



MEDEA, ZEHRA, MEDİHA /
HER ŞEY DEĞİŞİR, KADININ YAZGISI DEĞİŞMEZ
MEDEA, ZEHRA, MEDİHA /
EVERYTHING CHANGES BUT THE DESTINY OF WOMAN

ESRA DİCLE

Dr. Öğretim Görevlisi Boğaziçi Üniversitesi

Ph.D. Instructor Boğaziçi University

esradicle@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5029-4164>

Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi - Journal of Turkish Researches Institute
TAED-66, Eylül - September 2019 Erzurum
ISSN-1300-9052

Makale Türü-Article Types : Araştırma Makalesi-Research Article

Geliş Tarihi-Received Date : 27.05.2019

Kabul Tarihi-Accepted Date : 19.07.2019

Sayfa-Pages : 379-407

 <http://dx.doi.org/10.14292/Turkiyat4221>



www.turkiyatjournal.com

<http://dergipark.gov.tr/ataunitaed>

This article was checked by

 iThenticate

MEDEA, ZEHRA, MEDİHA /
HER ŞEY DEĞİŞİR, KADININ YAZGISI DEĞİŞMEZ
MEDEA, ZEHRA, MEDİHA /
EVERYTHING CHANGES BUT THE DESTINY OF WOMAN

ESRA DİCLE

Öz

Gücünü, su tanrısı Poseidon ve Güneş tanrısı Helios'tan alan Colchis kralının büyücü kızı Medea'nın öyküsü birçok tiyatro oyunu, şiir, resim ve sinema filmine esin kaynağı oldu. Çocuklarını öldüren anne figürü olarak antik Yunan'da lanetlenen Medea'nın bu akıl dışı eylemini, Euripides'ten başlayarak Seneca, Bernard Shaw gibi pek çok yazar, farklı şekillerde yorumladı. Türk tiyatrosunda Medea mitosunu ele alan en önemli oyun, Güngör Dilmen'in 1967 tarihli Kurban'ıdır. Oyun, Anadolu'nun bir köyüne taşır ve zamanının güncel sorunlarıyla biçimlendirilir. 1992 tarihli Mediha oyunu ise, Yüksel Pazarkaya tarafından yine Medea anlatısı esas alınarak yazılmıştır. Konu, yine Anadolu coğrafyasında başlar fakat bu defa göç sorununu da içererek Almanya'ya kadar uzanır. Hepsinde çocuklarını öldüren bir kadın vardır; zaman, mekân ve koşullar değişse de. Bu incelemede amaç, Euripides'in Medea'sını alt metin olarak kabul edip saydığım eserlerde Medea'nın özelliklerinin, eylemlerinin ve bunların nedenlerinin nasıl anlaşıldığı-yorumlandığı, metinlerin üretildiği zaman-mekânın aktüel gerçekliğiyle nasıl ilişkilendirildiği, her üç metnin de alt metin-ana metin bağlantılarını nasıl kurduğu sorularına cevap bulmak olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Medea, Yenidenyazım, tiyatro

Abstract

The story of wizard Medea who is the daughter of the king of Colchis is an inspiration of lots of films, plays, poems, operas etc. The action of Medea as a filicide is interpreted by lots of the writers beginning from Euripides. The most important play on this myth in Turkish theater is Güngör Dilmen's play, Kurban, written in 1967. He adapted the story to an Anatolian village and form it with contemporary issues. The another play Mediha, written by Yüksel Pazarkaya in 1992 is also based on the Medea myth. The subject of this play is also about a mother who kills her children. Mediha deals with the problem of the workers emigration to Germany. So, by the way Pazarkaya's play adds different dimensions and current matters to the story. In these three plays there is always a woman who kills her children even if time, space, conditions and motivations are change. The main purpose of this research on this article is to find how these three plays interprets Medea myth as a subtext, how they reform the feature, actions and motivations of Medea, how they relate the contemporary conditions and problems with Medea text and to understand how these three plays construct a dialogue between main text and subtext.

Key Words: Medea, Rewriting, Theatre

Rus Biçimcileri, Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Jacques Derrida, Gérard Genette gibi pek çok kuramcı tarafından farklı noktalardan hareketle ama birbirleriyle sürekli diyalog içinde kalınarak tartışılan bir olgu, metinlerarasılık. Bu kavramla birlikte, daha önce bir metni tarihsel-toplumsal dinamiklerden, yazarın biyografik ya da psikolojik gerçekliğinden hareketle açıklayan yaklaşımların aksine, tüm metinlerin ve söylemlerin birbirini içerdiği belirtilir; bir yazarın, kendisinden önceki bir yazarı izlediğini ya da ondan ayrıldığını ifade etmek için çeşitli biçimlerde anmasının dahi yazarın bir edimi değil, metnin yazınsallığının sonucu olduğu ileri sürülür. Alıntı, gönderge, gizli alıntı, anıştırma, öykünme, montaj, parodi, pastij, yergi vs. gibi alt başlıklarla çok katmanlı ve detaylı bir alanı içeren metinlerarasılık kavramını Gérard Genette, diğer yaklaşımlardan farklı olarak daha “tespit edilebilir” bir düzlemde tartışır. Metinlerarasılık kavramını yapısalcı bakış açısıyla düzenler, sınıflandırma ve terminoloji ile ilgili yer yer karmaşaya yol açan çeşitliliği ortadan kaldıracak bir sistem önerir. Genette’in bu konudaki çalışmaları *The Architekt: An Introduction*¹, *Palimpsest*² ve *Paratext*³ kitapları etrafında gelişir.⁴

Genette *Palimpsest*’te, “metinselaşkınlık” (transtextuality) kavramını ortaya atar. “Metinlerarası” (intertextuality) kavramını ise, metinselaşkınlık başlığı altında incelediği alt başlıklardan birisi hâline getirerek kavramı bir metnin başka bir metin içinde etkin olarak var olduğu alıntı, çalıntı ve anıştırma durumlarıyla sınırlar. Bununla birlikte “yorumsal üstmetinsellik” (metatextuality) adıyla bir metinle bu metni yorumlayan metin arasındaki eleştirel ilişkiyi; “üstmetinsellik” (architextuality) ile bir metnin türsel statüsünü belirleyen ve okurun metin karşısındaki konumunu, algısını belirleyen ilişkiyi; “yanmetinsellik” (paratextuality) kavramıyla bir metnin, kendisine eşlik eden, kapak düzenlemesi, başlık, önsöz, sonsöz, epigraf, ithaf gibi ikincil öğelerle kurduğu ilişkiyi açıklar ve son olarak “anametinsellik” (hypertextuality) adıyla bir B metnini (hypertext-ana metin) daha önce var olan bir A metnine (hypotext-alt metin) bağlayan ilişkiyle birlikte toplamda beş metinselaşkınlık biçimi saptar. Genette, bu beş türün kesin çizgilerle ayrılmasının mümkün olmadığını, birçok kesişme noktaları bulunduğunu ifade etmekle birlikte *Palimpsest*’te asıl odak noktası olarak anametinselliği ele alır ve bu alanı da iki metin arasında bilinçli, kasıtlı olarak kurulan ilişki ile sınırlandırır. Ana metin ile alt metin arasındaki açık ya da kapalı bağıntıları ortaya çıkarıp iki metin arasındaki ilişkilerin doğasını pragmatik bir yaklaşımla çözümlenmeye çalışır.

Bu durum, metinlerarasının bir yöntemi olarak tanımlanabilecek yenidenyazım konusunu da gündeme getirir. Genette, yenidenyazım kavramını bir metinselaşkınlık biçimi olarak, anametinsellik başlığı altında, A metninin varlığının önceden oluşturulmuş bir B metnine bağlı olduğu durumlarla sınırlayarak ele alır. Buna göre bir alt metnin içeriğinin, herhangi bir alay, tenkit, yergi amacı olmadan, karakter özellikleri, olay örgüsü ve izlek yapısının aynı bırakıldığı; fakat biçiminin değiştirildiği durumları ifade etmek için “ciddi dönüştürüm” kavramını kullanır ve *Palimpsest*’te yenidenyazım kavramını bu başlık altında geliştirir. Medea efsanesinin Türk tiyatrosundaki farklı yenidenyazım

¹ Gérard Genette, *The Architekt: An Introduction*, Longman, New York 2000.

² Gérard Genette, *Palimpsest: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln 1997.

³ Gérard Genette, *Paratext: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

⁴ Metin içinde bu kaynaklardan yapılan alıntılarla ilgili çeviriler tarafıma aittir.

örnekleri incelenirken genel olarak Genette'in yaklaşımından ve terminolojisinden faydalanılacak.

Yunan mitolojisinde Lazların Kralı Aietes'in kızı, Güneş soylu Colchis Prensesi, Antik çağın en kuvvetli büyücüsü zehir ve ilaç yapımcısı Medea'nın hikâyesi, yüzyıllar boyunca birçok tiyatro oyunu, şiir, roman, öykü ve sinema eserine konu olur. En kapsamlı şekilde Apollonios Rhodios tarafından *Argo* destanında ele alınan bu efsanenin konusu kısaca şöyle özetlenebilir: Iolkos kralı Aison, oğlu Iason reşit olana kadar krallığını üvey kardeşi Pelias'a emanet eder. Iason, yetişkin bir erkek olunca, babasının emaneten verdiği iktidarı ondan geri ister. Pelias ise Colchis kralı Aietes tarafından Ares'e adanmış olan altın postu getirdikten sonra iktidarı geri verebileceğini söyler. Pelias, Iason'un bu seferden hiçbir zaman dönemeyeceğini ve böylece kendisinin de krallığı bırakmak zorunda kalmayacağını düşünür. Türlü maceralarla Colchis'e varan Iason Altın postu isteyince, Colchis kralı, Aietes, gerçekleştirilmesi neredeyse imkânsız şartlar öne sürer. Bu şartların yerine getirilmesinde Aietes'in büyücü kızı Medea Iason'a yardım eder çünkü ona âşık olmuştur. Aietes yine altın postu vermeye yanaşmayınca Iason altın postu ve Medea'yı alıp kaçar. Medea, babasının arkalarından geleceğini önceden düşündüğü için, erkek kardeşi Apsyrtos'u yanına alır. Gemiyi kaçarlarken onu parçalara ayırır ve babası yaklaştıkça bir parçayı onun yoluna atar ve böylece babasını oylar. Altın postu getirdiğinde bu defa Pelias tahtı bırakmaya yanaşmaz. Yine devreye giren Medea Pelias'ı, kızlarına öldürterek Iason'un tahta geçmesini sağlar. Iason on sene Iolkos'ta hüküm sürdükten sonra, Pelias'ın oğlu tarafından şehirden kovulunca, Medea'yı da yanına alarak Korinthos'a gider. Iason ve Medea Korinthos'ta iki oğulları olur. Bir zaman sonra Korinthos kralı Kreon, kızını kahraman Iason ile evlendirmeye karar vererek, Medea'yı çocuklarıyla birlikte şehirden kovmaya kalkışır. Haksızlığa ve ihanete uğradığını düşünen Medea çılgına döner, kentte bir gün daha kalmak ardından hemen ayrılmak için Kreon'dan izin ister. İsteği kabul edilince de intikam hazırlıklarına girişir. Zehre bulduğu altın işlemeli bir taç ile bir duvağı çocukları aracılığıyla Kral'ın kızına gönderir. Gönderilenleri giyen kız ve onu kurtarmaya çalışan Kreon alevler içinde can verirler. Bu sırada çocuklarıyla birlikte Hera tapınağında olan Medea, çocuklarının öfkeli Korinthoslular tarafından öldürülmesi üzerine Güneş'in arabası ile Atina'ya gider.

Yerli yabancı kaynaklarda defalarca işlenen, romandan şiire, resimden operaya, imaj, izlek ve örgüsünden faydalanılan ve genellikle Iason ve Medea'nın Korinthos'a varmalarından sonrasına odaklanılan bu mitosun en bilinen ve günümüze ulaşan en eski yenidenyazım versiyonu Euripides'e aittir. Euripides'in Medea'sı, ilk defa M.Ö. 431 yılında Büyük Dionysia Bayramı'nda sahnelenmiştir. Bu etkinlikler çerçevesinde düzenlenen yarışmada Medea ile Euripides üçüncü olmuştur. Euripides, efsaneyi tragedya formunda düzenlerken ana metnin temel örgü ve izleklerine sadık kalarak ve ana metinle herhangi bir taklit, algı, eleştiri ilişkisi kurmayarak ciddi dönüştürüm örneği verir.

Ciddi dönüştürüm terimini Genette *Palimpsest* çalışmasında ortaya atar. Buna göre sınıflandırmasına göre ciddi dönüştürüm, "biçimsel" (formal) ve "tematik" (thematic) olmak üzere iki yönde gelişen değişimleri de beraberinde getirir. Genette'e göre biçimsel değişim, alt metnin anlamının değişmediği, en azından buna niyetlenilmediği, çeviri, düzyazılaştırma, şiirleştirme, vezin değiştirme ve biçem düzenlemesi gibi durumlarda gerçekleşir.

Biçem düzenlemesinin ilk yöntemi “kipsel değiştirim”dir (transmodalization). Genette bu kavramla birlikte, Aristoteles’in klasik sınıflandırmasından hareketle, kurgusal bir metnin “anlatımcı” (narrative) ya da “göstermeci” (dramatic) kipte yapılan sunumundaki değişiklikleri işaret eder. Buna göre söz konusu değiştirim, kip içinde (anlatımcı-anlatımcı ve göstermeci-göstermeci) veya kipler arasında (anlatımcı-göstermeci veya tersi) gerçekleşebilir.⁵ Dolayısıyla Euripides’in, efsaneyi manzum tragedyaya formuyla işleyerek şiirleştirdiği ve malzemeyi anlatımcı kipten, göstermeci kipe aktardığı görülür.

Genette’ye göre biçem düzenlemesinin ikinci yöntemi, alt metnin ana metinde özetleme, çıkarma, eksiltme, yoğunlaştırma gibi yollarla “indirgenmesini” (reduction), üçüncü yöntemiyse ekleme, uzatma, genişletme gibi yollarla “çoğaltılmasını” (augmentation) içerir.⁶ Euripides de diğer pek çok örnekte olduğu gibi, efsanede Medea ve Iason’un Korinthos’a gelmeleri ve Iason’un, Kral’ın kızıyla evlenmesinin ardından gelişen olaylarla ilgilenir. Bundan önceki süreç, prologos bölümünde Sütüne’nin ağzından özetleme yoluyla oyuna yedirir.⁷ Ayrıca bu bölümde Iason’un Kral’ın kızıyla evleneceği haberini aldığından beri Medea’nın çocuklarından nefret ettiği, aklından onlarla ilgili kötü düşünceler geçtiği, “korkunç tabiatı, acımasız ruhu, zalim öfkesi” (s.5) henüz oyun başında vurgulanır. Ve alt metindekine benzer özelliklerle tanıtılmaya başlanır. Sütüne, bir yandan Medea’nın en sadık dostu ve destekçisiyken diğer yandan soyluların aşırılıkları dolayısıyla neden olduğu felaketleri işaret ederek “ölçülü olma”nın gereğinden söz eder:

*“Korkunçtur soyluların istekleri, emirler
almaya değil de vermeye alıştıklarından
zordur öfkelerinin yatıştırılması. Keşke
bütün insanlar, eşitleriymiş gibi davranabilse
birbirlerine (...)
Konuşmaya yücelik katar ölçülü sözler,
ama insanlar için en doğrusu, ölçüyü
eylemlerinde de tutturmalarıdır.
Ölçülü olmayan davranıştan hiç kimseye
hayır gelmez. Bir tanrı öfkeleniydi herhangi
bir aileye, ağır cezalar ödetir ona bedel olarak (s. 5-6)*

Medea, büyü gücüne sahip, tüm yasaları çiğnemekten ve amacına ulaşmak için cinayet işlemekten çekinmeyen bir kadın, efsanede. Bu gücü, tanrılarla olan bağlantısından geliyor. Fakat Euripides, Medea’nın tanrısal özelliklerini geri plana iterek, onun eylemlerinin ardındaki psikolojik motivasyonla ilgilenir. 145. dizede, evin içinden ilk defa sesini duyduğumuz Medea, kocası için yaptığı tüm fedakârlıklar ve işlediği tüm günahlara rağmen uğradığı ihanete karşılık tanrılardan adalet dileyen birisidir. Acı çeker ve bu acıyı

⁵ Gérard Genette, a.g.e., s. 286.

⁶ Gérard Genette, a.g.e., s. 214-277.

⁷ Euripides, *Medea*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014. s. 1. Bundan sonra yapılacak alıntılar bu baskıya ait olacak ve sayfa numaraları metin içinde gösterilecektir.

gidermek için bir yol arar. Bunu yaparken, tanrısal kudreti değil, insani yönü “genişletilen”, Medea, 1. episodda ki uzun monoloğu ile kadın olmanın yazgısından söz eder:

*“Kadın yazgısı “bizim, evimizde, güya tehlikelerden uzak yaşadığımızı, oysa kendilerinin ellerinde silahlarla savaştıklarını söylerler. Büyük yanlışları var! Bir kez doğuracağıma, üç savaşta yenilmeyi yeğlerdim (...)
Kadın her zaman korku içindedir, gücü yoktur savaşmaya, bakmaya bile dayanamaz silahlara. Ama evliliğinde ihanete uğradığını fark ederse bulamazsın ondan vahşi kan dökücü (s. 10-11)
Biz kadınlar kararsız kalırken iyilikler hususunda yaratıcı ustasınız her türlü kötülüğün.” (s. 16)*

Tanrısal güçleri olan bir kadının değil, herhangi bir kadının sözleridir bunlar. Medea’nın acısının, öfkesinin, plan ve eylemlerinin belirleyicisi olan temel motivasyon da oldukça “kadınsıdır”: Sadakatle bağlı olduğu erkek tarafından ihanete uğramak. Sütüne ve Koro, Medea’nın “dostu” olarak onu öfkesinden ve kötücül planlarından döndürmeye çalışsalar da bu mümkün olmayacaktır.

Ardından Kral Kreon gelir ve Medea’nın daha önce yaptıklarından dolayı bundan sonra yapabileceklerinden, kötü bir şeyler planlıyor olabileceğinden çekindiğini ifade ederek derhal ülkesini çocuklarıyla birlikte terk etmesini ister. Medea ise planını uygulamak için zaman kazanabilmek amacıyla Kreon’dan bir gün izin alır ve burada Medea’nın planının Kral’ı, kızını ve Iason’u öldürmek olduğu anlaşılır. 1. Stasimon’da koro, Medea’nın planının açıklanmasından sonra dahi onun yanında kalarak, asıl suçlu olarak Iason’u işaret eder:

*“Yeminlere kalmadı sadakat,
havaya uçup yok oldu
ar duyusunu Büyük Yunanistan’da.
Bahtı kara kadın, bir limana sığınırçasına
gidebileceğin bir bana evin yok.
Ve aşta senden üstün bir kraliçe
hüküm sürüyor yuvanda” (s. 17)*

Verilen yemine sadık kalmak, Yunanlılar için hassas bir konudur. Antik Yunan’da yeminin tutulmaması durumunda, yemini eden kişinin ve ailesinin tanrılar tarafından cezalandırıldığına inanılır. Dolayısıyla Sütüne ve Koro’nun sözleriyle Iason, sadece Medea’ya değil, tanrılara ihanet eden birisi olarak gösterilir.

II. episod Medea ve Iason arasında geçer. Burada Iason’un ne kadar fırsatçı, faydacı bir demagog olduğu sergilenir:

“Kadın, gördüğün kadarıyla, iyi bir hatip olduğumu göstermeli ve sadece küçük bir yelken açarak tehlikeliden sıyrılan usta bir dümençi gibi, bu çekilmez küfür sağanağından kurtulmalıyım” (s. 20)

Iason, Medea'nın “kadınca bir kıskançlık” içinde olduğunu iddia edip, Medea'nın sürgün edilmesinin nedenini onun “güçlülerin kararlarını kabul etmemesi” olduğunu ileri sürer, tüm kötülöklere yol açan Medea'nın “öfkesidir” (s. 17-18) Medea ise Iason için yaptıklarını sıralayarak onun yeminlerine ve tanrıların yasalarına karşı çıktığını tekrar eder:

“Yeminlerine sadakatin nerede? Tanrıların artık hiçbir hükmü kalmadı ya da insanların uyması için yeni yasalar mı geçerli sanıyorsun? Görmüyor musun yeminlerinden döndüğünü?” (s. 19)

Iason, Kral'ın kızıyla Medea'yı ve çocuklarını kurtarmak, onlara soylu kardeşler vererek geleceklerini güvenceye almak istediği için evlenmeye mecbur kaldığını iddia eder. Oysa çocuklarının sürgüne gönderilmesine karşı hiçbir şey yapmış değildir. Medea'nın, Iason'un bu sözlerine verdiği tepki, aslında demagoglara verilmiştir:

“Ağzı iyi laf yapan ahlâksıza müstahaktır cezaların en ağırı. Haksızlığı güzel sözlerle giydirerek büyük kötülöklere cüret eder.” (s. 22)

III. episod Atina Kralı Aegeas ile Medea arasında başlar, Aegeas bir türlü çocuğu olmadığı ve tanrılar tarafından cezalandırıldığını düşündüğü için Korinthos'a bir kâhini bulmaya gelmiştir. Medea, Iason'un yaptıklarını Aegeas'a anlatınca ondan da destek görmesi üzerine kendisini ülkesine kabul etmesi karşılığında Aegeas'ın çocuk özlemini gidereceğini söyler ve anlaşırlar. Tam da konuşmadan sonra Medea, çocuklarını öldürmeye karar verir; çünkü Aegeas'ın çocuk sahibi olma arzusuyla, hele bir Kral olduğu düşünülürse, bir erkeğin yaşayacağı en büyük acının çocuksuz kalmak olduğunu fark eder. Iason'a verilecek en büyük acı da bu olacaktır. Bundan sonra Medea, artık emin olduğu planını Koro'ya açıklar. Iason'u çağırıp ondan af diler gibi davranacak, çocuklarının Korinthos'ta kalması için yalvaracak, düğün hediyesi olarak da zehirli taç ve duvak göndererek Kral'ı, kızını ve Iason'u öldürecektir. Ardından, çocuklarını başkasının öldürmesine izin vermeyecek ve kendisi öldürecektir. “Tek yolu budur kocamı derinden yaralamanın” (s. 31) Bu nokta, Euripides'in mitosa en önemli müdahalesidir. Birçok görüş, Euripides'ten önce Medea'nın çocuklarının Korinthoslular tarafından öldürülüyor olduğu konusunda birleşir.⁸ Koro, tüm çabasına rağmen Medea'yı kararından vazgeçiremez. 4. Episod planın uygulamaya konuşunu başlatır. Bu sahne, tekrar Medea ve Iason arasında geçer, Medea, yaptıkları için pişman olmuş görünür, çocuklarının geleceği için, onların ülkede kalmasını ister, bunun için Iason'un Kral'a yalvarmasını talep eder. Ayrıca Kral'ın kızına altın işlemeli taç ile ince dokunmuş bir duvak sunmak üzere çocuklarını saraya

⁸ Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2006, s. 270.

göndereceğini açıklar. Taç ve duvak, zehirlidir. Koro, yine Medea'nın yanında; fakat kaçınılmaz felaketin de farkındadır:

*“Büyük acınla kahroluyorum,
yasaları hiçe sayarak
evlilik döşegini terk eden
ve başka kadınla yaşayan,
kocan yüzünden çocuklarını
öldürecek olan mutsuz ana” (s. 38)*

Oyunun doruk noktası sayılabilecek 5. episod, Medea'nın, çocuklarını öldürme kararı üzerine yaşadığı kısa ikilemi, çatışmayı sergiler. Euripides, cinayet işlemekten haz alan, korkunç bir kadınsa anne ve eş rolleri içinde çektiği tüm acıya rağmen özsaygısını muhafaza etmeye çalışan bir kadının iç çalkantılarını görür Medea'da:

*“Dayanamıyorum, batsın gitsin bütün kararlarım,
oğullarımı yanıma alıp gideceğim bu ülkeden.
Babalarını üzme uğruna ne anlamı var
kendime böyle bir kötülük yapmanın?
Hayır, batsın gitsin tüm kararlarım.
Neler oluyor bana? Düşmanlarımı cezasız bırakıp
arkamdan gülmelerine izin mi vereceğim?
Cesaret etmeliyim, nedir bu korkaklığım,
nasıl yumuşamış böyle kızgın yüreğim? (s. 40)*

O sırada Haberci, Kral'ın sarayında olanları, Kreon ve kızının Medea'nın verdiği zehirli kıyafetlere dokunarak alevler içinde öldüğünü detaylıca anlatarak olanları haber verir. Medea, yaklaşmakta olan muhafızlardan çocuklarını korumak için, verdiği kararı artık uygulamalıdır. Koro, bu durumu Iason'a verilmiş bir ceza olarak yorumlar:

*“Göründüğü kadarıyla, Tanrı bugün
Iason'a hak ettiği birçok acıyı tattırıyor.” (s. 46)*

V. Stasimon, Medea'nın çocuklarını öldürüşünün, çocukların evin içinden gelen sesleri ve Koro aracılığıyla aktarıldığı kısımdır. Cinayet sahnede gösterilmez. Koro, istese de olacakların önüne geçemez ve çocukların öldürülüşünü, Zeus'un karısı tarafından evinden kovulduğu için çocuklarını öldürerek kayalardan atlayan İno'yu anarak lanetlemekle kalırlar.

Oyunun exodus bölümünde Iason ve Medea yüzleşirler. Medea evin çatısında kanatlı yılanlar tarafından çekilen bir uçan araba ile görülür. Medea, oyunun son sahnesinde sadece, efsanedeki tanrısal niteliklerine bürünür. Iason, tüm felaketlerden dolayı Medea'yı suçlarken Medea çocuklarının, asıl onun “saygısızlığı ve yakışsız evliliği” (s. 51) dolayısıyla öldüklerini söyler. Medea'nın işlediği cinayetlerin temel motivasyonu uğradığı ihanete karşı adalet arayışıdır. Tüm olanlardan sonra Medea,

Iason'un "kalbini kırmak" (s. 53) istemiştir. Son sahnede Medea, çocuklarının ölü bedenlerini de alıp uzaklaştır.

Euripides, Medea efsanesini, öne çıkarmak ve incelemek istediği konu, durum paralelinde yer yer değiştirir, malzemeyi, güncel sorunlar ve altını çizmek istediği meselelere göre yeniden biçimlendirir. Bunu yaparken Medea'yı basit bir canı olarak aktarmaz, onun büyücülük, tekinsizlik gibi yönlerini geri plana iterek daha çok anne ve eş olma durumu, ihanete uğrayan ve eşinin yanından kovulan bir kadının psikolojisi, tanrılardan adalet talep edişi, sonunda kendi adaletini sağlama ve intikam alma güdüsüyle mücadelesi, kararsızlıkları, e(y)lemlerinin ardındaki nedenleri sorgulatr. Genette'ye göre, öykü zamanı ve mekânı ile ilgili yapılan değiştirim ve oyun kişilerinin geliştirilmesiyle, ana metin kendi yan anlamlarını üretmeye başlar ki Genette bunu "öyküsel" (diegetic) değiştirim olarak tanımlar.⁹ Genette, öyküsel değiştirimin iki yönteminden birisi olarak, bir metin kişisini var eden duygular, davranışlar, eylemlerden oluşan değerler dizisinin ortadan kaldırılıp yerine olumlu veya olumsuz yönde gelişen başka bir dizinin yerleştirilmesi durumunu "değerseldeğiştirim" (transvaluation-transvolarization)¹⁰ kavramıyla açıklar. Bu açıdan bakıldığında Euripides'in, efsanedeki Medea karakterinin duygusuz, korkunç, tekinsiz, tanrısal özelliklerini ayıklayarak, onun cinayet eylemlerine çocuklarını da ekleyerek karakterin varlığını önemli derecede değiştirmesine rağmen, evlat katili anne pozisyonunu basit bir histeri hali olarak değil, ardındaki psikolojik açmazlarla ele alır ve karakteri başka bir noktadan kurduğu görülür. Bu yönüyle alt metindeki karakterin hem özelliklerinde temel bir değerseldeğiştirimin söz konusu olduğu söylenemezse de karakteri, onun farklı özelliklerini vurgulayarak biçimlendiği açık.

Euripides'in metni, Tanrıların dünyasının taşıdığı zaafı sergilemesi, onları insan seviyesinde, insanlar arasında ele alması, olması gerekeni değil, olanı resmetmesi, erkek ve kadının doğasını araştırması gibi hususlarda pek çok meseleyi tartışıyor olsa da Medea veya diğer karakterler hakkında, politik ya da psikolojik olarak hüküm vermez. Fakat oyunun başından itibaren Medea'nın yapacakları, yapabilecekleri sezdirilerek bu konuda seyirci hem hazırlıklı olmaya hem de bu eylemlere empatiyle yaklaşmaya davet edilir. Oyun içinde sütnine ve Korinthoslu kadınlardan oluşan koro tarafından acıyan, desteklenen, sempati duyulan karakter, Medea'dır.

Euripides'in alt metne bu müdahaleleri, karakterlerin özelliklerinin, efsanenin temel izlek ve örgüsünün, ürettiği söylemin tamamen değişmesine yol açmış mıdır? Genette, öyküsel değiştirimin ikinci yönteminin ana metnin yazarının, alt metnin söylemiyle kurduğu ilişkiye bağlı olarak iki şekilde görülebileceğini ifade eder. Buna göre "elöyküsel değiştirim"de (heterodiegetic transposition) yazar, alt metindeki karakterlerin özellikleri (uyruğu, dini, yaşı, cinsiyeti vb.), olay örgüsü ve izlek yapısını, dolayısıyla metnin ürettiği anlamı ana metinde aynen korur. "Benöyküsel değiştirim" ise (homodiegetic transposition) ana metnin yazarının, alt metne kendi, tamamıyla farklı anlamını vermesiyle oluşur.¹¹ Euripides, benöyküsel değiştirim neticesinde, Medea'ya eklediği "evlat katili" değeriyle alt metne çok kuvvetli bir müdahalede bulunur ve tanrıların dünyasındaki "ahlâk dışılığı" sorguya açarak mitos üzerinden tanrıların dünyası, eski Atina'da hüküm süren inanç ve

⁹ Gérard Genette, *a.g.e.*, s. 296.

¹⁰ Gérard Genette, *a.g.e.*, s. 326.

¹¹ Gérard Genette, *a.g.e.*, s. 298.

ahlâk anlayışı, toplumda kadının yeri, köleliğin işlevi, hukuksal bakımdan haklarından yoksun bırakılanların durumu gibi toplumsal çelişkileri sergiler, kadın ve erkek cinsinin özünü eleştirel bir bilinçle sorguya açarak ele aldığı metni dönüştürür ve kendine ait kılar.

Euripides'in *Medea* tragedyası 1943 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından tercüme edildikten sonra¹² Türk tiyatrosunda defalarca işlenmiştir. Munis Fahri Ozansoy tarafından iki perde halinde ve manzum tragedya formunda, yer-zaman-olay birliğine bağlı kalınarak, "kipsel" bir değiştirmeye gidilmeden, *Medea* adıyla yeniden yazılır.¹³ Bu metin aynı zamanda Ozansoy'un yayınlanmış ilk tiyatro eseridir. Genette'in sınıflandırmasından hareket edersek, oyun isimleri arasındaki göndergesel bağ (alıntı) yoluyla, iki metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisini ifade eden "metinlerarası" bağlamın (intertextuality) söz konusu olduğu görülür. Bununla birlikte oyun başlıklarındaki göndergesel bağlam, iki metin arasındaki iletişimi gövde metinler dışında kuran bir "yanmetinsellik" (paratextuality) unsuru olarak da değerlendirilebilir. Fakat asıl olarak iki metin arasındaki bağ, Genette'in "anametinsellik" (hypertextuality) olarak tanımladığı türev ilişkisi üzerinden incelenmeli. Ozansoy, *Medea* yeniden yazımında zaman, mekân, olay örgüsü, izlekleri aynen tekrar eder, genel örgü ve akışı takip ederken yer yer yeni sahneler düzenler, bunu yaparken, alt metinle herhangi bir yergi, alay, eleştiri, parodi vs ilişkisi kurmaz. Bu yönüyle ana metin, bir ciddi dönüştürüm örneği olarak kabul edilebilir.

İlk perde ilk sahnede Jazon'un Kral'ın kızı ile evleneceği gecede Dadı ve Medea'nın konuşmalarıyla başlayan oyunda, alt metindeki gibi Dadı'nın Medea'ya sadakati, sevgisi, onun kötücül şeyler yapması konusundaki endişesi ve onu teskin etme çabalarına karşılık Medea'nın ihanete uğramış olmanın verdiği öfkeyle çektiği acı gösterilir. Efsanenin önceki süreçleri özetlenmeden, sadece Medea'nın babasını, evini, ülkesini Jazon için feda ettiğinden bahsedilir. Bu sırada Haberci, Kral Kreon'un Medea'yı sürgün ettiği haberini getirir, dördüncü sahne, Medea'nın hem uzun monoloğu hem de Koro ile diyalogu üzerinden karakterinin ve davranışlarının ardındaki nedenlerin sergilendiği bölümdür. Düşün ve sürgün kararı üzerine intikam amacıyla bir şeyler yapmak gereğini düşünen Medea, öncelikle alt metindeki gibi tanrılara yakarır, fakat adalet arayışı değildir bu, meydan okumadır:

*"Hayır boşa gidemez bunca cinayetlerim...
Yepyeni bir istekle yanyor içim, derim;
Bambaşka bir istek bu. Şehvet değil, kin değil...
Jazon anlamalıdır: Medea tekin değil.
Tanrılar yetmiyorsa artık sizin gücünüz,
Medea'nın nelere gücü yeter görünüz." (s. 18)*

Medea burada "değersel değişim"e uğratarak alt metinden başka bir kimliğe bürünür, daha çok mitostaki imajıyla çizilir. Aşkı için veya onuru için yapılmaktan çok asıl olarak cinayet işlemenin hazzını duymak için bu eylemleri gerçekleştiren, öldürmenin sadece kendisine gönderme yapan bir eylem olarak ortaya çıktığı bir durumda Medea,

¹² Euripides, *Medea*, (çev. Ahmet Hamdi Tanpınar), İstanbul: Maarif Vekâleti, 1943.

¹³ Munis Fahri Ozansoy, *Medea*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963. Bundan sonra yapılacak alıntılar bu baskıya ait olacak ve sayfa numaraları metin içinde gösterilecektir.

tekinsiz, histerik bir kadına dönüşür. Ve tanrılarla diyalogu da onların gücü ve kutsallığını itibarsızlaştıran bir düzlemde gelişir.

Bu sahnede ilk kez karşımıza çıkan Koro da “değersel değiştirim” işlemi sonucu, alt metinden farklı bir konumdadır. Alt metinde Medea’nın psikolojik çatışmalarının, dalgalanmalarının, eylemlerinin sebeplerinin anlaşılmasını sağlayan, oyun boyunca Medea’nın yanında olmak ve çektiği acıyı paylaşmakla birlikte onu kararlarından döndürmeye çalışan sağduyulu bir tutum içindedir Koro. Ana metinde ise Medea’nın uğradığı ihaneti sineye çekmemesi ve intikamını alması için onu kıskırtır, en az onun kadar zalim, kısıpıcı, kötücül ve histeriktir:

*“Koro: Medea, cinayete gebesin yine, belli...
Bu sefer birkaç ölüm dünyaya getirmeli.
Öldürmek yaratmaktır, inan, doğurmak kadar,
İkisinde de az çok bir Tanrılık yanı var.
Haz var mı yok etmenin gururu gibi?
Bir anda ikiz, üçüz doğurur gibi
Art arda insanları yere sermek... Medea,
Acele et, bu fırsat ele geçmez bir daha.
Medea: Bir değil, sıra sıra cinayetler isterim,
Hırsımı doyuracak kanlar, etler isterim.” (s. 20)*

Medea bu sözlerle cinayetlerini planlamaya başlar. Tanrıların kısıpıcılığı, öfkesi ve kötücüllüğüyle hareket eder, alt metnin aksine insani hiçbir yönü vurgulanmaz. Gücünü ve zulmünü gösterme ihtirasıyla hareket eder sadece. Kral’ı, kızını, Jazon’u öldürmeye karar verdikten sonra cinayetlerine çocuklarıyla devam edeceğini söyler, pek inandırıcı olmayan bir kısa tereddütle: “Kendi yavrularıma nasıl, nasıl kıyarım?” (s. 22) Alt metinde kadın olmak, çocuk sahibi olmak, annelik, ihanete uğrama, adalet arayışı vs. gibi konularda Medea’nın duygu ve irade arasında bocalayışı detaylıca yansıtılırken, bu oyunda Medea’nın iç dünyasındaki çalkantılar Genette’in belirttiği “eksiltme” işlemiyle tamamen ayıklanır, bu nedenle “çocuklarıma nasıl kıyarım” sözü, oyun boyunca çocuklar hakkında edilmiş tek cümle olarak hiçbir zemine yaslanmadan kalır.

Beşinci sahne Kreon ve Medea arasında geçer, alt metindeki gibi Kreon Medea’dan ülkesini derhal terk etmesini isteyecektir. Böylece alt metne eklenen, habercinin sürgün haberini Medea’ya iletmediği ikinci sahnenin varlığı da anlamsızlaşıyor. Çünkü Kreon zaten bunu bizzat yapacak. Alt metindeki gibi Kreon, Medea’nın geçmişte yaptıklarından çekinerek gelecekte yapabileceklerinin önüne geçmek için Medea’nın ülkeyi derhal terk etmesini ister. Alt metinden farklı olarak ve aslında Seneca’nın Medea yorumuna benzer şekilde, çocuklarını isterse Korinthos’ta bırakabileceğini söyler.¹⁴ Bu sahnede de Medea yakarmaz, öfke duyar, gücünü kaybeden, yaşlanan, öldürmekten artık zevk almıyan bir Kral olduğunu söyleyerek Kreon’u itibarsızlaştırır. Tanrılardan sonra Kral’a da meydan

¹⁴ Euripides’in aksine Seneca’nın Medea’yı oyunun ilk sahnesinde sahneye çıkarması, Medea’yı tek boyutlu, kötücül bir evlat katili olarak çizmesi gibi yönleriyle Ozansoy’un oyunu Seneca’nın yorumu ile de yer yer diyalog kuruyor. Seneca, *Medea*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

okuyan Medea, planını uygulamak için zaman kazanmak amacıyla istediği bir günlük müsaadeyi alır.

Alt metindeki örgü takip edilerek Medea ve Jazon karşı karşıya getirilir. Bu yüzleşme sahnesinde alt metindekine benzer bir diyalog örgüsü gelişir. Medea, Jazon'un sahip olduğu her şeyi kendisine borçlu olduğunu hatırlatır, Jazon ise alt metinde olduğu gibi bu evliliği çocuklarının geleceğini kurtarmak için yaptığını açıklar. Alt metindeginin aksine Medea çocuklarını yanında götürebilmek ve duvağıyla tacını yeni geline hediye edebilmek için Kral'dan değil Jazon'dan izin ister. Jazon alt metinde çocukları hakkında karar alabilmek için dahi Kral Kreon'a yalvarmak zorunda olan güçsüz biri gibi çizilirken bu durum Ozansoy'un metninde yoktur, Jazon, Medea'nın isteklerini kendi iradesiyle kabul eder. Bu diyalogun ardından ilk perdenin sonunda Medea'nın Jazon'un arkasından "evlat katili alçak" (s. 30) sözleri, çocuklarını öldürme kararını kesinleştirdiğini gösterir ki oyunda bu süreç hızlıca atlanmış, özellikle alt metinde yer alan ve Medea'nın çocuklarını öldürme kararının oluşmasına etki eden Aegeas ile olan konuşması da atılarak, Euripides'in genişleterek üzerinde durduğu konu, ana metinde "eksiltilecek" dikkate alınmamış olur.

İkinci perde, Dadı, Koro ve Medea arasında geçer, Medea'nın cinayet planlarını doğru bulmayan Dadı'ya Medea, alt metinde olmayan bir bölümde, sihirli aynasından o sırada sarayda olanları gösterir, Kral ve kızının alevler içinde ölümünü seyrettirir. Bu sahnenin ardından alt metindeki gibi Haberci gelip sarayda olanları aynen aktarır. Ozansoy'un alt metne yaptığı eklemeler oyuna yeni bir boyut, derinlik, açıklama getirmekten uzak, kurguyu sarkıtan ve yoran sahneler olmaktan öteye geçemez. Cinayetlerin işlenmesinden sonra da Koro Medea'yı kışkırtan ve olacakları haber veren pozisyonunu değiştirmez, planın tamamlanması için sıra çocukların öldürülmesine gelmiştir:

*"Medea, işte doğdu ikiz çocuklar gibi,
O lanetli beyninden iki güzel cinayet...
Kafanda başka doğum sancuları var gibi,
Bu sefer kolay değil, kolay değil dikkat et.
Medea artık bu son,
Artık bu son,
Son..." (s. 39)*

Oyunun son sahnesinde Medea kucagında çocuklarının cesetleri ile balkonda görülür. Cinayet sahnede gösterilmez. Jazon ve Medea'nın son diyalogu da alt metinle benzer bir minvalde gelişir. Medea, çocuklarını Jazon'a acı vermek için öldürmüştür. Jazon'un suçlamalarına Medea'nın cevabı, yine günah işlemenin, cinayetin tadı üzerinedir:

*"Bütün iş ilk günahı işleyebilmektir,
Ve arkası kolayca, kendiliğinden gelir...
Cinayetin tadını cani olmayan bilmez,
Bir kere ölümü gören, ölümlerden irkilmez." (s. 42)*

Ozansoy, oyun sonunu değiştirir ve Jazon'u Kral'ın muhafızlarına yakaladır. Son sahnede Koro, birden Medea'nın karşısına geçer. Oyun boyunca Medea'nın etrafına saçtığı lmcl, kötücül eylemleri kışkırtan koro, oyun sonunda onu yargılar:

*“Artık hak yerini buldu
Kardeşkanyyla kurulan
Yuvan, o uğursuz yuvan
Evlat kanyyla bozuldu*

*Vak, tıkanıyor nefesin,
Boğazında dört kck el,
Seni kurtaramaz ecel,
lemezsin, lemezsin.” (s. 45)*

Medea'nın, çocuklarını öldürmeye varan i bunalımları, çocuklarına ve Jazon'a olan hisleri oyun içinde derinleştirilmez, Medea, kötülükten zevk alan, öfkeli, tekinsiz, histerik, cani bir büyücüdür, i dünyası yoktur. Aynı Şekilde Jazon da çocuklarını önemseyen bir baba mıdır, gerçekten Kral'ın kızıyla onlar için mi evlenmeyi kabul etmiştir yoksa iyi bir demagog, yalancı bir fırsatçı mıdır anlaşılmaz. Ana metin, alt metnin karakterlerini belirli yönleriyle ön plana çıkartarak onları çatışma-çelişkilerinden arındırır ve tek boyutlu kişiler hâline getirir. Trajik olanı belirleyen tüm koşullar, duygu ve irade arasında verilen tüm mücadele, metinden çıkarılır. Metne yapılan bir iki ekleme ve müdahaleye rağmen, Ozansoy'un Medea yorumunun Genette'in “benyksel değiştirim” derecesinde, mesele, kurgu, karakter çizimi, yorumlama bakımından alt metne yeni bir bakış açısı getirdiği, onu aşmayı niyetlendiği, alt metnin sorduğu soruları çağının problemleriyle ilişkilendirerek cevaplandırmaya çalıştığını söylemek mümkün değil. Yazar, “elyksel” düzeyde, metnin söylemiyle herhangi bir hesaplaşma-aşma ilişkisi içine girmeden mitosunu yeniden yazmıştır. Bu nedenle de estetik ve söylemsel açıdan kendisinden sonraki yorumları etkileyen, diyalog kurulan bir metin olamaz Ozansoy'un *Medea'sı*.

Güngör Dilmen, 1967 yılında Medea mitosunun temel çerçevesini *Kurban*¹⁵ oyununda bir Anadolu köyüne, Karacaören'e taşır ve Anadolu kadının dramının tarihsel, kültürel, dini kaynaklarını tartışır. Oyun içinde Medea ile açık göndergesel bir bağ kurulmaz; fakat oyunun temel örgü ve izlekleri yerleleştirilerek yeniden düzenlenir, yer yer Antik ağa ait anlatı ve atmosferin oyuna yedirildiği görülür. Bu yönüyle *Kurban* metni, *Medea*'da tartışılan meselelerin, oyunun genel örgüsü üzerinde yapılan düzenlemelerle metnin üretildiği çağa uyarlanması yoluyla bir anametinsellik rneği oluşturur. Bu yenidenyazım faaliyeti, alt metnin anlamsal ve biçimsel pek yönünün dönüştürülmesiyle gerçekleşir.

Kurban, serbest nazımla yazılmış,  perdeden oluşur. İlk perde,  sahneye bölünerek incelenebilir. Perde başında sahne talimatıyla dekor, i içe iki oda olarak tanımlanır ve Zehra'nın odasının, oyunda bir iki defa görünecek bir i oda olarak

¹⁵ Güngör Dilmen, *Kurban*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967. Bundan sonra yapılacak alıntılar bu baskıya ait olacak ve sayfa numaraları metin içinde gösterilecektir.

açıklandığı görülür. Bu yönüyle *Medea*'da ve Antik dönem anlatılarında ev içinin kadına ait, gizemli ve tekinsiz olanı ifade edişine paralel bir mekân kullanımı haber verilir. Salon, iç oda ve köy yoluna açılan avlu ile kamusal ve özel alan bağlantısı dekor temsiliyle kurulmuş olur. Dekorun oldukça yalın ve doğalcılıktan uzak düzenlenmesinin istenmesi, şive kullanımından kaçılması gereğinin belirtilmesi, oyunun simgesel tiyatronun üslubuyla şekilleneceğini haber verir. (s. 9)

İlk sahne, Mahmut, çocukları Murat ve Zeynep ile Mirza arasında kurulur. Diyaloglardan, Altın Post mitosuna yapılan Genette'in "anıştırma" dediği, örtük göndermeyle evde kurbanlık bir koçun bulunduğu, bu koçun düğün adağı olduğu anlaşılır. Mirza'nın kız kardeşi Gülsüm, eve kuma olarak gelecektir. Çocuklar Gülsüm'ü de koçun kurban edilmemesini de istemezler, bunun üzerine kurban adağının gelenek olduğu vurgulanır ve Murat, babasından Hz. İbrahim'in, oğlu İsmail'i Allah'a kurban etme hikâyesini anlatmasını ister; Mahmut ve Mirza, Allah ve Hz. İbrahim arasında geçen diyalogu bir iç oyun olarak gizemli, mistik bir atmosfer içinde canlandırır. Saffet Süresi'nden, Genette'in "gizli alıntı" olarak tanımladığı örtük alıntılarla canlandırılan bu sahne içinde, oyun sonuna kadar etkili bir izlek olarak kullanılacak olan bıçak ilk defa seyirciye gösterilir. Mahmut, gözlerini bağladığı Murat'ın boynuna bıçağı dayadığı anda gökten koçun indirilişi aktarılır ve iç anlatıyla sağlanan gergin-mistik atmosferden "neşeli" bir aile ortamına geçilir (s. 17)

Bundan sonra uzunca sürecek Mirza Mahmut pazarlığı başlar. Mirza, bir yandan Mahmut'un Gülsüm'e olan cinsel arzularını kışkırtmaya çalışırken diğer yandan bu manipülasyonla başlık parası olarak Mahmut'tan olabildiğince çok şey koparmanın derdindedir. Gülsüm'ün on beş yaşında, ahlâklı, becerikli, "dizlerinden yukarısı güneş görmemiş" (s. 30), birçok talibi olan bir kız olduğundan bahsedip durur; karşılığında daha önce aldığı atları, yüzgörümlüğünü ve parayı yetersiz bularak değirmenli tarlayı ister. Mahmut ise oyun başında çocuklarına bağlılığı, Gülsüm'e arzusu, Zehra'yı bu durumda gözetme endişesi, Gülsüm'ün dahi rızasını alma çabası vurgulanan birisidir; Mirza'nın isteğini çocuklarının hakkını korumak amacıyla reddeder. İki arasında gerilimin yükseldiği anda Mahmut, yeleğinin cebindeki köstekli altın saati zincirinden kavrar ve sarkaç gibi sallamaya başlar; tartışmanın sonundaysa Mirza'nın avucuna bırakır. Mahmut, iradesinin sevkiyle hareket eder ve Gülsüm'ü almaktan vazgeçerek Mirza'yı evden gönderdiğinde, ilk sahne de tamamlanmış olur.

İlk sahne içinde Zehra daha çok odada, sanrılı bir halde gösterilir; Mirza ve Mahmut'un odaya yanaşıp Zehra ile konuştukları ve Gülsüm'ün gelişinin kendisi ve çocuklar için de iyi olacağını anlattıkları sırada Zehra'nın "kimse el süremez çocuklarıma" (s. 24) sözleri, oyunun gelişeceği düzlemi ve temel çatışmayı kurar. Zehra'nın tekinsizliği, Mirza'nın onun için söylediği:

*"Geçenlerde mor bir yılan çıktı karşıma
Şöyle bir yekindi topraktan, bana baktı, baktı...
Gözlerinden içime kara bir ışık aktı.
Bir türlü unutamıyorum,
Şimdi odaya girince de öyle oldu."* (s. 25)

sözleriyle sezdirilir. Farklı kültürlerde çok çeşitli anlamları olan yılan arketipinin kıskançlık, hilekârlık, cinsel arzu, kötücüllük, acıya hatta ölüme neden olabilecek bir büyü gücünü temsil ettiği düşünülürse oyun başında Zehra'nın verdiği etkinin yılan arketipiyle açıklanması, Zehra'yı mitostaki Medea imajıyla örtük olarak ilişkilendirir.¹⁶

İkinci sahnede Zehra, Murat'a, Halime Nine'yi çağırmasını söyler, Halime Nine ile birlikte gelen dört kadın, Medea'daki Sütnine ve Korinthoslu kadınlardan oluşan koronun yerine geçer. Zehra, Mahmut'un düğünden vazgeçtiğini haber verir ve Halime Nine ile kadınların da Mahmut ile konuşup onu kesin olarak ikna etmelerini ister. Bu aşamada Halime Nine ve kadınlar, alt metindeki gibi, Zehra'ya destek olan, ona ve Mahmut'a sağduyu telkin eden, yatıştırıcı bir roledirler. Halime Nine, Zehra'ya sayrılıktan sıyrılmasını, güzel kıyafetler giyerek Mahmut'a ilk günlerini hatırlatmasını öğütleyince Zehra sandıktan nar çiçeği gelinliğini çıkarır, ilk gecenin sevincine dönmeyi arzular. Zehra'nın, Mahmut'un sevgisini tekrar kazanmaya, bir anlamda yazgısını değiştirmeye yönelik bu çabası, Halime Nine ve kadınlar tarafından geçersizleştirilir. Halime ve kadınlar, bir yandan Zehra'nın evinin dirliğini kurtarmaya çabalarken diğer yandan bunun mümkün olmadığını bilincinde, Zehra'ya "yanlış söyledik"lerini (s. 38) itiraf ederler. Geri döndürülemez bir yazgıdır bu; çünkü Medea'daki gibi yeminler bir defa bozulmuştur artık:

*"I. Kadın: Tutkunun yalaza gülü
bağrında tuttuğu mu
sonsuzu başışlar önce
sonsuzu.*

*III. Kadın: Ama yeminler yeminlerle
Savrulur bir mevsim içre." (s. 38)*

Yine de Mahmut'a da Gülsüm'ü unutmasını öğütlerler. Fakat alt metinde olmayan bir biçimde, Kurban'da Halime Nine ve kadınların yatıştırıcı-kışkırtıcı ikili bir rolü vardır; bir yandan da Mahmut'un tutkusunu ateşlemekten geri durmazlar:

"II. Kadın: Unut Gülsüm'ü.

III. Kadın: Unut Gülsüm'ü.

IV. Kadın: Unut Gülsüm'ü.

Mahmut: Unutacağım kara cadılar.

Halime: Çerkez'in Gülsüm'ü daha çok can yakar." (s. 41)

Üçüncü sahne Zehra ve Mahmut arasında geçer. Mahmut, Mirza ile olan pazarlığı ve Gülsüm'e karşı duyduğu arzu nedeniyle düştüğü durumdan sıyrılmaya, Zehra ise Mahmut ile tekrar ilk günlerindeki yakınlığı ve arzuyu canlandırmaya uğraşır haldedir. Medea ile Iason ilişkisinden farklı olarak, Mahmut'un sahip olduğu her şeyi Zehra

¹⁶ Sevda Şener, Zehra karakterinin çiziminden bahsederken şöyle der: "Yazar Zehra'yı sadece davranışları, sözleri ile canlandırmakla yetinmemiş, öteki kişiler ağzından kullandığı benzetmeler ve sembollerle onun kişiliğini renkli ve belirgin kılmıştır: Bu azaplı kadını temsil eden renk kıızıdır. Tüm sevinçleri taşıtaştıran "kızıl lanettir" odasından taşan. Köy işi gelinliği "açık kırmızı" idi, zıfak odasına mutluluklar getiren. Oysa şimdi öldükten sonra ateşin kızıllığı içinde aynı odaya acısını sindirecektir." Sevda Şener, "Kurban Üzerine Bir İnceleme", *Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı: 1, s. 52.

sayesinde değil, Zehra ile birlikte elde ettiği açıklanır, eski, dayanışmalı, onurlu birlikteliklerinden söz ederler. Fakat Mahmut arzusu ve iradesi arasında verdiği savaşı nihayetinde kaybeder; Mirza ile yeniden konuşmaya ve istediği tarlanın tapusunu verme kararı alır. Zehra'nın tepkisi, önce kadınlık onurundan kaynaklanır, “ben neyim evin içinde?” (s. 50) diye sorar. Medea’da olduğu gibi Zehra’nın da bireysel hikâyesi genel bir duruma açılır:

*“Mahmut: Eve yeni kadın getiren
İlk erkek ben miyim köyde?” (s. 51)*

Zehra'nın dramı, Anadolu coğrafyasında, kültüründeki kuma gerçeğine doğru genişler. Zehra ve Mahmut'un bu durumda geri adım atmayacaklarının belli edilmesiyle ilk perde sonuna gelinir. Zehra, Gülsüm'ü eve sokmayacağını, Mahmut ise yarın düğünün olacağını kesinler. Zehra'nın kara hırkasını tekrar sırtına geçirmesi ve oyunun temel izleği olan bıçak, Mahmut'un elinde, bileniyorken perde kapanır.

İkinci perde, bir simgesel-şiirse bir atmosfer düzenlemesiyle rüya-kâbus sahnesi olarak gelişir; aynı zamanda Zehra'nın ne yapacağına karar veriş sürecini de yansıtır. Zehra ve Mahmut döşeklerindeyken Halime ve kadınlar, yüzleri maskelidir, büyücü-tekinsiz-kokutucu-gizemli bir tarafları vardır. Medea'nın özellikleri bu ana metinde rüya sahnesi içinde Halime ve kadınlara aktarılmıştır. Öldürdükleri Gülsüm'ü getirir Mahmut'un yanına yatırılır. Güya Zehra'ya yardım etmek için çabalar görünen Halime ve kadınlar diğer yandan Gülsüm'ün güzelliğini överek Zehra'yı kıskırtırlar:

*“II. Kadın: Gözleri menekşe,
III. Kadın: Lepiska saçları,
I. Kadın: Beli zambak demeti,
Halime: Güzelin Çerkezi.
Mahmut (sayıklar): Gülsüm.
Kadınlar (Türkü söylerler gibi): Gülsüm, Gülsüm,
gülle sümbüllen gelir,
Zehra, Zehra, zehir
sende zakkumlar çiçeklenir.” (s. 59)*

Gülsüm yaşamsal, diri, doğurgan, baharın gelişiyile ilişkilendirilen bir figür olurken Zehra ölümcül, kötücül, soğuk ve vazgeçilmiş birisidir. Bu sırada Gülsüm'ü arayan Mirza, odaya dalar, Mahmut ve Gülsüm'ü uyuyor görünce Mahmut'un onu kaçırdığını sanır. Mirza, Muhtar, köylüler, Halime ve kadınlar, yatak odasının içindedir, özel alanla kamusal alan arasında bir ayırım yoktur, hatta özel alanın kamu tarafından düzenlendiği, gözetlendiği ve denetlendiğini söylemek mümkündür. Mahmut ve Gülsüm'ün başında, kamu tarafından kadınlık ve erkeklik rolleri tekrar tekrar inşa edilir. Tüm mahalleli, Gülsüm'ün “alın akını” (s. 64), bekaretini kontrol ederler, alın akını kanıtlayan Gülsüm, aynı zamanda kaşla göz arasında evi pırıl pırıl etmesi, çamaşırları yıkaması, ütüyü yapması ve elbette bakir güzelliğiyle “ideal kadınlık rolünün” tek başına tanımı gibidir.

Halime ve kadınlar, Zehra'ya sabretmesini, duruma alışmasını, Gülsüm'e ablalık etmesini, sessiz ve uyumlu olmasını nasihat ederler. Alt metnin aksine, Halime ve kadınlar, Zehra'yla ikili ve sürekli değişken bir tutum içinde diyalog kurarlar, onun kötü bir şey yapmamasını istemelerinin ardında Zehra'nın iyiliğini istemekten çok onu katlanamadığı bir durum içinde yaşamaya zorlamak ve acısını kışkırtmak arzusu sezilir. Zehra "siz soktunuz onu eve" (s. 68) derken haklıdır; Halime ve kadınlar, düzenin devamını sağlayan kamunun gerçeğidir.

Zehra'nın gelişecek eylemini belirleyen asıl noktalar ise Gülsüm ve çocuklarını yakınlık içinde görüp, çocuklarını kaybedeceğinden endişe etmesi ve sayrılığının tedavisi için kasabaya, halasının yanına gönderileceğinin Mahmut tarafından açıklanmasıdır. Alt metindeki gibi çocuklarını kaybetme ve sürgün izleğinin vurgulanması ile kadınlar korosunun "ne pahasına olursa olsun eşikten / attırmayacaktın ayağımı" (s. 72) sözleri, Zehra'nın karar sürecini etkiler, kadınların yarım daire biçiminde Zehra'nın üzerine varıp onu sıkıştırmaları, Zehra'nın çaresizliğini, çıkışsızlığını somutlaştırır; artık bir şey yapma zamanıdır. Üçüncü perdenin başındaki sahne talimatında, evinin kapısı önünde, havanda bir şeyler döven Zehra'nın tavrında "Verdiği kararı pekiştirmeye çalışan bir insanın yumruk vuruşları" (s. 77) olduğu belirtilir. Alt metinden tamamen farklı bir süreç içinde ana metinde Zehra kararını vermiştir.

Kararın içeriğini berraklaştıran ilk sahne, düğün kurbanı olan koçun serbest bırakılmasıdır. Bu durum ya düğünün gerçekleşmeyeceği anlamına gelir ya da yerine başka bir şeyin kurban edileceğini. Zehra, Halime ve kadınlarla konuşmasında, alt metinde Medea'nın Iason'la diyalogunda olduğu gibi geri adım atmış gibi görünür, çocukları için bu duruma katlanacağını, Gülsüm'ün evde kendisine can yoldaşı olacağını söyler. Halime ve kadınların telkini de bu yöndedir, Zehra'yı trajik hatadan korumaya çalışırlar. Fakat Zehra bu hâlini çok sürdüremez. Toplumun yasalarıyla kendisinin yasaları uyuşmaz, trajik olanı ortaya çıkan koşullar, Anadolu coğrafyasının gerçekliğiyle yeniden oluşturulur:

*"I. Kadın: Üstüne kuma gelen
ne ilk ne son kadınsın sen.*

III. Kadın: Yasası böyle kurulmuş erkeklerce.

Kadınlar: Erkeklerce.

*Zehra: Başka bir yasa var
benim yüreğimde, onu izleyeceğim.*

II. Kadın: Binlerle Karacaören'de

*Binlerle kadının yazgısı bu,
sen mi değiştireceksin?*

Zehra: Nice çoğaltsanız örneği, boş

Bana aykırı. Binler bin, ben birim.

*aşımı, ocağımı paylaşırım herkesle,
paylaşmam erkeğimi." (s. 80)*

Artık Tanrıların yasaları değildir insan yazgısını belirleyen; toplumsal-kültürel-geleneksel, hiç sorgulanmadan kabul edilen değerlerdir. Zehra, bu değerlere ilk başkaldıran kadındır ve onun başkaldırısının gerisinde Medea'daki gibi öncelikle bireysel bir öykü ve

motivasyon vardır. Kişisel öykü, genel ve tarihsel bir durumun değişimi için bir kavılcım olacak mıdır?

*“Halime: Bugün bir şeyle rolacak öyleyse.
Bin, bin yıldır
Anadolu kadınının sustuğu çığlık
Belki senin yüreğinden fişkirir.” (s. 81)*

Alt metinde Medea'nın hikâyesi ile benzer bir yazgıyı daha önce yaşamış İno'nun hikâyesi ilişkilendiriliyordu. *Kurban*'da da Halime vasıtasıyla, üzerine kuma getirilen bir kadının ettiği ah ile taş kesilen düğün alayının öyküsünü bir iç anlatı olarak oyuna yerleştirilir, bu, oyun sonuna dair bir ipuçlarından bir diğeridir. Ayrıca hemen sonraki Zehra'nın çocuklarına koçun hikâyesini anlatırken “altın tüylü koç” (s. 86) ifadesini kullanmasıyla altın post mitosuna “Genette'in “anıştırma” dediği yolla gönderme yapması, yaklaşan düğün alayının seslerinin duyulmasıyla Zehra'nın kendisini çocuklarla birlikte iç odaya kilitleyip çocuklarına “Bugün bir şeyler olursa...(boğuk) Batası Karacaören'de işiniz yok sizin (taş kesilesi Karacaören'de işiniz yok.” (s.87) sözleri, anıştırma yoluyla ana metin ve alt metin paralelliğini kurduğu gibi bu paralelliğin oyun sonunu da belirleyeceğini haber verir.

Kapıya gelen düğün alayı ne koçu bulabilir ne de koçu kesecek bıçağı. Eve girmeye çalışan düğün alayı, pencereye çıkan Zehra ile karşılaşır ve alt metnin aksine iki kadın, Zehra ve Gülsüm oyunda bir araya getirilir. Zehra'nın, “Burası benim evimse onun evi değildir.” (s. 97) sözleriyle tırmandırılan çatışmayı dengelemek için araya Muhtar girer. Zehra'nın kapısını açması için devletin yasaları, kanunun gücünü sokar devreye, Mahmut ve Gülsüm, resmi nikâhlıdır, devlet Zehra'yı değil; Gülsüm'ü tanır. Zehra ise “tek sağlam nikâhın / tanrı huzurunda yapılan nikâh olduğunu” (s. 104) söyler, tragedyada tanrıların yasalarından devlerin yasalarına geçiş sürecinde deneyimlenen trajik çatışma *Kurban*'da inşa edilmiş olur. Buna karşılık Zehra tavrını bir kez daha kesinler ve niyetlendiği eylemi herkese açıklar:

*“Saltverdiğimiz koçun yerine
çifte kurban sunarım geline.
Öyle güzel iki kurban
görülmemiş beri benzeri.” (s. 100)*

Muhtar bu defa peygamberin Hz. Hatice'nin üzerine aldığı eşlerden söz açarak ikna yolunu dener. Fakat devletin ve dinin yasalarıyla meşrulaşan ataerkin itibarını sarsmaya direnciyle devam eder Zehra. Alt metinde Medea İason'un eylemini asıl olarak bireysel bir ihanet acısı ve adalet arayışı çerçevesinde sorgularken ana metinde Zehra, ataerkin ile hesaplaşır, modern ulus devletinin kurulmasıyla geliştirilen kadın haklarını tesis edici ve koruyucu söylemin, esasta kadının konumunda hiçbir değişiklik yaratamadığını somutlaştırır. Gelin'in eve girememesiyle Mahmut'un “erkekliğinin” zedelenmesine neden olur, (“Zorun neydi kadın, beni şu günümde / gülünç etmek mi?” s. 96) (“Mirza: Şu kızın hali onuruna dokunmuyor mu enişte / kocası olarak yani?” s. 103, “erkekliğini takın,

kararını ver” s. 117), Mirza’yı kendi köylüleri karşısında küçük düşürür, (“Muhtar efendi, sen yetkini kullan / köylümü güldüremem kendime.” s. 103) Muhtar ise bir otoritesi onaylanan bir figür değil, resmi, dini ve vicdani çatışmaları çözmekten aciz bir figür hâline gelir. (“Dara gelince Muhtar diyorsun / beni kullandığın yetti be kadın.” s. 113) Zehra eril iktidarla çatışır, onun “düşmanı” Gülsüm değildir:

*“Gelir benim kurduğum düzeni benimle paylaşır,
Bir gün değil on gün değil bütün bir ömür boyu
Kapımı, bacamı, ocağımı üleşir,
Bereketli güvecimi üleşir,
Işığımı karanlığımı üleşir,
Ben de ona ‘Sen kimsin kız, nereden geldin,
Niye geldin? Büyücü müsün, bağcı mısın? Diyemem
(...) Erkeğimi paylaşır.
(...) İçim burkuldu kız, sana niye eziyet ediyorum ben?
Ne suçun var senin?’” (107-108)*

Oyun finaline yaklaşırken Halime ve kadınlar yatıştırıcı-kışkırtıcı role devam ederler, Halime “evlat sevgisinden büyük olmasın öfken” (s. 114) sözleriyle Zehra’yı teskin etmeye çalışırken kadınlar intikam isterler.

Zehra’nın trajik eyleminin motivasyonları alt metin ile paraleldir, bu noktada “değersel dönüştürüm”e rastlanmaz. Çocuklarını üvey anne eline bırakmamak ve Mahmut’a acı vermek. Fakat ana metin bu motivasyonlara bir “ekleme” yapar ve Zehra, eylemiyle toplumsal kadınlık erkeklik rollerini de reddeder:

*“Erkeklik öyle aşağıladı ki Karacaören’de,
öyle örneksiz kaldı ki
Zeynebim kadın olmamalı.
Muradım
kurbanlık koça acıyan Muradım
erkek olamamalı.” (s. 116)*

Köylülerin kapıyı zorlaması üzerine Zehra odaya geri döner, eylemi öncesi mistik-gizemli bir monolog sahnesi canlandırılır sahnede. Zehra, kadına itaat etmeyi salık veren tüm iktidar odaklarını, “kanun, hükümet, ermiş, peygamber” (s. 118) reddederek, onlar tarafından lanetlenmeyi kabul eder, “kötülüğü” üstlenir, kendisi dışında işleyen yasaların bir parçası olmayı kabul etmez:

*“Tanrı doluyor içime,
Tanrı doluyor içime, Tanrının inançsızları
ve yapacağım şeyi bana söylüyor.” (s. 118)*

Kendi yasalarını tanımlayan Zehra'yı ikna etmek ve çocuklarını kurtarmak için Mahmut düğünün bozulduğunu ilan etse de geç kalmıştır, köylüler kapıyı kırıp içeri girdiklerinde, Zehra ve çocukları ölmüş bulurlar:

“Mirza: Yok ağabey, ayağını öpeyim, girme içeri. Bakma!
Köylüler: Bakma!” (s. 121)

Tüm köylüler, Muhtar, Mahmut “yanlış yaptık”larını (s. 121) itiraf ederler. Oyun, sahnedekilerin “Taş kesildi sevinç” (s. 122) sözleriyle noktalanır.

Kurban oyunu, *Medea* tragedyasını, oyuna açık bir göndermede bulunmadan; fakat temel mesele ve örgüsüne paralel gelişerek, konu ve mekânı 20. yüzyıl Anadolu'suna taşıyarak, temel meseleyi yerlileştirerek yeniden yorumlar. Bu taşımaya bağlı olarak biçimsel ve anlamsal değişiklikler doğal olarak ortaya çıkar. Öncelikle oyun, zaman-mekân birliğine sadık kalmakla birlikte güncel bir gerçekliği tartıştığı ve bugün içinde de hüküm süren mitsel inançları sergilediği için dramatik bir formda; fakat şiirsel bir üslupla oluşturulur. Bu üslup ve iç anlatılarla yapılan göndergesel bağlam, oyunun mitolojik anlatılarla temasını sağlar ve oyuna mitsel-gizemli bir atmosfer katar. Önemli bir “değersel değişim” sonucu, olağanüstü özelliklerinden sıyrılarak bir Anadolu köylü kadını olarak çizilen Zehra'nın kuma gerçeğiyle yüzleşmesi, *Medea*'da kadın yazgısına dair yapılan sorgulamalara benzer şekilde gelişir. Zehra, onurunu korumaya çalışan ve adalet arayışı içinde olan bir kadındır; kendi çektiği acıyı Mahmut'a da yaşatmak isterken, kendisinin ve çocuklarının yasalarını kabul etmediği bir dünyada var olmasına da izin vermez. Mahmut ise Iason'dan farklı özelliklerle çizilir, Iason'un çocukları ile retorik ilgisi Mahmut'ta somutlaşır, çocuklarına düşkün, Zehra'yı da korumaya çalışan birisidir; başka bir kadınla evlenmek istemesinin nedeni de alt metinden farklı olarak tutkusu, cinsel arzularıdır. Fakat irade ve arzu arasında verdiği mücadeleyi arzusu lehine işletip, arkasına geleneksel kültürü-söylemi almaktan da çekinmez. Bütün bu düzenlemelerle Güngör Dilmen, *Medea* mitosunu Genette'in “benöyküsel değişim” derecesinde, mesele, kurgu, karakter çizimi, yorumlama bakımından alt metne yeni bir bakış açısı getirerek, alt metnin sorduğu soruları çağının problemleriyle ilişkilendirerek cevaplandırmaya çalışır.

İlk defa Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından 1967'de sahnelenen *Kurban* büyük yankı uyandırır, Ankara Devlet Tiyatrosu, Van Devlet Tiyatrosu, Halk Oyuncuları, Sessiz Tiyatro vb. gibi pek çok tiyatro, oyunu defalarca sahneler.¹⁷

Yüksel Pazarkaya'nın 1992 tarihli *Mediha*¹⁸ adlı oyunu, bu zamana kadar sadece Euripides'in *Medea*'sı ile ilişkilendirilerek okunmuş olsa da yakından bakılınca görüldüğü gibi hem Euripides'in *Medea*'sının hem de Güngör Dilmen'in *Kurban*'ının alt metin olarak kullanıldığı bir metindir. Mitosun temel örgü ve meselelerinin yerli ve güncel sorunlara uyarlanması, oyunun zaman-mekân değerlerinin 20. yüzyıla taşınması, karakter özellikleri tamamen değiştirilirken oyuna farklı imaj ve izlekler eklenmesi gibi hususlarda

¹⁷ Dr. Sena Küçük, “Modern Türk Tiyatrosunda Medea Miti, *JASSS*, Spring II, 2017, s. 435.

¹⁸ Yüksel Pazarkaya, *Mediha*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992. Bundan sonra yapılacak alıntılar bu baskıya ait olacak ve sayfa numaraları metin içinde gösterilecektir. Ayrıca oyunun 1987-88 ve 1988-89 sezonlarında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelendiğini de belirtiyim.

Mediha'nın ağırlıklı olarak diyalog içinde olduğu metnin *Kurban* olduğu dahi iddia edilebilir. Şimdi bu durumu açıklamaya çalışacağım.

Mediha'da, yine Genette'in sınıflandırmasından hareket edersek, hem oyun isimleri arasındaki göndergesel bağ (Medea-Mediha / anıştırma), hem de alt metinden ana metne doğrudan taşınan parçaların bulunması (alıntı) yoluyla, iki metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisini ifade eden "metinlerarası" bağlamın (intertextuality) söz konusu olduğu görülür. Bununla birlikte oyun başlıklarındaki göndergesel bağlam, iki metin arasındaki iletişimi gövde metinler dışında kuran bir "yanmetinsellik" (paratextuality) unsuru olarak da değerlendirilebilir. Fakat asıl olarak iki metin arasındaki bağı, Genette'in "anametinsellik" (hypertextuality) olarak tanımladığı türev ilişkisi üzerinden ele alacağım.

Yüksel Pazarkaya, önceki yenidenyazım örneklerinin aksine, metnini manzum formdan çıkarıp düzyazılaştırarak, tragedyayı dram formunda işleyerek biçimsel bir değiştirmeye gider. Ayrıca oyun bir anlatıcı-karakterin varlığı, iç anlatılara yer verilmiş olması, gerçek-düş sahneleri geçişleriyle sağlanan yabancılaştırma unsurları dolayısıyla epik tiyatro özellikleri taşır. Bu hâliyle "biçimsel değiştirim" başlığı altında yer alan "kipiçi değiştirim" de sağlanmış olur.

Oyun iki perde ve her perde tek sahne olarak düzenlenmiş. Fakat konunun gelişimi, zaman-mekân ve karakter geçişleri göz önüne alındığında ilk perdeyi 9, ikinci perdeyi 6 sahneye ayırmak mümkün. İlk perde Almanya'da, eşleriyle sorunlar yaşayan Türk ve Alman kadınların buluşma yeri olarak sunulan bir mekânda, Danışman Kadın'ın Euripides'in Medea'sından okuduğu bölümle açılır. Dipnotla kaynağı belirtilerek açık gönderme ve montaj yoluyla metnin açılışına yerleştirilen ve oyunun temel meselesini açıklayan Medea'nın kadın olmanın yazgısı üzerine sözlerini içeren alıntının bir kısmını aktarıyorum:

"Yeryüzünde kendilerine akıl bağışlanmış yaratıklar arasında en kötü yazgı kadına düştü. Ağırlığınca para karşılığında kocamızı satın almak ve sonra da onun kölesi olmak zorundayız üstelik. Ve aldığımız adamın iyiliğine ya da kötü oluşuna bağlı bütün yaşam mutluluğumuz. Zira her boşanmayla yalnız kadının adı karalanıyor ve kadının adamı terk etme hakkı ise yok (...) Savaşa erkekler gidiyor, bizse evin güven dolu koruyuculuğundan oturuyormuşuz, deniyor. Bu hesap sahte. Kendi hesabıma bir kez anne olmaktansa, en az üç kez savaşa gitmeyi yeğlerim." (s. 1)

Bu sözlerin ardından sığınmacı kadınlar, dayaktan işkenceye, namus baskısından Avrupalı kadınların da sanılanı aksine benzer durumları yaşadığına dair çeşitli sorunların vurgulanmasıyla kadın erkek ilişkileri üzerine temel meseleleri sergiler. Burada Danışman Kadın ve sığınmacı kadınlar, Euripides'in Medea'sındaki Sütnine ve Koro ile her ne birazdan göstereceğim gibi kadar oyun içindeki işlevleri yer yer farklılaşsa da *Kurban*'daki Halime ve köylü kadınları hatırlatır. Danışman Kadın, iki bin beş yüz sene önce yazılan bu metinden yaptığı alıntının artık geçerli olmadığını, kadının yazgısının artık değiştiğini, genel değil bireysel örneklerle kadının yaşadığı sorunların görüldüğünü iddia eder ve Mediha'nın hikâyesini anlatmaya başlar. Böylece Medea ile Mediha'nın öyküleri aynı kanalda akmaya başlar.

İkinci sahne, Danışman Kadın'ın iç anlatı yoluyla Mediha ve kocası Hasan'ın Almanya'ya gelişleri ve sonrasını özetleme yoluyla açıklamasıyla gelişir. Mediha, babasının onu küçük yaşta amcasının oğluya sözleşmiş olmasına rağmen Hasan ile

birlikte olunca ailesiyle araları bozulur, Hasan ve Mediha büyük şehre kaçar ve evlenirler, iki çocukları olur. Ailenin namus davasından kendilerini bulup öldürecekleri korkusuyla Hasan, Almanya'ya kaçak işçi olarak gider, daha sonra ailesini yanına aldırma niyetindedir; fakat burada koşulları hiç de iyi değildir. Danışman Kadın'dan yardım ister, oturma izni alabilmek için formalite evliliği yapmaya dahi razıdır. Nitekim bir Alman kadın bu evliliği yapmayı kabul eder, Mediha'nın Almanya'ya gidip bu evliliğe izin vermesi, yani boşanmaları gerekmektedir. Mediha Almanya'ya gelir. Üçüncü sahnede, bu iç anlatı içinde, Hasan ile Mediha arasında, Iason ve Medea'ninkine benzer bir sahne canlandırılır. Mediha bu evliliğe razı olmazken, Hasan her şeyi ailesinin rahatı ve güvenliği için yaptığını iddia eder. Fakat annesinin Mediha'ya verdiği cebeyi, evleneceği kadın Claudia'ya vermek için Mediha'da geri almaktan da çekinmez.

Medea gibi Mediha'nın da başka-yabancı bir ülkede oluşu, Hasan ile ailesine yüz çevirerek evlenmiş olması gibi yönleriyle oyun Medea ile diyalog içine girerken kadının yazgısı sorununun Almanya'ya göç eden aileler ve hatta Alman ailelerinin yapısı üzerinden de ele alınarak sosyo-kültürel ve politik bir bağlama yerleştirilmesi, Danışman Kadın ve sığınmacı kadınların oluşturduğu koronun uzun hava söyleyerek, gizemli üslupla hareket etmelerinin istenmesiyle oyun Kurban'ı anıttırır. Ayrıca Mediha, Medea gibi başka bir ülkede bulunsu dahi Medea gibi halen Kral'ın bile gücünden çekindiği biri olmaktan çok uzaktır. Değersel değiştirtirim yoluyla temel özellikleri yeniden yorumlanan Mediha, çaresiz, yalnız, yardıma muhtaç bir köylü kadını profilinde çizilmesiyle Zehra'ya daha yakındır.

Dördüncü sahnede Hasan'ın evleneceği kadın, Claudia görünür. *Medea*'da, Iason'un evleneceği Creusa sahnede gösterilmez, *Kurban*'da Zehra'nın kuması Gülsüm hiç konuşmasa da sahneye çıkar. Dolayısıyla Gülsüm'ün aksine Claudia'nın oyunda eylemi yönlendiren, karakterleri belirleyen bir pozisyonu olmasına rağmen “diğer kadının” sahnede gösterilmesi tercihi *Kurban*'ı akla getirir. Ayrıca *Kurban*'da Mirza'nın Mahmut'u, Gülsüm'ün güzelliği karşısında cinsel olarak kıskırtıp onu evlilik ile ilgili bir anlaşmaya zorlaması ve bu evliliğin kendi istediği koşullarda gerçekleşmesiyle mal mülk elde etmeyi arzulaması gibi Claudia'nın da dişiliğini kullanarak Hasan'ı baştan çıkarması, Hasan'ı evlilik anlaşmasına zorlaması ve bunun karşılığında Mediha'nın cebesini alması benzer izlekler olarak fark edilir. Üstelik evlilik kararını vermeden önce Mirza'nın iradesi ve cinsel arzuları arasında yaşadığı kısa süreli ikilemi Hasan da deneyimler; fakat *Medea*'da Iason böyle bir durum içinde tanımlanmaz.

Beşinci sahne, Hasan ve Danışman Kadın arasında geçer, Hasan, Danışman Kadın'dan Mediha'yı boşanmaya ikna etmesi için yardım ister. Danışman Kadın, Hasan'ın Claudia'ya olan meylini fark etmiştir, yardımı ancak yazılı bir sözleşme yapılması halinde kabul edeceğini belirtir. Hasan, yazılı olarak Claudia ile sadece oturma izni almak için evleneceğini ve bunu elde ettikten sonra ondan ayrılacağını taahhüt eder. Danışman Kadın'ın Mediha'ya Hasan'ın isteklerine razı olması konusunda telkinde bulunacak olması ve bunun üzerine kadınlar korosunun “İçimizde bir duygu, biz kadınlar, kadın Mediha'ya iyilik etmiyoruz, diyor” (s. 15) sözleri de Halime ve köylü kadınlar korosunun Zehra'ya verdikleri nasihatlerin onun iyiliğine olmadığı, tüm bunların Zehra'nın felaketine yol açacağı yönündeki söz ve yakınmalarıyla örtüşür.

Altıncı sahne Mediha'nın evinde geçer. Medea-Sütnine-Koro ve Zehra-Halime-Köylü Kadınlar triolarına benzer şekilde Mediha-Danışman Kadın ve Kadınlar bir aradadır. Mediha'nın, içinde bulunduğu durumu, yaşadığı yıkımı, uğradığı ihanetin acısını, geri dönecek, gidecek, sığınacak bir yerinin olmamasının verdiği çaresizliği, Medea ve Zehra'ya benzer bir psikoloji ile yansıtılır. Danışman Kadın, Mediha'yı, Medea'yı örnek göstererek teskin etmeye çalışır:

“İki bin beş yüz yıl önce bile, böyle batıl konuşmuyordu, kocası aldatan kadın. O zaman, kadının en ufak bir hakkı yoktu. Kadın istese de ayrılamazdı kocasından, ana baba evine gidemezdi, ama kocası istediği an atabilirdi kadını, istediği kadar kuma alabilirdi. Hangi yüzyıldayız? Avrupa'nın orta yerinde, bırak artık bu batıl düşünceleri.” (s. 18)

Oyun boyunca *Medea*, açıkça kurulan bağlar ve yapılan göndermelerle ana metnin içine yerleştirilir ve Genette'in terminolojisiyle “alıntı”, “gönderme”, “anıştırma” yoluyla metinlerarası bir bağlam oluşturulurken, ana metin örtük, belki de bilinçdışı düzleminde *Kurban* ile diyalog halinde olduğu görülür. *Mediha* oyunu, *Kurban*'ın Medea mitosuna getirdiği toplumsal-kültürel boyutu genişletir, kadın yazgısını belirleyen ekonomik, politik, kültürel, dini koşulları, meseleye Avrupa coğrafyasını da katarak tartışır.

Danışman Kadın'ın Mediha'ya verdiği tepki, olabilecekleri öngörememesi nedeniyle Sütnine'den ayrılır; bu tavrının oluşmasında Danışman Kadın'ın zamanın geçişiyle kadının toplumsal statüsü ve hakları konusunda kat edilen mesafeye olan fazla güveninin yanında Mediha'nın da oyunda gizemli, tekinsiz, sanrılı, histerik bir kadın olmaktan çok uzak, aksine, en azından son aşamaya kadar, Zehra'ya benzer bir şekilde, pasif, yaklaşan felaketi hissetmesine rağmen herhangi bir eylem hazırlığı içinde görmediğimiz bir kadın olarak çizilmesinin de etkisi vardır.

Yedinci sahne, Hasan ile Tercüman karakteri arasında bir meyhanede geçer. Oyundaki varlığı ve kurguya, olayların gelişimine katkısı son derece tartışmalı olan Tercüman'ın ancak ataerkil bakış açısının açıklamalarını getirmek ve Hasan'ın Mediha'ya olan aşkının sönüp Claudia'ya duyduğu arzunun ateşlenmesi sürecini anlatmasına imkân yaratmak için metinde yer aldığı söylenebilir. Tercüman'ın erkeklik tanımı şöyle:

“(…) Kadın kısmına yüz vermeye gelmez. Bu binlerce yıllık deneyimden imbiklenmiş bilgeliktir. Aklının ucuna iyice kazı! İkisini de paşa paşa idare edeceksin. Kadın yönetilmekten hoşlanır. Seviyor görünmek gerekirse, seviyor görünmek için. Dövüyor görünmek gerekirse, dövüyor görüneceksin. Yalnız görünmek değil, zaman zaman cennetliği eksik etmeyeceksin. Filmlerde görüyoruz. Jön ne yapıyor? Bakıyor fazla yüz vermiş sevgilisine, yaradana sığınıp bir tokat aşk ediyor. Karının suratında şimşekler çakıyor. Peki, ne yapıyor karı tokadı yiyince? Kollarını jönün boynuna doluyor, azgın kısraklar gibi kösnül, yıldız yıldız yanan dudaklarını jönün dudaklarına yapııştırıyor. Tamam mı?” (s. 22)

Bir yandan tarihselleştirilerek meşrulaştırılan ve diğer yandan simülatif imajlarla kurulu bu erkeklik tanımlaması Hasan için “tamam” olmalı ki yedinci sahnede Hasan sarhoş halde Mediha’nın evine giderek onunla birlikte olmak ister, Mediha direnip hesap sorunca Mediha’yı döver ve ona zorla sahip olur. *Medea* ve *Kurban*’daki sürgün edilme konusu, ana metinde, Hasan’ın Mediha’yı çocuklar olmadan köye gönderme düşüncesini açıklamasıyla gerçekleştirilir. Hasan’ın sahneden çıkmasıyla Mediha’nın uzun monoloğu gelişir; burada artık hem tecavüz hem sürgüne uğrayan kadının sarsıntılı iç dünyası şeffaflaşır. O zaman kadar sadece yakarıp ağlayan Mediha, şimdi “kafasında bir şeyler kurmaktadır” (s. 25) Medea’nın karar verme sürecindeki ikilemleri ve bir anlamda oyun sonundaki eyleminin kaçınılmazlığını hazırlayan çıkışsızlık hali, Mediha için de geçerli olmaya başlar:

“Nereye gideceğim ya çocuklarla? Köye ana baba evine gidebilir miyim? Öldürseler de bağırlarına bassalar da gidebilir miyim? Hangi yüzle çıkarım herkesin karşısına? (...) bir adama sahip çıkamadı demezler mi? kocasını hoşnut etseydi, başka karılara bakar mıydı adam, derler, bir de onu haklı çıkarırlar. Ne derlerse desinler, çocuklarımı alıp gideceğim buradan.” (s. 26)

Danışman Kadın için Mediha’nın ve onun şahsında tüm kadınların yaşadığı sorunların çözümü, erkeklerin eğitimi ve kadınların ekonomik özgürlüğüdür:

“Mutluluk da mutsuzluk da kendi elimizde kadınlar. Kocalarımız erkek, ama onları da eğitmek mümkün. Onlar da anaların elinden geçiyor. Çocukken bağrımıza bastıklarımız, sevgiliyken yoluna baktıklarımız, nasıl yetiştirmişsek öyledir kocayken de.” (s. 27)

Ataerkil söylemin meşruiyetini sağlayan tarihsel, politik, dini, toplumsal kaynakları, kadının kadınlık rolünü öğrenme ve performe etme, toplumsal olarak onay görme sürecinde karşılaştığı baskı ve dayatmaları görmezden gelen ve erkeği, ürettiği tüm fiziksel, dilsel, psikolojik, ekonomik şiddetin sorumluluğu alma külfetinden kurtararak her şeyi kadının bilinçlenmesine ve erkeği eğitmesine bağlayıveren bu oldukça sorunlu cümlelerin, metnin sağduyusu konumundaki Danışman Kadın’ın ağzından dökülüyor olması, bu cümleleri metnin sergilediği sorunları çözme önerisi olarak yorumlama izni veriyor alımlayıcıya. *Medea* ve *Kurban*’da, metin trajik olanı kuvvetle vurgulayıp, Medea ve Zehra’nın duygu ve irade arasındaki gerilimine, kadın olmanın yazgısına başkaldırılarına ve söz konusu psikolojik süreçlerin sonucu ortaya çıkan trajik eyleme odaklanıp, yorumu alımlayıcıya bırakırken, *Mediha*, özellikle Tercüman’ın sözleri ve Hasan’ın eylemleriyle sergilenen ataerkil zihniyeten çıkış yolunu Danışman Kadın vasıtasıyla tekrar tekrar ilan eder. Elbette bu bir çıkış yolu değildir, kadının ataerkil içindeki sosyal-hukuksal-kültürel tüm cinsiyetçi mağduriyetlerinden kurtulmanın yolunu, asıl olarak kadının toplum içinde “annelik rolü” yoluyla nasıl baskılandığı üzerinde düşünmeden bulmaya çalışır. Kadının öncelikle anne olduğu kabulünü onaylar, toplumsal-verili rollerden sıyrılmadan kadının kendi iradesiyle kendi varlığını inşa etmesinin

mümkün olmadığını fark etmez ya da bunu istemez. Erkeğin tecavüz ve tehdit, fiziksel ve psikolojik şiddet yoluyla kadını denetlediğini ve baskıladığını gösteren bir sahnenin ardından kadının bu durumdan kurtuluşunu yine bir başka denetim yolu olan annelik üzerinden sağlamaya çalışması, kadınları, ataerki içselleştiren ve yeniden üretici bir pozisyona yerleştirmekten başka bir şey değildir ve kadın erkek ilişkilerinin tarihsel yazgısının kadın lehine değişimini tartışan bir metnin ideolojik olarak aksadığı noktalardan birisidir.

İlk perdenin son bölümünde yine meyhanede bulduğumuz Hasan ve Tercüman arasındaki diyaloglarda Mediha'nın, bu defa çocuklarla, köye geri gönderilmesi planı, erkeğin her durumda haklı çıkacak bir yolu bulabileceği vs konuşulduktan sonra Tercüman, kaçak çalışmasına izin verdiği Hasan'dan yardımlarına bir karşılık talep eder. *Kurban*'da, Mahmut'un Mirza'nın eline bıraktığı aile yadigarı gümüş köstekli saat, bu defa Tercüman'ın eline, Hasan tarafından rehin olarak teslim edilir, anıştırma yoluya *Kurban* yeniden ana metne dahil olur.

İkinci perde, *Kurban*'ın ikinci perdesindeki düş atmosferine denk düşebilecek bir ön oyunla açılır:

“Karnavalda kadınların yarısı çullar giyinmiş kara maskeli, ellerinde çalı süpürgeleri, öbür yarısı da beyaz yeldirmeli, beyaz maskeli, ellerinde çingiraklar. Buldukları yer renkli balonlarla ve kâğıtlarda donatılmış. Mediha ve Claudia uzun saçlı peruklar giymişler. (...) Karnaval müziğini andırır ritmik bir müzikle, önlere Mediha ve Claudia'yı katmış, dönerek dans ederler (...) Hasan, arkadaşı Nazmi, polisler vb. karnaval giysileri içinde seyirci olarak eğlenceye katılırlar.” (s. 37)

Bu bölüm, *Kurban*'daki gibi çocukların öldürülmesi kararının oluşacağı sahneye, oyun sonunda düğümün çözüleceği bölüme bir geçiş tablosu olarak düzenlenmiştir. Güngör Dilmen'in bu tabloda simbolist bir atmosfer düzenlediğinden söz etmiştim, Yüksel Pazarkaya ise alt metnin zaman-mekânsal öğelerini çağrıştıran karnavalesk bir ortam yaratır önce, ardından bu ortama polisler vs.'yi de katarak sahneye epik bir düzenleme getirir.

Ön oyunda Mediha, *Kurban*'daki gibi, kendisini koruduklarını söyleyen kadınların aslında ona zarar verdiklerini anlar; gerçekten de kadınlar, karalar içindeki Mediha'nın yanında, başında bahar çiçeklerinden bir taç olan Claudia'ya yer açarlar, Mediha ve Claudia arasındaki tartışmada Claudia'dan taraf olurlar. Kara kışım gitmesi, baharın gelmesi kaçınılmazdır, Mediha'ya güzellikle çekilmesini öğütlerler; *Kurban*'da Halime ve kadınların Gülsüm'ü Mahmut'un koyuna sokmaları gibi. Claudia'nın gelişini kolaylaştıracak bir tütsü hazırlar kadınlar, içine “radyasyon, dioksin, acı, tatlı, zor ve şiddet” (s. 41) katarak. Polislerin gelmesi ve izinsiz gösteriyi dağıtmasıyla, kadınların Mediha'nın evinde maskelerini duvara asıp etrafı toparlamalarıyla sağlanan bir başka yabancılaştırma efekti ile ön oyundan çıkılır ve ikinci sahne, kadınlar ve Danışman Kadın arasında, bu defa kadının kamusal alandaki varlığı, eğlenme hakkı, sosyal hayat içinde kadının özgürlüğü sorunu çerçevesinde dönecek olan tartışmalara ayrılır. Kadınlar hayatları boyunca baba, abi ve eşlerinden gördükleri baskı ve şiddeti örneklendirmeye

devam ederler. Bu sırada, Aristophanes'in *Lysistrata*'sında savaşa son vermeleri için erkeklerine cinsel grev uygulayan kadınlardan bazılarının dayanamayıp evlerine, erkeklerine kaçmaları sahnesini anıttırır bir şekilde, sığınmacı bazı kadınlar, bir an için evlerine dönmek isterler; fakat bu durum geliştirilmez. Danışman Kadın, kadın ve erkeğin birlikte kuracağı ideal dünya düzeni ile görüşlerini aktarmak için tekrar kürsüye çıkar: "Aslında en doğrusu, bireylerin eşit olduğu, dayanışma, karşılıklı anlayış üzerine kurulu beraberlik. Kadın erkek için de çocuklar için de." (s. 46)

Söz konusu eşitliğin sağlanması için ekonomik-politik-kültürel olarak neler yapılacağını bilir gibi gözüküyor Danışman Kadın, bir hayalim var düzeyinde sadece diliyor. Dördüncü sahne, Tercüman'ın Hasan'ın isteğiyle ikna etmek için Mediha'yla görüşmeye gelmesi, Mediha'yı görünce ona vurulması gibi kurguya katkısı olmayan, aksine yapının sarkmasına yol açan durumları içerir; sahne ilerledikçe Tercüman ile Mediha arasındaki konuşmanın, Iason ile Medea konuşmasını anıttığı fark edilir. Mediha, Tercüman'dan, başından beri Hasan'a yanlış davrandığını, Alman hanımı alıp evine gelmesini ve ne isterlerse yapacağını Hasan'a iletmesini ister. Alt metinle birlikte okunduğunda bu aşama Mediha'nın ne yapacağına karar verdiği, planını tasarladığı aşamadır. Mediha bu sahnelerde sanrılı, tekinsiz, gizemli bir üslupla çizilmeye başlanır: "Pembe bir düş gibi, kollarını kaldırarak, gülümseyerek, arada ritmik bir mırıltıyla dansa başlar. Gülümsemesinde gizli bir hesap sezilir." (s. 52) Nitekim herkesin odadan çıkmasıyla yalnız kalan Mediha, oldukça uzun monoloğunda planını açıklar, Hasan'ı ve Claudia'yı bıçaklayacaktır. Bu sırada böyle bir durumda aklına çocuklarına ne olacağı sorusu gelir. İkilime düşer, cinayetten vazgeçer, Hasan'ı aldatarak intikam almayı düşünür, yapamaz, çünkü "Namus, Allah'ın kadına verdiği en yüce değer değil mi? Allah, benden namusumu gözüm gibi sakınmamı istemez mi?" (s. 55) diye düşünür. Annelik rolü içselleştirilen kadın, namus olgusunu da sadece kendisine ait kılar. Oyun, ataerkil dili, şiddeti, iktidarı, hegemonik erkeklik tanım ve eylemlerini haksızlaştırmaya çalışır evet; fakat "kadınlık" rolünün oluşturulmuş tanımlamalarıyla hesaplaşmaz, kadını böyle bir aksiyona çağırmaz. Hiçbir çıkış yolu kalmadığını düşünen Mediha, büyüyle Hasan'ı bağlamaya karar verir, bıçağı alır, dualar okur, namaz kılar, bıçağı da okuyup tüfler. İğreti sayılabilecek bir sahne bu, Medea'nın büyücülüğüne yapılmış bir gönderme; fakat büyüün etkisine dair oyunun devamında hiçbir iz ve ibareye rastlanmayacak.

Mediha daha sonra dolaptan gelinliğini çıkarıp giyer, *Kurban*'da Zehra'nın gelinliğini giymesi gibi. *Medea* düşünüldüğündeyse alımlayıcının aklına gelinliğin zehirlenerek Claudia'ya sunulacağı düşüncesi gelir.

Beşinci sahne, Claudia, Hasan ve Mediha'nın karşılaşma sahnesidir. Bu bölümde Mediha boşanma için gerekli evrakları imzaladıktan sonra Claudia'ya gelinliğini hediye eder; fakat beklendiği gibi ortada herhangi bir büyü, zehirlenme hali yoktur. Mediha, Medea'dan farklı olarak, Zehra'ya benzer şekilde, Güneş tanrısının torunu olma vasfıyla, olağanüstü özellikleriyle eyleme herhangi bir şekilde yön veren bir karakter değildir, dolayısıyla bu oyun içindeki büyü sahnesi, gelinliğin hediye edilmesi gibi unsurlar, kurgunun gelişimini sağlayan, sonunu hazırlayan sahneler olmaktan uzaktır.

Mediha'nın psikolojik çalkantılarını tetikleyen, Hasan'ın boşanma imzasını aldıktan sonra çocukları da almak istemesi ve Claudia'nın onlara çok iyi annelik edeceğini söylemesidir; bu sahne de *Kurban*'da Gülsüm'ün ev işlerindeki becerisi, çocuklara annelik

etmeye uygunluğunun vurgulanması karşısında Zehra'nın yaşadığı öfkeyi anıstırır. Mediha da çocuklarını kaybetme ihtimaliyle çıldırır, Claudia ve Hasan'a bıçak çeker, kendisini çocukların uyuduğu odaya kilitler. Bu sahnede de Mediha'nın çocuklarını öldüreceği sahnenin koşullarının hazırlandığı izlenimi doğar; fakat böyle olmaz.

Altıncı sahne, Danışman Kadın ve kadınların, Mediha'yı koruma çabalarıyla, Mediha'nın çocuklarını korumak için “ölürüm de öldürürüm de” (s. 69) sözleriyle çocuklarını öldüreceğini açıklaması ve kadınların Mediha'yı bu kararından vazgeçirmeye çalışmalarıyla gelişir. Hasan'ın eve geri dönüşü ve çocuklarını istemesiyle kadınlar Mediha'yı savunurlar, Mediha odadan seslenir: “*Gel de al götür ölülerini (...) Döllerinin ölüsünü al şimdi, haydi kır kapıyı gir de, al götür ölülerini!*” (s. 73)

Oyun sonu geldi sanırsız ama oyun sarkmaya devam eder. Çocukları öldürmemiştir. Hasan, kadınlar tarafından, tüm olanların suçlusunu ilan edilerek evden kovulunca, alt metinde olmayan bir örgünün eklenmesiyle, Danışman Kadın, Mediha'yı kurtarmak için Vakıf Kilisesi'ne yerleştirmeye karar verir. Yedinci sahne, kilisede geçer. Hasan ve Claudia kiliseye polislerle birlikte gelirler. Odaya çocuklarıyla birlikte kapanan Mediha'yı Peder ikna etmeye çalışır; bu sahne de *Kurban*'da Zehra'yı kendisini kapattığı evden çıkmaya ikna etmek için dinin argümanlarını kullanan Muhtar'ı hatırlatır. Oyunun başından itibaren uzunca bir süre uğradığı ihanet karşısında sadece yakarıp ağlayan Mediha'nın öfkesini ve eylemini tetikleyen, çocuklarının elinden alınması ihtimalidir, Medea'dan farklı olarak Mediha'nın çocukları öldürme motivasyonu, onları başka bir kadının yetiştirmesine izin vermemektir. Hasan'a acı çektirme motivasyonu ayıklanmıştır ana metinde. *Kurban*'da, çocuklarına bir şey olacağını sezen Mahmut'un, isteklerinden ve Gülsüm'den vazgeçeceğini söylemesi gibi Hasan da Mediha'yı sakinleştirmek için oturma izninden ve Claudia ile evlenmekten vazgeçtiğini söyler; fakat Mediha eyleminden caymaz. Oyun sonu, yine *Kurban* ile simetrik bir şekilde düzenlenir, Mediha, ruh gibi çıktığı odanın içerisinde çocuklarının ölümlerini bırakır: “(Pencereden içeriye bakan Muhterem Peder istavroz çıkarıyor. Kapıdan içeriye ilk bakan kadın, bir çılgılık atarak düşer, bayılır. Diğer kadınlar bayılanı tutarlar. Muhterem Peder, kapıya doğru yürüyen Hasan'ın önünü keser.) – Sen görme kıyımı. Gel şöyle. (Hasan'ı kapıdan uzaklaştırır.) (s. 79) Polis: Ambulans taşıyıcısı gelsin. (Polisler, dışarıya yönelmiş Mediha'nın peşine takılırlar. Onunla birlikte çıkarlar.)

Yüksel Pazarkaya'nın *Mediha* oyunu, Euripides'in *Medea* tragedyası ile Genette'in kullandığı kavramlarla ifade edersek “alıntı” ve “gönderme” yoluyla açık bir metinlerarası bağlam kurar. Fakat metne yakından bakıldığı zaman, kadın erkek ilişkileri ve kadının yazgısı konusunu, içinde bulunduğu çağın güncel-kültürel-toplumsal gerçekliklerine taşıyarak ele alması yani alt metnin meselesinin ana metne kronotopik bir düzenlemeyle taşınması, buna bağlı olarak karakter değerleri arasında ve olay örgüsünün gelişiminde ortaya çıkan farklılıklar gibi özelliklerin hatta oyunda aynen kullanılan imajların, *Mediha* oyununu *Kurban* ile daha sıkı bir diyalog içine soktuğu görülür. *Kurban*'ın Anadolu coğrafyası sınırları ve koşulları içinde tartıştığı meseleyi, büyük şehre ve Avrupa'ya taşıyan *Mediha* oyunu, gerek kurgu gerek söylem bakımından bazı müdahalelerine rağmen açık ve örtük diyalog kurduğu oyunlar *Medea* ve *Kurban*'ı iyileştiren, eleştiren veya aşmaya niyetlenen bir yapı sunmaması dolayısıyla elöyküsel değişim olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, Medea efsanesi, çağlar boyunca, toplumda kadının yerinin sorgulanması için önemli bir kaynak anlatı olmuştur. Asıl olarak Euripides'in yorumuna dayanarak sürekli yeniden anlatılan, yeniden yazılan efsane, Türk Tiyatrosunda da işlenen en önemli malzemelerden birisi hâline gelir. Kimi yazarlarca zaman-mekân ve kişi özellikleri, tragedya örgü ve yapısı korunarak yeniden yazılan efsane, kimi yazarların da kendi çağlarına ait güncel kültürel-toplumsal sorunları tartıştıkları oyunlarının içinde akan ve oyunun tüm yapı, bağlam ve meselelerini kuşatan temel izlek olarak fark edilir.

Munis Faik Ozansoy, Medea efsanesinin Euripides yorumunu, herhangi bir güncelleme yapmadan yeniden yazarken karakterlerin trajik çatışmalarını görmezden gelir, onları çelişkisiz, derinliksiz, tek boyutlu kişiler hâline getirir. Medea'nın, çocuklarını öldürmeye varan iç bunalımları, çocuklarına ve Jazon'a olan hisleri oyun içinde derinleştirilmez, Medea, kötülükten zevk alan, öfkeli, tekinsiz, histerik, cani bir büyücüdür, iç dünyası yoktur. Aynı şekilde Jazon da çocuklarını önemseyen bir baba mıdır, gerçekten Kral'ın kızıyla onlar için mi evlenmeyi kabul etmiştir yoksa iyi bir demagog, yalancı bir fırsatçı mıdır anlaşılabilir. Trajik olanı belirleyen tüm koşullar, duygu ve irade arasında verilen tüm mücadele, metinden çıkarılır. Metne yapılan bir iki eklem ve müdahaleye rağmen, Ozansoy Medea efsanesini mesele, kurgu, karakter çizimi, yorumlama bakımından yeni bir bakış açısıyla zenginleştirmedeği gibi onu oldukça indirger.

Bu oyundan birkaç sene sonra Güngör Dilmen, konuyu bambaşka bir biçimde ele alır. *Kurban* oyunu, *Medea* tragedyasını, oyuna açık bir göndermede bulunmadan; fakat temel yapı ve örgüsünü 20. yüzyıl Anadolu'suna taşıyarak yorumlar. Güngör Dilmen'in oyununu kaleme aldığı 1960'lar, Türk Tiyatrosu için çok hareketli ve verimli bir dönemdir. 1961 Anayasası sonrası görece özgürleşen basın yayın dünyasının etkisiyle oyun yazarları da toplumcu gerçekçilikten varoluşçuluğa kadar geniş bir yelpazede çok farklı teknik ve yöntemlerle eserler verirler. Modern insanı psikolojik süreçleri ve derinlikleriyle ele alan oyunlar, işçi ve köylülerin toplumsal, ekonomik, politik sorunlarını sahneye taşıyan eserler, göç, gecekondulaşma, kültür çatışması gibi konuları ele alan metinler ortaya çıkar. Bu dönemde köy gerçekliği de tiyatronun en önemli meselelerinden biri hâline gelir. Güngör Dilmen'in *Kurban* oyunu da Cahit Akay'ın *Sultan Gelin*, Necati Cumalı'nın *Nalınlar*, Recep Bilginer'in *İsyancılar*, Hidayet Sayın'ın *Pembe*¹⁹ adın oyunları gibi bu dönemde yazılmış ve köy gerçekliğini sergileyen oyunların başında gelir. Güngör Dilmen, bu konuyu kadın konusu etrafında ve diğer oyunlarında yaptığı gibi mitolojik anlatıları yeniden yorumlayarak tartışır.

Bu yeni yorumlama, alt metin olarak seçilen Euripides'in Medea'sını pek çok noktada dönüştürür. Oyun, dramatik bir formda fakat şiirsel bir üslupla oluşturulur. Bu üslup ve anıştırmalar, oyuna mitsel-gizemli bir atmosfer katar. Olağanüstü özelliklerinden sıyrılarak bir Anadolu köylü kadını olarak çizilen Zehra'nın kuma gerçeğiyle yüzleşmesi, alt metin *Medea*'da kadın yazgısına dair yapılan sorgulamalara benzer şekilde gelişir. Zehra, trajik yönü korunarak çizilir, onurunu korumaya çalışan ve adalet arayışı içinde olan bir kadındır; kendi çektiği acıyı Mahmut'a da yaşatmak isterken, kendisinin ve çocuklarının yasalarını kabul etmediği bir dünyada var olmasına da izin vermez. Iason'un

¹⁹ Ayşegül Yüksel, (1998). "Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı", *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1998, s. 55.

çocuklarına olan retorik ilgisi Mahmut'ta somutlaşır, böylece Mahmut'a da çatışmalı bir iç dünya kazandırılır. Bir yandan çocuklarına düşkün, Zehra'yı da korumaya çalışan birisidir; diğer yandan cinsel dürtülerini kontrol edemez. İradesi ve arzusu arasında verdiği mücadeleyi arzusu lehine işletip, arkasına geleneksel-yerleşik söylemi almaktan çekinmez. Güngör Dilmen'in *Kurban* oyununda, cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte, dinin yasalarından devletin yasalarına geçiş sürecinde yasaların, kadının toplumsal, kültürel konumunu pratikte iyileştirmedeğini, hatta uğradığı haksızlıkların, kadının yazgısı hâline gelmesine engel olmadığı gösterilir. Yazar, Genette'in ifade ettiği kavramlarla "biçimsel" ve "anlamsal" açıdan alt metinde önemli değiştirimlere gider ve estetik açıdan da söylemsel açıdan da alt metni aşma başarısını gösterir.

Yüksel Pazarkaya da *Mediha* ile efsaneyi yine güncel bir meselenin sergilenmesi için bir kaynak olarak görür. 1961 yılında Almanya ve Türkiye arasında imzalanan "İşgücü Alımı Anlaşması" sonrası ilk olarak 2500 Türk'ün Almanya'ya göç etmesiyle başlayan süreç, 1970'lerden itibaren Türk Sinemasının ve Türk Tiyatrosunun ele aldığı en önemli meselelerden birisi olur. Bu dönemde çekilen *Almanya Acı Vatan*, *Almanyalı Yarım*, *Otobüs*, *Yıkılış* gibi filmlerin yanında Vasıf Öngören'in *Almanya Defteri*, Cevat Fehmi Başkurt'un *Göç*²⁰ gibi oyunlarında konu sahneye tüm toplumsal-ekonomik-psikolojik boyutlarıyla çıkartılır. Ayrıca 1960'lardan itibaren Türkiye'de gittikçe kuvvetlenen kadın hareketinin sesi ve pek çok alana olan etkisiyle göç, köy, şehir hayatı, yalnızlaşma, yabancılaşma vs gibi konular kadın karakterlerin deneyimleri ekseninde tartışılır.

Pazarkaya'nın oyununa yakından bakılınca fark edilen, oyunun alt metin olarak sadece tragedya ile değil, hatta ağırlıklı olarak *Kurban*'la diyalog içinde bulunduğu. *Kurban*'ın Anadolu coğrafyası sınırları ve koşulları içinde tartıştığı meseleyi, büyük şehre ve Avrupa'ya taşıyan *Mediha* oyunu gerek kurgu gerek söylem bakımından bazı müdahalelerine rağmen açık ve örtük diyalog kurduğu oyunlar *Medea* ve *Kurban*'ı aşan, yeniden yorumlayan, zenginleştiren bir metin olamaz, diyalog kurduğu metinlerin özelliklerini, söylemini, yapı ve izleklerini aşamaz, hatta bunların fazlasıyla etkisinde kalır. Bu nedenle alt metin(ler)de önemli biçimsel ve anlamsal hesaplaşmalara gidilmediği, yazar metne kendi estetik ve ideolojik tutumunu aşılamadığı için diyalog içinde olduğu metinleri kendine at kılamaz ve onları anırtırmaktan öteye gidemez.

Dolayısıyla diyalog kurdukları alt metne biçimsel, anlamsal değiştirimle müdahalede bulunan, onu çağının meseleleriyle harmanlayarak yeniden yorumlayan, bunu yaparken alt metne farklı estetik imaj ve izlekler, karakterlere farklı motivasyon ve özellikler, alt metnin temel söylemine yaratıcı ve çağdaş değerlendirmeler getiren, kısacası alt metinle "benöyküsel düzlemde" bir yenidenyazım gerçekleştiren Euripides ve Güngör Dilmen'in metinleri, kendilerinden sonra yazılmış diğer metinleri etkileyecek, onlar için birer altmetne dönüşebilecek estetik ve anlamsal başarıya ulaşabilmiştir. Yorumlamaları, diyalog kurdukları alt metinleri örgü, izlek, söylem, tutum açısından indirgeyen Ozansoy ile onaylayan Pazarkaya'nın "elöyküsel" düzlemde kalan metinleri ise teknik, tutum, anlatım, yöntem gibi hususlarda başka yazarların ve metinlerin diyalog kurmak, hesaplaşmak, aşmak isteyecekleri alt metinler hâline gelememişlerdir.

²⁰ Şengül Kocaman, "Vasıf Öngören'in *Almanya Defteri*'nde Göç Olgusu", KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Ekim 2014, Cilt: 11, Sayı: 2, s. 150.

Kaynaklar

- Dilmen, G. (1967). *Kurban*. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1967.
- Euripides. (2014). *Medea*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Genette, Gerard. (1997). *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kocaman, Şengül. (2014). “Vasıf Öngören’in *Almanya Defteri*’nde Göç Olgusu”. *KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. Ekim, (2). 147-161
- Küçük, Dr. Sena. (2017). “Modern Türk Tiyatrosunda Medea Miti”. *Jasss*. 55. Spring II. 415-440
- Latacz, Joachim. (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Munis Fahri Ozansoy, *Medea*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963.
- Seneca, *Medea*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Şener, Sevda. (1970). “Kurban Üzerine Bir İnceleme”. *Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 1. 49-68
- Pazarkaya, Yüksel. (1992). *Mediha*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yüksel, Ayşegül (1998). “Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı”. *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1998.

