



GAZİANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



Araştırma Makalesi • Research Article

Aphra Behn'in "Çapkın Denizci" ve Sadık Şendil'in "Kanlı Nigâr" Oyunlarında Ataerkil Sistemin Cinsiyet Etiketlerini Bozan Kadın Portreleri

Images of Woman that Subvert Patriarchal Gender Epithets in Aphra Behn's "The Rover" and Sadık Şendil's "Bloody Nigar"

Fırat KARADAŞ^a *

^a Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Hatay / TÜRKİYE
ORCID: 0000-0002-7546-717X

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 1 Şubat 2020

Kabul tarihi: 3 Nisan 2020

Anahtar Kelimeler:

Etiket bozumu,

Karnaval,

Gülmece,

Ataerkil,

Kimlik geçişi

ARTICLE INFO

Article History:

Received February 1, 2020

Accepted April 3, 2020

Keywords:

Subversion of epithets,

Carnival,

Comic,

Patriarchal,

Identity switch

ÖZ

Ataerkil sistemin kadınları iyi-kötü, iffetli-namussuz, melek-şeytan ve bakire-yosma gibi birbirini tersinleyen ikili sıfatlarla sınıflandırması ve kadınla ilgili bu etiketlemeleri bozan karşı okumalar, edebiyatın ve düşünce tarihinin önemli meselelerinden biri olmuştur. Edebi eserlerdeki bazı kadın karakterler bu etiketlemelere uygun çizilirken bazıları da bu gibi etiketlemeleri bozan bir şekilde yansıtılırlar. Aphra Behn'in Restorasyon komedilerinden biri olan ve uzun adı Çapkın Denizci; ya da Sürgündeki Kraliyetçiler olan ama genelde kısaca Çapkın Denizci (The Rover) olarak bilinen oyunu ile Sadık Şendil'in Kanlı Nigâr adlı oyunundaki kadın karakterler ataerkil sistemin kadınlar için kullandığı etiketleri reddetmekle kalmayıp neşeli söylemleriyle ve karnavalın veya karnavalesk durumun sunduğu gülmece öğeleriyle eril dünyayı alaya alır ve böylece gücünü zayıflatırlar. Bu oyunlarda kadın bedeni, eril güçle kadını temsil eden ötekinin söylemi arasındaki bir mücadele alanına döndürür. Kadınlar için kullanılan etiketler makalede, Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın 18. ve 19. yüzyıl edebiyat eserlerinde kadının temsil biçimi ile ilgili düşünceleri bağlamında ele alınmıştır. Mikhail Bakhtin'in karnaval kavramı, Bakhtinciliğin feminist okumaları ve Michel Foucault'nun beden terbiyesi üzerine söyledikleri makalenin kuramsal çerçevesini oluştururken ayrıca kullanılmıştır. Bu kuramsal altyapıyla ele alındıklarında, incelenen eserlerdeki kadın karakterlerin neşeli söylemleriyle ataerkil söylemi işlevsiz hâle getirdikleri ve bu şekilde kendilerine dayatılan uysallık rolünü reddettikleri görülmektedir.

ABSTRACT

Male categorization of women with such binary epithets as good and evil, chaste and unchaste, angel and fiend or virgin and bitch and the subversion of these epithets by counter-readings of femininity have been common issues in the history of ideas and literature. While some writers have created female, characters based on these labels, some works have presented female characters in a way that deconstruct them with their discourse of the other and disruptive modes of behavior. The female characters in Aphra Behn's Restoration comedy The Rover; or Banished Cavaliers, known shortly as The Rover, and the Turkish play Sadık Şendil's Bloody Nigâr (Kanlı Nigâr) do not only refuse such epithets but also subvert patriarchy with their comic discourse and with the elements of laughter made possible by the carnival or the carnivalesque situation in these plays. In these plays the female body becomes a battleground on which the dominant patriarchal discourse and the discourse of the feminine other clash. In the article, the epithets used for women are handled according to Sandra Gilbert and Susan Gubar's idea on the representation of women in 18th and 19th century literature. Mikhail Bakhtin's idea of the carnival, feminist readings of Bakhtin, and Michel Foucault's words on disciplining the body are also employed in the theoretical framework of the article. Studied within this theoretical framework, it is seen that the female characters in these plays devoid patriarchy of its function to operate with their comic discourse and they refuse to play the role of docility imposed on them.

* Sorumlu yazar/Corresponding author.
e-posta: fkaradas@mku.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

The male reading of the female body and women's response to this reading has been one of the most controversial issues in literary studies and feminist criticism. Throughout history, male ideology has always been in an effort to create socio-symbolic labels of confinement for the female body and to dissociate it from its social forces. The patriarchal ideology has always represented women either as angels or monsters, or either as maidens or 'bitches.' The female characters in Aphra Behn's *The Rover* and Sadık Şendil's *Bloody Nigâr* (Kanlı Nigâr) not only reject this male projection but also dialogize the male world with their playful discourse. *The Rover* relates the love adventures between a group of young women and young men, including a group of Cavaliers. Hellena, Florinda, Angelica and Lucetta who are the major female characters of the play subvert the gender epithets patriarchy uses for women with the help of the carnival and such elements of the carnival as disguise, identity switch, and laughter. Florinda, the virgin, is forced by her brother Don Pedro in the beginning of the play either to marry the man her father has chosen for her or Antonio, her brother's friend. By different disguises during the carnival, she transgresses her brother's patriarchal authority and finds the opportunity of meeting her lover Belvile. However, she also faces different attempts of rape because of disguise as she is assumed to be a whore. Thus, with the character of Florinda we see the easy identity transfer from the virgin to the whore and vice versa and the subversion of patriarchy's strict angel-fiend or virgin-bitch categorization. Hellena is the most powerful and subversive female figure of the play. With different disguises throughout the play she transgresses the patriarchal restrictions imposed on women, rejects to play the role of docility and has the opportunity to experience whatever pleasure the carnival offers. Instead of being a nun as expected from her in the beginning, she draws Willmore to marriage and takes initiative in the marriage by making Willmore sign a marriage contract with her. Angelica is a prostitute and thus by patriarchy she has the epithet of the bitch or the fiend. However, until she falls prey to love with Willmore, she is presented as a very powerful and respected figure; in other words, she is represented as an empress of the male world. She has the ability to authorize the male world and make the male figures objects of comedy. Nonetheless, after she falls in love with Willmore, she becomes powerless and loses her self-respect. Thus, by being a prostitute but a very respected one and by being a fiend but with a very strong angel side, her presence in the play makes patriarchal epithets a highly questionable topic. Lucetta is the cruelest female character of the play. She is a prostitute, but she puts on the disguise of a young desolate wife with an old jealous husband in the carnival and is able to make Blunt attracted to her. Later, she robs Blunt and steals his clothes leaving him naked on the street, which leads Blunt to decide to take revenge from her by attempting to rape Florinda. Thus, like other female characters, she subverts patriarchal epithets because in the carnival she is able to switch between two identities, the desolate young wife and the fiendish bitch.

In Sadık Şendil's *Bloody Nigâr* there are also strong female characters that subvert patriarchal epithets. Such elements of the carnivalesque as disguise, identity switch and fooling major patriarchal figures have the effect of subverting traditional gender epithets. The main character of the play Nigâr, like Angelica, is a well-known, respected but at the same time dreaded prostitute. She is cruel like Lucetta but also angelic like Angelica. Her cruelty towards men has ensued from her tragic experiences with the male world. Together with Nadide and Bedide, the other women in her house, she makes the men who visit her drunk, and then, like Lucetta, robs them and leaves them naked on the street. She puts İstinyeli and Acem who are representatives of masculinity and patriarchal power in the guise of a woman, the gender they despise. Thus, throughout the play, the male dress that represents patriarchal power is replaced by the female dress or nakedness, which can signify the loss of male power and the switch of this power to Nigâr. The plight into which she puts Agâh Efendi towards the end of the play is a good indication of this loss and switch of power. She takes possession of all Agâh's belongings, undresses him, humiliates him, and makes him marry her in the end. Other examples of the subversion of patriarchal epithets are Bedide and Nadide. In the beginning of the play we suppose that Bedide is one of the women working for Nigâr, but later we come to know that she is Nigâr's real daughter and a virgin. Therefore, we face a sudden transference of the whore to the virgin, which is a disruption of patriarchal cultural codes. Nadide is a woman working for Nigâr. She is a fiend in the eyes of the public, but we see the angel side in her when she gives back to Abdi—the storyteller and the source of almost all the comic situations of the play—the money she has stolen from him. We are whores but not heartless, she says.

Thus, in both *The Rover* and *Bloody Nigâr*, the female characters, with the help of the carnival and the carnivalesque elements of laughter, subvert patriarchal epithets by making fool of the male world and refusing the socio-symbolic constrictions put on their bodies by the authoritarian male discourse. This article studies how the main female characters of both plays undermine male epithets, paralyze male discourse with their playful discourse and thus transgress the confinements of docile behavior

Giriş

Kadın bedenine eril bakış ve kadınların bu bakışa yönelik yaptıkları karşı okumalar edebiyat çalışmalarının ve feminist kuramın önemli meselelerinden biri olagelmıştır. Tarih boyunca eril ideoloji kadın bedenini sınırlayan ve onu toplumsal güçlerinden soyutlayan sosyal-sembolik etiketler yaratma çabası içinde olmuştur. Eril ideoloji, kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü kötü kadın-iyi kadın, melek- şeytan, iffetli bakire-namussuz yosma, evli kadın-evli olmayan kadın gibi ikili karşıtlıklara (binary oppositions) dayanan etiketlemelerle kurar. Edebiyat tarihinde eril ideolojinin kadın bedeni kavramsallaştırmasına uygun sayısız karakter vardır. Ancak bu kavramsallaştırmayı reddeden, ataerkil sistemin etiketlemelerini geçersiz kılan ve kadın bedenine dair karşı okumalar sunan eserler de vardır. İngiliz edebiyatı Restorasyon dönemi yazarlarından Aphra Behn'in *Çapkın Denizci (The Rover)* adlı oyunuyla 20. yüzyıl Türk edebiyatı yazarlarından Sadık Şendil'in Karagöz oyunlarından esinlenerek yazdığı *Kanlı Nigâr* adlı oyunu, ataerkil sistemin etiketlerini bozan kadın karakterleriyle dikkat çeker. Her iki oyunda da kadın karakterler, karnavalın ve komedinin kılık değiştirme ve kimlik gizleme gibi gülmece unsurlarını da kullanarak eril dünyayla alay eder ve kendilerine dayatılan davranış biçimlerini reddederler. Söz konusu oyunların karnavalesk dünyalarında ikili karşıtlığa dayanan eril etiketlemeler geçerliliğini yitirir ve 'melek' ile 'şeytanın,' 'iffetli' ile 'namussuzun,' 'bakire' ile 'yosmanın' kolayca yer değiştirdiğine tanık oluruz. Bu çalışmada, Aphra Behn'in *Çapkın Denizci* ve Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr* adlı oyunlarında erkek-egemen sistemin etiketlemelerini bozan kadın karakterler, bu yapıbozuma zemin hazırlayan gülmece unsurlarıyla birlikte incelenmektedir. Farklı ülkelerin edebiyatlarından olmalarına ve farklı dönemlerde yazılmalarına rağmen çalışma, bu iki eseri gülmece öğelerinin kullanımı, eril dünyanın yansıtılış biçimi ve kadın karakterlerin erkek-egemen sistemi bozan hâl ve davranışlarındaki benzerlikten dolayı kıyaslamaya değer görmüştür.

Kuramsal Altyapı

Ünlü feminist kuramcılar Gilbert ve Gubar, erkek-egemen sistemin kadınları oldukları gibi değil, 'iffetli bakire', 'baştan çıkarıcı kötü kadın', 'terbiyeli öğretmen', 'güzel yosma' ve 'sadık eş' gibi etiketlerle yansıttığını yazmışlardır. Onlara göre kadınlar, bu ideoloji tarafından ya melek ya da canavar ya bakire ya da yosma olarak görülmüşlerdir. Gubar ve Gilbert'e göre bu etiketler, erkeklerin kadın bedeniyle ilgili fantezilerinin veya arzu ve korkularının yansımalarından başka bir şey değildir. Bu çerçevede ele alındığında, melek kadın imgesi erkek-egemen anlayışa göre kadının sınırlandırılması arzusunu yansıtırken, kötü kadın imgesi bu sınırlamanın aşılması korkusunu ve ayrıca böyle bir kadına dair yaratılan fanteziyi göstermektedir. Kadınlar için, kötü kadın olmamak, ancak meleksi olmakla mümkündür: "Dante'nin Beatrice'sinden Goethe'nin Gretchen'ine ve Coventry Patmore'un 'Evdeki Melek' figürüne kadar ideal kadın; pasif, terbiyeli ve her şeyden önemlisi kişiliksiz biri görüntüsü çizer" (Moi, 1985, s. 68).¹ Bu nedenle melek kadın kendinde "kişiliksiz olmayı reddeden, kendi kararlarını uygulayan, anlatacak bir hikâyesi olan, yani ataerkil sistemin ona biçtiği uysallık rolünü reddeden canavar kadın" yönünü her daim barındırır (1985, s. 58).

Rus kuramcı Mikhail Bakhtin göre edebî ve toplumsal söylemlerde konuşan kişi, "kendi okumasını yaratıp ötekinin sözünü baskılamaya" çalışırken konuşmada ötekiyi temsil eden kişi bu çabayı bozup kendi sözcelerini geçerli kılma mücadelesi verir (1981, s. 282). Konuşmacı "ötekiyle ilgili bir bakış açısı yaratır; ışığı gölgeden ayırır, kendini ifade edeceği durumları oluşturur ve sonunda kendi tonunu ve ifade tarzını ötekinin sözcüsüne aktararak onu

¹ Kaynakçada İngilizce olarak belirtilen kaynaklardan yapılan bütün alıntılarının çevirileri makalenin yazarına aittir.

otoriter söylemin parçası yapar” (1981, s. 358). Ancak Bakhtin’e göre dil, sanatçının sözlü dünyasıyla yaşadığı somut ortam gibi, hiçbir zaman tekil değildir. Konuşmacının söyleminde ötekiyi temsil eden söylem, bu susturma ve söz kesme çabasına kendi sözcüğüyle karşılık verir ve böylece konuşucunun egemen söyleminde kırılmaya neden olur. Başka bir deyişle egemen söylemin susturma ve söz çalma çabasına karşı ötekinin söylemi, her daim kendini ifade etme mücadelesi verir ve otoriter söylemi diyalojiye çeker. Diyaloji, Bakhtin’in sosyal söylemler düşüncesinin temelini oluşturur. Teksesliliği ifade eden monolojinin aksine diyaloji, çoksesliliği ifade eder ve otoriter söylemi iletişime açık hale getirerek onda kırılmaya neden olması açısından önemlidir.

Aphra Behn’in *Çapkın Denizci* ve Sadık Şendil’in *Kanlı Nigâr* adlı oyunlarında egemen söylemle ötekinin söylemi arasındaki mücadele, egemen eril söylemle ötekiyi temsil eden kadın söylemi arasında geçtiği için Bakhtin’in feminist okumalarından bahsetmekte fayda vardır. “Gender in Bakhtin’s Carnival (Bakhtin Karnavalında Cinsiyet)” adlı çalışmasında Dale Bauer, Bakhtin’in diyaloji düşüncesini feminist kurama göre yorumlar ve ötekinin söylemini ele alırken Bakhtin’in kadından bahsetmemesini ve kadının egemen söylemi bozmadaki rolünü yok saymasını eleştirir (1988, s. 6-7). Benzer bir eleştiriyi “The Dilemmas of Feminine Dialogic (Kadın Diyalojisinin İkilemleri)” adlı çalışmasında D. P. Hernall da yapar; Hernall’a göre, yazdıkları en fazla kadın yazınına uyduğu hâlde Bakhtin, kadınları ve kadın yazarları roman söylemi tartışmasının dışında bırakır. Hernall, “çok seslilik dişil bir özelliktir” ve “diyaloji tür odaklı olmaktan çok cinsiyet odaklı bir niteliğe sahiptir” der (1991, s. 17). Dale Bauer, Bakhtin diyalojisinin özündeki bu dişil yöne işaret ederek çoğu edebiyat eserinde dişil ötekinin dilin egemen gücünü bozan bir etkiye sahip olduğunu iddia eder (1988, s. 6). Luce Irigaray’ın ‘bozan aşırılık’ terimini kullanarak “atomal özden veya bedenden daha geniş söylemsel yapıya yayılan ve dişil olanı temsil eden bu aşırılığın Bakhtin’in diyalojik modelinde hesaba katılmadığı” eleştirisinde bulunur (1988, s. 6). Bauer, Bakhtin’i yorumlama çabasını, “hakkında yapılan okumaları yeniden biçimlendirmek için egemen dil ve anlatım stratejileri tarafından sesi kısılan ve dışlanan kadının sözcüsünü diyalojinin parçası olarak ele almak” olarak tanımlar (1988, s. 2).

Bakhtin’in feminist yorumlarından da anlaşılacağı üzere kadın bedeni, onu terbiye ve uysallığın sınırlarına hapsetmeye çalışan eril ideolojiyle bu sınırı reddeden ve onu ‘bozan aşırılığı’ ifade aracı olarak gören dişil öteki arasındaki bir mücadele alanına dönüşür. *Discipline and Punish (Disiplin ve Cezalandırma)* adlı çalışmasında Fransız kuramcı Michel Foucault’ya göre birçok toplumda bu durum şöyle dile getirilmiştir:

Cezalandırma sistemleri bedenin belli biçimlerde sınırlandırıldığı bir politikaya dayanmaktadır; doğrudan şiddet uygulanmasa da veya kanlı bir yöntemle cezalandırma yapılmıyorsa da söz konusu uygulama hep beden üzerinden yürümektedir; beden ve yetileri, bu yetilerin toplumsal işlevleri, uysal olup olunmadığı ve bu işlevlerin kontrol altında tutulmaları sorunu, cezalandırma olgusunun temel meselesi olagelmıştır (1995, s. 25).

Foucault’ya göre, beden üzerinde sergilenen gücün amacı, onu maddi bir varlık olarak ele geçirmek değildir; burada amaç, etkileri toplumsal ve politik ilişkilerin her türlüüne yansıyan bedenin tahakküm altına alınması ve işlevlerinin düzenlenmesidir (1995, s. 26).

Beden ve işlevlerinin terbiyesi, bu açıdan bakıldığında, egemen sosyo-politik ilişkilerin korunmasında önemli bir rol oynar. Foucault, terbiyeyi (docility) beden üzerinde sergilenen sosyo-sembolik güce göre tanımlar. Bedenin bir baskılama ve cezalandırma aracı olarak görülmesi; tarih boyunca var olan bir olgudur, ancak 18. yüzyıl bu konuda, özellikle terbiye (docility) uygulamalarıyla öne çıkmaktadır. Terbiye, bedene dayatılan sosyo-sembolik sınırlamalar, yasaklar ve zorlamalar bütünüdür. “Bağımlı hâle getirilebilen, kullanılabilen, dönüştürülebilir ve geliştirilebilir, yani politik bir kuklaya, güç ilişkisinin küçük ölçekli bir yansımasına dönüşebilen beden terbiyelidir” (Foucault, 1995, s. 136). Burada önemli olan,

beden dilinin veya bedensel davranışın anlamsal öğeleri değildir; bedensel hareketlerin tasarrufu, verimliliği, içsel organizasyonlarıdır (1995, s. 137). “Bedensel faaliyetlerin sıkı bir şekilde kontrolünü sağlayan, bedensel yetilerin törpülenmesini amaçlayan ve bu yetileri terbiye bağlamında değerlendiren yöntemlere ‘disiplin’ denir. Birçok disiplin yöntemi; manastırlarda, orduda ve atölyelerde her daim vardı. Ancak 17 ve 18. yüzyıllarda disiplin, egemenlik kurmanın temel formülü olmuştu” (1995, s. 137). Buradan hareketle diyebiliriz ki disiplin, bağımlı ve terbiyeli bedenler yaratır; disiplin, bedeni gücünden soyutlayıp enerjisini tersine çevirerek, yani içindeki gücü alıp onu katı bağımlılık ilişkisine sokarak terbiye eder.

Kadınlar arasındaki sosyal sınırların ortadan kalkmasında ve eril ideolojinin onları sınıflandırmak için yarattığı etiketlerin yok olmasında karnavalın önemli bir yeri vardır. Bakhtin’e göre “karnaval, insanları içine dâhil eden ve düşüncesi herkesi kucaklayan bir olgudur. Karnaval devam ettiği sürece onun dışında bir hayat yoktur. Karnaval zamanı, hayat karnavalın özgürleştirici kurallarına tabidir (1984, s. 7). Bir dil tarzı olarak karnaval, resmi normlardan ve değerlerden özgürleşmenin ifadesidir; günlük hayatta mümkün olmayan ve sokağa ve pazar yerine özgü konuşma ve mimik biçimlerine sahip, içten ve rahat olan, insanlar arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran ve diğer zamanlarda insanlara dayatılan terbiye ve etiket normlarını yok eden özel bir iletişim türüdür (1984, s. 10). En önemli ögesi gülmece olan karnaval dili, “resmî dünyaya karşı kendi dünyasını, resmî kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini yaratır” (1984, s. 88). Karnaval ile komedi türü arasında sıkı bir ilişki vardır ve kılık değiştirme, kimlik gizleme ve bunlardan dolayı yaşanan kimlik karmaşası gibi komediye var eden öğeler, karnavalın da temel öğeleridir ve kullanıldıkları yerlerde karnavalesk durumun oluşmasına neden olurlar. *Comedy* adlı çalışmasında Andrew Stott, karnavalı “toplumsal kuralların ve geleneksel davranış biçimlerinin geçici süreliğine askıya alındığı bir festival” olarak tanımlar (2005, s. 34). Karnavalda toplumsal kurallar bir süreliğine askıya alınır, çünkü kimliklerini gizlemeleri için karnavala katılanların maske takması ve kılık değiştirme ve böylece yaşamak istedikleri kişiliği yaşamaları beklenir. Maske takarak kılık değiştirme ve kimliğini gizleme özelliği sayesinde karnavalda insanlar arasındaki toplumsal farklar ortadan kalkar, üstün olarak görülenlerle altta olanlar eşitlenir, kadınlar erkek veya yosma kılığına girerek toplumun baskıladığı duyguları yaşama fırsatı bulur ve yosmalar da iffetli kılığına girerek normal zamanlarda toplumda görmedikleri saygıyı bir süreliğine de olsa yaşama fırsatı bulurlar. Buna ek olarak karnaval, normal zamanlarda rahat görüşemeyen âşıklara kimliklerini gizleyerek buluşma fırsatı sunar. Karnavala özgü bütün bu öğeler, aynı zamanda tiyatrodaki komedi türünü var eden öğelerdir. Kılık değiştirme, kimlik karmaşası, kimlik gizlemeyle toplumsal farkların ortadan kalkması ve böylece otoriter ve geleneksel olanla alay edilmesi gibi etkenler, komedide gülmecenin temel öğeleridir. Karnaval veya karnavalesk durum, *Çapkın Denizci*’de de *Kanlı Nigâr*’da da vardır. Aphra Behn’in oyununda karnaval; sözlük anlamına uygun bir şekilde yaşanırken, Sadık Şendil’in oyununda toplumsal sınırların bozulmasına neden olan gülmece ve alay öğeleri sayesinde Bakhtin’in anlatımına uygun karnavalesk bir durum vardır.

Aphra Behn’in *Çapkın Denizci* ve Sadık Şendil’in *Kanlı Nigâr* oyunlarında kadın bedeni ve toplumsal ve simgesel olarak çağrıştırdıkları; otoriter eril söylemin şekil verme, sınıflandırma ve etiketleme çabasının temel odağı olarak karşımıza çıkar. Erkek egemen sistemin selameti için kadın bedeniyle özdeşleştirilen aşırılıklar törpülenmeli, kadın terbiye kavramının sınırlarına hapsedilip cansız, durağan bir varlığa dönüştürülmeliydi. İki oyunda da kadın karakterler, bu sınırlamayı otoriter eril söylemin asık suratlı dünyasına komik bir bağlamla cevap vererek, onunla alay edip kadın bedenini toplumsal ve simgesel çağrışımlarıyla karnavalesk, özgürleştirici bir güç şeklinde sunarak reddederler. Alaylı ve komik söylemleriyle eril ideolojinin melek kadın etiketini bozup meleğin yosmayla yer

değiştirmesini sağlayarak, yani meleği şeytani, şeytani da meleksi yaparak meleklerle şeytan arasındaki farkın kaybolmasına neden olurlar.

Aphra Behn'in *Çapkın Denizci* Adlı Oyunu ve Karnavalın Etiket-Bozucu Etkisi

Aphra Behn'in *Çapkın Denizci* adlı oyunu, bir İngiliz Restorasyon Dönemi komedisidir. Doğum tarihiyle ilgili kesin bir bilgiye sahip olunmamasına karşın 1640'ta doğduğu sanılan ve 1689'da ölen Aphra Behn, İngiliz Edebiyatının yazarlık geçimini sağlayan ilk kadın yazardır. Şiir, roman ve tiyatro türlerinde eserler yazmıştır. Köleleştirilen Afrikalı bir prensin hikâyesini anlattığı ve kölelik, ırk ve cinsiyet konularını işlediği *Oroonoko* adındaki kısa romanı, en bilinen eseridir ve roman türünün gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. *Çapkın Denizci*, en çok okunan ve sahnelenen oyundur. Oyun, ilk bölümü 1677'de, ikinci bölümü de 1681'de olmak üzere iki bölüm şeklinde sahnelenmiştir. *Çapkın Denizci*, İngiliz tarihinde Oliver Cromwell'in başını çektiği parlamentocular ve I. Charles'ın başını çektiği kraliyet savunucuları arasında 1640-1651 yıllarında gerçekleşen ve I. Charles'ın idam edilmesi ve oğlu II. Charles'ın sürgüne gönderilmesiyle sonlanan iç savaş sonrası kraliyet taraftarı oldukları için İtalya'nın Napoli kentinde sürgünde olan aşk ve macera peşindeki bir grup genç adamın karnaval zamanı bir grup kadınla yaşadıkları aşk ve evlilik maceralarını ele alır. Kraliyetçi oldukları için *Cavalier* adı verilen bu genç erkeklerin adları; Belvile, Frederick, Blunt ve *Çapkın Denizci* olan oyunun başkarakteri Willmore'dur.

Oyunun uzun başlığı kraliyetçi erkeklerin ön planda olduğu hissini verse de Hellena, kız kardeşi Florinda, büyüleyici güzelliği ve duruşuyla Napoli'deki erkekleri etkisi altına alan güçlü hayat kadını Angelica ve erkeklere tuzak kuran alt düzey fahişe Lucetta adındaki kadın karakterler; olay örgüsünün gelişiminde oldukça önemli bir yere sahiptirler. Oyundaki kadın karakterler, kendi kararlarını uygulayan, ataerkil sistemin dayattığı uysallık rolünü reddeden ve bu sistemin dönemin kadınları için çizdiği sınırların çok ötesinde davranan güçlü kişiler olarak sunulmaktadır. Bunu oyunun en başından itibaren görebiliriz. Oyun iki kız kardeş Hellena ve Florinda arasında, sonradan erkek kardeşleri Don Pedro'nun da dâhil olduğu bir konuşmayla başlar. Florinda, babası ve Don Pedro tarafından evliliğe zorlanmaktadır. Don Pedro, ya babasının seçtiği kişiyle veya kendi seçtiği kişi olan arkadaşı Antonio ile evlenme konusunda onu bir seçim yapmaya zorlar. Ancak Florinda, kraliyetçi olduğu için Napoli'de sürgünde olan gençlerden Belvile'e âşıktır. Hellena ise rahibe adayıdır ve ondan beklenen nefsine hâkim olması ve kendini dine adanmasıdır; ancak o, "tuhaf bir şekilde yaramazlığı" sevmektedir ve bu nedenle karnaval zamanını aşkın zevkini çıkarmak için kullanmakta kararlıdır. Sonraki sahneler, oyunun kadın kişileriyle sürgündeki erkek kişileri arasındaki aşk maceralarını ele alır: Florinda, Belvile'le; Hellena ve Angelica, *Çapkın Denizci* Willmore'la ve acımasız fahişe Lucetta, Blunt'la bir ilişki yaşar. Oyunun Napoli yerlisi erkek kişileri Don Pedro ve Antonio da Angelica'ya âşıktır ama o Willmore'a tutkundur.

Oyunda iki grup kadın vardır: ilk grubu toplumun gözünde aile kızı olan, meleksi ve terbiyeli ama içlerinde şeytani kadını barındıran Hellena ve Florinda, diğer grubu ise cezbedici olan ve erkeklerle iletişimi beden odaklı olduğu için şeytani kadın olarak sınıflandırılan Angelica ve Lucetta oluşturur. Karnaval sayesinde Hellena ve Florinda, içlerindeki şeytani yönü yaşama fırsatı bulurken; Angelica ve Lucetta, erkekleri maskaraya çevirme olanağı bulurlar. Özellikle Angelica, adındaki melek anlamından da anlaşılacağı üzere, içindeki meleği yaşama fırsatı elde eder. Oyunun ilerleyen bölümlerinde şeytani ve meleksi kadın, öyle iç içe girer ki onları birbirinden ayırmak zorlaşır.

Birinci grupta yer alan Florinda ve Hellena, meleksi olarak sınıflandırıldıkları hâlde, ataerkil toplumun onlardan beklediği davranış biçimini sergilemeye çok niyetli görünmezler. Florinda, Belvile'e âşık olduğu hâlde erkek kardeşi Don Pedro'nun evlilik zorlamasına "kız kardeşiniz olmanın gereğini yerine getirmek için çabalayacağım efendim" (Behn, 1993, s.

63)² şeklinde cevap verdikten sonra Hellena'yla birlikte içlerindeki şeytanı yaşamak için çingene kılığına girip karnavala katılırlar. Ataerkil toplumu temsil eden babası ve erkek kardeşinin isteklerine boyun eğmemesine karşın Florinda, oyunun en meleksi kişisidir ve oyunda “kadın iffetinin parlak yıldızıdır” (Hutner, 1993, s. 109). Ancak, “pasif doğası ve iyi kişiliği sayesinde Belvile’i seçmesine karşın Florinda da oyunun diğer bütün kadın kişileri gibi yosmanın geçtiği yoldan geçer” (1993, s. 109). Başarısızlıkla sonuçlanan Belvile ile iki kaçma girişiminde iffeti komik bir öge olur çünkü her seferinde bir tacize maruz kalır ve yosma muamelesi gördüğü için şeytani kadın imgesiyle yer değiştirir. İlk kaçma girişiminde Çapkın Denizci Willmore’un tacizine, ikincisinde de Lucetta tarafından soyup soğana çevrildiği için kadınlardan intikam almaya ant içen Blunt’ın tacizine ve kötü muamelesine maruz kalır.

Blunt’ın, Lucetta’nın intikamını Florinda’dan alması, melekle yosmanın yer değişimini ve karnavalın sonucu olarak ikisi arasındaki farkın yok olmasını göstermesi açısından önemlidir. Blunt, Lucetta tarafından kandırıldığı ve soyulduğu için çok öfkeli. Karnavaldaki kendini gizlemek için maske takan Florinda, erkek kardeşinden kaçarken Blunt’ın evine sığınır. Blunt, düştüğü durumdan bütün kadınları sorumlu tutmaktadır ve eline düşen ilk kadından intikam almaya kararlıdır. Kendini zavallı ve zararsız bir bakire olarak tanıtır kendine acımasını isteyen Florinda’ya Blunt, “fahişe” kelimesini kullanarak hitap eder ve şöyle der:

Seni öpeceğim ve döveceğim, öpeceğim ve tepeden tırnağa soyacağım; benimle yatacağın; zevk almak umurunda olduğun için değil, sana nasıl kasti kötülük yaptığımı görmen, bir fahişenin işlediği günahların intikamını başka bir fahişeden almak için yatacağın benimle. Gülümseyeceğim ve seni kandıracağım; tıpkı onun (Lucetta’nın) yaptığı gibi, öpeceğim, küfredeceğim, sana yalan söyleyeceğim, sana sarılacağım ve seni soyacağım; sana yaltaklanacağım ve sonra da seni çırılçıplak soyup iğrenç yazılarla lanet olası kadınlara övgü düzeceğim bir kâğıdı göğüslerine ilâştirerek seni pencereimde topuklarından asacağım (Behn, 1993, s. 139).

Tam Blunt ona tecavüz edecekken karnavaldan dolayı kimliklerini maskeyle gizleyen ve aralarında Florinda’nın sevgilisi Belvile ve erkek kardeşi Don Pedro’nun olduğu bir grup genç gelir ve gene kimliğini maskeyle gizleyen Florinda’ya kimin sahip olacağıyla alakalı bir tartışmaya girişirler. Bu sahneler, “geleneksel uysal doğasına rağmen Florinda’nın içinde yaşadığı kültürdeki eril ideolojinin sözlü ve fiziksel istismarına uysal olmayan kadınlar kadar maruz kaldığını” göstermektedir (Hutner, 1993, s. 110). Oyunun sonunda toplumun ondan beklediği davranışı sergiler ve erkek kardeşinin rızasını alarak Belvile ile evlenir. Gilbert ve Gubar’ın deyimiyle ‘melek’ olmasına ve ataerkil sistemin kurallarına uyan bir görüntü çizmesine rağmen Florinda, içindeki şeytanı babasının ve Don Pedro’nun istediği kişilerle değil; kendi istediği kişiyle evlenerek sergiler.

Florinda’ya nazaran kız kardeşi Hellena, daha şeytani özellikler taşır ve Gilbert ve Gubar’ın eril ideolojide kötü kadın etiketi olarak tanımladığı canavar kadına oyunda en uyan kadın karakterdir. Babasının istediği rahibe manastırına girmeyi reddeder ve karnavalın sunduğu çılgınlıkları sonuna kadar yaşamaya çalışır. Florinda, ona “rahibe olacak bir kızın aşk konusuyla bu kadar ilgili olmaması lazım” deyince Hellena, “umarım Belvile’in dine sadakatimi bozacak bir arkadaşı vardır” şeklinde cevap verir (Behn, 1993, s. 59). Florinda’yı kendisinin veya babasının istediği kişiyle evlenmeye zorladığı için Don Pedro’yla tartışır ve “böyle bir evliliğin başka bir erkekle zina yaşamaktan daha kötü” olduğunu söyler (1993, s. 62). Erkek kardeşinin ona rahibe olacağını hatırlatması üzerine, “rahibe! Evet benden çok iyi rahibe çıkar! Sinir bozma konusunda muhteşem bir mizaha sahibim. Bana yaklaşma cesaretine sahip birini beğenirsem kısa sürede kendimi tapınacak bir azize yapacağım” (1993,

² Oyundan yapılan alıntılamların çevirileri makalenin yazarına aittir.

s. 62). Bu konuşmanın akabinde Don Pedro, hizmetçi kadına “bu vahşi kediye” göz kulak olmasını emreder (1993, s. 63). Karnavala katılma konusunda ısrar edince, karnavalda ne yapacağını soran hizmetçi kadına, “bütün dünyanın yaptığını yapacağım; herkes gibi delice eğleneceğim ve masumane özgürlüğümü yaşayacağım” diye cevap verir (1993, s. 63). Sonra da Florinda’ya “Sen de geleceksin değil mi? Bana uyarsan yirmi erkeği mat ederiz. Bu asık suratını bir tarafa bırak ve benim ve kuzenim Valeria’nın yapacağı gibi neşeli ve düşsel bir kılığa bürün” (1993, s. 64).

Çingene kılığında karnavala katılarak olağan zamanlarda bir araya gelemedikleri erkek cinsiyle karşılaşma fırsatı bulurlar. Florinda, âşığı Belvile ile konuşurken Hellena, avare âşık Willmore’la tanışır. Willmore’un zekice ve çokbilmiş bir edayla konuşmasına nükteli cevaplar vererek “eril bir güç” sergiler. Kadınları rahatlıkla elde etmeye alışmış Willmore’la nükteli konuşan Hellena, “dilsel güdümlenmelerle kolay lokma olmadığını göstererek Willmore’un gönlünü fethetmeyi başarır” (Finke, 1993, s. 28). Hellena, zekice cevaplar vermekle kalmaz; ataerkil metinlere dışıl okumalar da yaparak Willmore’a mat edilmesi kolay olmayan biri görüntüsü verir. Rahibe olacağını ve “saçma sapan bir yemin yüzünden bakire olarak öleceğini” söylemesi üzerine Willmore’un “Rahibe mi! Seni daha da sevdim. Kimse bir aziz kadar günahkâr olamaz. Kimse bunun tersini iddia edemez. Eski bir kaide der ki bir kadının bakire ölmesinden daha büyük bir ceza yoktur. Jephtha’nın kızı buna iyi bir örnektir” (Behn, 1993, s. 70) demesi ve Hellena’nın buna “Çok iyi bir metin bu, tabi doğru okunursa ve kendini dine adamadan önce biraz kendini avutma eğiliminde olan bir kıza cezayı reva görmezsiniz herhâlde bayım” (1993, s.70) şeklinde cevap vermesi Hellena’nın ataerkil metinleri ötekileştirilenin bakış açısıyla okuma yapabileceğini göstermektedir. Jephtha’nın kızının hikâyesi, İncil’de ataerkil vahşeti yansıtan hikâyelerden birisidir. Ammonlarla savaşı kazanmasına yardım eden Tanrıya eve döndüğünde gördüğü ilk kişiyi adak yapacağı sözünü veren Jephtha, eve gelince onu karşılamaya gelen kızını adak olarak seçer. Hikâyenin önemli kısmı, kızın bakire olarak öldürülmesi gerektiğidir. Babası, ona dağlara gidip orada bekâretinin yasını tutması için iki aylık süre tanır (Spencer, 1993, s. 86-87). Willmore’un bu metinden bahsetmesi, hikâyenin yansıttığı ataerkil kültürel kodların yaşadığı toplumda geçerliliğini hâlâ korumakta olduğunu göstermektedir. Hellena’nın İncil’de geçen söz konusu metni yorumlayışı, ilk bakışta Willmore’unkiyle aynı gözükürken, bekâretinin yasını tutmak için Jephtha’nın kızına tanıdığı iki aylık süreyi kendine yorarak dine adanıp ölümüne bakire kalacağı süreye benzetmesi ve bu süre zarfında karnavalın şehvani zevklerini yaşayarak kendini avutmayı ima etmesi, Bakhtinci anlayışa göre ataerkil metne bir karşı okuma özelliği taşımaktadır. Dolayısıyla, Jephtha’nın kızıyla ilgili dinsel hikâye, Hellena’ya göre, doğru okunduğunda, yani pasif bir şekilde bekâretinin yasını tutmayı öğütleyen bir hikâye olarak değil de kendi yöntemleriyle bekâretin yarattığı esaretten kurtulma şeklinde okunduğunda dikkate değer sonuçlar çıkarılabilecek bir metindir.

Oyun boyunca Hellena, Willmore’u kendine bağlamak ve sonunda onunla evlenmesini sağlamak için gülmece öğeleri içeren adımlar atar, kararlı ve özgür bir kadın tablosu çizer. Kılıktan kılığa girerek Willmore’u takip eder ve Angelica’yla ilişkisini engellemeye çalışır. Florinda’nın kılık değiştirmiş bir şekilde Blunt’ın evine sığındığı, Blunt tarafından cinsel tacize maruz kaldığı ve sonradan gene kılık değiştirdikleri için birbirlerinin gerçek kimliğinden habersiz Willmore, Belvile ve Don Pedro’nun da bu tacize katıldığı sahnede Hellena, erkek kılığına girip Willmore’u takip eder ve kılık değiştirdiği için içerideki kadının Florinda olduğunu bilmeden Willmore’un onu başka bir kadınla aldattığını düşünür. Oyunun sonunda Willmore’a evlilik sözleşmesi imzalatması ve Willmore’la evlenmesini Don Pedro’ya tartışarak kabul ettirmesi, güçlü kişiliğini gösteren başka öğelerdir. “Borç verme arkadaşlığa nasıl bir ziyansa evlilik de aşka ziyandır” ve “hadi odama geçelim ve işi bitirelim... yatağım böyle bir misafire hazırdır” diyen Willmore’a Hellena, “bunun için ilk

önce benim rızamı alman gerek; sonrası kolay. Fakat bırakalım da Hymen³ ve rahip âmin desin önce” şeklinde cevap verir (Behn, 1993, s. 158). Willmore’la evlenmesine karşı çıkan Don Pedro, ona “rahibe olma şeklindeki kutsal amacını bir erkeğe ahlaksızca duyduğun bir arzuyla o kadar hızlı mı değiştirdin” der. Evlilikte kararlı olduğunu görünce “hain kız! Sadece beni değil kendini ve Tanrıyı da aldattın” demesi üzerine Hellena, “bu konuda kendimle barışık olmanın zamanı geldi. Sen sadece kibar ol ve beni Tanrıyla baş başa bırak” diye cevap verir (1993, s. 160).

Hellena, babasının ve erkek kardeşinin istediği kişi olmayarak Gilbert ve Gubar’ın deyimiyle canavar kadın olur. Sonunda evlenmesi, Gilbert ve Gubar’ın bir kadının evlilik gibi ataerkil geleneklere en azından bir dereceye kadar uymadan yaşamasının imkânsız olduğu savını doğrulamaktadır. Altaba- Artal, “Çapkın Denizci oyununda kadınlara sunulan üç seçenek vardır: evlilik, ruhban okulu veya fuhuş” der (1999, s. 78). Rahibe olmayı reddettiğinden ve cinsel özgürlüğünü fuhuş yaparak sağlayacak bir anlayışa sahip olmadığından, Hellena için tek yol evlenmektir. Ancak evliliği veya evliliğe giden süreci kendi şartlarıyla yaşayarak güçlü bir kadın olmayı gene de başarır.

Oyundaki bir diğer kadın grubu bağımsızlıklarını fuhuşla sağlayan Angelica ve Lucetta’dır. Oyunda görülür görülmez Angelica Bianca tapınılacak kadar güzel ve saygın bir kadın olarak sunulur. Belvile onu şu şekilde tanımlar:

Evet, şu anda Napoli’deki tüm genç erkeklerin taptığı ve ona şirin görünmek için bütün cazibelerini kullandığı tek güzellik. Faytonlarını, üniformalarını ve bir hükümdarın doğum günündeymiş gibi takındıkları neşeli yüzlerini bu cezbedici güzeli etkilemek için ortaya koyarlar; ancak o, ona bakan herkesin deli divane olduğunu görmekten zevk duyar (Behn, 1993, s. 75).

Belvile ve Willmore’un arkadaşı Frederick de “erkeklerin ona nasıl bir aşkla, kadınların da nasıl bir kıskançlıkla baktığını görmek etkileyici” (Behn, 1993, s. 75) yorumunu yapar. Angelica gibi hayat kadınları, “serserilerin musallat olmadığı, bekçilerin kural dayatmadığı, şarapla kafayı bulmuş kasaba kabadayılarının camlarını kıramadığı” evlerde yaşarlar (1993, s. 79). Bu tanımlamalarda görüldüğü üzere Behn, Angelica’yı Napoli’deki erkek âleminin kraliçesi gibi çizmiştir; o kadar güçlü ve saygın bir kişilik şeklinde sunmuştur ki hayat kadını olması önemsizleşir ve eril ideolojinin böyle kadınlara yüklediği kötü kadın etiketi anlamını yitirir.

Angelica, oyunun erkek karakterlerini büyüleyici güzelliğiyle teslim alır ve onları güçsüz varlıklara dönüştürerek maskaraya çevirir. Parasıyla onu satın alabileceğini düşünen Don Pedro için “fetheden kişinin zaferine az katkısı olan bir köle” ifadesini kullanır. Hizmetçisi ona “seni cinsimizin genel hastalığı olan aşktan alıkoyan nedir?” diye sorduğunda Angelica, “kibar ama asık suratlı bir yıldızın burcunda doğma şerefine nail olmak” diye cevap verir. Fiziksel olarak bakire olmasa da kalben bakire olduğunu ve bir erkeğin hükümrânlığına girmemek için âşık olmadığını söyler. Ancak ona tapacak paraya sahip olmadığı için resmini almakla yetindiğini söyleyen avare âşık Willmore’a gönlünü kaptırmaktan kendini alıkoyamaz. Bedenini hem de yüksek fiyatla satması konusunda Willmore’un onu eleştirmesi üzerine Angelica’nın savunması bağımsız kişiliğini ortaya koymasından önemlidir:

Yalvarırım size söyleyin bayım, siz de aynı ticari suçu işlemiyor musunuz? Bir kadın, size eş olarak önerildiğinde hiçbir zaman ne kadar iyi, akıllı veya faziletli olduğunu sormazsınız; hep serveti nedir diye sorarsınız ve serveti azsa bu kadın sizin için kendini paralasa da “işime yaramaz” deyip ayrılırsınız (Behn, 1993, s. 90-91).

³ Hymen, kızlık zarının Latince adıdır. Bu isim, Yunan mitolojisindeki evlilik ve düğün tanrısından gelir. Hymen, elinde tuttuğu meşaleyle evlenecek çiftlerin önünü aydınlatır. Ancak bunun bir bedeli vardır. Çiftler; düğünlerinin ilk günü adak adamak, kan akıtmak zorundadır.

Ataerkil sistemin temsilcisi olarak Angelica'nın ona biat etmediğini görünce Willmore, "bir ilah olmadığını göstererek beni olağanüstü bir tapınmadan neden mahrum bırakıyorsun? Şeytanı gizle ve bana sadece meleği göster. Beni kendindeki şeytandan bihaber bırak ve o zaman gör nasıl mütebedeyin olacağım ve bu mabede nasıl sonsuza kadar bağlılık yemini edeceğim" der (Behn, 1993, s. 92). Bu alıntı, Gilbert ve Gubar'ın düşüncesini yansıtmaya açısından önemlidir. Ataerkil sistemi eleştirdiği ve özgür kişiliğini bedenini satarak ortaya koyduğu için Willmore, Angelica'nın içindeki şeytan tarafından teslim alındığını ima eder. Burada ironik olan adı meleği çağrıştıran Angelica'nın şeytan tarafından teslim alındığı düşüncesidir. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi, ataerkil sistem; kadınlardan 'melek' olmalarını, yani uysal ve terbiyeli davranış biçiminin vücuda gelmiş hâline dönüşmelerini beklemektedir. Böyle bir rolü oynamayı reddettiklerinde "canavar," "yosma," veya "şeytan" olarak etiketlenmektedirler. Bu etikete göre değerlendirilen ve çerçevesi ataerkil sistem tarafından çizilmiş bir davranış biçimine göre yargılanan tek kişi, kuşkusuz Angelica değildir. Yukarıda gördüğümüz gibi Hellena da aynı muameleden mustarıptır.

Angelica, onu aldatan ve peşinde koşmasına neden olan Willmore'a âşık olur olmaz içindeki şeytanı terk eder ve güçsüz bir kadına dönüşür. Erkek dünyası üzerindeki hâkimiyetini yitirir ve aşktan biçare olmuş biri hâline gelir. Oyunun sonunda onu öldürerek Willmore'dan intikam almak ister ama sonra onu affeder ve öldürmeye bile değmediğini söyler. Oyunun bu bölümündeki sözleri, içinde bulunduğu durumu yansıtmaya açısından önemlidir:

Bana yaptıklarından dolayı bil ki senden nefret ediyorum.
 Masum ve güvenli dünyamda kalsaydım
 Bütün erkekler kölem olarak doğmuşlar diye düşünüyorum olacaktım.
 Ve gücümü şimşek gibi gözlerimde taşıyacaktım,
 İncitildiğinde istediği gibi yakıp yıkan.
 Aşk bana ayna tuttuğunda, yalansız cam ruhumdaki bütün zayıflıkları yansıttı
 Ve en büyük hazinemi, yani onurumu kaybettiğimi bana gösterdi.
 Öyle ki geriye kalan fetheden kişinin ilgisine ve değerine layık olmayan ıvır zıvır.
 Nasıl da uzun süredir tapınılan bir idolün düşüşünü yaşadım,
 Bir sürü sahtekârlığı fark ettikten sonra.
 Kör sadakatın adak yerine sunduğu tütsü ve zengin adaklar,
 Hepsini sana ait olmadı mı?
 O zaman en azından hayalimde var olan gücümü yıkmanın anlamı neydi? (Behn, 1993, s. 153).

Oyunun sonunda Angelica, Hellena ve Florinda gibi mutluluğa erişmez. Komedi oyunlarının temel özelliği olan oyunun mutlu sonla ve çoğunlukla evlilikle bitmesi, Angelica için geçerli değildir. Son, Angelica açısından trajiktir; hayat kadınlığına geri döner, ama erkekler tarafından tapınılan bir kraliçenin özgüveniyle değil, hayata karşı umudunu tamamıyla kaybetmiş bir edayla.

Lucetta, oyundaki bir diğer hayat kadınıdır. Angelica kadar saygın değildir ve oyunda kısa süreliğine görünür. Onu sadece Blunt'ı kandırıp soyduğu sahnede görürüz. Bu, kısa olmasına rağmen oyunda hayli etkili bir sahnedir. Bir erkek karakterin acımasızca muamele gördüğü ve tam anlamıyla maskaraya çevrildiği bir sahnedir. Öyle ki Blunt'ı Lucetta'nın intikamını bütün kadınlardan almaya iter ve karşısına çıkan ilk kadın olan Florinda'yı taciz etmeye kalkar. Angelica'dan farklı olarak Lucetta, acımasız bir şeytan olarak çizilir. Blunt'u "çırılçıplak soyup elbiseleri dâhil her şeyini çalarak arzu nesnesi olan kadının cinsel istismara maruz kaldıktan sonra terk edilmesi (Angelica'nın durumunda olduğu gibi) geleneğini tersine çevirir" ve bu sefer cinsel istismara maruz kalıp terkedilen bir erkek olur (Hunter, 1993, s. 109). Gilbert ve Gubar'ın deyimiyle Lucetta, ataerkil sistem için tam bir canavar işlevi görür.

Yapılan çözümlemede görüldüğü gibi, oyunun en önemli yönü, "bakireyle hayat kadını arasındaki farkı en aza indirmesidir" (Szilagyi, 1998, s. 447). *Çapkın Denizci*'de

“Behn, hayat kadını olanlarla olmayanların iç içe olmasını sağlar” (Altaba-Artal, 1999, s. 78) ve “bakireye dair bakirenin erdem timsali, hayat kadının da adi ve yoz olarak temsil edildiği ideolojik etiketlemeleri yıkar” (Hutner, 1993, s. 105). Szilagyı’nın dediği gibi, aslında yosmayla bakire arasındaki fark oyunun genelinde belirsiz hâle gelir. Gerçek yosmaların veya yosma kılığına girenlerin olduğu bir ortamda Hellena ve Florinda, çingene kılığına girip dişi çapkınlar olurlar. Daha sonra yarı çıplak bir şekilde Belvile’i evlerinin bahçesinde beklerken Florinda, neredeyse Willmore’un tecavüzüne maruz kalır; Willmore, tecavüzü reddeder çünkü Florinda’yı yosma zannetmiştir; “Tecavüz mü! Güldürme beni Allah aşkına! Gecenin bu saatinde ağıyla sinek yakalamak için değilse kapını neden açık bırakırsın ki değerli Örümcek?” der ve Florinda’ya ödeme yapmayı teklif eder” (Szilagyı, 1998, s. 447-8). Lucetta, bakire görünmeye çalışmaz ama Blunt’a yaşlı kıskanç bir adamla evli olduğunu ve Blunt’ı ilk görüşünde büyük bir aşka tutsak düşüğünü söyleyerek evli kadın kılığına girer ve böylelikle evli olanla olmayanın, yosma olanla bakire olanın yer değiştirdiği karnavalesk ortama katkıda bulunmuş olur.

Behn’in bakireyle hayat kadını arasındaki farkı belirsiz hâle getirmesinin sebebi, yaşadığı dönemde bir kadın için yazar olmanın aynı anda ikisi olmak anlamına gelmesidir. 17. yüzyılda kamusal hayatı olan bir kadın, ister kitapları yayımlanan bir yazar olsun ister oyun yazarı veya aktris olsun bir erkeğin özel mülkiyeti olmadığı için bir hayat kadını gibi her zaman kiralanmaya hazır ve cinsellik açısından sakıncalı olarak görülüyordu. Aklındakileri tek bir erkeğe saklamak yerine paylaşan kadın, mecazi değil gerçek anlamda cinsel mülkiyeti üzerinden ticaret yapmış sayılıyordu. Kariyeri boyunca Behn’in oyunları, sırf bir kadın tarafından yazıldıkları için müstehcen ve açık saçık olarak görülüyordu (Finke, 1993, s. 25).

Sonuç olarak diyebiliriz ki Aphra Behn’in uzun adı *Çapkın Denizci veya Sürgündeki Kraliyetçiler* olan oyunundaki kadın karakterler, Gilbert ve Gubar’ın canavar tanımına uyan kişilerdir. Değişen oranlarda ataerkil sistemin onlardan beklediği davranışları sergilemeyi reddederler ve kendi kararlarını kendileri alırlar. Florinda, erdem timsali bakireyi simgelediği hâlde babasının ve erkek kardeşinin seçtiği kişilerle evlenmeyi reddeder ve sevdiği kişi olan Belvile ile evlenir. Hellena; kullandığı nükteli dille, ataerkil davranış biçimlerini eleştirmesiyle ve ataerkil sistemi temsil eden kişilerle yaptığı tartışmalarla Florinda’dan çok daha güçlü ve özgün bir kadın tablosu çizer. Öte yandan Angelica, oyunun başında erkekler üzerinde tam bir hâkimiyet kurmuştur. Ancak Willmore’a âşık olduktan sonra güçlü konumu ve kendine saygısı değişime uğrar. Oyunun başında bedensel olarak hayat kadını, fakat ruhsal olarak tapınılan bir kişiyken; oyunun sonunda kendine saygısı kalmamış sıradan bir hayat kadını olur. Oyunun geneli bağlamında ele alındığında, karnavalın ve karnavalın gerektirdiği kılık değiştirme ve kimlik gizlemelerin de etkisiyle kadın karakterler, eril dünyayla oynayıp onu çoğunlukla alaya almaktadırlar. Komedi türünün de temel özellikleri olan bu karnavalesk öğeler, eril söylemi zayıflatıcı ve oyunda kadınla özdeşleşen ötekinin söylemini güçlendirici bir rol oynamaktadır.

Sadık Şendil’in *Kanlı Nigâr*’ı ve Eril Dünyayı Maskaraya Çeviren Güçlü ‘Yosma’

Sadık Şendil’in *Kanlı Nigâr* oyununda da oyunun kadın karakterleri, yarattıkları gülmece öğeleriyle, komedi türünün vazgeçilmez olan kılık değiştirmeler, entrikalar ve kimlik gizlemelerle eril ideolojinin kadın etiketlerini bozan bir rol oynarlar. Tiyatro ve senaryo yazarı olan Sadık Şendil (1913-1986), Saint- Mitchell Fransız Lisesi ve ardından Galatasaray Lisesinde okur. Liseden sonra Tütün Eksperliği Yüksekokulundan mezun olur. Emekli olana kadar Ziraat Bankasında tütün eksperlerinden biri olarak çalışır. *Altın Kafes* filmiyle ilk önemli senaryosunu yazar ve onu *Berduş* ve *Senede Bir Gün* senaryoları takip eder. 1970’te *Kalbimin Efendisi*, 1972’de *Sev Kardeşim* ve 1974’te *Oh Olsun* filmleriyle Antalya Film Festival’inde En İyi Senarist ödülünü almaya hak kazanır. Tiyatro yazarı olarak

da önemli eserler verir. *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigâr*, *İnatçı Gelin*, *Ölmeyen Şarkı* ve *Kocanın Nişanlısı*; önemli tiyatro eserleri arasındadır. Şendil; *Kanlı Nigâr*, *Yedi Kocalı Hürmüz* ve *Ölmeyen Şarkı* oyunlarının film senaristliğini de yapmıştır.

Türk Tiyatrosu'nun en önemli oyunlarından biri olan *Kanlı Nigâr*, yazıldığı tarihten itibaren Şehir ve Devlet Tiyatroları'nda sıkça oynanmıştır. Aslen Karagöz gölge oyunu ve ortaoyunu olan *Kanlı Nigâr*, Sadık Şendil tarafından kaleme alınıp tiyatro metni hâline getirilmiştir. Oyunun Karagöz ve ortaoyunu bağlantısını oyunda gülmece öğelerinin başkahramanı olan ve aynı zamanda meddah rolünü üstlenen Abdi, takdim konuşmasında belirtir:

Biliyor musunuz, Kanlı Nigâr oynuyoruz. Ee, niye Kanlı Nigâr da mesela Şekspir, Molyer, Pirandello, Brecht falan değil... Onlar hep oynandı, oynanıyor. Bu sefer de bizden, hem de adamakıllı bizden bir şey olsun dedik. Baba yadigarı dededen miras bir şey... İçinde Karagöz olsun, ortaoyunu olsun, tuluat olsun dedik...Kanlı Nigâr'ı bu sefer günümüzün bir yazarı ele almış. Ama bu oyun, bundan çok seneler önce ismini bilmediğimiz yazarlar hatta yazmayanlar tarafından yüzlerce defa meydana getirilmiş. Yazmayanlar diye acayip bir tabir kullandım. Yani kaleme almayı da ansızın sahne üzerinde yahut Karagöz perdesi arkasında söyleyi söyleyiveren o büyük sanatçıları, hayali kâtip Salihleri, Kel Hasanlar'ı, Abdiler'i, Naşitler'i, Dümbüllüler'i kast ettim (Şendil, 2011, s. 5).

Kanlı Nigâr, Karagöz gölge oyununun birçok özelliğini barındırmaktadır. Cevdet Kudret'in Karagöz oyununa dair yaptığı on bir gruptan oluşan sınıflandırmaya (Kudret, s. 25) göre ele alındığında oyunda anlatıcı rolünü üstlenen Abdi'nin Karagöz oyunlarındaki meddah ve eğlendirici kişisi, Laz'ın Karagöz'deki Anadolu tipini, Acem'in Anadolu dışını temsil eden tip, İstinyeli'nin kabadayı ve sarhoş tipi, Kanlı Nigâr ve kadınlarının ise Zenne tipi olduğu söylenebilir. Karagöz gölge oyunu ile Ortaoyununun birbiriyle ilişkisini Cengiz Çevik, şu şekilde belirtir: “Karagöz ve ortaoyunu metinlerini karşılaştıran, geleneksel yapısını inceleyen birçok araştırmacı; ortaoyununun canlı oyuncularla oynanan bir tür Karagöz olduğu konusunda hemfikirlerdir” (Çevik, 2018, s. 23). Karagöz ile ortaoyunu biçimsel olarak birbirinden ne kadar farklı olsa da oyunda yer alan kişileri, havası, güldürme yöntemleri, oyunun kuruluşu ve konuları birbirine bir o kadar yakındır.

Karagöz gölge oyunlarını kadınların sunuluş biçimi bağlamında ele aldığımızda, Yavuz Cingöz'ün “Kent, popüler kültür ve karnavalesk: Karagöz geleneği ve müziği” başlıklı çalışmasında belirttiği gibi, “oyunların hepsinde neredeyse bütün kadınlar; şehvetli, baştan çıkarıcı, utanmaz, dedikoducu, eşlerini aldatan bazen de lezbiyen olarak resmedilmiştir” (Cingöz, 2016, s. 23). Ortaoyunlarında da durum aynıdır. Gülden Gözlem Küçük Arat, “Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki ‘Zenne’ Tipine Yansımaları” başlıklı makalesinde Geleneksel Tiyatro’da kadını temsil eden zenne tiplemesinin “hafifmeşrep kadın”, “ev kadını”, “romantik âşık” veya “cadı kadın” olmak üzere dört ayrı karakterde seyirci/ okur karşısına çıktığını anlatmıştır (Küçük Arat, 2008, s.116, 117, 120, 121). Bu tanımlamadaki “kötü kadın tipi”ne uyan bir şekilde Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr* oyununda da kadınlar; “hafifmeşrep”, “cadıya benzeyen”, “şehvetli”, “entrikacı” ve “baştan çıkarıcı kişiler” olarak çizilmişlerdir. “Türk Tiyatrosunda Kadın İmajı” adlı çalışmasında Sevda Şener, Cumhuriyet Dönemi tiyatro oyunlarının en yaygın kadın imajının “günahkâr kadın” ve “fettan kadın” olduğunu ifade eder. Özellikle “fettan kadın tipi baştan beri Türk tiyatro yazınının gözdesi olmuştur” (1990, s. 472). Fettan kadın, “becerikliliği ile olaylara yön verir, kurnazlığı ile mutlu sonu hazırlar” (1990, s. 472). Şener, *Kanlı Nigâr* oyununda böyle bir kadın tipinin olduğunu belirtir ve bu oyunda kadının fedinin erkeği yendiğini dile getirir.

Sadık Şendil, Karagöz gölge oyununa sahip çıkarak oyunu modern tiyatro tekniğinin içine yerleştirmiş ve bu nedenle hem modern hem de geleneksel Türk Tiyatrosu'nun öğelerini barındıran bir eser yazmıştır (Çevik, 2018, s. 59). *Kanlı Nigâr*, Osmanlı'nın son dönemindeki toplumsal yapıyı, ailedeki çözülme, dinsel yobazlığı, dinsel ikiyüzlülüğü ve kadınların

böylesine çarpık bir toplumda karşılaştıkları sorunları ve verdikleri var olma mücadelesini gülmece öğelerine başvurarak sorgular. Cihanyandı Kanlı Nigâr, Aksaray'daki evinin yanması sonucu İstanbul'a gelir ve yeni ev arar. Taşkasap'ta Abdi'yi gören Nigâr, Abdi'nin toplumun saygın, yobaz ve ikiyüzlü kişilerinden Agâh Efendi'nin konağına kiracı araması üzerine evi Nigâr'a verir. Fakat Nigâr namı kötü bir kadındır. Abdi'nin sunumuyla Kanlı Nigâr, "İstanbul'un namlı alüftelerinden bir afet-i devran, bir ateş-i suzan, on parmağında on mel'anet bir fettan, yani o zamanın büyük yosması... İstanbul'da yakmadık can, yıkmadık ocak, yemedik nane bırakmamış. Silmiş, süpürmüş, hanümanlar söndürmüş bir bela" (Şendil, 2011, s. 11). Belalısı çoktur; "esnaf peşinde alacağı var, eşraf peşinde hıncı var, hovardası peşinde gözü var, iti köpeği peşinde haracı var" (2011, s. 11). Olay örgüsünün devamında Agâh Efendi'nin Kanlı Nigâr'ın hayatındaki kötü gidişata yön veren önemli bir figür olduğunu öğreniriz. Agâh Efendi'nin oğlu Narçın'ın Kanlı Nigâr'ın öz kızı Bedide'ye âşık olmasıyla Kanlı Nigâr'a intikam fırsatı doğar. Agâh Efendi'nin oğlunu Kanlı Nigâr'ın kızına vermek istememesi üzerine Kanlı Nigâr'ın Abdi'yi de dâhil ederek kurduğu oyunlar, kılık değiştirmeler ve kimlik gizlemeler sonucunda Agâh Efendi hem konağı Nigâr'a verir hem de Narçın ile Bedide'yi evlendirir.

Oyundaki erkek karakterler üzerinden toplumun ikiyüzlülüğü ve yobazlığı anlatılır. Öyle ki karakterin gerçek kişiliğiyle topluma dönük kişiliği arasındaki zıtlık, gülmeceye neden olan önemli öğelerden birisi olur. Yobazlığın ve ikiyüzlülüğün en iyi örneği, Agâh Efendi'dir. Agâh Efendi, konağına kiracı aramaktadır. Abdi'ye, "bu haneye böyle erbabi haram giremez; bana istikamet ehli, taat ve ibadeti kusursuz, ehli iman ve iffet kiracılar gerek; böylesini bulursan buul, bulamazsan duur" diyerek kiracıda aradığı nitelikleri özetler (Şendil, 2011, s. 10). Oğlu Narçın, Kanlı Nigâr'ın kızı Bedide'ye aşkını Abdi'ye anlattığında, Abdi'nin durumu babana aç evlendirsün seni sözüne "Ne mümkün efendim. Hacca git gel, ondan sonra diyor" şeklinde cevap verir (2011, s. 19). Bu esnada Agâh Efendi gelir ve Narçın'a "sakın ola yolda giderken etrafına bakma. Dünya kötü oldu, fitne ve fesat aldı yürüdü. Edep, ahlak kalmadı. Şeytana uyar sen de günaha girersin" diye öğüt verir. Nigâr'a kimse ev vermemektedir çünkü "kimi alacağını ister, kiminin kuyruk acısı var, öcünü almak ister; kimi hükümandandır rüşvet ister" (2011, s. 14). Abdi'ye namuslu yaşamaya karar verdiği yalanını söyleyen Nigâr'a Abdi, Agâh Efendi'nin konağını kiraya verir ve yeni kiracıları Agâh Efendi'ye şöyle tanıtır:

Aman bey baba, bir görseniz. Melek gibi bir ana, çiçek gibi iki kız. Başları seccadeden kalkmıyor. Babaları Şam-ı şerifte kadı iken sizlere ömür. Buraya geldiklerinde Cihangir'deki konakları yanmış. Bana geldiler, aman Abdi Efendim, bizi temiz bir mahalleye, namuslu bir eve yerleştir, eteğimizin ucunu kimse görmesin dediler (2011, s. 21).

Agâh Efendi ile tanıştıklarında Nigâr, "evde kümes var mı acaba?" diye sorar ve "kümes varsa tavuk da vardır, tavuk varsa horoz da vardır, biz horozdan kaçırız da" diye devam edince Agâh Efendi, "Şükür Allahım, gönlüme göre kiracılar buldum. (Nigâr'a) Hiç merak etmeyin hemşire. Mahallemizde erkek kuş bile uçurtmazlar üstünüzde. Sizin namusunuz bizim namusumuz" diye cevap verir (2011, s. 25). Agâh Efendi'nin ikiyüzlülüğü, oyunun ilerleyen sahnelerinde Nigâr'ın hayat hikâyesi duyulduğunda apaçık hâle gelir. Kanlı Nigâr, daha on üç yaşındayken ona tecavüz etmiştir ve Nigâr'ın yaşam trajedisinde önemli bir rol oynamıştır. Oyunun ataerkil toplumsal yapısında kadın bedeninden uzak durma üzerine şekillenen din ve namus meseleleri söz konusu olduğunda mangalda kül bırakmayan Agâh Efendi'nin ikiyüzlülüğü böylece ortaya çıkmış olur.

Kanlı Nigâr'ın alacaklısı veya belalısı olan Acem, Laz ve İstinyeli gibi erkek karakterler de namus deyince mangalda kül bırakmayan, ama Nigâr'la geçmişte ilişkileri olan kişilerdir. Acem, halı tüccarıdır ve Nigâr'a bir sürü halı vermiş ama parasını alamamıştır. Nigâr'ın evine parasını almaya gittiğinde Nigâr oyundaki diğer erkek karakterlere yaptığını

yapar ve onu çakırkeyf yapıp soyar ve dayak attıktan sonra sokağa bırakır. Aphra Behn'in oyunundaki Blunt karakteri gibi soyulup çıplak bir şekilde sokağa atılan Acem'in erkekliği zedelenmiştir ve bu yüzden intikam almaya yeminlidir. Bunun için oyunun kabadayı tiplemesi İstinyeliyi tutmuştur. Laz ise İstanbul Boğazında sandalıyla insanları köprüden karşıya taşımaktadır ve Nigâr'ı kızlarıyla defalarca karşıya geçirmesine rağmen ondan para alamamıştır. Acem'in düştüğü duruma düşmüş olmalı ki erkeklik gururu zedelenmiş edasıyla elinde bıçak Nigâr'ı aramaktadır. İstinyeli ise mahallenin kabadayısı olan, astığım astık, kestiğim kestik hâllerinde olan, "buranın namusu benden sorulur" edasında davranan ama fırsat bulduğunda hırsızlık yapmaktan bile geri durmayan ve para için her şeyi yapabilecek özelliğe sahip birisidir. Öyle ki onunla ilk karşılaşmasından sonra Abdi "dünyaya yüz yıl sonra gelse, lüks araba ile boğaz otellerine karı taşıyacaktı" der (Şendil, 2011, s. 28). İlk başta Nigâr'ı Acem için aramaktadır. Sonrasında kiracısının Kanlı Nigâr olduğunu öğrenen Ağâh Efendi'nin Nigâr'ı konaktan çıkarmak için tuttuğu kişi olur. Başka bir deyişle, İstinyeli'de "bu mahallenin namusu benden sorulur" deyip de her ahlaksızlığı yapan erkeklik timsali bir karakterin gülmece ögesine dönüşmesini görürüz.

Makalenin konusu kadın karakterler olduğu için Kanlı Nigâr ve kızları bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi Kanlı Nigâr'ın belalıları ve alacaklıları peşindedir. Ama o, Sevda Şener'in sözünü ettiği "fettan kadın tipi"ne uygun davranarak peşindeki insanların erkeklik gösterilerini alaya alır ve erkekliği bir tehdit unsuru olmaktan çıkarır ve komik bir ögeye dönüştürür. Bakhtinci yaklaşımla, yarattığı karnavalesk ortamlar egemen söylemi zayıflatır ve onu diyaloga çeker. Oyunun başında Abdi'ye hayat kadınlığını bırakıp namuslu bir sayfa açtığı yalanını söyleyerek konağı tutar. Abdi dâhil bütün erkek karakterleri komik duruma düşürür. Nigâr'ın yalanı ortaya çıkınca Abdi, onun evine gider ve evinde diğer erkeklerin yaşadığını yaşar: Bacı rakıyı getirir, Nigâr'ın kızları şarkı söyleyip dans eder, bardağına uyku ilacı katılır, dayak yer, sonra da soyulup çıplak bir şekilde sokağa atılır. Cebindeki iki mecediyeden de olur. Başına gelenlerden sonra Abdi'nin mahalleyi ayağa kaldırması üzerine Nigâr, kızlarından Nadide'ye, "yosmanın makbulü, hemen teslim olmayandır. Kabadayılığın şanı nasıl kaçmaksa, yosmalığın şanı da erkeğe hemencecik teslim olmamaktır" (Şendil, 2011, s. 39). Abdi'nin Nigâr'la bunun akabinde yaşadığı diyalog, karnavalesk ortamda ataerkil figürlerin alaya alınarak zayıflatılmasını göstermesi açısından önemlidir:

Abdi: Kesecekler bu sefer...
 Nigâr (*Dilini çıkarır*) Mööö..
 Abdi: Külhanbeyde saldırma nah bu kadar...
 Nigâr: Cebine soksun...
 Abdi: Lazoğlu doğrayacak seni...
 Nigâr: Caaart kaba kâgât..
 Abdi: Acem Baba'nın tersi dönmüş...
 Nigâr: Popomu yesin.
 Abdi: Mahalleli ateş püskürüyor, evi yakacaklar.
 Nigâr (*Şarkı söyler*): Yangın var, yangın var...
 Ah yanıyorum...
 Yetişin a dostlar tutuşuyorum. (2011, s. 51-52).

Evini intikam için basanların başına gelenler, oyundaki karnavalesk yönü daha belirgin hâle getirir. Evini ilk basan Laz'dır. Elinde bıçağı, Nigâr'ı ve kızlarını doğramak üzere eve giren Laz, girer girmez rakı ikramı, dans, müzik ve oynaşla karşılanır. Bardağına uyku ilacı katıldıktan ve dayak yedikten sonra dışarı atılır. Dolayısıyla *Çapkın Denizci*'de Blunt'ın başına gelene benzer bir şey, Laz'ın başına gelmiş olur. Karnavalesk durumun önemli öğelerinden olan "kılık değiştirerek gerçek kimliğini maskeleyme", burada da karşımıza çıkmaktadır. Bakhtin'in dediği gibi, "kılık değiştirme, halk kültürünün önemli bileşenlerinden birisidir. Kılık değiştirme, değişim ve yeniden doğuş arzusunun, neşenin ve

başkalarıyla aynı olmayı reddetmenin göstergesidir. Kılık değiştirmenin temel aracı olan maske; dönüşümün, doğal sınırların ihlal edilmesinin ve tanıdık etiketlerin alaya alınmasının ifadesidir” (1984, s. 39-40). Bu tanım, ilk etapta *Çapkın Denizci*’deki kılık değiştirmelere daha uygun görünse de Kanlı Nigâr’ın egemen ataerkil figürleri kadın kılığına sokup onlarla alay etmesi ve böylece toplumsal gücü onlardan alıp üzerine geçirmesi maskenin ve kılık değiştirmenin devrimci etkisini göstermektedir. Kelime oyunu, nargile, rakı ikramı, dans ve müzikle Acem’i çakırkeyf hâle getirdikten sonra ona olan borcunu bir hayli düşürüp borcunun geri kalan kısmını ona kızlarından birini vererek ödeyeceğini söyledikten sonra Acem’i kadın kılığına sokması ve dışarda kızı beklemeye göndermesi, sonra da “lan yelloz, ne işin var senin böyle temiz mahallede” (Şendil, 2011, s. 63) diyerek içeri dalan erkeklik timsali İstinyeliye de aynısını yaptıktan sonra onu kadın kılığına sokup Nadide’yi dışarıda beklemesini söylemesi, İstinyeli’nin dışarıda kadın kılığındaki Acem’i Nadide zannetmesi, Acem’in de kadın kılığıyla gelen İstinyeli’yi beklediği kadın zannetmesi ve sonrasında kavga etmeleri oyundaki karnavalesk durumu gözler önüne sermektedir.

Bu sahneden sonra Nigâr, Abdi’nin duyabileceği bir şekilde hayat hikâyesini anlatır. *Çapkın Denizci*’de Angelica’nın istemeden hayat kadını olduğunu, onun da diğer kadınlar gibi güzel bir hayat yaşamak istediğini ama koşulların onu böyle olmaya ittiğini söylemesine benzer bir şekilde Nigâr da “niye bu kötü yola saptın, niye Kanlı Nigâr oldun diyeceksiniz. İnanın istemezdim ben de... Hiç kimse Kanlı Nigâr olmak istemez, hiçbir kız, büyüsem de kötü bir kadın olayım demez. Her genç kızın hayalinde namuslu bir koca ve patiska perdeleri mis gibi sabun kokan şirin bir evcik yaşar” (Şendil, 2011, s. 65) der ve hayat hikâyesini anlatır. Altı yaşında köyünden ayrılıp zengin bir konakta çalışmaya başlayan Nigâr, orada bin bir eziyetle karşılaşmıştır:

Küçük bey, babasından para çalardı, gel Nigâr... Şişko baldız, köfteleri yerd, gel Nigâr, kedi çiğeri kaptı, soba tüttü, horoz ürktü, saka gelmedi, musluk akmadı, kuş kaçtı, süt taştı, dam aktı, çocuk sarktı, bardak kırıldı, yemek ekşidi, yağmur yağdı, gel Nigâr, gel Nigâr... Küçük hanımdan elime elime iğne, büyük hanımdan kafama kafama muşta...Küçük beyden belime belime tekme, büyük beyden kıçıma kıçıma çimdik (2011, s. 66).

On üç yaşına gelip de boyu serpilmeye ve göğüsleri sivrilmeye başlayınca çamaşır yıkamaktan bitkin düşüp uyuduğu bir anda Agâh Efendi, ona tecavüz eder. Tecavüzcüyü değil de tecavüz mağdurunu mahkûm eden ataerkil sistemi yansıtırcasına, Agâh Efendi sesini çıkarmamasını, çıkarırsa hanımların onu dayaktan geberteceklerini söyler. Duyulduğu zaman bir hafta dayak yer, aç bırakılır ve bir sabah sokağa atılır. Durumunu zaptiyelere anlatınca da “geç içeri ifadeni alsınlar” cevabını alır ve zaptiyelerin de dayağına ve cinsel istismarına maruz kalır. “Şimdi, sıra bende, ben dünyanın ifadesini alıyorum. Hem de (*Acı acı güler*) şurda, yıllarca evvelki aynı evde ve artık ağlayan, merhamet dileyen zavallı bir kız değilim, dünyanın anasını satan Nigâr’ım” (Şendil, 2011, s. 67). Bu hayat hikâyesiyle Agâh Efendi’de melek yüzün arkasındaki canavar yüzü, Nigâr’da da Gilbert ve Gubar’ın deyimiyle canavar görünümünün arkasındaki meleksi ama ona trajediler yaşatan egemen eril söylemi çökertmek için canavarlaşan yüzü görürüz.

Melekle canavarın yer değişimini görebildiğimiz tek yer, burası değildir. Nigâr’ın yanında çalışan kızlardan Nadide’deki melek de ortaya çıkar ve Abdi’ye “yosmayız ama kalpsiz değiliz. Sen fakir bir adamsın, hak etmediğim bir para neden dursun bende” diyerek ondan aldığı iki mecediyeyi geri verir. Oyunun başında Nigâr’ın yanında çalışan kızlardan birisi olduğu zannedilen Bedide’nin, Nigâr’ın öz kızı ve bakire olduğu öğrenilir. Bedide, Agâh Efendi’nin oğlu Narçın’la aşk yaşamaktadır. Toplumun gözünde namus timsali olan Agâh Efendi için oğlunun Nigâr’ın kızıyla evlenmesi, olağan koşullarda söz konusu bile olamaz. Nigâr’ın hayat hikâyesini duyan Abdi, hem Nigâr’ın intikam almasına hem de Narçın ile Bedide’nin evlenmesine yardım etmeye karar verir. Nigâr; Abdi, Narçın ve Bedide’nin

dâhil olduğu bir entrika kurarak Agâh Efendi'yi yola getirmeyi başarır. Buna göre Narçın horoza, Bedide de tavuğa dönüştürülecek ve Agâh Efendi için Narçın'ı kurtarmanın tek yolu, büyüü bozmak için Hacı Bumbala'ya başvurmak olacaktır. Oyundaki karnavalesk duruma iyi bir örnek oluşturacak bir şekilde, Nigâr, Hacı Bumbala kılığına girer ve bu kimliğiyle Agâh Efendi'nin sahip olduğu eril gücü tümüyle elinden alır ve onu güçsüz, komik bir varlığa dönüştürür. Encamını okumak üzere avucuna baktığında Hacı Bumbala kılığıyla Nigâr, Agâh Efendi'nin gerçek yüzünü ortaya serer: “Bu itoğlu iti ne yüzle getirdin karşıma. Ulan bunun kırmadığı ceviz kalmamış, yalan dolan, hile, rüşvet, yetim hakkı, fakir fukara ahı, hepsi bunda be...” (Şendil, 2011, s. 81). Kurulan oyunun sonunda Nigâr, Agâh'ın parasını almakla kalmaz konağına da el koyar. Bumbala'nın büyüü bozmak için bir şartı da Agâh'ın Nigâr'dan özür dilemesidir. Bunu gerçekleştirmek için Nigâr'ın evine gittiğinde diğer erkek karakterlerin akıbetine uğrar ve temiz bir dayak yedikten sonra çıplak soyulur. Bu arada Abdi, mahalleliyi ayağa kaldırır ve Nigâr'ın evinde çıplak yakalanan Agâh, Nigâr'ı nikahına almak zorunda kalır. Böylece Nigâr, *Çapkın Denizci*'de Angelica'nın mutsuz sonunu yaşamaz ve feleğin çarkına çomak sokmuş olur.

Kanlı Nigâr'ın Nigâr ve Bedide'nin evlenerek 'düzgün' bir hayat yaşamayı seçmeleriyle sonuçlanması, başka bir deyişle Gilbert ve Gubar'ın deyimiyle “evlilik dışı ilişki yaşayan günahkâr kadın”dan “evli melek”e geçiş yapmaları, geleneksel olanın yeniden tesisi ve evliliğin bir kadın için tek kurtuluş seçeneği olarak sunulması olarak görülebilir. Ancak oyunda anlatılan dönemin toplumsal koşulları göz önünde bulundurulduğunda Agâh Efendi gibi geleneksel ahlak timsali birisinin bir yosmayla evlenme durumuna gelmesi, oyunun karnavalesk ortamında melekten yosmaya, yosmadan meleğe geçişin bu kadar hızlı olması, başlı başına “toplumsal etiketlerin bozumu” anlamına gelmektedir.

Sonuç

Aphra Behn'in *Çapkın Denizci* ve Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr* adlı oyunlarında karnaval ve karnavalesk durumun etkisiyle ataerkil sistemin kadınları sınıflandırmak için kullandığı etiketlerin bozumu görülür. Komedinin ve karnavalın temel unsuru olan kılık değiştirme, kimlik gizleme, başka bir kimliğe bürünme, güçlü olanın alaya alınması ve güçsüz olanla eşitlenmesi gibi araçların kullanılmasıyla evli kadın- evli olmayan kadın, şerefli kadın-yosma, melek- şeytan veya baştan çıkarıcı- iffetli gibi sıfatlar geçerliliğini yitirir ve bu ikili karşıtlıkların (binary oppositions) bileşenleri kolayca yer değiştirir. *Çapkın Denizci*'de Hellena, Florinda, Angelica ve Lucetta gibi kadın kişiler; karnavalı fırsat bilerek ve karnavalın gereği olan kılık değiştirme ve kimlik gizlemeyi kullanarak ataerkil baskıyı aşip istediklerini yaşama olanağı bulurlar. Florinda; kılık değiştirmeyle âşık olduğu kişi olan Belvile ile buluşma olanağı bulurken kılık değiştirme, bazen başına belalar da açar. Evlerinin bahçesinde geceliğiyle Belvile'i beklerken oyunun çapkın denizcisi Willmore, onu yosma zanneder ve tecavüz girişiminde bulunur. Oyunun sonlarına doğru da Lucetta'nın soyup soğana çevirdiği Blunt'ın, hemen akabinde de Willmore ve Belvile'in tecavüz girişimine maruz kalır. Oyunun en namuslu kişisi Florinda'nın başına gelenler melek- şeytanın, yosmayla-bakirenin ne kadar kolay yer değiştirdiğini göstermesi açısından önemlidir. Hellena'da Sevda Şener'in *Kanlı Nigâr*'ı tanımlamak için kullandığı 'fettan kadın' tipi görülür. İşveli, entrikacı, nükteli bir karakterdir Hellena ve oyundaki erkek kişilere pabuç bırakacak birisi değildir. Oyun boyunca değişik kılıklara girerek hem istediğini yaşama fırsatı bulur hem ataerkil sistemin kadınlar için kurduğu duvarı aşar hem de Willmore'u kendine âşık edip oyun boyunca takip eder. Angelica, oyunda hayat kadını olarak seyirci/ okur karşısına çıkan kişilerdendir. Günahkârdır ama erkek toplumu üzerindeki etkisi fazladır. Onu gören herkes, ilk bakışta âşık olur. Ataerkil sistemin timsali Don Pedro ve Antonio, evinde onun için kavga ederek komik duruma düşerler. Oyun boyunca onu gören insanlarda saygı uyandıracak bir ağırbaşlılığa ve meleksi bir davranış tipine sahiptir. Başka bir deyişle, ataerkil

kadın etiketlerini bozan bir şekilde yosmadır ama aynı zamanda melektir. Oyun ilerledikçe ve Willmore'a âşık oldukça içindeki melek daha belirgin hâle gelir. Ama, Nigâr'ın tersine, bir o kadar da gücünü ve özgüvenini kaybeder. Oyunun sonunda Willmore'u kazanamayacağını anlar ve Nigâr'ın ulaştığı mutlu son, ondan esirgenir. Hayatın yüzüne bir sefer de olsa gülümsemediği duygusuyla eski hayatına geri döner. Lucetta, oyunun en acımasız hayat kadını tiplemesidir. O da kimliğini gizler ve Blunt'a kıskanç ve yaşlı bir kocaya sahip bir kadın olduğunu söyler ve böylece şeytani kadının meleksi evli kadınla yer değiştirmesine şahit olunur. Blunt'ı soyup çıplak bir şekilde sokağa bırakması ve böylece Blunt'ı rezil ederek onu eril gücünden düşürmesi, Nigâr'ın evine gelen erkeklere yaptıklarını anımsatır.

Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr*'ında da ataerkil kadın etiketlerini bozan güçlü kadın karakterler vardır. *Kanlı Nigâr*'da doğrudan karnaval yoktur ama Bakhtin'in tanımına uygun karnavalesk bir durum vardır. Komedi ve karnaval öğeleri olan kılık değiştirme ve eril gücü temsil eden figürlerin komik duruma düşürülmesi, geleneksel cinsiyet sıfatlarının geçersiz hâle gelmesini sağlar. Nigâr, oyun boyunca Sevda Şener'in tanımına uygun olarak "fettan kadın" tablosu çizer. Hem Lucetta gibi erkeklere karşı acımasız hem Angelica gibi melektir. Erkeklere karşı acımasızlığı geçmişte yaşadığı travmalardan kaynaklanır ve kendi deyimiyle "bu dünyanın ifadesini almaya" kararlıdır. Evine gelen erkekleri çakırkeyf yaptıktan sonra soyup çıplak hâlde sokağa atar. Erkek timsali olan İstinyeli ve Acem'i de kadın kılığına sokarak onları aşağıladıkları toplumsal cinsin kimliğine sokar. Dolayısıyla, eril kimliği temsil eden erkek giyimi; yerini ya çıplaklığa veya kadın kılığına bırakır ki toplumsal gücün yer değiştirmesini ve Nigâr'ın eline geçmesini sağlar. Oyunun sonunda Agâh Efendi'yi düşürdüğü durum, bunun en iyi örneğidir. Kimlik geçişleri, melek-şeytan, fettan-iffetli ve yosma- bakire gibi ikili karşıtlıktaki bileşenlerin yer değişimi ve cinsiyet etiketlerinin bozumunun başka örnekleri de Bedide ve Nadide'nin durumudur. Oyunun başında Nigâr'ın yanında çalışanlardan biri olarak gördüğümüz Bedide'nin, Nigâr'ın öz kızı ve bakire olduğu ortaya çıkar. Ansızın yosmadan melek kadına geçişe tanık olmuş olunur. Aynı durum, Nadide örneğinde de vardır. Nadide, Abdi'yi kendine âşık edip soyacak ve çıplak olarak sokağa bırakacak kadar 'yosmadır' ama sonunda Abdi'ye parasını geri verecek kadar da melektir. Oyunun sonunda Nigâr, güçlenerek çıkar ve Angelica'nın akıbetine uğramaz. Her ne kadar Nigâr'ın Agâh ile evlenmesi, bir kadının celladıyla evlenmek durumunda kalması anlamına gelse de oyunda temsil edilen toplumsal yapıda Nigâr gibi feleğin sillesini yemiş birisinin ulaşacağı en iyi son, belki de toplum tarafından namus timsali olarak görülen bir adamı kendisiyle evlenme durumunda bırakmak ve Hellena gibi evliliğin dizginlerini elinde tutmaktır.

Kaynakça

- Altaba-Artal, D. (1999). *Aphra Behn's English feminism*. London: Susquehanna University Press.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. (C. Emerson and M. Holquist, İng. Çev.). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. (H. Iswolsky, İng. Çev.). Indiana University Press.
- Bauer, D. (1988). *Feminist dialogics: a theory of failed community*. Albany: State University of New York Press.
- Behn, A. (1993). *The Rover; or the banished cavaliers*. London: Methuen Drama.
- Cingöz, Y. (2016). *Kent, popüler kültür ve karnavalesk: Karagöz geleneği ve müziği*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.

- Çevik, C. (2018). *Geleneksel Türk tiyatrosu motifli komedilerde entrika kurucu olarak kadın ve üç model oyun: Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigâr, İstanbul Efendisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Aydın Üniversitesi.
- Finke, L. (1993). Aphra Behn and the ideological construction of Restoration literary theory. *Rereading Aphra Behn*, 17-28 (H. Hutner, Ed.). London: University Press of Virginia.
- Foucault, M. (1995). *Discipline & punish*. New York: Vintage Books. (Orijinal eser yayın tarihi: 1975)
- Gilbert, S. M. ve Susan G. (2000). *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. (2nded). New Haven and London: Yale Nota Bene Yale University Press. (Orijinal eser yayın tarihi: 1979).
- Hernall, D. P. (1991). The dilemmas of a feminine dialogic.” *Feminism, bakhtin, and the Dialogic*, 7-24 (D. Bauer ve S. J. McKinstry, Ed.). Albany: State University of New York Press.
- Hutner, H. (1993). Revisioning the female body: Aphra Behn’s *The rover*. *Rereading Aphra Behn*, 1-16 (H. Hutner, Ed.). London: University Press of Virginia.
- Kudret, C. (2004). *Karagöz I*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Küçük Arat, G. G. (2008). Osmanlı şehir kadınının ortaoyunundaki “zenne” tipine yansımaları. *Toplum ve demokrasi*. 2 (4), Eylül-Aralık. Erişim Tarihi: 09.01.2020, <http://dergipark.gov.tr/download/articlefile/211007>
- Moi, T. (1985). *Sexual/textual politics*. New York, Methuen.
- Spencer, J. (1993). Deceit, dissembling, all that’s woman: Comic plot and female action in *The feigned courtasans*. *Rereading Aphra Behn*, 86-101 (H. Hutner, Ed.). London: University Press of Virginia.
- Stott, A. M. (2005). *Comedy*. New York: Routledge.
- Szilagyı, S. (1998). The sexual politics of Behn’s rover: after patriarchy. *Studies in Philology*, 95(4) 435-455. Erişim Tarihi: 09.01.2020, <https://www.jstor.org/stable/4174621>.
- Şendil, S. (2011). *Kanlı nigâr*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener, S. (1990). Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı. *DTCF Dergisi*, Cilt 33, Sayı 1-2. 467-75. Erişim Tarihi: 09.01.2020, <http://dctfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dctf/article/view/3646/3196>.