

SAHNEDEKİ YİTİM: VAHŞİ BATI*

Nisa Harika GÜZEL KÖŞKER**

Öz

Sam Shepard'ın Vahşi Batı (1981) adlı oyunu eleştirmenler tarafından çoğunlukla iki kardeş arasındaki farklılıkların çatışmasını sahneleyen bir oyun olarak değerlendirilmiştir. Oyunun dramatik yapısı bu çelişen yanlara ve karakterlerin dönüşümlerine bağlı olsa da, oyun aynı ölçüde babanın yokluğu ve aile birliğinin bozulması ile gelen yitim duygusunun yarattığı melankolik özlemi açığa çıkarmaktadır. Bireysel düzlemde gerçekleşen bu melankolik özlem, aynı zamanda modern dönemde sanayileşme ve şehirleşmeyle beraber Batı kavramında olduğu gibi ulusal ideallerin geçerliğini kaybetmesiyle yaşanan yitimle benötesi düzlemde de gözlemlenebilir. Batı kavramına yüklenen söylemler ilk kurulduğu yıllarda Avrupalı yerleşimcileri tarafından Amerika kıta doğasına ve yeni bir ulus olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne atfedilen cennet olma idealinin yitimi ile ulusal bağlamda dikkate alındığında önem kazanmaktadır. Bireysel ve ulusal düzlemi birbirine paralel tutan yitim duygusu, oyundaki iki kardeşin bilinçdışında bastırdıkları duyguları tıpkı bir psikanaliz sürecinde olduğu gibi konuşmalar ve eyleme dökme ile ön plana çıkarmasıyla somutlaşmaktadır. Buradan hareketle, bu çalışma oyunda babanın kaybıyla yaşanan yitimi ve melankolik özlemi ortaya koyan diyalogları bir edebiyat kuramı olarak edebi metin çözümlemelerinde eleştirel perspektifler sunan psikanalitik yöntem çerçevesinde tartışmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yitim, Melankoli, Batı, Eyleme Dökme, Sam Shepard, Vahşi Batı, Psikanalitik Kuram, Katartik Tedavi

Abstract

Loss on the Stage: True West

True West (1981) by Sam Shepard has been mostly reviewed as the theatricalization of conflicts arising from the differences between two brothers. Although the dramatic structure of the play rests on these clashing sides and transformations of the characters, the play equally unveils a melancholia triggered by the loss of the absent father and family unity. This melancholia can also be discerned on the transpersonal level in the loss of national ideals like mythic West after modern urbanization and industrialization. The mythic ideals threaded around the West gain more significance when considered in national context through the loss of ideal of paradise attributed by the European settlers to the American landscape and the United States of America as a burgeoning nation. Paralleling the personal and transpersonal levels, the feeling of loss is materialized in the acting out of repressed elements and through dialogues the two brothers have as if in a psychoanalytic session. This study hence aims to discuss the loss and melancholia embedded in these dialogues in light of psychoanalytic theory which offers critical perspectives in literary textual analyses.

Keywords: Loss, Melancholia, West, Acting Out, Sam Shepard, True West, Psychoanalytic Theory, Cathartic Treatment

20. Yüzyıl Amerikan tiyatrosunun önemli oyun yazarlarından Sam Shepard'ın *Vahşi Batı* isimli oyunu görünürde Austin ve Lee adlı iki kardeş arasındaki uzlaşmazlıkları ele alırken, bu

* Bu çalışma Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Edebiyat ve Bilim-I Uluslararası Sempozyumu'nda (4-6 Mayıs 2009) sunulan bildirinin yeniden düzenlenmiş ve genişletilmiş biçimidir.

** Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı. nhguzel@humanity.ankara.edu.tr.

uzlaşmazlıkların ötesinde Austin ve Lee'nin hem belleklerdeki çözümsüzlükleri hem de Batı kavramının uzamsal ve mitleştirilen imgelerini kullanarak, bunların psikolojik etkilerini ortaya koyar. *Vahşi Batı*, eleştirmen William Kleb tarafından “gerçekçi”¹ (Kleb, 1981:117) bir oyun olarak değerlendirilse de, aslında insan psikolojisindeki bölünmüşlükleri irdelemesi açısından gözle görünenin ilerisine geçer ve psikolojik bir perspektif kazanır. Kenneth Chubb ile yaptığı “Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys” (1974) başlıklı röportajda “tiyatronun görünür olmayana görünür kıldığını” söyleyen Shepard, “tiyatroya” karşı asıl ilgisinin “oyuncular”, “kostümler”, “ışık” ve “dekor” gibi sahnede görünen öğelerden çok görünmeyen “imgelerden” (Shepard,1981:197) kaynaklandığını söylerken, aslında kendi tiyatro tanımına psikolojik bir boyut eklemiştir. *Vahşi Batı*'dan bahsederken de insan doğasının parçalanmış yönlerine değinerek, oyundaki amacını şu sözlerle anlatır: “Çift tabiatlı olmanın nasıl bir his olduğunu vermeye çalıştım. Bu gerçek bir şey: Çift tabiatlı olmak. Bence bizler psikolojinin açıklayabileceğinden çok daha yıkıcı bir biçimde parçalanmışız. ... Bu üstesinden gelebileceğimiz küçük bir şey değil. Beraber yaşamaya alışacağımız bir şey” (Shepard, [Shewey'den alıntılanmıştır] 1985:133). Shepard bu parçalanmışlık, ikilem ve çatışmalara *Vahşi Batı*'da Austin ve Lee'de hayat verir. Görünenin ötesindeki imgeler, Austin ve Lee'nin babalarının yokluğundan ötürü hissettikleri yitim duygusu ve babalarına karşı duydukları melankolik özlemlerle somutlaşır. Ne var ki, “Görsellik, Dil ve İçsel Kitaplık” (1977) adlı makalesinde de ileri sürdüğü gibi, Shepard'ın bilinmeyene ulaşmadaki en önemli aracı dil kullanımındır çünkü dil “bilinmeyene sıçrama olasılığını” “elinde tutan tek malzemedir” (Shepard, 2000:12). *Vahşi Batı*'da da sahnede en canlı olan unsur diyalogların akışkanlığı ve kesintisizliğidir. Eleştirmen Michael J. Hayes, Shepard'ın oyunlarında dili “kötülükleri kovalayan, iyi olanı getiren bir büyü” (Hayes, 1995:133) olarak tanımlar. Oyundaki aralıksız diyaloglar, karakterlerin bilinçdışı (the unconscious) harekete geçirerek, konuşmaktan kaçındıkları ve bilinçdışında bastırdıkları babaya ve ona duyulan melankolik özleme can verir. Buna göre, Shepard'ın oyunlarında görünür ile görünür olmayan arasındaki bağı sağlayan “dil başlı başına bir amaç”, bir “eylem” (Hayes, 1995:133) olarak ortaya çıkmaktadır.

İnsan ruhunun bilinmeyen noktalarına ulaşmada dil kullanımının ve konuşmanın önemli bir araç olduğuna inanan Shepard, *Vahşi Batı*'da dili ustaca kullanarak karakterlerinin iç dünyalarını ve bilinçdışındaki bastırılmış arzularını sergiler. Bu doğrultuda, bu çalışmanın amacı Sam Shepard'ın oyundaki diyalog kullanımının bilinçdışında bastırılmış olan baba karakterini ve bunun yarattığı yitim duygusunu ön plana çıkardığı görüşünden yola çıkarak, Lee ve Austin arasındaki iletişimin Sigmund Freud'un katartik tedavi yöntemi ile başlayarak ortaya koyduğu belirli psikanalitik kuramlarla örtüşen yönlerini ele alarak, *Vahşi Batı*'yı aktarım, melankoli, eyleme dökme gibi bazı psikanalitik terimlerin ışığında incelemektir. Freud'un katartik tedavi yöntemiyle, aynı zamanda iki farklı alan olarak kabul

¹ Makalede kullanılan Sam Shepard'ın *Vahşi Batı* (1981) adlı oyunu ile “Görsellik, Dil ve İçsel Kitaplık” (1977) başlıklı makalesi dışında ikincil kaynaklardan yapılan alıntıların İngilizce'den Türkçe'ye çevirileri makale yazarı tarafından yapılmıştır.

edilen tiyatro ve psikanalizin, oluşum ve gelişim süreçlerinde benzer tanımlamalarla kuramsallaştırıldığı ve ortak yönleri ortaya çıkmaktadır. Tiyatro ve psikanalizi en çok yakınlaştıran unsur insan psikolojisinin bilinmezliği ve çözümlemesi olmuştur. Birçok kuramcı ve yazarın insan psikolojisine özgü benzer durumları anlatmak için kullandığı ortak terimler ve birbirlerinin eserlerine yaptıkları göndermeler bu iki alanın birbirine olan katkısını arttırmıştır. Yunanlı düşünür Aristoteles milattan önce 350’li yıllarda *Poetika*’da (*The Poetics*) trajedinin işlevini “uyandırdığı korku ve acıma” (Aristoteles, 1982:50) hisleriyle ruhu sahnede sergilenen duygulardan temizlemek olarak tanımlarken, aslında hem insan ruhunda yaşanan korku ve çelişkilerin sahnede nasıl temsil edildiğine ışık tutmuş hem de “katarsis” (catharsis) (Aristoteles, 1982:50) kavramıyla trajedinin insan ruhu için sağlıklı bir etki yarattığını ortaya koymuştur. Psikanalizin öncülerinden Avusturyalı psikiyatr Sigmund Freud (1856-1939) ise “Psychopathic Characters on the Stage” (1905) başlıklı incelemesinde Aristoteles’e yaptığı atıflarla Aristoteles’in trajedi kavramını kendi kuramları için model olarak kullanmıştır. Aristoteles döneminden itibaren “tiyatronun amacının” “korku ve acıma uyandırmak” ve bu yolla seyirciyi “duygulardan arındırmak” olduğunu “içini dökmek” (Freud, 1953:305) tabiri ile açıklayan Freud, Aristoteles’in bu tanımını sahnedeki karakterler ile izleyiciler arasındaki etkileşimi ve seyircinin iç dünyasında yaşanan çelişkileri ve rahatlamayı açıklamak için temel almıştır. Diğer birçok tiyatro oyununu ve edebi eseri psikoterapi tedavileri için model olarak kullanan Freud, tartışmasını Aristoteles ile benzer terimler üzerinden geliştirir². Tiyatro ile sözel etkileşim ve diyalog kullanımı açısından çıkış noktası benzer olan psikanaliz, aynı zamanda tiyatro metinlerine psikolojik boyut kazandırabilmesiyle de tiyatro metinlerinin kuramsal açıdan incelenmesi için uygun bir yaklaşımdır.

Psikanaliz ve Katartik Tedavi

19. Yüzyıl’ın sonu ile 20. Yüzyıl’ın başlarında Sigmund Freud’un klinik deneyleri ve araştırmalarıyla ortaya çıkan psikanaliz, en başlarda hipnoz yöntemi ile histeri hastalarının ruhsal durumlarındaki işlev bozukluklarını tedavi etme yöntemi olarak kullanılmıştır. 1910’da yayımlanan *The Origin and Development of Psychoanalysis* adlı eserinde Freud, psikanalizi “yeni bir araştırma ve tedavi yöntemi” (Freud, 1965:1) olarak tanımlar. Hipnozun öncülük ettiği bu tedavi yöntemi, hastaların bilinçdışında yatan bastırılmış öğeleri bilinçlilik düzeyine getirmeyi amaçlar. Psikanaliz tarihinin ilk kadın hastası olarak kabul edilen Anna O. babasının ölümünden sonra geçirdiği histeri ataklarından psikanalizin öncülerinden ve Freud’un meslektaşı Joseph Breuer’in yürüttüğü tedavi sürecinde kurtulmuştur. Anna O. düzenli gerçekleştirilen terapilerde, Breuer’e hastalığının belirtilerini, sanrılarını, sıra dışı imgelerini anlatmış ve bu anlatı sürecini “konuşma tedavisi” (Freud, 1965:6)

² Psikanalizi diğer insan psikolojisine yönelik yaklaşımlardan ayıran bilinçdışının analizi, Freud’un geliştirdiği kuramların odak noktasını oluştururken, bu kuramlar hem Freud sonrası psikanalitik kuramları etkilemiş hem de edebi eserlerin incelenmesinde yol gösterici olmuştur.

olarak tanımlamıştır³. Breuer'in "ruhun arınmasını" (Freud, 1965:6) amaçlayan bu tedavi yöntemi psikanaliz tarihine "katartik tedavi" (Freud, 1965:12) olarak geçmiştir. Freud'un daha sonraki tedavi yöntemleri için temel oluşturan bu vakanın önemi Anna O.'nun bastırılmış ancak unutulmuş olan travmatik anılarıyla ilgili herhangi bir söz söylediğinde, Breuer'in bu kelimelerin tekrarları veya yarattığı çağrışımlarla onu hatırlama sürecine yönlendirmesi olmuştur.

Psikanalizin doğuşu, Anna O. vakasıyla hasta ile doktor arasındaki sözel etkileşime dayanan bir süreçte ortaya çıkmıştır. Bu sürecin ana malzemesi ise dil kullanımı ve diyaloglardır⁴. "Katartik tedaviyi hipnozdan bağımsız" (Freud, 1965:20) olarak ele almaya başlayan Freud, "Analytic Theraphy" (1917) başlıklı makalesinde, hipnoz tedavisi ile analitik tedavi arasındaki farkı netleştirir ve analitik tedavinin amacının semptomatik eylemlerin kökenini öneriler ile hatırlatma yoluyla ortaya çıkarmak olduğunu söyler (Freud, 1963:451)⁵. Freud, katartik tedavi yöntemiyle "çağrışımsal bağlantılar" (associative connections) (Freud, 1965:6) kurularak bilinçdışındaki bastırılmış olan öğelerin analiz edilen kişiye (analysand) hatırlatılabileceğini ifade eder. Tedavinin başarıya ulaşabilmesi için bilinçdışındaki tüm öğelerin hatırlanarak tekrar dillendirilmesi, hastaya bu süreci kolaylaştıracak en iyi yöntem olarak benimsenmiştir. Bu yüzden, unutmaya nazaran hatırlama, tedaviye ve sonuç olarak ruhun travma ve benzeri olumsuzluklardan arınmasına temel oluşturmuştur.

Breuer'in klinik çalışmalarına dayanan hipnoz yönteminden itibaren, Freud'un bilinçdışındaki bastırılmış olan düşünceler veya travmaların ortaya çıkarılmasında hatırlamanın rolüne olan inancına dek değişmeyen tek şey psikanalist ve analiz edilen kişi arasında gerçekleşen diyalogların işlevselliği olmuştur. Freud'a göre yalnızca bu karşılıklı konuşmalar değil, aynı zamanda yine psikanalist ile analiz edilen kişi arasında "aktarım" (transference) denilen duyguların psikolojik olarak bir başkasına yönelmesi durumu tedavinin etkinliğini belirleyen önemli bir unsurdur⁶. Aktarım, analiz edilen kişinin ebeveyn, kardeş veya arkadaş gibi bazı kişilere yönelik duyduğu kızgınlık, öfke, korku gibi bastırılmış duygu ve düşüncelerini bilinçsizce bir başkasına, özellikle analiz esnasında psikanaliste, yöneltmesi veya yansıtmasıyla oluşan durumdur (Freud, 1958:150). Bir başka deyişle, aktarım analiz sürecinde gerçekleşen ve analiz edilen kişinin bilinçdışındaki huzursuzluklarını yeniden açığa çıkardığı temsili bir tekrardır. Bu tekrarların özelliği bastırılmış öğelerin "eyleme dökme" (acting out) ile yeniden canlandırılması yoluyla hatırlanması ve analiz edilen kişinin hatırlanan nesnenin ne olduğunu anlaması ve bunu dile getirmesini içeren "çözüm işlemi" (working-through) (Freud, 1958:155) ile

³ Bkz. Freud *The Origin and Development of Psychoanalysis* (1965), Ellenberger *The Discovery of the Unconscious* (1970).

⁴ Sonraki yıllarda Freud, hipnoz yönteminin kişiyi bellekte hatırlanması gereken öğeleri bir daha hatırlanmamak üzere unutmaya ittiğini ileri sürerek, hipnozla tedaviyi terk eder.

⁵ Katartik tedavi yöntemi Freud'un ileriki yıllarda geliştirdiği bilinçdışı ile ilgili kuramlarına ışık tutan ve analiz esnasında su üstüne çıkmakta direnen bastırılmış duyguların psikanalist ile analiz edilen kişi arasında kurulan iletişim aracılığıyla bilinçdışından atıldığı modele önemli bir örnek oluşturmuştur.

⁶ Bkz. Freud "Remembering, Repeating and Working-Through" (1958).

sonuçlanmasıdır. Bu süreç, bastırılmış olanın sözle açıkça ifade edilebilmesini mümkün kılan eylemler aracılığıyla analiz edilen kişinin bastırılmış olan travmatik anılarıyla yüzleşip bunlardan arınmasına yardımcı olan bir süreçtir.

Psikanalitik yöntem ile karşılaştırmalı olarak düşünüldüğünde, katarsis kavramı için bu çalışmada önemli olan nokta Aristoteles'in *Poetika* (M.Ö. 350) adlı eserinde trajediyi açıklarken katarsis kavramına verdiği önemi hatırlatması olacaktır. Aristoteles ile birlikte daha çok bir tiyatro terimi olarak kullanılan katarsis kelimesi, temel anlamıyla "temizlenmek, arınmak" (OED) demektir. Trajedi esnasında seyircinin yaşadığı katarsis deneyimiyle, oyunda resmedilen duygular izleyicide uyarılmakta, tüketilmekte ve arınmayı beraberinde getirmektedir. Böyle bir sürecin sonunda, sahnede sergilenen olumsuz hisler yerini katarsisin sağladığı rahatlama bırakmaktadır. Aristoteles'in, sahnede oyunun sonuna kadar gizlenen ve karakterlerin belleklerindeki bastırılmış öğelerin oyunun sonunda ortaya çıkarak sağladığı rahatlama duygusu ile şekil verdiği katarsis teriminin aslında patolojik bir model olduğu ileri sürülebilir. Trajedinin insan bedeni üzerinde hem fizyolojik hem de psikolojik açıdan sağlıklı bir etki yarattığını ortaya koyan Aristoteles, katarsis deneyiminin oyun esnasında seyircide uyandırılan korku ve acıma duygularının içsel bir arınmayla sonuçlandığını öne sürmektedir (Aristoteles, 1982:50). Bu bakımdan, Aristoteles'in katarsis tanımlaması Freud ve Breuer'in katartik tedavi olarak benimsedikleri analiz edilen kişide patolojik öğelerin bilinçdışından atılarak rahatlama sağlanması ile ilgili yöntemi arasındaki benzerliği görmek mümkündür. Aristoteles katarsis kavramıyla seyircilerin sahnede gördükleri duygulardan arınmalarıyla ruhsal bir dengeye kavuşacağını ileri sürerken, Freud'un katartik tedavi yönteminde öne sürdüğü analiz edilen kişideki rahatlama Aristoteles'in katarsis modelinde seyirci üzerinde geçerlik kazanmaktadır.

Freud "Psychopathic Characters on the Stage" başlıklı makalesinde Aristoteles'in ortaya koyduğu görüşlere dayanarak, ancak bu görüşlerin de ötesine geçerek tiyatro oyununda "acıya sebep olan" "mücadelenin" karakterin zihninde var olan "farklı dürtülerden" kaynaklanmasıyla karakterlerin ruhsal çatışmalarının sahnede somutlaşmasını "psikolojik drama" olarak adlandırır (Freud, 1953:308). Psikanalitle tiyatroyu bir araya getiren bu önemli unsur bir ileri safhaya taşıyan Freud, "psikopatolojik drama" (Freud, 1953:308) olarak adlandırdığı tiyatro türünün ise karakterin "bilincinde olduğu ve bastırılmış" duyguları arasında yaşanan çatışma olarak tanımlar. Bu tanım ile aynı zamanda sahnedeki karakter ile seyirci arasındaki etkileşim üzerine yaptığı vurgu, daha önce katartik tedavi sürecinde hasta ile doktor arasındaki aktarım sürecini hatırlatmaktadır⁷. Psikopatolojik dramada sahnedeki karakterin bastırılmış duygularıyla yüzleşmesini izleyen seyircinin bir yandan kendi bastırıldığı duygularından kaçtığını söyleyen Freud, diğer yandan ise bu eşzamanlı kaçış ve

⁷ Freud'un "The Interpretation of Dreams" (1900) adlı makalesinde Sophocles'in *Kral Oedipus* trajedisini incelerken bahsettiği gibi, sahnede acı çeken kahramanın bastırılmış ancak haberdar olmadığı dürtüsünü gören seyirci kahraman ile özdeşim kurarak kendi içindeki bastırılmış duygularıyla yüzleşmektedir.

yüzleşme ile seyircinin aldığı hazzın arttığını öne sürmektedir (Freud, 1953:309). Böyle bir durumda seyirci de kendi bilinçdışındaki bastırılmış öğeleri “haz ilkesini” (pleasure principle) takip ederek bastırmaya devam eder ve sahnedeki karakterin katarsis anını yaşamasıyla dikkatini karakterin acısına yoğunlaştırır⁸. Seyircinin karakter ile özdeşim kurarak kaybettiği ruhsal denge katarsis esnasında karakterin yaşadığı acı aracılığıyla tekrar kurulmaktadır. Aslında seyircinin aldığı bu haz sahnede yaşanan acının kendi acısı olmaması ve kendi “kişisel güvenliğine bir tehdit” (Freud, 1953:306) oluşturmayacağını bilmesiyle sağlanır. Bir başka deyişle, seyirci bu sürecin bir “yanılsama” (Freud, 1953:306) olduğunu farkındadır. Seyircinin acı çekmesini “azaltan” (Freud, 1953:306) unsur kendi bastırılmış duygularının ortaya çıkmasıyla yaşayacağı acının bir temsilini sahnedeki karakterlerin acısına tanıklık etmesi yoluyla yüzleşmekten kaçması ve katarsisle bu duygulardan arınmasıdır. Freud, tiyatro oyunu esnasında seyirci ile karakterler arasında gerçekleşen bu süreci açıklarken, aslında daha önce kuramsal bir çerçeveye oturttuğu katartik tedavideki aktarım sürecindeki psikanalist ve analiz edilen kişi arasındaki etkileşimi hatırlatmaktadır. Aristoteles’in katarsisle sunduğu arınma modeli ise katartik tedavide analiz edilen kişinin bastırılmış olan nesne hakkında konuşabilir hâle gelmesiyle örtüşmektedir. Benzer şekilde, analiz edilen kişinin bilinçdışındaki bastırılmış nesneyi tam olarak hatırlayıp dile getirene dek yaşadığı travmayı eylemlerle yeniden canlandırması da teatral bir özellik taşımaktadır.

Freud’un Aristoteles’in katarsis kavramını esas alarak oluşturduğu tedavi yöntemi *Vahşi Batı*’daki diyalogların yapısı açısından da benzerlik göstermektedir. Oyunda yitim dile getirilene dek geçen sürede babaya duyulan melankolik özlemin dışı vurumunun katartik tedavi sürecindeki aktarım ve eyleme dökme süreçlerini yansıttığı söylenebilir. Dili bir çeşit eylem olarak kullanan Shepard, *Vahşi Batı*’da dil ve diyalog kullanımıyla, oyunda açıkça bahsedilmeyen ancak oyunun ana eksenini oluşturan çelişkilerin açığa kavuşturulmasını sağlar. Oyunun tek kişilik konuşmalardan çok, diyaloglar hâlinde olması, karakterlerin birbirlerine daha fazla yakınlaşmalarına ve bu yüzden de sorunlarını doğrudan veya dolaylı olarak daha çok dile getirmelerine olanak tanır. Austin ve Lee’nin yitirdikleri ancak bir türlü ifade edemedikleri babaları dile getirilene dek bazı nesnelere aracılığıyla sembolik düzeyde temsil edilir. Özellikle, oyunun bir noktasına kadar bazı nesnelere anlamaya çalıştığımız izlekler, daha sonra iki kardeş arasındaki sözlü atışmalarla ve babalarının yitimiyle yaşadıkları melankolinin eyleme dökülmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Sam Shepard ve Yitim

Shepard’ın parçalanmışlık ve yitim temaları üzerine yoğunlaşan diğer aile oyunlarında olduğu gibi, *Vahşi Batı* da oyun yazarının en çok hassasiyet gösterdiği konulardan biri olan aile hayatını ve aile birliğinin parçalanmasını ele alır. Shepard’ın aile üçlemesi olarak anılan *Aç Sınıfın Laneti* (1977), *Gömülü Çocuk* (1979) ve *Vahşi Batı* (1981) adlı oyunlarında, bir aile bireyi ya yaşamını yitirmiştir ya

⁸ Bkz. Freud “Repression” (1950).

da aile sorunlarındaki çözümsüzlükler nedeniyle aileden uzakta yaşamaktadır. Gerek ölmüş olan gerekse uzaklaşarak aileden ayrılan aile bireyi sürekli özlenen, bu yüzden de yerinin bir şekilde doldurulması, yokluğunun telafi edilmesi gereken kişidir. Aile üçlemesinin sonuncusu olan *Vahşi Batı*'da ailenin, anne ve babanın ayrılmasıyla parçalanmış olması ve babanın iki kardeşin belleğinde sürekli özlenen bir nesne hâlini alması oyunda geçen konuların temelinde yatan çelişkilerin sebeplerini oluşturur. Oyunda baba, Amerika Birleşik Devletleri'nin batısındaki Mojave çölünde aileden uzakta münzevi bir yaşam sürdürmektedir. Anne ise Alaska'da tatildedir. Oyun, annenin Kaliforniya'daki banliyö evinde, bir açıdan aile evinde geçmektedir. *Vahşi Batı*'da babanın yokluğu her yönüyle birbirlerinden farklı olan Lee ve Austin'in babalarına karşı melankolik bir özlem duymalarına neden olurken, aynı zamanda aralarında çözümlenmesi gereken bir konu olarak kendini göstermektedir. Oyunun başlarında dile getirmeseler de münzevi bir yaşam süren babanın hayatlarında olmaması babaya duyulan melankolik özlemi ve ona kavuşma hevesini oyun boyunca körüklemektedir.

Austin'in üniversite eğitimi almış, ailesi ve kariyeri olan bir birey olması; Lee'nin de kısmen eğitimsiz ve çöllerde yaşamını sürdüren bir kimse olması oyuna dramatik ivmesini kazandıran "kardeş kavgasının" nedeni gibi görünse de, iki kardeş arasındaki farklılıklar aslında Shepard'ın insan doğasındaki "parçalanmış yönleri", birarada var olan ikilikleri ve çelişkileriyle ilgili "kaygılarını" (Wade, 1997:103) yansıtmaktadır. Shepard'ın insan doğasının psikoloji ile açıklanamayacak ölçüde parçalandığına dair inancı, aynı zamanda toprağa dayalı yaşamın yerini modern toplumda banliyölerle genişleyen büyük şehirlerin almasıyla bireyin kendisine ve çevresine karşı yaşadığı yabancılaşmanın başka bir biçimde ifadesidir. Shepard *Vahşi Batı*'da sadece aile bireylerinin her birinin psikolojisini irdelemekle kalmaz, aynı zamanda bireye dayalı psikolojik incelemenin ilerisine geçerek, benötesi (transpersonal) düşümlere, ulus kimliğini ön plana çıkaracak kültürel, ortak belleğe de ışık tutar. Shepard bu bakımdan Austin ve Lee'nin temsil ettiği "yabancılaşma ve parçalanmışlık" gibi duyguları oyun içinde resmedilen "toplumsal düzeni" yansıtan düzleme taşımaktadır (Wade, 1997:103). Bu doğrultuda, Lee ve Austin'in bireysel olarak babalarına duydukları melankolik özlem ulusal bağlamda Amerika'nın el değmemiş, bakir topraklarına duyulan melankolik hasrete bir koşut oluşturmaktadır.

"Mourning and Melancholia" (1917) başlıklı makalesinde Freud, melankoliyi (melancholia) kaybedilen sevgi nesnesi karşısında verilen bilinçli olmayan psikolojik bir tepki olarak tanımlar (Freud, 1950:155). Yas da melankoli de sevilen bir kişinin veya nesnenin ölüm ya da ayrılık gibi nedenlerle yitirilmesine bir tepki olabilir; farklı durumlarda ise, yitirilenin daha çok kavramsal boyutta olduğu da görülebilir (Freud, 1950:153-155). Yitirilen kişi, gerçekte ölmemiş olabilir ancak aynı Lee ve Austin'in babalarının yarattığı yitim hissi gibi bir sevgi nesnesi olarak yitirilmiştir. Freudcu psikanalize göre, en genel anlamıyla yas, sevilen bir kişinin veya değer verilen bir nesnenin ya da kavramın yitimi üzerine olağan sayılan bir tepkidir. Sevilen nesne kaybedilmiştir. Belirli bir süre acısı yaşandıktan sonra, başka bir kişi veya nesne onun yerini alır ve kişi tekrar sağlıklı bir ruh hâline ulaşır (Freud, 1950:154). Melankoli süreci ise farklı bir şekilde işler; yitim gerçeği kişi tarafından daha

bilinçsiz bir şekilde yaşandığı için kaybedilen nesne bilinçdışına yerleşir ve sağlıklı bir benlik (ego) duygusunu böler. Bu bölünme, meydana gelen yitimden dolayı benliğin kendisini acımasızca yeren bir eleştiri mekanizmasının ortaya çıkmasıyla oluşur (Freud, 1950:157). Yitirilen nesne benliğin kendisine yabancılaşmasına, yabancılaşan diğer yanını ise sürekli eleştirmesine ve sonuç olarak benliğin bölünmesine yol açar (Freud, 1950:157). Melankolide sağlıklı benlik artık yoksunlaşmış ve ikiye bölünmüştür. Bu bölünmüşlük duygusu, kişinin neyi veya kimi yitirdiğini bilinçli olarak anlayamamasından veya ayırt edememesinden ileri gelir (Freud, 1950:155). Kişi, melankoliye yol açan yitimi bilir düzeye geldiği zaman bile bu durumdan kurtulamayabilir çünkü bu sefer kimi yitirdiğini bilmesine karşın kendisinde neyi yitirdiğinin bilincinde değildir (Freud, 1950:155). Bu yüzden, melankoli durumunda benlik hem kendisini değersiz ve işe yaramaz görmekte, hem de yas durumunun aksine sevgi nesnesini yitirdiğinin bilincinde olamamaktadır.

Freud, böyle bir tepkinin sevilen bir kişiye veya somut bir duruma verilebileceği gibi aynı zamanda “kişinin ülkesi, bağımsızlığı, idealleri ve benzeri” (Freud, 1950:153) gibi soyut kavramların yitirilmesi karşısında da ortaya çıkabileceğini belirtir. Freud’un melankoli kuramının ışığında, Shepard’ın Lee ve Austin’in babalarına duydukları melankolik özlem ile Amerika Birleşik Devletleri’nin kuruluş idealleri arasındaki bağı vurguladığı söylenebilir. Bireysel düzlemde ailenin parçalanması sonucu babanın ve aile birliğinin yitimi; ulusal bağlamda Amerika’nın bakir topraklarına, bir başka deyişle “eski Batı” (Kleb, 1981:122) için duyulan nostaljik hasretle aynı düzlemde. Kristof Kolomb ve diğer Avrupalı kâşiflerin 15. ve 16. yüzyıllarda yeni bir kıtaya ulaşma çabaları sonucunda Amerika kıtasına ulaşmaları ve bu kıtayı ‘Yeni Dünya’ (New World) olarak algılamaları ile ortaya çıkan yeni, el değmemiş ve yeni gelen yerleşimcileri kucaklayan bir yer olduğuna dair kuvvetli inancı daha sonra da ilk yerleşimcilerden koyu bir Protestan mezhebi olan Püritenlerin de pekiştirdiği göz önüne alındığında, Batı’nın keşfedilmemiş topraklarının, uçsuz bucaksız coğrafyasının dünyada yeni bir cennet kurma idealiyle örtüştüğü söylenebilir⁹.

Batı’ya özgü söylenceler, Amerika kıtasının keşfi ile yeni bir başlangıç için Yeni Dünya’ya gelen Avrupalı yerleşimcilerin kolektif deneyimleri sonucu ortaya çıkmış ve yüzyıllar boyunca çeşitli yazar ve düşünürler tarafından yinelenerek kültürel bellekte tutulmuştur. Fransız kökenli bir yerleşimci olan John H. Crèvecoeur “Letters From an American Farmer” (1782) adlı eserinde “Amerikalı Kimdir?” sorusuna şöyle yanıt vermiştir: “Amerikalı, yeni ilkelerle hareket eden, bu yüzden de yeni düşüncelere ve yeni fikirlere sahip olması gereken yeni insandır. Bu kişi, zorunlu ataletten, kölelikten, yoksulluktan ve faydasız işlerden, bolluk ve bereketle ödüllendirilmiş çok farklı bir doğanın emrine geçmiştir” (Crèvecoeur, 1981:95). Amerikalı, “tüm uluslardan” doğan ve tek bir potada “erimiş” yeni bir insandır (Crèvecoeur, 1981:95). Crèvecoeur, bu sözleriyle Püritenlerin Yeni Dünya ile ilgili görüşlerini Aydınlanma Çağı’na uyarlamış, yeni bir kimliği ve gelişmeye başlayan bir ulus söylemini

⁹ Avrupalı yerleşimcilerin Yeni Dünya ile ilgili daha detaylı görüşleri için bkz. John Smith “A Description of New England & c. [June] 1616” (1967), William Bradford *Of Plymouth Plantation 1620-1647* (1952).

yine kıta doğasının sunduğu güzellikler ile dile getirerek, bu bolluk ve bereket dolu toprakların ‘Eski Dünya’ olarak adlandırılan Avrupa ülkelerinin neden olduğu çaresizliklere deva olduğunu ileri sürmüştür. Bu gözlem ve söylencelerin bir birikimi ve sonucu olarak, Batı kavramı, Amerika Birleşik Devletleri’nin siyasal ve tarihi yapısının şekillendirilmesinde, bir ulus olarak yapılandırılmasında ve kökenlerini belirlemesinde önemli bir rol oynayan hem coğrafi hem de soyut düşünsel bir kavram olarak benimsenmiştir.

Daha sonraki asırlarda, özellikle 19. Yüzyıl Amerikan Transandantalizm akımı yazarlarından Ralph Waldo Emerson “Nature” (1836) ve “The Over-Soul” (1841) gibi denemelerinde, Henry David Thoreau ise *Walden* (1854) başlıklı eserinde Amerika Birleşik Devletleri’nin doğasını iyimser bir gözle betimleyerek, ulusal belleği yine ulusa özgü imgelerle pekiştirmişlerdir. Amerikalı gazeteci John O’Sullivan’ın 1839’da *Democratic Review*’de yayımlanan “The Great Nation of Futurity” başlıklı yazısında “Manifest Destiny” tabiriyle anlattığı Kuzey Amerika kıtasının Atlantik kıyısından başlayarak Pasifik okyanusuna doğru açılmasının Amerika Birleşik Devletleri’nin kaderi ve görevi olduğu öğretisi, Batı kavramını Sınır İdeali (Frontier Ideal) ile özdeşleştirmiştir¹⁰. Beraberinde Batı’ya özgü coğrafi özelliklerin söylenceler hâline dönüştürülmesini getiren Sınır İdeali, Batı’ya atfedilen her türlü genişleme idealinin Amerika Birleşik Devletleri’nin sınırlarının ilerletilmesi ile sonuçlanması anlamına gelmekteydi. Sınır İdealiyle birlikte, Batı vahşi güzellikleriyle dimağlarda bakir ve sürekli keşfedilmesi gereken topraklar olarak şekillenmiştir. Coğrafi koşullarının ve doğal güzelliklerinin birleşimi, Amerika kıtasının Yeni Dünya olarak adlandırılmasında ve Batı’ya atfedilen söylencelerin ortaya çıkmasında belirleyici bir unsur olmuştur.

Daha çok 18. ve 19. Yüzyıl yerleşimcileri, yazarları ve düşünürleri tarafından şekillendirilen ve temel olarak doğadan esinlenerek yaratılan Batı’ya özgü söylenceler, yüzyıllar boyunca üretilen gerçek veya kurmaca öykülerin bir ulus olarak Amerika Birleşik Devletleri’nin kültürel belleğinde yer etmesiyle meydana gelmiştir. Tüm Amerikalıların kendilerini özdeşleştirebilecekleri “Sınır İdeali” ile can bulan Batı söylenceleri, ucu bucağı olmayan bir kıtada sürekli Batı’ya ilerleyen sıradan insanın yüz yüze geldiği zorlu olaylar karşısındaki çabaları ve geçirdiği değişimleri konu edinmektedir¹¹. Kelime anlamıyla sınır yalnızca hudut anlamı taşımaktan çıkmış, somut anlamının ötesine geçerek Amerika Birleşik Devletleri’nin doğasının barındırdığı vahşiliğin ve el değmemiş güzelliklerin birleşiminin bir temsili ve sınırsız kaynakların ütopyik idealinin dimağlarda yeniden şekillenmesi olarak anlam kazanmıştır. Amerikalı tarihçi Frederick Jackson Turner 1893 yılında, Amerikan Sınır İdealini “vahşilik ve uygarlık arasındaki çizgi” (Turner, 1979:3) olarak tanımlarken, Amerika’nın sosyal açıdan gelişimini tek bir çizgi üzerinde değil, sınır idealinin sürekli genişletilmesiyle gerçekleştiğini açıklar (Turner, 1979:3). Somut anlamda var olan toprakların git gide daha fazla aşındırılması, soyut

¹⁰ Bkz. Sampson *John O’Sullivan and His Times* (2003).

¹¹ Bkz. Mitchell *Westerns: Making The Man in Fiction and Film* (1996).

anlamda ise bu toprakların ilk ve sonraki yerleşimcilere sürekli bir umut vermesi Sınır İdealini kültürel belleğin önemli bir parçası hâline getirmiştir. Bireyin sıfırdan başlayıp, fakirlikten zenginliğe ve başarıya erişebileceğini vadeden Amerikan Hülyası (American Dream) da Batı'ya atfedilen ilerleme idealinin ve söylencelerin ideolojik bir uzantısı olarak düşünülebilir¹².

Sam Shepard'ın Batı'yı, Amerika'nın bir çeşit cenneti, köklerinin kaynağı olarak gördüğü ileri sürülebilir. Benedict Anderson *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983) başlıklı kitabında ulus kavramını açıklarken, bu kavramın bir topluluktaki insanların, “birbirlerini hiç görmeseler, birbirlerinden hiç haberdar olmasalar bile” “her birinin akıllarında topluluklarının hayalinin imgesi yaşadığı” için “hayali bir politik topluluk” olarak düşünülebileceğini tartışır (Anderson, 2006:6). Anderson bu görüşüyle bir topluluğa veya bir topluma şekil ve hayat veren düşünce yapılarının her ne kadar düşünmüş, yapılandırılmış veya yaratılmış olsa da bu düşünce biçimlerinin o ulusun değerlerini oluşturabileceğine dikkat çeker. Bu değerler, *Vahşi Batı*'da Batı kavramıyla ve Batı kavramının sanayileşen şehir yaşamındaki yabancılaşma karşısında hem ulusal hem de bireysel düzlemde köklere dönüşün sığınak noktası olması fikriyle bütünleşmesiyle can bulur. Eleştirmen Leslie A. Wade, *Vahşi Batı*'da eleştirilen dünyanın “toplumsal dokuyu sağlam tutan güçlerin tüketilmesini” aktardığını ve bunun da “aile içi ilişkilerde” yansıtıldığını ileri sürer (Wade, 1997:104). Bireysel düzlemde babanın, ulusal bağlamda ise geçmişi ve kökleri ifade eden eski, yitirilen Batı'nın artık var olmaması köklerle birlikte masumiyetin kaybolmasının bir yansımasıdır. Bu doğrultuda, Shepard Batı kavramını kullanarak aynı zamanda tarih ve geçmiş anlayışını da sorgulamaktadır. Tiyatro eleştirmeni Jeanette Malkin'in “Sam Shepard and the Anxiety of Erasure” (1999) başlıklı makalesinde belirttiği gibi Shepard geçmişi katı bir tarih anlayışı çerçevesinde benimsemez; “bunun yerine, kültürel kimliğin silinmesini söylencelerle bezenmiş belleğin tamamen metalaştırılmasıyla ortaya koymak” ister (Malkin, 1999:129). Shepard söylencelerle ilgili düşüncelerini şu sözlerle dile getirir:

Söylenceler insanların zaman içerisinde kendilerini geçmişle ilişkilendirdikleri bir hikâye görevi görmüştür. Ve bu yolla insanlar şimdiki zamanla ve gelecekle de bağ kurmuşlardır. ... Söylenceler o kadar etkili ve o kadar güçlülerdir ki, kültürde bir iplik işlevi görmüşlerdir. Ve bu da yok edilmiştir. Elimizde kalan sadece söylencelerle ilgili imgelemlerdir. ... Ancak bunların da hiçbir şeyle bağlantısı kalmamıştır. (Shepard [Malkin'den alıntılanmıştır], 1999:129)

Shepard bu sözleriyle söylencelerin yarattığı birliğin ve bağlılığın yitirildiğini ifade ederken, bir ulus olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin kaynağını mitlerle güçlendirilen bir geçmiş anlayışından aldığı fikrini de doğrular. Geçmiş, söylencelerin yok edilmesiyle imgelemlerde yaşamakta ancak bunlar da metalaştırıldığı için belirli bir anlam ifade edememektedir. Hollywood filmlerinde bu imgelemler metalaştırılıp ticari satışa sunulsa bile, Shepard söylencelerle anılan geçmişi “saygı duyulan bir kaynak”; yitirilmiş olsa da “gerçek” ve “umut kaynağı” (Malkin, 1999:130) olarak görmeye devam eder. Bu “umut kaynağı” yine de Shepard'ı “toprağa yabancılaşma” olarak adlandırdığı “en ciddi yeni-

¹² Bkz. Cullen *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation* (2003).

batı hastalığını” (Kleb, 1981:123) karakterleri aracılığıyla resmetmesinden alıkoymaz. Bu konuda Malkin, Shepard’ın karakterlerini “hiçbir şeyin dayanmadığı ve çok az şeyin kök saldıgı veya hatırlandığı bir kültürün akışkanlığında kendilerini karaya vurmuş” olarak bulduklarını söyler (Malkin, 1999:120). Aslında hem Lee hem de Austin metalaşan değerler arasında tutunacakları sağlam bir geçmişin olmadığı bir toplumda yaşamaktadır. Batı’ya atfedilen ve kültürel belleğin kaynağı olarak görülen söylenceler metalaştırılarak değerlerini yitirmiştir. Bu çerçevede Shepard, Batı’da neyin gerçek olduğunu da sorgulamaktadır¹³ (Kleb, 1981:122). Batı’yı iki ayrı kategoriye bölerek açıklayan eleştirmen William Kleb, Sınır İdeali ile genişletilen ve kovboy öykülerinde “kahramanlık” hikâyeleriyle resmedilen “destansı” Batı’yı “eski Batı”; “banliyö ve otoyolların, tost makineleri ve renkli televizyonların” yer aldığı Batı’yı da “yeni Batı” olarak adlandırır (Kleb, 1981:122). Bu bakımdan eski değerleri temsil eden çölde yaşayan baba ile Lee; şehirleşmiş ve yabancılaşmış anne ile de Austin özdeşleştirilebilir (Kleb, 1981:122).

Babanın tüm bu değerlerin yatağı olan Batı’daki bir çölde münzevi yaşamasından dolayı Lee ve Austin’in babalarına karşı hissettikleri melankoliyle eski Batı’nın yitirilişine duyulan melankolik düşlem ve idealler aynı düzleme yerleştirilebilir. Freudcu düşünce ışığında, hem Batı hem de baba kavramı bu açıdan ideal-benlik olarak nitelendirilebilir. “The Unconscious” (1915) ve “The Uncanny” (1919) başlıklı incelemelerinde önce insan zihninin psikik topoğrafyasını kabaca bilinç ve bilinçdışı olarak ayıran Freud, daha sonra “The Ego and The Id” (1923) başlıklı incelemesinde bu ayrımı benlik (ego), id ve ideal benlik (ideal-ego) olarak üçe bölmüştür. Bu topoğrafik modeli açıklarken Oedipus kompleksinden bahseden Freud, baba kavramının benliğe “Aynen böyle (baban gibi) olmalısın” (Freud, 1962:24) diye hükmeden ve bir çeşit gözetleme mekanizması görevi gören ideal-benlik olduğunu ileri sürmüştür. Freud, bu açıdan ideal-benliğin hükmeden baba karakterine büründüğünü öne sürmektedir (Freud, 1962:24). Lee ve Austin’in durumundaki gibi melankoli yaşayan benlik kendi içinde bir eleştiri mekanizması yaratmıştır. Freud’un topoğrafik modeline göre, eleştiri mekanizmasının ortaya çıkmasıyla bölünen melankolik benlikte Batı ve baba ideal-benlik ve ideal-benliğin yitirilmiş bir parçası olarak düşünülebilir. *Vahşi Batı*’da babanın sahnede hiç görünmemesi ile Lee ve Austin’in babalarına karşı hissettikleri melankolik özlem ve zihinlerinde yarattıkları imgelemler onu ulaşılması güç olan ideal-benlik hâline getirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nin doğusunda yaşayan bir kimse için Sınır İdeali ile kültürel bellekte perçinlenen Batı her ne kadar büyüleyici ve bir o kadar da uzak geliyorsa, Lee ve Austin için de Batı’da, Birleşik Devletlerin en batısındaki eyaletlerden biri olan Kaliforniya’nın Mojave çölünde yaşayan babalarına kavuşma ve onun tarafından benimsenme arzusu o kadar önem kazanmaktadır. Bir başka eleştirmen Martin Tucker, *Sam Shepard* adlı kitabında Batı ve baba kavramlarıyla bunların Lee ve Austin ile olan ilişki şemasını bir üçgene benzeterek açıklar ve *Vahşi Batı*’daki baba karakterinin “Batı üçgeninin tepe

¹³ Oyunun İngilizce adı olan *True West* Türkçe’ye “Vahşi Batı” olarak çevrilmiştir. Oyun başlığının İngilizce’den birebir çevirisi ise “Gerçek Batı”dır.

noktası” olduğunu söyler (Tucker, 1992:140). Batı ve baba kavramlarını aynı noktaya koyarak, bu kavramları birbirleriyle özdeşleştiren Tucker, bu üçgenin iki yanında ise Lee ve Austin’in yer aldığı fikrini ileri sürmektedir (Tucker, 1992:140). Böylelikle, Lee ve Austin’in melankolik özlemi bu temsili üçgende tepe noktasına oturan babaları ile sınırlı kalmamakta, aynı zamanda Batı’ya ve eski Batı’nın yitirilişine karşı duyulan melankolik özlem ile temsil edilmektedir. Bu yüzden, Lee ve Austin’in babalarına ve Batı’ya ulaşma idealleri, melankolik yitimle dövünen benliklerini kaybetme pahasına da olsa gerçekleşmesini istedikleri bir idealdir.

Vahşi Batı

Shepard, Lee karakterinde Batı’ya atfedilen söylenceleri ön plana çıkarır. Kırklı yaşlarında olan ve babası gibi çölde yaşayan Lee, eski püskü giysileri ve yabancı görünümü ile temiz kıyafetli, iyi eğitim almış bir senaryo yazarı olan kardeşi Austin ile büyük bir tezat oluşturmaktadır. Bu bakımdan Lee ve baba Batı’nın vahşi doğasını; Austin ve anne ise sanayileşen büyük şehrin yalnızlaştırdığı ve yabancılaştırdığı bireyi temsil etmektedir. Modern şehir yaşamının getirdiği karmaşa ve kısıtlamalardan uzakta, çölde yaşayan Lee aynı babası gibi toplumsal kalıpların dışında yaşamayı tercih etmiştir. Belirli bir işi veya evi yoktur. Oyun, Lee’nin beklenmedik bir şekilde eve gelip, Austin’i rahatsız etmesi ile başlar. Austin, evdeki çiçeklere bakmak ve bir film senaryosu yazabilmek için geçici olarak annesinin evinde kalmaktadır. İki kardeşin birbirlerini yıllardır görmemesi aralarında kuvvetli bir iletişim ve bağın olmadığını göstermektedir. Austin’in senaryo yazarı olması, ekmeğini kelimelerden çıkarması gerçeği de, oyunda Lee ve Austin’in yaşadıkları iletişim sorunu açısından sembolik bir önem taşımaktadır. Bir yandan kelimelerin anlatım ve iletişim aracı olarak kullanılması, diğer yandan ise bu iletişiminin oyun süresince iki kardeş arasında kurulabilmesindeki zorluk çarpıcı bir çelişki yaratır. Daktilosu başında senaryosunu yazmaya çalışan Austin’e işiyle ilgili sürekli sorular sormaya başlayan Lee, şehir hayatının işleyişine yabancıdır. Çölde yaşaması Lee’yi efsaneleşen Batı’nın bir sözcüsü yapar:

LEE: ... Hep mum ışığında mı çalışırsın?

AUSTIN: Hayır... ııı... her zaman değil.

LEE: Eskiler de böyle yaparmış, değil mi?

AUSTIN: Hangi eskiler?

LEE: Atalarımız.

AUSTIN: Atalarımız mı?

LEE: Onlar da böyle yaparlarmış ya. Geceyi karşılayan mum ışığı? VAHŞİ DOĞANIN ortasına serpilmiş kulübel. (Shepard, 2000:118)

Lee sözleriyle Benjamin Franklin ve Thomas Jefferson gibi Amerika Birleşik Devletleri’nin kurucu babaları (founding fathers) olarak adlandırılan siyasi düşünürlerin geleneğine gönderme yapmaktadır. Lee atalarından bahsederek, Batı söylencelerini annesinin mutfağına taşır ve 20. Yüzyıl’da sanayileşme ve şehirleşmeyle unutulmuş kültürel belleğe ışık tutar. Lee, bir bakıma sanayileşmiş şehir hayatında unutulmaya yüz tutmuş geçmişin perdesini aralamakta, onu hem Austin’in bireysel belleğine hem de izleyicilerin kolektif belleğindeki yerine tekrar yerleştirmeye başlamaktadır. Bu

noktadan itibaren, oyunda hatırlama ile unutma dinamiği arasındaki çatışma ön plana çıkmakta, hem babaya hem de Batı söylencelerinde can bulan ancak daha sonra yitirilen değerlere duyulan özlem, Lee Austin'i konuşmaya zorladıkça yavaş yavaş açığa çıkmaktadır. İki kardeş arasındaki konuşma bir analize dönüşmüş, bastırılmış olan babaya özlem duygusu, Batı imgeleri aracılığıyla dile getirilmeye başlanmıştır. Lee'nin atalarının yaşayış tarzlarını bilmesi, Austin'in ise bundan haberdar olmaması iki kardeş arasındaki farklılıkları su üstüne çıkarır. Lee aynı bir "sınır bireyi", Austin ise "şehrin ileri gelenlerindedir" (Hart, 1987:88). Çölde yaşadığı dönemlerde, bir botanik uzmanından cırcır böceklerinin seslerinin sıklığına göre hava sıcaklığının hesaplanabileceğini (Shepard, 2000:121) öğrenen Lee birçok bakımdan doğa ve çöl yaşamına uyumludur. Austin'in Lee'ye Sekizinci Sahne'de "doğa tutkunu" (Shepard, 2000:167) diye seslenmesi de bu nedendir. Austin ise bunları aklına bile getiremeyecek kadar doğadan uzakta yaşamaktadır. Belirli bir geçmiş bilinci yoktur. Aynı annesinin tüm değerli eşyalarına "kilitler, çifte kilitler, zincirler, sürgüler" (Shepard, 2000:123) vurması gibi, Austin'in tek derdi karmaşık şehir hayatında daha düzenli ve dengeli bir yaşam sürdürmek, yazdığı film senaryolarıyla kendine Hollywood'da bir yer edinmek ve böylece güçlülerin ve paranın hâkim olduğu Hollywood dünyasında kendini güvenceye almaktır. Sahnede buluşan bu farklı imgelere ek olarak, Shepard vahşi doğayı sahnenin arkasında sesleriyle oyuna eşlik eden cırcır böcekleri ve Güney Kaliforniya çakalı ile hatırlatır. Bir banliyö evi olan dekorun "ev bitkileriyle" ve "yapay yeşil çimlerle" (Shepard, 2000:113) donatılması, ses efektlerinde çölü andıran Güney Kaliforniya çakalının uğultuları ve cırcır böceklerinin ötüşleriyle büyük bir tezat oluşturmaktadır. Uzamsal olarak babanın çölde yaşaması dekorun çağrıştırdıkları açısından da önem taşımaktadır: Çöl hem babanın hayallerde canlandırıldığı melankolinin uzamsal odak noktası, hem de Batı'nın kirletilmemiş tek uzamıdır. Görünen dekorun ötesinde babanın yaşadığı çöl ve kültürel bellekteki vahşi Batı yer almaktadır.

Austin, modern dönemde kent yaşamının gelişmesiyle yabancılaşan ve kimliğini yitiren bireyi temsil etmektedir. Lee'nin varlığı, Austin'in kendine kurduğu küçük ve güven dolu yaşamına bir tehdit oluşturmaktadır. Bu tehdit, Austin Lee'ye arabasını ödünç vermeyi reddettiğinde, Austin'in modern toplumun vazgeçilmez değerlerinden biri olan paradan söz etmesi ve Lee'ye bir miktar para verebileceğini söylemesiyle yeni bir boyut kazanmaktadır. Lee, Austin'in parasını "kanlı Hollywood parası" (Shepard, 2000:121) olarak tanımlar çünkü bu tür bir para yozlaşmış ticari yollarla kazanılan ve bireyin kimliğinin belirlenmesinde niteleyici bir görev gören paradır. Oyunun bu noktasında, Lee için Hollywood, sanatı ve sanatçıyı sadece ticari yönden değerlendiren medya patronlarının para kazanmak uğruna sanatçıların emeğini sömürdüğü, kısır bir döngü üzerine kurulmuş bir sistemdir. Lee için çölde köpek dövüştürerek (Shepard, 2000:121) para kazanmak, Austin'in parasını kabul etmekten daha iyidir. Lee annesinin çini tabaklarındaki "Idaho eyaletinin enayi manzaralarını" (Shepard, 2000:123) görerek yemek yemenin hiç güzel olmadığını söylerken, Batı'nın bir yandan annelerinin çini tabaklarındaki gibi özlem duyulan nostaljik bir uzam, diğer yandan da metalaştırılarak tüketilmiş bir kavram olduğunu hatırlatır. Aynı şekilde, Hollywood sisteminin işleyişi Lee'ye oldukça yabancı

gelmektedir. Hollywood, Batı'nın değerlerini ucuz tüketim malzemesi hâline getirerek yozlaşan bir sektördür. Hem sanat hem de sanatçı bu sistemde ticarileşmiş, özünden alıkoyulmuştur. Bu açıdan, Hollywood film sektörünün bu şekilde endüstrileşmesi efsaneleşen değerlere yapılmış bir ihanet olarak düşünülebilir.

Austin'in yazdığı senaryoyu Hollywood film yapımcısı Saul Kimmer'a satma gayreti ve bu yüzden de bu yapımcının eve gelmesi Lee'yi çok şaşırtır:

AUSTIN: Onu, öykümün iş yapacağına inandırmam lazım.

LEE: Hala inanmadı mı yani? İnanmadıysa ne diye kalkıp buralara kadar geliyor? Ben onu inandırırım.

AUSTIN: Sen bu işlerin nasıl yürüdüğünü bilmezsin.

LEE: Bu işler nasıl yürüyormuş bakalım? (Shepard: 2000:127-128)

Esasen Hollywood, 20. Yüzyıl'da Batı'ya özgü söylenceleri, vahşi doğayı, kovboy imgelerini, Sınır İdealini en saf hâliyle işleyen ve bu yüzden de film endüstrisinde bu söylencelerin devamını sağlayan bir kuruluştur. Daha sonraları, Hollywood film sektörünün de sanatsal olandan çok ticarete verdiği ağırlıkla endüstrileşmesi Batı ile özdeşleştirilen değerleri metalaştırarak ticaretini yapmasıyla sonuçlanmıştır. Bu durum Batı söylencelerinin özgün hâlleriyle işlenmesinin önünü tıkayan bir unsur olmuştur. Lee'nin Hollywood'da işlerin nasıl yürüdüğünü anlayamaması, Hollywood film sektöründe artık sanatsal çabalara gerçek değerinin verilmediğine ve eserlerin çabucak tüketildiğine ışık tutar. Başarı ve zenginlik vadeden Amerikan Hülyası'nın yarattığı tüketim efsanesi ile toprağa dayalı, Batı'nın doğal güzelliklerinin sunduğu yaşam taban tabana bir zıtlık oluşturmaktadır. Austin'in eserini "küçük bir araştırma" (Shepard, 2000:119) ve "bir proje" (Shepard, 2000:127) olarak tanımlaması, öte yandan da kendi yazdığı senaryoyu bir sanat eseri olarak nitelendirememesi Lee'ye garip gelmektedir. Yaratıcılık güç ve iradenin gerisinde kalmıştır. Lee ve Austin'in konuşmalarından, böyle bir dünya aslında Austin gibi kendine güveni az ve utangaç kişilerden çok, Lee gibi cüretkâr ve dayanıklı kimselerin rakiplerini yenip, başarılı olabileceği bir dünya olarak görünmektedir.

Bu konuşmadan sonra, Lee'nin böyle bir endüstrinin yalan dolanlar dünyası olduğunu anlaması ve burada kendine bir yer edinmeye çalışması iki kardeş arasındaki rekabeti başlatmaktadır. Lee'nin Hollywood'a duyduğu ani yakınlık aslında ilk başlarda kovboy filmlerinde Hollywood'un en güzel şekilde işlediği Batı'ya özgü senaryoları tekrar kendisinin yazma isteğinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu isteğiyle Lee başta eleştirdiği bu sisteme dâhil olur. Austin her ne kadar senaryosunun Kimmer'ın hoşuna gitmesi için elinden geleni yapsa da çalıntı bir televizyonla sahneye giren Lee, vahşi batıyı yansıtan tavır ve konuşmalarıyla Kimmer'ı etkilemiş, ona ilgisini çekebileceği gerçek kovboy hikâyeleri olduğunu söyleyerek dikkatini çekmeyi başarmıştır. Üstüne üstlük, Lee'nin Kimmer'ı golf oynamaya davet etmesi onu daha da memnun etmiştir. Austin'in hayatına ansızın giren Lee'nin bir tehdit olmaya başlaması artık git gide daha da belirginleşmektedir. Lee'nin tamamen sınıfsal bir spor olan golfü Kimmer'a yakınlaşma yöntemi olarak kullanması, Batı'nın değerlerini

taşıyan biri için sınıfsal bir dönüşüm ibaresi gibi görünse de, aslında Lee'nin kendini Austin'in yerine koymasından ve onun gibi olma isteğinden ileri gelmekte, Lee ve Austin arasında yaşanan rol değişimine işaret etmektedir. Kendini sanayileşmiş şehir hayatına çabukça uyumlu hâle getirmesi, Lee'nin yazacağı senaryonun parasıyla babasına ev alma isteğinden kaynaklanmaktadır. Yersiz yurtsuz olan Lee için ev alma isteği hem babasını düşkün durumundan kurtaracak, hem de kendisinin özlem duyduğu eve kavuşma fırsatı verecektir. Lee oyunun İkinci Sahnesi'nde arzu ettiği evi şöyle tanımlar:

LEE: Sayfiyenin o tatlı sükuneti. ... Cennet gibi. Hani insanın bakarken içinin eridiği yerler vardır ya, işte öyle. Sıcak, sarı bir ışık. Her yer Meksika çinisi döşeli. Ocağın üstünde asılı bakır kapkacak. Hani dergilerde olur ya, öyle. Odalara girip çıkan sarışın insanlar. ... Keşke burada büyümüş olsaydım diyeceğin bir yerd. (Shepard, 2000:125)

Lee'nin Austin'in hayatına özenmesi ve onun gibi olmak istemesi sadece Lee'ye özgü bir istek değildir. Her iki kardeş de ailelerinin parçalanmış olmasından dolayı kendilerini belirli bir yere veya topluluğa ait hissedememektedir. Amerikan Hülyası'nın bir unsuru olan, onları mutlu edecek bir aile ve ev hayali kurmaktadır. Saul Kimmer da Austin ve Lee'nin bu arayışları açısından yardımcı bir rol üstlenmektedir. Kimmer'in sempatisini kazanmak aynen babalarının sempatisini kazanmak gibi onlara aidiyet duygusu kazandıracaktır. Duygusal olarak üstlendiği rol açısından, Saul Kimmer'in çöldeki babanın bir temsili olduğu söylenebilir. Bellekte özlenen ama oyunda belirli bir ana kadar bu özlemin dile getirilmediği baba, Kimmer'in güç ve zenginlik sunan kimliğinde hayat bulmaktadır. Bir başka deyişle, Austin ve Lee için Kimmer ideal-benliktir. Çölde yaşayan ve ulaşılması güç olan babanın yokluğu Kimmer'a gösterilen yakınlıkla hatırlanmakta; babaya duyulan hasret iktidar sahibi Kimmer'a aktarılmaktadır.

Kimmer, babaya duyulan özlemin kendisine aktarılması açısından işlevsel bir karakterdir. Baba bilinçdışı Batı kavramının barındırdığı anlamlar ile beraber bastırılmış bir unsurdur. Kimmer'a aktarılan benimsenme arzusu babaya karşı hissedilen bir istektir. Bu istek geçmişe ait bir duygu olarak değil, Kimmer ile yeni bir deneyim gibi yaşanır. Yine de katartik tedavi yöntemindeki gibi asıl duyguların tekrarı ve eyleme dökülen, eylemlerle canlandırılan bir suretidir. Babaya duyulan özlemin bir başkasında tekrarı Austin ve Lee'yi bilinçdışı bastırılmış oldukları babalarını hatırlama sürecine yönlendirir. Baba konusu ne zaman açılrsa, bilinçdışı olduğu için, Lee ve Austin'in sadece yüzeysel olarak bahsettikleri, bilinçdışı ona karşı olan bastırdıkları özlemi bir türlü dile getiremedikleri bir konu olmuştur. Freud, "The Unconscious" (1915) adlı makalesinde, bilinç ve bilinçdışının temsiline bunların kelimelerle ifade edilebilme kabiliyetine dayandığını söyler (Freud, 1950:98). Buna göre, bilincin temsili bu düzeyde bulunan nesnelere kelimelerle açıkça dile getirilebilmesi ile mümkündür. Freud'un bastırılmış öğelerin bilinçdışı unsurlar olduğu (Freud, 1950:98) düşüncesinden hareketle, bu öğeler kelimelerle doğrudan açığa çıkarılana kadar ya başka kişilere veya nesnelere aktarılacak ya da bazı nesnelere düzeyinde temsil edilerek ortaya çıkarlar. Bir başka deyişle, Austin ve Lee'nin arasında geçen analitik konuşma süreci olarak adlandırılabilir diyaloglar çeşitli tekrarlarla (repetition) ve

bastırılmışın geri dönüşü (the return of the repressed) ile ortaya çıkar. Baba hakkında konuşmama eğilimi oyunun geneline yayılsa da, babaları Austin ve Lee'nin dönüp dolaştıkları ortak konularındır.

Babanın gerçek hikâyesinin ve ne koşullarda yaşadığının dile getirilmesi ise ancak oyunun sonlarında ortaya çıkar. Bu yüzden bastırma (repression) süreci ve iki kardeşin babaları için hissettikleri melankoli oyunun belirli bir noktasına kadar devam etmektedir. Baba kelimesini kullanmaktan kaçınan Lee ve Austin, bunun yerine “ihtiyar” (Shepard, 2000:119) kelimesini tercih eder. Babaları hakkında konuşmak istemeseler de oyunun hemen başlarında Austin'in Lee'ye “Demek gidip bizim ihtiyarı gördün ha?” (Shepard, 2000:119) diye sorması aralarının kızışmasına neden olmaktadır. Lee sadece çöle ihtiyarı görmeye gittiğini ve babasına Austin'den bahsettiğini söyler. Austin'in hemen Lee'ye yarışıyorlarmış gibi karşılık vermesi ve kendisinin de bir kere çöle ihtiyarı görmeye gittiğini söylemesi aralarındaki gerilimi arttırırken, babalarıyla ilgili açıkça konuşma ihtimalini de ortadan kaldırır. Baba hem ortak bir sevgi kaynağı hem de Austin ve Lee arasındaki kopukluğun çatışmalarla bezeli bir rekabete dönüşmesinde önemli bir etkidir. Yitirilen kişinin tam olarak dile getirilmesindeki zorluk, yitimin diğer kişilere aktarılmasını veya nesnelere sembolik olarak temsil edilmesini beraberinde getirir. Zaman zaman babanın bahsi geçmesine ve bu anlarda Austin ve Lee'nin babaları hakkında konuşmaktan kaçınmalarına rağmen, her ikisinin de akıllarında cevaplamak istedikleri sorular babalarıyla ilgilidir. Austin ve Lee'nin bir yandan babalarını sürekli merak edip özlemeleri, diğer yandan da babalarıyla ilgili duygularını ifade edememeleri, Freud'un psikopatolojik drama olarak adlandırdığı karakterin zihnindeki bastırılmış ve bir yandan da bilincinde olduğu duygularının çatışmasına uymaktadır. Bu yüzden, melankoli sürecinde Austin ve Lee babalarını yitirdiklerinin; bir başka ifadeyle kendilerinde neyin yitip gittiğinin farkında değillerdir.

Babanın ve babaya olan özlemin dillendirilmesindeki zorluk, onu Lee ve Austin'in bilinçdışıdaki çözümlenmesi gereken en önemli öge yapar. Koruyucu ve varlıklı bir kişi olan Kimmer'in Lee ve Austin arasında rekabete yol açan ve beğenisi kazanılması gereken bir karakter olarak ortaya çıkması ise bastırılmışın geri dönüşü olarak nitelendirilebilir. Kimmer sadece babaya sembolik olarak hayat veren bir karakter olmakla kalmaz, aynı zamanda Lee ve Austin'nin rol değişim sürecinde önemli bir rol oynayan bir karakter olarak da işlev kazanır. Kimmer ile olan ilişkileri, Lee ve Austin'in farklı yönleri kadar benzer yönlerini de açığa çıkarmaktadır. Bu farklılıklar ve benzerlikler biraraya geldiğinde Freud'un “The Uncanny” (1919) başlıklı makalesinde, bastırılmışın geri dönüşü ile ilişkilendirerek açıkladığı “tekinsiz” (the uncanny) kavramını hatırlatmaktadır. Freud, tekinsiz kelimesini Almanca karşılığı olan “unheimlich” kelimesi ve bunun karşıtı olan “heimlich” kelimesini anlambilimsel açıdan inceleyerek açıklar (Freud, 1950:372-377). Tekinsiz, kişiye yabancı veya korkutucu olarak görünen şeyin aslında geçmişinde veya gerisinde tanıdık olanı barındırdığı bir histir (Freud, 1950:376). Bir başka ifadeyle, akılda ilk olarak tanınan veya iyi yerleşmiş bir his veya nesnenin saklanması, unutulması veya bastırılmasıyla yabancı ve ürkütücü bir hâl almasıdır. Bu nedenle tekinsiz hissi yeni bir duygu değildir; bünyesinde tanıdık ve bastırılmış olan yabancıyı ve

onun getirdiği garip korkuyu içermektedir. Freud’a göre, tekinsiz hissinin “çift” (double) (Freud, 1950:386) kavramıyla yakından bir ilişkisi bulunmaktadır. Melankoli sürecinde eleştiri mekanizması geliştiren benlik, bastırma eylemiyle ikiye bölünerek çiftini yaratır. Bu bölünme benlikte yaşandığı için benliğin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Çift olma durumu da bastırılmış olanı beraberinde getirdiği için tekinsiz hissi uyandırır. Lee ve Austin’in farklı ve benzer yanlarının da tekinsizlik hissi barındırdığı söylenebilir. Birbirlerinden farklı olsalar bile, ortak geçmişleri ve en büyük benzerlikleri olan babalarına duydukları melankolik özlem oyun ilerledikçe aralarındaki farklılıkları rol değişim süreci aracılığıyla tekinsiz bir benzerliğe dönüştürmektedir. Bu tekinsiz benzerlik, daha önce belirtildiği gibi, Shepard’ın *Vahşi Batı*’da insanın çift doğasıyla ilgili bir oyun yazma istediğinin en çarpıcı yansımasıdır. Lee, sayfiye evinin kendisinde bıraktığı izlenimleri anlatırken Austin’i şaşırtsa da, bu dakikalar iki kardeşin de bir aile ve sıcak bir yuvaya duydukları hasreti ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda, yine bu tür sahneler Lee ve Austin’in birbirlerini en çok anladıkları ve birbirlerine yakınlık duydukları anlardır. Austin, Lee’nin toplum dışında yaşamaktan memnun kimliği ile çelişen düzenli ve mutlu bir ev hayatı kurma isteğini dikkatle dinler. Lee de kendisinden beklenmeyecek bir yakınlıkla Austin’e düşüncelerini açıkça anlatmaktadır. Ancak, bu yakınlık uzun sürmez. Eleştirmen Stephen J. Bottoms’ın da ileri sürdüğü gibi, oyunda şiddeti gittikçe artan çift taraflı karşılıklı meydan okumalar daha sonra yerini sessizliğe bırakır ancak şiddet bu sessizliği bozmakta geç kalmaz (Bottoms, 1998:185). Oyunda şiddet öğeleri kendini gösterdiğinde, iki kardeş arasındaki gerilim de artmaktadır. Oyundaki gerilimin zaman zaman artması ve azalması karakterlerin değişimine ve dönüşümüne zemin hazırlayan önemli bir etkidir. Ev hayalinden bahsederken Lee’nin kaba tavırlarını bir kenara bırakarak, daha dostça bir tavır sergilemesi gibi yaşanan bu tür çelişkiler oyunun ilerleyen sahnelerindeki rol değişiminin ve gittikçe tırmanacak olan gerilimin habercisidir.

İki kardeş arasındaki çelişen yanlar, Shepard’ın oyun karakterlerini sıradan karakterler olmaktan öte onları “süreklilikteki kırılmaları, parçaları, boşlukları ve dönüşümleri” (Marranca, 1981:14) *eyleme dökme* karakterler yapar. Lee ve Austin arasındaki rekabetin oyunun bu aşamasından sonra diyaloglar aracılığıyla iki kardeşin birbirlerinin bilinçdışındaki duyguları su üstüne çıkaracak bir analiz sürecine girdiği söylenebilir. Burada önemli olan unsur, bu duyguların, tekrarlamalar ve hatırla(t)malar aracılığıyla eyleme dökülmesidir. Freud, “Remembering, Repeating and Working-Through” (1914) adlı incelemesinde analiz esnasında bastırılmış duyguların açığa çıkarılmasında hatırlama koşulunu harekete geçiren eyleme dökme (acting out) sürecinin önemini vurgular (Freud, 1958:150). Bu süreçte, analiz edilen kişi, bastırıldığı unsurları doğrudan hatırlamak yerine, bilinçsiz olarak tekrarlar hâlinde eylemleriyle ifade etmektedir (Freud, 1958:150). Eyleme dökme doğrudan hatırlamaya giden bir yol değildir. Aksine hatırlama gecikir: Bu süre içerisinde analiz edilen kişi anıları veya travmaları doğrudan hatırlayarak değil, aktarım sürecinde bunları eyleme dökerek ifade eder. Freud’un tedavi sürecinin “başlangıcı” (Freud, 1958:150) olarak kabul ettiği eyleme dökme esnasında tekrarlar önem kazanmaktadır. Hatırlamayı geciktiren ancak hatırlamaya zemin hazırlayan unsur ise “tekrarlama

zorlanımıdır” (compulsion to repeat) (Freud, 1958:150). Analiz edilen kişinin doğrudan hatırlamak yerine tekrarlarla bastırılmış olanı eyleme vurması bastırmanın ne kadar etkili olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu bakımdan aktarım süreci bir tekrar; unutulmuş geçmişin tekrarı da sadece psikanaliste değil aynı zamanda mevcut durum içinde diğer şeylere de yöneltilen bir aktarımdır (Freud, 1958:151). Hatırlamaya karşı direnç (resistance) ne kadar çok geliştirilirse, eyleme dökme o kadar uzayacak ve aynı ölçüde hatırlama gecikecektir (Freud, 1958:151). Oyundaki eyleme dökme süreci ise Freud’un anlattığı ilerleme ile paralellik göstermektedir: En başlarda babalarının konusu açıldığında buna önemsenmeyecek bir şeymiş gibi yaklaşan Lee ve Austin için bastırma süreci devam eder. Ancak oyunun sonlarına gelindiğinde bu sorun küçümsenemeyecek bir hâl almaktadır. Eyleme dökme süreci bu yüzden bastırılmış olan baba ile bellekte uzlaşma sağlayabilme girişimidir.

Oyunda bilinçdışında yatan ancak yavaş yavaş hatırlanmaya başlanan babaya duyulan özlem, film yapımcısı Kimmer’a kendini kabul ettirme çabalarında somutlaşmıştır. Austin Kimmer’a senaryosunu kabul ettirmek için elinden geleni yaparken, Austin’in rahatsızlığı Lee’nin Kimmer ile görüşmesi nedeniyle Lee’yi bir tehdit olarak görmesine dönüşmüştür. Kimmer tam Austin’in senaryosunun “gerçekten müthiş bir hikâye” (Shepard, 2000:129) olduğunu söyleyip Austin ile çalışmayı kabul etmişken, Lee’nin çaldığı bir televizyon ile içeri girmesi ve Batı’ya özgü tavırlarıyla Kimmer’ın dikkatini çekmesiyle oyunda gerilim artmaktadır. Kimmer’ın Lee’nin senaryosunu beğenmesi ve Austin’in senaryosundan vazgeçmesi Austin için kırılma noktası olur. Lee’nin Kimmer’ın senaryoyu neden kendisine verdiği hakkındaki görüşleri gerçek Batı’nın ne olduğuna dikkat çekmektedir. Kimmer’ın bu sefer Lee’nin hikâyesi için “Sahici olan bir şey var. ... Toprağa ait bir şey var” (Shepard, 2000:155) demesiyle kaybedecek bir şeyi kalmadığını gören Austin, Lee’nin hikâyesinin gerçeği yansıtmadığını yine Batı’ya işaret ederek söyler:

AUSTIN: Üç ay kamp kurmuş çöllerde. Kaktüslerle konuşmuş. İnsanların beyaz perdede görmek istediklerini nereden bilecek! Bense her gün otoyolu kullanıyorum. O kadar is, duman yutuyorum. Televizyonlardan haberleri izliyorum. Marketlerden alışveriş ediyorum. Dünyayla ilişkide olan benim. O değil! ... Batı diye bir şey kalmadı! O konu kapandı! Tükendi bitti, SAUL. Sen de tükendin. (Shepard, 2000:155-156)

Austin bu sözleriyle gerçek Batı’nın artık var olmadığını dile getirmektedir. Austin için ucuz bir aşk hikâyesi Lee’nin iki kişinin birbirini kovaladığı “salak” (Shepard, 2000:149) öyküsünden daha değerlidir. Austin artık gerçek Batı’nın yitirildiğinin farkındadır. Austin için Batı’nın gerçek olup olmadığı yine Shepard’ın söylencelerin metalaştırıldığı görüşüne ışık tutar. Shepard’ın oyun başlığını kovboy hikâyelerini resmeden “True West” adlı Batı kökenli bir dergiden alması, Shepard’ın “kovboy deneyiminin mitleştirilmiş doğasına” (Wade, 1997:105) yönelik inancını yansıtmaktadır. Ancak, Hollywood’un Batı imgelerini hem ucuzlaştırarak kullanması hem de bu yolla muhafaza etmesindeki çelişki ulusal imgelerin değerini kaybetmesine vurgu yaparken, aynı zamanda bu imgelerin oluşturduğu köklere dönme arayışını da sergilemektedir. Kimmer ve Austin’in, Lee’nin senaryosu için söylediği sözler ulusa özgü imgelerin kaybedilmesiyle bu imgelere duyulan kolektif melankoliye işaret

etmektedir. Tercihini kirletilmemiş eski Batı'dan yana kullanan Kimmer, modernleşen ve toprağa yabancılaşan yeni Batı'nın hâlâ eski parçasıyla bir bağ kurması gerekliliğine dikkat çeker. Sınır İdeali'nin gerçekleştirilmesiyle birlikte bir ulus olarak Amerika Birleşik Devletleri'ni oluşturan Batı imgelerinin yarattığı birlik ve bağlılık duyguları hızlı tüketim ve modern hayatın getirdiği yabancılaşma ile yitirilmiştir. Bu bakımdan, karakterlerin bu senaryo aracılığıyla “Amerikan Batı söylencesinde hayat bulan özgürlük ve maceralar” (Hart, 1987:88) ile içselleştirilen ve kolektif bellekte bir iplik görevi gören ulusal benliğin yitimine duyulan melankolik özlemi eyleme döktükleri söylenebilir.

Austin işini geri alma çabası içinde, Kimmer'a dönerek asıl kendisinin insanların televizyonda görmek istedikleri gerçek Batı'yı yazdığını söylediğinde, Batı kavramının Austin'in zihninde banliyöler, otoyollar, tost makinaları, büyük alışveriş merkezleri ve renkli televizyonlardan ibaret olduğu ortaya çıkmaktadır. Modern yaşamın çehresine alışan Austin'e artık şehir hayatının imgeleri tek gerçeklik olarak görünmektedir. Austin'in gerçek Batı kavramı, Lee'nin senaryosundaki “eski Batı” (Kleb, 1981:122) düşlemleriyle tezat oluşturmaktadır. Gerçek olarak saydığı banliyöler, otoyollar, alışveriş merkezleri, renkli televizyonlar ve ev aletleri de aslında modern yaşam ile gelen hızlı tüketimin vazgeçilmezlerindedir. İşini Lee'ye kaptıran Austin, Lee'ye öfkesini hikâyesinin uydurma bir hikâye olduğunu ve Kimmer'ı kandırarak işini elinden aldığını söyleyerek açığa vurmaktadır. Bu noktada, Austin'in suçlamalarına dayanamayan Lee ise öfkesini eline aldığı golf sopasını Austin'e doğrultmasıyla fiziksel şiddete dönüştürmektedir. Artan gerilim Lee'nin “amatör boks” (Shepard, 2000:131) izleyeceğini söylediği sahneyi hatırlatır. Austin kendine yarattığı düzeni koruma çabasında; Lee ise kazanacağı para ile babasına ev alma düşüncesindedir. Lee'nin başkalarının evlerine girerek hırsızlık yapması ve televizyon veya ev aletleri çalması ve bu nesnelere evsiz olduğu gerçeğiyle yüz yüze gelmemek için içselleştirmesi, ailenin parçalanmış olması ve yitimiyle gelen melankolinin eyleme dökülerek nesnelere ile sembolik ve dolaylı olarak ifade edilmesidir. Öte yandan, Austin'in onu tanımlayan tek nesne olan daktilosuna olan bağlılığı ailesine olan bağlılığının yerine geçmiş, ona yeni ama sorgulaması gereken bir hayat yaratmıştır. Bu açıdan oyunda kullanılan ve karakterlerin kendilerini özdeşleştirdikleri televizyon, tost makinesi, daktilo gibi bazı nesnelere bastırılmış olan bellekteki huzursuzluklara işaret etmekte, yitirilen asıl nesnelere sembolik düzeyde telafi ederek, bu nesnelere yerini almaktadır.

Oyunda yitimi ön plana çıkaran unsur Lee ve Austin arasındaki diyaloglardır. İki perdeden oluşan oyunun ilk perdesinde Lee, Austin'in düzenini bozmaya çalışarak onu huzursuz etmekte, aynı bir psikanalist gibi onu huzursuz eden duyguların ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır. Lee oyunun başından beri sadece Austin'in yazdığı senaryoya odaklanmasını bozmakla ve daha sonra da arabasının anahtarlarını çalmakla kalmamış, Austin'in film sektöründe gelecekteki başarılarını simgeleyen çalınmış televizyonla görüşmesini bölmesiyle ve Kimmer'ı ikna etmesiyle aynı zamanda Austin'in kariyerini de ele geçirmiştir. Bunun sonucunda Lee, aslında Austin'i hayatını ve mesleğinin

değerlerini ve kimliğini sorgulamaya itmiştir. Kendi kovboy hikâyelerinin gerçekçiliğine Kimmer'ı inandıran Lee'nin hikâyesini kendisi yazıya dökemeyeceği için Austin'i senaryoyu daktiloda yazmaya ikna etmesiyle ve Austin ile birlikte gerçek bir kovboy hikâyesi yazmaya başlamalarıyla, oyun zaman zaman komik zaman zaman da tehdit edici bir hâl almaktadır. Lee'nin iki kovboy hakkındaki öyküsünün olağanüstü olaylar içermesi ve öyküsünü git gide uzatarak Austin'in zamanını alması, Austin'i kızdırmaktadır. Austin, Lee'nin çaldığı arabanın anahtarlarını geri alabilmek için ona son derece anlamsız ve gerçek dışı gelen senaryoyu yazmak zorunda olduğunu söylediğinde, Lee Austin'e meydan okurcasına anahtarları geri verir. Artan gerilim bu noktada Lee'nin Austin'e anahtarlarını geri vermesiyle bir süreliğine de olsa yatışmaktadır. Lee, aslında bir kurmaca olan ancak kendince gerçek bir kovboy hikâyesini anlattığı senaryosunun Texas Panhandle'da geçen kovalamaca sahnesinde Batı ve Sınır İdeali'ni yeniden yapılandırır. Lee, konumu itibarıyla Batı'ya özgü bir senaryo yazmaktadır. Lee'nin iki arabanın benzinlerinin bitmesiyle son bulan senaryosu bir çeşit modern kovboy filmi uyarlaması olarak şekillenirken, Sınır İdeali'nin sunduğu hareketlilik ve maceraperestlik senaryonun kovalamaca sahnesinde hayat bulmaktadır. Aynı zamanda Batı ve Sınır İdeali ile ilgili düşümlere de ışık tutan bu senaryo aracılığıyla, Lee iki kovboyun hissettiklerini derinlemesine anlatarak, Austin'e birbirlerinin kardeş olduklarını hatırlatır:

LEE: Sonra birbirlerinin ardında kapkara sonsuz bir ovaya dalıyorlar. Güneş battı batacak, geceyi enselerinde hissediyorlar. İkisinin de bilmediği şey, ötekinin ne kadar korktuğu, tamam mı? Her biri korkanın yalnızca kendisi olduğunu sanıyor. Böylece sürüp gidiyorlar gecenin içinde. Bilmeden. Takip eden, ötekinin kendini nereye sürüklediğini bilmiyor. Takip edileninse nereye gittiğinden haberi yok. (Shepard, 2000:143)

Lee'nin senaryosundaki iki kovboyun hissettikleri Austin ve Lee'nin ruh hâllerinin kurgusal bir yansımasıdır. Lee ve Austin arasındaki ilişki bu sahnede aynı zamanda Freud'un tekinsiz hissi ile açıklık getirdiği benlik ve tekinsiz çifti arasındaki "telepatiyi" de (Freud, 1950:387) yansıtmaktadır. Aralarında kurdukları telepati, bir başka ifadeyle zihinsel iletişim, onlara "ortak duygu ve deneyimlerini" (Freud, 1950:387) hatırlatır. Lee'nin aklında tasarladığı ve Austin'e aktardığı bu hikâye aslında dolaylı olarak Lee ve Austin'in kardeş oldukları gerçeğine ve aralarındaki yakınlığa işaret etmektedir. Ancak hem kardeş oldukları için birbirlerine çok yakın olmaları hem de birbirlerini çok az tanımaları tekinsiz bir karşıtlık yaratmaktadır. Benzerlik ve beraberinde getirdiği güven duygusu Austin ve Lee'nin daha önceden kan bağı olan kişiyi bilinçdışında saklamaları ve bastırmaları ile baltalanmıştır. İki kardeşin tekinsiz hissi uyandıran bastırılmış benzerliklerine yönelik çekinceleri ortak geçmişleri ve ortak özlemlerini dile dökememelerinden kaynaklanmaktadır. Lee, hatırlatma işlemini Austin'in yerine yine bu senaryo aracılığıyla gerçekleştirir. Aynı Lee'nin kovboyları gibi, içten içe birbirlerine benzediklerini, ortak hislere ve ortak bir geçmişe sahip olduklarını bilmektedirler. Şimdilik kovalayan Lee, kovalanan ise Austin'dir.

Oyun ilerledikçe her iki kardeş de ortak belleklerindeki bilinmeyen bölgelere ayak basmaktadır. Hem Lee hem de Austin birbirlerini kendilerini güvende hissettikleri dünyalarında rahatsız ederek, uzak durdukları gerçeklerle yüzleşmelerine yardımcı olurlar. Her ikisi de birbirlerine özendiklerini şu sözlerle dile getirirler:

LEE: Hem zaten senin yerinde olmak nasıl bir şey, hep merak ederdim.

AUSTIN: Sahi eder miydin?

LEE: Evet tabii. Seni üniversitede koltuğunun altında bir yığın kitap, dolaşırken hayal ederdim. ...

AUSTIN: ... ben de seni hep bir yerlerde hayal ederdim. ... Değişik yerlerde. Macera peşinde. Hep bir maceraya atılmış olarak... Sonra da kendime derdim ki, LEE en iyisini yaptı. O, yaşamın içine atıldı, bense buradayım. Ben ne yapıyorum? (Shepard, 2000:142)

Austin'in dünyası gibi Lee'nin inandığı değerler de sarsılmaya başlamıştır. Artık her ikisi de birbirlerindeki benzerlikleri hisseden ama bunları açığa çıkarmaktan korkan iki karakterdir. Ancak İkinci Perde'de, iki karakterin de tam olarak birbirinin rollerini üstlenmesi içsel olarak bir değişim meydana getirmekte ve ortak belleklerinde yer etmiş, onları birbirine bağlayan özellikleri ortaya çıkarmaktadır.

Shepard'ın oyunlarını niteleyen unsurlardan biri olan rol değişimi bu oyunda da açık bir biçimde gözlemlenebilir. Yedinci Sahne'den itibaren artık Austin Lee'nin, Lee de Austin'in karakterine bürünmüştür. Austin ve Lee'yi ürküten ve birbirlerine rahatlıkla itiraf edemedikleri benzer yanları rol değişiminde ortaya çıkmıştır. Birbirlerinin kimliklerine bürünmeleriyle, şehirli ve yabancılaşmış Austin, hareketleri ve söyledikleri ile yabancı tavırlı Lee'nin kişiliğini sergiler. Austin içki şişesi ile otururken, Lee de tek parmakla daktilo yazarken görülür. İlk sahnede Austin'in yaptığı gibi, şimdi de Lee yazı yazmaya odaklanmaya çalışmaktadır. Austin ise Lee ile dalga geçercesine Saul Kimmer'in onların birbirlerine çok benzediklerini ve hatta neredeyse onları "aynı kişi" (Shepard, 2000:158) sandığını söylediğini anlatır. Lee, Austin'den senaryosu için yardım istediği için bu fikre tepki göstermese de, Austin Kimmer'in söylediği "aynı kişi" olma düşüncesini uyandırdığı tekinsiz hissi nedeniyle şiddetle reddeder. Austin işini ve inançlarını kaybedip, kendine yarattığı güvenli dünyanın aslında hiç de öyle olmadığını görünce artık kendisinde neyin yitip gittiğini anlamaya başlar ve bunun kızgınlığıyla Lee'ye yardım etmeyeceğini haykırır. Hiçbir şey düşündüğü gibi sabit ve sarsılmaz değildir. Yarattığı bu dünya, aslında babanın yokluğu ve ailelerinin parçalanmış olduğu gerçeğinin üstünü örtmek için aynen kurguladığı hikâyeler gibi kendi elleriyle kurduğu bir dünyadır. Bilinç dışında yatan baba ve bir aile özlemi, işini yitirmesinden dolayı, Lee'ye yönelttiği suçlamalarla ve fiziksel şiddetle eyleme dökülmeye başlamıştır. Bulduğu her fırsatta hayatını, işini, fikirlerini âdeta bir hırsız gibi çaldığını ve aslında gerçekte de bir hırsız olduğunu tekrar tekrar Lee'ye hatırlatan Austin, şimdi hırsız olma vaktinin kendinde olduğunu söyleyerek, Lee'ye meydan okur. Öfkeyle hareket eden Austin, yitirdiği şeyleri geri alma ve tekrar o eski güven dolu yaşamını kurma çabasıdadır. Aynen Lee'nin kendisine yaptığı gibi onun hayatını çalma girişimine mahalledeki evlerden çaldığı tost makineleriyle başlar. Sesleri de birbirlerinin seslerinin bir yankısı hâline gelen

Lee ve Austin, rol değişim süreci devam ettikçe birinden ayırt edilemeyecek kadar birbirlerine benzemiş, birbirlerinin yerini almışlardır.

Hâlâ açıkça dile getirilemeyen baba sorunsalı, Austin'in babalarının Arizona karayolunda sınıra ulaşmaya çalışırken sekiz gün boyunca yürüdüğünü, bu süre boyunca dışlarının bir bir döküldüğünü ve ne kadar acı çektiğini anlatmasıyla dile getirilmeye başlanmıştır. Bu sorun artık ertelenemeyecek kadar önemli bir hâl almış ve iki kardeş arasındaki buzların bir süreliğine de olsa erimesine sebep olmuştur. Babaları söz konusu olduğunda, Lee ve Austin birbirlerine hiç olmadıkları kadar yakınlaşmışlar, babalarının dışlarını kaybederken çektiği acı ile yüz yüze gelmişlerdir. Lee ve Austin'in yaşadıkları yitimin en somut hâli, babalarının dışçıye gidebilmek için attığı her adımda dışlarını tek tek kaybetmesiyle yüzleştiklerinde ortaya çıkar. Austin için gerçek hikâye, Lee'nin yazdığı kurmaca hikâye değil, babalarının acı çektiğini resmeden bu hikâyedir. Çünkü bu hikâye aynı zamanda ailelerinin içinde bulunduğu gerçeği ve geçmişlerini yansıtan "yaşanmış hayat öyküsüdür" (Shepard, 2000:164). Artık bu gerçeği bir perde görevi görürcesine saklayacak kurmaca öyküler de bulunmamaktadır. Babalarının hikâyesini paylaştıkları bu an Lee ve Austin'e kardeş oldukları gerçeğini bir kez daha hatırlatır. İki de yerde oturmakta, içkilerini paylaşmakta ve yitimini bir kez daha hissettikleri babalarını dile getirdikleri sözlü anlatılarla hatırlamaktadırlar. Her iki kardeş, babalarına duydukları özlemi hatırlamışlar ve bununla yüzleşmişlerdir. Babalarına özlem duyduklarını açıkça dile getirememelerine rağmen bu diyalog bastırma direncini azaltmakta ve muhtemel bir barışma ihtimalini doğurmaktadır.

Oyunda Lee de Austin de zaman zaman psikanalist, zaman zaman da analiz edilen kişi konumuna geçip, unuttukları ama onları rahatsız eden gerçeklerle yüzleşmelerine olanak tanımışlardır. Yazdıkları kurmaca hikâye ve Austin'in anlattığı yaşanmış hayat öyküsü aracılığıyla babaları ve aileleri ile ilgili bilinçdışında yatan ve çözüme kavuşmayı bekleyen duyguları açığa çıkarmışlardır. Freudcu psikanalize göre, sağlıklı bir hatırlama süreci "*çözüm işlemi*" (*working-through*) ile son bulur. Çözüm işlemi, eyleme dökme işleminin ardından gelen, bilinçdışındaki bastırılmış öğelerin konuşularak tekrarlanması ve sonuç olarak bilinçlilik düzeyine çıkartılmasıdır (Freud, 1958:155). Bu sahnede çözüm işlemi oyun boyunca bilinçdışında bastırılan babanın dile getirilmesi ile yerine getirilse de bu durum Lee ve Austin arasındaki uzlaşmazlıkların kesin olarak çözüldüğü anlamına gelmemektedir. Bu hikâye baba hakkında konuşmalarına ve ortak duyguları paylaşmalarına zemin hazırlamıştır. Yitirilen nesne ile özdeşim kuran benlik, üzerine düşen nesnenin gölgesinden biraz da olsa kurtulabilmiştir.

Oyunda parçalanmışlık duygusu Lee ve Austin'in hareketleri ve sözleriyle ön plana çıktıkça yitim duygusu da aynı ölçüde kendini göstermektedir. Kısa bir süre önce babalarının hikâyesiyle kurulan yakınlaşma Austin ve Lee'nin annelerinin evini darmadağın etmeleriyle yerini adım adım artan şiddete bırakır. Gittikçe sarhoş olan Austin ve Lee annelerinin mutfağını yerle bir ederler.

Senaryosunu Austin olmadan yazmasının imkânsız olduğunu anlayan Lee, daktiloyu golf sopasıyla parçalamış ve önceden yazdıkları senaryoyu bir kovada yakmıştır. Bu noktada Lee'nin parçaladığı daktiloya sahip olabilmek ve yazılarını yazabilmek için “bütün güçlülere karşı direnen” (Shepard, 2000:166) yazarları ve onlar için yazı yazabilmenin ne kadar değerli olduğunu Lee'ye anlatan Austin, oyunun başlarında bahsedilen sanat kavramına tekrar dikkat çekmektedir. Austin için daktilo sadece sıradan bir makine değildir; aksine sanatçının eserlerini yazıya dökebilmesini kolaylaştıran değerli bir araçtır. Artık Lee gibi konuşan ve onun tavırlarını sergileyen Austin yazı yazmak yerine çaldığı tost makinelerinin içinde ekmek kızartmakla meşguldür. Ne var ki, annesinin tüm ev bitkilerinin kuruyup ölmesi aralarındaki yakınlığın karşıtığa dönüşeceğinin bir habercisidir. Austin'in çocukluk anılarını hatırlamasıyla modern hayatın yanılığlarıyla kısırlanmış olduğunu ve geçmişinden uzaklaştığını anlaması benliğinin iyice bölünmesine neden olmuştur. Bu durumdan kurtulmak için çöle gitmeye karar veren Austin, ona çölde nasıl yaşandığını anlatması ve kendisini de beraberinde götürmesi için Lee'ye yalvarır:

AUSTIN: ... Beni buraya bağlayan bir şey kalmadı. Hiçbir zaman da olmamıştı zaten. Bir zamanlar, biz çocukken her şey başkaydı. Burada hayat vardı. Oysa şimdi, durmadan buralara iniyorum. Sanki ellili yıllarda falanmışım gibi, oto yolda bildik sandığım yollardan sapıp, kendimi bilmediğim yerlerde buluyorum. Birileriyle buluşmaya giderken, tanıdık sokaklarda yürüdüğümü sanıyorum, hatırladığım sokakların benzerleri çıkıyorlar. Yanlış hatırladığım sokakların. O sokaklarda yaşadım mı, yoksa bir kartpostalda mı gördüm, bilemiyorum! Burada hiçbir şey sahici değil, LEE! Hele ben hiç değilim! ... Ne olur bırak benimle geleyim, LEE! (Shepard, 2000:172)

Modern şehir hayatından boğulan Austin, kurtuluşu çöle gitmekte aramaktadır. Böylece Batı söylencelerinde yaratılan kirletilmemiş doğaya dönecek ve yeniden doğacaktır. Austin çöle gitme isteği ile aynı zamanda “teknolojik çağdan ve burjuva sorumluluklarından” (Rosen, 2004:142) kaçmak istemektedir. Değerini yitirmiş bireyler yaratan modern toplum yerine, umut vadeden el değmemiş topraklar onu özüne kavuşturacaktır. Austin bu isteğini her tekrar edişinde geçmişinin, kimliğinin ve bunlara duyduğu özlemin sürekli belleğinde olduğunu kendisine ve Lee'ye hatırlatmaktadır. Ancak, oyunun doruk noktası yine büyük bir çatışmaya sahne olmaktadır. Lee, Austin'i ancak senaryosunu yazmaya yardım ederse çöle götüreceğini söyler. Austin'in bunu kabul etmesine rağmen, Lee'nin Austin'in ikram ettiği tostları yere fırlatması oyuna sadece tehdit unsurları katmakla kalmamış, aynı zamanda iki kardeş arasındaki barışma olasılığını da tehlikeye atmıştır. Austin'in sunduğu ekmek muhtemel bir kurtuluşun simgesiyken, Austin'in aralarındaki anlaşmazlıkları çözebileceğine inandığını söylemesi Lee'yi Austin'i tehdit etmekten vazgeçirmez. Oyun boyunca birbirine eşlik eden fiziksel ve psikolojik şiddet, Lee Austin'e onu çöle götürme konusundaki kuşkularından bahsettiğinde artık doruğa ulaşmaktadır. Artık kovalama sırası Lee'ye onu çöle götürmesi için yalvaran Austin'e gelmiştir. Lee, çöl koşullarının Austin'e uygun olmadığını söylemesine karşın, Austin kendine Batı'nın vahşi topraklarında yeni bir hayat kurma hayalinden vazgeçmeyecektir. Annenin bu noktada eve dönmesi bu kavganın çözümüne yönelik bir umut vadetse de, tesadüfi bir olay olmaktan öteye geçemez. Annenin söylediği hiçbir söz iki kardeşi yatıştırılmayacak ve hiçbir çözüm sunmayacaktır.

Zaten eve çiçeklerine bakmaya geldiğini söylemesi ailedeki sevgi kopukluğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir. Lee'nin verdiği sözden dönmesi Austin'i saldırganlaştırır ve telefon kablosuyla Lee'yi boğmaya çalışır. Terden sıırsıklam hâle gelen Lee ve Austin arasındaki yakınlık düşmanlığa dönüşmüş, ikisini bağıllık ve karşıtlık arasında ince bir çizgi üzerinde durmaya itmiştir. Telefonun iletişim aracıken, bir cinayet aletine dönüşmesi Lee ve Austin arasındaki sağlıklı iletişim kurma olasılığını da zorlaştırmıştır. Lee, senaryosu için Austin'e; Austin de yeni hayatına erişebilmek için Lee'ye bağımlıdır. Fakat bu zorunluluk duygusu, uzlaşmazlık söz konusu olduğunda şiddeti tetiklemektedir.

Oyunun sonunda çöl yine önemli bir imgedir. Sahnede çakal sesi ve ay ışığıyla yaratılan çöl imgesiyle “ihtiyarın ruhu sadece Austin'i değil aynı zamanda evi de kaplamıştır” (Kleb, 1981:119). Austin ve Lee'nin belleklerindeki çöl imgesi gerçekte gidemeseler de, sahnede canlanmaktadır. Lee'nin tek başına çöle gitmesini önlemek için Austin'in onu telefon kordonuyla boğmaya kalkışması iki kardeşin barışma ve beraber çöle gitme ümitlerini sonlandırmaktadır. Senaryolarını Kimmer'a kabul ettirebilme rekabetinde olduğu gibi, Austin ile Lee arasında son sahnede yaşanan kavga Batı'ya ulaşabilme kavgasına dönmüştür. Oyunun sonu Lee'nin ayağa kalkmasıyla her iki kardeşin de “birbirleriyle vuruşmaya” (Shepard, 2000:185) hazır durmalarını sahneler. Lee ve Austin uzlaşmaya varmak yerine, birbirlerini alt etme yarışına girmişlerdir. Shepard son sahnede oyunu açık uçlu bırakmış, Lee ve Austin arasındaki çözümsüzlüğü kesin veya olumlu bir sonuca bağlamamıştır. Bu açıdan oyun karamsar bir son çizmesine rağmen, diyalogların sürekliliği Lee ve Austin'in birbirlerine daha çok yakınlaşmalarına ve birbirlerini daha iyi tanımalarına zemin hazırlamıştır. Eleştirmen Hayes'in ileri sürdüğü Shepard'ın dili kötülükleri kovalayan bir tür araç olarak kullanmasıyla ilgili görüşü Lee ve Austin arasındaki konuşmanın birbirleri üzerinde katartik bir etki yaratmasını doğrular niteliktedir. Lee ve Austin konuştuğu bilinmezlikten uzaklaşmışlardır. Aralarında geçen diyaloglar zaman zaman her iki karakterin de, birbirlerinin yerine geçmelerine ve unutulmuş veya bastırılmış duyguları eyleme dökmelerine yardımcı olmuştur. Özellikle babalarıyla ilgili her soru cevabın konuşmayı bir terapiye dönüştürerek belirli bir arınma sağladığı ileri sürülebilir. Benzer şekilde, Kimmer aracılığıyla gerçekleşen aktarım süreci rol değişimini kolaylaştırmış, Lee ve Austin'e birbirlerinin yerine geçme şansı vererek, duygularını açığa vurabilme olanağı sağlamıştır.

Shepard oyunu Batı'nın vahşi doğasının eşiğine yerleştirmiş ancak Lee ve Austin'e belleklerinde yarattıkları imgelemler dışında Batı'ya giriş izni vermemiştir. Shepard'ın Lee ve Austin'i oyunun sonunda da Batı'nın eşiğinde tutarak, Batı ile özdeşleşen ulusal değerlere dikkat çektiği söylenebilir. Malkin'in de öne sürdüğü gibi “gerçek Batı” “sadece Hollywood film metni” veya “metinleşmiş bir meta” olarak var olmaktadır; bu yüzden “kökler için duyulan özlem baki” kalır (Malkin, 1999:120). Shepard için bir yandan verimli toprakların yerini alan banliyölerin ve şehirleşmenin yarattığı yabancılaşmış ve kaybolmuş bireyler zenginlik ve başarı vadeden Amerikan Hülyası'nın işe yaramadığının bir göstergesi; diğer yandan da ticarileşen Hollywood film

sektörünün yarattığı sahte kahramanlık imgelerinin gölgede bıraktığı eski Batı, el değmemiş ve uçsuz bucaksız doğasıyla özlem duyulan kalıcı değerleri temsil etmektedir. Austin'in kurtuluşu çölde aramasında ve Lee'nin senaryosu aracılığıyla toprakla kurduğu aşinalıkta olduğu gibi, tüm bu kopukluğun arasında toprağa bağlılık şehir hayatıyla gelen parçalanmışlık ve köksüzlüğe bir çare olarak kendini göstermektedir. Bu bakımdan, Shepard babayı ve babanın temsil ettiği Batı'yı iki kardeşin ortasına yerleştirerek, yitirilen değerler için Batı'yı ve köklere dönüşü tek kurtuluş yolu olarak göstermiş; bireysel düzlemde gerçekleşen babanın yitirilişini ulusal boyutta gerçekleşen ulusal ideallerin yitirilişi ile aynı düzleme yerleştirmiştir. Lee ve Austin'in yitirdikleri babalarına ulaşma ve Batı söylencelerinde yaratılan kirlenmemiş eski Batı'nın bir parçası olma isteğinin yerine gelme ihtimali, bellekte yitirilen kişilerin ve nesnelerin açtığı yaraları kapatacak, acısını dindirecek ve bunlara duyulan yeri doldurulması güç melankolik özleme bir son verecektir.

KAYNAKÇA

- ANDERSON, Benedict. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- ARISTOTELES. (1982). *The Poetics*. In *Aristotle's Poetics*. (Translated by James Hutton). (43-81). New York: W.W. Norton and Company, Inc.
- BRADFORD, William. (1952). *Of Plymouth Plantation 1620-1647*. New York: Alfred A. Knopf Inc.
- BOTTOMS, Stephen J. (1998). *The Theatre of Sam Shepard, States of Crisis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHUBB, Kenneth and The Editors of *Theatre Quarterly*. (1981). "Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys: Interview with Sam Shepard". In *American Dreams The Imagination of Sam Shepard*. (Ed. Bonnie Marranca). (187-210). New York. PAJ Publications.
- CREVECOEUR, J. Hector St. John de. (1981). *Letters from an American Farmer*. (Ed. Albert E. Stone). New York: Penguin Books.
- CULLEN, Jim. (2003). *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. New York: Oxford University Press.
- ELLENBERGER, Henri F. (1970). *The Discovery of the Unconscious, The History and Evolutionary Psychiatry*. U.S.A.: Basic Books.
- FREUD, Sigmund. (1963). "Analytic Therapy" (1917). In *The Standard Edition of the Complete Psychoanalytical Works of Sigmund Freud*. Vol. XVI. (Trans. and Ed. James Strachey). (448-464). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- FREUD, Sigmund. (1938). "Interpretations of Dreams" (1900). In *The Basic Writings of Sigmund Freud*. (Trans.&Ed. Dr. A. A. Brill). (181-553). New York: Random House, Inc.
- FREUD, Sigmund. (1950). "Mourning and Melancholia" (1917). In *Collected Papers* Vol. IV (Ed. Ernest Jones. Trans. Joan Riviere). (152-173). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- FREUD, Sigmund. (1958). "Remembering, Repeating and Working-Through" (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II) (1914). In *The Standard Edition*. Vol. XII. (Trans.&Ed. James Strachey). (145-157). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- FREUD, Sigmund. (1950). "Repression" (1915) In *Collected Papers* Vol. IV (Ed. Ernest Jones.& Trans. Joan Riviere). (84-98). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- FREUD, Sigmund. (1962). "The Ego and the Super Ego (Ego Ideal)" (1923). In *The Ego and the Id. The Standard Edition*. (Trans. Joan Riviere&Ed. James Strachey). (18-30). New York: W. W. Norton & Company.
- FREUD, Sigmund. (1965). *The Origin and Development of Psychoanalysis*. South Bend, Indiana: Gateway Editions LTD.
- FREUD, Sigmund. (1950). "The Unconscious" (1915). In *Collected Papers* Vol. IV. (Ed. Ernest Jones&Trans. Joan Riviere). (98-137). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.

- FREUD, Sigmund. (1950). "The Uncanny" (1919). In *Collected Papers* Vol. IV. (Ed. Ernest Jones.& Trans. Joan Riviere). (368-408). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- FREUD, Sigmund. (1953). "Psychopathic Characters on the Stage" (1905). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. VII. (Ed. and Trans. by James Strachey). (305-311). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- HART, Lynda. (1987). *Sam Shepard's Metaphorical Stages*. Westport, Connecticut: Greenwood, Press Inc.
- HAYES, Michael J. (1995). "Sam Shepard". In *American Drama*. (Ed. Clive Bloom). (131-142). London: MacMillan Press Ltd.
- KLEB, William. (1981). "Worse Than Being Homeless: *True West* and The Divided Self". In *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. (Ed. Bonny Marranca). (117-126) New York: PAJ Publications.
- MALKIN, Jeannette R. (1999). "Sam Shepard and Anxiety of Erasure". In *Memory-Theater and Postmodern Drama*. (115-155). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MARRANCA, Bony. (1981). "Alphabetical Shepard: The Play of Words". *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. (Ed. Bonny Marranca). (17-37). New York: PAJ Publications.
- MITCHELL, Lee Clark. (1996). *Westerns: Making The Man in Fiction and Film*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- The Oxford English Dictionary. OED Online* Version. (2009). 2nd ed. Oxford: Oxford University Press. <http://www.dictionary.oed.com> [10 April 2009].
- ROSEN, Carol. (2004). *Sam Shepard: A Poetic Rodeo*. New York: Palgrave Macmillan.
- SAMPSON, Robert D. (2003). *John L. Sullivan and His Times*. Kent and London: The Kent State University Press.
- SHEPARD, Sam. (2000). "Vahşi Batı." (1981). *Toplu Oyunları I*. (Çev. Yıldırım Türker). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- SHEPARD, Sam. (2000). "Görsellik, Dil ve İçsel Kitaplık". *Toplu Oyunları I*. (Çev. Şükran Yücel, Yıldırım Türker, Pınar Kür). (9-15). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- SHEWEY, Don. (1985). *Sam Shepard: The Life, The Loves, Behind the Legend of a True American Original*. New York: Dell Publishing Co., Inc.
- SMITH, John. (1967). "A Description of New England& c. [June] 1616". In *The English Scholar's Library. No. 16. Captain J. Smith's Works 1608-1631*. (Ed. Edward Arber). (175-233). New York: AMS Press Inc.
- TUCKER, Martin. (1992). *Sam Shepard*. New York: The Continuum Publishing Co.
- TURNER, Frederick Jackson. (1979). *The Significance of the Frontier in American History*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- WADE, Leslie A. (1997). *Sam Shepard and The American Theatre*. Westport, CT: Praeger Publishers.