



Aristotelesyen Tragedya Çerçevesinde David Mamet'in "Oleanna" Oyununun İncelenmesi

An Analysis of David Mamet's Play "Oleanna" Within the Frame of Aristotelian Tragedia

Tufan Karabulut¹ 



¹Doç., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: TK. 0000-0002-8649-4237

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Tufan Karabulut,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı,
İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: tufank@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 24.07.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
21.09.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
27.10.2020

Kabul/Accepted: 29.10.2020

Atıf/Citation:

Karabulut, Tufan. "Aristotelesyen Tragedya Çerçevesinde David Mamet'in "Oleanna" Oyununun İncelenmesi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31, (2020): 1-22. <https://doi.org/10.26650/jtcd.772910>

öz

David Mamet'in tartışma yaratan oyunu *Oleanna*, eleştirmenler tarafından, genellikle, cinsel taciz, siyaseten doğruculuk ve akademik eğitimin sorunlarını ele alan bir çerçevede değerlendirilmiştir. Mamet'in oyunları, aynı zamanda absürt tiyatro ile geleneksel realizmin bir bireşimi olarak görülmüştür. Mamet ise tüm bu yaklaşımlara karşı çıkarak *Oleanna*'nın, yüksek öğrenimin kurumsal zemininde, bir profesör ile öğrencisi arasındaki eşit olmayan güç ilişkisini anlatan Aristotelesyen bir tragedya olduğunu ifade etmiştir. Bu çalışmada, Mamet'in bu nitelendirmesinin izi sürülerek *Oleanna*, Aristotelesyen tragedyanın olay örgüsünü belirleyen unsurlar çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Aristoteles'in tragedya tanımından hareketle, oyunun protagonisti olan profesör John ve olay örgüsü "hubris", "hamartia", "peripeteia", "anagnorisis" ve "katharsis" kavramları açısından incelenerek, John'un modern trajik bir kahraman, *Oleanna*'nın da modern Aristotelesyen bir tragedya olduğu düşüncesi tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hubris, Hamartia, Peripeteia, Anagnorisis, Katharsis

ABSTRACT

Oleanna, the controversial play by David Mamet, has generally been reviewed by the critics within the context of addressing the issues of sexual harassment, political correctness and academic education. Mamet's plays have also been considered as a combination of absurd theatre and traditional realism. However, Mamet has dismissed all of these approaches and stated that *Oleanna* is an Aristotelian tragedy, depicting the unequal power relationship between a professor and his pupil against the institutional background of higher education. In this study, by pursuing this description of Mamet, *Oleanna* is reviewed based on the determining elements of the plot of Aristotelian tragedy. Within this context and as per Aristotle's definition of tragedy, the protagonist of the play, Professor John, and the plot are examined in terms of "hubris", "hamartia", "peripeteia", "anagnorisis" and "katharsis" concepts; arguing the notion that John is a modern tragic hero and *Oleanna* is a modern Aristotelian tragedy.

Keywords: Hubris, Hamartia, Peripeteia, Anagnorisis, Katharsis



EXTENDED ABSTRACT

Like other plays by Mamet, *Oleanna* was considered as a combination of absurd theatre and traditional realism. There were even those who argued that *Oleanna* had postmodern signs. However, Mamet disagreed with all these approaches and stated that *Oleanna* is an Aristotelian tragedy. In this article, first of all, starting from the definition of Aristotle's tragedy, *Oleanna's* plot is examined in terms of "hubris", "hamartia", "peripeteia", "anagnorisis" and "katharsis" concepts. Then, the notion that the protagonist of the play, Professor John, is a modern tragic hero and that *Oleanna* is a modern Aristotelian tragedy is discussed.

All three scenes in which *Oleanna's* dramatic weave is structured take place in John's university room. In the two-character play, the protagonist John is both a family man and a university lecturer. Since he is about to be appointed to permanent staff in professorship, he is getting ready to buy a new house. The antagonist, Carol, is a lower-middle-class student. During the plot, Carol, the biggest obstacle to John's achievement of his goals, will pose a growing threat to him as the play progresses.

Starting from the first scene in *Oleanna*, we witness the struggle for superiority, which is tried to be established through an exchange of words between John and Carol. While Carol's inability to understand and use academic language makes her feel "stupid", John tells her that it is not intelligence that prevents her from learning, but her lack of self-worth and that she should stop feeling that way. The breaking point of the first scene is John's private lesson offer to Carol. From this point on, basic hamartia takes place when John acts in disregard of academic rules and even tells Carol that he likes her. Throughout the first scene, it is John's hubris that drives him to act with a greater confidence than he should.

The second scene opens with a surprise situation where the balances are completely reversed. Carol interprets John's actions on the first scene as "elitist", "sexist" and "pornographic", and considers John's statement that he likes her as harassment. An investigation is launched against John when Carol and her supporting group submit a complaint to the Tenure Committee. This process is a sign that positive developments in John's life are at risk, thus the peripeteia has begun. Even though John manages to regain dominance over his student with his subtle and rational approach, it does not take long for Carol to revert. When Carol wants to leave the room at the end of the scene, John's attempt to block her recreates his original hamartia. From this moment on, John's peripeteia really occurs and proceeds negatively in an irreversible manner.

In the third scene, we learn that John's appointment had been suspended and is to be referred to the Disciplinary Board. When the scene opens, we realize that John had invited Carol to his room again and wanted to apologize to her. Carol mentions that her group will withdraw the complaint if he approves the banning of certain books they find objectionable

in the curriculum. However, John gets upset when he sees that his book is also on the list. We can say that the seeds that will carry John to anagnorisis are planted as of this moment. John is shocked when he finds out over a phone call from his lawyer, Jerry, that a criminal prosecution can be initiated against him for attempted rape. The phone rings again; this time the caller is his wife. Carol tells John that he should not call his wife “baby.” An infuriated John loses control and starts physically assaulting Carol. As John lifts a chair and walks towards Carol, he collects himself at the last minute and the play ends. A tragic destruction had taken place, and John was dragged into his pathos.

Consequently, the play’s protagonist John becomes a modern reflection of the Aristotelian tragedy hero, carrying all the elements that a tragedy hero must have in the plot. We can also express that John’s tragic journey has a cathartic effect on the audience. In the frame of all these evaluations, it seems possible to say that *Oleanna* is a modern version of the Aristotelian tragedy.

Giriş

David Mamet'in *Oleanna*'sı 1992'deki prömiyerinden bu yana her sahnelenişinde ciddi tartışmalara neden olmuştur. Oyun, eleştirmenler tarafından geniş ölçüde cinsel taciz, siyaseten doğruculuk ve akademik eğitimin sorunlarını ele alan bir çerçevede değerlendirilmişse de Mamet tüm bu yaklaşımlara karşı çıkararak ısrarla *Oleanna*'nın güç hakkında bir tragedya olduğunu ifade etmiştir.¹ Dolayısıyla yazarın yaklaşımına göre oyun, yüksek öğrenimin kurumsal zemininde bir profesör ile öğrencisi arasındaki eşit olmayan güç ilişkisini ele almaktadır. "*Hem New York hem de Londra'daki ilk inceleme dalgasının ardından eleştirmenlerin çoğu, Mamet'in oyunun öncelikle güçle ilgili olduğu ısrarına katıldılar.*"² Oyunlarının tarzıyla ilgili yapılan değerlendirmelerde ise Mamet'in oyunları genellikle absürt tiyatro ile geleneksel realizmin bir birleşimi olarak nitelendirilmiştir. Hatta bu yaklaşım doğrultusunda, David Sauer, *Oleanna*'nın postmodern işaretlere sahip bir oyun olduğunu savunur.³ Ancak Mamet, bu yaklaşımlara karşı çıkararak *Oleanna*'nın Aristotelesyen bir tragedya olduğunu ileri sürer.⁴ Bu çalışmada *Oleanna*, Aristotelesyen dramaturginin olay örgüsünü belirleyen unsurlar çerçevesinde değerlendirilerek, yazarın bu görüşünü destekleyecek bir yaklaşım ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, "tragedyanın ölümü" tartışmasına girmemek özellikle tercih edilmiştir. Bu çalışmanın temel amacı, ne Antik Yunan'ın bu özgün edebi biçiminin ardından yas tutmaya ne de modern tragedya'yı diriltmeye yöneliktir. Çalışmanın asıl amacı, Mamet'in savının oyun üzerinden araştırılması yoluyla *Oleanna*'yı Aristotelesyen tragedya çerçevesinde değerlendirmektir.

1. Aristotelesyen Tragedyanın Yapısal Özellikleri

Aristoteles, *Poetika*'da tragedya'yı şöyle tanımlar: "(...) *tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir.*"⁵ Bu tanım doğrultusunda tragedyanın ödevinin de "*uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek (katharsis)*"⁶ olduğu ifade edilir.

Aristoteles'in bu belirlemeleri çerçevesinde tragedya'yı diğer oyun türlerinden ayıran en önemli özelliğinin oyunun sonunda gerçekleşen "katharsis" olduğu açıktır. Kahramanın eylemlerinin onu sürüklediği son aşamada -Aristoteles, bu aşamayı da "pathos" olarak tanımlar- ortaya çıkan sonuç ve buna bağlı olarak seyircide uyanan heyecanın yoğunluğu tragedya'ların en ayırt edici özelliğini oluşturur. Aristoteles'e göre, pathos aşamasındaki heyecanı yaratan ise

1 Geoffrey Norman ve John Rezek, "Working the Con", *David Mamet in Conversation* içinde, ed. Leslie Kane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), 125.

2 Brenda Murphy, "Oleanna: language and power", *The Cambridge Companion to David Mamet* içinde, ed. Christopher Bigsby (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 126.

3 David K. Sauer, *David Mamet's Oleanna* (London: Continuum Publishing, 2008), 42.

4 Norman ve Rezek, "Working the Con", 124-125.

5 Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987), 22.

6 a.e., 22.

“yıkıcı” ve “acı verici” eylemlerdir. Kahramanın pathos aşamasında yaşadığı yıkımla seyircide uyandırdığı duygular ise özellikle “acıma” ve “korku” olarak nitelendirilmiştir. “*Acıma, kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından dolayı uyanan elcil bir duygu, korku ise aynı şeylerin kendi başına da gelebileceği endişesini ifade eden bencil bir duygudur.*”⁷ Bu iki karşıt duyguyu ardı ardına deneyimleyen seyirci, bir tür heyecan patlaması yaşayarak hem bu duyguları tüketir hem de katharsis yaşar; böylelikle oyunun sonunda gelinen noktayı anlayıp değerlendirebilmesinin yolu açılmış olur. Dolayısıyla seyircinin söz konusu süreçten sağlıklı bir sonuç çıkarabilmesi tragedya kahramanının oyunun sonundaki yıkıma nasıl taşındığına bağlıdır.

Aristoteles, tragedya kahramanlarının ortalamadan daha iyi niteliklere sahip karakterler arasından seçilmesi gerektiğini belirtir.⁸ Çünkü yıkımın etkisi, karakter ne kadar yüksekte düşerse o kadar artacaktır. Antik Yunan oyunlarında ortalamadan üstünde olmak, sınıfsal olarak soylu olmakla ahlaki bakımdan ise erdemli olmakla özdeşdir. Aristoteles, *Poetika*’nın XIII. bölümünde tragedya karakterini daha yakından inceleyerek şu saptamalarda bulunur: Tragedya yazarlarının erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermemeleri gerektiğini, çünkü bunun korku ve acıma değil, aksine öfke uyandıracığını söyler. Ayrıca kötü kişilerin felaketten mutluluğa erişmelerinin de asla trajik olmadığını belirterek, bunun ahlaksal açıdan bir tatmin yaratmayacağı gibi acıma ve korku duyguları da uyandırmayacağını ifade eder. Çok kötü birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmesinin de (adalet duygusunu tatmin etse dahi) yine acıma ve korku duyguları uyandırmayacağından söz eder. Bu durumda geriye yalnızca bu iki tipin arasındaki kişi kalır: Yani, ne ahlak ve adalet bakımından olağanüstü ne de kötülük ve ahlak düşüklüğü yönünden zaafları olan biri. Aksine ortalamadan daha iyi olan tragedya kahramanının, yaptığı bir hata nedeniyle oyunun sonunda yıkıma uğrayacak, herhangi bir suçla suçlanmış kişi olması gerekir.

Aristoteles, kahramanın bu hatasını “trajik hata” (hamartia) olarak adlandırmıştır.⁹ Trajik hatanın, kahramanın bilmeden yaptığı, herkesin kolaylıkla düşebileceği türden bir yanılğı olması ve ahlaki açıdan da önemli bir zayıflığa işaret etmemesi gerekir. “*Tragedya kahramanının, üstün özellikler taşımasına karşın kusurları da olması, hata yapabilmesi, ona insanlığın temsilcisi olabilme şansını verir. Tragedya kahramanı hem çok özel, hem de insanlığın ortak özelliklerini taşıyan kişidir. Hem özel, hem tipik, hem üstün, hem kusurlu olması kahramanın çok yönlü bir karakter olmasını da sağlar.*”¹⁰ “*Aristotelesçi hamartia, trajedinin etik evrenindeki bir ara bölgeye işaret eder: Hamartia’nın yol açtığı düşüş, ne hak edilen ne de hak edilmeyen bir düşüştür. Böylesi bir trajik düşüş, ne ahlaki anlamlar kazanarak adalet duygumuza seslenir ne de tesadüfiliğini ilan ederek eylemlerin beyhudeliğini vurgular. Bu düşüş, sadece ve sadece korku-acıma ikilisinin etkinleşmesine yol açar.*”¹¹

7 Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 84.

8 Aristoteles, *Poetika*, 14.

9 a.e., 37.

10 Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 87.

11 Kerem Eksen, K. (2008). “Trajik Hata ve Sessizlik”, *Cogito* 54 (2008), 148.

Tragedyanın merkezinde yer alan "trajik hata" (hamartia) kavramını, kahramanın yaptığı tek bir hataya indirgeyerek değil de olay örgüsü içerisinde onu yıkıma sürükleyen hatalar zinciri bağlamında değerlendirmek daha doğru olacaktır. "Örneğin, *Suzanne Said'in de işaret ettiği gibi, Oidipus'un hatası üzerine yazılmış yüzlerce makalede, kahramanın sayısız hatası tespit edilmiştir.*"¹²

Kierkegaard, Yunan tragedyası ile modern tragedyayı karşılaştırırken, antik dünyada kahramanın çöküşünün, sadece hatalı davranmasına bağlı olmadığını, kaderin de bu kötüye gidişte önemli bir faktör olduğunun altını çizer.¹³ Antik kahramanın çöküşü, yalnızca kendi eylemlerinin değil, aynı zamanda başına gelenlerin sonucudur. Oysa modern tragedyada kahramanın çöküşü, tamamen kendi eylemlerine bağlıdır. Modern dönemde, karakterin durum içindeki hatalı davranışları baskındır. Dolayısıyla modern tragedyanın destansı bir yanı yoktur; kahraman, doğrudan kendi eylemlerinin sorumluluğunu üstlenir ve o eylemlerinin sonucunda ya ayakta kalır ya da düşer. Böylelikle birey, kendi sonunun dolaysız yaratıcısı haline gelir.

Tragedya kahramanının hata/hatalar yapmasına ve dolayısıyla oyunun sonunda yıkıma uğramasına neden olan şey ise "hubris"tir. Hubris (kibir), tragedya kahramanını hata yapmaya götüren ölçsüzlük halidir; kahramanın hırsla ve kendine duyduğu aşırı güvenle hareket ederek başını belaya sokmasıdır. Lionel Abel'in de belirttiği gibi, Antik Yunan düşüncesine göre, trajediye neden olan şey, temelde hubris'tir ve hiçbir karakter *hubris'e* sahip olmadan yıkıma uğrayamaz.¹⁴ Böylelikle kahramanın eylemlerinin düşündüğünün tam tersi yönde sonuçlar doğurduğu bir sürece girilir. Aristoteles'in "peripeteia" (baht dönüşü) olarak adlandırdığı öykünün bu ögesi "*olasılık ve zorunluluk yasalarına göre, daha önce meydana gelmiş olaylardan gelişmelidir.*"¹⁵ Kahramanın bu dönüşümü anlaması da "anagnorisis" (tanıma) olarak ifade edilmiştir. Anagnorisis, "*bilgisizlikten bilgiye geçiştir.*"¹⁶ Tanıma, dar anlamıyla oyun kişilerinin birbirlerini tanımasıyla ya da kahramanın geçmişte yaptığı bir şeyin hayatında neye mal olduğunun ayırdına varmasıyla gerçekleşebilir. *Peripeteia* ve *anagnorisis* aşamalarından geçen tragedya kahramanı daha önce sözünü ettiğimiz "pathos"un yani acı verici eylemin içine sürüklenir. Böylelikle tragedya, seyirci üzerinde uyandırdığı *kathartik* etki aracılığıyla temel ödevini gerçekleştirerek son bulur.

2. "Oleanna"nın Olay Örgüsü ve Karakterlerinin İncelenmesi

Mamet, *Oleanna*'nın dramatik örgüsünü üç sahne üzerinden yapılandırır. Sahnelerin üçü de John'un üniversitedeki odasında geçer. İki karakterli oyunun açılış konfigürasyonunda John, karısı ve oğluyla aile reisi kimliğine sahip bir baba, bilim insanı kimliğiyle de üniversite

12 Suzanne Said'den aktaran: Kerem Eksen, a.e., 149.

13 Soren Kierkegaard, *Ya/Ya Da*, çev. Nur Beier (İstanbul: Alfa Yayınları, 2020), 208.

14 Lionel Abel, *Metatheatre A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963), 2.

15 Aristoteles, *Poetika*, 33-34.

16 a.e., s. 34.

kurumunu temsil eden bir profesördür. Carol ise hiçbir kültürel güç veya maddi zenginlik göstergesine sahip olmayan alt-orta sınıftan bir öğrencidir. Hiç kuşkusuz oyunun protagonisti profesör John, antagonisti de öğrenci Carol'dır. Oyunun olay örgüsü içerisinde Carol, John'un hedeflerine ulaşmasının önündeki en büyük engeldir. Oyun ilerledikçe Carol, John'a yönelik giderek büyüyen bir tehdit oluşturacaktır.

Birinci sahne açıldığında John, telefonda karısıyla konuşmakta, Carol da konuşmanın bitmesini beklemektedir. John, üniversitede daimi kadroya atanmak üzeredir; buna dayanarak yeni bir ev satın almaya girişmiştir. Ancak karısından gelen telefonla evin satın alma işlemlerinde bir sorun çıktığını öğrenir. Carol ise John'un dersinden aldığı zayıf not hakkında hocasıyla görüşmek üzere çıkagelmiştir. Elinden gelen her şeyi yaptığı halde neden başarısız olduğunu bir türlü anlayamamaktadır. Oyunun ilk anlarından başlayarak, her iki karakterin de gergin olduklarına ve birbirleriyle iletişim kurma konusunda zorlandıklarına tanıklık ederiz.

Mamet'in diğer oyunlarında da olduğu gibi, onun özgün yazım tekniğini belirleyen, diyaloglardaki kırık kırık konuşma tarzıyla *Oleanna*'da da karşılaşırız. Oyunun her iki karakteri de hem farklı kültürlerin temsilcisi olarak "ayrı dilleri" konuşurlar hem de içinde buldukları sıkışıklıkta çok hızlı düşündükleri ve kızgınlıkla kelimelere yeterince çabuk erişemedikleri için kendilerini doğru ifade etmekte zorluk yaşarlar. Mamet, bir röportajında şöyle söylüyor: "*Voltaire, sözcüklerin duyguları gizlemek için icat edildiğini söylemiştir. Oyunların yaptığı da budur; bizim neyi nasıl söylediğimiz düşüncelerimizi etkiler.*"¹⁷ *Oleanna*'da oyun boyunca John ve Carol arasında sözcükler üzerinden kurulmaya çalışılan egemenlik mücadelesi Mamet'in bu düşüncesini destekler yöndedir. Daha oyunun başında, Carol'ın "*Mesleki terim ne demek?*"¹⁸ repliğiyle iki karakter arasında dil üzerinden yürütülecek güç savaşımı başlatılmış olur. Ardından sorunun cevabını tam olarak bilmeyen John'la Carol arasında Mametvari bir diyalog geçer:

CAROL: *Ne anlama geldiğini siz de tam olarak bilmiyorsunuz yani...?*

JOHN: *Tam olarak ne anlama geldiğinden emin değilim. Öyle bir şey ki, belki senin de başına gelmiştir; hani, sözlüğe bakarsın ya da biri sana açıklar da sen "haa" tamam dersin ama sonra unutup verirsin...*

CAROL: *Öyle olmaz.*

JOHN: *...olmaz mı?*

CAROL: *Yok, olmaz.*

JOHN: *...ne olmaz?*

CAROL: *...yani...*

JOHN: *...yani ne?*

CAROL: *...olmaz.*

JOHN: *...bir şeyleri unutmak mı? Herkes unutulabilir.*

CAROL: *Hayır, kimse unutmaz.¹⁹*

17 Sauer, *David Mamet's Oleanna*, 11.

18 David Mamet, *Oleanna* (London: Methuen Drama Modern Classics, 2001), 2.

19 a.e., 3-4.

Şimdiden ikisi arasında bir şeyler ters gitmeye başlamıştır. Oyunun ilerleyen dakikalarında John, kelimeler üzerinden kurduğu otoriteyi Carol'a iyiden iyiye hissettirecektir ve bu savaşım oyunun sonuna kadar asla ortadan kalkmayacaktır. Birinci sahne boyunca, Carol'ın dilini anlamakta zorluk çektiği, bu yüzden de kendini dışlanmış hissettiği akademiye kabulü için uğraştığını görürüz. John'un derslerde ve kitabında kullandığı dil Carol için aşılması güç bir engel oluşturmaktadır.

CAROL: Her söyleneni yapıyorum. Kitabınızı aldım, okudum...

JOHN: Hayır, eminim sen...

CAROL: Hayır, hayır, hayır. Ne söylendiyse yaptım. Benim için hiç kolay değil. Çok zor...

JOHN: ...ama...

CAROL: Yapamıyorum... dil konusunda çok...

JOHN: ...lütfen...

CAROL: Diliniz... Söylediğiniz "şeyler"...

JOHN: Özür dilerim. Hayır. Bu doğru değil.

CAROL: Doğru. Ben...

JOHN: Sanırım...

CAROL: Bu doğru.²⁰

Bu tartışmalar, John ve Carol'ı birinci sahnenin temel çatışmasını oluşturan yüksek öğrenimin içeriği hakkındaki görüş ayrılığına taşır. Carol'ın beklentisi, John'un bir öğretmen olarak ona bilmediklerini öğretmesi ve yabancı olduğu bu akademik dünyada var olabilmesini sağlamasıdır. "Öğretin bana. Öğretin"²¹ diyerek bu talebini dile getirir. Ona göre öğretmenler her şeyi bilir; öğrenciler ise bilmediklerini not alarak öğrenir ve sınavlarda bu öğrendiklerini hatırlarlar. O nedenle, Carol'ı birinci sahne boyunca elinde defteri, sürekli not alırken görürüz. Oysa John'un eğitim anlayışı, geleneksel yöntemler üzerine kurulu olmayan araştırmaya, düşünmeye ve sorgulamaya yönelik bir çerçeve oluşturur. Jean Jacques Weber'in de belirttiği gibi bu anlayış, John'un Carol'a bir birey olarak yaklaşmasını sağlar.²² Böylelikle John, akademik söylemi terk ederek daha şefkatli, daha kişisel bir söylem biçimine yönelir. Bu duyarlı yaklaşım, John'un öğretmen ve öğrenci ilişkisinden çıkıp daha çok Carol'ın akıl hocası ya da velisi rolüne kaymasına neden olur.

Carol'ın, akademik dili anlama ve kullanmadaki yetersizliği, ona "aptal" olduğunu düşündürür: "Anlayamıyorum. Hiçbir şey anlamıyorum... ve öyle amaçsızca etrafta dolanıp duruyorum. Sabahtan akşama kadar: kafamda hep aynı düşünceyle. Ben aptalın tekiyim."²³ Bu aşamada John, bir yandan emlakçıyla yaşadıkları sorunu çözmeye uğraşırken bir yandan da Carol'ın kendisi hakkındaki bu yanlış düşüncelerini düzeltmeye çabalar. Ancak sahnenin

20 a.e., 6-7.

21 a.e., 11.

22 Jean Jacques Weber, "Three models of power in David Mamet's Oleanna", *Exploring the Language of Drama içinde*, ed. Johanathan Culpeper, Mick Short ve Peter Verdonk (London and New York: Routledge, 2002), 122.

23 Mamet, *Oleanna*, 12.

devamında her iki karakter de (John, acilen çıkmak zorunda olduğu halde bir türlü gidemediği için, Carol ise hocasının onu anlamadığını düşündüğü için) giderek artan bir öfkenin ve kontrolsüzlüğün içine sürüklenir. Bunun üzerine John, Carol'ın öğrenmesine engel olan şeyin zekâ sorunu olmadığını, meselenin bakış açısında yattığını anlatır. Zamanında tıpkı Carol gibi tüm çevresinin ona kendisini “aptal” hissettirdiğinden söz eder. Bu psikolojiden kurtulabilmesi için ona bir pilotun uçuş esnasında dikkatinin dağılmasıyla uçağın yere çakılmasına neden olduğu bir hikâyeyi anlatır. Aslında işin sırrı, kendini değersiz hissetmekten vazgeçip, hata yapmaktan korkmayarak dikkatini toplayabilme becerisinde gizlidir. Ne yazık ki Carol'a verdiği bu tavsiyeye John kendisi uyamayacak ve ikinci sahnenin sonunda dikkatini ve kontrolünü kaybederek “trajik hatasının” (hamartia) içine sürüklenecektir.

Carol'ın, John'un bu öznel keşfine yanıtı “*Neden benimle konuşurken meseleyi kişiselleştiriyorsunuz ki?*”²⁴ olur. Bu irkiltici soru karşısında John'un verdiği cevap oyunun bundan sonraki gelişimini özetler niteliktedir: “*Başkalarının davranışlarını, ancak, kendi penceremizden bakarak değerlendirebiliriz.*”²⁵ John'un oyunun sonundaki yıkımına neden olan şey de ilerde Carol'ın söyleyeceği şu benzer sözlerde saklıdır: “*Bana göre öyleydi. BANA GÖRE ÖYLEYDİ.*”²⁶

Sahne boyunca karısından ve avukatı Jerry'den gelen telefonlar John'un sınırlarını iyiden iyiye gerer ve onu emniyetsiz bir zemine doğru sürükler. Carol, tam bu aşamada John'un gitmek yerine hâlâ kendisiyle ilgilenmesine şaşarak “*Neden burada benimle vakit geçiriyorsunuz?*”²⁷ diye sorar. John'un cevabı oyunun en tartışmalı repliğidir: “*Çünkü senden hoşlanıyorum.*”²⁸

John, bu sözlerinin ardından üniversite ve Profesörlüğe Atama Kurulu hakkındaki görüşlerini açıklamaya başlar: “*(...) okulda, üniversitede, hayatta karşılaştığın sınavlar çoğunlukla aptallar için aptallar tarafından tasarlanmıştır. Onlarda başarısızlığımı sorgulamanın bir anlamı yok. Onlar senin değerini ölçemezler. Yalan yanlış bilgileri ezberleyip papağan gibi tekrar etmeni ölçmekten başka bir işe yaramazlar. Tabii ki, onları başaramazsın. Bir yığın zırvalık.*”²⁹ Daha da ileri giderek kendisini değerlendirecek profesörler kurulu için “*Kokuşmuş Profesörler Kurulu. (...) Arabamı bile yikatmayacağım adamlar benim hakkımda oy kullanacaklar*”³⁰ der. Bu samimi görünen ama bir o kadar da kibirli söylem John'un “hubris”inin temellerini atar.

Mamet'in *Oleanna*'da işaret ettiği en önemli noktalardan biri, kişinin değişime ayak durdurabilme becerisiyle ilgilidir. Özellikle oyunun ikinci sahnesinde görüleceği gibi, Carol'ın

24 a.e., 19.

25 a.e., 19.

26 a.e., 70.

27 a.e., 20.

28 a.e., 21.

29 a.e., 23.

30 a.e., 23.

arkasına grubunu alarak yürüttüğü mücadelede kendini sonuna kadar haklı ve hatasız görmeyi başarması güçlenmesine neden olurken, John'un tersine dönen dengeler içinde kendini bir sınavın içinde hissetmeye başlayarak bocalaması yıkımına neden olacaktır.

Birinci sahnenin önemli anlarından biri, John'un telefonlara cevap vermekten vaz geçerek, Carol'a dersiyle ilgili bir anlaşma teklifinde bulunmasıdır: "*Seninle bir anlaşma yapalım. (...) Derse yeni baştan başlayacağız. Notun 'A' olacak. Final notun 'A' olacak.*"³¹ John'un tek şartı, Carol'ın özel ders kapsamında belirli saatlerde kendisiyle odasında buluşmasıdır. Bu noktadan sonra, John'un akademik kuralları hiçe sayarak hareket ettiğine tanıklık ederiz. Carol, şaşırmıştır ve buna inanmadığını ifade eder:

CAROL: *Ama yeni baştan başlayamayız.*

JOHN: *Başlayabiliriz diyorum. (Sessizlik) Başlayabiliriz diyorum.*

CAROL: *Buna inanmıyorum.*

JOHN: *Evet, farkındayım. Ama doğru. Zaten ders dediğin nedir ki, senle ben değil mi? (Sessizlik)*

CAROL: *Kurallar var.*

JOHN: *Eee, n'apalım yani? Biz o kuralları bozacağız.*

CAROL: *Nasıl yapabiliriz?*

JOHN: *Kimseye söylemeyeceğiz.*

CAROL: *Bu doğru olur mu?*

JOHN: *Bence mükemmel olur.*

CAROL: *Bunu neden yapıyorsunuz?*

JOHN: *Senden hoşlanıyorum. Bunu anlamak o kadar zor mu?*

CAROL: *Ah...*

JOHN: *Burada başka kimse yok, sadece sen ve ben varız. (Sessizlik)*³²

Bu diyalogun yorumu açık hali, Carol'ın ikinci sahnedeki kendisine yönelik cinsel taciz iddiaları açısından ve John'un yıkımına neden olacak trajik hata temelinde mercek altına alınmasını gerektiriyor. Görünen o ki John, ikinci kez "senden hoşlanıyorum" diyerek, Carol'a yönelik cinsel imada bulunma olasılığını kuvvetlendiriyor.

Kellie Bean, kişiler arasındaki dilin cinsiyet yoluyla (diğer faktörlerin yanı sıra) önem kazandığına işaret ederek, kültürel olarak inşa edilmiş (ve heteroseksist) toplumsal cinsiyet rollerinin bu sahnedeki diyaloga nüfuz ettiğini belirtir.³³ Dolayısıyla John'un, Carol'a "*Senden hoşlanıyorum*"³⁴ demesi ve şifreli olarak "*Burada senden ve benden başka kimse yok*"³⁵ diyerek onun için fazladan zaman harcamaya istekli olduğunu açıklaması, bu sözlerin bir erkek öğrenciye

31 a.e., 25.

32 a.e., 26-27.

33 Kellie Bean, "A Few Good Men: Collusion and Violence in Oleanna", *Gender and Genre, Essays on David Mamet* içinde, ed. Christopher C. Hudgins ve Leslie Kane (New York: Palgrave, 2001), 111.

34 Mamet, *Oleanna*, 21.

35 a.e., 27.

söylenmesinden farklı bir anlam ifade edecektir. Yalnız olduklarına dair güven, erkek öğrenciyi rahatlatılabilecekken, kız öğrenci için (istemeden de olsa) savunmasızlığın altını çizecektir.

Bu noktada, Kellie Bean'in okumasındaki doğruluk payıyla birlikte, üzerinde durulması gereken bir diğer unsur, Mamet'in sahnedeki diyalogu bilinçli olarak iki yönlü de yorumlanabilecek biçimde yapılandırmasıdır. Seyirci bu sözleri, Carol'ın yaptığı gibi cinsel taciz olarak da yorumlayabilir, iyi niyetle söylenmiş sözler olarak da kabul edebilir. Mamet'in bu ikiliği yaratmadaki amacının ve söz konusu ifadeleri yorumlamada yol gösterici olanın, John'un daha önceki sözlerinde gizli olduğu görülür: "*Başkalarının davranışlarını, ancak, kendi pencereğimizden bakarak değerlendirebiliriz.*"³⁶ İşte John'un göz ardı ettiği ve sonunda yıkımına neden olacak şey, bu sözlerin, karşısındaki kişi tarafından (kaldı ki o bir kız öğrencidir) farklı anlaşılabilceğini hiç hesaba katmadan hareket etmesinde yatar. John'un önemli trajik hatalarından (hamartia) ilki de bu noktada gerçekleşir. Mamet'in, diyalogu iki yönlü yorumlanabilecek biçimde, örtük olarak yapılandırmasının oyunun geri kalanında ve özellikle sonunda John karakteri ile empati kurabilmemizin önünü açmak için olduğu görülür. Bu ince çizginin, oyunun sonunda seyircinin yaşayacağı "arınma" (katharsis) üzerinde de büyük etkisi olacağı açıktır.

Mamet, *Oleanna*'yı bir "güç trajedisi" olarak tanımlıyor.³⁷ John'un birinci sahnede, bir öğretmen olarak kendini ifade etmekte zorlanan öğrencisi Carol karşısındaki tartışmasız gücü, onun kendine gereğinden fazla güven duymasına neden olur. John'un bu kendine aşırı güveni ise onun "hubris"ini oluşturur. Oyunun ikinci ve üçüncü sahnelerinde bu gücün el değiştirmesiyle, Mamet'in dediği gibi trajedi "*şoke edici ve kaçınılmaz*" bir gidişata sürüklenir.³⁸

Carol karakterinin gizil yönüne işaret etmesi açısından birinci sahnenin bir diğer önemli anı, John'un üniversiteye giden ve gitmeyenlerin gelir dağılımlarına ait istatistikleri incelemeyi teklif ettiği bölümdür. Bu durum karşısında, neredeyse, bir hezeyana kapılan Carol "*HAYIR, HAYIR — AKLİERMİYOR. ANLAMİYOR MUSUNUZ??? KAVRAYAMIYORUM...*"³⁹ diyerek bağırmağa başlar. Bunun üzerine John, onu sakinleştirmek için yanına gidip eliyle omuzuna dokunduğunda Carol "*HAYIR!*"⁴⁰ diyerek haykırır ve ondan uzaklaşır. Bu dokunuş, sonradan Carol'ın John'un aleyhine kullanılacağı bir argüman olacaktır. Sahnenin devamında, Carol'ın eylemlerinin altında yatan gerçeğin bir itirafı olarak görülebilecek "*Ben kötüyüm*"⁴¹ cümlesi gelir. John'un, sorunun ne olduğunu anlamaya yönelik ısrarlarına rağmen, karısından gelen telefonun araya girmesiyle gerçeği öğrenme şansı elinden kayıp gider. Böylelikle Mamet,

36 a.e., 19.

37 Norman ve Rezek, "*Working the Con*", 125.

38 Melvyn Bragg, "The South Bank Show", *Davet Mamet in Conversation içinde*, ed. Leslie Kane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001) 145.

39 Mamet, *Oleanna*, 36.

40 a.e., 36.

41 a.e., 38.

Carol'ın bu derinlerde saklı sırrını yüzeye çıkartmadan oyunun bir gizemi olarak bırakmayı tercih eder. Carol'ın ikinci ve üçüncü sahnelerdeki davranışlarının altında yatanın, geçmişte yaşadığı ve erkeklerden nefret etmesine neden olan bir cinsel istismar olayı olup olmadığı hiçbir zaman öğrenilemez. *Oleanna*'ndaki, seyirciyi çok yönlü düşündürme yaklaşımının, dramatik açıdan özellikle eksik bırakılmış bu noktalarda yattığı açıktır. Birinci sahne, John'un ısrarlı telefonlarla eve çağırılmasının altında yatan asıl gerçeği öğrenmesiyle son bulur: Profesörlüğe atanmasını kutlamak üzere bir sürpriz parti düzenlenmiştir.

İkinci sahne, oyundaki dengelerin tersine döndüğü sürpriz bir durumla açılır. İlk sahneden sonra, aradan geçen sürede Carol, John hakkında Profesörlüğe Atama Kurulu'na bir şikâyet dilekçesi vermiş, bunun üzerine ilgili kurul bir soruşturma başlatmıştır. Bu süreç, John'un yaşamındaki olumlu gelişmelerin (daimi profesörlük kadrosuna atanması ve buna bağlı olarak yeni bir ev satın alması ve oğlunu özel okulda okutma şansı elde etmesi gibi) riske girdiğinin, dolayısıyla baht dönüşümünün (peripeteia) başladığının göstergesidir.

John, aleyhindeki şikâyetini geri çekmesini sağlamak amacıyla Carol'ı odasına davet etmiştir. Sahne, John'un Carol üzerinde etkili olacağını düşündüğü öğretmenliğe nasıl başladığını akademik dille uzun uzun anlattığı bir monologla açılır. Konuşma boyunca John, Carol'ın gözünü korkutacağını düşündüğü "heterodoksi", "ortodoksi" gibi sözcükler kullanarak geçmişte etkili olduğu dil aracılığıyla bir güç gösterisine girişir. John'un, fikirlerini anlatmakta zorlandığı bu dağınık ve gergin konuşma, en nihayetinde, Carol'ın "*Benden ne istiyorsunuz?*"⁴² sorusuyla kesilir. John, kırık kırık ifadelerle, lâfı dolandıran birkaç cümle kurduktan sonra asıl konuya gelir:

JOHN: *Senin buraya gelmeni istedim... çünkü, soruşturmanın içeriğiyle ilgili... senden öğrenmek istediğim... şunu sormak istiyorum: (Sessizlik) Sana ne yaptım ben? (Sessizlik) Ve, ve, galiba, telâfi etmek için ne yapabilirim? Bunu şimdi aramızda halledemez miyiz? Anlamsız, gerçekten, ve bilmek istiyorum.*⁴³

Bunun üzerine Carol, şikâyetini geri alması için John'un ona rüşvet mi teklif ettiğini sorar. John, asla öyle bir niyeti olmadığını söyleyince de Carol "*Hepsini not ettim*"⁴⁴ diyerek karşılık verir. Birinci sahnede öğrenmek için alınan notlar ikinci sahnede bir silâha dönüşmüştür.

John, "*ben sana ne kötülük ettim*"⁴⁵ diye sorduğunda ise Carol'ın cevabı oldukça dolambaçlıdır: "*Bana yaptığınız herhangi bir şey—bana yaptığının uzantısında, biliyorsunuz, bir öğrenci olarak bana yapılandan çok, bütün öğrenci topluluğuna yöneliktir ve bu da Profesörlüğe Atama Kurulu'na sunduğum raporda yer alıyor.*"⁴⁶ Carol'ın, meseleyi kendisi

42 a.e., 45.

43 a.e., 46.

44 a.e., 47.

45 a.e., 47.

46 a.e., 47.

dışında bütün öğrenci topluluğunu ilgilendiren bir sorun olarak ifade etmesinin ardından, John raporu okumaya başlar. Bu bölüm, bizi iki karakter arasındaki temel sorunun ne olduğunu öğreneceğimiz ikinci sahnenin en önemli anlarına taşır. Böylelikle John'un birinci sahnedeki eylemlerinin ve sözlerinin Carol tarafından "seçkinci", "cinsiyetçi" ve "pornografik" olarak yorumlandığı gerçeği ortaya çıkar. Öyle ki Carol, John'un ondan hoşlandığını söylemesini de bir taciz olarak değerlendirmiştir: "*Benden 'hoşlandığımı' söyledi. Benimle birlikte olmaktan zevk alıyormuş. Eğer sık sık odasına gelirim, sınav kağıdında düzeltmeler yapmama izin vereceğini söyledi.*"⁴⁷ John, bütün bu suçlamaları "anlamsız" ve "gülünç" bulunduğunu ifade edince Carol, adeta ona meydan okur:

CAROL: *Bunların olduğunu inkâr edebileceğinizi sanıyorsunuz, öyle sanıyorsunuz ya da olduysa bile, olduysa bile sizin söylediklerinizin anlamı başkaydı diyeceksiniz. Anlamıyor musunuz? Beni buraya sürüklüyorsunuz, bizleri odanıza sürüklüyorsunuz, sizin şunla bunla ilgili "bitmek tükenmek bilmez" konuşmalarınızı dinletmek için. Biz kendimizi çok iyi "ifade" edemiyormuşuz. Demek istediklerimizi söyleyemiyormuşuz. Söyleyemiyor muyuz? Söyleyemiyor muyuz? Bal gibi de söylemek istediklerimizi söylüyorsunuz, işte.⁴⁸*

Carol, John'un sözlerini ve eylemlerini kendi algısı çerçevesinde farklı değerlendirerek ya da kasıtlı olarak onların anlamlarını çarpıtmayı seçerek (sahneyi nasıl yorumladığınıza bağlı olarak her iki seçenek de geçerli olabilir) kontrolü ele geçirmeyi başarır. Grubunu da arkasına alan Carol, artık iyiden iyiye John'un üzerinde güç sahibi olur: "*Siz. Gücünüzü. Kaybettiniz.*"⁴⁹

Bu noktada, bir parantez açarak belirtilmesinde fayda olan hususlardan biri de şudur: Bu replikte ve oyunun genelinde görüleceği gibi, Mamet'in diyalogları yazarken kullandığı teknik (her kelimeden sonra nokta koyuşu, bolca kullandığı üç noktalar, kesme işaretleri vb.) yönetmen ve oyuncuya replikleri yorumlamada yol gösterici niteliktedir.

Güç dengesinin el değiştirmesiyle John'un "baht dönüşümü" (peripeteia) belirgin bir hâl almış görünse de aslında bu değişimin tam olarak olumludan olumsuzu geçiş niteliği taşımadığı da açıktır. John, aleyhine dönen durumu, hâlâ eski haline çevirebilme gücünü elinde tutmaktadır. Carol'ın söz konusu suçlamalarının asılsız ve manipülatif olduğunu Profesörlüğe Atama Kurulu'na yapacağı savunmasında açıklayabilir ve kurul üyelerini buna ikna edebilir. Ancak ilk sahnede, kendine güvenin verdiği rahatlıkla hareket etmesinin ardından, tam anlamıyla sürpriz bir gelişmeyle karşılaşması, paniklemesine neden olur. "*Kendimizi saldırıya uğramaz sandığımız zamanlar, hep en savunmasız olduğumuz anlar değil mi...?*"⁵⁰ sözleriyle ifade etmeye çalıştığı bu durum, Carol'ı odasına çağırıp meseleyi kendi aralarında halletme teklifinde bulunmasıyla, lehine sonuçlanma olasılığı taşıyan soruşturmanın aleyhine dönmesine neden olacak ilk ve

47 a.e., 48.

48 a.e., 48-49.

49 a.e., 50.

50 a.e., 45.

en önemli adımını oluşturur. Baht dönüşümünün zeminini hazırlayan bu davranış, daha sonra atacağı diğer yanlış adımlarla John'u geri dönülmesi imkânsız bir yola sokacaktır. Kendi içinde kötü niyet taşımayan bu tutumu, bir yandan onunla empati kurmamızı kolaylaştırırken diğer yandan süreci kötü yönetmesiyle ona üzümlü acımamıza neden olur. Tüm bu gelişim süreci, bizi oyunun sonundaki yıkıma ve bu yolla gerçekleşecek kathartik etkiye hazırlar.

Kontrolü tam anlamıyla ele geçiren Carol, ilk sahnedeki mahcup ve tedirgin halini tamamıyla geride bırakarak uzun bir konuşmaya girişir. Bu monologda dikkat çekici olan şey, Carol'ın, John'a yönelik suçlamalarının hiçbir yerinde tacizden söz etmemesidir. Carol, konuşmasının merkezine, John'un yüksek öğrenime yaklaşımını koyarak, "*Elinizdeki bu güce bayılıyorsunuz. Yoldan çıkmaya. Yeni yeni icatlar çıkarmaya, sınırları aşmaya... Bizim için oluşturulmuş kuralların hepsini ihlâl etmeye bayılıyorsunuz. Yıkıcı, alaya alıcı üslubunuzu kendinizde bir "hak" olarak görüyorsunuz*"⁵¹ der. Bir yandan yüksek öğrenimi eleştirirken diğer yandan terfi edebilmek için uğraşmasını "ikiyüzlülük" olarak nitelendirir. Carol, konuşmasının sonunda daha da ileri giderek John'u "alçaklık" ve "çıkarıcılık" ile itham eder. Carol'ın bu yaklaşımı, gücü eleştirmekten çok ona erişme isteğinin bir göstergesidir. Asıl çarpıcı gerçek; Carol'ın oyun boyunca baskıcı olarak tanımladığı sistemi özgürleştirmek için savaşmak yerine, o sistemde gücü kendi eline geçirmek için uğraşmasında yatar.

Carol'ın öfke dolu sözlerinin ardından John, "*Bugün gerçekten güzel bir gün*"⁵² ile başlayan insan olmanın özüne ve iletişimin önemine dair uzunca bir konuşma yapar. John'un sözlerinin Carol üzerinde şaşırtıcı derecede etkili olduğu açıktır. Carol, birden ilk sahnedeki kekeleyen, kendine güveni zayıf öğrenci haline geri dönmüştür.

CAROL: ...durun...

JOHN: Evet. Dinliyorum.

CAROL: ...aaa...

JOHN: Evet. Çekinmene gerek yok. Açık açık söyleyebilirsin.

CAROL: ...benim durumum...

JOHN: Dinliyorum. Kendi sözcüklerinle anlatabilirsin. Ne istediğini... Ne hissettiğini...

CAROL: ...ben...

JOHN: ...evet...

CAROL: Benim grubum.

JOHN: Senin "grubun"...? (Sessizlik)

CAROL: Benim danıştığım insanlar...

JOHN: Bunda utarılacak bir şey yok. Herkes akıl hocasına ihtiyaç duyar. Herkes kendiyle yüzleşmek, farklı bakış açılarından yararlanmak ister. Bu yanlış değil ki. Aksine gerekli. İyi. Güzel.⁵³

51 a.e., 52.

52 a.e., 52.

53 a.e., 54-55.

John, Carol'ın grubunu destekleyici tutumuyla, genel olarak sağduyulu ve akılcı yaklaşımıyla Carol üzerinde yeniden hakimiyet kurmayı başarmıştır. İkinci sahnenin sonuna doğru dengelerin eski haline dönmeye başladığını gözlemleriz. Ancak bu esnada, John'un karısından gelen telefon sahneyi bıçak gibi keser. John, karısının evin satın alımıyla ilgili endişelerini gidermeye çalışırken “*şimdi şu şikâyet konusunu halletmeye çalışıyorum*”⁵⁴ diyerek farkında olmadan vahim bir hata yapar. Carol ise telefon görüşmesi sırasında kendini toplayacak fırsatı bulmuş, üstelik kulak misafiri olduğu konuşmadan, John'un şikâyetini geri almasını sağlamak için onu odasına çağırdığını anlamıştır. John, telefonu kapatıp şikâyet konusuna geri döndüğünde, karşısında “alışılabilen işleyişi bozmak istemeyen bir Carol” bulur.

CAROL: Hayır. Bence işleyişi bozmamalıyız...

JOHN: ...bir daki...

CAROL: ...”alışılabilmiş” işleyişi. Dediğiniz gibi. (Kalkar.) Haklısınız, eğer size... uuu... size “kabalık” ettiysem, özür dilerim. Haklısınız.

JOHN: Dur, dur bir dak...

CAROL: Gerçekten gitmem gerek.⁵⁵

Carol, odadan çıkmak istediğinde, John onu tutup gitmesine engel olamaya çalışarak asıl büyük “trajik hatasını” (hamartia) yapar. Bunun üzerine Carol, avazı çıktığı kadar bağırmağa başlar: “*BIRAKIN BENİ. BIRAKIN BENİ. İMDAT, KURTARIN BENİ. KİMSE YOK MU? KURTARIN BENİ, İMDAT. İMDAT. LÜTFEN, LÜTFEN...*”⁵⁶ Bu andan itibaren, John'un “baht dönüşümü” (peripeteia) tam anlamıyla gerçekleşir ve onarılması imkânsız bir biçimde olumsuz yönde ilerler.

Üçüncü sahnede, yürütülen soruşturma sonucunda, John'un görevini kötüye kullandığına, tutumunun hatalı olduğuna kanaat getirilerek profesörlüğe atanmasının durdurulmasına ve Disiplin Kurulu'na sevk edilmesine karar verildiğini öğreniriz. Bunun üzerine John, iki gün boyunca ailesinden ve arkadaşlarından uzakta bir otel odasına kapanmış, kendisine yöneltilen suçlamaları değerlendirmiştir. Sahne açıldığında, John'un Carol'ı tekrar üniversitedeki odasına davet ettiğini ve ondan özür dilemeye karar verdiğini anlarız: “(*...*) *Elimden bir şey gelmez ama hislerim sana bir özür borçlu olduğumu söylüyor.*”⁵⁷ John, kendisine yöneltilen suçlamalardan söz etmeye başladığında ise Carol, “*Özür dilerim, ama onlar artık suçlama olmaktan çıktı. Hepsi kanıtlandı. Hepsi gerçek.*”⁵⁸ diyerek karşı çıkar.

Alevlenmek üzere olan tartışmayı araya giren bir telefon konuşması böler. Telefon John'un avukatının ofisindedir, iki gündür ona ulaşamadıklarından merak etmişlerdir; fakat John onları geçiştirip telefonu kapatır. “*İddianameyi uzun uzun inceledim*”⁵⁹ sözleriyle konuşmasına kaldığı

54 a.e., 55.

55 a.e., 56.

56 a.e., 57.

57 a.e., 61.

58 a.e., 62.

59 a.e., 63.

yerden devam etmek istediğinde, Carol, hiç imtina etmeden “*Bu kelimeyi bana açıklamalısınız*”⁶⁰ diyerek John’un sözünü keser. Brenda Murhy’nin son derece isabetle belirttiği gibi, “*Carol, aralarındaki dilsel güç mücadelesini net olarak kazanmıştır.*”⁶¹ John, “iddia edilen” diyerek bir açıklama getirdiğinde Carol, “*iddia edilen*” ifadesine de itiraz ederek “*Tanıklar dinlendi; deliller tartışıldı ve karar verildi, anlıyor musunuz? Sizin ihmalkâr olduğunuza, suçlu olduğunuza ve görevinizi kötüye kullandığınıza, tutumunuzun hatalı olduğuna karar verildi ve bütün bu söylenen nedenlerle, profesörlüğe atanmanızın durdurulması uygun görüldü*”⁶² der. John, işini kaybetme noktasına geldiğini söyleyince, Carol, dizginleri ele alır ve tartışma şiddetlenir. Carol, John’un sadece kendisine güç kazandıran sisteme inandığını iddia eder:

CAROL: *Tam da olması gerektiği gibi. Anlamıyor musunuz? Kızıyor musunuz? Sizi buraya sürükleyen neydi? Cinsiyetiniz değil. Irkınız değil. Sosyal sınıfınız değil. SİZİN KENDİ EYLEMLERİNİZ. Ve şimdi kızılıyorsunuz. Beni buraya çağırıyorsunuz. Ne istiyorsunuz? Bana “şirin” görünmek istiyorsunuz. Beni “ikna etmek” istiyorsunuz. Sözlerimi geri almamı istiyorsunuz. Geri almayacağım. Neden böyle bir şey yapayım ki? Söylediklerimin hepsi doğru. Şimdi bana “karım var, çocuğum var” diyeceksiniz. Bir kariyeriniz olduğunu ve bunu elde etmek için yirmi yıl çalıştığınızı söyleyeceksiniz. Siz ne için çalıştığınızı biliyor musunuz? Güç. Güç kazanmak için. Anlıyor musunuz?*⁶³

John, bu yaklaşımı duygusuzca bulur; Carol ise meselenin duygularla değil, sorumluluklarla ilgili olduğunu savunur. Artık her iki karakterin de oyunun başındaki konumları yer değiştirmiş gibidir. İlk sahnedeki, “*Öğretin bana. Öğretin*”⁶⁴ diye adeta yalvaran, konuşmakta zorlanan öğrenci Carol gitmiş, onun yerine “*Sizi eğitmek için geldim buraya*”⁶⁵ diyen kendinden son derece emin, öğretmen Carol gelmiştir. John ise tam tersi yönde ilk sahnedeki kendinden emin akademisyen kimliğinden çok farklı, konuşmakta zorlanan “*Yani, ben... ben... ben...Biliyorsun ben... dediğim gibi. Ben... sanırım öğrenmek için çok yaşlı sayılmam, öğrenebilirim, ben...*”⁶⁶ diyen bir öğrenciye dönüşmüştür. “*Roller tersine çevrilmiştir. Öğrenci, güçlü suçlayıcı; öğretim görevlisi ise güçsüz suçlanan olmuştur ve baskın söylem tipi akademik olandan yasal söylemlere kaymıştır; bu da Carol’un John üzerinde söylemsel güç kazanmasını sağlamıştır.*”⁶⁷

Carol, John’un sistemi eleştirirken bile iki yüzlü davrandığını iddia ederek “*(...) tek istediğiniz sizi ödüllendirecek seçkin bir sınıfın içinde kendinizi koruma altına almak. Ve onlara yaranmak için her türlü şaklabanlığa da hazırsınız. Bunu yaparken de sizin maaşınızı ödeyen sistemle alay edip onu istismar ediyorsunuz.*”⁶⁸ der.

60 a.e., 63.

61 Murphy, “*Oleanna: language and power*”, 131.

62 Mamet, *Oleanna*, 64.

63 a.e., 64.

64 a.e., 11.

65 a.e., 67.

66 a.e., 71.

67 Weber, “*Three models of power in David Mamet’s Oleanna*”, 124.

68 Mamet, *Oleanna*, 67-68.

Carol, bu sözlerin ardından John'a hatalı olduğunu söylediği için “*Şimdi benden nefret mi ediyorsunuz?*”⁶⁹ diye sorar. Aldığı cevap “evet” olunca da John'un asıl nefret ettiği şeyi kendisi değil “güç” olduğunu ona kanıtlamak ister: “*Niye benden nefret ediyorsunuz? Beni haksız bulduğunuz için mi? Hayır. Sizden daha güçlü olduğumu düşündüğünüz için. Dinleyin beni. Dinleyin, hocam. (Sessizlik) Nefret ettiğiniz bu güç işte.*”⁷⁰ der. John, böylelikle Carol'ın ve grubunun her gün yüz yüze kaldığı “bu adaletsiz sisteme tabi olmanın acısını” deneyelemektedir.

CAROL: (...) biz bu okula girebilmek için emek harcadık. (Sessizlik) Bazılarımız... (Sessizlik) Kimi önyarguları yıkmak için çok uğraştı. Ekonomik durumuyla ilgili, cinsiyetiyle ilgili, aklımızın ucundan bile geçmeyecek şeylerle savaştı. Öyle aşağılanmalara katlanmak zorunda kaldık ki, dilerim Tanrıdan, sizin ve sevdiğinizlerin başına asla böyle şeyler gelmesin.⁷¹

John, bütün bunların cinsellikle ilgisi olmadığını ifade ettiğinde ise Carol, “*Bana göre öyleydi. BANA GÖRE ÖYLEYDİ. Hâlâ farkına varamadınız mı...? Hâlâ anlamıyor musunuz? BUNA SİZ KARAR VEREMEZSİNİZ*”⁷² diye haykırır. John, konuyu tekrar işini kaybetmesine getirince de Carol, sözlerinin bir karşılık bulmadığını düşünerek gitmeye karar verir. David K. Sauer, John'un bu aşamada konuyu kendi meselesine çevirmesiyle ilgili, “*John, kaybettiğini anlamasına rağmen yaptığı trajik hatanın farkındalığından yoksundur*”⁷³ değerlendirmesinde bulunur. Bu nedenle Sauer'e göre, Mamet'in inanisına rağmen Oleanna'nın Aristotelesyen bir tragedya olması mümkün değildir. Bu aşamada, John'un bir “tanıma” (anagnorisis) yaşamadığını ileri sürerek, Oleanna'nın Aristotelesyen bir tragedya olamayacağını ifade etmek erkenci bir yaklaşım olur. John'un trajik farkındalığı üçüncü sahenin sonunda ayrıntılı olarak değerlendireceğimiz dönüşümünde saklıdır.

Carol, tam odayı terk etmek üzereyken bir anda döner ve müfredatta yer alan bazı sakıncalı buldukları kitapların yasaklanmasına yönelik hazırladıkları listeye onay verirse grubunun şikâyeti geri alabileceğinden söz eder. John, önce bunun akademik özgürlüğe aykırı bir tutum olduğunu ifade etse de sonunda listeyi incelemeyi kabul eder. Ancak kendi kitabının da listede olduğunu görünce öfkelenir ve Carol'ı odasından kovar. Bu andan başlayarak, John'un meselenin özüne dair bir kavrayış yakaladığına, böylelikle de eski güçlü kimliğine geri döndüğüne tanıklık etmeye başlarız.

69 a.e., 67-68.

70 a.e., 68-69.

71 a.e., 69.

72 a.e., 70.

73 Sauer, *David Mamet's Oleanna*, 51.

JOHN: *Hayır, hayır. Söz konusu bile olamaz. Özür dilerim. Az önce ne düşünüyordum bilmiyorum. Sana bir şey söylemek istiyorum. Ben bir öğretmenim. Bir öğretmenim. Anlıyormusun? Kapının üstünde ismim yazılı ve bir sınıfta ders veriyorum; yaptığım bu. Üstünde ismimin yazılı olduğu bir kitabım var. Ve oğlum bir gün bu kitabı görecektir. Bir sorumluluğu... Hayır, özür dilerim benim bir sorumluluğum var... kendime, oğluma, mesleğime karşı...⁷⁴*

Ancak bu sözler de John'un henüz bir "tanıma" (anagnorisis) yaşadığını göstermez. Onun dönüşümünün, kendi kitabının da yasaklanacaklar listesinde yer aldığını gördükten sonra meydana gelmesi, meseleyi hâlâ kendi penceresinden, tek taraflı gördüğünün bir göstergesidir; bu da John'un tam anlamıyla bir "tanıma" yaşamadığını ifade eder. Yine de John'u oyunun sonundaki asıl trajik farkındalığa götürecek tohumların bu andan başlayarak atıldığı söylenebilir.

Sahne, telefonun çalmasıyla kesintiye uğrar, arayan avukatı Jerry'dir. John, yaşadığı değişimle ona artık işini kaybetmesinin umurunda olmadığını, kafasının karışıklığının sona erdiğini, şu andan sonra artık ne yapacağını gayet iyi bildiğini söyler. John'un yeni amacının bu yasaklamalara karşı koymak olduğu anlaşılır. Fakat Jerry ona, hakkında cezai kovuşturma başlatılabileceğinin haberini verdiğinde John, tam anlamıyla şoke olur; telefonu kapatır ve bunun ne anlama geldiğini Carol'dan açıklamasını ister. Carol, John'un odadan çıkarken onu kendine doğru çekip kollarının arasına aldığını, bunun da yasanın ilgili maddesine göre "kötü muameleye maruz kalmak" ve "alenen ırza geçmeye teşebbüs" olduğunu, o nedenle; grubunun John'un avukatına ceza davası açabileceklerini bildirdiğini söyler. "*Carol, John'u resmen tecavüzle suçlayarak —böylelikle davasını eğitim ortamından yasal bir zemine taşıyarak— John üzerinde sadece söylemsel olarak değil, aynı zamanda 'konumsal' olarak da güç kazanır. Tüm bu yollarla Carol, gücü ele geçirir.*"⁷⁵

Telefon tekrar çalar, bu kez arayan karısıdır. John, bir yandan karısına endişelenmemesi gerektiğini, her şeyin yoluna gireceğini söyleyip onu avutmaya çalışırken diğer yandan da Carol'ı odadan çıkartmaya çabalar. Carol, tam odadan çıkmak üzereyken kulak misafiri olduğu telefon konuşması üzerine John'a, "*karınıza 'bebeğim' demeyin*"⁷⁶ der. Bu andan başlayarak, öğretmen ve öğrenci arasındaki mücadele, büyük bir yıkıma doğru evilir. John, çok öfkelenmiştir; o ana kadar elinde tutmaya çalıştığı kontrolünü tamamen kaybederek Carol'ı yakalar ve dövmeğe başlar. Bir iskemleyi havaya kaldırır ve "*Bir milyon verseler, turnağımın ucuyla bile dokunmam sana. Seni küçük kaltak...*"⁷⁷ diye bağırarak Carol'ın üstüne yürür; Carol, yerde korkuyla büzülmüştür. John, son anda kendini toparlar, iskemleyi indirir; sonra çalışma masasına gidip üzerindeki kağıtları toplarken "*...pekâlâ...*"⁷⁸ der. Bunun üzerine, Carol'ın, kendi kendine iki kez "*Evet. Bu doğru.*"⁷⁹ diye mırıldandığı duyulur ve oyun sona erer.

74 Mamet, *Oleanna*, 76.

75 Weber, "Three models of power in David Mamet's *Oleanna*", 124.

76 Mamet, *Oleanna*, 79.

77 a.e., 79.

78 a.e., 80.

79 a.e., 80.

Mamet'in karakterlerinin son sözleri, eleştirmenler için de seyirci için de bir tartışma konusu oluşturmuştur. Oyunun sonunda, John'un, kontrolünü kaybederek sözlü tacize ve şiddete yönelmesi tam anlamıyla şoke edicidir. David K. Sauer, *Oleanna*'nın 1993'te Washington DC Kennedy Center'deki gösteriminde, tiyatro yönetiminin fuayeye koyduğu büyükçe bir karatahtada seyircilere şu üç soruyu yönelterek bir oylama yaptığından söz eder: "*John, haklı mı?*", "*Carol, hatalı mıydı?*" ve "*Böyle bir şey gerçekten olabilir mi?*"⁸⁰ "*Karatahta üzerindeki oyları sayan teşrifatçılar, açıkça herhangi bir sabit gerçekliğin olmadığını ifade ettiler; kimimiz meseleyi bu açıdan görünürken diğerleri tam tersinden bakıyordu.*"⁸¹ Aslında bu ikilik, tam da Mamet'in hedeflediği şeydir.

Augusto Boal, Sophokles'in *Antigone* tragedyasında, Antigone ve Kreon'un birbirlerini yıkıma sürükleyen ve kendilerine ait trajik hataları olan iki trajik kahraman olduğundan söz eder.⁸² Sophokles'in bundaki amacı, seyircinin karakterlerden sadece birine değil her ikisine de empati duymasını sağlamaktır. Çünkü yaşanan trajik sürecin seyirciyi her iki karakterin de trajik hatasından arındırması gerekir. "*Sadece Antigone ile empati kuran bir seyirci Kreon'un hakikati temsil ettiğini düşünmeye yönelebilir, ya da tam tersi durumda, yani sadece Kreon ile empati kurması durumunda, Antigone'nin hakikati temsil ettiğini düşünmeye yönelebilir.*"⁸³

David Mamet de *Oleanna*'da Sophokles'in *Antigone*'de hedeflediğine benzer bir yol izleyerek, oyunun sonunda her iki karakterin de yıkıma uğramasını ve seyircinin tam olarak iki karakterle de empati kuramamasını ister. Mamet, *Oleanna* ile ilgili tüm röportajlarında karakterlerin ikisinin de "*Erkek ve kadın, her an kesinlikle doğru ve oyunun çoğu anında kesinlikle yapıcı şeyler söylediklerini, ama yine de oyunun sonunda birbirlerinin boğazlarını kopardıklarını*"⁸⁴ ısrarla söylüyor. Dolayısıyla Mamet'in düşüncesi, *Oleanna*'nın 1992'de Orpheum Tiyatrosu'ndaki sahnelenişi için hazırlanan afişteki sloganla örtüşür: "Kimin tarafını tutarsan tut, yanlış yaparsın".

Brenda Muphy'nin de belirttiği gibi, John'un Carol'a vurmak üzere kaldırdığı iskemleyi indirip "pekâlâ" diyerek masasına gitmesi ve üzerindeki kağıtları toplamaya başlaması onun için bir "tanıma" (anagnorisis) anıdır.⁸⁵ Mamet'in, John Lahr'a yaptığı açıklama da bunu kanıtlar niteliktedir: "*O, bir trajedi olarak yapılandırıldı. Profesör ana karakterdir. Oyunun son anında durumun mutlak olarak tersine çevrilmesi, onu mutlak tanımaya maruz bırakır. Belki de Thebai'deki vebanın sebebi olduğunun farkına varır.*"⁸⁶ John'un oyunun sonunda

80 Sauer, *David Mamet's Oleanna*, 4.

81 a.e., 49.

82 Augusto Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev. Necdet Hasgöl (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008), 40.

83 a.e., 40.

84 Charlie Rose, "On Theatre, Politics and Tragedy", *Davet Mamet in Conversation* içinde, ed. Leslie Kane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), 164.

85 Murphy, "*Oleanna: language and power*", 134.

86 John Lahr, "David Mamet: The Art of The Theatre XI", *Davet Mamet in Conversation* içinde, ed. Leslie Kane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), 119.

bir zafer kazanmadığı, aksine Carol'a uyguladığı sözlü taciz ve şiddetle onulmaz bir yıkıma sürüklendiği açıktır. Son andaki farkındalığı, cezalandırılmasını ortadan kaldırmayacaktır. Trajik yıkım gerçekleşmiş, John büyük acısının (pathos) içine sürüklenmiştir.

Carol'ın, John'un kendisine saldırmasının ardından iki kez "Evet. Bu doğru."⁸⁷ demesi de yoruma açıktır. Bu sözlerle Carol, John'un sözlü ve fiziksel şiddetine maruz kaldıktan sonra kendi haklılığını mı ifade etmektedir, yoksa John'a mı hak vermektedir? Bu kilidi çözecek anahtar, daha önce de belirtildiği gibi, Mamet'in her iki karaktere de tam olarak hak vermemizin mümkün olamayacağını ifade ettiği sözlerinde saklıdır. Eğer Carol, bu son sözlerini, John hakkındaki suçlamalarının bariz bir kanıtı olarak söylüyor ise o zaman, oyunun sonunda, Carol'ın haklılığı ağır basacaktır ki bunun Mamet'in arzuladığı son olamayacağı açıktır. Carol'ın bu sözlerle, John'a yönelik davranışlarındaki hatayı kabullenmesi, Mamet'in hedeflediği sona daha uygun bir yorum olacaktır. Mamet'in sahne yönlendirmesinde belirttiği "Carol bakışlarını John'dan kaçırır; başını öne eğer. Kendi kendine"⁸⁸ ifadeleri de Carol'ın bir kazanan değil, bir kaybeden olduğunun işaretidir. Bu amansız güç savaşında, oyunun her iki karakteri de yenik düşmüştür.

David K. Sauer, farklı bir bakış açısıyla, her iki karakter tarafından da trajedinin asla bütün boyutlarıyla kavranılmadığından söz eder.⁸⁹ "Belki de her ikisinin de hatalı olduğunu yalnızca seyirci görebilir."⁹⁰ Sonuçta, "Başkalarının davranışlarını, ancak, kendi penceremizden bakarak değerlendirebiliriz."⁹¹ *Oleanna*, bu açık uçlu ve düşündürücü sonuyla yaşattığı katharsis sayesinde, seyircinin de bir trajik farkındalığa ulaşmasını sağlar.

Sonuç

Mamet'in tanımlaması doğrultusunda⁹², *Oleanna*'nın, Aristotelesyen tragedyanın olay örgüsünü oluşturan tüm unsurları içerdiği açıktır. Oyunun protagonisti John, başlarda sahip olduğu kibirle (hubris), bunun sonucunda yaptığı trajik hatayla/hatalarla (hamartia), hayatının olumludan olumsuzu evrilmesiyle (peripeteia), son sahnede yaşadığı tanımayla (anagnorisis) ve içine sürüklendiği yıkımla (pathos) bir tragedya kahramanının olay örgüsü içinde sahip olması gereken tüm unsurları üzerinde taşıyarak, Aristoteles'ten tragedya kahramanının modern bir yansıması haline gelir.

John'un bu trajik yolculuğunun, seyirci üzerinde arındırıcı (kathartik) bir etkiye sahip olduğu da rahatlıkla ifade edilebilir. Mamet, *Oleanna*'nın yarattığı katharsisi (arınmayı) şu sözlerle açıklıyor: "(...) o trajedi korkunç şeylerle ilgilidir. Birini kederlendirsin diye gizleri açığa çıkartmakla ilgilidir. Ve trajedinin —mükemmel bir form içinde— arındırıcılığının nedeni

87 Mamet, *Oleanna*, 80.

88 a.e., 80.

89 Sauer, *David Mamet's Oleanna*, 54.

90 a.e., 54.

91 Mamet, *Oleanna*, 19.

92 Norman ve Rezek, "Working the Con", 124-125.

*budur; çünkü bu bizim baskıyla başa çıkmamıza imkân tanır. Onu baskı altında tutmamıza ve sorgulamamıza olanak sağlar.”*⁹³

Bir tragedyanın arındırıcı (kathartik) etki sağlayabilmesi, daha önce de belirtildiği gibi seyircinin protagonistin eylemleriyle özdeşleşebilmesine, bunun sonucunda da psikolojik bir değişim yaşamasına, yani önce ona acıyıp üzülmesine, sonra da yaşadığı yıkımla korkup ondan uzaklaşmasına bağlıdır. Dolayısıyla *Oleanna*'da da seyircinin katharsis yaşayabilmesi, oyunun protagonisti olan John'un eylemleriyle özdeşleşebilmesiyle mümkün olur.

Jean Jacques Weber'in, son derece isabetli saptamasında belirttiği gibi Mamet, oyunun sonunda seyirciyi bir yandan John'un son eylemleriyle empati kurmaya teşvik ederken diğer yandan da gücü ele geçirmenin acımasızlığına sürüklüyor.⁹⁴ Seyirci üzerinde acıma ve korku duygularının uyandırılabilmesi, John'un trajik hatasının (hamartia) —Carol'in önce taciz, sonra tecavüze varan suçlamalarının— aslında seyirci nezdinde gerçek bir karşılık bulmamasına bağlıdır. Böylelikle seyircilerin John'la özdeşleşmesi ve ona üzülüp acıması mümkün olabilir. Susan Sontag, “*Oidipus'un hikâyesi dünyanın yabancı donukluğunu, öznel niyetlerin nesnel kaderle çatışmasını sergilediği kadarıyla trajiktir*”⁹⁵ diyor. Dolayısıyla Sontag'ın ifadesinden hareketle, profesör John da en az Oidipus kadar masum, en fazla Oidipus kadar suçludur. Ancak John'un sondaki trajik yıkımı (pathos), seyircinin onunla arasına mesafe koymasına ve bu insani yıkımdan kendini korumasına yol açar. “*Gerçekten de bazı eleştirmenler, John'un Carol'a saldırmaya başlamasıyla seyircilerin sevinç çığlıkları attığından söz ederler.*”⁹⁶ Gücün yıkıcılığının anlatıldığı *Oleanna*'da, seyircinin, John'un bu son eylemiyle Carol'a yönelik şiddeti onaylar duruma gelmesi, aslında Mamet'in, seyirciye son dakikada oynadığı bir oyundur. Mamet, John'un bu son eylemini destekleyen, hatta bundan zevk alır bir noktaya sürüklenen seyirciyi “peki, şimdi suçlu kim?” diye sorar gibidir. Bu ironik sonla Mamet, seyirci üzerinde de kendine özgü bir “anagnorisis” yaratır. Tüm bu değerlendirmeler ışığında, *Oleanna*'ya, bir yandan gücün baştan çıkarıcılığını anlatırken diğer yandan kolektif baskılarımızı ortaya koymaya çalışan, Aristotelesyen tragedyanın “güç” üzerine yazılmış modern bir versiyonudur diyebilmek mümkün görünür.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

93 Barbara Schulgasser, “Mountebanks and Misfits”, *David Mamet in Conversation* içinde, ed. Leslie Kane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), 209.

94 Weber, “*Three models of power in David Mamet's Oleanna*”, 125.

95 Susan Sontag, *Yoruma Karşı*, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015), 182.

96 Weber, “*Three models of power in David Mamet's Oleanna*”, 125.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Abel, Lionel. *Metatheatre A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang, 1963.
- Aristoteles. *Poetika*, çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- Bean, Kellie. "A Few Good Men: Collusion and Violence in Oleanna", *Gender and Genre, Essays on David Mamet*. Editör Christopher C. Hudgins ve Leslie Kane, 109-123. New York: Palgrave, 2001.
- Boal, Augusto. *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev. Necdet Hasgöl. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.
- Bragg, Melvyn. "The South Bank Show", *David Mamet in Conversation*. Editör Leslie Kane, 143-156. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Eksen, Kerem. "Trajik Hata ve Sessizlik", *Cogito*, 54 (2010), 148-149.
- Lahr, John. "David Mamet: The Art of The Theatre XI", *David Mamet in Conversation*. Editör Leslie Kane, 109-122. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Kierkegaard, Soren. *Ya/Ya Da*, çev. Nur Beier. İstanbul: Alfa Yayınları, 2020.
- Mamet, David. *Oleanna*, London: Methuen Drama Modern Classics, 2001.
- Murphy, Brenda. "Oleanna: language and power", *The Cambridge Companion to David Mamet*. Editör Christopher Bigsby, 124-137. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Norman, Geoffrey ve Rezek, John. "Working the Con", *David Mamet in Conversation*. Editör Leslie Kane, 123-142. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Rose, Charlie. "On Theatre, Politics and Tragedy", *David Mamet in Conversation*. Editör Leslie Kane, 163-181. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Said, Suzanne. *La Faute tragique*, Paris: F. Maspero, 1978.
- Sauer, David K. *David Mamet's Oleanna*, London: Continuum Publishing, 2008.
- Schulgasser, Barbara. "Mountebanks and Misfits", *David Mamet in Conversation*. Editör Leslie Kane, 192-210. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Sontag, Susan. *Yoruma Karşı*, çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015.
- Şener, Sevda. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Weber, Jean Jacques. "Three models of power in David Mamet's Oleanna", *Exploring the Language of Drama*. Editör Johanathan Culpeper, Mick Short ve Peter Verdonk, 112-127. London and New York: Routledge, 2002.