark etmek insanı insan yapan temel durumdur. Bond bu ölümlülük hâline direnmeyi 'özgürlük', ona boyun eğmeyi de 'trajik' olarak ifade eder. Bu karşıtlık, çatışma ya da paradoks oyunların merkezinde yer alır. Ayrıca oyunu yaşamla, güncel gerçekle bağlayan öge de budur. Bond'a göre (2000a: 16-18) özgürlük-trajik çatışmasının zamanın baskısı altında kritik hâle geldiği anlarda dramatik 'etkiler' ortaya çıkar. 'Aggro-efekt' tam da böyle bir baskının yarattığı bir etkidir. Şiddetin, yaşam-ölüm, özgürlük-trajik dengesini daimî olarak ele geçirdiği bir çağda efektin de oldukça şiddetli olması gerekmektedir.

Bond içinde bulunulan toplumsal ortamda 'aggro-efekt'in yaratmasını umduğu etkiyi şöyle tarif etmiştir: "Eğer insanlar yanan bir evde oturuyorlarsa, yanlarına gidip onları şiddetle sarsarsınız"

(aktaran Innes, 1993: 93). Yani şiddetin artık olağanlaştığı bir toplumun seyircisini yadırgatmanın yolu onu sarsmaktan geçmektedir. Bu durum şoke edici etkilerin aranmasını gerektirmektedir. Efektin en uç örneğini *Saved* oyununda bir bebeğin taşlanması (Bond, 2000b: 70-72) şeklinde vermiş olan Bond, bu yolla tiyatronun yaşamın dışında bir 'etkinlik'ten yaşama dâhil bir 'olay'a dönüşmesini umar. 'Tiyatro olayı' (theatre event) düşüncesi 'aggro-efekt'in işlevini anlamak için önemlidir. 'Tiyatro olayı' yaşamın dışında gerçekleşmez. Bu durumu Bond, 'dünya sahnesi' ve 'tiyatro sahnesi' arasında yaratılan karşıtlık üzerinden açıklar. Tiyatronun bir biçimde gettolaştırıldığını ve 'dünya sahnesi'nin dışında bir konuma yerleştirildiğini söyler. Ama bir 'tiyatro olayı' aynı anda hem yaşamda hem sahnede hayat bulan bir olaya dönüşür ve 'dünya sahnesi' ile 'tiyatro sahnesi'ni birleştirir. Böylece artık tiyatro yaşamı konu almaz yaşamın ta kendisi olur. Bahsi geçen yaşamın taklidi olan bir tiyatro etkinliğinin çok ötesinde yaşama dâhil bir 'olay' olarak tiyatrodur (Bond, 2000a: 24).

'Tiyatro olayı' düşüncesi 'aggro-efekt'le de yakından ilişkilidir ve Brecht'in 'yabancılaştırma efekti' düşüncesi ile en belirgin farklılık da bu noktada yatar. Brecht arayışına düştüğü efekt ile olağan olanın, sıradan ve basit olanın, alışılmışın altında yatan gerçeğin fark ettirilmesini amaçlamıştır. Bu bir tür yadırgatma ve aydınlatma biçimidir: "(...) Seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesi" (Brecht, 1964: 63) Brecht'in temel hedefidir. Yaşamın içinde görünmez olmuş, kanıksanmış ya da istemsiz kabullenilmiş gerçek dışı-yapay-amorf pek çok durumun seyirci tarafından daha okunur kılınması için başvurulmuş yabancılaştırma tekniği Brecht'in dramaturjisinin en önemli yapı taşlarından biri olarak bilinir. Brecht 'yabancılaştırma efekti' ile bir bilinç uyandırmaya çalışır ve bireye özne konumunu hatırlatmak hedefini taşır.

Brecht'in ilk kez *Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar* oyunu için yazdığı notlarda bahsettiği 'yabancılaştırma efekti'ni 1935 yılında yaptığı Moskova ziyareti sonrası geliştirdiği bilinmektedir (Nutku, 2007: 115). Efekt, Marks'ın yabancılaşma düşüncesinin temeli üzerinde yükselen bir düşünsel altyapıya dayanmaktadır. Marks'a göre yabancılaşma "(...) insana ait olanın, insanın yarattıklarının, öznenin üzerinde yer alarak onun üzerinde belirleyicilik kazanması hâlidir" (Özbudun ve Demirel, 1999: 19). Yaşanılan hayata ve topluma karşı bir körlüğü getiren bu süreçte bir kırılma olmadığı sürece bireyler değişebilme ve değiştirebilme umudunu yitirmektedirler. 'Yabancılaştırma' olarak sanatta ilk kullanımı ise 1917 yılında Rus Biçimcilerinden Victor Sklovski tarafından gerçekleşmiştir. Sklovski şöyle demektedir: "(...) Şeyleri yeniden görebilmemiz için otomatikleşmiş 'kör' algıyı aşmak zorundayız, bunu da ancak nesnelere ilkin yabancı kalarak yapabiliriz" (aktaran Karacabey, 2009: 65).

1930'ların ortasında Marksist düşüncelerinin estetiğine yansımaya başladığı dönemlerde tiyatronun işlevi üzerine yürüttüğü tartışmalar Brecht'in toplumsal anlamda etki yaratacak bir sanatın araçlarını araması sonucunu doğurmuştur. Seyircinin edilgen konumunun kırılması bu anlamda en önemli hedeflerden biridir. Brecht'in sosyalist bir toplum ve onun oluşumuna katkı sunacak sanat fikri çevresinde ortaya attığı yabancılaştırma düşüncesi seyirciye bir çağrı yapmakta ve dışsal gerçeğin bozuk aynasının ardındakini göstermeye çalışmaktadır. Brecht yabancılaştırma ile sanal duvarları kaldırır, sonuçlara giden süreçleri deşifre eder ve bir bilinç uyandırmaya çalışır. 'Yabancılaştırma efekti'nin politik içeriği aynı zamanda çağın egemen tiyatro düşüncelerine bir karşı çıkışa dayanır. Temel olarak burjuva yaşam örgütlenmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan yanılısamacı, gerçekçi ve psikolojik temelli tiyatro anlayışı hem sanatçıyı hem izleyiciyi pasif konuma itmektir. Edebî yapıları kapsayan, özerk bütünlüğü içinde yaşamla teması kesilen ya da biçimsel arayışlara kendini fazlaca kaptırmış bir tiyatro anlayışı toplumsal süreçlerden kopup egemen güçlerin ideolojik kullanımına uygun bir araca dönüşmeye başlamıştır.

Oysaki 1.Dünya Savaşı'ndan çıkmış bir dünyada dahası kapitalist düşüncenin yükselen ideolojik hâkimiyetinde ve faşizm tehdidinin her geçen gün Avrupa'yı sardığı bir ortamda tiyatro da belirli sorumlulukları yerine getirmelidir. Bu süreci doğrudan hisseden ve sürgünü yaşayan Brecht özdeşleşmeyi kırmaya, gerçekliğin değişmez ve kapsayıcı bir özellikte olmadığını göstermeye çalışan bir tutum izlemiştir. 'Yabancılaştırma efekti'ni oyuncunun rol ile kurduğu ilişkideki mesafe üzerinden tanımladığı gibi diğer bütün sahnesel unsurları da bu etkinin arayışı ve yaratımı için seferber etmiştir. "(...) Y-efektinin yaratılmasında (...) oyuncuların yanı sıra müzik (korolar, şarkılar) ve dekordan da (pankartlar, filmler) yararlanılmakta"dır (Brecht, 1964: 49). Yani Brecht'in 'yabancılaştırma efekti' temel bir fikir olarak metne uygulanması gereken bir araçtır. Bu okumalar ışığında Bond'un 'aggro-efekt'ine bakıldığında ise onun daha çok bir metin tasarımı olduğu görülür. Etki yazım aşamasında planlanmış ve anlatıya işlenmiş durumdadır. Sahneleme esnasında yazar tarafından tasarlanmış bu etkiler uygulamaya dökülmelidir. Brecht'te ise metin efektin ortaya çıkabileceği bir zemindir. Etkinin sahnenin tüm unsurları ile araştırılması ve bulunması gerekir.

Brecht'in 'yabancılaştırma efekti' için verdiği pek çok örnek vardır. Bu noktada çalışmadaki kesişimleri vurgulamak için *Kral Lear* oyunu için düşündüğü örneğe yer vermek yerinde olacaktır. Kral Lear'ın ülkeyi kızları arasında bölüştürdüğü sahneyi ele alan Brecht, ülkenin haritasını parçalara ayırıp kızlarının eline teslim etmesinin ülkeyi paylaşırma kararına bir 'yabancılaştırma efekti' katacağını söyler. Böylece ülkeyi kendi malı olarak gören bir kralın feodal aile düzeni ideolojisi açığa vurulmuş ve seyircinin bu keyfi tutumun ayırdına varması sağlanmış olacaktır (Brecht, 1964: 87, Brecht, 1994: 43).

Bu örnek Bond'un 'aggro-efekt' düşüncesi ile temel farklılığın da belirgin olarak görülebileceği bir yapıdadır. Brecht'te oyun sürekli olarak farklı şekillerde 'yabancılaştırma efektleri' ile donatılarak seyircinin özdeşleşmesinin önüne geçilmekte ve bilinçli bir değerlendirme için durumlar sunulmaktadır. Yani Brecht oyunun oyunsu ve yaşamın dışında doğasına vurgu yaparak yaşama karşı bir tutum geliştirmek için 'yabancılaştırma efekti'ni kullanmakta iken, Bond 'aggro-efekt' ile sadece akılsal bir sonucu hedeflemez. Şöyle der: "Brecht'in düşüncesinin tersine bence seyirciyi duygusal olarak sarsmak önemlidir" (aktaran Innes, 1993: 92). Bond'da merkez öge olarak ele alınan şiddet görmezden gelinemeyecek bir hâle getirilerek uyarım gerçekleştirilir. Innes, Bond'un 'aggro-efekt' vasıtasıyla seyircide bir çeşit 'şok terapisi' yaratmayı umduğunu belirtir. Sahnede olayların iç yüzünü göstermek için Brecht'in uzaklaştırmasından farklı olarak bir çeşit çılgınlık hâli yaratılır. Bond seyircinin bir psikozu beraber deneyimlediğini söyler (2015: 18). Kurgusal bir yolla verilen psikoz tiyatrodaki seyircinin akıl sağlığını oluşturmanın bir yolu olarak görülür (2015: 23). İdeolojinin çarpıtacağı dünya görüntüsü tüm açıklığıyla ortaya konulduğunda ya da onun çıkmazları, tutarsızlıkları, süreğenliğini sağlayan mekanizmalar açığa çıkarıldığında tiyatronun psikozu, iyileştirici bir etki yaratacaktır. Bu iyileştirici etki Innes'in 'şok terapisi' olarak ifade ettiği yapıdır ve 'aggro-efekt'lerle yaratılan uyarım ile gerçekleştirilmeye çalışılır. Böylece insanlar içinde yaşadıkları toplumu daha objektif ve akılcı bir şekilde görebileceklerdir (Innes, 1993: 93). Yani tiyatro etkinliğini bir 'tiyatro olayı'na çevirmek, 'aggro-efekt'lerle seyirciyi sarsarak sadece bir 'oyun' izlediği düşüncesini dağıtma yoluyla sağlanır. Bu nedenle Bond'a göre 'tiyatro olayı' bir 'aggro-efekt'tir (Bond, 2000a: 186). Bond'un efekti gerçekçi bir olay örgüsünde ya da yanılısamacı bir anlayışta gerçekleşmez. Tiyatral araçların ve anlatımların kullanımı ile seyirciye kurgusal bir plan izlediği unutturulmaz ama ona şoke edici durumlar sunularak sürekli olarak edilgen konumuna ve sadece bir oyun izlediği düşüncesine saldırılır. Bond, Brecht'in 'yabancılaştırma efekti' ile hesaplaşırken aslında onun temel yaklaşımından güç almakta ve değişen toplumsal yapıya uygun bir sanatsal etkinin arayışına düşmektedir. 1960'larda özellikle Avrupa ve Amerika'da yaşanan toplumsal çalkantılar, 1968 hareketleri ile somut bir şekle bürünmüş ve sanat-hayat ikiliği bu dönemde farklı araştırmalarla sürekli sınıyan, kırılmaya çalışılan

bir hâl almıştır. Değişim böyle bir ortamda tiyatral yaklaşıma ve estetiğe de yansımalıdır. Bu konuda Brecht şöyle demektedir: "(...) yeni sanat ilkelerini ortaya kor, yeni oyunlaştırma yöntemlerini arayıp bulmaya çalışırken, çağ değişimlerinin omuzlarımıza yüklediği kaçınılmaz ödevlerden hareket etmemiz gerekiyor" (1964: 53). Her iki yazar da şiddetin hâkim olduğu dönemlerde yaşamış olsalar da Brecht doğrudan şiddeti konu almamış daha çok toplumsal koşulların analizi ile ilgilenmiş ve değişebilirliği/değiştirilebilirliği odak alarak 'yabancılaştırma efekti' ile bir bilinç yaratmaya çalışmıştır. Bond ise tüm toplumsal sistemi hükmü altına almış şiddeti merkezî bir öge olarak ele almış ve seyirciyi sarsarak kendine getirme noktası üzerinde durmuştur.

Bond'un 'aggro-efekt' kullanımında şiddet fiziksel, entelektüel, komik hatta ironik olabilmektedir. Dozu arttırılmış şiddet yanında beklenmeyen ve şaşırtıcı değişim ve etkiler de efekti yaratabilmektedir. Bu doz artırma ile ideolojinin dikiş yerleri kurcalanmaktadır. Hayal gücünün sınırları zorlanmakta, böylece seyirci de sadece söylem hakkında düşünen kişiler olmaktan çıkarak yaratıcı olmak zorunda kalmaktadır (Bond, 2000a: 186). Bond'un aggro-efekt'inde dikkat çeken bir diğer yön efeklin çift yönlülüğüdür. Rasyonel tiyatrosunu tarif ederken söylediği ikilikler (kaos-düzen, komik-trajik, şimdi-geçmiş, akılcı-akıl dışı) 'aggro-efekt' kullanımında hayat bulur.

Shakespeare'in *Kral Lear*'ından Bond'un *Lear*'ına

Kral Lear, Shakespeare oyunları içerisinde pek çok farklı klasik sanat eseri ile kıyaslanacak derecede özel bir yere sahiptir. Örneğin Jan Kott bir başyapıt olarak *Kral Lear*'ın Bach'ın B Minör Mass'ıyla, Beethoven'ın 5. ve 9. senfonileriyle, Wagner'in Parsifal'ıyla, Michalangelo'nun Kıyamet Günü tablosuyla (Purgatory ve Inferno) kıyaslandığını söyler. "(...) Herkesin hayranlık duyduğu ama kimsenin tırmanmak istemediği yüksek bir dağ" dır o (1999:104). Bond için sadece metnin bu meydan okuyucu görkemi değil aynı zamanda Shakespeare'in hem bu metin eksenindeki hem de döneminin toplumsal yapısındaki tutumu hesaplaşılması gereken bir özelliktir.

Shakespeare, özellikle 20.yüzyıldan itibaren pek çok açıdan tartışmaya açılmıştır. Tartışmaların kapsamı kimi zaman tiyatro ya da sanat alanı dışına çıkmış, dönemin toplum yapısı içerisinde ekonomik, sosyal, dinsel, siyasal vb. olayları da içerir bir hâl almıştır. Shakespeare ve oyunları bu bakışlarla değerlendirilmiş, eleştirilmiş ya da çağları aşan düşünsel bir zemin olarak ele alınmıştır. Bu tartışmalar temelde iki düzlem üzerinde işlemektedir. Bir tarafta döneminin egemen sistemine entegre olmuş tiyatro yaşamı ve oyunlarında ya da sonelerinde yer alan himayedar veya kraliyet hakkındaki görüşleri nedeniyle bir tutucu ya da iktidar dalkavuşu olduğu yönünde ortaya atılan iddialar yer alır. Diğer tarafta ise içinde bulunduğu koşullara rağmen dönemini aşan bir düşünsel gücü barındırdığı, değişimin oyunlarının asal unsuru olduğu ile ilgili onu bir ilerici olarak gören fikirler vardır.

Bu noktada Bond gibi Shakespeare'e Marksist bir tutumla bakan kişilerin ortaya attığı tartışmalar önemlidir. Marksizmin ortodoks temsilcilerinin savunduğu toplumsal koşulların düşünceyi koşulsuz belirlediği savı ile her koşulda, ilerlemenin bir motoru olarak bireyin tutumunun değişimi yaratabileceği inancı Shakespeare hakkındaki tartışmalarda da pek çok noktada karşı karşıya gelmektedir. Kuşkusuz ki bu tartışmalar çalışmanın hacmini ve maksadını çok aşan bir boyutta ve detaydadır². Ama iki önemli Marksist tiyatro yazarı Bernard Shaw ve Bertolt Brecht'in düşünceleri bu anlamda örnek oluşturabilir niteliktedir.

² Gabriel Egan, Shakespeare hakkında Marksist düşünürlerin farklı yaklaşımlarını da incelediği *Shakespeare ve Marx* isimli çalışmasında tartışmalara kapsamlı olarak yer verir. Shaw ve Brecht'in görüşlerini de içeren çalışma, dönemsel olarak 1968 öncesini ve sonrasını ayırarak günümüze kadar uzanan geniş bir yelpazede konuyu ele almıştır. Detaylar için

Shaw, katı bir Marksist tutumla Shakespeare'i eleştirmiştir. Shaw'ın genel iddiası Shakespeare'in düşünsel olarak etkili olmayan fikirleri süslü cümlelerle ifade ettiği üzerine kuruludur. Diğer yandan kuru kuruya Shakespeare'i bir dalkavuk olarak gören görüşlere de eleştirel yaklaşmıştır. Bu savunmaya örnek olarak bir soneyi alıntılar: "Ne mermer heykeller, ne beylerin süslü anıtları / Kalmış olacak, bu yaman şiir yaşıyorken gelecekte" (aktaran Egan, 2006: 69). Bir anlamda Shakespeare'i çağları aşan bir deha olarak da, kendi döneminde farklı yollar izleyebilecekken dalkavuk olmayı seçmiş bir 'bir demokrasi düşmanı' olarak da görmez. Shaw, Shakespeare'in, döneminin toplumsal yapısının düşünsel çizgisinden çok da ayrı düşünemeyeceği üzerinde durmuştur (Egan, 2006: 67-70).

Brecht de farklı zamanlarda ve sıklıkla Shakespeare hakkında görüş bildirmiştir. Bu görüşler kendi içerisinde tek bir düşünce doğrultusunda ilerlemez. Bağlamına göre ve Brecht'in tiyatral yaşamındaki değişimler doğrultusunda farklılık gösterirler. Bu nedenle de görüşlerinin 'ikilikler', 'çelişkiler' taşıdığı bile iddia edilmiştir (Heinemann, 1994: 228). Ama genel olarak bakıldığında Shakespeare'i ele alış şekli Shaw'dan da Bond'dan da farklıdır. Brecht, Egan'ın aktardığı şekli ile "benzersiz bir tarihsel ânı, geç feodal çağ ile erken kapitalist çağın kesişme yerini işgal eden ve ikisi arasındaki çelişkiden bir şeyleri oyunlarına taşımayı başaran" (2006: 76) ve farklı açılardan egemen sınıfların çöküşünü yansıtan bir Shakespeare görür. Bu görüşü onunla tarihsel anlamda kurduğu bir paralellik ile desteklenir. Dönemlerin toplumsal yapıları da egemen düşünceleri de değişmekte ve yerlerine yenileri gelmektedir. Bu Brecht'in kendi döneminde de gördüğü bir değişim düşüncesidir. Bu nedenle "yeni bir dönemin babaları ve eski bir dönemin çocukları" olduklarını söylemiştir (Aktaran Egan, 2004: 77). Shakespeare'i ele alırken dönemler arasındaki bu karşıtlığın ortaya çıkarılmasını önemser. Shakespeare'in eserlerine verdiği değer bu değişim düşüncesinin bir tarihsel referansı olabilecek olmasında yatmaktadır.

Yani Shakespeare oyunları çağdaş bir bakışla ele alındığında içerdiği öğelerle derinlikli analizlerin yapılmasına uygundur ama burjuva tiyatro bakışı bu yapıları okumamakta dahası onları kendi dünyasına ve düşüncesine benzeterek etkisizleştirmektedir. Egan, Brecht'in Shakespeare'in çağdaş yorumları hakkında düşüncelerini şöyle aktarır: Burjuva bir bakış açısı her şeyi kendi 'küçük' ilgileriyle benzerlik kurarak algılamakta ve kendi önem sırasına göre konumlandırmaktadır. Tarihsel belirleyicileri görmek ve değişimi algılamaktan uzaktır. Tarihi izlerken bile kendi izdüşümünü görmeye çalışır. Lear gibi nankörlükle karşı karşıyadır, 3.Richard gibi kızdırılmıştır vb. (Egan, 2006: 75). Bu noktada Brecht'in Shakespeare'in yüzyıllar sonra ele alınmış şekli üzerine bir tartışma yürüttüğü görülür. İlk dönemlerinde klasiklerin artık işe yaramadığını söylediği bilinmektedir. Brecht, klasiklerin birer müze ürünü gibi ele alınmasını da çağdaş izleyicinin beğenilerine hizmet eder hâle getirilmesini de eleştirmiştir. Bond gibi o da Shakespeare'i bir çeşit mücadele sahası olarak görür ve şöyle der: "Kişi hayatla olduğu gibi, Shakespeare ile de boğuşmak zorundadır" (aktaran Heinemann, 1994: 228). Yani oyunlar yeni çağın düşünceleri ile ele alınarak çağdaş seyircinin düşünsel sürecine katkı sağlayacak hâle getirilmelidir. Bu bakışla oyunların içeriğini de değerlendirmiştir. Toplumsal değişimi gösterse bile toplumdan yalıtılmış kahraman bireyin hikâyesini odak aldığı için bazılarını (Kral Lear, Macbeth, Othello) eleştiriye tutmuş ve toplumsal sarmalın ayyuka çıktığı modern çağda artık geçerliliğini yitirmiş olduklarını ifade etmiştir (aktaran Heinemann, 1994: 229-230).

bahsi geçen çalışmaya göz atılabilir (Bkz. Egan, 2006). Öte yandan çalışmada ana hatları ile Shakespeare hakkındaki düşüncelerine yer verilecek olan Brecht de oldukça fazla görüş bildirmiştir; Shakespeare'i eleştirdiği kadar farklı açılardan önemseyerek hayranlığını da dile getirmiştir. Genel olarak bakıldığında Brecht'in Shakespeare'i konumlandırmak için farklı dönemlerinde bir çok farklı açıdan tartışma başlığı hâline getirdiği görülür. Bunların büyük bölümü Margot Heinemann'ın *How Brecht Read Shakespeare* isimli makalesinde detaylı olarak ele alınmıştır (Bkz. Heinemann, 1994: 226-254).

Adres
RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi
Osmanağa Mahallesi, Mürver Çiçeği Sokak, No:14/8
Kadıköy - İSTANBUL / TÜRKİYE 34714
e-posta: editor@rumelide.com
tel: +90 505 7958124, +90 216 773 0 616

Address
RumeliDE Journal of Language and Literature Studies
Osmanağa Mahallesi, Mürver Çiçeği Sokak, No:14/8
Kadıköy - ISTANBUL / TURKEY 34714
e-mail: editor@rumelide.com,
phone: +90 505 7958124, +90 216 773 0 616

Öte yandan Brecht'in Shakespeare'e yaklaşımı sadece eleştirel bir çizgiye dayanmaz. Yazılarında Shakespeare oyunlarından bolca örnek verir ve beğenisini ifade etmekten çekinmez: Örneğin Antonius ve Kleopatra'ya olan hayranlığını dile getirir ya da 'yabancılaştırma efekti' hakkında örnek verirken daha önce bahsi geçtiği üzere Kral Lear'ın ülkeyi pay etmesi sahnesi hakkında fikir yürütür.

Shakespeare hakkındaki tartışmalar yaşam öyküsünün çok yakından incelenmesine ve eleştirilerin ya da çözümlerinin oradan toplanan malzemeler üzerinden yapılmasına kadar uzanmıştır. Stephen Greenblatt'ın Shakespeare'in yaşam öyküsünü oyunları ile iç içe ele alan ve tarihsel belgeler ışığında detaylara ulaşmaya çalıştığı *Muhteşem Will* isimli çalışmasında (2016) verdiği kimi örnekler Bond'un Shakespeare eleştirisine dair daha net bir okumanın yapılmasını sağlayabilir niteliktedir.

Shakespeare şiddetin günlük yaşamın bir parçası olduğu bir Londra'da yaşamıştır. Greenblatt şehri şöyle tasvir eder:

"Southwark tarafından iki kemer sonra, Büyük Taş Kapı'nın burçlarına dikilmiş, bazısı tamamen kafatasına dönmüş, diğerleri hâlâ tanınabilir vaziyette, güneşte yarı kavrularak kararmış kesik başlar dururdu. Sıradan suçlular, şehrin çeperi etrafında konumlanmış yüzlerce darağacında sallanırdı. (...) 1592 yılında Londra'yı ziyaret eden bir yabancı otuz dört tane kafa saymıştı; 1598'de giden bir başkasına göre otuzun üzerindeydi" (2016: 196).

Bunun yanında dönemin eğlence dünyasında bile şiddet oldukça yaygın bir hâldedir. Ayların ya da boğaların saldırgan köpeklerce parçalanması bir kraliyet eğlencesi olarak popülerdir (Greenblatt, 2016: 200). Greenblatt, bu özelliklerden yola çıkarak Londra'yı "kesintisiz bir cezalandırma tiyatrosu" olarak tarif eder (2016: 202) ve hayvan parçalamak ile oyun sahnelemenin eğlence anlayışındaki tuhaf kesişimine vurgu yapar (2016: 206). Diğer yandan protestan-katolik çatışmasının yoğun olarak yaşandığı bir ortamda tiyatro din adamları tarafından hâlâ sevilmemekte ve dışlanmaktadır. Kraliyet yönetimi ise tiyatroları sıkı bir devlet denetimi altında tutmaktadır (2016: 211-213).

Shakespeare böyle bir ortamda babasının maddi olarak varlığını kaybettiği bir dönem sonrası tiyatro yapmaya başlamıştır. Greenblatt, Shakespeare'i "sosyal hiyerarşiye eşsiz bir şekilde dikkat kesilmiş bir adam" (2016: 86) olarak tarif eder. Buna örnek olarak da şu olaya yer verir: Shakespeare babasının denediği ama alamadığı 'asil statüsü bahşeden' armayı almak için ünlü olduğu ve para kazanmaya başladığı yıllarda çok beklememiş, başvuru yapmıştır. Bu olay oldukça ironik bir şekilde Shakespeare'in çağdaş eleştirilere de konu olan bazı özelliklerini ele vermektedir. 1596 yılında aldığı armanın üzerine 'Hak etmeden değil' (non sanz droict) yazdırmak istemiştir. Yazı ironik bir şekilde ilk önce (yanlışlıkla ya da yazmanın bir muzipliği ile) 'Hak etmeden' (non, sanz droict) şeklinde yazılmıştır. Sonrasında bu hata düzeltilir ama olay, Shakespeare'in kendi tiyatrosunda bile alaya alınmasına neden olacak kadar yaygın bir şekilde duyulmuştur. 1599'da Ben Johnson'un yazdığı *Herkes Keyifsiz* isimli komedide 'Hardalsız değil' yazılı bir rozeti almak için 30 pound ödeyen bir adam portresi çizilerek hicvedilir (2016: 87). Greenblatt, "Shakespeare, kariyeri boyunca Kraliyet'in karizmatik gücünden kitlelerde yarattıkları heyecandan, güçlü adamların bile karşılarında titremesinden, o huşu hissi yaratan büyüklükten derinden etkilenmişti" (Greenblatt, 2016: 46) demektedir. Bond'un yaklaşımı *Kral Lear* oyununun içeriği ile olduğu kadar Shakespeare'in günlük yaşamında statüye olan bu ilgisi ve kraliyete duyduğu hayranlığı da içeren bir eleştirel dizgeye dayanır.

1971 yılında yazılan ve özgün metinle tematik ya da öyküsel paralellikler içerdiği gibi karşıtlıklar ve farklılıklar da içeren *Lear* oyunu, Bond'un Rasyonel Tiyatrosu'nun temel öğelerini ve genel yaklaşımını en iyi yansıtan, örnekleyen oyun olarak görülür (Jones, 1980: 506).

Bond, daha önce de ifade edildiği gibi şiddeti söylemlerinin olduğu kadar oyunlarının da en önemli temalarından biri hâline getirmiştir. Shakespeare'in, iktidar çatışmalarının, tutkularının yıkıma sürükleyişi merkezli bir olaylar örgüsü ile inşa ettiği ama Bond'a göre sonuç üretmediği ve Lear'ı değişimden yoksun bıraktığı *Kral Lear* metnini özgün bakışı ile yeniden ele almıştır. Bond, Shakespeare'in Lear karakterinin bugün için uygun olmadığını düşünmektedir. Lear yaşadığı onca olay sonrası herhangi bir değişim-dönüşüm sürecine girmemektedir. Bond'a göre Shakespeare, dönemi içinde toplumsal olaylarda çözümü 'kabulleniş'te bulmuştur. Ama günümüz insanı olanı kabullendiğinde Auschwitz'de gaz odasına atılmakta, evde kapalı kaldığında kafasına bir bomba düşebilmektedir. Shakespeare'in sabretmek ve beklemek için zamanı vardır ama günümüzde artık zaman önüne geçilmez bir hızla ilerlemektedir (aktaran Jones, 1980: 505). Çok derinlikli karakterler yazan ve sadece tiyatro tarihinde değil aynı zamanda tüm insanlık tarihinde iz bırakan Shakespeare'in toplumu için bir sorumluluk taşımadığını iddia eder. Bu da bir şekilde oyunlarına yansımaktadır. Bond, Handan Salta'nın da belirttiği gibi sanatçının yaşamıyla da kişiliğiyle de örnek bir aydın olması gerektiğini düşünür oysa "Shakespeare, yapıtlarında bireyi ve yaşamı analiz ederken gösterdiği dikkati, duyarlılığı yaşamında göstermez" (Salta, 2000: 32-33). Bond'un gözüyle bakıldığında, Greenblatt'ın aktardığı yaşam öyküsüne dayanan örneklerde görüldüğü gibi, şiddetin dozunun hiç de az olmadığı ve iktidarın ezici gücünün sürekli duyumsandığı bir toplumda yaşamasına rağmen döneminin statü ilişkilerine göre konumlanmaya çalışan ve güç peşinde koşan bir Shakespeare görmek hiç de zor değildir. Bu nedenle Bond, *Bingo* oyununda sahneye taşıdığı bir karakter olarak Shakespeare'e şöyle söyler: "Hepsi bir hataydı. Ağzımda acı bir tat var. Kendimi düşündükçe midem ağzıma geliyor. Ne çok şey yapabiliyordim" (Bond, 1999: 62).

Bond, nasıl Shakespeare'i bir oyun kişisi hâline getirip *Bingo* isimli oyununun finalinde kendi ile hesaplaşan ve bilinçli olarak intiharı seçen biri yaptıysa, Lear'ı da oyun sonunda kendi ile hesaplaşma içine sokarak, inşa etmeye başladığı ve giderek oyun boyunca bir simge hâline gelen duvarın üzerinde nedamet getirmiş bir kişiye dönüştürür. Lear, Shakespeare'den farklı olarak dönüşmüş, mücadele vermiş ve hatta bu uğurda ölmeyi göze almıştır.

Yani Bond eleştirisini Shakespeare'in dönemi içindeki tutumlarından ve bunların oyunlara yansımalarından başlatmış, sonra da çağa uygun bir anlatı kurabilmek için, kullanıla ve tekrar edilegeldikçe birer mite dönüşmüş klasik karakterlerin ve oyunların başında gelen *Kral Lear*'ı geçmişin cam fanusundan çıkarıp eylemli ve değişime açık hâle getirerek günlük hayatın tozu dumanına katmıştır. Oyunu 20.yüzyıl dünyasının öğeleri ile donatır ve Lear'ı da bu dünyanın bir yöneticisi yapar. Jan Kott'un da günümüzden *Kral Lear*'a baktığında onun acımasızlığının çağdaş dünya için gerçek olmaktan çıktığını söylediğini görürüz (1999: 107). Bond'a göre (2013: 14) çağdaş dünyanın şiddeti yozlaşmış bir masumiyet biçimi, adalete karşı bir silah, bir tehdit olan toplumsal ahlaktan kaynaklanmaktadır. Ve böylesi bir şiddet çok daha sert, beklenmedik ve yıkıcıdır. Dolayısıyla bu şiddeti ortaya koyacak bir oyunun ve oyunda yaratılması gereken etkinin de daha radikal olması gerekmektedir. Bu düşüncelere dayanarak Bond'un *Lear* metnini şiddetin dozunun oldukça yüksek olduğu ve 'aggro-efekt'in yoğun şekilde kullanıldığı bir yapıda ele aldığı görülür.

Lear oyununda şiddet ve 'aggro efekt'

Lear oyunu inşa edilmekte olan ve yapımı uğruna işçilerin öldüğü (öldürüldüğü) bir duvarın önünde başlar. Bu noktada duvar aynı zamanda bir simge olarak yorumlanmıştır: "Duvar yapımı, kuramsal açıdan din ve devlet gibi, varoluş ilkeleri yönünden insanların mutluluklarını sağlamak için oluşturulan nitelikte görünse de zamanla tüm bu kurumlar gibi insanları sömüren onları köleleştiren

konuma gelir" (Biçer, 2008: 54). Diğer yandan duvarın 1961 yılında dikilen Berlin Duvarı'nda somutlanan iki farklı ideolojinin kopuşunu da imlemekte olduğu düşünülebilir. Kuşkusuz 'duvar' pek çok farklı açıdan okunabilecek ve ölçeği çalışmanın hacmini çok aşacak kapsamlı bir imgedir. Ama Shakespeare'in *Kral Lear* oyununda ülkenin paylaşılması yani yeni sınırlar çizilmesi düşüncesinden ateşlenen olaylar zinciri de düşünüldüğünde çok anlamlı bir karşılığı vardır. Bond, Shakespeare'in oyunundaki bu sınır çizme fikrini, monarşinin keyfiyetine dayanan bir miras anlatısı olmaktan çıkararak, iktidarın kendini koruma aracı olarak inşa edilen bir duvar hâline getirmiştir. Ve daha başlangıçta şiddet toplumunun varlığını gösteren bir duvar fikri ile metni kurmaya başlar. Çünkü duvar aynı zamanda saldırının da varlığının kanıtıdır. Diğer yandan olası bir saldırı olmasa bile potansiyel bir şiddetin sürekli gündemde tutulduğu bir söylemin ve toplumsal yapıda 'dışarının', 'öteki'nin sürekli bir tehdit olarak algılandığı bir düzenin de göstergesidir.

Duvarın varlığı dünyanın 'şiddet' içindeki durumunu anlatırken, inşa süreci de şiddeti yoğun olarak içermektedir. *Lear* bir Kral olarak otoritesini korumak ve krallığını güvene almak için duvar yapımını önemli görür. Onu oyunun ilk sahnesinde, gençlik hayali olan duvarın yapımının gidişatını görmek için yaptığı teftiş esnasında görürüz. Bu sahnede duvar yapımı sırasında öldüğünü öğrendiğimiz işçinin bulunduğu bölgeye gelir. Dikkati çeken, o yokken sorulan “-Kim öldürdü?”, “-Nasıl öldü?” gibi soruların yerini o geldiğinde duvarın akıbeti ile ilgili sorulara bırakmasıdır. Yardımcısı Warrington tarafından fark edilen ceset ise sadece bir fısıltı ile konu edilir. *Lear* çamura düşmüş kalaslarla yerde yatan cesetten daha fazla ilgilenir.

Duvar yapımı *Lear*'ın kişisel hırsı gibi görünse de oyunun ilerleyen bölümlerinde bunun sistemin kendini koruma çabasının ve şiddetin hüküm sürdüğü bir dünyanın doğal sonucu olduğu ortaya çıkar. *Lear*'ın kızları Bodice ve Fontanelle'nin babaları ile düştükleri anlaşmazlık düşman krallarla evlenmeleri ile sürmüştür. Bu iktidar mücadelesinin ortaya çıkardığı savaş hâli bir halk hareketi gibi görünen karşı direniş tarafından bastırılır ve iktidar Bond'un *Lear*'ın öz kızı olmaktan çıkardığı Cordelia tarafından devralınır. Ama bu karşı-devrim de kendi varlığını idame ettirmek için duvar yapımını ve toplum baskısını *Lear*'dan farksız bir şekilde sürdürecektir.

Oyunun bir diğer şiddet ögesi ise 'aggro-efekt'lerin de yoğun olarak kullanıldığı işkence sahneleridir. İşkence, şiddet dozu bir hayli fazla olan Shakespeare'in *Kral Lear* oyununu aşan bir düzeyde Bond'un *Lear* oyununda karşımıza çıkar. *Lear*'ın kızları ile düştüğü iktidar çatışmasının neden olduğu savaş sonrası Warrington esir alınmıştır ve işkenceye uğramaktadır. Warrington savaş sırasında *Lear*'ın kızları Bodice ve Fontanelle tarafından ayartılmaya çalışılan bir figürdür. Ama plan başarısızlığa uğrayınca gizli niyetlerin açığa çıkmaması için Bodice'in emri ile dili kopartılmış ve Fontanelle de buna göz yummuştur. İşkence sahnesinde Fontanelle'nin tavrı bir yandan yapabildiklerinin babası tarafından takdir edilmesini istiyor izlenimi verir, diğer yandan babanın şiddet mirasının nasıl devrolduğunu da gösterir şekilde babaya yönelik bir öfke nöbeti gibidir. Askere işkence emri veren Fontanelle dayanamayıp, şiddeti talep etmenin ötesinde uygulayan da olur (Bond, 2013: 40) ve bu esnada bahsi geçen 'baba'nın mirası ile bağlantıyı, intikamı ya da kendini kanıtlamayı ortaya koyar:

Fontanelle: Ah evet, yaşlar ve kan... Keşke babam da burada olsaydı. Keşke o da görebilseydi. (...) Ellerini gebert! Ayaklarını gebert! Zıpla ez teker teker! Vursun da görelim şimdi! Kızarmış yengece döndü etleri! Gebert şunu! Her tarafını gebert! İcini gebert! Canı çıksın! Baba! Baba! Çiğlerine oturmak istiyorum! (Bond, 2013: 41)

'Aggro-efekt' bu noktada Fontanelle'nin sözlerine yansıyan şiddet öğelerindeki komik etkide yatmaktadır. Kullanılan beceriksiz dil (icini gebert, dışını gebert, çiğlerine oturmak istiyorum)

işkence sahnesindeki durumun etkisini dikkat çekici hâle getirir. Fontanelle, eline geçen gücün şiddetini tam olarak nereye yansıtacağını bilememekte ama bunu koşulsuzca kullanmaktan çekinmemektedir. Seyirci bu vahşi ama beceriksiz güç kullanımına maruz kalır.

Bodice ise bu esnada Lear'ın duvarın yapımında ölen askere umursamazlığında görülene benzer bir şekilde örgü örmektedir: "Bodice: (Örgüsünü örerek) Ters, düz, ters. Okulda da böyleydi bu" (Bond, 2013: 41). Geleneksel bir unsur olarak 'örgü şişi' bir işkence aletidir aynı zamanda. Nesnenin bir anda alabileceği bu radikal işlev sahnenin yaratmak istediği efekte yeni bir katkı yapar. Bodice, Warrington'dan bir türlü alınamayan hırsın bir sonucu olarak örgü şişleri ile kulaklarını sağır eder. "Bodice: (...) Azıcık kurcalayalım bakalım neler varmış neler yokmuş burada. Dudi dudi dudi du dudi dudi du" (2013: 42). Ve işkence sonrası yaşamına aynen geri döner. Örgüsünü Fontanelle'den alır ve ipinin kaçmış olmasından şikayetlenir. Fontanelle'nin dil-tavır özellikleri, Bodice'in umursamazlığı ve örgü şişi ile işkenceye dâhil oluşu sahnenin 'aggro-efekt'ini yaratmak için bir araya getirilmiştir. Kızlar babaları Lear'dan Shakespeare'in oyunundan farklı olarak toprak değil 'şiddet' ve iktidardaki güce dönük hırsı miras almışlardır. Warrington'a uygulanan şiddet bir anlamda Lear'a karşı duyulan öfkenin de bir yansımasıdır.

Lear'da, Bodice ve Fontanelle, toplumun kurucusu olan babalarının, kendi ulusal amaçlarına ulaşabilmek için gerektiğinde kendi kızlarını bile yok edecek yetenekte olduğunu anlarlar. Bu nedenle insanlıklarını kaybetmeyi gerektirse bile babalarının başkalarına kıydığı gibi, kızları onu aynı şekilde yok etmeyi göze alırlar (aktaran Biçer, 2008: 56).

Bond'un kurgusu Warrington'a uygulanan şiddetin nasıl Lear'a uzandığını da gözler önüne serer. Warrington dilsiz ve sağır hâlde serbest bırakıldığında ilk işi Lear'ın yaşadığı yeri bulmak ve onu öldürmeye çalışmak olur (Bond, 2013: 49).

Kral Lear oyununun önemli öğelerinden olan körlük ve kör etme, Bond'un oyununda da temel öğelerden biridir. Shakespeare'in oyununda görmek ile ilgili ilk detay Lear'a, sadık dostu Kent'in çocukları ile ilgili yaptığı uyarıda görülür. Daha oyunun başında Kral Lear'ı aldığı ateşli kararlarda uyarır: "Kent: Gözlerin daha iyi görmeli, Lear!" (Shakespeare, 1993: 39). Ama Lear gözleri gören bir kör olarak kalır. Körlük bir işkence ile Gloucester'ı bulur. Kral Lear ise hiçbir zaman kendisi ve yaşadığı düzenle yüzleşemez. Lear, Bond'un metninde de oyunun başlarında gerçeklere kördür. 1.perde 1.sahne duvarın yapımına karşı çıkan kızlarını suçlar: "Lear: Küçük kör çocuklarıdır. Şu duvarı aşmaktan başka bir arzuları olmadığını göremiyor musunuz? Kurdu ellerimizle sokacağız sürüye" (Bond, 2013: 31). Sadece korunma amaçlı değil aynı zamanda gelecekte kendisine 'tapılmasını' da umarak (2013: 32) yaptırdığı duvarın, şiddet dünyasının bir simgesi olduğunu görememektedir. 2.perdenin ilk sahnesinde kızları ile düştüğü anlaşmazlık ve iktidar çatışması sonrası çıkan savaşta esir alınıp mahkemeye çıkarılmıştır. Bu sahnede bir körlük vurgusu daha gerçekleşir. Gözleri görmeyen İhtiyar Denizci, karşısında duran kızlarının kim olduklarını bilmediğini söyleyen Lear'a "onlar sizin kızlarınızdır efendim" (2013: 62) der. Bu anakronik bir uyarıdır. Daha kör olmadan bir kör tarafından uyarılan Lear gerçeği ancak kör olduğunda görecektir. Bu noktada 'aggro-efekt'in ironi yoluyla ortaya çıktığı görülür. Körlük ironinin farklı kullanımları ile Lear'ın durumunu sürekli gözler önüne sermektedir. Bu ironi Lear'ın bir işkenceyle gerçekten kör edilmesi (2013: 94) ile tam karşılığını bulur. Çağdaş dünyanın bilimi, atomun keşfi sonrası atom bombasını yarattığı gibi teknolojinin ulaştığı boyutları ortaya seren bir işkence aleti de yaratabilmektedir. Lear gözleri zarar vermeden yuvalarından çıkarabilen bilimsel bir aletle kör edilir; sanki bir işkence mağduru değil bir denek gibidir.

Dördüncü Mahkum: Bu alet sayesinde gözü hiç zarar vermeden yuvasından çıkarıyoruz, sonra istersek başka yerde kullanabiliyoruz. (...) Anlaşılmasını istediğim şey şu ki, bu bir işkence aleti

değil, bilimsel bir gereç. (...) Gözün alttaki bölmeye nasıl güzel güzel inip, formaldehit bazı solüsyonda muhafaza edildiğine dikkat çekmek isterim. (...) (Bond, 2013: 94-95).

Ama bu sahneden sonra Lear kendisiyle de yaşadığı toplum ve bir girdap gibi yaklaşımı şiddet sarmalına çeken sistemle de yüzleşmeye başlayacaktır.

Oyunun şiddet anlatısında kan ögesi de önemli bir yer tutmaktadır. Daha önce bahsedilen Bodice ve Fontanelle'nin Lear'a dönük şiddetlerinin Warrington ile taşınması düşüncesi somut olarak bu öge etrafına kuruludur. Warrington, Lear'ı öldürme denemesinde başarısız olduktan sonra su kuyusuna saklanmıştır. Mezarının Oğlu kuyuyu temizlemeye iner. Cordelia, yıkanan çarşafları Lear ile beraber asmaktadır. Kan ilk olarak bu esnada yaşamlarını ele geçirmeye başlar. Kuyudan çekilen suda Warrington'un kanı vardır. Ama olaylar burada noktalanmaz. Lear'ı aramaya gelen askerler Warrington'u kuyudan çıkararak Mezarının Oğlu'nu vururlar. Asılan temiz çarşaflara dolanan Mezarının Oğlu'nun kanı çarşaflara yayılır. Sonrasında da askerler onu Warrington ile beraber kuyuya atarlar. Kuyudan çıkabilecek temiz bir su yani arınma ihtimali artık kalmamıştır. Kan, Lear gelmeden önce temiz olan Cordelia ve Mezarının Oğlu'nun dünyalarını ele geçirmiştir. Hemen ardından askerler hamile Cordelia'ya tecavüz ederler. Kan ögesi, 'aggro-efekt' yaratılması için temiz su, çarşaflar ve tecavüz ile birleştirilmiş ve çarpıcı bir etki ortaya çıkarmıştır.

Bu sahneden sonra kan, Lear'ın düşüncelerinin sürekli olarak merkezinde yer alır. Elinden giden iktidar sonrası bir yüzleşme arafındadır. Bu yüzleşme geçmişten bugüne yaptıklarının izleri ile doludur. Her noktada kan görür: Kendini demir kafese kapatılmış, yanaklarından kan ve gözyaşı akan bir hayvan olarak tarif eder (Bond, 2013: 63), zindan basamaklarından kan akmakta olduğunu söyler (2013: 64), ağzı burnu kan içinde kafeste çırpınan hayvanlar hayal eder (2013:70), saçlarına dokundukça ellerinin kana bulanmakta olduğunu düşünür (2013: 71). 'Kan' geçmişinin çıkmayan izi olarak tüm duyularını ele geçirmiştir.

Kan ögesi bir başka sahnede daha karşımıza çıkar. Bu oyunun en dikkat çekici ve şiddetli sahnelerinden biridir. Bu sahnede Cordelia'nın askerleri tarafından infaz edilen Fontanelle'nin otopsisini yapılmaktadır. Lear, Fontanelle'nin cesedinin içine bakarak kötülüğün insanın içinde, doğuştan, genetik olarak var olduğu düşüncesi ile ironik ve şoke edici bir şekilde yüzleşmekte ve yanlıgısıyla karşı karşıya kalmaktadır:

Lear: Kimdi bu?

Dördüncü Mahkum: Senin kızın.

Lear: Benim bir kızım mı vardı?

Dördüncü Mahkum: Evet, bak yazıyor dosyasında. Midesi burada, karaciğeri de altında. Yukarıdakiler laf etmesin diye biraz kesip biçeceğim.

Lear: Bu benim kızım mı? ... (İşaret ederek) Bu...?

Dördüncü Mahkum: Midesi.

Lear: (İşaret ederek) Şu?

Dördüncü Mahkum: Ciğerleri. Nasıl öldüğünü kendin gör. Mermi hanımefendinin ciğerini delip geçmiş.

Lear: Peki şeyi nerede... O zalimdi, o gaddardı, o merhametsizdi...

Dördüncü Mahkum: (İşaret ederek) Rahmi.

Lear: Onca kan, bir sürü parça, nasıl özenle sarmalanmış. Şey nerede peki... nerede... ?

Dördüncü Mahkum: Neyi soruyorsun?

Lear: Nerede o canavar? Kanı göl kadar durgun. Nerede? Nerede o?...

(...) (Bond, 2013: 89-90).

Lear, ellerini Fontanelle'nin vücudunun içine daldırır. Kanlı ellerini ve çıkardığı iç organları göstererek "Bak, ölü kızıma bak!" der. "Onu ben öldürdüm! Kanı ellerimde! Yok ettim! Katilim ben! Ve şimdi en baştan başlamam gerek" (Bond, 2013: 91). Kızının kirli olduğunu sandığı kanı şimdi ellerindedir. Ve şiddeti, ölümü getiren bir iktidar temsilcisi olarak kendini kanlı elleri ile suçlar.

Cinsellik ve tatminsizlik de Bond'un kullandığı öğelerdendir. Özellikle 1.perde 3.sahne Fontanelle ve Bodice'in kocaları hakkında açığa vurdukları düşünceleri dozu oldukça artırılmış hâlde oyunun dilinde yer bulur:

Fontanelle: (...) Üstüme çıktığı zaman öfkeden kuduracak gibi oluyorum, ona kadar sayıyorum içimden. Geçmek bilmiyor bir türlü. Sonra bekliyorum uyuyup kalsın diye, uyuyunca da kendimi okşuyorum. Ama bir ömrü kendimi tatmin ederek geçiremem (...)

Bodice: (...) O minik şeyini içime sokmaya çalışırken üstümde hırlamasını dinlemek hiç yoktan iyidir. Uzanıp öylece yatıyorum ve o tepemde inerken içimden bunun hesabını vereceksin aslanım diyorum. (...) (Bond, 2013: 36-37)

Bu tatminsizlik kocalarını öldürme niyetleri ile beraber ifade edilmektedir. Bir çeşit iktidarsızlıkla örtüşürülen tatminsizlik düşüncesi Lear'ın iki düşünsel vârisine yansımıştır ve her ikisinin de hayali önce kocasını sonra da kardeşini ortadan kaldırmak ve tüm ülkeyi tek elden yöneten bir iktidara dönüşmektir.

Umursamazlık ise çağın en şiddetli etkilerinden biri olarak oyunda pek çok noktada işlenmiştir. Bu öge Bond'un Bodice üzerinden parodize ederek verdiği örgü örme ve örgü şişi ile işkence sahnesi dışında başka sahnelerde de karşımıza çıkar. İşkencenin olağanlaşması ["Asker- A: (...) Bi' keresinde hanımlar hiç görmemiş diye boğazını kestiymdim bi' herifin" (Bond, 2013: 40).] ya da hamile Cordelia'nın tecavüzüne askerlerin yaklaşımı ["Asker-F: E' iyi, bebecik de ucuyla oynar aletin (2013: 58).] umursamazlığın sadece oyunun başında ölü işçiyi görmezden gelen Lear'a ait bir tutum olmadığını gösterir. Yeni çağın dünyasında artık şiddetin varlığı duyarsızca kanıksanmış ve toplumun hemen her kesimine, noktasına, kişisine yayılmıştır.

Bodice ve Fontanelle sadece genetik bağla Lear'a bağlı değillerdir; aynı zamanda zalimlikleri, umursamazlıkları ve iktidara sapkın bir tutku ile düşkünlükleri ile de Lear'ın kızlarıdır. Diğer yandan askerler de iktidarın hangi noktasında yer aldıklarına bakılmaksızın bu işleyişin bir parçası hâline gelmişlerdir. Lear'ın öz kızı olmayan ama iktidara geldiği anda Lear'ın kurduğu sistemin sürdürücüsü hâline gelen karşı-devrimci Cordelia da Lear'a göbek bağıyla bağlıdır. Şiddeti benzer şekillerde sürdürür.

Lear: O duvarı yapma.

Cordelia: Yapmaya mecburuz.

Lear: Ne değişti o zaman, hiç! Bir devrim hiç olmazsa düzeni değiştirmeli.

Cordelia: Başka her şey değişti!

Lear: O duvarı yaparsan değişmez! Yık onu!

Cordelia: Düşmanların saldırısına uğrarız!

Lear: Seni yok edecek olan o duvar. Bak ediyor bile. Nasıl açabilirim gözünü? (Bond, 2013: 117)

Körlük bu kez Cordelia'yı bulmuştur. Sistemin şiddet girdabına o da kapılmıştır. Bu noktada Bond'un çok önemli bir tespiti akla gelmektedir: "Toplumu, onu yönetme erkine sahip insanları değiştirerek değiştiremezsiniz" (aktaran Klein, 1989: 78). Cordelia, *Lear*'ın da bir dönem işemesi için öncülük ettiği yapının mirasçısı hâline gelir. *Lear*'ın öz kızı değildir ama bakıldığında Bodice ve Fontanelle'den çok daha fazla *Lear*'a genetik olarak bağlı bir iktidar vârisidir. Bu sonuç 'yasa ve düzen' adı verilen yapının kendini kendi içinden yaratma ve sürdürme şeklindedir.

Lear oyunun finalinde artık gerçeklere kör değildir ama tavsiyeleri ile Cordelia'nın iktidarının yolunu kesmeyi başaramamıştır. Gördüğü yeni yaşamın düşü, artık ardına düşeceği bir mücadele hâline gelmiştir. Bond, Shakespeare'in metninde değişmeyen *Lear*'ı hesaplaşması sonrası gerçeklerle yüzleştirmiştir. Bir sahnede *Lear* şunları söyler:

Lear: Biliyorum bunun da sonu gelecek. Her şeyin, düşmanın bile sonu vardır. Aptallar susacak elbet. Kopartacağız zincirlerimizi ölümlerden, göndermeyeceğiz çocuklarımızı mezarlıktaki okullara. İşkenceciler işsiz, bakanlar işsiz, rahipler işsiz kalacak. Ve bizler, caddelerde yürürken, ürpermeden geçeceğiz birbirimizin yanından, korkmadan birbirimize yaptıklarımızdan (Bond, 2013: 68).

Ve oyun boyunca sistemin şiddetinin temel bir göstergesi olarak görülen duvarı yıkmak için eyleme geçer. Bond, *Lear*'ı yeniden yazarak, duvarın yapımı için bir işçinin ölümünü umursamayan hatta başka birini aksamaya neden olduğu için öldürebilen birinden, duvarın yapımını engellemeye çalışırken yine işçilerin gözleri önünde öldürülen birine dönüştürür. Bu hem kısır döngüyü hem de dönüşümü içinde barındıran bir anlatıdır. *Lear* değişmiştir ama şiddetin pençesindeki sistem aynı kalmıştır. *Lear* final sahnesinde duvarın üstündedir ama orada onu yıkabileceği için bulunmaz. Aslında bir anlamda onu yavaş yavaş parçalarına ayırmak istemektedir. Onu temelinden kazıp devirmek yerine elleriyle parça parça kazıyıp azaltıp tüketerek ancak kendi hafızasından ve insanlığın hafızasından kaldıracaktır. Fakat tekil direnişi ya da topyekûn aydınlanmanın gerçekleşmemiş olması nedeniyle kolayca şiddetin gemi azya almış yolundan kaldırılır. Vurulur ve duvardan boşluğa doğru düşer. Duvar hâlâ tüm korkunçluğuyla dikilmekte ve *Lear*'ın açtığı küçük delik ve o delikte saplı duran küreği, yürütülmesi gereken büyük ve kitlesel mücadeleyi işaret eder şekilde orada öylece durmaktadır.

Bu okumalar ışığında bakıldığında, Bond'un yazım aşamasında sahnelemede takip edilmesi gereken öğeleri ve etkileri planladığı görülür: Dil-tavır konusunda işlediği ayrıntılar, kimi aynı zamanda birer simgeye dönüşen öğelerin (duvar, işkence, kan) takip edilen izleği ile Bond oyunu düşünsel çizgisinin estetik olarak sahnelemeyi bağladığı bir yapıda işlemiştir. *Lear* oyunu bu yönden bakıldığında Shakespeare'in özgün metni ile kurduğu temaslara rağmen Bond'un tiyatroya biçtiği işlevin bir örnek metni hâline gelmiştir. Yanılsamanın sadece tiyatroyu değil toplumsal yapıyı da hükmüne aldığı bir çağda Bond sadece bilinçlendirici bir etkiye değil aynı zamanda duygusal ve algısal bir uyarıya yönelerek *Lear* oyununda bolca yer verdiği parodi, ironi, komedi, irite edici şiddet sahneleri ile seyircinin izleme alışkanlıklarına saldırmakta ve oyunla özdeşlik kurmaya çalışan bakışların yolunu kestiği gibi onları oyun anında bir 'tiyatro olayı'na maruz bırakmaktadır. Bu yanıla izlemeyi (seyiri) sadece bir keyif, eğlence ya da kurgusal bir duruma şahit olma hâli olmaktan çıkararak hayata dâhil bir deneyime dönüştürmeye çalışır. Oyun sadece estetik bir düzlemde gerçekleşmez, süreçlere olduğu kadar değişime ve sonuçlara da işaret edilen bir 'tiyatro olayı'dır artık.

Sonuç

Duvarın, şiddetin daimî varlığının bir simgesi hâline geldiği oyunda tesadüfi öldürme hâllerinden cinayetlere, savaş esirlerinin infazından masum insanların katledilmelerine, işkencenin çok farklı biçimlerinden (dil kesme, kulak delme, göz oyma, dayak) tecavüze uzanan bir çizgide sürekli olarak seyirciyi uyarıcı şiddet sahnelerinin yer aldığı görülür. Geleneksel bir öge olarak örgü şişinin işkence aletine dönüşmesi, iktidardan uzak kendi içinde temiz bir dünyanın Lear'ın gelişiyi her anlamda kan içerisinde kalıp kirlenışı, bilimin şiddete hizmet eder bir hâle gelişi gibi pek çok 'aggro-efekt' de oyunda kullanılmıştır. Dahası bu şiddet sahneleri ve efektleri dil-tavır özelliklerine işlemiş bir umursamazlıkla beslenmekte, şiddetin toplumun hemen her kesiminde içselleştirildiği görülmektedir. Bond tarafından inşa edilen bu yapı temelde çağdaş dünyanın düzeninin nasıl insani olandan uzaklaştığını ve bir çeşit gerçeğe körlük içerisinde olduğunu açığa vurur. Gücü elinde tutan insanlar değişmekte, farklı fikirler birbiri ile çatışmakta ama 'sistem' aynı kaldıkça ortaya çıkan sonuç değişmemektedir.

Bond oyun boyunca sadece estetik ya da boş bir etki peşine düşmemiş aynı zamanda çağdaş dünyada tiyatronun işlev kazanabilmesi ve değişimin başlayacağı noktayı işaret edebilecek bir cevap üretebilmesi için Lear'ı yeniden kurgulamıştır. Lear'ı dönüştürür, kendisi ve yaşadığı toplumla hesaplaşmasını sağlar. Dahası hem tüm yaşamına bulaşmış bir şiddet ögesi olarak 'kan' ile hem duvarın inşasının yarattığı şiddet döngüsüyle yüzleştirir. Oyunun toplumsal yapıya cevabı Lear'ın bu değişimi ve çok yönlü bir simge olan duvarı yıkma girişimi ile verilmiştir. Seyircinin de bu süreci dozu artırılmış şiddet öğeleri, oyun-yaşam ikiliğini sürekli olarak kırmaya çalışan efektlerle görmesi ve hem duygusal hem akılsal olarak içinde yaşadığı toplumun farkına varması sağlanmaya çalışılmıştır.

Bond'un Brecht ve Shakespeare ile *Lear* oyunu çerçevesinde yoğun bir hesaplaşma içine girdiği görülür. Bu hesaplaşma detaylı olarak ele alındığı üzere çok kapsamlıdır. Bond, Brecht'in 'yabancılaştırma efekti' fikrini eleştirerek döneminin seyircisine ulaşabilecek, onları sarsabilecek yeni bir efekt yaratmıştır. Kuşkusuz Brecht gibi diyalektiğe dayanan bir ismin düşüncelerinin ardılı olmak için de bu eleştiri gereklidir. Çünkü Heiner Müller'in netlikle ifade ettiği gibi "Brecht'i eleştirmeden kullanmak ona ihanettir" (aktaran Karacabey, 2006: 180). Bond, Shakespeare ile hesaplaşmasında da yazarın, sanatçının ya da aydının eserlerinde olduğu kadar yaşamında da duyarlı ve eylemli olması gerektiği sonucuna işaret eder. Bond'un bu kendine özgü hesaplaşma düşünceleri, çağına ve tiyatroya dönük radikal fikirleri, taşıdığı iyi toplum düşü ve inancının bir sonucudur.

Bond'un hesaplaşmalardan güç alan ve tiyatroya sorumluluk biçen fikirleri kuşkusuz ki yine içinde bulunduğu döneme ve estetik yönelime bağlıdır. Toplumsal hareketliliğin yoğun olduğu ve sanatın sahip olması gereken etkinin farklı topluluklarca (Living Theatre, Performance Group, Bread and Puppet Theatre, Open Theatre, San Francisco Mime Troupe vb.) deneysel ya da politik olarak sınındığı bir dönemde Bond da hayat-sanat ikiliğine farklı bir açıdan cevap üretmeye çalışmıştır. Bugüne ve içinde yaşanan toplumsal yapıya cevap üretirken mitleştirilen kişileri, değişmez doğrular hâline getirilen düşünceleri eleştiriye açık görmek Shakespeare'den Brecht'e ve oradan da Bond'un düşüncelerine uzanması gereken dinamik bir eleştirel bakışın önemini vurgular. Bond kendi dönemi için bu dinamik eleştiriye şiddet anlatısı çevresine ördüğü kışkırtıcı fikirler ve 'aggro-efekt'lerle somutlamaya çalıştığı estetik tercihlerle yürütmüş 20.yüzyılın ikinci yarısının en önemli tiyatro yazarı ve kuramcılarının biridir.

Kaynakça

- Biçer, A. G. (2008). *Edward Bond'un Tarihsel Oyunlarında Diyalektik Yaklaşım*. (Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı.
- Billingham, P. (2014). *Edward Bond: A Critical Study*. London: Mcmillan.
- Bond, E. (1972). *Drama and Dialectic of Violence*. Interview with Edward Bond. *Theatre Quarterly*. 2-5. pp. 4-14.
- Bond, E. (1998). *Plays 2: Lear, The Sea, Narrow Road to The North, Black Mass, Passion*. London: Bloomsbury.
- Bond, E. (1999). *Plays 3: Bingo, The Fool, The Woman, Stone*. London: Bloomsbury.
- Bond, E. (2000a). *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*. London: Bloomsbury.
- Bond, E. (2000b). *Saved*. London: Mathuen.
- Bond, E. (2013). *Lear*. (Çev. Ayberk Erkay). İstanbul: Mitos Boyut.
- Bond, E. (2015). *Önsöz: Üçüncü Kriz*. (Çev. Görkem Günay). *Sandalye Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut. ss. 5-30.
- Brecht, B. (1964). *Epik Tiyatro Üzerine*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: De.
- Brecht, B. (1994). *Oyun Sanatı ve Dekor*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Cem.
- Egan, G. (2006). *Shakespeare ve Marx*. (Çev. Ahmet F. Yıldırım). İstanbul: Hil.
- Greenblatt, S. (2016). *Muhteşem Will: Shakespeare Nasıl Shakespeare Oldu?*. (Çev. Cem Alpan). İstanbul: Everest.
- Heinemann, M. (1994). *How Brecht Read Shakespeare. Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Ed. Jonathan Dollimore, Alan Sinfield. Manchester: University. pp. 226-254.
- Hirst, D. L. (1985). *Edward Bond*. London: Mcmillan.
- Innes, C. (1993). *The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rapsody, Contemporary British Drama: 1970-90*. Ed. Hersh Zeifman, Cynthia Zimmerman. London: Mcmillan. pp. 81-100.
- Jones, D. R. (1980). *Edward Bond's 'Rational Theatre'*. *Theatre Journal*. Vol. 32, No. 4. pp. 505-517.
- Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: DeKi.
- Karacabey, S. (2009). *Brecht'ten Sonra*. Ankara: DeKi.
- Klein, H. (1989). *Edward Bond: «Lear was standing in my path... »*. *Atlantis*, Vol. 11, No. 1/2. pp. 71-78.
- Kott, J. (1999). *Çağdaşımız Shakespeare*. (Çev. Teoman Güney). İstanbul: Mitos Boyut.
- Mander, T. (2018). *Edward Bond's Rational Theatre and Violence of Saved. International Journey of English Literature and Social Science*. Vol: 3, Issue: 6. pp. 1202-1207.
- Nutku, Ö. (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür.
- Özbudun, S. - Demirer, T. (1999). *Yabancılaşma*. Ankara: Öteki.
- Salta, H. (2000). *Çağdaş Tiyatroda Aydın Sorunu*. İstanbul: altKitap. (<https://www.altkitap.net/cagdas-tiyatroda-aydin-sorunu/>). Erişim Tarihi: 25.01.2021.
- Shakespeare, W. (1993). *Kral Lear*. (Çev. Özdemir Nutku). İstanbul: Remzi.