

## 68. Ötekiliğin dramatik keşişimselliği: Mustapha Matura'nın *Eve Hoş Geldin Jacko* adlı oyununda ötekilikleri yeniden okumak

Rıza ÇİMEN<sup>1</sup>

Esra ÜNLÜ ÇİMEN<sup>2</sup>

**APA:** Çimen, R. & Ünlü Çimen, E. (2023). Ötekiliğin dramatik keşişimselliği: Mustapha Matura'nın *Eve Hoş Geldin Jacko* adlı oyununda ötekilikleri yeniden okumak. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (34), 1166-1178. DOI: 10.29000/rumelide.1316372.

### Öz

İngiliz tiyatrosu yirminci yüzyılda büyük bir dönüşüm göstermiştir. Hem biçimsel hem de söylemsel düzeyde çeşitlenen dramatik dil, imparatorluğun dağılmasının ardından sancılı süreçler yaşayan imparatorluk mirasçısı bir toplumun karmaşık ilişkilerini yansıtır. Küreselleşmenin de etkisiyle çeşitli milli, kültürel ve dinsel farklılıklarla daha çok karşılaşmaya başlayan İngiliz sosyolojisi, sahnede bu karşılaşmaları daha çok görmeye başlamıştır. Her ne kadar böylesi dönüşüm dönemlerinde dramatik çeşitlilik artış gösterse de, aynı zamanda “ötekiliğin” çok katmanlı hâlleri de sahnede kendine yer bulur. Bununla birlikte ötekilik de tıpkı toplumsal yapı gibi heterojen bir kimliğe sahiptir: Ötekilik, sahnede her an herkesin maruz kalabileceği, farklı ırk, din, cinsiyet ve sınıftan çeşitli karakterlerin dâhil olduğu bir *kavşakta olma* halidir. Bu çalışmada bu tiyatral durumu Kimberlé Williams Crenshaw'nın feminist kuram ve eleştirel ırk düşüncesi bağlamında ortaya attığı “keşişimsellik” (1989; 1991) kavramından yola çıkarak *dramatik keşişimsellik* olarak adlandırıyoruz. Dramatik keşişimsellik, bir araya gelerek yığılan ötekilik hallerinin tiyatro türü üzerinden incelendiği analitik bir çerçeveye işaret etmektedir. Bu çalışmada, Mustapha Matura'nın *Eve Hoş Geldin Jacko* (1978) adlı oyunu ötekiliğin çok kutuplu ve keşişimsel özellikleri bağlamında incelenecektir. Bu çalışmada önce Crenshaw'nın “keşişimsellik” kavramı kısaca ele alınacak ve bu kavramı örneklendiren tiyatro metinlerine bakılacak, daha sonra Matura'nın eseri dramatik keşişimsellik kavramı üzerinden okunacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Dramatik keşişimsellik, Kimberlé Crenshaw, ötekilik, Mustapha Matura, *Eve Hoş Geldin Jacko*

## Dramatic intersectionality of otherness: re-reading the marginalities in Mustapha Matura's *Welcome Home Jacko*

### Abstract

English theatre underwent a major transformation in the twentieth century. The dramatic language which diversified both formally and discursively during this period shows the complex relationships of a post-imperial society that goes through painful processes of transformation. The English sociology which was confronted with many national, cultural and religious differences due to the influence of globalization began to be faced with such differences on stage, too. While dramatic language shows a great variety in such turbulent periods, the multifarious forms of “otherness” find

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu (Ankara, Türkiye), rcimen@metu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8074-9155 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 05.04.2023-kabul tarihi: 20.06.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1316372]

<sup>2</sup> Dr. Arş.Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları, İngiliz Dili ve Edebiyatı ABD (Çankırı, Türkiye), esraunlu@karatekin.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6481-8854

a voice on the stage as well. However, otherness, like the social structure it is embedded with, has a heterogeneous identity: otherness is a state of being at a crossroads in which many characters from different racial, religious, gender and class backgrounds can be faced with at any moment. We call this theatrical state dramatic intersectionality by setting out from the concept of “intersectionality” that was popularized by Kimberlé Williams Crenshaw in the context of feminist theory and critical thinking within race studies. Dramatic intersectionality addresses an analytical framework where different states of otherness that accumulate and come together are examined through generic forms of theatre. In this study, Mustapha Matura's Welcome Home Jacko (1978) will be studied within the context of the multifarious and intersecting modes of otherness. We will first briefly discuss Crenshaw's concept of intersectionality and look into several theatre texts that exemplify this notion and next read through Matura's play through the concept of dramatic intersectionality.

**Keywords:** Dramatic intersectionality, Kimberlé Crenshaw, otherness, Mustapha Matura, Welcome Home Jacko

## Giriş

20. yüzyılın Britanya toplumunda radikal değişim ve dönüşümleri de beraberinde getirdiği yaygın bilinen bir gerçektir. İki büyük dünya savaşı sonrasında değişen imparatorluk sınırları, yer değiştiren nüfus yoğunlukları, farklılaşan ulusal ve uluslararası siyasal gerçeklikler ve İngiliz toplumunun günlük yaşamını tanımlayan kavramların derinden sarsılarak paradigma değişikliğine uğraması beraberinde birçok yapısal, kültürel ve söylemsel yeniliğin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sömürgecilik faaliyetleriyle köklü bir geçmişi olan bu toplumsal-siyasal yapının ortaya çıkan yeni koşullara adapte olma yeteneği güçlü olsa da bu sürecin sancılı bir durumu işaret ettiği açıktır. İngiliz tarihçi Jeremy Black, 20. yüzyıl Britanya tarihini “değişim” kavramı üzerinden ele alır ve değişimin “her Őeyden önce bir yer değişikliği meselesi” olduğunu ve bu yüzyılın tıpkı bir önceki yüzyıl gibi “kitlesele göçler” sebebiyle beşeri yapıda derin değişikliklere yol açtığını ifade eder (2017, s.434). İmparatorluk bakiyesi olması sebebiyle zaten fazlasıyla heterojen olan toplum yapısının, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında farklı etnik gruplar tarafından kimi zaman uyumla, kimi zaman karmaşa ve çatışma ile sürekli değişime uğratılması kendisine geniş bir edebiyat, sanat ve özellikle tiyatro havzası yaratmıştır. Diğer bir deyişle, yüzyılın ikinci yarısındaki kültür sanat yaşamında, bizzat yüzyılın tarihsel gerçeklikleri kendine yer bulur. İngiliz toplumsal kimliğinin en önemli unsurlarından olan tiyatro sanatı da bu yer yer karmaşık olan tarihsel durumu sahneye taşır.

Öte yandan, yukarıda da belirtildiği üzere büyük dönüşüm dönemleri beraberinde sancılı süreçleri de doğurur. Kültür-sanatın ifade zenginliği nüfus hareketlerinin biçim verdiği böylesi dönemlerde çeşitlense de, bu gibi tarihsel dönemler aynı zamanda etnik, dinsel ve cinsiyet temelli ayrımcılığın yükselmesi ihtimalini de bünyesinde barındırır. 20. yüzyıl İngiliz tiyatrosu bu doğrultuda sancılı süreçler yaşayan imparatorluk mirasçısı bir toplumun karmaşık ilişkilerini yansıtır. Denilebilir ki, sömürgecilik ve savaş sonrası yeniden Şekillenen sosyolojik yapı, sahnede kendisine “ötekiliğin” çok katmanlı hallerini yansıtan bir estetik saha bulur. Ötekilik ise, tıpkı toplumsal yapı gibi heterojen bir kimliğe sahiptir: Ötekilik, sahnede her an herkesin maruz kalabileceği, farklı ırk, din, cinsiyet ve sınıftan çeşitli karakterlerin dâhil olduğu bir *kavşakta olma* halidir. Biz bu tiyatral durumu Kimberlé Williams Crenshaw'ın “keşişimsellik” (1989; 1991) kavramı üzerinden yola çıkarak “dramatik keşişimsellik” olarak adlandırıyoruz. Dramatik keşişimsellik, bir araya gelerek yığılan ötekilik hallerinin tiyatro türü üzerinden incelendiği analitik bir çerçeveye işaret etmektedir. Bu çalışmada, Mustapha Matura'nın *Eve Hoş Geldin Jacko* (1978) adlı oyunu ötekiliğin çok kutuplu ve keşişimsel özellikleri bağlamında

incelenecektir. İki bölüm olarak planlanan çalışmanın birinci bölümünde Crenshaw'ın "kesişimsellik" kavramı kısaca ele alınacak ve bu kavramı örneklendiren tiyatro metinlerine bakılacak, diğer bölümde ise bahsi geçen tiyatro metni bu kavram üzerinden okunacaktır.

### 1. Kesişimsellik: Ontolojik ve dramatik çerçeve

Toplumsal ve siyasal alanda büyük dönüşümlerin yaşandığı yirminci yüzyılın ikinci yarısında düşünsel hayatta da ciddi atılımlar meydana gelmiştir. Hâkim söylem ve pratiklerin ciddi sorgulamalara maruz kaldığı bu dönemde post-yapısalcılık, postmodernizm ve postkolonyal düşünce gibi kimi eleştirel yaklaşımlar belirgin olmaya başlamıştır. Bu doğrultuda şekillenen entelektüel iklimde *kesişimsellik* kavramı 1980'lerde ortaya çıkmıştır. Amerikalı hukukçu ve eleştirel ırk teorisyeni Kimberlé Williams Crenshaw'ın feminist kuram, kadın hakları ve hukuk teorisi bağlamında ortaya attığı bu kavram, özellikle ayrımcılığa uğrayan siyahi kadınların yasalar ve temel haklar bağlamında neden daha dezavantajlı konumda olduğunu açıklamaya çalışmıştır. Crenshaw düşüncesinde siyahi kadına yöneltilen ayrımcılık, tek bir kategori üzerinden ele alınmaması gereken çok boyutlu bir olgudur; çünkü siyahi kadının ötekiliği hem cinsiyet hem de ırksal dinamiklerin "kesişimini" barındıran bir ötekileştirme biçimidir (Crenshaw, 1989; 1991). Siyahi kadın, hem siyahi hem de kadın olmanın getirdiği baskılanma biçimlerine maruz kalır ve kendisinin temsiliyeti de yine bu baskılanma halinin etkisi altındadır. Kültür ve dilin yanı sıra hukuk sistemi de bu baskılama ve dışlamayı devam ettiren bir yapıdadır, çünkü ayrımcılığın önlenmesine yönelik hukuki ve kültürel çabalar ya ırksal farklılığı ya da cinsiyeti temel alan tek eksenli girişimlerdir. Bu bakımdan siyahi kadının hak mücadelesi farklı ezilme biçimlerini göz önünde bulunduran çok yönlü bir direniş hali olmak zorundadır. Şayet hak ihlali ve ayrımcılık çeşitli güç ilişkilerinin bir araya gelerek oluşturduğu bir nevi öbek halini almışsa, bu ayrımcılık ve ötekileştirme pratiğine karşı geliştirilecek olan direniş biçimi de bu özellikleri göz önünde bulundurmalı ve sadece ırk veya cinsiyet temelli analizler içeren tek eksenli yaklaşımlar terk edilmelidir. Kesişimsellik kavramı bu noktada özgün incelemeler yapma imkânı verir. Kocadost'un ifadesiyle kesişimsellik, "farklı güç ilişkilerinin birbirine eklenmesiyle oluşan özgül ezilme biçimlerini açığa çıkarmaya ve bu şekilde ortaya çıkan kimliklerin karmaşıklığını anlamaya yönelik analitik ve politik bir araç sağlar" (2021). Bu kimlikler karmaşıktır çünkü farklı ayrımcılık ve tahakküm biçimleri birbiriyle kesişmekte, ancak tek boyutlu okumalar bu kesişimi perdelemekte ya da açığa çıkarmakta yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden tek eksenli analizler bir kenara bırakılmalı, ayrımcılığın karmaşık yapısını deşifre etmeyi amaçlayan çok eksenli bir okuma biçimi benimsenmelidir.

Her ne kadar bu çalışmanın odak noktası feminist kuram ya da siyahi kadın hareketi olmasa da Crenshaw'ın sunduğu analitik çerçeve 20. yüzyıl İngiliz tiyatrosunda karşılaştığımız ötekilik hallerine özgün bir perspektifle bakma imkânı vermektedir. Crenshaw'ın sağladığı kavram ve yaklaşımlar feminist perspektifin geldiği noktayı anlamak açısından değerlidir, ancak diğer yandan genel anlamda tüm insanlığı ilgilendiren kesişimli "ötekilik" hallerini anlamak için de esnek bir çerçeve çizmektedir. Bu yüzden bu çalışmada dikkat çekmeyi amaçladığımız husus sadece kadın ötekiliği değil, aynı zamanda sınıfsal, ırksal ve kültürel dışlanmaları da içine alan daha geniş bir perspektif oluşturmaktır. Tıpkı Crenshaw'ın altını çizdiği üzere ötekilik, farklı tahakküm biçimlerinin kimi zaman yan yana yürüdüğü kimi zaman iç içe geçip birbirini silikleştirdiği ancak aynı oranda baskı işlevi gördüğü güçlü bir ayrımcılık modelidir. Ontolojik göndermelerinin yanı sıra günlük ve sıradan gerçekliği şekillendirme potansiyelleri olduğu için ötekiliğin çeşitli biçimleri kesişimsellik göstermektedir. Bu yüzden ötekilik halinin aşlında hâkim söylem ve pratikler tarafından *çoğaltılmış* ve bir araya getirilmiş bir deneyimsellikler bütünü olduğu söylenebilir. O halde, tiyatro özelinde ele alınacak olursa, farklı arka

planlardan gelseler dahi karakterlerin günlük deneyimlerine odaklanmak ötekilik hallerinin ne ölçüde birbiriyle kesiştiğini anlamak açısından faydalı olacaktır.

Burada belirtilmesi gereken bir husus tiyatronun zaten birbiriyle iç içe geçmiş ötekilikleri yüzyıllardır sahneye taşıdığıdır. Örneğin, Antik Yunan tiyatrosunun en önemli eserlerinden *Medeia*, Korinthos Kralı Kreon'un kızıyla evlenebilmek için karısı Medeia'ya ve iki çocuklarını terk eden Iason'un hikâyesini trajedi formu üzerinden bu bağlamda ele alır. Oyun mekânı önemlidir, çünkü oyunun geçtiği Korinthos şehri Medeia'nın değil Iason'un anavatanıdır; Medeia ise doğuludur, Helen coğrafyasından değil aslen Kolhis krallığındandır ve dolayısıyla hali hazırda Korinthos şehrine dışarıdan gelen bir "yabancıdır". Iason, Medeia'nın ırksal ve kültürel ötekiliğini şu sözlerle açık eder: "Evvla barbar bir memleket yerine Yunan toprağı ikametgâhın oldu, adaleti öğrendin, kuvvetin keyfine göre değil, kanuna göre yaşamayı biliyorsun" (Euripides, 1943, s.28). Kadınlığı sebebiyle zaten öteki olan Medeia, farklı bir coğrafyadan geldiği için de "barbar" konumuna sıkıştırılır. Diğer bir deyişle, Medeia'nın ötekiliği coğrafya, ırk, kültür ve cinsiyet farklılıklarının birbirleriyle eklenerek öbekeştiği kategoriler arası kesişimlerden oluşmaktadır. Medeia'nın ontolojik pozisyonu, Crenshaw'ın deyişiyle, "bileşikliğin karmaşası" (1989, s.166) yansıtmaktadır.

Benzer bir örneği Rönesans dönemi İngiliz tiyatrosunun en önemli örneklerinden olan William Shakespeare'in *Othello* (1604) oyununda görmek mümkündür. Mağrip kökenli siyahi bir komutan olan Othello, Venedik şehrinde kentlin ileri gelen mensuplarından birinin kızı olan Desdemona'yla gizlice evlenir, ancak bu birliktelik Othello'nun çok boyutlu ötekiliği sebebiyle trajik bir biçimde sonlanır. Venedik kentine hâkim olan sosyolojik yapı böyle bir ırklar arası evliliğe hazır değildir; örneğin Othello kimi Venedikliler için "şehvetten gözü dönmüş bir Mağriplidir" (Shakespeare, 1994, s31). Othello'nun yabancı kimliği daha ilk sahnenin ilk perdesinde vurgulanmaya başlanır. "Göçebe bir yaban" (s.31) şeklinde tanımlanan siyahi komutan, her ne kadar Osmanlılara karşı Venediklilerin yanında savaşsa da, ırksal ve kültürel farklılığı kimi toplumsal ve kişisel önyargıların kırılmasına engel olur. Desdemona'nın farklı ırktan biriyle evlenmesi bizzat babası tarafından soyuna karşı işlenmiş bir "ihanet" (s.33) olarak adlandırılır. Othello mesleki konumu gereği her ne kadar güç ilişkilerinin merkezinde bulunsa da Venedik sosyolojisinin "ötekisi" olmaktan kurtulamaz. Sonu gelmeyen dedikodular ve entrikaların sonunda hem Desdemona'nın hem de kendisinin hayatına son verir. Çoğul ötekilik biçimlerinin kesişiminde yer alan Othello, ırksal, kültürel ve dinsel dışlanmaların muhatabı olur; imtiyazlı konumuna rağmen trajik kahramanların uğradığı kaçınılmaz felakete kendisi de uğrar. Bir yönüyle, aslında siyasal güce ortak olan Othello, Crenshaw'ın deyişiyle, "kesişimli güçsüzleştirme" (1991, s.1245) pratiğine maruz kalır.

Ötekiliğin kesişimselliğinin İngiliz tiyatrosundaki daha güncel bir örneğini İskoç oyun yazarı David Greig'in yabancı düşmanlığı ve göçmenlik gibi konuları işlediği *Avrupa* ([1994] 2002) adlı eserinde görmek mümkündür. İsmi verilmeyen bir Doğu Avrupa kasabasında geçen oyun, Sıla Şenlen Güvenç'in ifadesiyle "yüzyıl dönümünde Avrupa'da gerçekleşen vahşet ve savaşlar üzerinden 'yeni' Avrupa'ya sorgulamaktadır" (2020, s.109). İç savaşlar ve ekonomik yoksunluktan ötürü yurtsuzlaşan insan yığınlarının yaşamlarını dramatik bir çerçevede ele alan Greig, kendilerini Avrupalı oldukları için güvende sayan Doğu Avrupalı karakterler vasıtasıyla ötekileşmenin yaygın hallerini mercek altına alır. Bir taraftan "medeniyet" iddiasını sürdüren ve "eski Avrupa'ya" temsil eden hak savunucusu karakterler, diğer yandan ise "sınırları tam olarak tanımlanamayan, 'Avrupalı' olarak tanımlanabilecek insanların bile etnik, milli ve dini kimliklerinden dolayı katledilmesine göz yuman ve savaştan kaçan mültecileri dışlayan" (Şenlen Güvenç, 2020, s.123) yeni Avrupalı karakterler, 20. yüzyılın sonlarına doğru Avrupalı ve Avrupa'da olmanın tek yönlü bir tanımın olamayacağını, haklar ve özgürlükler kadar ötekiliğin de

türlü hallerini barındırdığını açığa vurur. Bu haliyle Greig'in, Britanya tiyatrosunun yüzyıllardır ele aldığı kesişimli ötekilik motiflerini yeni bir bağlamla eserinde incelediği söylenebilir. Tıpkı Medea ve Othello gibi Greig'in karakterleri de kendilerini coğrafi, kültürel, milli ve dini farklılıkların ötekileştirilme dinamikleriyle yüz yüze kaldıkları zorlu bir kavşakta bulur. Ötekiliğin çeşitli biçimleri iç içe geçerek karakterlerin varoluş zeminlerini kaygan ve tehlikeli bir yapıya dönüştürür. Bu açıdan Greig tiyatrosu geçmişi bin yılları aşan Batı tiyatrosunun biçimsel ve tematik özelliklerini devam ettirse de, ontolojik ve politik düzlemde, *farklılığa* karşı duyulan kuşku ve öfkeyi bizzat içeriden sorgular.

Bu bölümde bahsedilen üç oyun, *dramatik kesişimsellik* olarak adlandırdığımız ontolojik ve tiyatral duruma birer örnek sağlar. Dramatik kesişimsellik, Crenshaw'ın ortaya koyduğu kavramsal çerçeveden yararlanarak tiyatro türünde karşımıza çıkan girift ötekilik hallerini analiz etmeyi amaçlar. Çeşitli ötekilik ve yabancılık biçimlerinin birbirine eklenerek oluşturduğu bu negatif birliktelik, karakterlerin dışlayıcı hâkim söylem altında ezilmesinin altyapısını hazırlar. Merkez ve çeperin birbiriyle karşılaşmasında gelişip serpilerek ötekilik halleri, hem diskür düzeyinde hem de maddi anlamda 'dışarıdaki' karakterlerin hayatına tesir eder. Bu açıdan ele alındığında, yer değiştirme hareketlerinin hızlandığı, dolayısıyla imtiyazlı merkez ve dezavantajlı çeper arasındaki karşılaşmaların artış gösterdiği yirminci yüzyılın ikinci yarısında, özellikle postkolonyal bağlamda kesişimli ötekiliklerin ve bu dışlanma hallerine direnişlerin artış göstermesi şaşırtıcı değildir. Görünürlüğü artan ötekine yönelik baskılama biçimlerinin çeşitlenmesi ve tiyatronun bu duruma reaksiyon göstermesi bu açıdan ele alınabilir. Bir sonraki bölümde bu noktadan hareketle Britanyalı oyun yazarı Mustapha Matura'nın eseri kesişimsellik kavramı ışığında incelenecektir.

## 2. Mustapha Matura'nın *Eve Hoş Geldin Jacko* Adlı Oyununda Ötekiliğin Kesişen Halleri

20. Yüzyıl İngiliz tiyatrosu çeşitli aşamalardan geçerek sürekli atılım göstermiştir. 2. Dünya Savaşının ardından İngiliz toplumunda yeni bir umut arayışının olduğu söylenebilse de bunun sahnede ne ölçüde gerçekleştirilebileceği henüz belirsizdir. Bu bağlamda Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre Since 1945* (2007) [*Ulusun Durumu: 1945'ten Bu Yana Britanya Tiyatrosu*] adlı incelemesinde savaş sonrası ilk beş yıllık dönemi "kemer sıkma çağı" olarak adlandırır ve bu dönemin tiyatrosuna istinaden "ulusal ruh halindeki gerilimlerin ulusun sahnelerinde canlandırıldığını" (s.45) söyler. Bu dönemi takip eden dönemde yer yer karamsar bir dokuya bürünen İngiliz tiyatrosu, 1950'li yıllarda Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (1954) ve Alan Ayckbourn'ün *Öfke* (1956) gibi olumsuzluk ve belirsizlik yüklü negatif duyguları işleyen önemli eserlere ev sahipliği yapmıştır. 1960'lı yıllarda şiddetin çok farklı hallerini inceleyen Harold Pinter ve Edward Bond gibi yazarların yıldızının parladığı yıllardır. Öte yandan, 1970'lerde tiyatrodaki entelektüel dokunun giderek değişmeye başladığı görülür, zira postmodern çağın kültürel ve toplumsal özellikleri tiyatrodaki da önemli ölçüde görünürlük kazanmıştır. Bu yıllarda Trinidad kökenli oyun yazarı Mustapha Matura ana akım tiyatrodaki kendine yer bulmaya başlar. Michael Billington'a (2019) göre Matura, "ardından gelenlere kapıları açan öncü bir siyahi oyun yazarıdır." Postkolonyal bir entelektüel kimliğe sahip olan Matura'nın İngiliz tiyatrosunun önemli bir figürü haline gelmesi, Homi Bhabha'nın ifadesiyle "etnosentrik fikirlerin epistemolojik sınırlarının" (s.6) aşılmasına yönelik önemli bir gösterge olarak ele alınabilir. Zira postmodern çağın özelliklerinden biri, Fredric Jameson'ın ifadesiyle "geç kapitalizmin kültürel mantığı" (1991) olmasıysa, diğeri de kuşkusuz modernitenin yüzlerce yıllık ötekileri olan azınlık gurupların küreselleşmenin de etkisiyle daha da görünür olmasıdır. Postkolonyal aydınının ortaya çıkışındaki sebepleri irdeleyen Arif Dirlik (1994), bu görünürlüğü üçüncü dünya aydınlarının birinci dünya akademisinde yer almaya başlamasına bağlar. Sebebi her ne olursa olsun, savaş sonrası İngiliz tiyatrosunda etnik, kültürel ve sınıfsal

çeşitlenmenin giderek artış gösterdiği muhakkaktır. Bu açıdan Matura'nın yükselişinin bu döneme denk gelmesi şaşırtıcı değildir.

İlk gösterimi 1978 yılında Londra'da yapılan *Eve Hoş Geldin Jacko* adlı oyunun bu çalışmanın ilk kısmında bahsedilen kesişimli ötekilik teması üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Raimund Schaffner, oyunun "Rastafaryanizm ve çok kültürlülük bağlamında asimilasyon ve ayrımcılık" (1995, s.65) konusunu işlediğini ifade ederken, Merve Aydoğdu Çelik (2020) eserin postkolonyal karakterlerin kendilerini ne ölçüde kolonyal kavramlardan kurtarabildikleri konusunu işlediğini belirtir. Biz bu çalışmada bu yorumlara katılmakla beraber Matura'nın eserinin birbirleriyle sürekli kesişen ötekileşme hallerini merkeze aldığımızı belirtiyoruz. 1970'li yıllarda popülerleşen gençlik kulüplerinden birinde geçen oyunda Jacko, Marcus, Zippy, Fret ve Dole adlı siyahi gençler ile Sandy adındaki beyaz bir kulüp görevlisinin başından geçen olaylar anlatılır. Kulüpteki siyahi gençler arasında o yıllarda popüler olan Rastafari<sup>3</sup> akımının havası yaygındır. Duvarlar bu akımın lideri olan Haile Selassie'nin posterleri ile doludur. Marcus, Zippy, Fret ve Dole kulüpte sürekli langırt oynamakta ve kola içmektedir. Jacko ise beş yıl önce bir kıza tecavüz suçlamasıyla hapse girmiştir ancak oyunun geçtiği tarihte tahliye olacaktır. Bu sebeple Sandy, tren istasyonuna Jacko'yu almaya gider. Bu sırada Gail adlı orta sınıftan siyahi bir kız kulüpte çalışmaya başlar. Jacko'nun kulübe geri dönmesiyle kulüpteki küçük çaplı olan iktidar ilişkileri sarsılmaya başlar, zira Marcus grubun hali hazırda lideri pozisyonundadır ve diğerlerini rahatlıkla yönlendirebilmektedir. Bir gün Marcus ve Gail arasında çıkan bir tartışmanın ardından Gail Marcus'un kendisine tokat attığını söyleyerek polise şikâyetinde bulunacağını ifade eder. Hukuk ve güvenlik gibi alanlarda siyahi gençlere karşı uygulanan politikaların farkında olan Sandy, Gail'i bu fikirden vazgeçirmeye çalışır. Hapishanenin ne demek olduğunu bilen Jacko ise, herhangi bir şekilde olaya bulaşmamak için sessiz kalır, ancak hapishanede edindiği deneyimlerden yola çıkarak Rastafari akımının sahte bir inanç olduğunu belirtir. Bu akıma sonuna kadar bağlı olduğu görülen Marcus ise Jacko'nun gerçek bir siyah olmadığını söyler ve ikili bir anda kavgaya tutuşur. Sonunda Marcus'un geri adım atarak kulübü terk etmesiyle oyun son bulur.

*Eve Hoş Geldin Jacko*, ötekilik düşüncesini mekân ve bu mekânı dolduran siyahi gençlerin hem birbirlerine hem de dışarıya karşı duydukları öfke üzerinden ele alır. Ancak buradaki ötekilik, sadece egemen beyaz kültürün siyahlara karşı beslediği dışlama duygusu olarak düşünülmemelidir; daha ziyade oyun birbiriyle kesişen ırksal, ekonomik ve cinsiyet temelli ötekileştirme unsurları barındırmaktadır. Örneğin, ilk sahnede Sandy ve Zippy kulüpte neden yemek alınabilecek makinaların olmadığını tartışırken Sandy bir cümlesinin sonunda "Tanrım" ifadesini kullanır. Zippy ise Tanrıyı bu işin dışında tutmasını söyler:

ZIPPY: Böyle bir konuşmada Tanrıyı işe karıştırma.

SANDY: Evet Anlıyorum. Benim Tanrım olamaz tabi. Neden? Dur söyleme, tahmin edeyim. Ben beyazım ve biz beyazların Tanrısı yoktur, biz bir Tanrıya inanmayız, biz şeytanız. Değil mi?

MARCUS: Evet, haklısın. Sizin inandığımız tek şey para, aç gözlülük ve zulümdür. Siz hep insanları baskı altına alırsınız. (Matura, 1992, s.248-249)

Sandy işçi sınıfına mensup sıradan bir çalışandır, ancak kulüpteki kimi siyahi gençler beyazların yüzyıllar önce sebep oldukları siyasi ve sosyal baskıların acısını adeta Sandy'yi suçlayarak çıkarır. Zira

<sup>3</sup> Rastafari akımı, ya da bazen Rastafaryanizm, 1930'lu yıllarda sömürgecilik karşıtı bir akım olarak Jamaika'da ortaya çıkmış siyahi toplumsal bir harekettir. Dinsel özellikleri olan bu akım İncil'in yeniden yorumlanmasına dayanır ve özellikle 1930 ve 1974 arasında hüküm süren Etiyopya imparatoru Haile Selassie'nin öğretilerini benimser. Selassie, Rastafari hareketi içerisinde bir yönüyle Mesih olarak görülür. Özellikle Afrika kökenliler arasında yayılan bu akıma mensup kimi siyahiler bir gün tekrar Afrika'ya dönme hayalini canlı tutmuşlardır. Daha fazlası için bkz. (Jackson, 1980).

tek sosyalleşme alanları olan kulüpte gördükleri yegâne beyaz insan Sandy'dir, üstelik bir kadındır<sup>4</sup>. Dolayısıyla çağların biriktirdiği ırksal öfkeyi çıkarabilecekleri tek kişi Sandy olarak görülmektedir. Öte yandan onunla ilişkilerinin sevgi-nefret çizgisinde gidip geldiği de görülür. Örneğin sert tartışmaların ardından birbirlerine kola ismarlayabilmektedirler. Grubun sağduyulu üyesi Sandy, Marcus'un beyazları dışlayıcı ve ötekileştirici sözlerine karşılık olarak şunları söyler:

SANDY: Anlıyorum. Tabii, biz hiç baskı altında değiliz. Bana bakın. Ben de sizin kadar baskı altındayım, daha fazla belki de. Bu yeri çekip çevirmek zorundayım, sürekli açık tutup işletmek zorundayım, temizlik yapmak zorundayım, sizin gibi zararsız yaratıklar sakın bir hayat sürebilsin, ben de bütün bir hayatımı mahkemelerde "Efendim, daha önce hiçbir yaramazlığı yoktu. Her zaman sorumlu ve mantıklı olmuştu, kefaletini ödeyemem ama eğer cezasını ertelerseniz dersini alacaktır" diye konuşarak harcamamak için daha çok para isteyen mektuplar yazmak zorundayım. Bu da benim yaşadığım baskı ve ben sonuna kadar hissediyorum bunu. O yüzden bana baskıdan bahsetme. (Matura, 1992, s.249)

Kendi ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Sandy mevcut koşullarına öfkeli siyahi gençlerden daha geniş bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Oyun boyunca siyahi gençlerin beyazlara karşı tutumlarını siyah-beyaz karşıtlığı üzerinden kurguladıkları görülürken Sandy yaşadıkları zorlukların sebebi olarak salt ırksal farklılıkları değil, ekonomik yapıyı ve hukuk sistemini de sorumlu tutarak sorunlara daha gerçekçi açıklamalar getirir. Bununla birlikte Sandy'nin deşifre etmeye çalıştığı sosyo-ekonomik düzenek, ötekiliklerin bir araya yığılmak suretiyle farklı kesimlerden bireylerin çeşitli sebeplerle farklı kamplara ayrılmasına sebep olan ayrışma kültürünü beslemektedir. O da toplumun ırksal ötekileri gibi sınıfsal ve cinsiyet temelli olarak "baskı" altındadır ve paylaşmak durumunda oldukları ortak mekân, her birini çevreleyen ötekiliklerin bir araya sıkıştığı bir kavşak noktasıdır. Bu açıdan karakterlerin yazgıları fazlasıyla benzeşir, çünkü ırk ayrımlarının ötesinde kulüp mensupları, Crenshaw'ın ifadesiyle, "kesişimsel tabiiyet" [intersectional subordination]" (1991, s.1249) baskısı altındadır.

Kadın kimliği sırf biyolojik cinsiyet farklılığını barındırdığı için "kesişimsel tabiiyet" konusunda dezavantajlı konumdadır. Bu bağlamda ilerleyen vakitlerde Sandy, Jacko'nun neden hapse girdiğini anlatır. Jacko beş yıl önce üç kişiyle birlikte bir tecavüz vakasına bulaşmış, tecavüz kurbanı kızın teşhisi ve şikâyetiyle hapse girmiştir. Sandy durumun aslında ne kadar kötü olduğunu farkındadır. Ancak gençler oldukça tehlikeli denebilecek ifadeler kullanarak bu durumla eğlenmektedirler. Örneğin Zippy, kıza kendisinin tecavüz ettiği takdirde kızın asla şikâyetçi olmayacağını söyler. Grubun belki de tek sağduyulu düşüneni olan Sandy ise önyargı ve öfkeyle dolu yanlışları düzeltmeye çalışır:

ZIPPY: Yakalanmış demek. İyi tecavüz edememiş demek ki.

*Gülerler.*

SANDY: Çok komik.

ZIPPY: Hiç tecavüz etmedim. Ama etsem, öyle iyi tecavüz ederim ki hiçbir kız polise gitmezdi, daha çok isterdi.

*Gülerler*

SANDY: Orda durun bakalım. Hiç komik değil. Siz ve birçok erkek böyle düşünür. Bu yüzden bir sürü kadına tecavüz edilir ve bir sürü adam ve çocuk hapsi boylar- siz ve Jacko gibi çocuklar. Hayır, hiç komik değil. Üzgünüm, hiçbir erkeğin hiçbir kadına tecavüz etmeye hakkı yoktur, sebepleri ne olursa olsun, kadının ne istediğini düşünürlerse düşünsünler. Duydunuz mu? Jacko'nun da bu işe karışması ya da kızın karıştığını söylemesi de komik değil. (Matura, 1992, s.253)

<sup>4</sup> Örneğin Sandy Gail'i polise gitmemesi için ikna etmeye çalıştığı bir sahnede kulüpteki kimi gençlerin kendisini bazen köşeye sıkıştırdıklarını ve taciz ettiklerini söyler (Matura, s.291). Bu bakımdan Sandy'nin kadın kimliği 'beyaz ötekiliği' ve işçi sınıfı gerçekliğiyle birleşir.

Sandy eğitimci rolüne bürünerek aslında hayat deneyimleri sınırlı olan gençleri tecavüz gibi ciddi konularda etik bir çerçevede yeniden düşünmeye davet eder. Bu bağlamda Raimund Schaffner, Sandy'nin görevinin "kötü davranışları zararsız yollara kanalize etmek" (1999, s.66) olduğunu söyler. Kulüp sakinlerinin arasındaki ilişkiler genel anlamda incelendiğinde Schaffner'ı doğrulayan birçok sahne göze çarpar. Irksal önyargılar ve tecavüzle ilgili ürkütücü düşünce biçimlerinin sık sık Sandy'nin toparlayıcı ve düzeltici süzgecinden geçtiği görülür. Yine böyle bir sahnede Zippy, Jacko'nun tecavüz ettiği iddia edilen kızın beyaz olduğunu varsayar. Sandy ise bu kızın siyah biri olduğunu söyler ve gençlere neden beyaz bir kızın tecavüze daha müsait olduğunu düşündüklerini sorar:

ZIPPY: İddiasına girerim beyaz bir kızdı [...]

SANDY: Ne kadar?

ZIPPY: Ne?

SANDY: Ne kadar iddiaya girersin?

ZIPPY: Neden?

SANDY: Beyaz bir kız olduğuna ne kadar iddiaya girersin, çünkü ben de gireceğim.

MARCUS: Siyah bir kızdı.

SANDY: Aynen öyle. Neden beyaz bir kız olduğunu düşündün? [...] Hı, Zippy? Neden, siyah kızların çekici olduğunu düşünmüyor musun?

ZIPPY: Hayır, siyah kızlar da çekici, siyah kızları severim.

SANDY: O zaman beyaz kızların tecavüz edilmesi gerektiğini düşünüyorsun. (Matura, 1992, s.254)

Bu sahnede Sandy siyahi gençlerin bilinçdışına iliştilmiş ayrımları açığa çıkarmaya ve iyileştirmeye çalışır. İçinde yaşadıkları toplumsal düzenin sonucu olarak hayatı ırksal uçlarda tanımlayan bu gençlerin, tecavüz suçunu beyaz kızlara yönelik işlenen bir suç olarak zihinlerine oturttukları anlaşılmaktadır. Başka bir ifadeyle, kulüp mensubu siyahi genç erkeklerin bilinçdışı tasarımlarında beyaz kızlar tecavüz edilmesi muhtemel öznelerdir. Bu anlamda beyazların toplumunda yer bulamayan siyahi erkeklerin kullandıkları diskür misilleme stratejileriyle dolu olan tehlikeli bir dile işaret eder. Bu düşünceleri toparlayan ise her zamanki gibi Sandy karakteridir.

*Eve Hoş Geldin Jacko*'da, özellikle postkolonyal çerçevede sık sık karşılaşılan taklitçi karaktere de rastlanmaktadır. Homi Bhabha'nın Frantz Fanon düşüncesindeki "beyaz maskeler" (1967) yaklaşımını benimseyerek ortaya attığı "taklit" kuramına göre, sömürgeleştirilen yerli toplumlarda kimi bireyler beyaz sömürgecilerin dinsel, kültürel, edebi ve eğitimsel pratiklerini taklit ederek kendilerine hâkim değerler dizisi içerisinde yer açmaya çalışmaktadırlar (2004). Öteki olma haliyle başa çıkmaya çalışan insanlar, çareyi sömürgeci unsurların yaşam pratiklerini benimsemekte bulur. Egemen kültürün söylem ve uygulamalarını taklit ederek kendini var eden bu ruh hali oyunda Gail karakteriyle hayat bulur. Gail, yirmi ile yirmi beş yaşında, oldukça düzgün bir Londra İngilizcesiyle konuşan, davranışları ve söylemleri tipik bir orta sınıf İngiliz olan siyahi bir genç kızdır. Gençlik kulübünde çalışmak için gelen Gail, ilk olarak Zippy ile karşılaşır. Tanışma faslından sonra konu Afrika ve Rastafaryanizm'e gelir. Gail, Rastafaryanizm'in ne olduğu hakkında bir fikrinin olmadığını, ama karşı da olmadığını belirtir. Bir gün Afrika'yı görmeyi çok istediğini söyleyen Zippy'ye karşılık olarak Gail, orta sınıf bir İngiliz üslubuyla karşılık verir:

GAIL: Afrika'ya gitmek ister misin?

ZIPPY: Tabiki, hepimiz bir gün gitmek istiyoruz.

GAIL: Güzel, bir gün Afrika sergisi gezisine gidebiliriz.



ZIPPY: Nerede?

GAIL: Londra'da, orda her zaman Afrika ile ilgili bir şeyler vardır, şaşırır kalırsın.

ZIPPY: Ama o Afrika değil ki. O beyaz adam işi, ikiyüzlü sahte bir Afrika. Bizim görmek istediğimiz Afrika'da gerçek aslanlar var, sirk hayvanları değil. (Matura, 1992, s.261)

Gail'in Afrika ile ilgili bilgileri güvenli bir mesafeden kurgulanmış yer yer hayal ürünü imgelerden ibarettir. Tüketim ilişkileri bağlamında hâkim söylem tarafından dolaşıma sokulan Afrika imgeleri dışında bilgisinin olmadığı anlaşılır. Bu özelliği onu İngilizleşmeyi bir yaşam biçimi haline getirmiş siyahi bir genç kadın olarak konumlandırır. "Kıyafetleri, etnik özellik taşımayan standart İngilizcesi, onun asimile edilmişin göstergeleri olarak ön plana çıkar" (Schaffner, 1999, s.66). Üstelik Zippy'nin Jamaika aksanıyla konuşması da ona ilginç gelir. Bu duruma getirdiği açıklama da ancak muhafazakâr bir İngiliz'in vereceği türdendir:

GAIL: Nerdensin?

ZIPPY: Jamaika'dan.

GAIL: Jamaika'da mı doğdun?

ZIPPY: Hayır, Londra'da doğdum, ama insanlarımız Jamaika'dan gelmiş.

GAIL: Ama Jamaika [aksanıyla] konuşuyorsun... (Matura, 1992, s.261)

Gail'in beslendiği kavramlar dünyasına göre bir insan aksanlı konuşuyorsa başka bir ülkedendir: Eğer bir kişi İngiltere'de doğmuşsa İngiliz İngilizcesi konuşmalıdır. Keskin karşıtlıklar üzerinden beslenen bu anlam havzasında karşılaşmalar ancak ötekiliklerin kesişimi şeklinde cereyan eder. Beyaz sosyolojide var olma mücadelesi veren Gail için "taklit", bu kesişimle başa çıkma stratejisi olarak düşünülebilir.

Oyunun başlıca unsurlarından olan gençlik kulübü bahsi geçen kesişimlerin hayata geçtiği bir performans sahnesidir. Ancak bu durum, daha önce de belirtildiği gibi sadece tek bir karakterin yaşamını ilgilendirmez. Diğer gençler de 'dışarıdan' olana karşı ötekileştirici bir tutum takınır. Bu gençlerin başında grubun lideri olarak göze çarpan Marcus gelmektedir. Marcus, Rastafaryanizmin öğretilerini savunduğunu iddia eder. Bu öğretiler "İncil'e inanmak, barış, huzur ve sevgiye bağlı olmak, Juda'nın Aslanı, Kralların Kralı, Lordların Lordu İmparator Haile Selassie'ye inanmaktır" (Matura, 1992, s.260). Öte yandan onun insanlarla olan etkileşimindeki temel motivasyonun çoğu zaman öfkeleri ve önyargıları olduğu da görülür. Örneğin, Gail Marcus'la karşılaştığında, ona grubun diğer üyesi olan Fret'in Marcus'un erkek arkadaşı olup olmadığını hınzır bir ifadeyle sorar. Aldığı cevap, son derece eril ve heteronormatif bir önyargıyı yansıtır:

GAIL: Fret erkek arkadaşın mı?

MARCUS: Kapa çeneni.

GAIL: Özür dilerim.

MARCUS: Ben gerçek bir Rastayım. Bir Rasta erkeğinin erkek arkadaşı olmaz, öyle şeyler beyaz adamların işidir. (s.266)

Marcus'un söylemi ve uygulaması arasındaki fark ayırıştırıcı bir ifade biçimiyle açığa çıkar. Böylelikle Matura, Marcus karakteri vasıtasıyla "Rastafarilerin samimiyetini ve inançlarının derinliğine meydan okur. Ana karakterler mekanik bir şekilde devrimci retoriği tekrar ederler ve Black Power<sup>5</sup> sloganlarıyla

<sup>5</sup> 1970'lerde özellikle Amerika'da yaygın olan Afrika kökenlilerin kullandığı politik sloganlar bütünüdür.

birleştirirler, ama bunların anlamlarını pek de bilmezler” (Schaffner, 1999, s.68). Dolayısıyla kulüpteki gençlerin inançlarında ve yaşayışlarında bir derinlik sorunu göze çarpar.

Ötekileşme dinamiklerinin aktif olduğu kulüp sadece bir gençlik mekânı olarak değil, aynı zamanda Matura'nın eleştirel bir gözle baktığı İngiliz toplumunun küçük bir izdüşümü olarak da ele alınabilir. Toplumun istenmeyen bireylerinin kapatıldığı, adeta bir hapisane işlevi gören gençlik kulübü vasıtasıyla Matura, İngiliz toplumunu kıyasıya eleştirir. Zippy için gençlik kulübünün farklı anlamları vardır. Jacko'ya burasının kendileri için ne anlam ifade ettiğini şu şekilde anlatır:

ZIPPY: Burası güzel adamım. Burası şehirde dinlenip rahatsız edilmediğimiz tek yer. Burada istediğimizi yapıyoruz, kimse bize gelip ne yapmamız gerektiğini söylemiyor ya da ne yaptığımızı sormuyor. Zaten ne yaptığımızı da bilmek istemiyorlar. Köşedeki dükkâna gitsek bize ne yapıyorsunuz diye soruyorlar. Herkes bir şey yapmak zorunda, çalışmak, bir yere gitmek veya bir yerden gelmek zorunda. İnsanlar birinin dinlendiğini görse kafasında bir şeyler planladığını düşünüyorlar. (Matura, 1992, s.273)

Zippy ve arkadaşları için kulüp bir eğlence ve uzaklaşma aracıdır. Oysa bu gençlik kulübünde asıl amaç mümkün olduğunca siyahi gençleri oyalamak, langırt oyunu gibi basit aktivitelerle sürekli meşgul etmektir. Bu durumu Gail'e anlatan Sandy, Gail'in yapması gereken işi “çocukları meşgul edecek her şey” (s.271) olarak tanımlar. Marcus'la yaşadıkları tartışmadan sonra polise gitmeyi düşünen Gail'i ikna etmeye çalışan Sandy, yaptıkları işi ve kulübün önemini şu şekilde tanımlar:

SANDY: Biliyorum o bir yalancı ve saldırgan. Buraya geldiğinde ne yapmayı bekliyordun ki? Anaokuluna geldiğini mi düşünüyordun? Bu çocukların hepsi saldırgan, belki Marcus kadar değil, ama burada olma sebepleri de bu zaten, bu yüzden toplum bize onları temiz toplumdun, derten ve hapisaneden uzak tutmamız için para ödüyor. Bu yerin açık olmasının sebebi bu. Seni buraya aldirabilmek için ne kadar uğraştığımızı biliyor musun? Eğer polise gidersen bizi kapatırlar. Bu işi başarabiliyor olmamız lazım, kirli işlerini onlar için yapabilmemiz lazım. [...] sokağa adım atar atmaz suçlular, bizim burada onları meşgul etmemizin sebebi bu, burada onları tutmak çünkü toplum onlardan haberdar olmak istemiyor, aileleri bile (s.290-291)

Mekân ve mekânın sakinleri arasındaki ilişkinin hissettirmeden inşa edilen bir tahakküm ilişkisi olduğu göze çarpar. Michel Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu* (2013) adlı eserinde “görülmeden gözetim altında tutan hapisane sistemi” olarak adlandırdığı “panoptik” rejimin Sandy'nin yönettiği gençlik kulübünde faal olduğu görülmektedir. Bu yaklaşıma göre modern iktidar çeşitli “gözetim” biçimleriyle muhtemel sosyolojik tehlikeleri kontrol altında tutmakta ve “gözlem mekanizmaları sayesinde insanların tutumları üzerinde daha etkin olmakta ve daha fazla nüfuz olanağı sağlamaktadır” (s.301-2). “İslah” amacı güden gözetim sisteminin altında özneler “meşgul olmanın alışkanlığına, zevkine ve ihtiyacına tutulacaklardır” (s.339). Sandy gözetiminde faaliyet gösteren kulüp de kendi sakinlerini meşgul ederek bir nevi disiplin mekanizmasını işler kılmakta ve hâkim sosyolojik yapının karşılaşmak istemediği ırksal ve sınıfsal ötekilerin adeta depolanıp kilit altına alındığı bir saha görevi görmektedir. Bu açıdan ele alındığında Sandy'nin bir biçimde egemen ideolojiyi temsil ettiği anlaşılır. Mekan vasıtasıyla toplumun ‘potansiyel’ suçluları, eğitim ve entegrasyon gibi pozitif uygulamalardan ziyade eğlence ve tüketimle birleşmiş bir meşguliyet rejimine tabi olurlar. Sandy gibi sistem elemanlarının eliyle bu görevin yürütüldüğü anlaşılmaktadır, zira onun gibi görevlilerin amacı “apolitik davranışları teşvik etmek ve sistemi desteklemektir. Kulüp kesinlikle sosyal eğitim alanı değildir, kulübe gelen ziyaretçilerin politik bir farkındalık yaratmadıkları ya da ırkçılığa karşı verilen mücadeleye katılmaya teşvik edilmedikleri açıktır” (Schaffner, 1999, s.66). Bu bakımdan ele alındığında bir eğlence-kapatılma mekânı olarak gençlik kulübü egemen ideolojiyi meşrulaştırarak, ırksal ve sınıfsal ötekileri disipline ederek gözetim altında tutan, muhtemel direniş biçimlerini henüz başlamadan dolayı yollardan bastıran ve hâkim sosyolojinin arınık kalmasını sağlayan bir tahakküm ve dışlama aracına dönüşmüştür.

Kesişimsellik perspektifinden düşünüldüğünde ise bu mekân, hali hazırda birçok ötekilik biçiminin kavşağında yer alan siyahi karakterlerin bu ötekiliklere yönelik farkındalıklarını güçsüzleştiren ideolojik bir merkezdir. Mekânın şekillendirdiği insan ilişkileri, birbiriyle kesişen çoğul ötekilikleri tekil hale getirmekte ve muhtemel sorgulama biçimlerini henüz başlamadan savuşturmaktadır.

Diğer bir yandan mekân politik çağrışımlarının yanı sıra varoluşsal düzlemde de müphem bir ilişkiselliğe işaret eder. Oyunun, Aydoğdu Çelik'in (2020, s.1021) de belirttiği gibi, "ev" kavramını sorunsallaştırdığını söylemek mümkündür. Hapishaneden çıkan Jacko eve gelmiştir, ancak ırksal ve kültürel uçlara savrulmuş bir toplumda ev neresidir? Ev, geleneksel anlamıyla artık sadece pozitif duyguların bileşimi midir? Jacko hapishaneden çıkmıştır ancak gerçekten eve mi dönmüştür? Bu gibi soruların ışığında oyunun postmodern çağın önemli özelliklerden olan "parçalanma" ve "belirsizlik" gibi duygu durumlarını da performe ettiğini söylemek mümkündür. Gençlik kulübü gibi ev de artık müphem bir anlam havzasına işaret eder, dolayısıyla Matura'nın mekân üzerinden Britanya toplumunun mevcut kolektif ruh haline dair bir yorum yaptığı da söylenebilir.

*Eve Hoş Geldin Jacko*, kapanış sahnesiyle de oldukça çarpıcı bir oyundur. Üzerine atfedilen suçlamalardan dolayı Etiyopya'ya gideceğini belirten Marcus'a Jacko, Haile Selassie'nin kendi halkını sömüren bir liderden başka bir şey olmadığını, Rastafaryanizmin de sahte bir inanıştan ibaret olduğunu söyler. Buna karşılık Marcus, Jacko'nun sahte bir siyah olduğunu ifade ederken Jacko Marcus'un savunduğu fikirlerin tutarsızlığını sarsıcı bir biçimde sorgular:

JACKO: Barış ve sevgiye inanıyorsun değil mi?

MARCUS: Evet, İncil de öyle söyler.

JACKO: Beni seviyor musun (*Marcus'u iter*) [...] bana huzur ve sevgini ver.

MARCUS: Kavga etmek istemiyorum adamım. [...] (*Bıçak çıkarır*)

JACKO: Nerde senin huzurun ve sevgin? Öp beni seni siyah piç. (Matura, 1992, s.293)

Sarsıcı bir son sahneyle biten oyun, ötekiliğin birden çok halinin bir araya gelerek yığıldığı bir mekânda karakterlerin yaşadığı tekinsiz deneyimleri irdeler. Son sahne birden fazla soruyu akla getirir: Jacko gerçekten farklı bir cinsiyet kimliğinden yola çıkarak sevgi ihtiyacını mı dillendirmektedir yoksa kulüpteki en büyük rakibini eril korkularıyla yüzleştirerek mekândaki iktidar yapısını kendi lehine mi çevirmektedir? Yoksa hapishanede bolca kitap okuduğu bilinen Jacko, son sahnede Rastafaryanizmin pratikteki iflasını deşifre ederek mekânda düşünsel bir dönüşümü mü hayata geçirmeye çalışmaktadır? Postmodern çağa denk düşen edebi eserlerde bu tip sorulara nihai cevaplar vermek zordur, çünkü postmodern çağda özne, Simon Malpas'ın (2005) ifadesiyle, "yeniden tanımlamaya ve gelecekte dönüşmeye açık olan tarihsel olarak değişken bir yapıdır" (s.79). Bu bakımdan son sahneyi oluşturan temel motivasyonun karakterler açısından tam olarak ne olduğunu söylemek güçtür. Ancak yine de kesin olan şey, ötekiliğin türlü biçimleriyle bezeli olan oyunun son sahnesinin de bir ötekilik vurgusuyla tamamlandığıdır. Hem siyahi hem yoksul veya hem işçi sınıfı mensubu hem de kadın olduğu için birden fazla kez ötekileşen karakterler, varoluşsal olarak çeperlerinde oldukları toplumun fiziki olarak da dışına itilirler. Oyunun tek mekânı olan gençlik kulübü, tüm bu kesişimleri hayata geçiren maddi-söylemsel mekanizmalara da ev sahipliği yapar. Bu açıdan düşünüldüğünde bu gençlik kulübü arzuların, ideolojilerin, ön yarguların, korkuların ve tabii ki ötekiliklerin açığa çıktığı "üretilen bir mekândır" (Lefebvre, 2014). Oyunun son sözlerinden biri Jacko'nun Marcus'a yönelttiği "Nerede senin huzurun ve sevgin?" sorusudur. Denilebilir ki, Jacko'nun altını çizdiği huzur ve sevgiyi siyahi karakterlerin oyaladığı gençlik kulübünde bulmak zordur, çünkü burayı tanımlayan mekânsal ilişkiler bir yandan

ötekiliğin birbirine eklenen hallerini perdelemekte, ancak diğer yandan da bu ötekilik hallerini hissettirmeden sürekli olarak yeniden üretmektedir.

## Sonuç

Sonuç olarak *Eve Hoş Geldin Jacko*, yirminci yüzyılın ikinci yarısında İngiliz tiyatrosunun değişen yüzünü yansıtmayı açasından önemli bir yerde durmaktadır. Farklılaşan İngiliz sosyolojisinin yaşadığı sancılı süreçleri dramatik bir perspektifte ele alan eser, çeşitli ayrıştırıcı söylem ve pratikler sebebiyle uçlara savrulan ırksal ötekileri bir araya getirerek İngiliz ulusal kimliğini mekân üzerinden yeniden ele almaktadır. Crenshaw'ın yaklaşımından hareketle dramatik keşişimsellik olarak adlandırdığımız ontolojik durumun, oyunun dramatik dünyasını şekillendiren başlıca unsurlardan olduğu görülmektedir. Ötekiliğin çeşitli biçimleri oyun mekânında birbiriyle keşişmekte, İngiliz sosyolojisinin yüz yüze kaldığı ırksal ve kültürel çatışmalar dramatik bir dille sahneye taşınmaktadır. Toplumsal cinsiyet, kadın kimliği, siyahilik, heteronormativite kaygısı gibi ötekilik potansiyeli taşıyan kimi unsurlar oyun mekânında yığılmaktadır. Bir yönüyle oyun, döneminin tarihsel koşullarına ayna tutarak kimi sosyolojik okumalara imkân tanımakta, ancak öte yandan göndermede bulunduğu insan hallerinin karmaşıklığını göz önünde bulundurarak kesin yargılardan kaçınmaktadır. Bu haliyle oyun, hem döneminin entelektüel yaklaşımlarına dair ipuçları sunmakta hem de çağının gerçekliklerini tartışmaya açmaktadır.

## Kaynakça

- Aydoğdu Çelik, M. (2020). Mustapha Matura's *Welcome Home Jacko*: The Rastafari movement in the light of postcolonialism. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(4), 1019-1025.
- Bhabha, H. K. (2004). *The location of culture*. Routledge.
- Billington, M. (2007). *State of the nation: British theatre since 1945*. Faber and faber.
- Billington, M. (2019). Mustapha Matura obituary. <https://www.theguardian.com/stage/2019/nov/01/mustapha-matura-obituary>
- Black, J. (2017). *İngiltere tarihi*. çev. Aytaç Yıldız. Doğubatı.
- Crenshaw, K. W. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination, feminist theory and antiracist politics. *The university of Chicago legal forum*, 139-167.
- Crenshaw, K. W. (1991). Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford law review*, 43:6, 1241-1299.
- Dirlik, A. (1994). The postcolonial aura: third world criticism in the age of global capitalism. *Critical inquiry*, 20(2), 328-356.
- Euripides. (1943). *Medeia*. Maarif matbaası.
- Fanon, F. (1967). *Black skin white masks*. Grove.
- Foucault, M. (2013). *Hapishanenin doğuğu*. İmge.
- Greig, D. (2002). *Plays 1*. Methuen.
- Jackson, M. (1980). Rastafarianism. *Theology*, 83(691): 26-34.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham university press.
- Kocadost, B. (2021). Kesirişimsellik. *Feminist Bellek*, <https://feministbellek.org/kesisimsellik/>
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. Sel Yayıncılık.

Malpas, S. (2005). *The postmodern*. Routledge.

Matura, M. (1992). *Six Plays*. Methuen.

Schaffner, R. (1999). Assimilation, seperatism and multiculturalism in Mustapha Matura's *Welcome Home Jacko* and Caryl Phillip's *Strange Fruit*. *Wasafiri* 14.29: 65-70.

Shakespeare, W. (1994). *Othello*. Remzi Kitabevi.

Şenlen Güvenç, S. (2020). *Çağdaş İskoç tiyatrosu*. Mitos Boyut.