

ISSN 1303-8605
E-ISSN 2687-4636

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI NUMBER 29 YIL YEAR 2019



Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / *Istanbul University*

Yayın Sahibi Temsilcisi / Representative of Owner

Prof. Dr. Hayati Develi

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Dergi Sorumlusu / Director

Prof. Dr. Kerem Karaboğa

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Ordu Cad. 196, Oda No: 265, Laleli, Fatih 34459, İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 455 57 23

E-mail: dramaturji@istanbul.edu.tr

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

Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt,

Fatih / İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed in

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.

2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,

İstanbul, Türkiye

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No: 17845

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

Statements and opinions expressed in papers published in this journal are the responsibility of the authors alone.

Yayın dili Türkçe, İngilizce ve Almancadır.

The publication language of the journal is Turkish, English and German.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed, open-access journal published biannually in June and December.



DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – oguz.arici@istanbul.edu.tr

Editör / Editor

Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firdinoğlu – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – nfirdin@istanbul.edu.tr

Editör Yardımcısı / Assistant Editor

Arş. Gör. İstek Serhan Erbek – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – serhanerbek@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / Language Editors

Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Dikmen Gürün – Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – dikmen.gurun@khas.edu.tr

Prof. Dr. Arzu Kunt – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – arzukunt@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Aslıhan Ünlü – Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye – a.unlu@deu.edu.tr

Prof. Dr. Bedia Demiriş – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – bdemiris@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Christopher Balme – Ludwig Maximilian Universität, Munich, Germany – balme@lmu.de

Prof. Dr. Emine İnanır – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – eminar@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Kerem Karaboğa – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – kerem.karaboga@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Marcello Gallucci – Accademia di Belle Arti L'Aquila, L'Aquila, Italy – m.gallucci@abaq.it

Prof. Dr. Matthias Warstat – Freie Universität, Berlin, Germany – matthias.warstat@fu-berlin.de

Prof. Dr. Michael Gissenwehner – Ludwig Maximilian Universität, Munich, Germany – gissenwehner@lrz.uni-muenchen.de

Prof. Dr. Merih Tangün – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – merih.tangun@sinerjigitim.com.tr

Prof. Dr. Nedret Kılıçeri – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – nedret.oztokat@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Özden Sözalın – İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ozden.sozalan@bilgi.edu.tr

Prof. Dr. Serpil Murtezaoğlu – İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – murtezaogl@itu.edu.tr

Prof. Dr. Uşun Tükel – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – usun.tukel@istanbul.edu.tr

Prof. Dennis Kennedy – Rinity College Dublin, Dublin, Ireland – dkennedy@tcd.ie

Prof. Erol İpekli – Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye – eipekli@anadolu.edu.tr

Prof. Gaston A. Alzate – California State University, Los Angeles, U.S.A. – galzate@calstatela.edu

Prof. Helen Gilbert – Royal Holloway University of London, Surrey, U.K. – Helen.Gilbert@rhul.ac.uk

Prof. Jean Graham-Jones – The City University of New York, New York, U.S.A. – jgraham-jones@gc.cuny.edu

Prof. Platon Mavromoustakos – National & Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece – platon@theatre.uoa.gr

Doç. Dr. Abdulkadir Çevik – Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye – cevik@humanity.ankara.edu.tr

Doç. Dr. Anna Stavrakopoulou – Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece – stavrak@thea.auth.gr

Doç. Dr. Hasibe Kalkan – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – hasibe.kalkan@istanbul.edu.tr

Doç. Margaret Werry – University of Minnesota, Minneapolis, U.S.A. – werry001@umn.edu



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Chambord Şatosu'ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: *Yirmi Çocuklu Bir Adam* yahut *Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*
The Commotion of the Chambord Chateau Brought to the Ottoman Stage: Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut *Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*
Çiğdem Kurt Williams1-15
- Dionysosçu Ritüeller ve Antik Yunan Tiyatrosunda Karşıtlıkların Biraradalığı
The Coexistence of Contradictions in Ancient Greek Theater and Dionysian Rites
Nazım Sarıkaya.....17-41
- Cherrie Moraga'nın *The Hungry Woman: A Mexican Medea* Adlı Oyununun Homi Bhabha'nın Postkolonyal Melezlik & Üçüncü Alan Teorisi Açısından İncelenmesi
A Bhabhaian Analysis: The Postcolonial Hybridity and the Third Space in Cherrie Moraga's The Hungry Woman: A Mexican Medea
Aycan Gürlüyer43-63

İnceleme Makalesi / Review Article

- Gerçeğin Saçmalığı, Saçmanın Sanatı: Gerçek Sanat Birliği
Nonsense of Reality, Art of Nonsense: The Association for Real Art
Esmâ Armağan Ertuğrul65-91

Çevrimyazı / Transcription

- Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz
The Man with 20 Children or What can't Cunning Time do to People
Çiğdem Kurt Williams 93-128

Çeviri / Translation

- Yelizaveta Bam
Yelizaveta Bam
Esmâ Armağan Ertuğrul129169

Sunuş

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T.E.D.) Bölümü Dergisi, tüm araştırmacı, yazar, akademisyen ve yüksek öğrenim öğrencilerinin, sosyal bilimler ve sanat alanındaki bilimsel çalışmalarını duyurmak ve Türkiye’de bu alandaki bilgi birikimine katkı sunmak amacıyla yılda iki kez basılı ve online olarak yayımlanan hakemli bir dergidir.

T.E.D. Bölümü Dergisi’nde öncelikli olarak tiyatro, dramaturji ve performans çalışmaları kapsamında değerlendirilebilecek bilimsel yazılar yayımlanmaktadır. Yanı sıra, felsefe, psikoloji, edebiyat, sosyoloji, sanat tarihi, antropoloji, tarih, iletişim, çeviri bilim, dilbilim, mimarlık ve tasarım gibi sosyal bilimlerin diğer alanlarına da giren fakat dramaturji çalışma alanıyla ilişkili olabilecek yazılara da yer verilir. Ayrıca son dönemde yazılmış, özellikle Türkiye’deki dramatik yazarlık bölümü öğrencilerinin yazdığı oyun ve senaryo metinleri de yayın kurulumuzun onayıyla dergimizde basılabilmektedir.

T.E.D. Bölümü Dergisi’nin bu sayısında dört makale ve iki oyun çevirisiyle karşınızdayız.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden Dr. Öğr. Gör. Çiğdem Kurt Williams, **“Chambord Şatosu’ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz”** başlıklı makalesinde; Mehmet Hilmi’nin Molière’in *Monsieur de Pourceaugnac*’ından yaptığı *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz* başlıklı çevirisinde, kaynak metni, Osmanlı seyircinin beğenisine uygun hale getirmek için ne tür bir kültürel ve estetik dönüşümden geçirdiğini incelemektedir. Mehmet Hilmi’nin Molière’den Osmanlı Türkçesine yaptığı *“Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz”* başlıklı bu metnin Arap harflerinden Latin harflerine çevirisi de yine Çiğdem Kurt Williams tarafından yapılmıştır.

Beykent Üniversitesi Oyunculuk Bölümünde Araştırma Görevlisi ve Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora programı öğrencisi olan Nazım Sarıkaya **“Dionysosçu Ritüeller ve Antik Yunan Tiyatrosunda Karşıtlıkların Biraradılığı”** başlıklı çalışmasında Dionysos kültüründe yer alan ve kültürün en önemli unsuru olan “karşıtların biraradılığı” motifinin izlerini Antik Yunan komedyalarında sürüyor. Antik Yunan’daki pek çok kültürden farklı olan ve hatta tiyatro sanatının da kaynağı olan Dionysosçuluk, karşıtlıklar üzerinden üretilen kategorik ayrımları bir araya getirme üzerine dayanmaktadır. Bu bizatihi Dionysos tanrının kendinde de görülür. Yunan dünyası için bile bir yabancı olan Dionysos tanrı-insan, insan-hayvan, vatandaş-barbar, efendi-köle, kadın-erkek vb. sınıflandırma sistemlerine uygunluk göstermediği için aslında düzeni tehdit etmektedir. Sarıkaya bu düşüncelerden hareketle makalesinde önce, tiyatronun kökeni olduğu düşünülen Dionysosçu ritüelleri tarihsel ve kültürel boyutlarıyla ele alıyor. Daha sonra ise Dionysos ritüellerindeki karşıtlıkların Antik Yunan tiyatrosundaki temsiline odaklanıyor. Komediya

ve tragedyalardan örneklerle Dionysos'un karakteristik özelliği olan karşıtlıkların bir arada olması durumunun tiyatrodaki karşılığını araştırıyor.

İ.Ü. Yabancı Diller Yüksekokulu'nda İngilizce öğretim görevlisi ve aynı zamanda Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora programı öğrencisi Aycan Gürlüyer "**Cherrie Moraga'nın *The Hungry Woman: A Mexican Medea* Adlı Oyununun Homi Bhabha'nın Postkolonyal Melezlik & Üçüncü Alan Teorisi Açısından İncelenmesi**" başlıklı çalışmasında, Chicana (ya da Chicano) tiyatrosunun öncü feminist yazarlarından Cherrie Moraga'nın yeniden yazdığı Medea mitini, Homi Bhabha'nın postkolonyal melezlik ve üçüncü alan teorisi kapsamında değerlendirmektedir. Melezlik kavramını tartışmalı bir kültürel kimlik düşüncesi içinde değerlendiren Bhabha, kolonileştiren ve kolonileştirilen iki kültürün etkileşimi sonucu melez bir üçüncü alanın ortaya çıktığının altını çizer. Cherrie Moraga ise Yunan mitolojisinin önemli bir kahramanı olan Medea'yı, Meksikalı bir lezbiyen olarak yeniden yazarak, feminist bir üçüncü alan yaratmaktadır. Gürlüyer, Moraga'nın bu distopik oyunu *The Hungry Woman: A Mexican Medea* 'da Bhabba'nın melezlik kavramının izini sürmektedir.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencisi Esmat Armağan Ertuğrul'un hazırladığı "**Gerçeğin Saçmalığı, Saçmanın Sanatı: Gerçek Sanat Birliği**" başlıklı inceleme makalesinde Türkiye'de çok az bilinen bir Rus avant-garde hareketi tanıtılıyor. Gerçek Sanat Hareketi ya da Rusça'daki kısaltma adıyla OBERIU bir yandan (kendileri kabul etmese de) Rus fütüristlerine benzer işler yapmışlar, özellikle tiyatro metinlerinde "akıl ötesi" denilen uygulamalara yer vermişlerdir. Esmat Armağan Ertuğrul, topluluğu bu açıdan tanıttığı yazısının ardından, topluluğun en önemli ve aynı zamanda çevrilmesi zor metinlerinden biri olan ve ekibin kurucularından Daniil Harms'ın yazdığı **Yelizaveta Bam** adlı oyun metnini çevirmiştir. Bu sayımızda Ertuğrul'un söz konusu çevirisi de yer almaktadır.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi **T.E.D. Bölümü Dergisi**'nin 29. sayısına katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, makaleleri titizlikle okuyup detaylı geridönüşler yaparak yazıların amacına ulaşmasını sağlayan hakemlerimize, derginin bürokratik yazışmalarından matbaadaki basımına kadar, emeği geçen üniversitemizin değerli çalışanlarına ve ayrıca dergiye bizlerle paylaşan okurlarımıza teşekkür ederiz.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü



Chambord Şatosu'ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*

The Commotion of the Chambord Chateau Brought to the Ottoman Stage: *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*

Çiğdem Kurt Williams¹ 



¹Dr. Öğr. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ç.K.W. 0000-0001-7865-1645

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Çiğdem Kurt Williams,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 89,
Bomonti-Şişli, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: cigdem.kurt@msgsu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 31.10.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
12.11.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
21.11.2019

Kabul/Accepted: 25.11.2019

Atıf/Citation:

Williams, Çiğdem Kurt. "Chambord Şatosu'ndan
Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: Yirmi
Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana
Neler Yapmaz" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji
Bölümü Dergisi* 29, (2019): 1-15.

<https://doi.org/10.26650/jtcd.641086>

ÖZ

"Çeviriler Çağı" (1869-1882), Osmanlı tiyatro adamlarının, Türkçe tiyatro yapan kumpanyaları, özellikle de Güllü Agop'un "Osmanlı Tiyatrosu"nu farklı metin üretme tekniklerini kullanarak yarattıkları yeni oyunlarla besledikleri bir dönem olmuştur. Çevirmenler, artık klasikleşen ya da o dönem revaçta olan yeni Fransız oyunlarını Türkçeye çevirerek, uyarlayarak, Türkçede yeniden yazarak yeni bir tiyatro repertuarı oluşturmuşlardır. Mehmet Hilmi'nin Molière'in *Monsieur de Pourceaugnac*'ından yaptığı *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* başlıklı çevirisi de bu repertuarın sahnede çok tutmuş başarılı örneklerindedir. Bu makalede çevirmen Mehmet Hilmi'nin kaynak metni Osmanlı seyircinin beğenisine uygun hale getirmek için ne tür bir kültürel ve estetik dönüşümden geçirdiği incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Molière, komedi, çeviri, uyarlama, Osmanlı halk tiyatrosu

ABSTRACT

The "Age of Translations" (1869-1882) was a period in which the men of Ottoman theater provided theater companies with plays to be performed in Turkish, especially at Güllü Agop's "Osmanlı Tiyatrosu" ("Ottoman Theater"), and these new plays were written using different techniques of text production. By translating and adapting new French plays that were either considered classics or were popular at the time into Turkish, or by rewriting them in Turkish, they created an entirely new repertoire for the theater. Mehmet Hilmi's *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* (*The Man with 20 Children or What can't Cunning Time do to People*), an adaptation of Molière's *Monsieur de Pourceaugnac*, is one of the more successful examples of this. This article will examine exactly how Mehmet Hilmi transformed the source text to make it compatible, both in terms of culture and aesthetics, to the Ottoman audiences for which these plays would be performed.

Keywords: Molière, comedy, translation, adaptation, Ottoman popular theater

EXTENDED ABSTRACT

The “Age of Translations” (1869-1882) was a period in which the men of Ottoman theater provided theater companies with plays to be performed into Turkish, especially at Güllü Agop’s “Osmanlı Tiyatrosu”, and these new plays were written using different techniques of text production. By translating and adapting new French plays that were either considered classics or were popular at the time into Turkish, or by rewriting them in Turkish, they created an entirely new repertoire for the theater. Mehmet Hilmi’s *Yirmi Çocuklu Bir Adam* yahut *Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* (*The Man with 20 Children or What can’t Cunning Time do to People*), an adaptation of Molière’s *Monsieur de Pourceaugnac*, is one of the more successful examples of this. Mehmet Hilmi transformed the source text to make it compatible, both in terms of culture and aesthetics, to the Ottoman audiences for which these plays would be performed and produced an “acceptable” translation.

Monsieur de Pourceaugnac was a form of palace entertainment that includes music and dance, produced by Molière and Lully for Louis XIV. The play follows the downfall of an unwanted suitor, a common theme in Commedia dell’arte. The play, like many others in Commedia dell’arte, displays a loose and additive dramatic structure: the story isn’t of the utmost importance and the games played on the unwanted suitor Monsieur de Pourceaugnac are sequentially loosely tied together. These games are designed by Sbrigani to discredit Monsieur de Pourceaugnac in the eyes of his potential future father-in-law, Oronte, and to remove any obstacles to the union of Julie and Éraste, who love each other. In each new scene, the audience encounters a new trap set to break Monsieur de Pourceaugnac’s determination and to discourage him from getting married. By the end he gives up and returns to his homeland.

Yirmi Çocuklu Bir Adam is a rewriting in which Mehmet Hilmi clearly felt comparatively uninhibited by any norms of translations and used all means and methods to reorganize the source text. Mehmet Hilmi changed the order of the scenes and discarded large parts of others. Almost all of the music, dance and ballet were scrapped in his translation. The parts at the end of the first act were kept, though transformed completely in the target text.

There are fewer people in the target text than in the source text. In addition to singers, musicians and dancers, Mehmet Hilmi also cast aside some of the more minor characters. He also brought Molière’s other characters into an Ottoman context, often with names that would be recognized by the Ottoman audience as a particular type of character. Monsieur de Pourceaugnac thus became İbiş Ağa a common character in popular Ottoman theater. Unlike in the source text, no ethnic or geographical origin is attributed to him in the target text.

In the source text, Monsieur de Pourceaugnac is bombarded with claims that he is sick in order to discredit him and send him back to his hometown. Mehmet Hilmi shortens this scene

considerably and erases various characters from it entirely.

The conversation between İbiş Ağa and Musa Ağa (Oronte in the source text) is reminiscent of Karagöz and Hacivat with much word play one after the other, a standard source of entertainment for Ottoman audiences. This type of word play is repeated later in the conversation between İbiş Ağa's two fake wives. They both claim that he is their husband and engage in a fierce debate for comedic effect. This scene is similar to one of the scenes in *Ortaklar*, a well-known Karagöz play.

The third act of *Monsieur de Pourceaugnac* presents another interesting example of the intersection between Ottoman theater and Molière. İbiş Ağa leaves the city in the guise of a woman at the suggestion of Fitne Kumkuması (Sbrigani in the source text). He wears traditional Ottoman women's clothing and covers his face. This theme plays out also in many Karagöz plays wherein the main characters (Karagöz in *Sahte Gelin*, Hacivat in *Salıncak*) dress as women.

These show how Mehmet Hilmi transformed the source text into something immediately recognizable in the context of Ottoman culture and the popular theater, creating a play at once both original and familiar.

Giriş

Molière'le tanışıklığımız eskilere dayanır. Fransız tiyatro adamının oyunları, 1670'lerde, kendisi henüz hayattayken, Pera'da elit bir izleyici kitlesi önünde Fransızca olarak oynanmıştır.¹ Molière'in Osmanlı İmparatorluğu sınırları içindeki ilk Türkçe çevirileri on dokuzuncu yüzyılda yapılır. Oyunlarının birçoğu, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ve yirminci yüzyıl başlarında İstanbul, İzmir, Edirne, Bursa, Selanik gibi büyük, kozmopolit Osmanlı kentlerinde heterojen bir izleyici kitlesi için Türkçe, Yunanca ve Fransızca olarak sahnelenir. Molière tiyatrosu Cumhuriyet döneminde aydınlanma fikri çerçevesinde yeniden keşfedilir ve 1940'lardaki yoğun çeviri hareketi içerisinde, yeni çevirilerle Türk okuruna tanıtılır. O dönemden beri Türk seyircisinin en iyi tanıdığı yabancı tiyatro adamlarından biri Molière'dir.

Fransız tiyatro adamının on dokuzuncu yüzyılın sonlarından beri Türk komedisini içerik ve biçim açısından etkilediği de artık ortak bir kabule dönüşmüştür. Sevdâ Şener'e göre, Türkiye'de komedi türünün evrimi içindeki en belirgin dönüşüm, Molière tarzının benimsenmesiyle yaşanmıştır.² Molière komedileri gerçekten de, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Güllü Agop'un "Osmanlı Tiyatrosu" bünyesinde yerli ve millî bir tiyatro oluşturmayı amaçlayan Osmanlı tiyatro adamları için son derece verimli bir kaynağa dönüşmüştür. Bunlar 1860'lardan itibaren Molière tiyatrosunu Türkçeye çevirerek, uyarlayarak; Türkçede yeniden yazarak Osmanlı Tiyatrosu'nun kullanacağı metinler hazırlamış ve bizim "Çeviriler Çağı" (1869-1882) olarak adlandırdığımız dönemi açmışlardır.

On üç yıl kadar süren bu yoğun çeviri hareketinin öncüsü Ahmet Vefik Paşa'dır (1823-1891). Ahmet Vefik Paşa, 1869-1882 yılları arasında Molière'in on altı oyununu Türkçeye kazandırmış ve çevirilerinin basılabilmesini, okurla buluşabilmesini sağlamıştır. Ancak sahnelenme ve seyirciyle buluşma aşamasında her çevirinin ayrı bir öyküsü olmuştur: Bazıları dönemin en çok oynanan yapımlarına dönüşmüş, bazıları ortalama bir başarı elde etmiş, bazıları bir-iki gösterim sonrasında repertuvardan kaldırılmış, bazılarıysa hiç oynanmamıştır.³

İlginçtir ki, o dönemde başkette basılı metne dayalı tiyatro yapma tekeli elinde bulunduran Osmanlı Tiyatrosu'nun ve buna alternatif olarak ortaya çıkan tuluat kumpanyalarının ya da başkent dışındaki tiyatro topluluklarının repertuarına girip uzun süre gösterimde kalmayı başaran çevirilerin tümü, modern çeviribilim çalışmalarında kullanıldığı anlamda "kabul edilebilir çeviri"lerdir. Kabul edilebilir çeviri, çevirmenin erek kültürdeki normlara bağlı

1 Antoine Galland, *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673)* c. 2, haz. Charles Schefer (Paris: Ernest Leroux, 1881), 5-36.

2 Sevdâ Şener, « Molière ve Türk Komedyası », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5* (1974), 26.

3 Sahnelenen oyunlar için bkz. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 454-462.

kalarak metni hedef okur ya da izleyici kitlesi için kabul edilebilir kılmasıdır.⁴ Bu, kaynak metnin alıcı kitle için alışılmış, tanıdık kıldığı “uyarlama” işlemine de denk düşer. Osmanlı çevirmenlerinin benimsediği bu yaklaşım esasında yabancı meslektaşlarınınkinden farklı değildir. Tiyatro tarihçisi Jean-Claude Yon’un da belirttiği gibi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransız tiyatrosunun dünyaya yayılma, dünya sahnelerini egemenliği altına alma kanallarından biri çevirilerdir. Çevirmenler her ne kadar kaynak metni hedef seyircinin beğenisine uygun hale getirmek adına istedikleri gibi dönüştürseler de, elde ettikleri metin Fransız tiyatrosu ürünü olarak görülmüş ve prestijini koruyabilmiştir.⁵

Molière’in o dönemde popüler olan ve birden fazla tiyatro sezonu boyunca oynanan Türkçe çevirilerindeyse kabul edilebilirlik iki yoldan sağlanmıştır: Kaynak metnin Osmanlı gündelik yaşamına (özel adlar, giysiler, yeme-içme, akrabalık ilişkileri vb.) uyarlanmasını ifade eden “kültürel uyarlama” ve yine kaynak metnin halk tiyatrosu kalıplarına uyarlanması anlamına gelen “estetik uyarlama”. Osmanlı çevirmenleri, esas olarak orta sınıftan gelen ve halk tiyatrosuna alışık olan bir izleyici kitlesinin beklentisini göz önünde bulundurarak Molière tiyatrosunu Osmanlı zevkine uyarlamıştır. Metin And’a göre uyarlama stratejisinin benimsenmesinde iki ana neden vardır: Birincisi birebir çevirmeye göre her zaman daha kolay olması, ikincisiyse biçim ya da içerik bakımından yabancılık barındıran oyunları reddetme eğilimindeki seyirciyi ürkütmemesi.⁶

İki yönlü uyarlama stratejisi başta Ahmet Vefik Paşa olmak üzere Teodor Kasap, Ali Bey ve Mehmet Hilmi gibi birçok Molière çevirmeni tarafından benimsenmiş, bu sayede ortaya Osmanlı seyircisinin tam beğenisini kazanan şu oyunlar çıkmıştır: *Zor Nikâhı (Le Mariage Forcé)*, *Zoraki Tabip (Le Médecin Malgré Lui)*, *Meraki (Le Malade Imaginaire)*, *Tabib-i Aşk (L’Amour Médecin)* (çev. Ahmet Vefik Paşa); *Sahte Hekim (Le Médecin Volant)* (çev. A. F.); *Ayyar Hamza (Les Fourberies de Scapin)* (çev. Ali Bey); *Pinti Hamit (L’Avaro)*, *İşkilli Memo (Sganarelle ou le cocu imaginaire)* (çev. Teodor Kasap) ve *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz (Monsieur de Pourceaugnac)* (çev. Mehmet Hilmi). Adı geçen bu oyunlar 1870-1880’lerde Osmanlı Tiyatrosu’nun en çok tutan yapımları arasında yerlerini almış, aynı dönemde tuluat kumpanyalarının da vazgeçilmezlerinden olmuştur. Bu çalışmada “Çeviriler Çağı”nın en parlak ürünlerinden *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*⁷ (1880) ele alınacak, çevirmen Mehmet Hilmi’nin kaynak metni Osmanlı beğenisine uygun kılmak adına nasıl dönüştürdüğü incelenecektir.

4 Daha fazla bilgi için bkz. Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd’hui, demain* (Bruxelles: De Boeck, 2012).

5 Jean-Claude Yon, *Le Théâtre français à l’étranger au XIX^e siècle. Histoire d’une suprématie culturelle* (Paris: Nouveau Monde, 2008), 15.

6 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu* (Ankara: Dost Yayınları, 1999), 165.

7 Oyun bundan böyle *Yirmi Çocuklu Bir Adam* olarak anılacaktır.

Denetimden Üretime Mehmet Hilmi

Mehmet Hilmi, 1870-1880'ler Osmanlı tiyatrosunun tartışmalı bir figürüdür. O dönemde Zaptiye Nezareti'ne bağlı olan Tiyatrolar Umumi Müfettişliği'nde müdürdür. Tiyatroları denetlemekle görevli birimin başındayken İstanbul gazetelerine tiyatro hakkında mektup ve yazılar göndermiş; eleştirdiği gazetelerin kendisine yanıt vermesiyle tartışmalar alevlenmiştir. Metin And'a göre Mehmet Hilmi'nin tiyatro merakı herşeyden önce, resmî görevinden kaynaklanmaktadır. Geçimini tiyatrodan sağlayan yazarlara özenmekte, Osmanlı tiyatro yazarları arasında bir yer edinmek istemektedir.⁸ Bu arzusu her ne kadar gerçekleşmemişse de, Mehmet Hilmi dönemin tiyatro repertuarına önemli bir katkı yapmıştır.

Yirmi Çocuklu Bir Adam'ın önsözünde Mehmet Hilmi'nin yazı ve çevirilerinin bir listesi yer almaktadır.⁹ Buna göre Mehmet Hilmi, *Bahariyye-i Edebiyat* (1879-1881, İstanbul) adlı aylık dergide yazılar yazmıştır. *Güruh-u İnsan Nakıstır Her An* (1878) adlı bir oyunu da vardır. Ancak Metin And bunun Fransız tiyatro yazarı Lambert-Thiboust'un *L'homme n'est pas parfait* adlı oyununun çevirisi olduğunu, Mehmet Hilmi'nin çeviriyi kendi eseriymiş gibi sunduğunu belirtir.¹⁰ Aynı önsöze göre, Fransız yazar Xavier de Montépin'den *Paris Batakhaneleri* (1879) adıyla bir resimli roman tercümesi de yapmıştır.¹¹ Mehmet Hilmi'nin bu listede yer almayan son çevirisi *İki Ahbab Çavuşlar*'dır (1883). Çevirinin kaynak metni ise Jean Marie Théodore Baudouin ve Auguste Maillard'ın *Les Deux sergents* adlı melodramdır.

Monsieur de Pourceaugnac ya da İstenmeyen Talibin Gözden Düşüşü

Yirmi Çocuklu Bir Adam'ın kaynak metni olan *Monsieur de Pourceaugnac*, Molière ve Lully'nin dönemin Fransa kralı XIV. Louis için hazırladıkları, müzik ve dans bölümleri de içeren bir komedidir. İlk kez 17 Eylül-20 Ekim 1669 tarihleri arasında, kral ve maiyetindekilerin av için gittikleri Chambord Şatosu'nda sergilenmiştir.¹² Oyun, ilk gösterimi Temmuz 1668'de yapılan *George Dandin*'den hemen sonra gelir. Bu iki oyunun yapım süreçleri benzerlik gösterir: Her iki gösteri de komedi, müzik ve baleyi bir arada kullanır ve esas olarak “saray eğlencesi” biçiminde tasarlanmıştır.¹³ Bununla birlikte *Monsieur de Pourceaugnac*'ın Chambord'daki temsilinden sonra Molière ve Lully'nin kariyerinde yeni bir dönem başlar: İki sanatçı artık saray eğlencelerinin biricik yaratıcıları konumuna yükselir.¹⁴

8 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 202.

9 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* (İstanbul: Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası, 1297/1880), 2.

10 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 152.

11 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 2.

12 Molière, *Œuvres complètes II*, haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 197 ; Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui ve Anne Piéjus, Molière'in « Monsieur de Pourceaugnac » oyunu için tanıtım, *Œuvres complètes II*, haz. Georges Forestier-Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 1409.

13 Louvat-Molozay, Bourqui ve Piéjus, tanıtım, 1410.

14 A.g.e., 1411.

Monsieur de Pourceaugnac'ın çıkış noktası ise sözlü bir geleneğe yaslanan İtalyan halk tiyatrosudur. Oyunun temel aldığı “istenmeyen talibin gözden düşüşü” teması birçok Commedia dell'arte taslağında mevcuttur. Tıpkı *Le Médecin Volant* gibi, *Monsieur de Pourceaugnac* da bir ya da birkaç farklı taslaktan üretilmiş bir uyarlamadır ancak kaynak taslak(lar) tam olarak saptanamamıştır.¹⁵ Oyun, birçok Commedia dell'arte taslağı gibi, gevşek ve eklemeli bir dramatik yapı gösterir: Öykü geriye itilir, istenmeyen talip *Monsieur de Pourceaugnac*'a karşı oynanan oyunlar peşpeşe sıralanıp gevşek bir bağla birbirine eklenir. Oyunda herşey, *Monsieur de Pourceaugnac*'ı müstakbel kayınpederi Oronte'un gözünden düşürmek ve birbirini seven Julie ile Éraсте'in kavuşması önündeki engelleri ortadan kaldırmak için Sbrigani tarafından tertiplenir. Seyirci her yeni sahnede *Monsieur de Pourceaugnac*'ın direncini kırmak ve onu evlilikten vazgeçirmek için kurulan yeni bir tuzakla karşılaşır. Birbiri ardına başına gelen “felaketler”, en sonunda *Monsieur de Pourceaugnac*'ı pes ettirip memleketine geri dönmek zorunda bırakır.

Oyunun gevşek ve eklemeli yapısı elbette Molière'e bir hareket özgürlüğü vermiş, istenmeyen talibe karşı oynanan oyunların sayısı artsa da azalsa da, metnin bütünlüğünün bozulmamasını sağlamıştır.¹⁶ Molière'in bu tür bir esnek yapı tercih etmiş olması hem pratik nedenlerden (zaman darlığı; komedi, bale ve müzik bölümlerini içiçe geçirme çabası vb.) hem de sosyo-estetik nedenlerden (en başta da sarayın estetik ölçütlerine uygun düşme isteği) kaynaklanır.¹⁷ Tiyatro, müzik ve dansın bir arada kullanıldığı *Les Fâcheux*, *Le Mariage Forcé* ve *L'Amour Médecin*'de de gördüğümüz bu biçimsel özellik *Monsieur de Pourceaugnac*'ı Osmanlı tiyatro adamlarının gözünde kuşkusuz daha çekici kılmıştır, çünkü kendi tiyatroları olan Karagöz ve Ortaoyunu'nda da bağımsız bölümlerin birbirine gevşek bir bağla bağlandığı eklemeli, esnek ve gevşek bir dramatik yapı vardır.¹⁸ Osmanlı halk tiyatrosuyla Molière tiyatrosu arasındaki kesişim noktalarının çevirmen Mehmet Hilmi'ye neler sağladığı aşağıda yapacağımız çeviri çözümlemesinde daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır. Ancak öncesinde oyunun önsözü üzerinde kısaca durmak gerekir.

“Kuramsal” Bir Önsöz

Yirmi Çocuklu Bir Adam'ın önsözü gerek çeviri gerekse tiyatro tarihçileri açısından önemlidir, çünkü hem Mehmet Hilmi'nin çeviri politikası, hem de Osmanlı İmparatorluğu'nda tiyatronun o dönemki konumu ve durumu hakkında bilgi verir. Mehmet Hilmi'ye göre tiyatro izleyicinin zihnini aydınlatır, vicdanını temizler ve ahlakını düzeltir. Reformlar Çağı'nın (1860-1908) birçok tiyatro adamı gibi, tiyatroyla ahlak arasında sıkı bir bağ kurarak, insanların kendi kusurlarına gülererek daha erdemli olabileceklerini savunur. Ancak ona göre, tüm yararlarına

15 A.y.

16 A.g.e., 1411-1412.

17 A.g.e., 1412.

18 Daha fazla bilgi için bkz. Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2002), 23-34.

rağmen tiyatro yeni Osmanlı edebiyatı içinde hak ettiği yere ulaşmamıştır. 1880'lere kadar az sayıda Türkçe oyun üretilmiştir. *Yirmi Çocuklu Bir Adam* da yeni Osmanlı tiyatrosunu beslemek üzere kaleme alınmıştır.¹⁹ Mehmet Hilmi önsözün ikinci bölümünde kaynak metni okura tanıtır ve Molière'in ününe koşut olarak oyunun birçok dile çevrildiğini söyler. Ardından izlediği çeviri stratejisi üzerine önemli açıklamalar yapar: Çevirmen, erek metnin Osmanlı yaşam ve düşünme tarzına uygun düşmesi için Molière'in kişilerine Türk adları vermiş, fakat kaynak metnin olay örgüsünü bozacak, değiştirecek hiçbir şey yapmamıştır.²⁰ Oysa ki Mehmet Hilmi'nin metne müdahalesi adların değiştirilmesiyle sınırlı değildir. Molière'in metnini, bir Osmanlı halk tiyatrosu güldürüsü elde edecek derecede dönüştürmüş, bu arada kaynak metnin anlamını da değiştirmiştir.

***Monsieur de Pourceaugnac*'ın Türkçede Yeniden Yaratımı**

Yirmi Çocuklu Bir Adam ile ilgili söylenmesi gereken ilk şey şudur: Oyun, çevirmenin kendi özgürlük alanını sonuna kadar kullandığı ve kaynak metni yeniden organize etmek için her türlü araç ve yöntemi kullandığı bir yeniden yazım ya da yaratımdır. Çevirmen yeri geldiğinde sahnelerin sırasını değiştirmiş, yeri geldiğindeyse bir sahnenin büyük bir bölümünü atmıştır. Çevirisine neredeyse hiçbir müzik, dans ya da bale bölümünü de almamıştır. Korunanlar yalnızca birinci perdenin sonundakilerdir. Onları da erek metne tümüyle dönüştürerek almıştır. Erek metindeki kişi sayısı kaynak metninden azdır. Mehmet Hilmi şarkıcı, müzisyen ve dansçıların dışında yan karakterlerin bir bölümünü de atmıştır. Molière'in diğer karakterlerini de çoğu zaman simgesel boyut taşıyan adlarla Osmanlı bağlamına taşımıştır. Buna göre Julie, Elmas Hanım; Éraste, Fettan Bey; Sbrigani, Fitne Kumkuması'na dönüşmüştür. Oronte, Musa Ağa olmuş ve zengin olduğu kadar cimri bir şehirli olarak çizilmiştir.²¹ Her iki metinde de bulunan diğer karakterlerse doktorlar, bir asker, çocuklar ve eczacılardır. Kaynak ve erek metinleri ayıran en önemli özellik ise, baş karakter Monsieur de Pourceaugnac'ın Osmanlı bağlamına aktarılmasıdır.

Yukarıda da söylendiği gibi, Molière'in oyunu Commedia dell'arte tiyatrosunda oldukça popüler bir temayı temel alır ve İtalyan halk tiyatrosu geleneğine bağlanır. Buna rağmen Molière oyununa bir "Fransız havası" da katmıştır: Oyunun adının *Policihnelle'in Gözden Düşüşü* ya da *Sbrigani'nin Dolapları* değil de *Monsieur de Pourceaugnac* olması gülmecenin, dönemin Fransız modasına uygun olarak, bir taşralının alaya alınması üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla başlık, 1660'larda oldukça moda olan "taşralı sahte asilzadenin alaya alınması" temasına işaret eder. Sbrigani ve diğerlerinin çevirdiği tüm dolaplar tek amaç güder: Monsieur de Pourceaugnac'ı memleketi Limoges'a bir an önce geri göndermek.²² Esasında Molière'in ana karakteri yalnızca gülünç taşralı tipini değil, aynı zamanda soyluluğa

19 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 2.

20 A.g.e., 1-3.

21 A.g.e., 3.

22 Louvat-Molozay, Bourqui ve Piéjus, tanıtım, 1413-1414.

özenen bir burjuvayı çağırıştırır. Oyunun iki noktasında kökenini ve toplumsal sınıfını saklamaya çalışır: Avukatlık yaptığını kimsenin bilmesini istemez; ölümden değil, asılmaktan korktuğunu söyler, çünkü bir asilzadenin asılması son derece aşalayıcıdır.²³ Oysa ki mesleği ve kökeni daha birinci perdenin ilk sahnesinde seyirciye duyurulur. Üçüncü sahnede ise Sbrigani, Monsieur de Pourceagnac'ı kimliğini açıklamak zorunda bırakır ve artık bu yabancınm, diğer bir deyişle taşralı sahte asilzadenin yemek yeme, giyinme ve düşünme biçimi alaya alınır.

Bu noktada akla hemen şu soru gelir: Acaba Mehmet Hilmi başkent-taşra, asilzade-burjuva, yerli-yabancı gibi karşıtlıklara dayanıp bir tarafı diğerine tercih edebilir miydi? Osmanlı kültürü ve halk tiyatrosunda egemen olan normlara göre Molière'i birebir izlemesi mümkün müydü? Soruyu yanıtlamak için Osmanlı halk tiyatrosuna bakmak gerekir. Bilindiği gibi, Karagöz oyunları perdeye çeşitli kişilikler yansıtır, ama bunlardan hiçbiri eleştiri ya da alaydan kaçamaz. Bir kere ana karakterler her oyunda kusurları nedeniyle gülünçleştirilir (Karagöz ve Kavuklu tembel ya da kaba; Hacivat ve Pişekâr çıkarıcı oldukları için). Yan karakterler yani "taklitler" de (mahalle sakinleri ve başkente iş bulmaya ya da ticaret yapmaya gelenler) alay konusu edilir. Her oyunda değişen bu yan karakterler, kusurları nedeniyle ana karakterlerden ya da birbirlerinden daha aşağıda görülmezler.²⁴ Osmanlı İmparatorluğu'nu oluşturan etnik ve dinsel grup temsilcilerinin tümü Karagöz ve Ortaoyunu'na damgasını vuran sürekli alay karşısında silahsızdır.

Buna koşturarak, etnik ve dinsel gruplar arasında bir ayrımcılığa düşmemek için, Mehmet Hilmi'nin de çevirisinde başkaraktere hiçbir etnik ya da coğrafi köken atfetmediği görülür. Monsieur de Pourceagnac, erek metinde Osmanlı halk tiyatrosunun ünlü karakteri İbiş Ağa'ya dönüşmüştür. Peki kimdir İbiş? Ortaoyununda Kavuklu karakteri, Nekre ya da İbiş olarak da geçer. İbiş kukla tiyatrosu ve tuluatta da mevcuttur.²⁵ Nihal Türkmen İbiş'in ortaya çıkışına dair şu açıklamayı yapar: İbiş, on dokuzuncu yüzyıl sonu büyük Kavukluları'ndan Abdürrezzak Efendi'nin (kısaca adıyla "Abdi") tuluat sahnesinde yarattığı bir tiptir. Eski Roma tiyatrosundaki Palyaço'ya benzer; bol bir beyaz pantolon, renkli bir mintan giyer; püskülsüz bir fes takar. İbiş daha sonraları, Ortaoyunu'nun büyük oyuncularından Kel Hasan Efendi tarafından tekrar yorumlanmış, kostümü ve makyajı değiştirilmiştir.²⁶ İbiş adının niçin Kavuklu'yla birlikte anıldığı böylece ortaya çıkmaktadır: İbiş'in yaratıcısı Abdi Ortaoyunu'nda geleneksel olarak Kavuklu'yu oynamaktadır. Seyircinin gözünde bu ikisi iç içe geçmiş, İbiş ve Kavuklu aynı karakter olarak algılanmaya başlamıştır.

Mehmet Hilmi ise, Osmanlı halk tiyatrosundan ödünç aldığı İbiş'e çevirisinde yeni bir kimlik kazandırır. *Yirmi Çocuklu Bir Adam*'ın kişiler listesinde İbiş Ağa, "*Ehl-i servet bir köylü*

23 A. g. e., 1415.

24 Metin And, *Karagöz : Théâtre d'ombres turc* (Ankara: Dost Yayınları, 1977), 83-94.

25 Metin And, *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu* (Ankara: Forum Yayınları, 1962), 13.

26 Nihal Türkmen, *Orta Oyunu* (İstanbul: MEB Yayınları, 1971), 116-117.

olup aptal ve gayetle çirkin bir kimse" şeklinde geçer.²⁷ Fitne Kumkuması ise onu "*Dünyada ne kadar çirkin, ne kadar bed suret adam varsa bu adamdan güzel ve gayet naziktir diyebilirim*" diyerek tanıtır.²⁸ İbiş Ağa köylüdür, aptal ve çirkindir ama şehirli Musa Ağa da, yukarıda belirtildiği gibi, ondan üstün değildir, çünkü cimridir. Çevirmen köylü ile şehirli arasında denge kurmuş, birini diğerine üstün tutmamıştır. Kaynak metindeyse bu iki betimleme yoktur.

Çevirmen, Musa Ağa-Elmas Hanım-İbiş Ağa ilişkisini de yeni bir zemine oturtur. Kaynak metinde Monsieur de Pourceaugnac Oronte'un avukatıdır. Yüz yüze hiç görüşmemişlerdir ama kızını onunla evlendirmeye karar vermiştir. Ereğ metindeyse tamamen farklı bir tanışma öyküsü vardır. Mehmet Hilmi'nin tamamen kendi yaratımı olan birinci perdenin birinci sahnesinde Fettan Bey sevgilisi Elmas Hanım'ı sadakatı konusunda sorguya çekip neden İbiş Ağa'yla evlenmeyi kabul ettiğini sorar. Elmas Hanım şu açıklamayı yapar: Kendisi hastayken babası onu alıp dinlenmesi için bir köye götürür ki bu köy İbiş Ağa'nın köyüdür. Köylüler tüm düğün masraflarını kendileri karşılayacaklarını, düğün hediyesi olarak da oldukça verimli bir tarla vereceklerini söyleyerek Musa Ağa'yı kızını İbiş Ağa'yla evlendirmesi için ikna ederler.²⁹ Musa Ağa bunun kendisi için gayet iyi bir alışveriş olduğunu düşünerek teklifi kabul etmiştir.

Bu sahne birkaç yönden önemlidir: İlk olarak, Musa Ağa bir cimri tipi olarak çizilir; ikinci olarak büyük şehir-köy arasındaki ilişki kaynak metindeki farklı bir görünüm kazanır. İkisi arasında bir hiyerarşi yoktur. Köylüler şehre gidebildiği gibi, şehirli de köye gider; bir iletişim halindedirler. Büyük şehir-taşra ayrımının silikleştiği başka bir nokta da şudur: Kaynak metinde olayın Paris'te geçtiği açıkça söylenirken³⁰ ereğ metinde olayın nerede geçtiği açıkça söylenmez, buranın bir mahalle olduğunun altı çizilir.³¹ Olayın geçtiği mahallenin sakini olmayan, oraya Musa Ağa'nın kızıyla evlenmeye gelen İbiş Ağa'nın da köylü olmakla birlikte, tam olarak nereli olduğu belli değildir.

Metnin dönüştürülmesi söz konusu olduğunda üzerinde durulması gereken başka bir noktaysa, kaynak metindeki hasta düşme-tedavi etme öyküsüdür. Bu öykü, istenmeyen talibin gözden düşmesi konusunun değişmez bir parçasıdır ve elimizdeki *Commedia dell'arte* taslaklarında farklı görünümde altında mevcuttur.³² Molière bu hasta düşme-tedavi etme bölümünü geliştirerek oyunun en uzun bölümü haline getirmiştir. *Monsieur de Pourceaugnac* hastanın ve doktorların kimliği açısından Molière'in diğer hastalık temalı komedilerinden de ayrılır. Hasta taklidi yapan âşıklar (*Le Médecin Volant*, *Le Médecin Malgré Lui*, *L'Amour Médecin*), kendini hasta zanneden başkarakterler (*Le Malade Imaginaire*) yoktur burada; hasta

27 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 3.

28 A.g.e., 7.

29 A.g.e., 6-7.

30 Molière, *Œuvres complètes II*, 200.

31 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 4.

32 Louvat-Molozay, Bourqui ve Piéjus, tanıtım, 1416.

olduğu iddia edilen ve hasta olmadığını kanıtlamaya çalışan bir başkarakter vardır.³³ Monsieur de Pourceagnac'a oynanan hastalık oyununun amacı, onu müstakbel kayınpederinin gözünden düşürmek ve memleketine geri göndermektir.

Mehmet Hilmi hasta düşme-tedavi etme öyküsünü birçok sahneyi ve karakteri atarak kısaltmış ve basitleştirmiş; Osmanlı bağlamına uyarlamıştır. Kaynak metinde başkarakterin hastalığı delilik olarak sunulur ve birbirinden farklı tedavi yöntemleri önerilir.³⁴ Erek metindeyse İbiş Ağa, “*gece ve gündüz gözünün önüne diğer bir kimsenin hayalini getirerek onun hüsn-ü cemaline üftade ol[mak]*” anlamına gelen aşk illetine tutulmuştur. Doktorlar da bu hastalığın çaresini bulmaktan acizdir.³⁵ Bu itiraf iki metni birbirinden anlamca ayıran bir özelliktir çünkü, kaynak metinde tıp adamları herşeyi tedavi edebilecekleri iddiasındadır. Mehmet Hilmi'nin doktorlarıysa Molière'inkilere göre çok daha az otoriterdir. Büyük tiradlar atmaz, bilgiçlik taslamazlar. Basit çözümler önerirler: Hayali maddelerden yapılmış bir karışımı günde iki kez içmek, müzik dinleyip eğlenmek ve aklını dağıtmak vb.³⁶ Erek metindeki bu bölüm İbiş Ağa'ya oynanan oyunlardan yalnızca biridir.

Mehmet Hilmi'nin çevirisi İbiş Ağa ile Musa Ağa'nın ilk karşılaştığı sahnede Osmanlı Halk tiyatrosuna yaklaşır. Kaynak metinde Sbrigani'nin oynadığı oyunlar hasta düşme-tedavi etme öyküsünden sonra da devam eder. Sbrigani bir yandan Oronte'un (damadın parasında gözü olduğunu söyler), diğer yandan da Monsieur de Pourceagnac'ın (Julie'nin hafif meşrep olduğunu söyler) aklına kuşku düşürüp kayın pederle damadın arasını açmaya ve evlilik planlarını suya düşürmeye çalışır.³⁷ Dolayısıyla müstakbel damatla kayınpederin ilk karşılaşması bir ağız dalaşına dönüşür.³⁸ Mehmet Hilmi ise bu sahneyi, söz cambazlıkları ve şakaların havada uçtuğu bir Karagöz-Hacivat muhaveresi biçiminde yeniden yazmıştır adeta. Musa Ağa ve İbiş Ağa, Oronte ile Monsieur de Pourceagnac'ın tersine birbirlerine senli benli hitap edip “*damat bey*”, “*kayın peder efendi*” derler. Musa Ağa meteliksiz bir deliyle evleneceği için kızına acıdığını, İbiş Ağa ise evlenme teklifinin kendisine yapıldığını söyler. Birbirlerine “*düdük*” diye hitap ederler. İbiş Ağa “*Hem daha doğrusunu istersen senin kızını almağa da pek o kadar iştahım yok !*” derken Musa Ağa “*Hah hah hah, güleyim bari! Zahir ben de sana kızımı vereyim diye adaklar adadımdı?*” der.³⁹ İbiş Ağa ile Musa Ağa'nın konuşması kulağa Karagöz ile Hacivat'ınki gibi gelir: Dil cambazlıkları ve söz oyunları peş peşe eklenir ki bu da Osmanlı seyircisi için yüzyıllardır büyük bir eğlence kaynağıdır.

33 A. g. e., 1417.

34 Molière, *Œuvres complètes II*, 218-220.

35 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 15.

36 A. g. e., 15-16.

37 Molière, *Œuvres complètes II*, 227-230.

38 A. g. e., 231.

39 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 20-21.

Aynı durum İbiş Ağa'nın iki sahte karısı arasındaki konuşmada da mevcuttur. Kaynak metinde hem Lucette hem de Nérine, Monsieur de Pourceaugnac'ın karısı olduğunu iddia eder ve bu durum karşısında hayrete düşen Oronte'un önünde kocaları yani çocuklarının babaları için kavgaya tutuşurlar.⁴⁰ Mehmet Hilmi bu bölümü genişleterek halk tiyatrosu normlarına uygun hala getirir. İbiş Ağa'nın eşi olduklarını iddia edenler bu kez iki köylü karısıdır. İbiş Ağa için bir ağız dalaşına başlarlar. Her biri onun karısı olduğunu kanıtlamak için sahneye çocuklarını çağırır. İbiş Ağa'dan ilkinin 12, ikincisinin ise 8 oğlu vardır. Çocukların tümü sahneye gelir ve babalarına sarılmak için koşarlar.⁴¹

Metin And'ın da belirttiği gibi, çocukların varlığı hariç aynı sahne, iyi bilinen Karagöz oyunlarından *Ortaklar*'da da mevcuttur: Karagöz karısının bir akraba ziyaretine gitmesini fırsat bilerek ikinci kez evlenir. Karısı geri dönüp olanları öğrenince küplere biner. İki kadın Karagöz için saç saça baş başa kavgaya tutuşur. İlk eş Tuzsuz Deli Bekir'e gidip kocasını şikâyet eder. Karagöz Tuzsuz Deli Bekir'in tehditlerinden korkar, olay tatlıya bağlanır.⁴² Molière tiyatrosuyla Osmanlı Halk tiyatrosunu birbirine yaklaştıran bu metinlerarası ilişki *Monsieur de Pourceaugnac*'ın Türkçeye çevrilmesini kolaylaştıran ve teşvik eden etkenlerden biridir kuşkusuz. Çevirmen metni kendi diline aktarırken hedefteki seyirci kitlesinin bunu ne derecede kabul edeceği konusunda endişelenmez, çünkü içerik onun alışık olduğu gibidir.

Aynı şekilde *Monsieur de Pourceaugnac*'ın üçüncü perdesi de iki tiyatronun kesişim noktasında bulunur. Kaynak metinde çok eşlilik bir asılma nedeni olarak sunulur. Sbrigani Monsieur de Pourceaugnac'ı korkutup Paris'ten kaçınmak için bunu sonuna kadar kullanır. Adaletin başkette ne kadar katı olduğundan, şimdiden asılması hakkında konuşulduğundan söz eder. Kadın kılığına girip şehirden rahatça kaçabileceğini söyler.⁴³ Monsieur de Pourceaugnac kılık değiştirip sahneye gelir, iki İsviçreli onu görür görmez tutulur. Aralarında bir kavga başlar çünkü ikisi de onunla birlikte olmak ister. Kadın kılığındaki Monsieur de Pourceaugnac'ı biri bir kolundan, diğeri diğer kolundan çekiştirmeye başlarlar. Bir kolluk (polis, fr. "un exempt") gelip onu kurtarır. Ama kolluk onun kim olduğunu bilmektedir ve kendisini serbest bırakmak için para ister. Monsieur de Pourceaugnac gerekli parayı verir ve şehirden çıkar.⁴⁴

Bu perde Mehmet Hilmi'nin çevirisinde genişler ve Osmanlı bağlamına uyarlanır. Ereğ metinde suç (çok eşlilik) ve ceza (asılma) olguları yoktur. İbiş Ağa'nın kaçıışı başka bir nedene bağlanır: Fitne Kumkuması İbiş Ağa'ya bu üst üste gelen yanlış anlamalar yüzünden herkesin gözünde saygınlığını yitireceğini söyler: "*Senin halin şimdiden sonra fenalaştı. Burada eğer*

40 Molière, *Œuvres complètes II*, 233-237.

41 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 27.

42 And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 103 ; Cevdet Kudret, *Karagöz* c. 2 (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 537-566.

43 Molière, *Œuvres complètes II*, 241.

44 A. g. e., 243-246.

*daha oturursan seni fena halde rezil edecekler.*⁴⁵ İbiş Ağa Fitne Kumkuması'nın önerisi doğrultusunda şehri kadın kılığında terk etmeye razı olur. Bir ferace giyip yaşmakla yüzünü kapatır. Esasında Osmanlı seyicisi için bu yeni birşey değildir. Birçok Karagöz oyununda ana karakterlerin (*Sahte Gelin*'de Karagöz, *Salıncak*'ta Hacivat) kadın kılığına girdiği görülür.⁴⁶ Daha da önemlisi, Ortaoyunu'nda zenneler, yani kadın karakterler dinsel kısıtlamalardan dolayı erkekler tarafından canlandırılır. Bazı ortaoyuncuları kadın rollerinde uzmanlaşır. Güldürü unsurunu yaratan da zaten görünüşle gerçek arasındaki karşıtlıktır.

Bu bağlamda *Yirmi Çocuklu Bir Adam*'ın üçüncü perdesinin ikinci sahnesi Osmanlı halk tiyatrosundan ödünç alınmış izlenimi verir. Mehmet Hilmi, Sbrigani'nin Monsieur de Pourceaugnac'ın kadınları taklit yeteneğini test ettiği ve kaynak metinde küçük bir yer tutan bölümü yeni baştan yazmıştır. Erek metinde Fitne Kumkuması İbiş Ağa'ya, yolda karşısına çıkacak kişileri kadın olduğuna inandırabilmek için, karşı cinsin konuşma ve yürüme biçimi üzerine çalışmasını salık verir. İlk önce kıvırtarak yürümesini söyler, İbiş Ağa bunu yapar. Ardından soranlara adının “Dilruba” (gönülçelen) olduğunu söylemesini ister.⁴⁷

İbiş Ağa'nın bu hali bize Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki kadın tiplerini anımsatır, çünkü bu tiyatro geleneğinde gerçeğe daha uygun, çok yönlü bir kadın temsili yapılmadığı için kadınlar çoğunlukla erkekleri baştan çıkartmaya çalışan varlıklar olarak temsil edilirler.⁴⁸ Fitne Kumkuması bunlara ek olarak İbiş Ağa'ya kadın gibi konuşma alıştırmayı yaptırır ki bu güldürü öğesini zirveye çıkartır. İbiş Ağa rolüne çalışırken “*Kız halayık, bana baksana seni gidi kahpe seni! Artık hiç sözümü dinlemiyorsun! Alimallah seni bu hafta pazara götürür satarım. Bana kimse karışamaz. Senin paranı ben verdim!*”⁴⁹ der. Ama sonra rolünü unuttur ve erkek gibi konuşmaya başlar: “*Baksana Veli, sana söylüyorum (şaşıarak erkek sesiyle) öküzleri çifte götürdün mü?*”⁵⁰ İbiş Ağa'nın kadın ve erkek rolleri arasındaki bu gidiş geliş sahneye damgasını vurur.

Monsieur de Pourceaugnac ile iki İsviçreli arasındaki sahnenin Türkçe çevirisi de yine Osmanlı halk tiyatrosuyla bağ kurar. Erek metinde iki delikanlı sahneye her ikisinin de tanıdığı bir kadının güzelliği ve sadakatsizliği hakkında konuşarak girer. İkinci delikanlı ferace ve yaşmak içindeki İbiş Ağa'yı görür ve arkadaşına gösterir: “*Baksana birader. Şurada bir kelepirci var!*”⁵¹ İlk İbiş Ağa'ya yaklaşıp güzelliğine övgüler düzerler. Ardından sarkıntılığa başlarlar: Biri onu çimdikler, diğeri öpmeye çalışır. İbiş Ağa kendini korumak için birazdan kocasının gelip onu kurtaracağını söyler. Ancak fayda etmez. Bir askerin olaya müdahale etmesinden

45 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 28

46 And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 99-100.

47 A.g.e., 29-30.

48 Ahmed Rasim, *Muharrir Bu Ya*, haz. Hikmet Dizdaroğlu (Ankara: MEB Yayınları, 1969), 91.

49 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 30.

50 A.y.

51 A.g.e., 32.

sonra İbiş Ağa'yı rahat bırakırlar.⁵² Esasında bu sahne tam anlamıyla bir Ortaoyunu bölümü gibi görülebilir. Ahmed Rasim'in de belirttiği gibi, birçok oyunda Kavuklu tıpkı buradaki delikanlılar gibi kadınların peşinden koşar, onlara “sulandır”. Onu durdurmak için kadınlar kolunu çimdikler ya da terlikleriyle döverler ki bu da seyircinin gülüp eğlenmesini sağlar.⁵³ Mehmet Hilmi de çevirisinde Osmanlı halk tiyatrosunun bu “istenmeyen âşıklar” motifini kullanmakta, izleyiciyi bildiği ve sevdiği bir komik öğeyle sahneye çekmek istemektedir.

Sonuç

Karagöz ve Ortaoyunu'nun birçok öğesini ve özelliğini barındıran *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, Çeviriler Çağı Osmanlı tiyatrosunun en çok beğenilen oyunlarından biri olmuştur. Mehmet Hilmi kaynak metni Osmanlı beğenisine uyarlamak için büyük değişiklikler yapar, metni kendi dilinde ikili bir uyarlama (kültürel ve estetik) süreci sonunda yeniden yazar. *Yirmi Çocuklu Bir Adam* böylece, biçim ve içerik düzleminde eskiyle yeninin iç içe geçtiği oyunlardan oluşan yeni Osmanlı tiyatro repertuarına eklenir. Reformlar Çağı tiyatrosunda eskiyle yeninin birlikteliği esastır çünkü dönemin seyircisi bir yandan alışık olduklarını sahnede bulmak isteyen “tutucu”, diğer yandan sahnedeki yeniliklere ilgi duyan “meraklı” bir kitledir. Bu anlamda dönemin beğenilen oyunları eskiye, geleneğe yaslanıp yeniye, moderne kapı aralayarak; Osmanlı'da mevcut olan tiyatro formlarıyla Avrupa'dan gelen yenilerini harmanlayarak başarıya ulaşmıştır.

Monsieur de Pourceaugnac'ın Osmanlı Seyircisi Önündeki Temsilleri

TEMSİL BİLGİLERİ	KAYNAK
1840'larda sarayda, I. Abdülmecit önünde oynanmıştır. Verilen kaynakta belirtilmemiş olmakla birlikte, temsilin dili çok büyük olasılıkla Fransızcadır.	Gérard de Nerval, <i>Œuvres complètes de Gérard de Nerval III: Voyage en Orient II</i> (Paris: Michel-Lévy frères, 1867), 6-58.
1866'da Şark Tiyatrosu tarafından Türkçe oynanmıştır. 1869, 1870, 1871, 1874-1875 ve 1878'deyse Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu tarafından <i>Pursonyak</i> başlığıyla Türkçe oynanmıştır. Çevirmen belli değildir.	Metin And, <i>Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)</i> (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 163 ve 461. Metin And, « Türkiye'de Molière », <i>Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5</i> , (1974), 52. Mustafa Nihat Özön ve Baha Dürder, <i>Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi</i> (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967), 317-327.
1889'da <i>Yirmi Çocuklu Bir Baba</i> adıyla Küçük İsmail tarafından, 1898'deyse yine aynı başlıkla Sezai tarafından oynanmıştır. Her iki temsil de tuluattır.	Metin And, <i>Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)</i> (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 462.
1912'de <i>Yirmi Çocuklu Bir Baba</i> adıyla Millî Osmanlı Tiyatrosu tarafından, 1913'teyse yine aynı başlıkla Neşit tarafından oynanmıştır.	Metin And, « Türkiye'de Molière », <i>Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5</i> (1974), 56.

52 A.g.e., 32-33.

53 Ahmed Rasim, *Muharrir Bu Ya*, 86.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ahmed Rasim. *Muharrir Bu Ya*. haz. Hikmet Dizdaroğlu. Ankara: MEB Yayınları, 1969.
- And, Metin. *Karagöz : Théâtre d'ombres turc*. Ankara: Dost Yayınları, 1977.
- And, Metin. *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu*. Ankara: Forum Yayınları, 1962.
- And, Metin. *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Yayınları, 1999.
- And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- And, Metin. « Türkiye'de Molière », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5* (1974), 49-64.
- De Nerval, Gérard. *Œuvres complètes de Gérard de Nerval III: Voyage en Orient II*. Paris: Michel-Lévy frères, 1867.
- Galland, Antoine. *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673) c. 2*. haz. Charles Schefer. Paris: Ernest Leroux, 1881.
- Guidère, Mathieu. *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles: De Boeck, 2012.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz c. 2*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- Louvat-Molozay, Bénédicte; Bourqui, Claude; Piéjus, Anne. Molière'in « Monsieur de Pourceaugnac » oyunu için tanıtım, *Œuvres complètes II*. haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui. 1409-1423. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Mehmet Hilmi. *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz*. İstanbul: Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası, 1297/1880.
- Molière. *Œuvres complètes II*. haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Özön, Mustafa Nihat; Dürder, Baha. *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2002.
- Şener, Sevda. « Molière ve Türk Komedyası », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5* (1974), 25-30.
- Türkmen, Nihal. *Orta Oyunu*. İstanbul: MEB Yayınları, 1971.
- Yon, Jean-Claude. *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris: Nouveau Monde, 2008.



Dionysosçu Ritüeller ve Antik Yunan Tiyatrosunda Karşıtlıkların Biraradılığı

The Coexistence of Contradictions in Ancient Greek Theater and Dionysian Rites

Nazım Sarıkaya¹ 



¹Araştırma Görevlisi, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.S. 0000-0003-4072-2000

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Nazım Sarıkaya,
Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Oyunculuk Bölümü, Ayazağa Mahallesi, Hadım
Koruyolu Cd. No: 19, Sarıyer, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: sarikaya.sarikaya@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 06.11.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
12.11.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
28.11.2019

Kabul/Accepted: 11.12.2019

Atıf/Citation:

Sarıkaya, Nazım. "Dionysosçu Ritüeller ve Antik Yunan Tiyatrosunda Karşıtlıkların Biraradılığı" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29, (2019): 17-41.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.643497>

ÖZ

Tiyatronun ritüelden türediği iddiası yazılı kaynak yetersizliğinden dolayı bir hipotez olsa da ritüel ve dram arasındaki yapısal benzeşimler bu düşüncüyü güçlendirmektedir. Birçok antropolog, komedy ve tragedyanın Dionysosçu dinsel ritüellerin gelişkin sanatsal formları oldukları konusunda fikir birliğindedir. Dionysos aynı anda iki farklı yüze sahiptir; bir yanda gülmeye, kutlama, haz ve yeniden doğumla ifade edilen ciddiyetsiz bir tanrı diğer yanda ağlama, acı ve ölümlerle ilişkilendirilen ciddi bir tanrıdır. Bu çalışmada tiyatronun kökeni olan Dionysos kültü mitolojiden ritüellere, Yunan toplumundaki karşılığında mimetik temsil biçimlerine kadar barındırdığı karşıtlıklar üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Din ve sanat, ritüel ve dram, komedy ve tragedya gibi kategoriler Dionysosçulukta iç içe geçmiştir. Ritüeldeki karşıtlıklar biçim değişirse de tiyatroda var olmaya devam etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dionysos, Ritüel, Dram, Esrime, Karşıtlıkların Biraradılığı

ABSTRACT

Although the claim that theater is derived from ritual is a hypothesis due to lack of written sources, structural similarities between ritual and drama reinforce this idea. Many anthropologists agree that comedy and tragedy genres are the advanced artistic forms of Dionysian religious rituals. Dionysus has two different faces at the same time; on the one hand, a frivolous god, expressed in laughter, celebration, pleasure and rebirth, and a serious deity who is associated with crying, suffering, fear and death on the other. In this study, an attempt is made to try explain the Dionysus cult, which is supposed to be the origin of theater, from the mythology to the rituals, from the Greek society to the forms of mimetic representation. Categories such as religion and art, ritual and drama, comedy and tragedy are intertwined in Dionysus. The contradictions in the rituals have continued to exist in the theater, despite changing form.

Keywords: Dionysus, Ritual, Drama, Ecstasy, Coexistence of Contradictions

EXTENDED ABSTRACT

Dionysianism has turned his face to the cyclical movement in the nature in terms of bringing death and life, pain and pleasure together. In nature, the conflict between young and old, summer and winter is linked reproduction and renewal. At the same time, this movement contains pain and death in itself. The cult of Dionysus can be seen as expressing this reality of nature, the combination of opposites through ritual and drama. The cult of Dionysus, which arrived in Athens somewhere in the 12-10th centuries BC from Egypt, Sumeria, Babylonia and Phrygia, is the result of the human relationship with nature.

This study tries to show that the cult of Dionysus uniquely combines the patterns of meaning produced through contrasts. While rational thought that shapes today's culture produces pure meanings through either / or categorical distinction, Dionysianism produces blurred meanings through both / and association. In Dionysianism, there is mourning in celebration, crying in laughter and pleasure in pain. Because Dionysus is sacred and dirty, it is represented by grapes and bread, as well as phallus and pharmakoi, and his disciples pray and swear for him.

We tried to explain the rituals in Dionysus and other communities through the common themes of “Death and Rebirth”, Sacrifice and Fertility”, “Sexuality, Wine and Feast”, “God Representation and Mask”. These titles appeared in the rituals as repetitive motifs, albeit in different contexts, and opposites (death and rebirth, innocence and sinfulness, savagery and serenity, etc.) co-existed in each.

The theme of “Death and Rebirth”, which is characteristic of Dionysian ritual and drama, has appeared in all rituals starting from mythology. Not only for Dionysianism, it can be said that the most prominent feature of the rituals turning their face to nature is this theme. Buddhist Tatars, for example, do not mourn death because they know that Buddha will be reborn in a child's body, and African Trobriands believe in the reincarnation of souls moving between death and birth.

As the only creature in nature who knows that one day he will die, human beings are dragged into different actions to overcome the unknownness of death. Dionysian rituals aim to reach the knowledge of life and death. If the people participating in these rituals were able to return to society without losing their minds, they became mature, melting and crossing the threshold. The theme of “Sacrifice and Fertility” is also seen in Dionysian rituals such as Eleusis, Eirosione, Thesmophoria, Sparagmos, Arretophoria, which were realized to reach the god. In these rituals, there is integration with God by drinking the blood of the sacrificial victim (Dionysus) and eating its flesh. With the act of sacrifice, God dies on one side and lives on the other side. Thus, the theme of fertility was applied both to the product of the land and to the people who met god.

The section “Sexuality, Wine and Feast” focuses on the revelry atmosphere in rituals. But these activities are not only centered on happiness, fun and pleasure, but also include disgust, anxiety, fear and pain. In the words of Nietzsche, these rituals are at the height of “lust and savagery and flood of sexual disinterest that puts the family institution at its feet”. For Dionysians, sexuality and wine is a means to reach god. The person rises from the familiar state of being to the stage of indifference (ecstasy), where everything is lost. Mystagogos, the pioneer of the ritual, exists as the representative of God at the beginning of the ceremony. In the 7th century BC., this person will lead the ritual by wearing a mask and will lead to a representative base in the ritual.

From a categorical perspective, it can be thought that ritual and drama correspond to different extremes. However, this study emphasized that ritual and drama are intertwined in ancient Greece. It was claimed that the rituals contained dramatic elements because of the representation of God through the mask, gathering of almost all rituals around a story and relying on a conflict.

Giriş

Günümüz toplumunda anlam örüntüleri farklılıkların, uyumsuzlukların ve karşıtlıkların ön plana çıkarıldığı kategorik ayrımlar üzerinden yapılır. Buna göre doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin vb. ikili karşıtlıklarla yaratılan anlamlar yukarı ve aşağı değerler üzerinden ayrıştırılır. Olumlu niteliklerin tümüyle bir tarafta olumsuz niteliklerin diğer tarafta yer aldığı kategorileştirme sonucunda açığa çıkan anlamlar son derece nettir, saf içeriklerle inşa edilir.

Günümüzde varlığını sürdürmeye devam eden Durkheimci rasyonel davranış sınırlandırmayı içermekte, evrensel olduğu iddiası taşımaktadır.¹ Bu düşünme biçimi Platon'a (M.Ö. 427-347) kadar götürmek mümkündür. Platon'a göre gerçek bilgi (hakikat) idealar düzenindedir; fenomenler ise bu ideaların yansımalarından ibarettir. Bu yansımaların yansımaları olan sanat hakikat karşısında iki kat değersizdir. Platon gerçeklik karşısında bilginin aldığı bu hiyerarşik değerlerin yanı sıra ideal düzende doğrunun, iyinin ve güzelin konumunu da karşıtlıklar üzerinden belirler. *Yasalar*'daki "karşıtı olmadan herhangi bir şeyi öğrenmek mümkün değildir" (816e) açıklaması bu düşüncesini örneklemektedir. Platon'dan günümüze kadar böylesi bir kategorik düşünme biçiminin varlığını sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Batı toplumlarında anlam örüntüleri ve toplumsal değerler karşıtlıkların doğurduğu saf içeriklerden oluşan kategorik ayrımlarla şekillenmektedir.

Antik Yunan'daki çoktanrılı inançlarından biri olan Dionysosçuluk ise düşünme biçimi açısından farklı bir konumdadır. Dionysosçuluk karşıtlıklar üzerinden üretilen kategorik ayrımları bir araya getirir. Günümüz kültürünü de şekillendiren rasyonel düşünce ya/ya da kategorik ayrıştırması üzerinden saf anlamlar üretirken Dionysosçuluk hem/hem de birlikteliğiyle "kirlenmiş" anlamlar üretmektedir. Mary Douglas kirliliği sınıflandırma sistemine uygunluk göstermediği için düzeni tehdit eden şey olarak tanımlar.² Yunan dünyası için bir yabancı olan Dionysos tanrı-insan, insan-hayvan, vatandaş-barbar, efendi-köle, kadın-erkek vb. sınıflandırma sistemlerine uygunluk göstermediği için düzeni tehdit eder.

Karşıtlıkların birarada olması durumu hem Dionysosçu ritüellerde hem de sonrasında gelişen Antik Yunan tiyatrosunda kendini gösterir. Önce ritüelde sonra tiyatrodaki aynı izlekle karşılaşılıyor olmamız her ikisi arasında organik ilişki olduğu savını güçlendirmektedir. Ritüelde katılımcıların doğrudan deneyimlediği karşıtlıklar tiyatrodaki temsili bir düzlemde, hikaye ve karakterler aracılığıyla açığa çıkarılmıştır. Bu çalışmada ilk olarak tiyatrosunun kökeni olduğu düşünülen Dionysosçu ritüeller tarihsel ve kültürel boyutlarıyla ele alınacaktır. Dionysosçu çoktanrılı inanç biçimi Yunan coğrafyasında ne zaman doğmaya başladı? Mitolojide Dionysos nasıl temsil edildi ve bu mitlerin ritüeller üzerindeki etkileri nelerdir? Çalışmamızda henüz olgun sanat formuna, tiyatro biçimine dönüşmeyen Dionysosçu ritüeller ölüm ve yaşam, acı ve haz, gülme ve ağlama, kutlama ve yas gibi karşıtlıkları bir araya getirme özelliğiyle açıklanacaktır.

1 Mary Douglas, *Saflık ve Tehlike*, Çev. Emine Ayhan (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), s.18.

2 Douglas, *Saflık ve Tehlike*, s.24.

Birbirleriyle ciddi benzerlikler göstermesi ve çoğu zaman iç içe geçmesi Dionysosçu ritüellerin anlaşılmasını güçleştirmektedir. Bu bakımdan ritüelleri tek tek ele almak yerine tekrar eden ortak temalar üzerinden açıklamaya çalışacağız: “Ölüm ve Yeniden Doğum”, “Kurban ve Bereketlilik”, “Cinsellik, Şarap ve Şölen”, “Tanrı Temsili ve Maske”. Bu başlıkların her birinde Dionysos’un karakteristik özelliği olan karşıtlıkların *Eleusis*, *Euresione*, *Anthesterion*, *Thesmophoria* gibi ritüellerde nasıl açığa çıktığı ortaya konulacaktır.

Çalışmanın diğer boyutunu ritüeldeki karşıtlıkların Antik Yunan tiyatrosundaki temsili oluşturacaktır. Aynı tematik ayrımlar altında komedy ve tragedyalardan örneklerle Dionysos’un karakteristik özelliği olan karşıtlıkların birarada olması durumunun tiyatrodaki karşılığı araştırılacaktır. Çoktanrılı inanç biçimi ritüellerden sanatsal niteliklerin ve temsili düzeyin ön plana çıktığı tiyatroya geçildiğinde söz konusu karşıtlıkların biraradalığı durumu biçim değiştirirse de ritüeldeki karşıtlıkların izini, kalıntısal da olsa, tragedya ve komedyalarda sürmeye devam edeceğiz. Ortak bir kaynaktan, Dionysos kültüründen doğup geliştikleri için komedy ve tragedyanın birbirinden nasıl izler taşıdığını göstermeye çalışacağız.

1. Dionysos Kültü

Antik Yunan dinsel dünyasında 12 Olympos tanrısından biri olan Dionysos doğadaki çeşitlilik, verimlilik ve bereketle ilişkilendirilir; şarap, incir, üzüm, nar, sarmaşık, çam, ekme, çörek, domuz, eşek, boğa ve tekeyle simgelenir. Hem tanrı hem insan olan Dionysos’un simgelerinin ve taşıdığı anlamların bu kadar çok olmasının nedeni büyük ihtimalle deniz aşırı ülkelere ve kadim zamanlara dayanıyor olmasından kaynaklıdır: “Mısırlılar, Babilliler ve Frigyalılarla birlikte Yunanlılar; Oisiris, Adonis, Tammuz, Attis ve Dionysos ayları altında bitki dünyasının çöküşünü ve canlanışını dinsel törenlerle temsil ederler.”³ Bitki dünyasının çöküşünü ve canlanışını dinsel törenlerle temsil eden Dionysosçuluk; Mısır’dan Babil’e, Babil’den Frigya’ya ve Frigya’dan da Antik Yunan’a gelmiştir. Dionysos kültü deniz aşırı ülkelerden ticaret yollarıyla Yunan coğrafyasına taşınmıştır.

Dionysos söylenceleri farklı zaman/mekanlarda değişiklikler gösterir; tanrıların isimleri, anlatılan hikayelerin içerikleri buldukları dönemlere göre farklılaşır.⁴ Yunan coğrafyasındaki

3 James G. Frazer, *Altın Dal*, Çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul, Payel Yayınevi, 2004), s.268.

4 Örneğin Dionysos Girit’te Kral Jupiter’in yasadışı oğlu olarak bilinir ve karısı Juno’nun emriyle Titanlar tarafından öldürülür. Bedeni parçalanarak yenilen Dionysos’un geriye sadece kalbi kalmıştır. Jupiter yaptığı cansız tasvir kalbi yerleştirir, böylece Dionysos yeniden doğar. Başka bir Girit anlatısına göre Zagreus, Dionysos’un yaşam bulduğu ilk formdur. Zeus, Persephone’yle birlikte olmak isteyince Demeter kızını Zeus’tan saklamak için bir mağaraya gizler, yanına da onu koruması için yılanlar bırakır. Ancak kurnaz Zeus mağaraya bir yılın kılığında girer, Persephone’yle birlikte olur ve Zagreus dünyaya gelir. Bunun üzerine kıskanç Hera’nın görevlendirdiği Titanlar, Zagreus’u parçalayarak öldürürler. Bu vahşete şahit olan Athena hala atmakta olan kalbi Zeus’a götürür. Oğlunu kaybetmekten duyduğu acıyla öfkelenen Zeus Titanları öldürür, Zagreus’un kalbini bir havanda ezerek Semele’ye yedirir ve oğluna yeniden doğma fırsatı verir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Cennet Pişkin Ayrıntılı, *Klaros’ta Dionysos Kültü*, (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2005), 2. Bölüm.

Dionysos kültüne yönelik genel kabul denizaşırı ticaret yollarıyla geldiğine yöneliktir ancak kimi arkeologlar Dionysos'un Girit kökenli olduğunu, Zeus öncesi ana tanrıçalar döneminden geldiğini düşünmektedirler.⁵ Elimizdeki tek yazılı kaynak olan Homeros'ta (M.Ö. 8. yy.) Dionysos'tan çok az söz edilir ve Dionysos'un şarapla ilişkisine dair açıklama yapılmamıştır. Bu bilgi Dionysos'un Homeros döneminde az tanınan ve henüz Yunanlı olarak görülmemeyen ya da Yunan panteonuna yeni kabul edilmiş bir tanrı olabileceği şeklinde yorumlanabilir. Hesiodos'un (M.Ö. 750-650) *İşler ve Günler* adlı eserindeyse Dionysos şarapla ilgili bir tanrı olarak karşımıza çıkar. Bu bilgi Hesiodos'un yaşadığı dönemde Dionysos'un tanınmaya başladığını göstermektedir.

Adrew Stott Dionysos kültürünün yaklaşık olarak M.Ö. 1000 civarında Trakya ve Frigya çevresinde geliştiğini iddia eder.⁶ Dinsel törenler başlangıçta gizli yapılmaktadır ancak kısa zamanda Yunan toplumunda yayılmaya başlar. J.P. Vernant da Dionysos kültürünün tanınmadığı bir yerde ortaya çıktığında tıpkı bir bulaşıcı hastalık gibi yayılarak kendini kabul ettirdiğinin altını çizer.⁷ Yunan coğrafyasında kabul görmeye başladıktan sonra içinde şarap yapım odası gibi bölmelerin bulunduğu ilk Dionysos tapınağı M.Ö. 7. yy. başlarında inşa edilmiştir.⁸ Bu tarihte kamusal kimlik kazanana kadar Dionysosçu ritüeller kent dışında gizli saklı gerçekleştirildi.

Yunan mitolojisine göre Dionysos, tanrı Zeus ile bir insan olan yasak aşkı Semele'nin oğludur. Ancak Zeus'un kıskanç karısı Hera, Semele'nin Zeus'la görüşmesini sağlar. Bir tanrıyı çıplak gözle ve olduğu haliyle gören Semele, Dionysos'a hamileyken sevgilisi Zeus'un tanrısal ateşiyle yanarak ölür. Bu sırada Zeus, Semele'nin yanmakta olan bedeninden küçük Dionysos'u çıkarır. Baldırına bir yarık açar ve cenin olan Dionysos'u, ana rahmine yerleştirir gibi bacağına yerleştirir. Böylece çocuk iki kez doğacaktır.⁹ Ancak Hera bu sefer de Titanlara öldürtür Dionysos'u. Paramparça edilen Dionysos, Athena'nın yardımıyla tekrar hayata döner. Dionysos (diğer adı *dithrambos*, yeniden doğan anlamındadır) Hera'dan gizlenmek için kız gibi giydirilir, daha sonra Zeus tarafından aynı amaçla keçiye çevrilir. Dağlarda dolaşan Dionysos şarabı icat eder, satirlerden oluşan alayıyla köy köy, kasaba kasaba dünyayı gezer. Bir başka söylenceye göre Hera'dan korunmak için denizaşırı ülkelere kaçarılır, Apollon'un yardımıyla yunuslara tutunup barbarlar ülkesinden geri gelir.

*"Dionysos'un konumu statüsü gibi belirsizdir: Tam anlamıyla bir Tanrı olmayı istese de, Tanrı'dan çok yarı-Tanrı gibidir. Olympos'ta dahi Dionysos "öteki" figürünü temsil eder. (...) Daha çok ilahi ile insani, insani ile hayvani, dünya ile öte dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırır."*¹⁰

5 Ayvazoğlu, *Klaros'ta Dionysos Kültü*, s.5.

6 Andrew Stott, *Comedy: The New Critical Idiom* (UK: Routledge, 2004), s.15.

7 Jean Pierre Vernant *Torunuma Yunan Mitleri*, Çev. Mehmet Emin Özcan (İstanbul: Helikopter Yayınevi, 2009), s.137.

8 Sir Arthur Wallace Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens* (Oxford: Clarendon Press, 1956), s.24.

9 Vernant, *Torunuma Yunan Mitleri*, Çev. Mehmet Emin Özcan, (İstanbul: Helikopter Yayınevi, 2009), s.142.

10 Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, Çev. Reşat Fuat Çam, Sevgi Tamgüç (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2000), s.523.

Dionysos'un en belirgin özelliği belirsizliğidir. Tanrıların katı Olympos'a da insanların yaşadığı şehirlere de hayvanların yaşadığı dağlara da ait değildir. Bir hayvan gibi sürüsüyle dağlarda dolaşır ama arada insanlarla buluşur, şehirleri ziyaret eder. Uygur değildir. Denizaşırı ülkelere gitmiş, barbarlarla yaşamıştır. Diğer taraftan uygarlığın bir parçasıdır, sonunda doğmuş olduğu yere dönecektir. Tanrılar sofrasına da sonradan dahil edilir.¹¹ Sonuç olarak mitoloji Dionysos'un ne tanrı ne insan ne de hayvan olduğunu gösterir; Dionysos ölümlü ve ölümsüz, vatandaş ve barbar, erkek ve kadın, yaşlı ve gençtir, amorfür, karşıtların bir bedende toplanmasıdır.

Yunan toplumunda mitolojideki bu figürün peşinden giden birçok insan vardır.¹² Müritleri onun acı ve sevinçlerini kendilerinde duyumsarlar. Onların Dionysos inancı, yalnızca mitolojik hikaye düzleminde ya da dini tapını zamanında değil gündelik yaşamın tamamında mevcuttur. Antik Yunan'da Dionysos toplumsal hayatın parçası olmuştur. Bu durum mitolojinin yaşanılan dünyanın ikinci bir dünyada (yaratılmış, kurmaca bir dünyada) devam ettirilmesi ve nesnelere dünyasının güçlendirilmesiyle açıklanabilir.¹³ Paul Veyne de tersinden bakarak Yunanlıların mitoloji evrenini başka bir evren olarak görmeyi bırakıp mitolojiyi içinde yaşadığımız evrenin olaylarına indirgediklerini düşünür.¹⁴ Günümüzde bu inanç, birçok farklılık barındırmakla beraber, futbol takımı taraftarlığına benzetilebilir. Dionysosçular gündelik yaşamlarında, onun başarı ve mağlubiyetinin acısını ve sevincini yaşarlar, bu inançla kutlama yapıp yas tutarlar. Kurmaca dünyadaki (mitolojideki) olaylar gerçek maddi dünyayı dolaylı olarak etkilemektedir: Dionysos'a inananlar Kasım ve Aralık aylarında (doğada ölüm zamanı) acı çeker, yas tutarlar; aynı şekilde baharda çiçekler açtığı zaman Dionysos'un doğumunu yaptıkları şarapta görürler ve çoktanrıçılığa özgü bir biçimde mutlu olurlar.

Dionysosçuların her yıl asma yaprakları açtığı ve yılın ilk şarabı tuttuğunda (bahar ve kış aylarında) tanrılarını anmak için kentleri terk edip dağlara çıktıkları, oralarda bir dizi ritüeller gerçekleştirdiği bilinmektedir:

Delphoi'da Dionysos'a adanmış bayramlar da kutlanmaktaydı. Plutarkhos'a göre her sekiz yılda bir kutlanan Herois, gizemleri yalnızca Thyiadlar tarafından bilinen ve Dionysos'un, annesi Semele'yi yeraltı dünyasından geri getirmesi olayının canlandırıldığı bir ritüeldi. Her üç yılda bir kutlanan Trieterika ise Dionysos'un doğumu, ölümü ve Apollon tarafından

-
- 11 Dionysos'un panteona katılmasının hikayesi şöyledir: Söylenceye göre Hera babasız şekilde, yalnız başına Hephaestos'u doğurur. Hephaestos topal ve çirkin olduğu için Hera oğlundan tiksindir ve Hephaestos'u Olympos'tan aşağı atar. Hephaestos da intikam almak için Hera'yı hapsedecek bir taht inşa eder ve Hera'yı tuzağa düşürür. Diğer tanrılar Hera'nın kurtulması için Hephaestos'u Olympos'a çağırırlar ama Hephaestos anlaşmayı kabul etmez. Bunun üzerine Dionysos, Hephaestos'a şarap içirir, onu sarhoş eder ve eşek sırtında Olympos'a götürür. Dionysos işte bu yaptığı karşılığında Olympos panteonuna, tanrılar sofrasına sonradan kabul edilmiştir.
- 12 Dionysosçu ritüellere katılan kadınlar 1. Maniadlar (Ritüel esnasında kendinden geçip çılgınlık nöbetleriyle aklını yitiren kadınlar) 2. Mysterionlar (Eleusis ritüelinde erginlenen bilge kadınlar) erkeklerle Komosçular (şarap ve müzikle kendinden geçmiş, cümbüş halindeki saldırgan erkek topluluğu) örnek gösterilebilir.
- 13 Oğuz Arıcı, "Tiyatronun Eğitim, Din ve Politika ile İlişkilerinin Kökleri Üzerine", *İÜ Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 2 (2003), s.107.
- 14 Paul Veyne, *Yunanlar Kendi Mitlerine İnanmışlar Mydi?*, Çev. Mehmet Alkan (İstanbul: Alfa Yayınları, 2016), s.45.

gömülmesi olayını anmak için düzenlenmekteydi. Bu bayramlar Hades'e inen ve geri dönen; ölen, gömülen ve yeniden doğan bir tanrı olarak Dionysos'un khitonien¹⁵ kimliği ile ilgilidir ve burada khitonien bir tanrı olarak da tapınım gördüğünü ortaya koymaktadır.¹⁶

Bu çalışmada üzerinde duracağımız Dionysosçu ritüeller *Eiresione*, *Eleusis*, *Anthesteria*, *Leneia* ve *Thesmophoria* olacaktır. M.Ö. 6. yy.'a kadar ilgili ritüellerin sayısı oldukça fazlaydı ancak Peisistratos, soylu sınıfın politik ayrıcalığını engellemek için bu dini uygulamaları devletin kontrolü altına alarak sayıca azalttı. Devletin düzenlediği Büyük ve Küçük Dionysos Şenlikleri ile bu ritüeller, tarım büyüsunün ilkel biçimi, kent kültürünün bir parçası haline getirildi.¹⁷ Bu makale aslolarak resmi Dionysos şenliklerinden önceki (M.Ö. 10 ile 6. yy.) ritüelleri kapsamaktadır. Bugün elimizde bu ritüel uygulamalara dair doğrudan bir kaynak yok ancak döneme ait kimi vazo resimleri, mühür ve freskler¹⁸ ile Euripides'in *Bakkhalar* ve Aristophanes'in *Kömürçüler* oyunları üzerinden çıkarımlar yapıyor.¹⁹

2. Dionysosçu Ritüeller ve Antik Yunan Tiyatrosu

Yunan toplumunda Dionysos için yapılan ritüellerin sayısı oldukça fazladır ve bunların çoğu gizli ayinlerdir. Çalışmamızda ritüelleri tekrar ettiğini düşündüğümüz ortak temalar üzerinden inceleyeceğiz. “Ölüm ve Yeniden Doğum”, “Kurban ve Bereketlilik”, “Cinsellik, Şarap ve Şölen” ve “Tanrı Temsili ve Maske” şeklinde tasniflediğimiz başlıklar altında Dionysosçu ritüellerden örneklerle söz konusu karşıtlıkların nasıl açığa çıktığını göstermeye çalışacağız. Aynı başlıklar altında Dionysosçu ritüellerden doğup geliştiğini düşündüğümüz Antik Yunan tiyatrosundan da örnekler vereceğiz. Böylelikle hem ritüel ve tiyatro arasındaki organik ilişki iddiasını güçlendirecek hem de ritüeldeki karşıtlıkların birarada olması durumunun tiyatroya yansımalarını ortaya koyacağız.

Çalışmamızda ritüel ve tiyatroyu birarada incelemenin iki açıdan faydası olacaktır. Bu yöntem öncelikle birbirinden ayırmaya eğilimli olduğumuz ritüel ile dram arasındaki yakınlığa vurgu yapacaktır. İlerleyen bölümlerde ritüellerin tıpkı tiyatro gibi bir hikaye etrafında bir araya geldiğini, katılımcıların mitolojideki anlatıyla özdeşleşerek anlatılan hikayeyi deneyimlediklerini ve kimi zaman canlandırdıklarını göreceğiz. Ritüeldeki hikayeler yaşam ile ölüm, eski ile yeni, yaz ile kış gibi antagonistik bir çatışma etrafında bir araya gelir. Bu durum aynı zamanda tiyatronun da karakteristik özelliğidir, oyunlar protogonist ile antagonist arasındaki dramatik çatışma etrafında kurgulanır. Antik Yunan tiyatrosu Dionysosçu ritüellerin bir uzantısıdır, dinsel vurguyu bırakmadan sanatsal nitelikler geliştirmiştir.

15 Khitonien: Yunan inancında ölümler dünyası, doğadaki bitkiler ve de canlıların doğurganlığı ve devinimi ile ilişkili tanrı ve tanrıçalar.

16 Ayvazoğlu, *Klaros'ta Dionysos Kültü*, 2015, s.33.

17 George Thomson, *Tragedyanın Kökeni*, Çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Payel Yayınevi, 2004), s.166.

18 Carl Kerényi, *Dionysos*, Çev. Bahar Çetiner (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2013), s.373.

19 *Bakkhalar*'da *Leneia*, *Kömürçüler*'deyse *Anthesterion* ritüeli temsil edilmektedir. Farklı oyunlarda da bu ritüellerin isimlerine rastlamak mümkün ancak diğerlerinden farklı olarak bu iki oyunda ritüeller doğrudan temsil edilir.

2.1. Ölüm ve Yeniden Doğum

Dionysos, adını (dio-nysa) Nysa dağından (bugün Aydın Sultanhisar yakınlarındaki Nusa Dağı) almıştır, kelime Nysa dağının tanrısı gibi bir anlama gelir. Ancak Dionysos, Nysa dağından çok *Dithrambos* “yeniden doğan” anlamıyla bilinir. Bunun nedeni sürekli ölen Dionysos’un bir şekilde yeniden doğmasıdır. Ateşler içinde yanan Semele’nin karnından çıkarılıp Zeus’un baldırına yerleştirilmesi, Hera’nın emriyle Titanlara parçalatılan bedeninin Athena’nın yardımıyla birleştirilmesi ya da bir başka söylenceye göre parçalanan bedeninin annesi Artemis (kimi anlatılarda Dionysos’un annesi Artemis’tir) tarafından bir araya getirilmesi, Zeus’un kalbini bir tasvire yerleştirerek onu canlandırması vb. örnekler çoğaltılabilir. Bitki tanrısı olan Dionysos, kendisini temsil eden asma yaprağı gibi her bahar çiçek açar ve yeniden doğar, kış geldiğindeyse tüm bitkilerle birlikte ölür.

Dionysosçu ritüellerin neredeyse tamamında ölüm ve yeniden doğum motifleriyle karşılaşmaktayız. Mitolojinin bir hikaye etrafında canlandırılmasını içeren ritüel uygulamaların çoğu bu tema üzerine inşa edilmiştir. Örneğin Dionysos bayramlarının ana görüntüsüne *sparagmos* (canlı bir hayvanın parçalanarak etinin yenmesi, kanının içilmesi) adı verilir. Bu eylem Dionysos’un Titanlarca parçalanarak öldürülmesi hikayesinin canlandırılmasıdır. Dionysosçular kurbanın etini yiyip kanını içerek tanrıyla bütünleştiğini, tanrının kendi bedenlerinde yeniden doğduğunu düşünmektedirler.²⁰ Tanrının yerine geçerek ölen kurban başka bir bedende yeniden doğacaktır. Mitolojide ölüp yeniden doğan Dionysos, ritüelde de kendisini simgeleyen hayvanın (insanın, bitkinin) kurban edilmesiyle tatlı-acı kaderini yaşar. Dionysos bir tarafta kurban edilip ölür, diğer tarafta onun bedenini yiyen müritlerinde yeniden doğar. Ritüele katılan kişi tanrının bedenini yiyerek tanrının niteliklerini ve gücünü paylaşır.²¹

Antik Yunan’da komedyanın amatör olarak köylerde icra edildiği zamanlarda, gezici kumpanyaların konu edindiği mitolojik burlesk tarzı oyunlarda da ölüm ve yeniden doğum temasının işlenmiştir. Trakya’da ağaçtan yaptıkları fallusla kapıları çalan kumpanyalar,

20 Başak Emir, *Antikağ’da Kadın Ritüelleri*, (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2012), s.23. Girit’te uygulanan başka bir ritüelde ise bir erkek çocuk, boğa kral tayin edilir. Zagreus’un beş dönüşüm sürecini tasvir eden bir dansın (aslan, keçi, at, yılan, boğa) ardından bu çocuk çiğ çiğ yenilir. Giritlilerin Zagreus’un ölümünü temsil ederken canlı bir boğayı da dişleriyle parçaladıkları anlatılmaktadır. Ayvazoğlu, *Klarosta Dionysos Kültü*, s.17.

21 Frazer, *Altın Dal*, 2. Cilt, s.90. Tragedyanın kökenini ilkel topluluklardaki erginleme törenlerinde bulan George Thomson, ölüm ve yeniden doğuma başka bir perspektiften bakar. Ona göre ilkel topluluklarda çocukluktan yetişkinliğe, yetişkinlikten yaşlılığa geçilmesi ölüm ve yeniden doğum süreçleridir ve yaşlılıktan sonra ölüp toteme dönüşülür; ona göre doğum ölümdür, ölümsü doğum. Thomson, *Tragedyanın Kökeni*, s.113. Topluluktaki çocuk, zamanı gelip yetişkin birey olacağı zaman çocuk olarak ölür, bir yetişkin olarak yeniden doğar. Bu yüzden yetişkinler arasında katılan kişiye genellikle atalarından birinin adı verilir, yeniden doğumunun ifadesi olarak yeni bir isim alır. Çocuğun yetişkin olabilmesi için bir dizi sınavdan, erginleme töreninden geçmesi gereklidir. Ancak mücadele kazanılırsa erginleme gerçekleşir. Örneğin Kwakiult Kızılderililerinde aday tek başına ormana gönderilir. Çocuk haftalarca yabani hayvanlara, açlığa, susuzluğa ve vahşi doğaya karşı yaşam mücadelesi verir. Sonunda geri dönmeyi başardığında bir tür delilik nöbeti içindedir. Çünkü eski (çocuk) ölmüş, yeni bir ruh (yetişkin) bedenine girmiştir. Erginlenen adaya şarkı ve danslarla yaşadıkları anlatılır ve kişi yeniden doğma yoluya sağlığına kavuşur. Artık bir başkası olarak hayatına devam edecektir. A.e., s.118.

yiyecek ve para karşılığında kısa gösteriler düzenlemiştir. Bu oyunlarda kılık değiştirerek Semele'yi canlandıran bir adam, kapı açıldığında sepetin içinde kukladan bir bebek (Dionysos) taşımaktadır. Pantomim gösterisiyle bebeğin büyümesi, evlenmesi ve bir başkası tarafından öldürülmesi anlatılır. Doğumla başlayan gösteri ölümle bitmiş, yeni gelen eskinin yerini (ve karısını) almıştır.²² Aynı tema, flüt eşliğinde zırlarla yapılan kılıç danslarında da anlatılır. Girit'te gösterilen "Pyrrhic" dansında, kıskanç Hera'dan korunan çocuk Dionysos'un ölümü ve yeniden doğumu konu edilir.²³

Aiskhylos'un tragedyası olan *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta ana karakter Prometheus, ateşi çalıp insanlara götürdüğü için Zeus tarafından sonsuz bir işkenceye mahkum edilir. Hephaistos'un kayaya zincirlediği Prometheus'un ciğerleri kartallara yem olacaktır. Ölümsüz bir Titan olduğu ve her sabah ciğerleri "yeniden doğduğu" için Prometheus her gün aynı acıyı çekip ölümü ve yeniden doğumu deneyimler. Tragedyadaki bu temsil Dionysos'un yaşadığı acılarla benzerlik gösterir. *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyası korkunç acıların ve ölümün yanında "yeniden doğum" umudu taşımaktadır. Geleceği görme kudretine sahip olan Prometheus, Zeus'un kendi oğlu tarafından tahttan indirileceğini ve bağlı olduğu kayalıklardan kurtulacağını iddia eder.²⁴ Bir tarafta acılar çekerken diğer tarafta duyumsadığı umutla mutlu olur. Öte yandan Prometheus'un ateşi insanlara getirmesi kendisi için sonsuz ölüm acısına sebep olurken insanlar için sevinç ve mutluluk kaynağıdır. İnsanlar ateş sayesinde yazmayı, saymayı, hayvanları evcilleştirmeyi, ilaç yaparak hastalıktan kurtulmayı öğrenmiş, yeniden doğmuşlardır ancak Prometheus aynı nedenle bir kayaya zincirlenerek her gün ölecektir.

Aiskhylos *Persler*'de de ölmüş olan ünlü Pers Kralı Darius'un "yeniden doğumunu" temsil eder. Oyunda Darius'un oğlu Serhas'ın öncülük ettiği Pers ordusu Yunanlılar karşısında bozguna uğrar. Serhas'ın annesi Atossa da dağılıp giden Persleri bir araya getirmesi için ölmüş olan eşi Darius'un Hades'ten gelmesini sağlar: "DARIUS'un RUHU: Çıkıp Gelmek kolay değil, çünkü aşağıdaki tanrılar hazırdır ruhları almaya, vermekten ziyade."²⁵ Tragedyalardaki bu temsillerin tanrı Dionysos'un kaderinin teatral ifadesi olduğu söylenebilir. Sonuçta sahneye çıkarılan karakterlerin taşıdığı maskeler tanrı Dionysos'un suretleridir.

Aristophanes'in *Kurbağalar* komedyasında ölüm ve yeniden doğum vurgusu şiir yarışması üzerinden yapılır. Oyunda ana karakter Dionysos ölümler dünyasına iner ve tragedya şairini seçerek Atina'ya döner. Dionysos'un Hades'e gidip gelmesi ölüm ve yeniden doğum anlamına gelmektedir. Tragedya şairine kavuşan Atina sembolik olarak yeniden doğar. Sophokles'in

22 Francis Macdonald Cornford, *The Origin of Attic Comedy* (London: Edward Arnold, 1914), s.63.

23 Cornford, *The Origin of the Attic Comedy*, s.65.

24 Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, Çev. A. Erhat, S. Eyüboğlu, (Ankara: Bilgi Yayınları, 1968), s.62.

25 Aiskhylos, *Persler*, Çev. Y. Gurur Sev, (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2015), s.69.

Kral Odipus'unda Tieresias'ın Oidipus için söylediği “doğduğun gün öldün sen”²⁶ ifadesi bu açıdan dikkat çekicidir. Oidipus, Dionysos'un kaderini paylaşırcasına acı dolu bir kadere doğmuştur. Farkında olmadan babasını öldürüp onun yerine kral olacak, annesiyle evlenip çocuklar yapacaktır. Onun tüm mutluluklarının içinde acı, yaşamının içinde ölüm gizlidir.

Dionysosçu ritüeller ve Antik Yunan tiyatrosu farklı biçimlerde karşıtlıkları bir araya getirir. Ritüele katılan kimse çoğu zaman bu karşıtlıkları doğrudan deneyimler, *sparogmosta* olduğu gibi kurbanın etini çiğ çiğ yiyerek tanrının gücünü paylaşır. Tiyatroda ise karşıtlıklar seyirci oyuncu ayrımıyla temsili boyuta dönüştürülerek, karakterler ve hikaye çerçevesinde ifade edilir. Ancak her ikisi de Dionysos'un en belirgin özelliği olan ölüm ve yeniden doğum üzerinden biçimlendirilmektedir.

2.2. Kurban ve Bereketlilik

Dionysosçu ritüellerde kurban, şimdiye kadar verdiklerine şükür anlamında tanrıya teşekkür, doğayla bir tür helalleşme anlamı taşır. Müritleri doğadan aldıklarına karşılık (bereket) tanrılarını kurban verirler. Dionysos'a Dionysos'un kurban verilmesinin nedeni onunla yaklaşma arzudur. “Yunanlılar tanrılarında bolluk, neşe ve dostluğu arzuluyordu. Bunu kurban törenleri aracılığıyla tanrılarının ruhuyla birleşerek yapıyorlardı.”²⁷ Her ne kadar günahkar da olsa kurban aynı zamanda kutsaldır. Tanrılarında en kıymetli varlıklarını (tanrılarını) kurban olarak sunan müritlerin tek arzusu onun ruhuyla birleşmektir.

Antik Yunan'da gerçekleştirilen Dionysos ritüellerinden biri olan *Eiresione*'da “kurban ve bereketlilik” ile “ölüm ve yeniden doğum” arasındaki ilişki açıkça görülebilir. Ritüelde bir tarafta elinde zeytin, ekme ve şarap taşıyan çocuk *Eiresione*; diğer tarafta günahı, kılığı ve ölümü simgeleyen *Pharmakoi* vardır. Negatif güçleri simgeleyen (eski-yaşlı) *Pharmakoi* yakılarak kurban edilir, külleri kötücül ruhları kovmak için dağıtılır; iyi olan (yeni-geç) *Eiresione* ise elindeki ekme ve şarapla doğadaki bereketi simgelemektedir.²⁸ *Pharmakoi* de *Eiresione* da Dionysos'u temsil ederler (tanrı hem günahkar hem masumdur), Dionysos bir tarafta ölürken diğer tarafta yeniden doğar.

Dionysos kutsal ve günahkardır. Hem asma hem de tekeyle simgelenmesinin nedeni “kendi kendisinin düşmanı olduğu için, kendine kurban edilen tanrı” olmasıdır.²⁹ Bu ifadeyle tanrının aynı anda “asma” ve “teke” gibi birbirine düşman iki simge olması anlatılmaktadır. Asmanın düşmanı olan teke, içgüdüyle fidanları yiyerek farkında olmadan hata yapar, doğmamış üzümleri öldürür. Yani kendi kendisinin katilidir Dionysos, bir teke gibi içgüdülerinin tutsağı olarak yaşar ve bu fazlalık (sınır aşımı), kendi kendisini öldürmesine yol açar. İşlediği suçtan dolayı

26 Sofokles, *Kral Odipus*, Çev. Bedrettin Tuncel (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2009), s.33

27 Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi*, Çev: Kemal Atakay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s.84.

28 Cornford, *The Origin of the Attic Comedy*, s.56.

29 Frazer, *Altın Dal*, 1. Cilt, s.322.

Dionysos günahkardır ve kurban edilmelidir. Tekenin asma yapraklarını yiyerek suç işlemesi daha sonra Dionysos'un ruhunu temsil edecek trajik kahramanda göreceğimiz suçlu-suçsuz tasvirini oluşturacaktır.³⁰

Sophokles'in tragedyası *Kral Oidipus* kurban motifine temsili düzeyde örnek gösterilebilir. Oidipus, Thebai'deki veba salgımını bitirmek için kendinden önceki Kral Laios'un katilinin peşine düşer. Ancak sonunda lanetin sorumlusunun kendisi olduğunu anlar; farkında olmadan babasını öldürmüş, annesiyle evlenerek dört çocuk yapmıştır. Oyunun sonunda Oidipus kenti lanetten kurtarmak ve kirlilikten arındırmak için tüm suçu ve sorumluluğu üzerine alarak Thebai'den uzaklaşır.³¹ Oidipus günahkar bir kurbandır ve o gittikten sonra lanet ortadan kalkar. *Oidipus Kolonos'ta* da ise oğulları Eteokles ile Poluneikes çıkarları için Oidipus'u vesayetine almak istemektedir. Ancak Oidipus lanetli bir sürgün olarak gittiği Kolonos'ta ölmek ister. Kral Thesus'un yardımıyla istediği olur ve Oidipus kutsal bir konuma yükselir. Bu iki tragedya kurban motifi etrafında Dionysos'un kutsal ve lanetli kimliğine gönderme yapmaktadır. *Antigone*'de ise tanrının kutsal ve lanetli kimliği Eteokles ve Poluneikes'le ifade edilir. Kardeşlerden birisi ülkesi için savaşırken öldüğü için kutsal, diğeri ülkesine ihanet ederken öldüğü için lanetlidir. Oyunlardaki bu temsilleri Dionysos'un kutsal ve lanetli olmasıyla ilişkilendirerek okuyabiliriz.

Ekim ayında sadece kadınlara açık bir Dionysos ritüeli olan *Thesmophoria*'da sonraki yıl toprağın yeniden doğurması için yavru domuz kurban edilmektedir. Ritüel, Demeter'in kızı Persephone'nin çiçek toplarken domuz çobanı Euboleos'la birlikte Hades tarafından yeraltına kaçırılması ve oradan geri çıkarılmasını esas alır. Mitolojiye göre Demeter kızını kaybedince toprağı tamamen öldürür ve ürünler hasat vermez olur, kıtlık başlar. İnsanların çektiği acılara dayanamayan tanrılar da bir anlaşmaya varırlar; buna göre Persephone üç ay Hades'in ölümler dünyasında kalacak, yılın geri kalanında da yeryüzüne çıkacaktır. Bunun üzerine Persophone'nin ölümler dünyasında kaldığı üç ay (kışın) doğada ölüm, geri kalan zamanda da yaşam olacaktır. Antik Yunan'da mevsimlerin bu mitolojiye göre düzenlendiğine inanılır.³²

30 Hep daha fazlasını arayan, Hölderlin'in Oidipus için söylediği gibi "bir gözü fazla olan" trajik kahraman (keçinin asma fidanını arzulaması gibi) bilme arzusunun tutsağı olmuştur. Trajik kahraman bu fazlalıktan hata yaptığı için tekeye benzetilir; hem suçlu hem de suçsuzdur.

31 Girard, *Şiddet ve Kutsal*, s.109.

32 Gaster'e göre *Thesmophoria* ritüel kalıbı Homeros metinlerinde görülebilmektedir. Metinde Demeter'in elinde meşaleyle dünyayı dolaşarak kızını aradığı söylenir. Ritüel ise kadınlardan oluşan bir fener alayının yürüyüşüyle başlar. Geçit töreninin Persephone'yi aradığına, bitkilerdeki ve insanlardaki bulaşıcı hastalıkları uzaklaştırdığına inanılır. Metinde Demeter'in 9 gün ağzına bir lokma koymadığı ifade edilir, ritüelde de 9 günlük oruç tutulmaktadır. Gaster, *Thespiis*, s.575-76. Mitolojide Persephone domuzlarla birlikte yer altına düşer, ritüelde *meğera* denilen mağaralara kurban edilen domuzun parçaları atılır. Mitolojide Persephone yeraltından çıkarılır ve Demeter'in izniyle toprak bereketlenir, ritüelde mağaraya atılan domuz parçaları 3. gün çıkarılıp ekilecek tohumlarla karıştırılarak toprağa gömülür ve ürünlerin daha bereketli olacağına inanılır. Aynı dönemde gerçekleşen *Arretophoria* ritüelinde ise insanoğlunun üremesi ile ürünlerin bereketini artırmak amacıyla kutlama yapılmaktadır. Katılımcılar yanlarında yılanlara göstermek için hamurdan yapılmış erkek cinsel organları ile çok çabuk büyüyen bir ağaç olmasından dolayı kozalaklı çam dalları getirirler. Yanlarında getirdikleri bu nesnelere

Thesmophoria ritüelinin 1. günü yas tutulur çünkü doğadaki bereketi simgeleyen Persephone yeraldına kaçırılmıştır. Bu yüzden doğada (toprakta) ölüm hasıl olacaktır. 2. Gün Demeter'in açlığına öykünerek oruç tutulur. 3. Gün ise yeniden doğum gerçekleştiği (Persephone yeryüzüne çıkarıldığı) için kutlamalar yapılır. Bereketi kutlamak için kurban edilen domuz, hem kadınlar tarafından yenilir hem de ekmek, çörek ve çam kozalaklarıyla birlikte Hades'in mağarasına atılır.³³

*“Zahmetli ve tehlikeli bir eylem olan mağaraya inme, dindışı olandan kutsala, geçici ve yanıtıcı olandan sonsuzluğa, ölümden yaşama ve son olarak insandan tanrıya geçiş ritüelini canlandırır. Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginlenmeye hak kazanmaya eşittir. Dünyü dindışı ve yanıtıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve bir o kadar da etkin olan yeni bir yaşam almaktadır.”*³⁴

Toprağın tanrısı Demeter adına gerçekleştirilen bu ritüeller bir tür anneliğe hazırlık ve evlenme kutlamasıdır. Geceleyn gerçekleşen müstehcen davranış ve küfürlü konuşmaların işlevi ise *apotrapaios* (kötücül ruhları uzaklaştırmak) olmuştur. Verimlilik ve doğurganlığı arttırması amacıyla yünden yapılmış kırbaçlarla kadınların birbirlerine vurması ve kefaret kurbanını kestikten sonra birbirlerini kovalaması eylemlerini içerir.³⁵ Sonuç olarak bu ritüellerin dört temel işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki nefsi köreltmektir; oruç ve yas tutma cinsel ilişkidenden kaçınma. İkincisi arınmaktır; günahların ve kötülüğün yüklendiği kefaret hayvanının kurban edilmesi. Üçüncüsü canlandırma; domuzların mağaraya atılması, yünden kırbaçlarla kadınların birbirlerine vurması. Son olarak dördüncü işlevi kutlamadır, ritüeller bir şölenle son bulur.³⁶

Eleusis kentinde gerçekleştirilen bir başka erginleme ve aydınlanma ritüeli olan ve 8 gün süren *Eleusis*, Atina'dan büyük bir yürüyüşle başlar. Bu kutsal yolculukta kadınlar başları üzerinde kase erkeklerse testi taşır. Gece saatlerinde Kephisos üzerindeki köprüden geçerken bir grup maskeli adam kentin ileri gelenlerine küfürler savurur. Aynı günün akşamı hacılar ellerinde meşalelerle tapınağın dış avlusunda tanrıçalar onuruna dans ederler. Ertesi gün erginlenecek adaylar oruç tutmakta, kurbanlar kesilmektedir. Gizli tutulduğu için ritüele ilişkin bilgilerin çoğu varsayımsal ancak katılımcıların ellerinde meşalelerle Persephone'yi arayan Demeter'i taklit ettikleri biliniyor. Ritüelin en üst aşaması *Epopteia*'dır; bu törende gizemler açıklanır, gözler açılır ve yeraltı tanrıçası, ölümler ülkesinin kraliçesi Persephone görülür. Aday başlangıçta karanlıklar içinde her türlü dehşeti yaşamaktadır; sonra ışık vurur, sesleri duymaya başlar, dansları algılar. Erginlenen birey “ölümü deneyimlemiş” olduğu için toplumda kutsal bir mertebeye yükselmiştir.³⁷

domuzlarla beraber kutsal saydıkları mağaralara atarlar. *Thesmophoria* şenliği adını, Demeter'in “yasa koyucu, düzen sağlayıcı” anlamına gelen *Thesmophoros* sıfatından alır. Aysen Sina, “Eleusis'te Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 44/1 (2004), s.41.

33 Frazer, *Altın Dal*, 2.Cilt, s.48.

34 Aysen Sina, “Eleusis'te Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri”, s.46.

35 A.e., s.44.

36 A.e., s.51.

37 Başak Emir, *Antikçağ'da Kadın Ritüelleri*, s.52.

Edith Hall'e göre Aristophanes'in *Kurbağalar*'ı biçim ve içerik olarak doğrudan *Eleusis* mysteriası üzerine kurulmuştur.³⁸ *Kurbağalar*'ın parados bölümünde gerçekleşen *Eleusis* ritüeli, ölümler dünyasına giden oldukça zorlu 3 aşamalı yolculuktan (ritüelde 40 kilometrelik meşaleli yürüyüşü) sonra yapılır. Dionysos ve Ksantias yolcuğun 1. aşamasını tamamlayıp gölün karşısına geçtiklerinde biçim değiştiren korkunç canavarlar etraflarını sarar. Bunlar *Eleusis*'te ürperme, titreme, sayıklama içinde kendinden geçenlerin gördükleri halüsinasyonlara benzemektedir: "Korkunç. Bak, gerçekten, boyuna şekil değiştiriyor. Bazen öküz, şimdi şu an katır, sonra kadın, hem de çok güzel bir kadın."³⁹ Daha sonra bu güzel kadın, halk arasında Lamia olarak da bilinen vampir gibi bir hayalet olan Empusa'ya dönüşür. Yüzü alevler içinde, bir ayağı bakır öteki inek dışkılarından. Dionysos ve Ksanthias korkudan sapsarı kesilir, nereye kaçacaklarını bilemez. Ancak Empusa kaybolduktan ve tüm bu zorluklar atlatıldıktan sonra (3. aşamada) erginlenmiş Mysterionlarla karşılaşılır. Zorlukların ve acının ardından gelen rahatlama ve huzur aşamasıdır bu. Oyunun bu sahnesi *Eleusis* ritüelinin tepe noktasıdır, ermişlerin mistik ayini yapılır.

Dionysosçu ritüellerde açığa çıkan kurban ve bereketlilik teması Aristophanes'in *Kömürçüler* 'inde (M.Ö.425) oldukça net bir şekilde temsil edilir. Oyunda Atina ile Sparta arasında savaş yapılırken ana karakter Dikaiopolis, kendi evine barış getirip ticaret yaparak refaha kavuşur ve Dionysos şerefine bereketi kutlamaya kırlara gider, orada Dionysos için kurban verir.⁴⁰ Oyunda kurulan ritüel alayında cinsel öğelerle doğadaki bereket ilişkilendirilir. Ritüel alayında çörekle erkek cinsel organının birlikte taşınması, bakire kız (*kenephoros*) ve kölenin (*phallophoros*) birlikte temsil edilmesi Dionysos'un farklı yüzlerine işaret etmektedir.⁴¹ Tören alayında yer alan *kenephorosun*, *phallophorosun* önüne geçmesi ve babasının ricası üzerine fallusu dik tutması aile kurumu açısından "cinsel dizginsizlik seli"nin komik ifadesidir. Bu komedyadaki kurban temsili ve ritüel sunumu o dönem gerçekleştirilen dinsel seremoniyi doğrudan sahneye yansıtmaktadır.

2.3. Cinsellik, Şarap ve Şölen

Dionysos ritüellerinde doğayla birlikte insanın da yenilenmesi, yeniden doğumu beklenmektedir. Bu yüzden ritüellerde doğanın zamanlamasına paralel olarak "insani bereket"e de dikkat çekilir. Yerle göğün, toprakla suyun buluşması ve toprağın doğurması ritüelde "cinsellik" ve "aşırı yiyip içme" şeklinde karşılık bulur. Doğada gerçekleşen yeniden doğumun

38 Martin Revermann, *Greek Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press), s.315 Ayrıca *Bulutlar*'da da Eleusis mysteriası önemli bir rol oynar.

39 Aristophanes, *Kurbağalar*, Çev. Nevzat Hakko (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946), s.18.

40 Aristophanes, *Kömürçüler*, Çev. Sabahattin Eyüpoğlu, Azra Erhat (İstanbul: Hürriyet Yayınları), 98.sat.

41 Dionysos kültüründe sürekli karşımıza çıkan *phallos* simgesinin mitolojik hikayesi şöyledir: Atinalılar kente Pegasos tarafından getirilen Dionysos heykelini kabul etmeyince Dionysos, Atinalı erkekleri cinsel organlarından hastalanmalarını sağlamıştır. Kendilerine verilen cezayı kehanet yoluyla öğrenen Atinalılar da bunun anısına *phallos* heykelleri yapmışlardır. A. e., s.57.

bu şekilde kutlanması, insanın doğayla birlikte hareket ettiğini göstermektedir. Doğada üreme-çoğalma gerçekleşirken Dionysosçular cinsel ilişkiye girer, yiyeceğin en bol olduğu zamanda abartılı yeme-içme şölenleri düzenler. Dionysos alaylarında şarap, üzüm, incir ve ekmek gibi bereketi simgeleyen ürünler “topraktaki”, abartılı büyüklüklerdeki fallus temsilleri ise “insandaki” bereketi vurgulamaktadır. Dionysosçu ritüellerde cinsel ilişki ve şarapla yapılan şölen, iyi vakit geçirmek veya eğlenmek niyetiyle değil tanrıya ulaşmak içindir. Kısacası ritüelde cinsellik, şarap ve şölen amaç değil araç olmuştur.

Dionysos ritüellerinden *Anthesterion* (Çiçekli Ay) Atina’nın dışında yer alan Agrae’de düzenlenir. Bir *mystagogos*⁴² önderliğinde gerçekleştirilen, iki tanrıça mitinin bazı bölümlerinin erginleme adayları tarafından yeniden canlandırıldığı oruç, arınma, kurban gibi bir dizi ritülden oluşmaktadır.⁴³ Bahar ayında çiçeklerin açmasıyla yılın ilk şarabı bir şölenle tüketilir ve Arkhon Basileus’un karısı (Kraliçe) simgesel olarak Dionysos’la kutsal evlilik gerçekleştirir. Her yıl mart ayında doğanın yeniden doğumuna paralel olarak gerçekleştirilen bu ritüel, insanın doğayı taklit ederek doğaya uyum sağlamaya çalıştığını göstermektedir.⁴⁴

Anthesterion yılın ilk şarabının açılmasıyla başlar, cinsel etkileşimle devam eder, kötücül ruhların uzaklaştırılmasıyla son bulur.⁴⁵ Aynı zamanda bu ritüel yazla kışın, toprakla suyun birlikteliğini ve bereketi simgeleyen “kutsal evlilik” adına yapılmaktadır. Dışarıda şölen devam ederken Dionysos’la evlenecek Kraliçe (14 yaşında bir bakire) tüm gün tapındaki gizli odalarda kadınlarla birlikte saklı törenler yapar. Bu sırada Dionysos’u çağırma için nefir çalınır.⁴⁶ *Anthesterion* ritüelinde Arkhon Basileus’un eşinin (Kraliçe’nin) Dionysos’la her yıl yaptığı “daha yüksek bir evlilik” kutlanmaktadır. Bu ritüelde Dionysos’u temsilen Arkhon Basileus’un Kraliçe’yle birlikte olduğu düşünülmektedir.⁴⁷

Dionysosçu ritüellerde cinsellik, şarap ve şölen için verilen örneklerde (komosvari) alayların varlığından kuşku duyulmamalıdır. Topluluk kimi zaman gündelik yaşam alanından ritüel

42 Antik Yunan’da mysteriaları öğreten rahibe verilen isim.

43 Başak Emir, *Antikçağ’da Kadın Ritüelleri*, s.52.

44 Cornford, *The Origin of the Attic Comedy*, s.19. Cornford’a göre Aristoteles’in “eylemin taklidi” olarak açıkladığı “mimesis” kavramı bu ritüellerde “doğanın taklidi” olarak açığa çıkmaktadır.

45 Şenliğin 1. günü Dionysos heykeli etrafında toplanılır, önceki yıldan kalan şarap açılır ve kölelerin dahi içmesine izin verilir. Kalabalıklar topluca içerken şarabın bir kısmı da Dionysos heykeline dökülür. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens*, s.9-10. 2. Gün şölen tüm kente yayılır, *Choes* tam bir eğlence gündür. Gemi biçiminde bir arabanın arkasına komosvari bir şölen alayı takılır. Topluca yapılan cümbüş (gürültülü müzik-dans, küfürlü kavgalar ve cinsel sataşmalar) tüm kenti dolaşır. Tüm gün kapalı olan Limnaion’daki Dionysos tapınağı sadece bugün için açılır. Ayrıca *Choes* günü bir şarap içme yarışması da düzenlenir. Arkhon Basileus tarafından yönetilen yarışmada konuşmak yasaktır. Boru sesiyle birlikte başlayan yarışmayı şarabı ilk bitiren kazanır, çiçekten bir taç ve içi dolu bir şarap tulumuyla ödüllendirilir. 3. Gün, Testi Günü, hayaletlerin ortaya çıktığı gündür. Şenlikteki tüm neşe ve eğlence birdenbire tersine döner. Bu gün ölüme ve korkuya adanmıştır. *Kores* adı verilen bir ayınle kötü ruhların sakinleştirmek ve uzaklaştırmak için dikenli otlar çiğnenir, evler zift dökülerek karalara boyanır. Günün sonunda ağlama töreni gerçekleşmektedir. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens*, s.14.

46 Kerenyi, *Dionysos*, s.279.

47 Cennet Pişkin Ayyazoğlu, *Klaros’ta Dionysos Kültü*, s.50.

alanına, kimi zaman da ritüelin bir parçası olarak bu yürüyüşleri gerçekleştirir. “Hemen hemen her yerde, bu şenliklerin odağında her türlü aile kurumunu ayaklar altında bırakan aşırı bir cinsel dizginsizlik seli, şehvetin ve vahşetin o iğrenç karışımı zincirlerinden boşanmaktadır.”⁴⁸ Nietzsche’nin ifadesinden yola çıkarak ritüel alaylarının salt eğlence, mutluluk ve haz değil aynı zamanda iğrençlik, vahşet ve korkuyu barındırdığını söylemek mümkündür.

Ritüeldeki komosvari alaylar tiyatrodaki karşıtlıklar üzerinden temsil edilir. Oyunlardaki ritüel alaylarında cümbüş, kutlama ve hazzın yanında iğrençlik, korku ve tekinsizlik açığa çıkmaktadır. Örneğin *Oreteia*’da Erinyler korusu kötücül nitelikleriyle tanıtılır: “Cüreti artsin diye insan kanı içmiş, bu konaktan kesilmez olmuş, öyle bir korodur bu neşeli, soya musallat Erinyler alayı.”⁴⁹ Şarap yerine insan kanı için Erinyler vahşet içermelerine, korkunç ve iğrenç olmalarına rağmen neşelidirler, uyguladıkları şiddetten haz duyarlar. *Bakkhalar*’ın sonunda Kitharon’dan dönen ritüel alayı da (Atinalı kadınlar) şiddet ve vahşet barındırır. Elindeki mızrakta aslan kafası taşıdığını düşünen Agaue farkında olmadan öldürdüğü oğlunun kafasını bir mızrağın ucunda getirmiştir. Onun zafer mutluluğunun içinde acı gizlidir. Sophokles’in *Aias* tragedyasında da benzeri bir durum söz konusudur. Apollon’un etkisiyle kendinden geçen Aias, Argosluları kılıca dizdiğini Odysseus’u esir aldığını düşünüp zafer sarhoşluğu yaşar.⁵⁰ Ancak Aias farkında olmadan *mania* durumuna kapılıp koyunları ve keçileri öldürmüştür. Agaue ve Aias yaptıklarının farkında değildir. Yaşadıkları hazzın içinde acı olduğu için Dionysos’un kaderini paylaşır.

Dionysos ritüellerinde şarap, şölen ve cinsellik bir tür *pharmakon*, yani hem zehir hem de panzehirdir. Katılımcı ritüelden ya “Dionysosçu bilge”⁵¹ olarak çıkar ya da *maniaya* kapılıp aklını yitirir.⁵² Kişi varoluşun tanıdık durumundan çıkıp her şeyin kaybolduğu kayıtsızlık (esrime)⁵³ aşamasına yükselir. Victor Turner’ın ritüeller için kullandığı “komünitas” ve “eşiklik” kavramları bu durumu açıklamamızda yardımcı olacaktır. Turner’e göre ritüelde topluluk artık alt üst gibi hiyerarşilerle değil, birbiriyle beraber olan çok sayıda varlıktır. Toplumsal yapının olmadığı bu yer komünitastır.⁵⁴ Gündelik kuralların askıya alındığı, yapının bozulduğu alana geçiş ise eşiklik, böylece aşağı ile yukarının yer değiştirmesi deneyimlenir. Bu noktada varoluş

48 Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: İş Bankası Yayınları), s.24.

49 Aiskhylos, *Agamemnon*, Çev. Ahmet Cevat Emre. (Ankara: MEB, 1964), 1190 fr.

50 Sophokles, *Aias*, Çev. Ari Çokona, (İstanbul: İş Bankası Yayınları), 2015, s.5

51 *Dionysosçu bilge* ifadesi Nietzsche’ye aittir. *Tragedya’nın Doğuşu*’nda kendi öznelliğinden çıkıp doğaya, tek-bir’e karşılabilen kimse Dionysosçu bilge olarak tanımlanır. Böylelikle birey, kültürün yanlısamlarını görüp doğanın hakikatine ulaşacaktır.

52 Ritüelde kendinden geçme ya delirme ya da bilgeliğin huzuruyla sonuçlanır. *Antheaterion*’un son gününde (Testi Günü) ruhların sakinleştirilmeye çalışılması rastlantı değildir. İnanişaya göre Testi Günü Hades’ten dönen ölüleri sakinleştirmek gerekir, aynı şekilde Romalılar Parentalia’yı (Ölü Atalar Bayramı) ve Lemuria’yı (Hayaletler Bayramı) bahar şenliklerinin içine sokarlar. Gaster, *Thespis*, s.63.

53 İngilizceye “ecstasy” olarak çevrilen esrime “kendinde geçme”, “kendinin dışına çıkma”, “yükselme” gibi anlamlar taşımaktadır.

54 Turner, *Ritüeller Yapı ve Antiyapı*, s.130.

(existence) ile esrime (ecstasy) arasındaki etimolojik benzerliğe dikkat çekmek gerekir. Var olmak, dışında durmaktır (stand outside), bir toplumsal sistemde yapının işgal ettiği mevkilerin bütünüyle dışında durmaktır.⁵⁵ Var olabilmek için esrimek, kendinden geçerek dışında durmak gereklidir. Ritüele katılan kimse kendi varlığının dışına çıktığında ya Aias ve Agaue gibi *maniaya* kapılacak ve aklını yitirecek ya da geleceği görme yetisi kazanacaktır. *Oresteia*'da Delphoi Rahibesi ve Troya'dan esir getirilen Kasandra kendinden geçmenin bilgelikle sonuçlanmasına örnektir. Sahneye çılgınlık atarak giren Kasandra yaşanacak cinayetleri “kendinde olmadan”, “kendinden geçmiş bir halde” dile getirir. Ancak buradaki kendinden geçme hali önceki delilik örneklerinin aksine geleceği gören bilgece sözlere vesile olur. Dionysosçu ritüellerde insanın kendinden çıktıktan sonra yaşayacağı her iki duruma da rastlamak mümkündür. Antik Yunan tiyatrosu da bu durumun farklı örneklerini barındırır.

2.4. Tanrı Temsili ve Maske

Dionysos'u temsil eden simgeler: Asma ağacı, çam kozalağı, üzüm, şarap, incir, ekmek, eşek, keçi, boğa, domuz, kukla, fallus, kurban, satir veya erkek-kız çocuk şeklindeydi. Bunların dışında yılan ve yunus balığı farklı mitolojilerde Dionysos sembolleridir. Aslen bitki tanrısı olan Dionysos, ilk zamanlar ağaçla daha sonra insan, hayvan, yarı insan yarı hayvan satir, kukla ve maskeyle temsil edilmiştir. Antik Yunan'da bu farklı temsillerin tamamında Dionysos'un ruhunun var olduğuna inanılır.⁵⁶ Şenlikte içilen şarapta, yenilen ekmekte, kesilen kurbanda, açan çiçekte Dionysos vardır. Baharda ölüm ve yeniden doğumu hatırlatan her şey Dionysos'tur. Peki birbirinden bu kadar farklı olan göstergelerin gösterileni Dionysos nasıl tanımlanabilir?

J. P. Vernant Dionysos ritüellerini “kent çerçevesi içinde, onun yetkisi altında değilse bile en azından onayıyla ötekilik deneyimi yaşamak, ama mutlak anlamda değil verili bir kültüre özgü modellere, kurallara, değerlere göre öteki olmaktır” şeklinde açıklar.⁵⁷ Burada bahsi geçen ötekilik, döneminin egemen düşünme biçimine ve iktidar kurumlarına yönelik bir tecrübedir. Verili kültüre göre değişkenlik gösterdiği için her dönemin/kültürün ötekisi farklıdır ancak yaşanan deneyim aynıdır: Egemen kuralların, değerlerin ötekisi olmak, bir tür yabancılık, başkalık hissiyatı. Dionysos'un tanrı-insan, insan-hayvan, uygar-barbar, efendi-köle, kadın-erkek, genç-yaşlı kimliksiz kimliği; egemen olanın ötekisidir. Farklı Dionysos göstergelerinin ortak gösterileni işte bu “öteki” anlamını taşımaktadır.

Dionysos ritüellerinde tanrının maskeyle temsil edilmesi, ritüelden tiyatroya geçişte önemli bir aşamadır. Maske; geçmiş ritüellerdeki semboller gibi doğanın değil, insan eliyle yapıldığı için kültürün ürünüdür. Bir tarafta yüzü, görüneni örterken diğer tarafta yüze, görünene başka bir anlam, yeni bir görüntü kazandırır:

55 A. e., s.143.

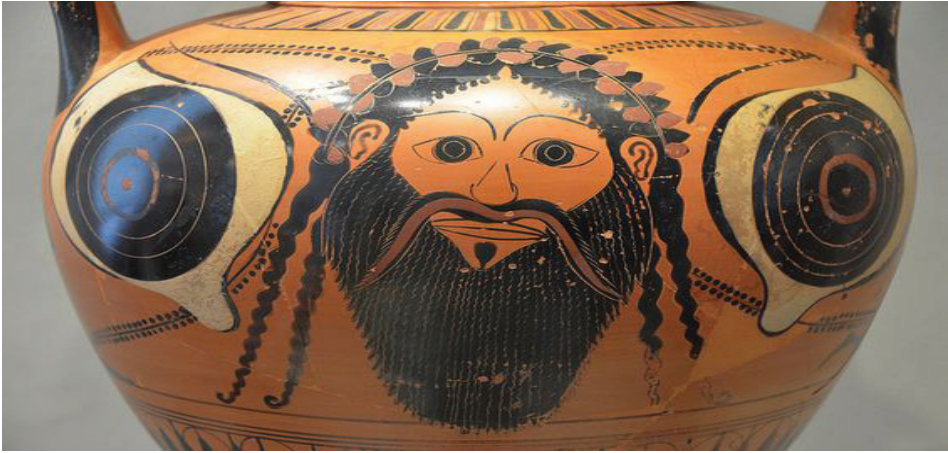
56 Ritüelden drama geçildiğinde de protagonist, Dionysos'un ruhunu taşıyacaktır.

57 Vernant, *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, s.523.

Dionysos törenlerinde tanrı doğrudan maskenin içinde belirir. (...) Dünyasal olanla tinsel olanın, insanın yanı başında olduğuna inandığı tanrı ile erişilmez olan tanrının, ölüm ile yaşamın kabullenilmesi güç olan yakınlığının aynı gerçeklikte birlikte varoluşudur; maskenin anlamı.⁵⁸

Dionysos maskesi ölüm ile yaşamı, doğa ile doğüstünü, insan ile tanrıyı bir araya getirir. Yaşamdan ölüme, insandan tanrıya geçişin ifadesidir maske. Bu noktada “metafor” ile “maske” arasındaki ilişkiye dikkat çekmek gerekir. Metafor (transfer veya nakliye anlamında) bir çeşit başkalaşımdır, metamorfozla (dönüşümle) ilişkili olarak bir noktadan diğer noktaya taşınmaktır. Maskeyi takan kimse de başkalaşım geçirerek kendi olmaktan çıkar, maskesini taktığı şeye dönüşür. Dionysos maskesini takan kişi artık tanrıdır. Mihail Bahtin de maskeyi geçişle, metamorfozla ve doğal sınırların ihlaliyle ilişkilendirir.⁵⁹

Dionysos’u simgeleyen bitki ve hayvanlar gibi maskeler de birbirinden farklı olmuştur.⁶⁰ M.Ö. 6. yy.’da yapıldığı tahmin edilen bu vazo resminin yanı sıra farklı zaman/mekarlarda farklı Dionysos maskelerine rastlanmaktadır.



Resim 1. Amphora with cult mask of Dionysus, by the Antimenes Painter, around 520 BC, Altes Museum Berlin

58 Zühre İndirkaş, “Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı”, s.67.

59 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, Çev. Çiçek Öztekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), s.68.

60 A.e., s.277. Ayrıca bkz. M.Ö. 6. yy.’dan Roma Satürn Şenliklerine kadar farklı Dionysos maskeleri Kerényi, *Dionysos*, s.394-415. Erken dönem Dionysosçu maskeler oldukça büyüktür. Ritüelde kullanılacak maske ahşap bir sütunun üzerine yerleştirilir ve törenler onun önünde yapılır. Sakallı maskenin asılı olduğu ahşap sütuna elbiseler giydirilir, başının üzerine asma yapraklarından taç takılır. Bu dönem asma kütüğü, incir ağacı hatta mermerden yapılmış maskelere bile rastlanır. Zühre İndirkaş, “Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı”, *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı 5 (2004), s.66. Tiyatroda oyuncular tarafından kullanılan maskeler ise organik malzemelerden yapılmaktadır. Antik kaynaklar saç eklenmiş ve bir kat kireç eklenmiş maskler yapan atölyelerin varlığından söz eder. Ayrıca ahşap, deri ve mantar gibi malzemeler de kullanılır. Kadın rolleri için yapılan maskeler açık, erkekler için olanlarsa bronzlaşmayı ifade etmesi için koyu renkte boyanmaktadır. Ayvazoğlu, *Klaros’ta Dionysos Kültü*, s.153.

Dionysos maskelerinin birbirinden farklı olmasının nedeni, her dönem verili kültüre göre “ötekinin” veya “öteki algısının” değişiyor olmasıdır. Biçimsel olarak Dionysos maskeleri farklıdır ancak hepsi aynı ruhtan beslenir: Tanrı ve insan, insan ve hayvan, uygar ve barbar, kadın ve erkek, efendi ve köle gibi karşıtlıkların yan yana gelmesi, karşıtlıklar arasında gerilimin sürdürülmesi ve herhangi bir tarafa ait olunamamasıdır. Maske farklılıkları bünyesine alır ve özgün bir biçimde yeniden düzenler.⁶¹ *Resim 1.*’de Dionysos, sakal tarzı ve iri gözleriyle Yunanlı vatandaştan çok barbara benzetilmiştir. Kafasında bitkilerden yapılmış çelenk taşımaktadır. Bu haliyle doğanın doğurucu güçlerini çağırıştırır. Yanlardan sarkan örgülü uzun saçlarıyla da bir kadını andırır. Diğer taraftan bu kıvrımlı örgüler yılanlara benzetilmiştir. Kısacası Dionysos maskesi birbiriyle uzlaşmayan karşıtlıkları bir araya getirmekte ve onları özgün bir biçimde yeniden düzenlemektedir.

Ritüelde maske takan kimse (daha önce esrime için söylenildiği gibi) benliğinden ve kimliğinden sıyrılır; artık sadece onun ötekiliğinin ve ölümünün acısını, yeniden doğumunun sevincini deneyimler. Bir tarafta diğerleri gibi Dionysos mürididir ancak diğer tarafta maskesini taktığı için Dionysos’un kendisidir. Maske takan kişi ritüelin anlatıcısı olmuştur. Diğer katılımcıların ortasında, müzik ve dansla kendinden geçerek *Anthesterion*’da kutsal evliliğin, *Thesmephoria*’da Persephone’nin yeraltına kaçırılmasının hikayelerini anlatır. Maskeli anlatıcılık geleneğinin zamanla gelişerek köyleri gezen amatör kumpanyalara, bilinen ilk tragedya oyuncusu İkaralı Thespiis (M.Ö. 534 Büyük Dionysia’da ilk Didaskalos olarak kayıtlara geçiyor)⁶² ve ilk komedy oyuncusu Megaralı Susarion’a (M.Ö. 560’da ilk komik koronun yaratıcısı)⁶³ uzandığı söylenebilir. Burada işleyen süreç oyunumsu ve teatral bir süreçtir. Katılımcılık ve doğrudan deneyim esaslı ritüeller yerini oyuncu seyirci ayrımının ve temsili düzlemin açığa çıktığı tiyatroya bırakır. Her şeyin canlandırma mantığıyla geçmişmiş gibi var oluşunun yaşandığı kabul edilen bir evrene geçilmiştir.⁶⁴

3. Komedy ve Tragedyanın Kökeni Olarak Dionysosçu Ritüeller

Komedy ve tragedya kelimelerinin kökeni ritüel alaylarında söylenen şarkılarla ilişkilidir. Tragedya kelimesi *tragodia*, yani keçi şarkısı (*tragos-odia*) gibi bir anlamdan türemiştir.⁶⁵ Şarkı söyleyen topluluktan (ritüel alayından) ayrılan kişi olan Hypokrites keçinin kurban edildiği *eleos* denilen altara/sunağa çıkmaya ve koroya (ritüel alayı) cevap vermeye başlamıştır.⁶⁶ Koroyla Hypokrites arasındaki doğaçlama diyaloglar (şarkılar), zamanla ciddileşerek tragedyaya

61 Rene Girard, *Şiddet ve Kutsal*, Çev. Necmiye Alpay (İstanbul: Kanat Kitap, 2003), s.242.

62 Jeffrey Rusten, *The Birth of Comedy; Text, Documents and Art from Athenian Comic Competitions*, (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2011), s.56.

63 Jeffrey Rusten, *The Birth of Comedy; Text, Documents and Art from Athenian Comic Competitions*, s.53.

64 Zühre İndirkaş, “Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı”, s.66.

65 Thomson, *Tragedyanın Kökeni*, s.244. Ayrıca Kerenyi *tragodianın* “bir teke etkinliği üzerine şarkı” olarak düşünülebileceğini iddia eder. Kerenyi, *Dionysos*, s.284.

66 Kerenyi, *Dionysos*, s.290.

evirilmiş ve keçi, tragedya oyuncusuna ödül olarak verilmiştir. Bu durumda kurban edilen keçinin yerini zamanla maskeli bir kişi (oyuncu) almış; kurban edimiye doğrudan değil dolaylı olarak (temsili) gerçekleşmiştir. Ölüm ve doğum arasındaki çatışma da oyuncular tarafından (protagonist ve antagonist) temsili düzlemde icra edilmiştir.

Komedy kelimesinin kökeni *komodei* (komos durumunda söylenen şarkı), komos ise *komazeindir* (dans ve şarkılarla şarap tanrısını onurlandırmaya giden, ciddiyetsiz-sarhoş erkek topluluğu).⁶⁷ Cümbüşle gözü dönmüş, erkek şehveti ve vahşeti barındıran gürültülü-saldırgan ritüel alaylarından biridir komos. Yarı çıplak kostümleri hayvan postları ve kadınsı giysilerden oluşur. Müzisyen ve dansçıların eğlendirici işlev gördüğü bu hareketli tören alayı, neşeli kutlamadan yabani şiddete kadar türlü davranışlar sergiler.⁶⁸ Gittikleri yerlerde insanlarla alay eder, cinsel içerikli şakalar yapar, küfür ederler. “Yalnızca erkekler değil, erkek kılığına giren kadınlar da bu eril zevki deneyimler.”⁶⁹ Kendini tanınmaz hale getiren bu erkekler korosunun simgesi fallus, toplumsal düzenin (yasaklar) karşısında özgürlüğü ve tanrı Dionysos’u simgelemektedir.

Aristoteles’in komedyanın *phallick* tragedyanınsa *dithrambik* şarkılardan geliştiği yönündeki açıklaması bu iki türün birbirine karşıt olduğu anlamı taşımaz. Sonuçta bu şarkıların ikisi de Dionysos için söylenmektedir. Öte yandan Aristoteles’in “tragedya, satir benzeri kökeni nedeniyle küçük olay dizileriyle ve alaycı bir anlatımla başlayarak sonradan ciddileşti”⁷⁰ açıklamasını da unutmamak gerekir. Buna göre tragedya kaynaklık eden *dithrambik* şarkılarda da aynı ciddiyetsizliğin yer aldığını, tragedyanın kökeninde satir oyunlarına benzer alaycı bir dil ve üslup kullandığını söyleyebiliriz. Burada tercih edilen *satyrikos* sözcüğüne eşdeğer *hybristikos*; “sefih”, “hafifmeşrep”, “açık saçık”, “taşkın”, “hayvani ruhlarla dolu” gibi anlamlar taşımakta,⁷¹ bu da satir ve tragedyanın komosa olan yakınlığını göstermektedir. Sonuç olarak tragedyaların sadece ciddiyetle özdeşleştirilmesinin oldukça uzun zaman aldığını ve bu düşüncenin tragedyanın kökenindeki ciddiyetsizliği yok saydığını söyleyebiliriz.

*“Simonides şaraba ve müziğe aynı başlangıcı atfeder; komedyanın ve tragedyanın icadı Attica’daki Icarium’da bağbozumu (tryx) zamanında gerçekleşmişti, komedi bu nedenle başlangıçta “trygedy” olarak isimlendirilmişti.”*⁷²

67 Kerenyi, a.e., s.295. George Thomson antik Yunan komedyasının aralık ayında kutlanan Lenea’lardaki komoslardan doğduğunu, komedy sözcüğünün “komos şarkısı” anlamına geldiğini düşünür. Thomson, *Tragedyanın Kökeni*, s.253.

68 Babetta Pütz, *Symposium and Komos in Aristophanes*, (Liverpool University Press, Aris and Phillips Classical Text, 2007), s.121.

69 Kerenyi, *Dionysos*, s.301.

70 Thomson, *Tragedyanın Kökeni*, s.248.

71 Thomson, a.e., s.248.

72 Jeffrey Rusten, a.e., s.56.

Simonides'in şaraba ve müziğe bağbozumu zamanında aynı başlangıcı atfetmesi, komedyayı da kapsar. Bu iki tür bağbozumunda yapılan aynı tip ritüellerin gelişerek sanatsal temsile dönüşmesiyle açığa çıkmıştır. Francis Macdonald Cornford da tragedyayı ve komedyanın ilkel Attica dramasının ortak elementleri olduğunu, zamanla birbirinden ayrıldıklarını düşünür.⁷³ Büyük Dionysos Şenliği'nde henüz komedyalar yarışmazken tragedyalardan hemen sonra satir oyunlarının yer alması⁷⁴ bir başka açıdan bu birlikteliği ispatlar niteliktedir. Öte yandan Aiskhylos gibi büyük bir tragedyayı yazarının aynı zamanda döneminin en başarılı satir yazarı olarak bilinmesi, komedyayı ve tragedyayı arasındaki yakınlığı göstermektedir.⁷⁵

Tragedya ve komedyayı özdeşleştirilen ciddiyet ve ciddiyetsizlik Antik Yunan tiyatrosunda biraradadır. Sophokles'in *Antigone*'sinde Kreon'un devlet yasasının çiğnendiğini, çürümeye terk edilen cesedin üzerine toprak atıldığını öğrendiği ciddi bir anda, oyundaki Nöbetçi gevezelik ederek ciddiyetsiz bir atmosfer oluşturur: "NÖBETÇİ: (Konuştuklarım) Kulaklarını mı tırmalıyor, yoksa ruhunu mu? KREON: Sana ne, neresini tırmalıyorsa tırmalıyor! (...) Yeter, anadan doğma laf ebesinin anlaşılın."⁷⁶ Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'unda ise Prometheus, bağlı bulunduğu kayada acılar içinde İo'nun kaderini anlatırken, son derece kasvetli bir anda, Zeus tarafından ineğe dönüştürülmüş İo aniden çılgınlık atmaya başlar. Bir kene tarafından ısırıldığı için çılgınca sözlerle koşturarak sahneyi terk eder.⁷⁷ Aristophanes'in *Kurbağalar* komedyasında ise Aiskhylos ile Euripides arasındaki çatışma, bir şiir yarışması metaforu üzerinden, trajik ciddiyetle yapılmaktadır. Bu sahnedeki temel çatışma Sophokles'in *Kral Oidipus*'unda Oidipus-Thresias veya *Antigone*'sinde Kreon-Antigone sahnelerinde olduğu gibi (eski ve yeni düzen arasında söze karşı söz) ciddi bir meseleyi konu almakta, oldukça ağırbaşlı bir dille ve uzun mısralarla yapılmaktadır. Bir komedyayı olan *Kurbağalar* Atina'nın kaderini tartışan ciddi sahneler içermekte, bir tragedyayı olan *Bakkhalar*'da ise devlet yöneticileri ciddiyetsiz sahnelerle temsil edilmektedir. Devletin korku duyulan yöneticisi Pentheus kadın kılığında kent sokaklarında dolaştırılır. Ünlü kör kahin Theresias ve Thebai şehrinin kurucusu Kadmos, bu iki yaşlı bilge Dionysosçu kadınlar gibi ceylan postu ve sarmaşıklı taçlar giyer, ritüel alaylarına karışarak hora tepip raks ederler. Tüm bunlar *Bakkhalar* tragedyasındaki komik ve ciddiyetsiz sahnelerdir.

Dionysosçu ritüellerden doğup gelişen Antik Yunan tiyatrosunda ciddiyet ve ciddiyetsizlik gibi ritüel ve dram da iç içe geçmiştir. Ritüelin de dramın da merkezinde hikaye (mitos) yer

73 Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, s.68.

74 Şairler 3 tragedyayı 1 satir oyunuyla yarışmaya kabul edilir. Trajik ciddiyetin hemen ardından gelen ciddiyetsiz satir gösterileri komedyalarla benzer bir etkiye sahiptir. Satir oyunlarında mitolojideki korkunç canavarlar, güçlü krallar komik ve abartılı hale getirilerek parodileştirilir. Yarı hayvan yarı insanlardan oluşan satirler korosu, insanın (Atinalı vatandaş) hayvanla (barbarlarla) olan benzerliği ve farklılığını vurgular. Daha önce Dionysos için söylenen "ötekinin temsili" tragedyayı gösterilerinde satirler korosuyla görünür kılınır.

75 Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, s.68.

76 Sophokles, *Antigone*, Çev. Ayşe Selen (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları), 2011, s.21.

77 Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, s.67.

almaktadır. *Eleusis* Demeter Persephone, *Anthesterion* kutsal evlilik, *Euiriosine*'de kutsal-günahkar vb. hikayeleri etrafında gerçekleştirilir. Hatta dramatik yapıdaki öğelerin izdüşümü ritüelde bulmak mümkündür. Buna göre 1. agon (çatışma): Ritüelde ölüm ve doğum, yaz ve kış; dramda yaşlı ve genç, eski ve yeni arasında gerçekleşir. 2. Koro: Ritüeldeki (komosvari) cümbüş alayı hemen hemen hiç değişmeden dramda da yer alır. Gürültülü komosçuların oyun alanına girişi (parados) ve çıkışı (exodos) komedyadaki dramatik yapının parçalarıdır. Kurban, bereket, cinsellik ve şölen de dramatik yapının içerisinde doğrudan temsil edilen ritüel öğeleridir.

Ritüel ve dram ile komedy ve tragedya arasındaki girift ilişki, karşıtlıkların birbirini dışladığı iki zıt kutup değildir. Birbirinin içinden çıkan; gündüz ve gece, yaz ve kış, ölüm ve doğum gibi birbirini tamamlayan, tek-bir'de, sürekli yeniden başladığı yerde bütünleşen bir ikilik üretmektedir. Ritüellerden türeyip gelişen komedy ve tragedya tüm karşıtları, farklılıkları, uyumsuzlukları kendinde barındıran Dionysos'ta buluşmaktadır.

Sonuç

Eugen Fink arkaik ritüellerin dünya düzenini, mevsimsel hareketleri, yaşam ve ölümü anlamak için kurgulanan oyunlar olduğu kanısındadır. Buna göre insan kaotik doğayı anlaşılır kılabilmek için doğadaki döngüsel hareketi (ölüm-yaşam, yaz-kış, gündüz-gece) mimetik eylemlerle oyunlaştırır, sembollerle temsil eder.⁷⁸ Bu açıdan bakıldığında ritüeller insanın doğayı tekrar eden eylemlerle “temsil ettiği” ve kendi var oluşunu yorumladığı oyunlardır. Ölüm, yaşam, mevsimsel hareketler, doğal felaketler gibi anlaşılması güç konular sembol eylemlerle oyunlaştırılarak anlaşılır kılınır. Topluluk bu şekilde bellek oluşturur; yakın zamanda gelecek kışa, kıtlığa ve ölüme hazırlık yapar. Ritüel oyunlar kaotik doğa karşısında insanların bir araya gelmesini ve topluluk bilinci oluşmasını sağlamaktadır. Dionysosçuluk da karşıtlıkları bir araya getirerek doğa ve insan var oluşuna dair bir sorgulamaya, tefekküre yönelmiştir. Bu ritüellerle Yunanlılar topluluk bilinci kazanmış, bellek oluşturmuşlardır.

Dionysosçuluğa rengini veren karşıtlıkların birarada olması durumunu günümüz kategorik düşünme biçimiyle algılamak oldukça zordur. Paul Veyne'in ifadesiyle günümüzdeki “hakikat programıyla” Antik Yunan'daki “hakikat programı” aynı olmadığı için Yunanlıların çoktanrılı inançlarını anlamakta güçlük çekmekteyiz.⁷⁹ Aynı şekilde tanrı Dionysos'un hayvan, kadın, köle, barbar gibi toplumda aşağı kabul edilen temsillere bürünmesi; kutsalın kirli, ciddinin ciddiyetsiz ile yan yana getirilmesi günümüzden farklı bir hakikat programının sonucudur. Yunanlılar bir tarafta tanrıya niyaz ederken diğer tarafta tanrıyla alay eder, cümbüş yaparken şiddet uygular, saldırgan olurken komikleşir... Herakleitos bu tuhaf durumu 15. fragmanda şöyle yorumlar:

78 Eugen Fink, *Bir Dünya Sembolü Olarak Oyun*, Çev. Necati Aça (Ankara: Dost Yayınları, 2015), s.219.

79 Paul Veyne, *Yunanlılar Kendi Mitlerine İnanmışlar Mıydı?*, s.153.

“Bu dinsel yürüyüş alayı ve söylenen utanç dolu ilahi (cinsel organı övücü) Dionysos adına düzenlenmemiş olsaydı, insanlar çok edepsizce davranmış sayılacaklardı. Ama uğruna kendilerinden geçtikleri ve onurlarına Leneia bayramını kutladıkları Dionysos, Hades’in ta kendisi!”⁸⁰

Herakleitos bile bu tuhaflık karşısında ne diyeceğini bilemez görünmektedir. Dinsel yürüyüş alayında söylenen ilahiler cinsel organı övücü nitelikte olduğu için utanç vericidir. Diğer taraftan bu ilahiler kutsiyet içerir çünkü bir tanrı olan Dionysos adına söylenmektedir. Yine de “uğruna kendilerinden geçtikleri” Dionysos, Hades’in kendisi olduğu için buna değmez gibidir. Dionysos bir yanıyla gökteki kutsallık diğer yanıyla yerin dibi olarak ifade edilir. Aynı şekilde tanrının fallus şeklinde temsil edilmesi bir yanıyla hakarettir ancak diğer yanıyla doğadaki bereketi işaret ettiği için kutsama anlamı taşır. Komedyalarda tanrının kadınsı, hırsız ve korkak biçimlere bürünmesi ya da tragedyalarda hata yaparak acınacak hallere düşmesi aynı düşünme biçiminin ürünüdür.

Dionysos aynı anda gülen ve ağlayan bir tanrıdır. Gerçekleştirilen ritüel uygulamalarda tanrının bu farklı suretlerini aynı anda görmek mümkündür. Daha sonra tiyatroya dönüştüğünde komedy türü tanrının gülen, tragedyaya ise ağlayan yönüne vurgu yapmaktadır. Komedyalarda haz, mutluluk ve şölen ön plana çıkarılırken tragedyalarda acı, keder ve ölümle karşılaşırız. Tiyatrodaki türsel ayrımlarla birlikte ritüeldeki karşıtlıklar ayrılmaya başlamış gibi görünse de komedy ve tragedya ortak bir kaynaktan geldikleri için birbirlerinden izler taşırlar. Ciddiyetle özdeşleşen tragedyalar ciddiyetsiz, ciddiyetsizlikle özdeşleşen komedyalar ise ciddi olabilmektedir. Ölüm ve yaşam, acı ve haz, mutluluk ve keder, gülme ve ağlama her iki türde iç içe geçmiştir. Ritüellerde tekrar ortak temalara komedy ve tragedyalardan örnek verilebilir.

Dionysosçu ritüeller ve Antik Yunan tiyatrosunda açığa çıkan karşıtlıklar “ölüm ve yeniden doğum”, “kurban ve bereketlilik”, “cinsellik, şarap ve şölen”, “tanrı temsili ve maske” temaları altında bir araya getirilebilir. Dionysos’un kutsal ve lanetli, efendi ve köle, kadın ve erkek, vatandaş ve barbar vb. kimliklerini hem ritüelde hem de tiyatrodaki görmek mümkündür. Yunanlılar gerçekleştirdikleri ritüellerde tanrıların acı-tatlı kaderini her seferinde yeniden yaşarlar. Dionysos bayramlarına ana görüntüsünü *sparagmōsta* çıplak ellerle kurban edilen hayvanın çiğ çiğ yenmesi, tanrının Titanlarca parçalanması ve yeniden doğmasının deneyimlenmesidir. Tanrı, ölen hayvanın etini yiyen kimsede yeniden doğacaktır. Dionysosçu ritüeller farklı mitolojilerin katılımcılar tarafından canlandırılmasını hedefler. Elleri meşalelerle mağarada dolaşan kadınlar, kızı Persephone’yi kaybeden Demeter’in acılarıyla özdeşleşmeye çalışır. Aktarılan mitoloji ve ilgili ritüellerde acı ve haz, kutlama ve yas, gülme ve ağlama gibi karşıtlıklar bir araya getirilir. Antik Yunan tiyatrosunda da tanrının acı-tatlı kaderi temsili düzlemde açığa çıkmaya devam eder. Dionysos’un ruhunu taşıyan maskeli oyuncular farklı hikayeler etrafında karşıtlıkları bir araya getirirler. Seyirci koltuğuna oturan müritler Dionysos rahibiyle birlikte

80 Herakleitos, *Fragmanlar*, Çev. Cengiz Çakmak, (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2009), s.59.

tanrılarının anlatısına tanıklık ederler. Ritüelde dinsel vurgu ve katılım, tiyatrodaki sanatsal vurgu ve temsiliyet ön plana çıksa da ritüel ve tiyatro birbirlerinden izler taşır. Hem Dionysosçu ritüeller hem de Antik Yunan tiyatrosunda karşıtlıkların birarada olması durumunun gözlenmesi, tiyatronun ritüelden türeyip geliştiği düşüncesini güçlendirmektedir.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Aristophanes, *Körmürçüler*, Çev. Sabahattin Eyüpoğlu, Azra Erhat. İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1975.
- Aristophanes, *Kurbağalar*, Çev. Nevzat Hakko. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- Aiskhylos, *Oresteia*, Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2010.
- Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, Çev. Sabahattin Eyüpoğlu, Azra Erhat. Ankara: Bilgi Yayınları, 1968.
- Aiskhylos, *Persler*, Çev. Y. Gurur Sev. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2015.
- Arıcı, Oğuz. "Tiyatronun Eğitim, Din ve Politika ile İlişkilerinin Kökleri Üzerine", *İÜ Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 2, 2003.
- Ayvazoğlu, Cennet Pişkin. *Klaros'ta Dionysos Kültü*. Doktora tezi, Ege Üniversitesi, 2015.
- Cornford, Francis Macdonald. *The Origin of Attic Comedy*. London: Edward Arnold, 1914.
- Douglas, Mary. *Saflık ve Tehlike*, Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Emir, Başak (2012). *Antikçağda Kadınların Dinsel Ritüelleri*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2012.
- Frazer, James G. *Altın Dal*, Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 2004.
- Fink, Eugen. *Bir Dünya Sembolü Olarak Oyun*, Çev. Necati Aça. Ankara: Dost Yayınları, 2015.
- Gaster, Theodor H. *Thespi Eski Yakındoğuda Ritüel, Mit ve Drama*, Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000.
- Girard, Rene. *Şiddet ve Kutsal*, Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Kanat Kitap, 2013.
- Herakletios, *Fragmanlar*, Çev. Cengiz Çakmak. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2009.
- İndirkaş, Zühre. Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı, *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı 5, 2004.
- Kerenyi, Carl. *Dionysos*, Çev. Bahar Çetiner. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2013.
- Levi-Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*, Çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.
- Malinowski, Borislav. *Vahşilerin Cinsel Yaşamı*, Çev. Saadet Özkal. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1992.
- Pickard-Cambridge, Sir Arthur Wallace. *The Theatre of Dionysos in Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1956.
- Revermann, Martin, *The Greek Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press,
- Rusten, Jeffrey. *The Birth of Comedy; Text, Documents and Art from Athenian Comic Competitions*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2011.
- Stott, Andrew. *Comedy (The New Critical Idiom)*. Stirling UK: Routledge, 2004.
- Sophokles, *Aias*, Çev. Ari Çokana. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2015.
- Sophokles, *Antigone*, Çev. Ayşe Selen. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2011.
- Sophokles, *Kral Oidipus*, Çev. Bedrettin Tuncel. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2009.
- Sina, Ayşen. "Eleusis'te Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, No:44, 1, 2004.

- Thomson, George. *Tragedyanın Kökeni*, Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 2004.
- Turner, Victor. *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*, Çev. Nur Küçük. İstanbul: İthaki Yayınevi, 2018.
- Veyne, Paul. *Yunanlar Kendi Mitlerine İnanmışlar Mıydı?*, Çev. Mehmet Alkan. İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.
- Vernant, Jean Pierre. *Torunuma Yunan Mitleri*, Çev. Mehmet Emin Özcan. İstanbul: Helikopter Yayınevi, 2009.
- Vernant, Jean Pierre, Pierre Vidal-Naquet. *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*, Çev. Reşat Fuat Çam, Sevgi Tamgüç. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.



Cherrie Moraga'nın *The Hungry Woman: A Mexican Medea* Adlı Oyununun Homi Bhabha'nın Postkolonyal Melezlik & Üçüncü Alan Teorisi Açısından İncelenmesi

A Bhabhaian Analysis: The Postcolonial Hybridity and the Third Space in Cherrie Moraga's *The Hungry Woman: A Mexican Medea*

Aycan Gürlüyer¹ 



¹Öğretim Görevlisi, İstanbul Üniversitesi,
Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.G. 0000-0001-5383-2722

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Aycan Gürlüyer,
İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu
Kırsızlı Mescit Sk. No: 31 PK:34116 Süleymaniye /
Fatih, İstanbul, Türkiye

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

Başvuru/Submitted: 03.11.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
08.11.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
13.12.2019

Kabul/Accepted: 17.12.2019

Atıf/Citation:

Gürlüyer, Aycan. "Cherrie Moraga'nın *The Hungry Woman: A Mexican Medea* Adlı Oyununun Homi Bhabha'nın Postkolonyal Melezlik & Üçüncü Alan Teorisi Açısından İncelenmesi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29, (2019): 43-63.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.642087>

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Çağdaş Amerikan Tiyatrosu'nda yer alan Chicana Tiyatrosu'nun öncü feminist yazarlarından şair ve düşünür Cherrie Moraga'nın yeniden yazdığı Medea mitini, Homi Bhabha'nın *postkolonyal melezlik ve üçüncü alan* teorisi kapsamında ele almaktır. Melezlik kavramını tartışmalı bir kültürel kimlik yapısı içinde değerlendiren Bhabha, sömüren/kolonileştiren ve sömürülen/kolonileştirilen iki kültürün etkileşimi sonucu melez bir üçüncü alan ortaya çıktığının altını çizer. Moraga'nın distopik oyunu *The Hungry Woman: A Mexican Medea*'da, anavatanı Aztlan'dan Phoenix'e sürülen başkarakter Medea'nın, oğlunu öldürdükten sonra yaşamını bir akıl hastanesi hapisanesinde geçirmesi anlatılmaktadır. Çalışmada, Bhabha'nın teorisinden yola çıkarak, Chicana yazar Moraga'nın Yunan miti Medea'yı Meksikalı bir lezbijen kadın olarak yazdığı bu oyunda yarattığı feminist üçüncü alan incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Homi Bhabha, Cherrie Moraga, Postkolonyal Melezlik, Chicano/a Tiyatrosu, Üçüncü Alan Teorisi

ABSTRACT

The aim of this study is to evaluate the recasting of the Medea myth by Cherrie Moraga, poet, thinker and one of the pioneer feminist playwrights of the Chicana theatre in Contemporary American Drama, under the scope of Homi Bhabha's *postcolonial hybridity* and the *third space theory*. Evaluating the concept of hybridity within a controversial cultural identity structure, Bhabha underscores a hybrid third space which comes into being as a result of the fusion of the colonizer and the colonized. In Moraga's dystopian play *The Hungry Woman: A Mexican Medea*, the protagonist Medea, who is exiled from her homeland Aztlan to Phoenix, and her life in a prison psychiatric unit after killing her son are portrayed.

Through the lens of Bhabha's theory, this paper aims to analyse Moraga's play and examine the feminist third space evoked by the play's main character, a lesbian Mexican woman.

Keywords: Homi Bhabha, Cherrie Moraga, Postcolonial Hybridity, Chicano/a Theatre, the Third Space Theory

EXTENDED ABSTRACT

The expansion of the multicultural discourses, theories and art work has produced countless studies in the 20th and 21st centuries. As one of those studies, this paper aims to trace Homi Bhabha's *postcolonial hybridity* and the *third space theory* in Cherrie Moraga's apocalyptic play *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (1994). Postcolonial theorist Bhabha considers the concept of hybridity as an identity which is shaped by the fusion of the colonizer and the colonized. According to his theory of postcolonial hybridity, when cultures interact and come into contact with each other, their original states disappear and a hybrid one emerges. Bhabha contends that while this blending of cultures may seem perilous to cultural identity, it can actually be advantageous for growth: cultural production, because of the cultural interblending, may become more creative. He also argues that a *newness* steps into the world of colonizers and colonized through a new cultural space which generates the third space. To him, hybridity does not only hold the traces of two cultures, but it also forms a third space that fosters creative production. The constant flow between them enables the inhabitants living in this area to be more productive. His idea of ambivalence also focuses on the culture which brings opposing perceptions together. He theorizes all the cultural characteristics from past to the present. By evaluating Bhabha's postcolonial theories such as the *postcolonial hybridity*, the *third space*, *ambivalence* and *in-betweenness*, the study aims to indicate how Moraga tries to create such a third space by using mythology in her Chicana dramaturgy.

Moraga, playwright, poet, and thinker, rewrites the Greek myth of Medea as a Mexican lesbian, and by doing so, she underscores the ancient roots and multicultural heritage of Chicanos inhabiting the United States of America. The largest ethnic group in the Southwestern States of the United States (California, Texas, Arizona, New Mexico and Colorado), Chicanos are Mexican – American people who have a history of resisting injustices caused by white supremacy. Through a feminist point of view, Moraga draws attention to the cultural dynamics and bilingualism of Chicanos in her play, *The Hungry Woman: A Mexican Medea*. As a lesbian activist, a feminist playwright, and a philosopher, she has championed the rights of her community throughout her life, and these concerns are at the core of her academic and works of art.

In reimagining the Euripidean tragedy (5th century BC) and the ancient Greek myth of Medea, Moraga adapts it to her own culture and introduces three indigenous myths: *La Llorona*, *Coatlicue*, and *The Hungry Woman*. The play is set in Phoenix, Arizona, or Aztlan, the mythological homeland of the Aztecs. In the play, Medea leaves Jason, her husband, for her lesbian lover Luna, and she is exiled to the border. Jason wants the custody of his 13-year-old son Chacmool because he wants to marry a young woman. Medea, afraid that her son will become a man like his father, decides to kill her son to take revenge. Medea's act of violence brings her death as well.

Ostracized by her own people, Moraga's *Medea* criticizes patriarchy and calls attention to queerness, nationhood, and indigenism. Using female characters derived from Greek and indigenous myths, Moraga creates women who defy patriarchy, colonial oppression, and heterosexism. The play underscores oppression towards women and emphasizes the cultural conditions of Chicanos as they exist in a third space. In the play, Moraga tries to show that people will continue to suffer as long as the boundaries between cultures exist. Women are the most oppressed ones in every aspect, and that new space and freedom will come forward when these borders / pressures are eliminated through cultural negotiation.

Giriş

Melezlik kavramını farklı kültürlerin karşılaşmasıyla gerçekleşen bir kimlik/kültürel oluşum olarak değerlendiren postkolonyal (sömürge sonrası) teorisyen, edebiyat ve kültür kuramcısı Homi Bhabha, sömüren/kolonileştiren (colonizer) ve sömürülen/kolonileştirilen (colonized) iki toplumun etkileşimi ardından ortaya yeni bir alan çıktığını ifade eder. Bu yeni alan, iki farklı kültürden oluştuğu için melezdir ve *üçüncü alan* (third space)'ı meydana getirir. Bhabha'nın *Postkolonyal Melezlik* (postcolonial hybridity) teorisine dayandığı kuramına göre, kültürler diğer kültürlerle etkileşim haline geçtiğinde orijinal halleri kaybolur ve iki veya daha fazla kültürden doğan melez bir yapı meydana gelir. Bu durum, ilk başta toplumun kendi kimliğini kaybedişi gibi görünse de aslında değildir. Çünkü mezeliğin avantaja çevrilebilmesi mümkündür. Bu avantaj, öncelikle kültürel üretim alanında kendini gösterecektir. Yeni konumlanışa adapte olmaya çalışan halk “üçüncü alanda” yer edinmek için, hiç olmadığı kadar yaratıcı olmaya başlayacak ve kültürel üretim “sıkışıklık” ve “arada kalmışlık” durumunda en verimli hali alacaktır.

Çağdaş Amerikan Tiyatrosu'nda yer alan Chicano/a (Meksika kökenli Amerikan) Tiyatrosu'nun önde gelen feminist yazarı Cherrie Moraga, 1995 yılında yazdığı *The Hungry Woman: A Mexican Medea* adlı oyununda Aztek ve Maya köklerine sahip olan ve İspanyol/Avrupa kültürü ile etkileşmiş Chicanosların günümüzdeki kültürel dinamiklerine ve çift dilli yapısına feminist açıdan dikkat çekmek istemektedir. Birleşik Devletler'in Güneybatı eyaletlerindeki (California, Texas, Arizona, New Mexico ve Colorado) en büyük etnik grup olan Chicanos, politik sebeplerden dolayı kendilerini Chicano/a¹ olarak adlandıran, kökleri bir zamanlar Orta Amerika'nın büyük bölümüne sahip olan Meksikalılara dayanan Amerikalılardır. Yazar Cherrie Moraga, 1952 yılında çok kültürlü bir geçmişin sentezi olarak varlığını sürdüren bu melez halkın mensubu olarak doğmuştur. Aktivist bir şair, lezbiyen, feminist oyun yazarı ve bir düşünür olarak kendi toplumunun haklarını yaşamı boyunca savunmuş, sanat eserlerinin ve akademik çalışmalarının eksenini bu kaygı belirlemiştir. Euripides'in İ.Ö. 5. yüzyılda yazdığı *Medea* oyununu kendi kültürüne göre adapte ederek yeniden yazan Moraga, üç yerli miti olan *La Llorona*, *Coatlicue* ve *The Hungry Woman*'ı antik Yunan miti *Medea* ile birleştirerek, koloni döneminin günümüzdeki etkilerini anlatmaya çalışmaktadır. Yazar, bu mitlerden aldığı kadın karakterlerle ataerkiye, sömürgeci baskılara, heteroseksüel ve erkek egemen toplum dayatmalarına meydan okuyarak, kadınların tahakküm altına alınmasına karşı çıkar. Oyun, kadınlara yapılan her türlü baskının altını çizerken, aynı zamanda da Bhabha'nın teorileştirdiği *üçüncü alan* içinde Amerikalı, Meksikalı ve yerli özellikler taşıyan günümüz Chicanoslarının

1 İspanyolca'da kelimeyi dişil (-a) ve eril (-o) yapan ekler kelime sonunda kullanılır. Meksika kökenli Amerikalı erkekler için *Chicano*, kadınlar için *Chicana* kullanılmaktadır. Chicano Tiyatrosu, erkek egemen bir tiyatro olarak ortaya çıktığı için çalışmalarda genellikle *Chicano* ifadesine yer verilmektedir. Feministler ya da kadınları vurgulamak isteyenler, *Chicana* ifadesini özellikle kullanmaktadır. Makalede bu kültürden olan herkesi kapsayan genel ifade olan *Chicano/a* terimini kullanacağım.

bütün bu kültürel özellikleri geçmişten bugüne taşıdığına vurgu yapar. Moraga, kültürler arasındaki sınırlar var olduğu müddetçe halkların acı çekmeye devam edeceğini ve her açıdan en çok baskı görenin kadınlar olduğunu/olacağını oyunlarında göstermeye çalışmaktadır. Ayrıca, bu sınırlar/baskılar müzakerelerle ortadan kalktığına oluşacak yeni alan ve özgürlüklere de dikkat çekmek istemektedir.

Homi Bhabha'nın Postkolonyal Melezlik/Üçüncü Alan (*Postcolonial Hybridity/The Third Space*) Teorisi

“‘Kolonyal söylem’ yalnızca kolonyalizmi anlatan yeni bir süslü terim değildir; kültürel, düşünsel, ekonomik ya da politik süreçlerin kolonyalizmin biçimlendirilmesi, sağlamaştırılması ve parçalanmasında birlikte iş gördüklerinin düşünüldüğü yeni bir düşünme tarzını gösterir. ‘Kolonyal söylem’ incelemesi fikirler ile kurumların, bilgi ile iktidarın kesişmesini irdeleyerek kolonyalizm incelemelerinin kapsamını genişletmeye çalışır.”²

Postkolonyal teori, genel olarak sömürgeleştirilmiş toplumların kendi kültürünü devam ettirememesi ve “öteki” olarak tanımlanması gibi konulara odaklanmıştır. Bu çerçevede toplumsal, kültürel ve siyasi düzeyde evrensel normları belirleyen Batı olması ve Batı'nın kendi kurgusuna uymayan toplumlara yönelik tutumu, postkolonyal teorinin gündemini belirlemiştir. Bu alanda akla gelen ilk üç isim Edward W. Said, Gayatri Spivak ve Homi Bhabha'dır.³ Sözü edilen teorisyenler sömürgecilik öncesi ve sonrasını, politik, sosyal, kültürel ve ekonomik dinamikler çerçevesinde incelemiş olsalar da her birinin farklı yaklaşımlara sahip olduğu belirtilmelidir.

Edebiyat, tarih ve kültür araştırmalarına sayısız katkıda bulunan Homi Bhabha, yukarıda sözü edilen alanlara ek olarak Avrupa-merkezilik, emperyalizm, kapitalizm ve küreselleşme üzerine oldukça geniş kapsamlı ve eleştirel tahliller yapmıştır. Özellikle kültürel konumlanma üzerine öne sürdüğü tezler, Bhabha'nın bu alanda başvurulan temel referanslardan birisi olmasını sağlamıştır. Bhabha, çalışmalarında sömürgeci güçlerin sistematik bir baskınlık stratejisi oluşturduğunu, kültürel, politik, ekonomik dayanıklılıklarını sürdürebilmek ve bunları güvence altına alabilmek için sömürülen üzerinden ne gibi araçlar yarattığı üzerinde durur. Bununla birlikte, analizlerinin merkezine sömürülen çok sömürüleni yerleştirir ki bu özelliği onu Said ve Spivak'tan ayırır.

Bhabha, sömürgecilik sonrası kültürlerin birbiriyle etkileşim halinde olmasını ve bunun avantajlarını teorileştiren bir düşünür olarak, birçok eserinde karma bir yer değiştiriminin ve başka kültürlerle bütünleşmenin sömürülen açısından yarattığı gerçekliği ve üretkenliği ortaya koymaya çalışmıştır. Melez kültürel perspektiflerden yola çıkarak ele aldığı “konumlanış”, üzerinde en çok çalışma yaptığı konulardan biridir. *The Location of Culture*⁴ sömürge sonrası

2 Ania Loomba, *Kolonyalizm / Postkolonyalizm*, çev. Mehmet Küçük (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), 75.

3 Said “*Orientalism*”, Spivak “*Can the Subaltern Speak?*” ve Bhabha “*The Location of Culture*” adlı eserlerinde Postkolonyalizm'i geniş çaplı araştırma ve teorileriyle destekleyerek ele almışlardır.

4 Homi K Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 2006). Makalede İngilizce aslını kullanmayı

toplumların nasıl bir yerde konumlanması/konumlandırılması gerektiği üzerine ileri sürdüğü tezleri bir araya getirdiği temel eserdir. Sınır yaşamlar (border lives) ve “şimdi”nin (present) yarattığı sanatı anlattığı giriş bölümünde, bugünkü varoluşumuzu hayatta kalma hissiyatımız ve “şimdi”nin sınırları içinde yaşamamızın belirlediğini ifade eder: “*Kendimizi; farklılık ve kimliğin, geçmiş ve şimdinin, içerde ve dışardanın, dâhili ve haricinin karmaşık figürlerini üretmek üzere mekân ve zamanın melezlendiği bir geçiş anında buluruz.*”⁵ Bhabha için üretim ve gerçekliğin ortaya çıkacağı/çıkarılacağı zaman “şimdi”dir. Geçmişten getirilen tüm olgular, şimdi içinde melezlenmekte ve bizi başka bir boyuta taşımaktadır.

Bhabha “şimdi”de yaşayan sömürülenlerin sahip oldukları farklılıklar ve tecrübelerin avantaja dönüştürülebileceğini öne sürdüğü *postkolonyal melezlik/üçüncü alan* teorisini sunarken ırk, kimliğin inşası, göç, bir ulusa bağlılık, sömüren-sömürülen ilişkisi ve küresel meseleleri ele almakta ve bu çerçevede melezlik kavramına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bütün kültürlerin melezliğin devam eden bir süreci olduğunu ifade eden teorisyen, bu sürecin sona ermeyeceğini, eğer bu sonlanacağı fikri kabul edilirse ilerleyebilmenin imkânsız bir hal alacağını vurgular.

Bhabha, kültürleri konumlandırmaya çalışırken, sınır çizgilerinin meydana getirdiği yeniliklerden bahseder. Bhabha'nın “*Kültürün sınırdaki çalışmaları, geçmiş ile şimdinin devamının parçası olmayan ‘yenilik’ ile bir karşılaşmaya gereksinim duyar. Kültürel dönüşümün asi bir hareketi olarak bir yenilik anlayışı yaratır. ‘Geçmiş - şimdi’, nostaljinin değil, gerekliliğin ve yaşamın bir parçası haline gelir*”⁶ ifadesinden de anlaşılacağı gibi hem üçüncü alanda yaşamakta olan insanların hem de onların farklı alanlarda ortaya koydukları çalışmaların geçmiş ile şimdi arasında sıkışıp kalmayan yeni bir boyuta geçişi söz konusudur. Postkolonyalizm’e getirdiği bu farklı bakış açısı, kendisinden önceki postkolonyal kuramcılarının düşüncelerinden onu ayırmış olur. Bhabha, melezliğin, başka bir ifadeyle çift değerli olmanın, iki farklı kültürün birleşmesi/karışması/kültürel anlamda kesişmesi sonrasında ortaya çıkan bir yenilik/enerji/üçüncü alan/üretkenlik/yaratıcılık olduğunu savunmaktadır. Ortaya çıkan karma kültürün “orijinal” olduğunu ve genişleyerek büyüdüğünü belirtmektedir. “*Bhabha'nın postkolonyallik tartışması Sömürgecilik dönemi ile çağdaş dönem arasındaki kopuştan ziyade bir süreklilik ilişkisi olduğunu varsayar.*”⁷ Bhabha, kültürel karşılaşma sonucunda ortaya çıkan ve süreklilik gösteren bu dinamiğin bir avantaja dönüştürülebileceğini savunmakta, “*...sömürgeci bölünmeler arasındaki karşılıklılık ve müzakereleri vurgulamayı amaçlamaktadır*”.⁸

tercih ettiğim eser, Türkçeye *Kültürel Konumlanış* olarak çevrilmiştir. bkz. Homi K. Bhabha, *Kültürel Konumlanış*, çev. Tahir Uluç. İstanbul: İnsan Yayınları, 2017. Bhabha bu eserinde soyut bir dil kullandığı için kimi zaman anlaşılması güç bir çerçeve ortaya koyar. Bu sebeple, düşünürün teorilerinin daha iyi kavranabilmesi için, diğer eserleriyle birlikte görüşlerinin ele alınmasında fayda vardır.

5 Bhabha, *The Location of Culture*, 1-2.

6 Homi K Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 2006), 10.

7 Bart Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics* (London: New York: Verso, 2000), 114.

8 Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, 115.

Bhabha'nın Postkolonyalizm içinde sömürüleni "özne" olarak değerlendirdiği dört temel unsur vardır: 1. *Melezlik* (hybridity) 2. *Taklit* (mimicry) 3. *Farklılık* (difference) 4. *Duygu İkilemi* (ambivalence). Bhabha'ya göre bu dört unsurun her biri, kültürel konumlanışta ve edebî, kültürel, sosyolojik birçok çalışmada orijinal bir yaratıcılık meydana getirir. Teorisine göre bunlar ilk etapta bir dezavantaj gibi görünebilir ama özünde oldukça faydalı yönlere sahiptir. Melezlik, ortaya iki ya da daha fazla kültürün/ırkın birleşmesiyle yeni bir alan açmaktadır. Tek taraflı bir kültür, sığ ve yalın kalacaktır. Kültürel çokluluk, hangi açıdan değerlendirilirse değerlendirilsin, tek kültürlülüğe göre üstünlük sağlamaktadır. Melezlik, kendisini oluşturan kültürleri tek tek taklit etmek değildir, hepsinin karışımı ortaya daha önce hiç olmayan bir yapı çıkaracaktır. Bhabha'nın "taklit" diye belirttiği durum, "kopyalamak" ile eşdeğer tutulamamaktadır. "*Kopyalama süreci asla eksiksiz ya da kusursuz olmayıp, sürecin sonunda ortaya çıkan basitçe orijinalin kusursuz bir imgesi değil, kopyanın yeniden üretildiği bağlamın etkisiyle, değişikliğe uğramış bir şeydir.*"⁹ Üçüncü alanda yaşayan insanlar bu kopya/kopyalama sonucunda ortaya çıkardıkları çalışmalarda geçmiş ile şimdi arasında sıkışıp kalmaz, aksine onlara yeni bir boyut kazandırmış olurlar. Bu da "*farklılık*" yaratır ve genişleyen başka bir alan sunar. Kültürel kimlik sömürgeci unsurlarla iç içe geçmesinden sonra artık yalın bir hal taşımamakta, böylece melez kimlik veya özne konumu, özcü kimliğin geçerliliğini yok saymaktadır.

Sömürgeci ve sömürülen ilişkisiyle ortaya çıkan "*duygu ikilemi*" ise Bhabha'nın ele aldığı bir başka unsurdur. İki zıt duyguyu bir arada duyumsamak olan bu ikilem, sömürülenin sömürgeciye karşı hem nefret hem de hayranlık duymasına neden olur. Onun varlığını inkâr etmeye çalışırken, kendini bunu tasdiklerken bulabilir. Bhabha burada Frantz Fanon¹⁰'ın bu durumun nevroitik etkilerine dair görüşlerine yer vererek aksini iddia eder ve "öteki" olan sömürülen kimliğin sürekli bir akış halinde olduğunu, iki yerde aynı anda olma/iki duyguyu aynı anda hissetmenin sömürgeci özneye çift değerlilik kattığını ifade eder. Bu çift görüş, aynı zamanda onun direncini kuvvetlendireceği için yaratıcılığını tetikleyecek ve "*yarı temsili sömürge nesnesinin tanınması*"¹¹na da neden olacaktır.

Homi Bhabha, teorileştirdiği üçüncü alan ve postkolonyal melezlik ile sorgulayıcı ve çok daha geniş bir kültürel anlam ardına düşmüş, sadece yansıtıcı olmayan; üretken, dinamik ve bütüncül bir "sömürülen özne"yi ele almaya çalışmıştır. Yeni üretim biçimlerine alan açmak isteyen Bhabha, birbirine eklenen sömürgeci ve sömürüleni mevcut sınırlarının dışına çıkarırken yenilikçi bir işbirliği sunar, sömürüleni göz ardı eden tutumlara ve onu ikincil duruma iten görüşlere karşı çıkararak, uzamsal bir politik görüşle bu teorilerini destekler.

9 Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, 113.

10 Frantz Fanon "*Siyah Deri Beyaz Maskeler*" adlı eserinde kolonileştirilmiş öznenin büyük bir arzu duyduğu beyazlığa (burada beyazlık kendinde olmayan her şey olarak da ele alınabilir) asla ulaşamayacağını, kendisinin değersiz, siyah ve öteki olduğunu kabullendiğinden dolayı psikik bir travma yaşadığını belirtir. Bkz: Frantz Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maskeler*, çev. Cahit Koytak (İstanbul: Encore Yayınevi, 2016).

11 Homi K Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 2006), 126.

Baskıya Başkaldıran Medea'yı Yeniden Yazan Cherrie Moraga ve *The Hungry Woman: A Mexican Medea* Adlı Oyunu

“Özgürlüğü düşle, diyorum kendime. Özgürlüğü yaz.”¹²
Cherrie Moraga

Chicana Feminizmi öncülerinden olarak deneyimsel anlatıma yer veren, mitolojiyi günümüz kadın sorunsalına uyarlayan, Çağdaş Chicano/a Tiyatrosu¹³na sayısız eser katmış Moraga, Amerikan tiyatrosunda sıra dışı bir sanatçı olarak kabul edilmektedir. Maria Irene Fornes, Estela Portillo Trambley, Milcha Sanchez-Scott ve Josephina Lopez'le birlikte 1980'lerin en önemli feminist tiyatro yazarları arasında yer almaktadır.¹⁴ 1981'de Gloria Anzaldua ile beraber derlediği *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* antolojisi¹⁵ beyaz tenli olmayan kadın (colored women) yazarları bir araya getirmiştir. Eserdeki çalışmalarda Birleşik Devletler'deki kadın hareketinin Avrupa gündemi tarafından belirlendiği ve kahverengi tenli kadınların (brown women)¹⁶ bu harekette yeterince yer almadığı savunulmuştur. Bu antolojiden aldığı olumlu eleştirilerden sonra Moraga, ulusal boyutta ün kazanmıştır.¹⁷

Yazar, İngiliz bir baba ve Meksikalı bir annenin melez çocuğu olduğu için eserlerini kendi tecrübeleriyle yazmaktadır. Avrupa kökenli beyaz Amerikalılar ile aynı yaşam alanını paylaşan Meksikalıların maruz kaldığı ayrımcılığa, Chicano/a kültürünü oluşturan temel olgulara ve Orta Amerika mitlerine eserlerinde yer vermiştir. Gerek 1984'te yazmaya başladığı oyunlarında, gerekse kendi özel yaşamında hem Chicana oluşunu hem de eşcinsel kimliğini savunan yazar için kadın cinselliği, kadının toplumsal meselelerinden çok daha önce gelmektedir. Bu sebeple,

- 12 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*. (USA: West End Press, 1997) x. (Makalede kaynak gösterilen İngilizce eser alıntılarının tümü, makale yazarı tarafından çevrilmiştir.)
- 13 Çağdaş Chicano/a Tiyatrosu, 1960'ların ortasında Meksika kökenli Amerikalıların medeni haklar hareketi olan *Chicano Hareketi*'nin politik mücadelesinin kültürel bir yansıması olarak ortaya çıkmış bir sanattır. Meksika kökenli Amerikalıların çalışmalarıyla kimliklerinin ve kültürel miraslarının bir simgesi haline gelen Çağdaş Chicano/a Tiyatrosu'nun kökleri, misyonerlerin Orta Amerika yerlilerini dini yönden eğitmek amacıyla başlattıkları İspanyol Tiyatrosu'na dayanmaktadır. Yerli ve İspanyol Tiyatrosu birleşiminden Meksika Tiyatrosu doğmuş, ardından da İspanyol Amerikan Tiyatrosu ortaya çıkmıştır. Meksika – ABD Savaşı'ndan sonra Birleşik Devletler'e verilen topraklarda kalan Meksikalılar bu tiyatroyu, Meksika kökenli Amerikan Tiyatrosu olarak şekillendirmişlerdir. 1965'te Luis Valdez'in kurduğu *Tarım İşçileri Tiyatrosu (El Teatro Campesino)* ile Çağdaş Amerikan Tiyatrosu'nda *Chicano Tiyatrosu* adıyla yer almaya başlamıştır.
- 14 Elizabeth C. Ramirez, *Chicanas/ Latinas in American Theatre: A History of Performance* (USA: Indiana University Press, 2000), 85-118.
- 15 Cherrie Moraga ve Gloria Anzaldua, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (Berkeley: Third Woman Press, 1984). Moraga ve Anzaldua tarafından hazırlanan bu antoloji, çok kültürlü kadın yazarların çalışmalarından oluşmakta ve ilk Chicana feminist eleştiri eseri olarak kabul edilmektedir. Üçüncü dünya feminist eleştirisini öne çıkaran eserde, Amerika Birleşik Devletleri'nde melez kimliğe ve/veya marj dışı kimliklere sahip azınlık unsuru olmanın sosyo-politik ve kültürel açıdan getirdiği dezavantajları konu edinen şiir ve yazılara yer verilmiştir.
- 16 “Brown women” (melez veya kahverengi/kızıl/yanık tenli kadınlar) birçok kültürde farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Burada vurgulanmak istenen Latin/Hispanik kadınlardır (Latinas).
- 17 Jorge Huerta, *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*. (UK: Cambridge University Press, 2000), 61.

ilk yazılarından itibaren cinsel meselelere ve kadın sorunsalına kendi tecrübelerini de içine katarak eserlerinde yer vermiştir. *Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (1994) ve *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (1995) oyunları, antik Yunan ve Orta Amerika yerlilerine (Aztek, Maya ve Toltekler) ait mitlerden izler taşımaktadır. Fütürist oyun *The Hungry Woman: A Mexican Medea*'da yazar, mitleri yalnızca Birleşik Devletler'deki azınlık halk olan Chicanolardan sorunlarını dile getirmek için kullanmamış, aynı zamanda kadın olmanın/olamamanın evrensel meselelerini de görünür kılmak istemiştir.¹⁸

Cherrie Moraga'nın melez kimliği, *The Hungry Woman: A Mexican Medea* oyununu yazarken kullandığı dili de belirlemiştir. Oyun *Spanglish*¹⁹ kavramıyla ifade edilen İngilizce ve İspanyolca'nın iç içe geçtiği melez bir dil kullanılarak yazmıştır. Meksika kökenli Amerikalıların Hispanik miraslarına vurgu yapan yazar, oyunun en başından itibaren iki farklı kültüre ait dillerdeki bu iç içe geçmişlikle, kültürlerin birbirine karıştığını göstermeye çalışır. Böylece Chicanolardan Avrupa kökenli Amerikalılarla birleşmiş yaşamları olduğunu vurgulayan yazar, *Spanglish*'i beyaz Amerikalıların önyargılarını ve toplumun kadınlara ve eşcinsellere olan baskıcı tutumunu eleştirmek için etkili bir araç olarak kullanmaya çalışmaktadır. Moraga, çok dilli ve çokuluslu melez kültüre odaklanarak, her türlü sınıra meydan okumakta ve sınır kültürünü de mitlerin tiyatroya aktarılması ve/veya yeniden yazılması şeklinde anlatmaktadır. Oyunun çift yönlü yapısı, iki uçlu postkolonyal içerik taşımaktadır. Hem Amerika, hem de Meksika ve yerli kültüründen birçok öğenin yer aldığı oyun, yeni bir alan yaratmaktadır.

Moraga'nın kurduğu distopik yapıda Birleşik Devletler'de sözde etnik bir iç savaş gerçekleşmiş, ardından büyük bir “devrim” yaşanmış ve neredeyse ülkenin yarısı bu devrim sonrasında birçok ulusa ayrılmıştır. Güneybatı'nın bazı kısımları *Aztlán Mechicano* ulusunu ve bir zamanlar Kuzey Meksika olan sınır eyaletlerini içermektedir. Yazar oyun öncesinde şu açıklamaları yapar: “*Bu bağımsız milletleri kuran devrimciler, ülkenin acımasız politik ve ekonomik genişlemesine, aynı zamanda da dil, din, aile ve kabile oluşumları, etnik, sanatsal ve daha fazlası gibi bütün toplumsal meseleleri içeren Avrupa merkezli Amerikan kültürel egemenliğine bir son vermek için Birleşik Devletler'den ayrılmıştır.*”²⁰ Lakin oldukça “liberal” görünen devrimden yıllar sonra bir “karşıdevrim” meydana gelmiş, erkekler ve kadınlar arasında hiyerarşiler oluşmuş ve eşcinseller, homofobikler tarafından sürgüne gönderilmiştir.

18 Aycan Gürlüyer, “İki Dilli Chicano/a Kültüründe ‘Sınır’ Kavramı ve Tiyatroya Aktarımı”, *Dil, Kültür ve Metin: Çağdaş Yaklaşımlar* içinde, Ed: İnci Bilgin Tekin (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2017), 132-133.

19 *Spanglish* (Spanish + English), İngilizce ve İspanyolca'dan oluşan birleşik bir dildir. Türkçe tam karşılığı olmadığı için “*İspangilizce*” kelimesi bu özel terimi belki karşılayabilir. Moraga, oyunun büyük bir bölümünü İngilizce yazmıştır fakat Chicanolardan kültürel geçmişinden dolayı İspanyolca'ya da yer vermiştir. Yazar oyunda bu dili kimi zaman İngilizce ifadelerin içine kısmen yerleştirirken, kimi zamansa diyalogları tamamen bu dilde oluşturmuştur.

20 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), 6.

İki perdelik oyunda dört ana karakter yer almaktadır; Medea 40'lı yaşlarının sonlarında bir ebe ve *cundera*²¹ olarak karşımıza çıkar. Luna, Medea'nın yedi yıllık sevgilisi, 30'lu yaşlarının sonlarında bir taş ustası ve çömlek heykeltıraşıdır. Mama Sal, Medea'nın 80 yaşlarındaki büyükannesi, Chac – Mool ise Medea'nın 13 yaşındaki oğludur. Oyunda tıpkı Euripides'in *Medea* oyununda olduğu gibi olayları bize öncesinde anlatan bir Koro (Cihuateo - El Coro) bulunmaktadır. Aztek mitlerinde yer alan ve doğum yaparken ölen dört savaşçı kadını temsil eden Koro, aynı zamanda dört yönü ifade eder.²² Yüzlerinde ölümü simgeleyen kuru kafa maskeleri vardır. Yalınayaktırlar ve göğüsleri çıplaktır. Geleneksel Aztek dansçıları gibi performans sergilerler. Ana karakterlerin yanı sıra Medea'nın kocası Jason²³, Luna'nın kız arkadaşı Savannah, hapishanenin kadın gardiyanı, hastanenin hemşiresi gibi yan karakterler de oyunda yer almaktadır.

The Hungry Woman: A Mexican Medea oyunu 2020'lerin başında geçer. Oyun bir zamanlar Chicano ayaklanmasında lider olan Medea'nın lezbiyen olduğu için sevgilisi Luna, oğlu Chac-Mool ve büyükannesi Mama Sal ile birlikte anavatanı *Aztlan*'dan²⁴ kovularak Phoenix²⁵ Arizona'ya sürgüne gönderilmesinden birkaç yıl sonrasını anlatmaktadır. Oyunda Arizona, Gringolandia (Birleşik Devletler) ve Aztlan arasında kalan sınır bölgesini ifade eder ve bu bölge yazar tarafından "metafiziksel" olarak konumlandırılmış bir yerdir. Medea, sevgilisi, oğlu ve büyükannesi ile burada yaşamaktadır. Kocasını Jason, genç bir kızla evlenmek istediği için Chac - Mool'un velayetini Medea'dan ister. Chac –Mool, Aztlan'a geri dönmek ve babasıyla birlikte yaşamayı kabul eder fakat Medea, oğlunun babası gibi bir adama dönüşeceğinden korkarak onu öldürme kararı alır. Bu karar, Jason'dan intikam alma isteği ile doludur fakat kendi sonunu da getirecektir. Oğlunu öldürdükten sonra bir akıl hapishanesine kapatılan Medea,

-
- 21 İspanyolca kelime, Orta Amerika ve Maya geleneklerine göre iyileştirme teknikleri kullanan Meksikalı kadın anlamına gelmektedir.
- 22 Yazar Koro'da yer alan kadınların giydiği kıyafetlerin renkleriyle Kolomb-öncesi döneme gönderme yapmaktadır. O dönemde renklerin simgelediği yönler; Doğu: Kırmızı, Batı: Beyaz, Kuzey: Siyah ve Güney: Mavi'dir. Bu renkler Maya kültüründe tanrıları ve kültürel /coğrafi oluşumları simgeler. Örneğin Doğu'nun kırmızı ile simgelenmesi, güneşin doğarken kırmızı ışık yaymasından ve aynı zamanda da doğuyu temsil eden Tanrıların giydiği kıyafetlerin kırmızı oluşundan ileri gelmektedir.
- 23 Oyunda Medea'nın oğlunun haricinde hiç erkek karakter yer almamaktadır. Cherrie Moraga, Jason'ı Koro'da yer alan bir kadın oyuncunun canlandırmasını özellikle istemiştir.
- 24 Chicano/a kültüründe önemli yer tutan ve Cherrie Moraga'nın eserlerinde sıklıkla yer verdiği yitik anavatan *Aztlan*, sınır temalarında Chicano/a Tiyatrosu'nun vazgeçilmez olgularından biri olmuştur. *Kuzeydeki Ülke/ Yurt* anlamına gelen *Aztlan*, Chicano/a halkının kendi topraklarını temsil ettiğinden, özellikle de Chicano milliyetçiliğinde ve politik tartışmalarda halkı bir arada tutabilen güç ve büyük bir sembol niteliği taşımaktadır. Günümüzdeki Amerika kıtasında hangi şehir ya da bölgeleri kapsadığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, birçok eser ve kaynakta Güneybatı Amerika ve Kuzey Meksika olarak ele alınmaktadır. Genel anlamda değerlendirildiğinde, Chicano'lar için Meksika'nın 1846-1848 yılları arasında süren savaş sonunda Birleşik Devletler'e bırakılmak zorunda kaldığı topraklar olarak da nitelendirilebilmektedir.
- 25 Arizona eyaletinin başkenti "Phoenix" in adı, mitolojide her 500 yılda bir kendini yakan ve küllerinden yeniden doğan *Anka Kuşu Phoenix*'den gelir. bkz: (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/phoenix>) Moraga, simgelediği özel anlamdan dolayı oyunda bu şehri seçerek, Meksikalı Medea'nın sürgünden sonraki hayatına bir nevi gönderme yapmaktadır.

sürekli geçmişin hayalini kurmaktadır. Psikolojik olarak yıkılmış, depresif ve alkoliktir. Işıktan saklanmakta, sürekli geçmişi düşünmekte, gerçeklerden kaçmakta, kulaklık takarak ya da uyku bantları kullanarak duyularını azaltmaya çalışmaktadır. Odasında bulunan aynalar, gerçekleri gösterdiği için onu rahatsız etmektedir:

*Medea: Aynaları ört, Hemşire. Oğlumun beni böyle kızarmış gözler ve sarkan kırışıklıklarla görmesini istemiyorum. Öksüz görünüyorum. Hemşire, dinliyor musun beni? Mor kıyafetleri getir. Len²⁶miş gibi yapalım ve oğlumun yeniden dirilişini bekleylim, benim kutsal oğlumun. Ancak o zaman uyuyabileceğim, ancak oğlum bana geri döndüğünde. (Yüzünü aynaya bastırır.) Ayna soğuk, içine girilmez. Asla içine giremezsin, bir çocuk ya da bir ölü olmadıkça. İkisi de değilim, artık değilim ve henüz değilim. (Aynalarla kaplı duvara tükürür. Hemşire üstünlükü gösterir.) Küçük hayaletler içimde yaşıyor. Kendi genç kızlığımın acınılası hayaleti de. Luna ile tanıştığında her dokunuşun o kız çocuğuna olan bir jest olduğunu hayal ederdim.*²⁷

Medea, taşustası Luna ile evinin bahçesinde tanışmıştır. Luna, Medea'nın kocası Jason'ın tuttuğu bir göçmen işçidir. Hayalinde bu sahneleri canlandırır. Medea'nın geçmişe saplantılı halde yaşadığı, artık kendini çok yaşlı ve kimsesiz hissettiği, kendi yarattığı hayaletlerle baş başa yaşadığı görülmektedir. Yunan tragedyasındaki Medea'nın "Yalnızım ben, sürgünüm"²⁸ ifadesinde olduğu gibi Meksikalı Medea da hayatın ve ait olmanın anlamını kaybetmiş ve sürgün edilmiştir. Yazar, oyunda bilinçli bir şekilde doğrusal (lineer) yapı kullanmaz. Bu sebeple olayların geçtiği zamanlar arasında birçok gel-git yaşanır. Medea'nın gerçekliğinde yer almayan "hayalet" karakterlerin gerçekten de geçmişte yaşayanlar/yaşananları mı yoksa Medea'nın kafasında kurduğu olayları mı canlandığı tam olarak bilinmediği için, oyunun anlaşılması ve ilerlemesi okuru zorlayıcı nitelikler taşımaktadır. Yazar Moraga, Medea karakterinin "yersiz, yurtsuz ve kimsesiz" oluşunu/hissedişini ve "arada kalmışlığı"nı vurgulamak için sahneler arası geçişlere bir netlik kazandırmak istememiştir. Medea, bazen sevgilisi Luna'nın hatırasıyla bazen de gerçeğiyle baş başadır. Gerçek ile hayaller birbirine karışmıştır.

Oyun, Kolomb-öncesi Mezoamerikan müziği eşliğinde açılır. Işık, Aztek Yaratılış ve Yoketme Tanrıçası Coatlicue'yu aydınlatarak başlar. Baş olmanın bir taş figürdür. Hem yaşamı/başlangıcı hem de ölümü/bitişi simgeler. Korodaki kadınlardan Chuatateo East, bir anlatıcı rolünde bize bilgi verir: " ...işte hikâye böyle başlar ve biter. Bir çağın başlangıcında, bir erkek çocuğunun Medea'nın karanlık denizinden doğumuyla..."²⁹ Ardından Chiuatateo North, Chiuatateo East'e gider ve bir hemşire kepi verir eline. North, yüzünü siyah bir maskeyle kaplar. Chiuatateo North Gardiyanı, Chiuatateo East ise Hemşire'yi canlandıracaktır.

26 Hıristiyanlıkta Paskalya'dan önce kırk gün boyunca yapılan perhiz.

27 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), 12.

28 Euripides, *Medea* Eski Yunan Tragedyaları 4, çev. Metin Balay (İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2010), 29.

29 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), 9.

Chicana yazar Moraga'nın mitlerde yer alan kadınlara eserlerinde yer vermesi hem ilham kaynağı olarak beslenmesi hem de kimlik oluşturmaya ve sosyal, cinsel ve politik meselelere sanatsal ve tarihsel açıdan değinebilmesini sağlaması açısından önemlidir. Feminist eleştiride mitlerin rolünün büyük olduğunu vurgulayan Maggie Humm, aşağıdaki yorumda bulunmuştur:

“Feminist mit eleştirisinin çekirdeği, geleneksel eleştirideki mit ve cinsiyet temsillerinin reddi ve çoğunlukla psikanalizlerden alınan yeni edebi terminolojinin bulunması gayretidir... Feminist eleştirilenler, Yunan – Roma mitlerinin anlatılarının bireyoluşsal olarak (ontogenetically) sadece erkek tınısını yansıtan eril yapılar olduğunu ileri sürerler. Daha önceki mitolojilerde, özellikle kadın mitolojilerinde daha büyük bir güç ve yankı olduğunu savunurlar.”³⁰

Moraga'nın oyunu mitsel figürlerle açması, hem geçmişten geleceğe doğru bir yol haritası göstermekte hem de yaratıcı tanrıçalar ile kadın üretkenliğini ataerkinin/baskıların karşısına koymaktadır. Oyundaki melez yaklaşımı destekleyen karakterlere mitler üzerinden sembolik anlamlar yüklenmektedir. Meksika mitlerinde yer alan *La Llorona* (The Weeping Woman – Ağlayan Kadın), sevgilisi tarafından terk edilince çocuklarını boğarak öldürmüştür. *Coatlicue*, yine Meksika mitlerinde yeryüzü tanrıçasıdır, bereketi simgeler. *Coyolxauhqui* Aztek mitlerinde Ay Tanrıça'dır ve ihanet ettiği için kendi erkek kardeşi tarafından öldürülmüştür. Aztek yaratılış mitinde yer alan *The Hungry Woman* ise sürekli yiyecek için ağlayan, vücudunun her yerinde birçok ağız olan kadındır. Oyunun başlığında da yer alan “aç kadın” ya da “açlık” burada oldukça semboliktir. Medea, anavatanına, sevgilisine, oğluna ya da cinselliğe aç bir kadındır ama bu açlık doyumsuzluğu değil, onun baskıdan/erkek egemen dünyanın varlığından dolayı bu doyuma bir türlü varamayışını vurgulamaktadır. Cherrie Moraga oyunun önsözünde neden oyunda mitsel kadınlara yer verdiğini açıklar:

“Benim tanrırlarım kim? Benim halkım kim? Yerli tarihinin yara almış kadın hikâyeleri La Llorona, Coyolxauhqui ve Coatlicue'i keşfettiğimde iki sorunun da cevabının aynı olduğunu fark ettim. Hepsinin cınnet hallerini gösterme girişiminde bulunurken, onlara tapıyorum çünkü onların açıklıklarının canlı ifadesine hayran kalıyorum. Onlar, tıpkı hayallerim gibi, gerçek üzerinde ısrar ediyorlar ve bu yüzden unutkanlığa karşı açtığım savaşta benim dostlarım oluyorlar.”³¹

Mitolojide korku duyulan kadınlar, yazara korku yerine ilham vermektedir. Mitolojik figürler oyunda ya perde açılışlarında tanrıça olarak yer alırlar, ya da oyun boyunca karakterler onların birçok yönünü temsil ederler. Örneğin, “Luna” İspanyolca “Ay” demektir ve oyundaki lezbiyen karakter Luna, mavi Ay tanrıçası Coyolxauhqui'yi sembolize eder.

İkinci sahnede kadın Gardiyan, kemerinde asılı kocaman hapisane anahtarlarıyla görülür. Yanında, önceden hazırlanmış bir domino oyunu vardır. Medea, kaldığı psikiyatri koğuşunda ne

30 Maggie Humm. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Yay. haz. Gönül Bakay (İstanbul: Say Yayınları, 2002), 47.

31 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), x.

olup bittiğinin gözlemlendiği, tek tarafı ayna olan duvara bakmaktadır. Sürekli “gözlemlenmek” hissi, onu gergin hale getirmiştir.

Gardiyan: (Seyircilere) Sınırdaki bir cezaevi psikiyatri hapisanesi. Yalnızca Chicana düşleminde hayal edilen kurtmaca bir geçmişin yakın geleceği.

(Gardiyan Medea'ya doğru yürür ve çiçeklerden birini ona verir. Çiçeği okşar. Hemşire, bir tepsi yiyeceklerle içeri girer.)

Medea: Muftak masamdaki küçük çanlarım yok, bir muftak masam, bir muftak, bir kalp... ne kadar zaman oldu, Hemşire?

Hemşire: Aylar.

Medea: Yıllar olacak kadar mı?

Hemşire: Henüz değil.³²

Medea huzursuzdur, kendini çok bitkin, kimsesiz ve işe yaramaz hissetmektedir. Hayallerinde Jason'ı, Luna'yı ve oğlu Chac –Mool'u görmekte, onlarla konuşmakta, sürekli özlem duyduğu hatıraları canlandırmaktadır. Böylece yazar Moraga, seyirci/okur için Medea'nın akıl hastanesine düşmeden önceki hayatındaki olayları da aydınlığa kavuşturmuş olur.

Sonraki sahne, bir yıl öncesini anlatmaktadır. Mekân bu kez sürgün yeri olan Phoenix, Arizona'dır. Medea ve Luna, yerlerde çer çöp olan sıkışık bir apartman dairesindedirler. Medea'ya kocası Jason'dan bir mektup gelmiştir, bazı bölümlerini Luna'ya okur:

Medea: “Bana seni hatırlatıyor, Medea. Bir zamanlar olduğun masumiyeti. Senin masum hevesini. Bana savaşın önceki Medea'yı, 'politika'nın seni...bizi değiştirmeden önceki Medea'yı hatırlatıyor.”³³

Jason, 19 yaşında bir genç kızla evlenecektir. Buradaki “masumiyetlik” genç kızın bakireliği anlamında kullanılmıştır. “Benim için kanını akıttı, tıpkı bir zamanlar senin yaptığın gibi”³⁴ diyen Jason, Medea'nın devrim öncesindeki masumiyetini özlemekte olduğunu ifade eder. Medea mektubu buruşturup yere atar³⁵, Luna yerden alır ve çöp kutusuna koyar.

Medea: 'Politika'. Erkekler kadınlarda memleket sevgisi olmadığını düşünür, ulus arzusu yalnızca erkeklere havadır. Tıpkı tanrılar gibi, ülkede kimin doğacağını, yaşayacağını ve öleceğini seçerler ki ben o topraklarda her hangi bir erkek ile eşit olayım diye kanımı akıttım.

Aztlan, bana nasıl ihanet ettin!

Luna: Öksüz değilsin, Medea.

Medea: Ana vatanım yok.³⁶

32 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), 10.

33 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 15.

34 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 15.

35 Bu sembolik sahnede Jason'ın mektubunun ataerkiyi simgelediği varsayılırsa, Medea'ın mektubu buruşturup yere atması ve Luna'nın (eşcinsel oluş) mektubu (kurallar, yasaklar...vs) yerden alıp çöp kutusuna koyması, Moraga'nın baskılara meydan okuyan tavrını açıkça göstermektedir. Jason'ın burada vurguladığı “masumiyet” yalnızca bakirelik değil, kadının kendi düşüncelerini bir kenara bırakıp kocasına itaat etmesi anlamına da gelmektedir.

36 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), 15.

Moraga bu sahneyle kolonileştirilmiş bir milletin kendi halkına yönelik baskıcı tutumunu ve eril tahakkümün çerçevenin dışında olanları nasıl dışlayıp sürgüne gönderdiğini göstermektedir. Kolonileştirilmiş bir halk olan Chicanoların Birleşik Devletler'de dışlanan yerli kökenli bir azınlık olmalarına rağmen, kendi aralarında da kolonileştirdiğini ve eşcinselliğe toplumda yer verilmediğini anlatmaya çalışmaktadır. Kolonileştirme Medea'yı hem bir birey, hem de bir kadın olarak yaralamakta, onu ataerkil normların baskısı altında yaşamaya mahkûm etmektedir. Mama Sal'ın belirttiği gibi “*Pan-indigenismo*³⁷ Amerika'yı paramparça etmiş”³⁸ ve Aztlan küçücük parçalardan doğmuştur. Birlik olmak için ayrılan azınlıklar, bu kez kadınları toplumsal cinsiyetçiliğe maruz bırakmış ve “anne” Medea'yı lezbiyen sevgilisi Luna ve oğlu Chac-Mool ile birlikte sürgüne yollamıştır. Akıl hastanesine düşmeden önce yedi yıl boyunca sürgün hayatı yaşadığı Phoenix, bir zamanlar gelişmeye açık ıssız bir yer iken, “*bir çeşit Çingene gettosu*”³⁹ olmuştur.

Oyunun ilk perdesi akıl hastanesi ile sürgün yeri olan Phoenix arasında ani geçişli bir şekilde ilerler. Medea'nın oğlunu babası Jason'a vermek istemediği, evleneceği genç kadını çok kıskandığı ve Luna ile birçok problem yaşadığı gözlenir. Medea'nın sürekli bir “arada kalmışlığı” söz konusudur. “*Bu anlamda Luna'yı sevmek sürgünü, Jason'ı sevmek ise Aztlan'ı ifade eder... Jason'la yatarak Luna'ya ihanet eden Medea, Chac – Mool ve Jason'ı Luna'ya ya da ataerkil ve heteroseksüel Aztlan gerçeğini, lezbiyen feminist mitolojiye tercih eder.*”⁴⁰ İkinci perdenin sonunda Jason ile Medea'nın arasında geçen diyalogda Aztlan'a kabul edilmek için Medea'nın lezbiyen olduğunu inkâr etmek zorunda kaldığı görülür:

Jason: Tanrı aşkına, Medea, sen lezbiyen değilsin. Bu, gerçeği saklamaktır.

Medea: Yedi yıllık bir gerçeği saklamak mı?

Jason: Bu ilişki karşısında hiçbir şey hissetmiyorsun demiyorum amasen Luna gibi değilsin.

Medea: (Üzgünce) Hayır, değilim.

Jason: Yeniden düşünmeni istiyorum.

Medea: Savaştan sonra...Chac-Mool'dan önce, kendimi bu dünyada tamamen çıplak hissedirdim. Bebeksi ihtiyacıyla hayatımdaki istilacı amaçsızlığı örtbas edecek bir çocuk yoktu. Buna geri dönemem.

Jason: Dönmek zorunda değilsin.

37 **Pan-American Indigenismo**, yerlileri ve onların geleneklerini korumaya çalışan çeşitli politik, ekonomik ve kültürel harekettir ve 20.yy başlarında Latin Amerika'yı şekillendiren ulusal hareketlere dayanmaktadır. 1940 yılında taraftarlarınca kurumsallaştırılmıştır. 19 ülkeden delegeler Meksika'ya gelerek Inter –American Indian Institute'ü kurmuşlardır. Politik görüşleri ve amaçları, Güneybatı Amerika boyunca yerlileri ve onların kültürlerini korumak, yüceltmek ve yaşam tarzlarını modernize etmek olmuştur. Detaylı bilgi için bkz: Laura Giraud and Stephen E. Lewis, “Pan – American Indigenismo (1940-1970) New Approches to an Ongoing Debate” *Latin American Perspectives* Issue 186, Vol. 39 No.5 (September 2012): 3-11.

38 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), 23.

39 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 24.

40 İnci Bilgin Tekin, *Myths of Oppression: Revisited in Cherrie Moraga's and Liz Lochhead's Drama* (Stuttgart: Ibidem – Verlag 2012), 135.

Medea: O zaman ben hata mı yaptım?

Jason: Hayır.

*(Medea'yı kollarına alır. Öpüşürler ve sevişmeye başlarlar.)*⁴¹

Medea, Jason'a (ataerkiye) boyun eğmek zorunda kalır çünkü oğlunu babasına vermedikçe Medea için ana vatanına geri dönmek imkânsız olacaktır. Ne kadar karşı koymaya çalışsa da, toplumsal normlar ve heteroseksüelliğin baskınlığı karşısında yenik düşer.

İkinci perde, yine Kolomb-öncesi müzik ile başlar ve Coatlicue heykeli ışıklandırılır. Medea sahnede Coatlicue olarak görülür. Cihuateo East, Medea'nın beline önlük bağlar, North ise eline bir süpürge verir. Koro, Coatlicue yani Yaratıcı ve Yokeden Tanrıça'nın hamile olduğunu belirtir. Luna bu kez karşımıza Coyolxauhqui olarak çıkar:

Coyolxauhqui: Bana ihanet ettin, Anne.

Cihuateo East: Böylece, arkadaşları Dört Yüz Yıldız ile birlikte, Coyolxauhqui Ana Tanrıça'yı öldürmek için bir araya gelir.

*Koro: Oğlunun ışığı, kızının aydınlığını gölgede bırakacak. Seni sarılışının sıcaklığıyla ateşin altında bırakacak.*⁴²

O sırada Aztek Güneş Tanrısı Huitzilopotchli doğar. Tanrıyı Chac-Mool canlandırmaktadır. Huitzilopotchli ve Coyolxauhqui, göklerde kavga ederler. Huitzilopotchli, kız kardeşinin başını keser:

Huitzilopotchli: Şu ellerimin arasında kanayan kız kardeşimin ay yüzü mü? Seni bir yabancı ve kadın olarak, evin olacak karanlığın o kocaman deliğine sürgün ediyorum.

(Huitzilopotchli, başı göklere fırlatır. Herkes Ay'ın karanlık göğe yükselişini izler.)

Coatlicue: La Luna!

*Cihuateo East: İşte böylece bütün geceler başlar ve biter.*⁴³

Ani bir geçişle psikiyatri kliniği ikinci perdenin birinci sahnesi olarak yer alır. Medea korkuluklu camın önünde durmaktadır. Ay ışığı, parmaklıkların gölgesini yüzüne düşürmektedir. Hemşire Medea'yı izler:

Hemşire: Bu gece Ay çok güzeldi, gördün mü?

Medea: Hayır Luna. Hayır Luna.

*Hemşire: (Gardiyana). Sabahtan beri dehşet içinde yürüyor. Kız arkadaşı gelmedi.*⁴⁴

Medea, hayallere dalar. Annesiyle olanlar gözünde canlanır. Annesi Medea'dan erkek kardeşi ne isterse almasına izin vermesini söylemektedir. Medea ise "Çünkü ailedeki tek erkek...Çünkü

41 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), 54.

42 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 56.

43 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, (USA: West End Press, 1997), 57.

44 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 57.

Tanrı, onu evimize tek parça ve akıllı olarak getirdiği için bize iyilik yaptı."⁴⁵ diyerek karşı çıkar. Medea hayallerin arasından çıkıp Hemşire'ye Luna'nın gelmediğini yineler. O sırada Gardiyan, Luna'nın sınırdaki tutuklandığını duyurur. Yine ani bir geçişle sorgu odasında elleri bağlı bir şekilde Luna oturmakta, kocaman bir ışık, yüzüne tutulmaktadır:

Sınır Gardiyanı: Neden sınırı geçtin?

Luna: Onun yanına gidiyordum.

Sınır Gardiyanı: Kimin yanına?

Luna: Aklim başımda değildi... Hiç kimsenin. Hastayı ziyaret edecektim...

(...)

Sınır Gardiyanı: Çalışma iznin yok...Bunun yasal olmadığını biliyordun.

Luna: Aztlan'ı özlemiştim.

(...)

Sınır Gardiyanı: Neden müzeye girdin?

Luna: Onları serbest bırakmak istiyordum.

Sınır Gardiyanı: Kimi?

*Luna: Şu küçük kadın figürlerini. Şu küçük memeli, kalın kalçalı...kadınları.*⁴⁶

Medea Luna'nın yanına gelir, Gardiyan dışarı çıktığında sevişirler ve tekrar geri döndüğünde ona yakalanırlar: "*Demek lezbiyen olduğunuzu itiraf ediyorsunuz.*"⁴⁷ Medea ve Luna panikler. Sınır Gardiyanı Luna'ya bunu itiraf edip etmeyeceğini sorar. Luna, Medea'yla yatakta sevişirken Jason'ın onları yakaladığını anlatır. Medea ve Jason kavga etmişler ve sonrasında da Medea ceza olarak sürgüne gönderilmiştir. Bu olaydan sonra da hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır. Sonraki sahnede Medea ve oğlu Chac – Mool görünür. Chac – Mool, çok sevdiği Luna onları terk ettiği için Medea'yı suçlamaktadır. Medea, Luna'nın gitmesini Chac-Mool'u korumak için yaptığını söyler ama bu onu ikna etmeye yetmez. Kendisini, Medea'nın sırf kendini tatmin etmek için koruyup kolladığını söyler:

Medea: Evet. Bu bir suç mu? Geri gidebilir ve her şeye yeniden başlayabiliriz.

Chac-Mool: ... Onu böylece terk mi ettin, Anne? Bunca zamandan sonra? Babamı sevmiyorsun bile. Seviyor musun?

Medea: Hayır...

Chac-Mool: Sen savaştı bir kadındın, Anne. Sen lanet olası bir kahramandın!...

*Medea: Neredeyse elli yaşındayım. Savaşmaktan bıktım. Eve dönmek istiyorum.*⁴⁸

Medea yılgın, yorgun ve Luna'yı kaybetmenin hüznü içinde yaşamaya devam etmeye çalışmaktadır. Jason, Medea'yı oğlunu vermesi için yine ikna etmeye gelmiştir. Medea, oğlunu vermeyi kabul etmez:

45 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 58.

46 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 58-59.

47 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 62.

48 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (USA: West End Press, 1997), 67.

*Medea: Evrakları geri yolladım çünkü kabul edilir gibi değillerdi. Şartlarımı göz ardı etmişsin.
Jason: Anlaşmada bulunacak durumda değilsin, Medea... Senin bakımını üstleneceğim, anneannenin de.*

Medea: Ben senin fahişen değilim, Bayım. Aztlan'da kocasız bir kadın hiçtir.

Jason: O zaman istersen burada kal. Senin kararın.

Medea: O zaman ikimiz de kalıyoruz. Chac-Mool bensiz hiçbir yere gitmeyecek.

Jason: Medea, seni istemiyorum.

*Medea: Ben de seni istemiyorum, ama yurduma dizlerimin üstünde geri dönmeyeceğim.
Devrimle birlikte Katoliklik'i bıraktığımızı düşünmüştüm.⁴⁹*

Medea, Jason'ı kovar. Ondan asla kurtulamayacağını söyler. Fakat Jason, boşanmanın mahkeme kararıyla gerçekleşmek üzere olduğuna ve oğlunun verasetini aldığına dair evrakları masanın üzerine koyup gider. Chac-Mool, bir süre sonra babasının yanına Aztlan'a temelli dönmeye karar verir. Bu karar Medea'yı çıldırtır:

*Medea: (Omuzlarından yakalayarak) Sen benim toprağımın, oğlum. Bunu görmüyor musun?
Sen benim vatanımın!*

Chac-Mool: Bunun babamınkinden ne farkı var?

Medea: Çünkü ben yerliyim, o değil. Ve ben senin annenim!

Chac-Mool: Bu benim hatam değil!

(Medea donakalır.)⁵⁰

Medea, yedi yıl boyunca sürgün hayatında fedakârlıklarla baktığı oğlundan böylesine hiddetli bir ifade duyunca yıkılır. Onu tamamen kaybettiğini anlamıştır. Oğlundan ayrılacağı son akşam ona içine zehir koyduğu bir içecek hazırlar ve kendi elleriyle içirir. Chac-Mool Medea'nın kollarında can verir. Vatansız, topraksız kalmamak ve Jason'dan intikam almak için oğlunun canına kıymıştır. Artık savaşacak gücü de kalmamıştır ve bütün yenilgileri kabul edip hayata onu bağlayan tek sebep olan oğlunu da öldürür.

Cherrie Moraga, La Llorona mitini ve Meksikalı Medea'yı birleştirdiğinde kendi oğullarını öldürmelerini bir çeşit intihar olarak değerlendirir çünkü bir anne her zaman oğlunun bir parçasıdır:

"La Llorona çocuklarını öldürdüğünde erkek tanımlı bir Meksikalı anneliği öldürüyor... ataerki anneliği öldürme arzusu ki bir başka Meksika miti 'Huitzilopotchli'nin Doğumu' ile bağlantılıdır. Bu Meksika miti, yaşlı annesi Coatlicue'nin hamileliğini öğrendiğinde öldürmeye teşebbüs eden Aztek Ay Tanrıçası Coyolxauhqui'yi anlatır. Bu cinayetle kölelik, insanlığın yıkımını ve emperyalizmi (kısaca ataerkiyi) temsil eden Savaş Tanrısı Huitzilopotchli'nin doğumunu engellemeyi umar. Başarısız olur, kardeşi Huitzilopotchli tarafından başı kesilerek öldürülür ve Ay olarak karanlığa mahkûm edilir. Bu antik mit, Meksikalı kadınlara şunu hatırlatır ki, bizim tarafımızdan tanımlandığı sanılan bir anne-kadın yoktur. Bizim asla tanım

49 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 68.

50 Cherrie Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, (USA: West End Press, 1997), 85.

yapacak bir gücümüz olmadı. Ölü çocuklarımızın peşinde dolaşmıyoruz, asıl kayıp kendimizi, kayıp cinselliğimizi, kayıp maneviyatımızı, kayıp bilgeliğimizi arıyoruz."⁵¹

Kendini ifade edecek fırsatın verilmediği devrim sonrası dünyada ve ataerkinin dışlayıcı kurallarıyla örülü sürgün hayatında Medea, kendini sıkışmış kalmış bir beden/ruh olarak görmekte, tek çözümü de oğlunu yani bir nevi "kendisini" öldürmekte bulmaktadır.

Oyunun son sahnesi psikiyatri hastanesidir. Luna geri gelmiştir. Rüyasında Medea'nın kendini doğurduğunu gördüğünü söyler. Sembolik rüya, Medea'nın hastanedeki ruh halinin kendisi için yeni bir doğum olduğu anlamına gelmektedir. Medea Luna'yı artık istemez ve gitmesini söyler. Luna çıkar. Oğlu Chac –Mool gelir, Medea onun hayalet olup olmadığından emin olamaz. "Eğer yaşıyorsan, ben neden buradayım? Hiçbir suç işlemedim...Neden?"⁵² diye oğluna sorar. Chac-Mool onun bir hastanede olduğunu ve onu Aztlan'a götürmeye geldiğini söyler. Camdan Ay'a bakmasını ister, yatağına geri götürür ve bir içecek verir. Medea içer ve sonsuz bir uykuya dalar. Oğlu kollarında ölürken yaratılan "pieta"⁵³ imgesi, bu kez kendisi oğlunun kollarındayken ortaya çıkar. Medea son nefesini verir, yalnızca ay ışığı etrafı aydınlatır, Koro ay ışığında sessizce dans ederken oyun biter.

Medea bir akıl hastanesinde kalmaktadır ve hastane, Birleşik Devletlerle Aztlan arasındaki "metafiziksel bir sınır"da yer almaktadır. Sahip olunan kimliğin, kültürel geçmişin ve öz değerlerin politik bir tutumla sahiplenilmesi olarak düşünülmesi gereken bir sınırdaki olma kimliği, aynı zamanda Anglo-Amerikan kültüründen kopmadan ama daha çok Meksika kültürünü ve yerli geçmişini içinde barındıran melez bir olgudur. Alfred Artega, *Chicano Poetics: Heterotext and Hybridities* adlı eserinde sınır ifadesini aşağıdaki gibi değerlendirmiştir:

*"Sınır, nihayetinde, Chicano'nun doğmasına neden olan ulusal ayırım hattıdır. Bu, hattı geçtikleri ya da geçmek zorunda bırakıldıkları için değil, sınır bölgesinde hattın meydana getirdiği uluslar arasında yaşamalarından dolayıdır. Sınır, Chicano kimliğinin, devletin yalın ve mutlak tedbirine karşı oluşturulması anlamına gelir. Sınır topraklarında Chicano olmak, kendini ulus, kültür, dil, ırk, etnisite gibi mücadele veren tanımlamalar arasından meydana getirmektir"*⁵⁴

Artega'nın bu açıklamasından da anlaşılacağı gibi, *sınır* ve *Chicano* kavramları, mücadele dolu bir geçmişle iç içedir. Birleşik Devletler ve Meksika sınırındaki Chicano/a yazınsal ve kültürel *sınır* kavramlarını *Borderlands La Frontera* adlı kitabında ele alan Chicana feminist düşünür ve yazar Gloria Anzaldua, kitabının önsözünde "Ben bir sınır kadınıyım. İki kültür

51 Maria Antonia Oliver-Rotger, "VG Interview: Cherrie Moraga" *Voices From the Gaps: University of Minnesota* (Jan. 2000), 12-13.

52 Moraga, *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*, 98.

53 Meryem'in kucığında ölü İsa'yı tuttuğu tasvir. Aynı zamanda Michelangelo'nun bugün Vatikan'da bulunan aynı tasvirdeki heykelinin adı.

54 Alfred Artega, *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1997), 9-10.

arasında büyüdüm: Meksika (baskın bir yerli etkisiyle) ve Anglo kültürü (bize ait topraklarımızın sömürgeleştirilmiş insanlarından birisi olarak).”⁵⁵ (19) ifadesiyle sınır insanı olmakla melez/ Chicana oluşunu açıklamıştır. Anzaldua’ya göre “Sınırlar, güvenli ve güvensiz olan yerleri belirlemek, bizi onlardan ayırmak için çizilmiştir. Bir sınır, bölen bir hattır...Alıkoyulan ve yasaklananlar, üzerinde yaşayanlardır”⁵⁶. Sınırın insan psikolojisinde, kimliğinde ve kültüre bakış açısında birçok değişim meydana getirdiğini vurgulayan Anzaldua, çok kültürlü bir kimliğe sahip olmanın zaferlerini ifade ederken Birleşik Devletler’in ve kendisi gibi olmayanları reddedenlerin tutumunu şiddetle eleştirmektedir. Yazar Moraga da yazdığı bu oyunda çok kültürlü ve çok dilli bir geçmişin gururundan bahsederken aynı zamanda postkolonyal bir feminist yaklaşımla “sınırdaki olmak”, “sınırdaki kadın olmak” ve “sınırdaki lezbiyen kadın olmak” temalarının altını kalın çizgilerle çizer. Bütün bu sınırları ve arada kalmışlıkları gerek fiziksel/ metafiziksel, gerekse psikolojik olarak Medea ve Luna gibi dışlanmış ve sürgüne gönderilmiş karakterler üzerinden anlatıp toplumsal cinsiyetçiliği eleştirir ve ataerkinin baskısıyla kimliğini yitirmek zorunda bırakılan kadınları birçok kültürden beslendiği mitlerle görünür kılmaya çalışır.

Sonuç

Çağdaş kuramcı Homi Bhabha kültürleri konumlandırmaya çalışırken, sınır çizgilerinin ve melezliğin meydana getirdiği yenilikleri ele alır. Bhabha’nın çalışmaları, geçmiş ile şimdinin devamının parçası olmayan “yenilik” ile bir karşılaşmaya gereksinim duymaktadır. Üçüncü alanda yaşamakta olan insanların ve eserlerinin geçmiş ile şimdi arasında sıkışıp kalmadığı “yeni” bir boyut söz konusudur. Chicano için de bu yenilikler sınır çizgisi çizildikten sonra onlarca yıl içinde şekil almış, söz konusu “üçüncü alan”daki kültürel iç içe geçiş, Birleşik Devletler’de Chicano/a Tiyatrosu gibi farklı sanatların ve düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Cherrie Moraga, Medea’yı lezbiyen bir kimlikte yaratarak erkek egemen Meksika / Chicano kültürüne, heteroseksist tutumlara ve kadını cinsel anlamda hapsedmeye çalışan tüm geleneksel fikirlere/merkezi düşüncelere karşı meydan okumaktadır. Ayrıca günümüz feminist anlayışa beyaz ve heteroseksüel kadınların hâkim oluşuna da bu şekilde bir eleştiri getirmektedir. Cinsiyetçi sömürüyü ele aldığı eseri *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*’de Bell Hooks’un belirttiği “Ana akım kitle iletişim araçları, feminist hareketin neyi temsil ettiğini göstermek için her zaman heteroseksüel bir kadın seçti – ne kadar heteroseksüel olursa o kadar iyidir.”⁵⁷ görüşünü desteklemektedir. Dışlanan Chicana kadınlardan olarak, kendi yaşadığı lezbiyen deneyimlerden de faydalanıp bunları birinci elden yazarak toplumun istediği gibi heteroseksüel kadın olmama hakkının savunusunu yapmaktadır. Medea’nın lezbiyen olması, onun topluma karşı birçok kez yabancılaşmasına neden olur. Euripides’in oyunundaki “yabancı”

55 Gloria Anzaldua, *Borderlands La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1999), 19.

56 Anzaldua, *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*, 25.

57 Bell Hooks, *Feminism is for Everybody: Passionate Politics* (Canada: South End Press, 2000), 97.

ve “öteki” Medea, Cherrie Moraga'nın oyununda hem ırksal hem de cinsel anlamda ötekidir ve bunu saklamaya çalışmaz. Moraga, düzyazı eserlerinde de her fırsatta cinsel kimliğini vurgular ve ana akımı eleştirir: “*Biz beyaz feminist hareketin beyaz olmayan kadınlarız / Biz kendi kültürümüzün insanları arasındaki feministleriz / Biz, heteroseksüeller arasında lezbiyeniz / Bu köprüyü de kendimizi adlandırarak ve kendi hikâyelerimizi kendi kelimelerimizle anlatarak kuruyoruz.*”⁵⁸ Moraga, Chicana bir kadın olmanın Birleşik Devletler’de dışlanmak için yeterli bir sebep iken, lezbiyen bir Chicana kadın olmanın ise toptan reddedilişe neden olduğunu ifade eder.

Çağdaş Amerikan Tiyatrosu içinde yer alan *The Hungry Woman: A Mexican Medea* adlı oyunda yazar Moraga'nın günümüz seyircisi/okurlarına yerli ve Hispanik kültürel öğelere sahip Amerikalı melez azınlık Chicanelerin hem Amerikalılar tarafından baskı altına alınmasının, hem de kolonileştirilmiş bir halk olarak kendi aralarında da kolonileşmelerinin eleştirisi vardır. Lezbiyen başkarakter Meksikalı Medea ile toplumdaki heteroseksüel tutumlara dikkat çeken Moraga, kültürler ve cinsel tercihler arasındaki sınırlar var olduğu müddetçe bireyin kişilik kazanamayacağını ve toplumsal değerlerin yiteceğini göstermeye çalışır. Ataerkinin kadınlar üzerindeki baskısını ve heteroseksüel norm dayatmalarının insanları “sürgün” ettiğini vurgular. Oyun geçmiş ile şimdi arasındadır, lineer bir akış söz konusu değildir. Eserin bu yapı içinde kurulma sebebi, melez halkın geçmiş ile gelecek arasında birbiri içine geçmiş ve devam eden bir bilinç oluşturmasından dolayıdır. Moraga, aynı zamanda Aristotelyen batıcı anlayış olan üç birlik kuralını yıkarak karakterleri sayısız zaman ve mekânda dolaştırarak sınırları genişletir. Sömürgeci ve heteroseksüel baskılara meydan okuyan yazar, yerli miti olan *The Hungry Woman*'ı Yunan miti Medea ile birleştirmesiyle oyunun kendisini de melez hale getirmiş ve baskı görmüş bütün halklara ve kadınlara seslenen evrensel temalara yer vermiştir. Binlerce yıl önce yazılmış bir tragedyaı kendi kökleri ve günümüz dinamikleriyle birleştiren, bir meydan okuma ve direniş olarak bize sunan yazarın bu eseri, hem feminizme getirdiği farklı bakış açısı, hem azınlık halklara dikkat çekişi, hem de ataerkiyi ve beyaz olanlar/olmayanlar ayrımcılığını eleştirmesi açısından dikkat çekicidir. Oyun, melez oluşumlara hem sanatsal hem de kuramsal anlamda farklı bakış açıları katmakta ve çağdaş tiyatronun çok kültürlü yönüne vurgu yapmaktadır.

Homi Bhabha'nın *Postkolonyal Melezlik/Üçüncü Alan* teorisine örnek olarak seçtiğimiz eser *The Hungry Woman: A Mexican Medea*, Euripides'in *Medea* eserinin yalnızca bir yeniden yazımı değil, üçüncü alan içinde yer alan feminist, politik ve mitsel bir eserdir. Oyun, Bhabha'nın kolonileştiren/kolonileşenin sabit bir kültürel kimlik taşımadığı, bir uzlaşma içinde *üçüncü alan* oluşturduğunu belirttiği *arada kalmışlık* teorisinin birçok izini taşımaktadır. Meksikalı Medea karakterinin insanlar, sınırlar, erkekler, kadınlar, hayaller, gerçekler, cinsel tercihler... vs. arasında

58 Cherrie Moraga ve Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (Berkeley: Third Woman Press, 1984), 23.

kalması, mekânsal veya zamansal açıdan onun kimliğini yok eder gibi görünse de aslında Moraga, mitlerle bir bütün haline getirdiği oyununda Medea'yı üçüncü alan içine yerleştirerek politik, kültürel ve cinsel anlamda dikkat çekmeye çalışmaktadır. Melez Chicanosların köklerinin hem Aztek/Mayalara kadar gitmesi, hem de Avrupa kökenli atalarının olması, onların Bhabha'nın bahsettiği yaratıcı ve üretken alanda yer almalarına neden olmaktadır.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Arteaga, Alfred. *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1997.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2006.
- Euripides, *Medea*, Eski Yunan Tragedyaları 4, çev. Metin Balay. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2010.
- Gürlüyer, Aycan. "İki Dilli Chicano/a Kültüründe 'Sınır' Kavramı ve Tiyatroya Aktarımı". *Dil, Kültür ve Metin: Çağdaş Yaklaşımlar*. Editör İnci Bilgin Tekin, 121-140. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2017.
- Hooks, Bell. *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. Canada: South End Press, 2000.
- Huerta, Jorge. *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*. UK: Cambridge University Press, 2000.
- Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Yay. Haz. Gönül Bakay. İstanbul: Say Yayınları, 2002.
- Loomba, Ania. *Kolonyalizm / Postkolonyalizm*, çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. London: New York: Verso, 2000.
- Moraga, Cherrie. *The Hungry Woman: A Mexican Medea and Heart of the Earth: A Popol Vuh Story*. USA: West End Press, 1997.
- Moraga, Cherrie, ve Gloria Anzaldúa, eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Berkeley: Third Woman Press, 1984.
- Oliver-Rotger, Maria Antonia. "VG Interview: Cherrie Moraga", *Voices From the Gaps: University of Minnesota* (Jan. 2000), 1-16. Erişim 12 Mayıs 2018. <https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/166372/VG%20Interview%20Cherrie%20Moraga.pdf;sequence=1>
- Ramirez, Elizabeth C. *Chicanas/ Latinas in American Theatre: A History of Performance*. USA: Indiana University Press, 2000.
- Tekin, İnci Bilgin. *Myths of Oppression: Revisited in Cherrie Moraga's and Liz Lochhead's Drama*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2012.



Gerçeğin Saçmalığı, Saçmanın Sanatı: Gerçek Sanat Birliği

Nonsense of Reality, Art of Nonsense: The Association for Real Art

Esmâ Armağan Ertuğrul¹ 



¹Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.E. 0000-0001-7260-045X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Esmâ Armağan Ertuğrul,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim
Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: ertugrulesma@gmail.com

Başvuru/Submitted: 01.11.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
12.11.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
29.11.2019

Kabul/Accepted: 02.12.2019

Atf/Citation:

Ertugrul, Esmâ Armağan. "Gerçeğin Saçmalığı, Saçmanın Sanatı: Gerçek Sanat Birliği" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29, (2019): 65-91.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.641359>

öz

Gerçek Sanat Birliği, Sovyetler Birliği'nde 1927 ile 1930 yılları arasında varlık göstermiş bir edebiyat-sanat topluluğudur. Topluluk, gerek üyeler tarafından yayınlanan ortak manifestoyla gerekse üretilen eserlerle, aynı dönem etkinlik gösteren diğer pek çok gruptan ayrılır. Birliğin saçma, gülünç ve beklenmeyen olanla ilişkisi, ilk gösterimleri "Üç Sol Saat" in ardından karalanmalarına ve topluluk üyelerinin Sovyet karşıtı bir topluluğa üye olmaktan tutuklanmalarına kadar giden bir süreçte işaret eder. Dolayısıyla manifestolarında sansüre ve sanatçının özgürlüğünün elinden alınmasına karşı çıkan grup üyeleri de dönemin diğer avangard topluluk ve sanatçılarıyla aynı kaderi paylaşırlar.

Bu çalışmanın amacı, sanatı geçmişin çöpünden kurtarmak için ona dışlerini geçiren avangard topluluk Gerçek Sanat Birliği'ni tanıtmaktır. Bu amaçla Gerçek Sanat Birliği'ne kısaca değinildikten sonra birliğin kurucu üyesi olan Daniil Harms'ın 1927 yılında yazdığı Yelizaveta Bam adlı oyun ve grubun diğer üyelerinin şiir ve kısa yazılarından oluşan seçme çeviriler paylaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gerçek Sanat Birliği, OBERIU, Yelizaveta Bam, Daniil Harms, avangard

ABSTRACT

The Association for Real Art was an arts and literature group that used to be active between the years 1927 and 1930 in the Soviet Union. The community, thanks to their manifesto, co-written by their members, and the works they produced, was different from many of the other communities that were active in the same period. The Association's relation to the absurd, comical and the unexpected resulted in their defamation and accusations of membership to anti-Soviet groups after their first production, "Three Left Hours". Therefore, the members faced the same destiny that their contemporaries and other avant-garde groups had gone through, as they were making statements against censorship and the confiscation of the freedom of expression from artists.

The aim of this study is to introduce the avant-garde The Association for Real Art that clenched art and never let it go to save it from the sewer of the past. After a brief introduction to The Association for Real Art, translations of excerpts from the selected poems and other writings by the community members will be shared, along with the founding member Daniil Kharms' play Elizaveta Bam.

Keywords: The Association for Real Art, OBERIU, Elizaveta Bam, Daniil Kharms, avant-garde

EXTENDED ABSTRACT

The Association for Real Art (Объединение Реального Искусства) or OBERIU is an arts and literature group that used to be active between the years 1927 and 1930 in the Soviet Union. Many artists such as Malevich and Filonov became close to the community that comprised names such as Daniil Kharmis, Aleksander Vvedensky, Konstantin Vaginov, Igor Bakhterev and Nikolay Zabolotsky.

Oberiu deals with their works in four parts in the manifesto they published. These are literature, visual arts, theatre and cinema. Each of the group members was interested in one of these branches at least, and it was reported that the community carried on work to open a music unit.

Another thing mentioned in the manifesto was that community members needed to transcend art by encompassing it from afar, and near, and bring it to life. The community criticized Russian literacy, which was based on Western bourgeois translation literature and expressed that outmoded literature did not satisfy them. Besides this, a mistake was underlined: The avant-garde artists, who were held in high honour during the October Revolution, began to be smeared after the revolution. The mission that was attributed to art for creating the Soviet person played an important role here. Thus, avant-garde artists, who were regarded as the pioneers of the new order before the revolution, were accused for bourgeoisie and anti-Sovietism, to the extent that they did not provide the mission dictated to them after the revolution. What was done to artists whose works were boycotted, exhibitions were cancelled and works were censored does not end there. When socialist realism becomes the official ideology at the Soviet Writers's First Congress, it was forbidden to produce works in different ideologies. In addition to those arrested and deported, some artists fled abroad in this process. Those who could not flee abroad were condemned to starvation, disease and death by being prevented from working. This is also what happened to most of the members of The Association for Real Art in the upcoming periods.

The first and only production of The Association for Real Art, "Three Left Hours", took place on January 24, 1928. In the three-part presentation, the manifesto of the community was read, a poetry recitation consisting of works written by the members of the group was performed, the play Elizaveta Bam by Daniil Kharmis was staged and the movie The Meat Grinder was presented.

Elizaveta Bam created shock in the audience; because it was far beyond the usual forms, both structurally and in terms of content. The play begins with the protagonist Elizaveta Bam getting on the stage with fear of being arrested. Someone is after her and Elizaveta Bam looks for a place to hide from those people whom she thinks will scrape her off the face of the earth.

However, the expected people arrive quickly and say that they will arrest Elizaveta Bam. When Elizaveta Bam asks for the reason, she receives no answer other than that she is found guilty. Fortunately, Elizaveta Bam finds an opportunity to play off the incoming duo against each other, and the tense moments are replaced by an absurd chase.

A lot of absurd things happen during the play. Daniil Kharms' relation to the language particularly gives the play a quite different vitality and rhythm. The inconsistent and even nonsensical speech of the characters in the play causes us to think about the meaninglessness of existence, and the liberating side of this meaninglessness. The author's relation to the game is reflected in the actions of the characters and for the audience or reader, the play within the play becomes a nonsensical but entertaining track.

What makes the play important is not only that it is structurally different from its predecessors. The play says a lot of things politically, too. The protagonist's fear of being arrested reveals the fears of the Stalin-Era Soviet people. Elizaveta Bam is found guilty of an unknown matter and runs away because of fear of being killed. But when she is arrested, it is unknown what will happen to her in the future.

The aim of this study is to introduce The Association for Real Art and present the translation of play Elizaveta Bam by Daniil Harms. After a brief introduction, translations of excerpts from the selected poems and other writings by the community members will be shared.

GERÇEĞİN SAÇMALIĞI, SAÇMANIN SANATI: GERÇEK SANAT BİRLİĞİ

“Beni, hiçbir pratik anlamı olmayan ‘saçma’ ilgilendiriyor sadece. Hayatın abes tezahürü çekiyor yalnız ilgimi. Kahramanlık, pathos, yiğitlik, ahlak, hijyen, ahlaklılık, duygulanım ve coşku, nefret edilesi duygular ve sözcüklerdir benim için. Fakat tümüyle anlıyor ve saygı duyuyorum coşkuya ve hayranlığa, ümitsizliğe ve esine, tutkuya ve dizginlemeye, şehvete ve erdeme, acıya ve kedere, kahkahaya ve sevince.”

31 Ekim 1937

D. Harms¹²

Gerçek Sanat Birliği (Obyedineniye Realnovo İskusstva/ Объединение Реального Искусства) ya da OBERİU (ОБЭРИУ), Gümüş Çağ’ın³ son avangard edebiyat-sanat topluluğudur. 1927 yılında faaliyet göstermeye başlayan topluluğun isminin kısaltması olan OBERİU’nun son harfi “U”, alışlageldik sanat-felsefe akımlarındaki “izm”e karşılık gelecek şekilde özgün bir son ek olarak türetilmiş ve grup üyeleri tarafından topluluğun adının kısaltmasına eklenmiştir.⁴ Grubun isminin kısaltmasına anlamdan bağımsız bir şekilde eklenen bu harf, topluluğun geleneği yadsıyan dünya görüşünü ve anlamsızla aralarında kurdukları bağı göstermesi açısından önemlidir.

Topluluk, 1927’den 1930’a kadar varlık gösterse de grup üyelerinin tanışıklıkları, Gerçek Sanat Birliği’nin kurucusu Daniil Harms’ın, 1925’te Aleksandr Vvedenskiy’nin başını çektiği

- 1 Daniil Harms, “Boje, kakaya ujasnaya jizn i kakoye ujasnoye u menya sostoyaniye”, *Noviy Mir* 2 (1992), 218.
- 2 Çalışma boyunca herhangi bir Türkçe esere referans verilmeden çevirisi bulunan bu ve diğer kısımların çevirisi tarafıma aittir.
- 3 Rus edebiyatında 1890’lardan 1930’lara değin süren dönem “Gümüş Çağ” olarak adlandırılır (Bu çalışmada Gümüş Çağ, 1930’lu yıllara kadar süren bir dönem olarak ele alınsa da bu konuda farklı görüşler vardır. Gümüş Çağ’ın bitiş tarihi olarak kimi eleştirmenler, devrimin gerçekleştiği 1917 yılını gösterirken kimileri bu tarihi, SSCB’nin “sosyalist realizmi” edebi alanda resmi akım olarak benimsediği 1934 yılına kadar götürür). Gümüş Çağ’ın oluşmasına zemin hazırlayan etmenler, devrim öncesi Rusya’nın içinde bulunduğu kaotik hal ve modernizmdir. Bu döneme “Gümüş Çağ” denmesi, kavramsal olarak kendinden önceki bir “Altın Çağ”a gönderme yapar. V. V. Rozanov, Rus edebiyatında Karamzin’den (1766-1826) başlayarak Gogol’e (1809-1852) kadarki süreci Rus edebiyatının “Altın Çağ”ı olarak nitelendirir (Bkz. Vasiliy Vasilyeviç Rozanov, *O Pisatelstve i pisatelyah* (Moskva: İzdatelstvo «Respublika», 1995), 145.) Bu kavramsallaştırma, Gümüş Çağ’da verilen eserlerin, Altın Çağ’da verilen eserlerden daha değersiz olduğu yönünde olumsuz bir çağırışım yapsa da edebi açıdan Altın Çağ ile Gümüş Çağ’ı kıyaslamak ve bunlar arasından birini değerli, ötekini değersiz olarak nitelendirmek olanaksızdır; zira Altın Çağ, dönemin en önemli ismi sayılan Puşkin ve Puşkin geleneğini şöyle ya da böyle devam ettiren isimlerle anılırken Gümüş Çağ, her biri çok farklı yönelimlerde olan yazar, şair ve toplulukları bünyesinde taşır ve tek bir isim, yönelim yahut grupla anılamayacak kadar zengin bir dönemi imler. Öte yandan Gümüş Çağ, sanata özerkliğini kazandırmak adına sanatın hemen her alanında geleneksel olanın sorgulandığı bir döneme işaret ederek Altın Çağ’dan ayrılır.
- 4 Wolfgang Kasack, *Leksikon Russkoy Literatury XX. Veka* (Moskva: RİK «Kultura», 1996), 289.

topluluk Çinari'yle⁵ tanışmasına kadar uzanır. Yine aynı yıl, gelecekte Gerçek Sanat Birliği'ne katılacak olan Zabolotskiy ve Gerçek Sanat Birliği'ne yakınlığıyla bilinen Oleynikov da Çinari'ye katılırlar. Buna karşın, Özlem Parer'in de sözünü ettiği gibi Çinari'nin, OBERİU'nun özü olduğunu düşünmek yanlıştır; zira Çinari'nin daha kendine dönük, dostane bir ruhu olduğu ve iki grubun birbirinden ayrı olarak değerlendirilmesi gerektiği belirtilir.⁶

Gerçek Sanat Birliği'nin, ilk halka açık gösterimi “Üç Sol Saat” (Три левых часа/ Tri levih çasa), 24 Ocak 1928 tarihinde, Leningrad'da, “Dom Peçati”de gerçekleşir. Adından da anlaşılacağı şekilde üç kısımdan oluşan gösterinin ilk kısmında koro taktim edilir, Gerçek Sanat Birliği Bildirisi'nin okunmasının ardından K. Vaginov, N. Zabolotskiy, D. Harms, N. Kropaçev, İ. Bahterev, A. Vvedenskiy şiir okurlar. Bu sırada gecenin sunucusu üç tekerlekli bir bisiklete binerek olağanüstü figürler yapar.⁷ İkinci kısımda Daniil Harms'ın bu gece için özel olarak yazdığı tiyatro oyunu Yelizaveta Bam gösterime sunulur. Oyun şu kadroyla oynanır: Grin-Yelizaveta Bam, Maneviç-İvan İvanoviç, Varşavskiy-Pyotr Nikolayeviç, Vigilyanskiy-Baba, Babayeve-Anne, Kropaçev-Dilenci. Gecenin üçüncü ve son saatinde Aleksandr Razumovski ve Klementin Mints'a'nın yönettikleri “Кыума Makinesi” (Мясорубка/ Myasorubka) adlı film gösterime sunulur.⁸

Geceye, Yelizaveta Bam oyunu damga vurur. Alışlageldik mantıksal forma tezat oluşturacak şekilde kurgulanan oyun boyunca neden-sonuç ilişkisinden bağımsız diyaloglar göze çarpar. Oyun kişilerinin bir anda birbirleri yerine geçmeleri, birinin başladığı cümleyi bir diğer oyun kişinin tamamlaması, isimlerin sık sık değişmesi, kaygan bir zeminde bulunduğu hissini vererek gerçeklik algısını kırar ve seyirciye, beklediğinden uzak bir teatral form sunar. Oyun boyunca altı çizilen -kanun namına çalıştığını iddia eden kişilerce- yakalanma ve öldürülme korkusu, Stalin dönemi Sovyet insanının korkularını gözler önüne sererken günümüz aydınıyla oyunun yazıldığı dönem arasında ilişki kurulmasını sağlar. Nitekim 1927'de yazılan oyunun son yıllarda pek çok ülke ve tiyatro topluluğunca oynanması, kullanılan dilin sahneleme açısından geniş olanaklar sunması kadar, meselenin evrenselliğiyle de alakalıdır.⁹

5 “Çinari” (Чинари) ismi, “rütbe” anlamına gelen “çin” (чин) kelimesinden türetilmiştir.

6 Mürüvvet Özlem Parer, “Rus Modernleşmesinde Son Avantgar Fenomen: OBERİU (Bir OBERİU Günlüğü)”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 53/2 (2013), 535.

7 Daniil İvanoviç Harms, Konstantin Konstantinoviç Vaginov, Nikolay Alekseyeviç Zabolotskiy, Nikolay Makaroviç Oleynikov, Aleksandr İvanoviç Vvedenskiy, İgor Vladimiroviç Bahterev, “Programma Veçera «Tri levih çasa»”, *Vanna Arhiveda*, Der. Anatoliy Anatolyeviç Aleksandrov (Leningrad: Hudojestvennaya Literatura, 1991) Erişim 5 Mart 2018, <https://ruslit.traumlibrary.net/page/sbornik-vanna-arhiveda.html>.

8 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Programma Veçera «Tri levih çasa»”, *Vanna Arhiveda*.

9 Yapılan araştırmalar, oyunun 2006 yılında Romanya'da tiyatro topluluğu Teatrul Bulandra tarafından sergilendiğini (bkz. Bulandra per musica Elizaveta Bam, Erişim 14 Nisan 2018, <http://www.bulandra.ro/en/discontinued/183-elizaveta-bam.html>); yine aynı yıl Moskova'da Fyodor Andreyeviç Pavlov tarafından sahneye konularak 2008 yılında Londra'da gösterime sunulduğunu (bkz. Elizaveta Bam, Erişim 14 Nisan 2018, <http://fyodorpavlovandreevich.com/featr/#/elizaveta-bam/>); 2013 yılında LTT-Schauspiel tarafından (bkz. Elizaveta Bam, Erişim 14 Nisan 2018, <http://alt2.landestheater-tuebingen.de/spielplan/elizaveta-bam-3731>); 2017'de Compagnie

Kendilerini “*sanatlarının dürüst işçileri*”¹⁰ olarak niteleyen Gerçek Sanat Birliği üyeleri, 1928 yılında¹¹ yayınlanan bildirimlerinde arzularının, “*sanatın bütün türlerini aşmak ve onu dört bir yandan kuşatarak hayata sokmak*”¹² olduğunu belirtirler. Topluluğun kendini tanımlama biçimine de yansıyan sosyalist izlekte misyon edinilen bu ilke bizi, Büchner’in Avangard Kuram’ına götürür.

“Öncü birlik” anlamına gelen “avangard” terimi, ilk kez 1830’lu-40’lı yılların ütopyalar döneminde siyaset diline girer ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamında kullanılır.¹³ Rusya’da olduğu gibi Avrupa’da da siyasetle iç içe olan avangard terimi, nihayetinde insanlığın bir sanat alemine ulaşacağını vaat eden sosyalist ütopyaların bu tasarısının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon’un cemaatinde dolaşıma girer.¹⁴ Avrupa’da sanata yüklenen bu toplumu dönüştürme misyonu, ilerleyen dönemlerde reddedilir ve avangard sanatçılar için mesele, sanatın kendisi haline gelir. Ne var ki Rus avangardı gerek OBERİU gerekse diğer avangard topluluklar göz önünde bulundurulduğunda sosyalizmden bağlarını tümüyle koparamaz ya da koparmaya çalıştığı an yok olur. Ekim Devrimi öncesi ve sonrası iktidara hizmet ettiği düşünüldüğü ölçüde özgür bırakılan Rus avangardının, Devrim gerçekleştikten sonra kontrol altına alınmaya çalışılmasıyla da ilişkili olan bu durum, başka şartlarda belki de bambaşka bir gelişme gösterecek olan Rus avangardına “ütöpik” bir hava verir. Bu bağlamda OBERİU’nun “sanatı aşma” ya da “sanatı kuşatıp hayata sokma” iddiası, bir yandan beklentiyi çok da karşılamayan Devrim sonrasında toplumsal ve kültürel koşulları “sanat” vasıtasıyla dönüştürme umudunu imlerken diğer yandan, bu amaç için var olan sanat kurumlarından sanatı kurtarma misyonunu kendine görev edinmiş bir topluluğa işaret eder. Eski sanatın proletaryayı tatmin etmediğinin yeterince anlaşılmadığını düşünen OBERİUcular, SSCB tarafından talep edilen “devrimci sanatçı” anlayışını güncün bulduklarını ifade ederek Rus

-
- Buff Papier ve TOJO Theater Bern ortak yapımla sahneye konduğunu gösteriyor (bkz. Bam, Erişim 14 Nisan 2018, <http://www.buffpapier.ch/bam.html>). Günümüzde Yelizaveta Bam oyununu oynayan tiyatro topluluklarıysa şöyledir: Berlin Maksim Gorki Tiyatrosu, prömiyer tarihi: 14 Nisan 2018 (bkz. Premiere: Elizaveta Bam, Erişim 14 Nisan 2018, <http://gorki.de/en/elizaveta-bam/2018-04-14-1800>); Rusya Devleti Sahne Sanatları Enstitüsü, XIV. Moskova Uluslararası Tiyatro Festivali “Tvoy Şans” (Your Chance) kapsamında gösterim tarihi: 21 Nisan 2018 (bkz. Yelizaveta Bam, Erişim 14 Nisan 2018, <http://nastrastnom.ru/play/elizaveta-bam/>); İrkutsk N. P. Ohlopkov Akademik Dram Tiyatrosu, en yakın gösterim tarihi: 13 Nisan 2018 (bkz. Elizaveta Bam, Erişim 14 Nisan 2018, <http://www.dramteatr.ru/spectacle/elizaveta-bam>); Litvanya Ulusal Dram Tiyatrosu ve Vilnius Şehir Tiyatrosu ortak yapımla, prömiyer tarihi: 2015, en yakın oyun tarihi: 19 Mayıs 2018 (bkz. Elizabeth Bam, Erişim 14 Nisan 2018, http://www.teatras.lt/en/productions/daniil_kharms_elizabeth_bam/).
- 10 Daniil İvanoviç Harms, Konstantin Konstantinoviç Vaginov, Nikolay Alekseyeviç Zabolotskiy, Nikolay Makaroviç Oleynikov, Aleksandr İvanoviç Vvedenskiy, İgor Vladimiroviç Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Vanna Arhameda*, Der. Anatoliy Anatolyeviç Aleksandrov (Leningrad: Hudojestvennaya Literatura, 1991) Erişim 5 Mart 2018, <https://ruslit.tranumlibrary.net/page/sbornik-vanna-arhameda.html>
- 11 OBERİU Deklarasyonu, 1928 yılında “Afişa Dom Peçati” (Афиша Дом Печати) adlı derginin 2. sayısında yayınlanmıştır.
- 12 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Vanna Arhameda*.
- 13 Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 10.
- 14 Bürger, *Avangard Kuramı*, 10-11.

edebi kültürünün üzerine oturduğu Batılı burjuva çeviri edebiyatını ve “*kitap depolarını dolduran hurda kağıtlarını*” hatırlatırlar.¹⁵

1917 Devrimi’nden sonra Halk Eğitim Komiserliği’ne getirilen Lunaçarski’nin¹⁶ sorumluluğuna verilen kültür-sanat işleri, devrimin başlarında onu sahiplenen avangard sanatçılarla iş birliği içinde yürütülür. Bu durum, bir yandan devrim öncesinden beri tartışılmalan “devrimin dili” ile alakalıdır. Toplumsal yapıda yaşanması umut edilen büyük bir değişimi haber veren devrim sanatının, alışılmış sanatsal formlardansa kökten yenici bir dile ihtiyacı olduğu avangard sanatçıların ortak fikridir. Diğer yandan Lunaçarski’nin ifade ettiğine göre “*sanatçılar arasındaki gerçekçiler, devrimden hemen sonra devrimin kazanımlarına karşı kayıtsız, hatta düşmanca bir tavır al[ırlar]. (...) Buna karşılık “solcu” sanatçılar, sivri deneylerin, empresyonizm sonrası deneylerin temsilcisi sanatçılar, devrime hararetle bir tepki ver[irler].*”¹⁷ Bu sebeptendir ki 1920 yılında Tatlin¹⁸ tarafından “*sanatsal ve yararlı formlar birleştir[il]erek, sanat ile hayat arasında bir çeşit sentez yaratıldı*”¹⁹ fikrine dayanılarak yapılan ütöpic-konstrüktivist yapı Tatlin Kulesi, Mayakovski’nin deyimiyle “Ekim’in ilk nesnesi”dir.²⁰ Gelgelelim ilerleyen yıllarda avangard sanata bakış değişir. “*1928’de ilan edilen Kültür Devrimi’yle birlikte, önce avangard karalanır; Devrim’le ve komünizmle olan ilişkisi ters yüz edilir. İkinci etapta, 1932’de Parti’nin yayınladığı ‘Edebi ve Sanatsal Örgütlerin Yeniden Düzenlenmesi’ yolundaki kararnameyle, mevcut olan bütün cemiyetler, birlikler, gruplar dağıtılır.*”²¹ Bunda etkili olan düşünce, özellikle 1920’lerden sonra etkinlik kazanan “Sovyet insanını” yaratma girişimidir.²² Özerk grupların dağıtılmasının ardından kurulan Sanatçılar Birliği ile sanat, denetlenmeye tabi tutularak merkezileştirilir. Ardından 1934 yılı ağustos ayında gerçekleşen Sovyet Yazarları I. Kongresi’nde Jdanov’un yaptığı konuşmayla

15 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Vanna Arhiveda*.

16 1875 yılında doğan A. V. Lunaçarski, siyasal etkinliğe 1892’de başlar. Yurt dışında eğitim alan Lunaçarski, sanatla devrim fikriyle iç içedir. 25 Ekim (1 Kasım) 1917’de Sovyetler Kurultayı’nın ikinci oturumunda Lenin’in imzaladığı “işçilere, askerlere, köylülere” seslenen ve iktidarın Sovyetlere geçtiğini açıklayan bildiriye o okur. Aynı gece, Lenin’in önerisiyle Halk Eğitim Komiseri seçilerek Sovyet yönetiminin ilk bakanı olur. Bu komiserlikle, ülkenin bütün kültür-sanat işlerini üstlenir. 21 Aralık 1933’te vefat eden Lunaçarski, 1929 yılına kadar Halk Komiserliği görevini sürdürür. Detaylı bilgi için bkz. Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, çev. Asım Bezirci, (İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1998), 9-32.

17 Anatoli Lunaçarski, *Devrim ve Sanat*, çev. Süheyla Kaya, Saliha Nazlı Kaya, (İstanbul: İnter Yayınları, 2000), 138.

18 Konstrüktivizmin kurucusu olan Tatlin, başta kübizmin kolaj mantığından etkilenen ve çeşitli malzemeler kullanarak deneysel çalışmalar yapar. Ne var ki başlangıçta herhangi bir yarar gözetmeyen bu çalışmalar, zamanla “hayata form verme” amacı taşır ve Artun’un da belirttiği gibi sanatın özerkliğini yıkararak konstrüktivistlerin sanatlarının “üretim” olarak değerlendirilmesine sebep olur. Detaylı bilgi için bkz. Ali Artun, *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 59-63.

19 Artun, *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, 87.

20 Artun, *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, 91.

21 Artun, *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, 158.

22 Çarlık Rusya’sının Rus milliyetçiliğine karşı Bolşevik ihtilali din, dil, ırk ayrımı gözetmeyen bir Sovyetler Birliği iddiası taşır. Fakat bu iddiannın, özellikle Stalin dönemi izlenen politikalara bakıldığında ütöpic bir hedef olmaktan ileri gidemediği görülür. Bununla birlikte 1920’li yıllardan itibaren Sovyetlerde “homo-Sovyeticus” yani Sovyet İnsanı yaratma çabaları başlar. Detaylı bilgi için bkz. Merve Suna Özel, “Stalin Dönemi Rus Milliyetçiliği ve Politikaları”, *Kırkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 4/2, (2014), 103.

“sosyalist gerçekçilik” resmî ideoloji haline getirilir.²³ Gerçek Sanat Birliği üyeleri, önce baş tacı edilen sanatçı ve edebiyatçıların, devrimi takip eden yıllarda karalanıp sanatlarını yapmalarına kısıtlama getirilmesine anlam veremediklerini şu sözlerle aktarırlar: “*Filonov Okulu’nun neden Akademi’den çıkmaya zorlandığına, Maleviç’in mimari çalışmalarını SSCB’de neden sergileyemediğine, Terentyev’in ‘Müfettiş’inin neden böyle saçma bir şekilde ıslıklandığına anlam veremiyoruz. Arkasında çok sayıda liyakat ve başarıya malik sözüm ona sol sanatın, neden umutsuz bir süprüntü ya da daha da kötüsü ‘şarlatanlık’ olarak değerlendirildiğini anlamıyoruz. Bu vahşi yaklaşımda nice içsel sahtekarlık, nice sanatsal çürümüşlük gizleniyor.*”²⁴ Gelgelelim manifestolarında, sanatlarını icra etmekten alıkonulan, kendi deyimleriyle “gerçek devrimcileri” savundukları bu satırlardan kısa süre sonra, 1931 yılında, Gerçek Sanat Birliği’nin kurucu ismi Daniil Harms, topluluğun diğer üyeleri Vvedenskiy ve Bahterev ile birlikte, Sovyet karşıtı bir yazarlar grubuna üye olmaktan suçlu bulunarak tutuklanır.²⁵

OBERİUcular, gerçekten de sanatı dört bir yandan kuşatırlar; zira OBERİU Bildirisi’nde topluluğun dört kola ayrıldığı belirtilir. Bunlar: Edebiyat, görsel sanatlar, tiyatro ve sinemadır. Yine bildiride grubun, bir müzik branşını da kendine katmak için çalışmalar yaptığı ifade edilir.²⁶ Görüldüğü üzere Gerçek Sanat Birliği, aynı dönem varlık gösteren diğer pek çok gruptan farklı olarak sistematik bir metodolojiye dayanan bir çalışma sistemine sahiptirler ve bu yönleriyle profesyonel bir topluluk imajı çizerler.

OBERİU ile ilgili bir başka yanılgı, onların Rus fütürizminin bir uzantısı ya da devamı oldukları yönündedir. Rus avangardının başını çeken fütürizm, 1912 yılında yayınlanan “*Toplum Beğenisine Tokat*”²⁷ adlı manifestoyla gündeme gelir. Kendine daha çok şiir ve resim alanında takipçiler bulan fütürizmin, özellikle resim alanında araladığı kapı, ileriki safhalarda pek çok avangard akıma evrilir. Fütüristler, çağın hızına ayak uydurmayı ilke edinerek eski sanat anlayışını reddederler ve yeni sanatı yaratmaya girişirler. Onlara göre “*Akademi ve Puşkin, anlaşılabilir hiyerogliflerdir.*”²⁸ Yine manifestolarında Puşkin’i, Dostoyevski’yi, Tolstoy’u

23 Yaptığı konuşmada Jdanov, yalnızca “sosyalist inşanın eti ve kanı olan Sovyet edebiyatının” gerçekten ileri, içerik bakımından zengin ve devrimci bir edebiyat olabileceğini söyler. Jdanov’a göre gizemciliğin ve sofalığın alıp yürütmesi, pornografi merakı burjuva kültürünün çöküşünün belirleyici özellikleridir. Sovyet edebiyatının gücü, yeni bir davaya, sosyalist inşa davasına hizmet etmesinden gelir. Detaylı bilgi için bkz. Andrey Aleksandroviç Jdanov, *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, çev. Fatmagül Berktaş Baltalı, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1996), 13-20.

24 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Vanna Arhiveda*.

25 Grup aynı yıl dağıtılır; ancak grup üyelerinin dostluğu sürer. 1941 yılında Daniil Harms sosyalizm karşıtı propaganda yapmaktan tekrar tutuklanır ve topluluğun neredeyse hepsiyle aynı kaderi paylaşarak 1942 yılında, henüz 36 yaşındayken aşıktan ölür. Grubun bir diğer üyesi Aleksandr Vvedenskiy de 1941 yılında devrim karşıtı ajitasyon yapmaktan tutuklanır ve Kazan’a götürülmek üzere yola çıkarılır. Ancak daha Kazan’a varamadan yolda, akciğer iltihabından ölür. 37 yaşında ölen şairin mezarı bilinmemektedir. Grubun diğer üyelerinden Vaginov 1934 yılında henüz 35 yaşındayken tüberkülozdan ölür. Zabolotskiy, 1938 yılında gönderildiği Sibiryaya sürgününden 1946 yılında Moskova’ya döndüğünde Sovyet Yazarlar Birliği’ne katılır, 1958 yılında Moskova’da ölür.

26 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Vanna Arhiveda*.

27 David Burlyuk, Nikolay Burlyuk, Aleksey Kruçyonih, Vasiliy Kandinskiy, Benedikt Livşits, Vladimir Mayakovskiy, Viktor Hlebnikov, *Poşeçina Obşestvennomu Vkusı* (Moskva: G. L. Kuzmina, 1912).

28 Burlyuk, Burlyuk, Kruçyonih, Kandinskiy, Livşits, Mayakovskiy, Hlebnikov, *Poşeçina Obşestvennomu Vkusı*, 3.

modernite vapurundan aşağı atmayı²⁹ öneren fütüristler, sembolizme³⁰ özgü belirsizlikten, mistisizmden, kapalılıktan uzaklaşarak merkeze insanı koyarlar³¹ ve yeni sözcükler üreterek yeni bir şiir dili yaratırlar. OBERİUcuların itirazı da bu noktada başlar. Önde gelen iki fütürist gruptan biri olan kübofütürizmin³² takipçileri, kelimenin imkanlarını genişletmek için iki yönleme başvururlar. Bunlardan ilki, eski kelime köklerinden yeni kelimeler türetmektir (bu durumda kelimenin anlamı korunur); “akıl ötesi” (заумь/ zaum) diye adlandırılan ikinci yöntem ise anlamdan yoksun, yeni sessel kompleksler üretmektir.³³ Bu dili kullanan fütüristlere “akıl ötesi yazar” anlamına gelen “zaumnik” (заумник) adı verilir. Gerçek Sanat Birliği üyeleri, “akıl ötesi yazar” olarak adlandırılmaktan duydukları rahatsızlığı şu sözlerle dile getirirler: “Şimdiye kadar birileri bizi “akıl ötesi yazarlar” [заумник / zaumnik] diye değerlendirdi. (...) Bize, akıl ötesinden daha hasmane bir okul yok. İnsanlar, kemiklerinin iliklerine kadar gerçek ve somutturlar; biz, kelimeyi içmiş eden ve onu etkisiz, anlamsız bir meleze dönüştürenlerin baş düşmanlarıyız. Kendi eserlerimizde biz, konunun ve kelimenin anlamını genişletip derinleştiriyoruz; ancak asla tahrip etmiyoruz.”³⁴ Topluluğun ortak manifestosunda yer alan bu ifadeler karşın Daniil Harms tarafından yazımı 1927 yılının aralık ayında biten Yelizaveta Bam adlı oyun, tam da “akıl ötesi” denen bu dille bezelidir.

- 29 Burlyuk, Burlyuk, Krüçyonh, Kandinskiy, Livşits, Mayakovskiy, Hlebnikov, *Poşeçına Obşestvennomu Vkusı*, 3.
- 30 Rus sembolizmi, 1892 yılında Merejkovskiy'nin yaptığı “*Geri kalmışlığın Sebepleri ve Yeni Çağdaş Rus Edebiyatı Akımları*” başlıklı konuşmayla başlar (Detaylı bilgi için bkz. Dmitriy Sergeyeviç Merejkovskiy, *O priçinah upadka i o novih teçeniyah sovremennoy Russkoj literatury* (S. Peterburg: B. M. Volfa, 1893). Merejkovskiy, yeni sanat akımının ilk manifestosu sayılan bu eserde Turgenyev, Gonçarov, Dostoyevski, Tolstoy, Nekrasov gibi yazarların eserlerini ele aldıktan sonra yeni sanat çağrısı yapar. Rus sembolizminde iki grup olduğu söylenebilir. Bunlar Birinci Kuşak (büyük, kıdemli/ старшие) sembolistler ve İkinci Kuşak (küçük, genç/ младшие) sembolistlerdir. Sembolistler, Avrupa'daki öncülleri gibi müzikaliteyi anlamın ötüne koyarlar. Sözcüğü, alışlageldik anlamından kurtararak ona daha derin, simgesel bir anlam yükleyen sembolistler, böylece kelimenin özerkliğini kazandığını düşünürler ve mistik bir çerçeveden görünenin ardındaki görünmeyen gerçekliğe dikkat çekerler.
- 31 Fütüristlerle hemen hemen aynı dönem, sembolistlerin kelimenin anlamını muğlaklaştırmasına karşı sözcüğe asıl anlamını geri vererek onu belirsizlikten kurtaran bir başka akım akmeizm ortaya çıkar. Yunanca “doruk”, “en üst seviye” anlamlarına gelen “akme” kelimesinden türetilen akmeizm, sembolist mistisizmi terk ederek gözle görülen somutluğa odaklanır ve sembolistlerin peşinden gittiği “görünenin ardındaki görünmeyen” bir kenara bırakarak evrensel kültüre, insana, insanın ilksel duygularına odaklanır. “Şairler Atölyesi” altında toplanan akmeistlerin başlıca düşünceleri, Gumilyov'un “*Sembolizmin Mirası ve Akmeizm*” ve S. Gorodetskiy'nin “*Çağdaş Rus Şiirinde Bazı Akımlar*” adlı yazılarının yayımlandığı Apollon adlı dergide dile getirilir. Bununla birlikte akmeizm fütürizmden, hem düşünsel-felsefi açıdan hem de biçimsel açıdan ayrılır. Detaylı bilgi için bkz. Nikolay Gumilyov, “Nasledie simvolizma i akmeizm”, *Apollon* 1 (1913), 42-45 ve Sergey Gorodetskiy, “Nekotorie teçeniya v sovremennoy russkoj poezii”, *Apollon* 1 (1913), 46-50.
- 32 Önde gelen iki gruptan diğeri, Peterburg merkezli Egofütüristlerdir; ancak bunlar dışında, içine Boris Pasternak, Sergey Borbov gibi isimlerin dahil olduğu “Tsentrifüj” ve “Mezonin Poezii” gibi başka fütürist topluluklar olduğu da bilinmektedir. Bunlar arasında özellikle resim alanında etki gösteren kübofütürizm, bünyesinde Gonçarova, Rozanova ve Gerçek Sanat Birliği'ne yakınlığıyla bilinen Maleviç gibi ressamlar bulunduru. Yine kübofütürist ressamların Hlebnikov, Kluçeniç gibi fütürist şairlerle ortak çalışmalar yaptığı bilinir. Bir dönem “*kübofütürizmin yeni sanata giden tek yol*” olduğunu savunan Maleviç (Aktaran Ali Artun, *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 44.), ileriki dönemlerde aradığını bir başka avangard akım olan süprematizmde bulacaktır.
- 33 Vladimir Solovyov, Nikolay Minskiy, İnnokentiy Annenskiy, Fyodor Sologub vd., “Kubofuturizm (“Gileya”)”, *Poeziya Serebryanogo Veka*, Der. Boris Akimov (Moskva: Eskmo, 2007) Erişim 10 Mart 2018. <https://iknigi.net/avtor-sbornik/59297-poeziya-serebryanogo-veka-sbornik-sbornik.html>.
- 34 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Yanna Arhimeda*.

Özlem Parer'in Rus fütürizmi üzerine yazdığı makalesinde belirttiği gibi 1913 yılında Kruçyonih ve Hlebnikov tarafından geleneksel şiire bir karşı çıkış olarak “*Salt Sözcük. Edebi Yapıtlar Hakkında*” (Slovo kak takovoye. O hudojestvennih proizvedeniyah) adlı fütürist bildiri kaleme alınır ve “*Kruçyonih ve Hlebnikov bu bildiride yer verdikleri*

dır, bul, şçıl

ybeşur

skum

vı so bu

r lez

ve

pa-pa-pa

pi-pi-pi

ti-ti-ti

v.b.

*şeklinde yalnızca anlaşılmaz seslerle dolu şiirin, ‘Puşkin’in tüm şiirlerinden çok daha ulusal’ olduğunu savunurlar.”*³⁵ Fütüristlerce kaleme alınan bu anlamsız şiirlerle, eskiden fütürizme ilgi duyan fakat daha sonra “akıl ötesi” dili reddettiğini söyleyen şair ve yazar Daniil Harms’ın Yelizaveta Bam adlı oyununda, Pyotr Nikolayeviç adlı oyun kişinin büyü yaparken kullandığı şu ifadelerin benzerliği dikkat çekicidir:

“Pyotr Nikolayeviç. *Kuriybıyr daramura*

Dıyndiri

Slakatıyr pakaradagu

Dıy kıy çiri kiri kiri

Zanudila habakula

He-e-el

*(...)”*³⁶

35 Mürüvvet Özlem Parer, “Rus Edebiyatında Fütürizm”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 42/1-2 (2002), 51.

36 Çalışma boyunca Yelizaveta Bam oyununa referans veren oyuna ait parçaların hepsi için şu kaynaktan yararlanılmıştır: Daniil Harms. *Rasskazıy i povesti. Yelizaveta Bam*, erişim: 14 Nisan 2018, <http://lib.ru/HARMS/harms.txt>.

Yine oyunda kemanın çıkardığı sesse şöyledir:

*“Keman. Pa pa pi pa
Pa pa pi pa.”*

Gerçek Sanat Birliği üyelerinin, manifestolarında fütüristlere özgü “akıl ötesi yazar” olarak anılmaktan rahatsızlıklarını dile getirmelerine karşın oyun boyunca buna benzer seslerle bir ritim tutturmaları ve yer yer anlamı olmayan ya da farklı kelimelerin bir araya gelmesiyle oluşan yeni sözcüklere yer vermeleri, fütüristlere açık bir gönderme olduğunu gösterirken tek başına anlamsız olan “akıl ötesi” dilin, teatral forma hizmet edecek şekilde kullanılmasında bir mani görmediklerini ortaya koyar. Yine oyunda geçen “*Demire övgü, karborunduma!³⁷ /O tutturur kaldırımları birbirine/ Ve ışıldayarak elektrikle /Hırpalalar düşmanı ölünceye kadar!*” gibi ifadeler, çağın devinimini “vida”nın kıvrımlarında bulan, elektrikli feneri ay ışığına tercih eden fütüristlerin şiirlerini akla getirir. Bununla birlikte devlet güçlerini temsil eden Pyotr Nikolayeviç’le bahsi geçen cümleleri dile getiren Baba’nın dövüşü, fütüristlerle Sovyetlerin çatışmasını hatırlatır. İkilinin dövüşü sonunda Pyotr Nikolayeviç’in yara almasına rağmen oyunun sonunda Yelizaveta Bam’ın tutuklanması, tek bir kazanan olduğuna işaret eder. Oyun boyunca devam eden “sol yandan gelen hamleleri saymak”, “kızıl kırbaça kendine mâni olmaya yeltenenin kemiklerini kırmak”, “kızıl yakalı gömlek ve elindeki balta ile hamamböceğinin oturması” gibi ifadeler bu düşünceyi güçlendiren diğer göndermelerdir. Yine “kendi kendine yanan ve hiç sönmeyen ateş”, devrim ateşini akla getirir. Gelgelelim Yelizaveta Bam oyunundaki mantık dışı öğelerin fazlalığı ve Gerçek Sanat Birliği’nin saçmayla, anlamsızla aralarında kurdukları bağ düşünülünce kesin bir sonuca ulaşmak güçtür.

Son kertede Gerçek Sanat Birliği ya da OBERİU, A. Vvedenskiy, K. Vaginov, İ. Bahterev, N. Zabolotskiy, B. Levin, D. Harms gibi asal üyelerle K. Maleviç, N. Oleynikov, Y. Şvarts, P. Filonov gibi gruba yakınlığıyla bilinen isimleri bir araya getiren kolektif bir oluşumdur. Topluluğa dahil olan ve yakınlığıyla bilinen isimler arasında yazarlar, şairler, dramaturglar, ressamlar vardır. Her anlamda çok yönlü bir oluşum olan topluluğun üyeleri, yayınladıkları manifestoda Gerçek Sanat Birliği’nin alelade şekilde bir araya gelen kişilerden oluşmadığını vurgulayarak “*bir edebiyat okulunun, tek tip rahiplerin bulunduğu bir manastırdan farksız olduğunun zannedilmesiyle*”³⁸ alay eder ve kendileri için özgürlüğün, gönüllülüğün esas olduğunu ifade ederler. Bu söylem, Sovyetler Birliği’nin sanat ve edebiyatı, proletaryayı eğitmek adına tekeline almaya çalışarak baskılarını iyiden iyiye arttırdığı bir dönemde önemli bir siteme dönüşür. Hayatın mantığıyla sanatının bütünüyle farklı olduğunu, sanatın kendi mantığı olduğunu düşünen Gerçek Sanat Birliği, alışlageldik tüm sanat formlarına kafa tutar ve beklenmedik, saçma, absürt olanın peşinden gider. Onlara göre çağın gerçek gereksinimi,

37 Karborundum: Aşındırıcı madde olarak kullanılan silisyum karbürün ticaretteki adı.

38 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Yanna Arhimeda*.

“dünyayı, bir işçinin devinim halindeki elleriyle sezmek; nesneyi, kültürün geçmişten süregelen bozulmuş çöpünden arındırmak[tır]”³⁹ Bunun için çekinmeden haykırırlar: “İşte bu yüzden topluluğumuz OBERİU adını taşıyor: Gerçek Sanat Birliği.”⁴⁰

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Solovyov, Vladimir; Minskiy, Nikolay; Annenskiy, İnnokentiy; Sologub, Fyodor vd. “Kubofuturizm (“Gileya”)”, *Poeziya Serebryanogo Veka*. Derleyen Boris Akimov. Moskva: Eskmo, 2007. Erişim 10 Mart 2018, <https://iknigi.net/avtor-sbornik/59297-poeziya-serebryanogo-veka-sbornik-sbornik.html>.
- Artun, Ali. *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Artun, Ali. *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Burlyuk, David; Burlyuk, Nikolay; Kruçyonih, Aleksey; Kandinskiy, Vasiliy; Livşits, Benedikt; Mayakovskiy, Vladimir; Hlebnikov, Viktor. *Poşçına Obşestvennomu Vkusu*. Moskva: G. L. Kuzmina, 1912.
- Bürger, Peter. *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek; Şeyda Öztürk. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Daniil Harms. Rasskaziy i povesti. Yelizaveta Bam. Erişim: 14 Nisan 2018, <http://lib.ru/HARMS/harms.txt>.
- Gorodetskiy, Sergey. “Nekotorie Teçeniya V Sovremennoy Russkoy Poezii”, *Apollon* 1, (1913), 46-50.
- Gumilyov, Nikolay. “Nasledie Simvolizma İ Akmeizm”, *Apollon* 1 (1913), 42-45.
- Harms, Daniil. “Boje, kakaya ujasnaya jizn i kakoye ujasnoye u menya sostoyaniye”, *Noviy Mir* 2 (1992), 218.
- Harms, Daniil İvanoviç; Vaginov, Konstantin Konstatinoviç; Zabolotskiy, Nikolay Alekseyeviç; Oleynikov, Nikolay Makaroviç; Vvedenskiy, Aleksandr İvanoviç; Bahterev, İgor Vladimiroviç. *Vanna Arhimed*. Der. Anatoliy Anatolyeviç Aleksandrov. Leningrad: Hudojestvennaya Literatura, 1991. Erişim: 5 Mart 2018, <https://ruslit.traumlibrary.net/page/sbornik-vanna-arhimed.html>.
- Jdanov, Andrey Aleksandroviç. *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, çev. Fatmagül Berttay Baltalı. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1996.
- Kasack, Wolfgang; *Leksikon Russkoy Literaturı XX. Veka*. Moskva: Rik «Kultura», 1996.
- Lunaçarski, Anatoli. *Devrim ve Sanat*, çev. Süheyla Kaya, Saliha Nazlı Kaya. İstanbul: İnter Yayınları, 2000.
- Lunaçarski, Anatoli. *Sosyalizm ve Edebiyat*, çev. Asım Bezirci. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1998.
- Merejkovskiy, Dmitriy Sergeyeviç. *O priçinah upadka i o novih teçeniyah sovremennoy Russkoy literaturıy*. S. Peterburg: B. M. Volfa, 1893.
- Özel, Merve Suna; “Stalin Dönemi Rus Milliyetçiliği ve Politikaları”, *Kırkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 4/2, (2014), 103.
- Parer, Mürüvvet Özlem. “Rus Edebiyatında Fütürizm”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 42/1-2, (2002).
- Parer, Mürüvvet Özlem. “Rus Modernleşmesinde Son Avangart Fenomen: Oberiu (Bir Oberiu Günlüğü)”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 53/2 (2013).
- Rozanov, Vasiliy Vasilyeviç. *O Pisatelstve İ Pisatelyax*. Moskva: İzdatelstvo «Respublika», 1995.

39 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Vanna Arhimed*.

40 Harms, Vaginov, Zabolotskiy, Oleynikov, Vvedenskiy, Bahterev, “Deklaratsiya OBERİU”, *Vanna Arhimed*.

1. Bulandra Theatre

Elizaveta Bam by Daniil Harms
Directed by Alexandru Tocilescu in 2006
Photos from Bulandra's Theatre Archive
Photographer: Cosmin Ardeleanu









2. Fyodor Andreyeviç Pavlov

Yelizaveta Bam by Daniil Harms

Directed and written by Fyodor Andreevich Pavlov, in 2006, Moscow.

Associate director: Polina Kasyanova

Set design: Katya Bochavar

Costumes: Andrey Bartenev

Choreography: Dina Hussein

Music: Anton Sevidov

Lighting: Ivan Vinogradov

Photos from Fyodor Andreevich Pavlov's Website.







3. Irkutsk Academic Drama Theater. N.P. Okhlopkova

Streltsov Anatoly Andreevich - Director of the Irkutsk Academic Drama Theater. N.P. Okhlopkova

Genre - Sentimental parody of the course of life

Staging and musical arrangement of Honored Art Worker of Russia Oleg Permyakov

Scenography of Alexander Plint, Honored Artist of Russia

Costume Designer - Oksana Gotovskaya

Assistant Director - Daria Rayanova

Photos: Anatoly Byzov and Roman Kirichenko.

The premiere took place on October 30, 2012.

Characters and performers:

Elizaveta Bam - art. Anastasia Pushilina

Peter Nikolaevich - art. Valery Zhukov

Ivan Ivanovich - art. Gleb Voroshilov, art. Yury Desnitsky

Daddy - hon. art. Of Russia Alexander Buldakov

Mommy - hon. art. Russian Tatiana Dvinskaya

Beggar - art. Anatoly Latsviev

Violin, Drum, Siren, 1st head, 2nd head, Guitar - artists Ivan Alekseev, Sergey Dubyansky,

Ekaterina Konstantinova, Christina Razumova, Nikolai Strelchenko, Zoya Solovyova, Oleg Zaporozhets, Konstantin Ageev, Alyona Bochkareva, Anna Berlova, Yury Shelkovnikov







4. Lithuanian National Drama Theatre and OKT / Vilnius City Theatre

Daniil Kharms. ELIZABETH BAM. Director Oskaras Koršunovas.
Lithuanian National Drama Theatre and OKT / Vilnius City Theatre production
Photo by Dmitrij Matvejev





5. Maxim Gorki Theater

Elizaveta Bam by Daniil Charms
A Production of the Exil Ensemble
Directed by Christian Weise
Photo: Esra Rotthoff

Stage Design: Julia Oschatz
Live Music: Jens Dohle
Dramaturgy: Mazlum Nergiz
Fencing Choreography: Klaus Figge
Fechttraining: Jan Krauter
Cast: Maryam Abukhaled, Mazen Aljubbeh, Aram Tafreshian, Karim Daoud, Tahera Hashemi, Kenda Hmeidan



6. Theater Compagnie Buffpapier

Theater Compagnie Buffpapier / «BAM», 2017. Fotos: Jorma Müller







Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*

The Man with 20 Children or What can't Cunning Time do to People

Çiğdem Kurt Williams¹ 



*Mehmet Hilmi'nin Molière'in *Monsieur de Pourceaugnac*'ından Osmanlı Türkçesine yaptığı *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* başlıklı çevirisinin Arap harflerinden Latin harflerine aktarılmış halidir.

Teşekkür: Metnin Arap harflerinden Latin harflerine aktarılması aşamasında verdiği destekten dolayı Esra Demirkoparan'a teşekkür ederim.

¹Dr. Öğr. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ç.K.W. 0000-0001-7865-1645

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Çiğdem Kurt Williams, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 89 Bomonti-Şişli, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: cigdem.kurt@msgsu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 21.11.2019

Kabul/Accepted: 02.12.2019

Atıf/Citation: Hilmi, Mehmet. "Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz", Çeviren Çiğdem Kurt Williams. *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29, (2019): 93-128. <https://doi.org/10.26650/jtcd.649437>

[1]¹ Yirmi Çocuklu Bir Adam

Yahut: Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz

Mudhik Komedi 3 Perde 1 Tablo

Müellifi

Paris Batakhaneleri Nam Musavver Romanın Mütercim ve Sahib-i İmtiyazı Mehmed Hilmi

Aslı Avrupa lisanlarının hemen ekserisinde bulunduğu gibi adet-ı milliyemize muvafık ve efkâr-ı umumiyemize mutabık olmak üzere yalnız personaj tabir edilen eşhasa Türk isimleri vaz olunmuş ve bu surette plan ve esas-ı lubdan ayrılınmayıp aslından mehuz bulunmuştur.

1 Köşeli parantez içindeki sayılar kaynak metindeki sayfa sayılarını göstermektedir.

İhtar-ı Mahsus

Hulûliyle teşrif ve istiade olunan îd-ı azha-yı meymenet-intimadan sonraki yani inde'l-hisap sal-i cedit ibtidalarına taraf-ı âciziden tahminen altmış cüzü kadar olup ve sahihen mütalaaya şayan diğer bir roman neşredilecek ve hikâye-i mezkûreye tenezzülen şimdiden abone olmaklığa talip olanlara dahi bir ikram-ı naçizane olmak üzere müvezzilere ait ondalıktan sarf-ı nazar olunacaktır. Binaenaleyh abone olmaklığı talep buyuran zevatın semt-i acizi bulunan Anadolu Hisarı'na beyan-ı hâl etmeleri lazım gelip ve şehir postasıyla irsal edecekleri mektup zarfının üzerini de Anadolu Hisarı vapur memuru Hasan Efendi'ye yazmaları lazım gelir ki vürud-ı mektupta efendi-yi mumaileyh der-akab ihbar-ı keyfiyet eder ki bu suretle talibe-i matbu ve mühür-i mahsusla memhur abone senedi ita kılınır. (*Paris Batakhaneleri* nam musavver romanın zeyli derdest-i tabıdır.)

Eser-i âciziden musavver *Paris Batakhaneleri* ile *Güruh-ı İnsan Nakıstır Her An ve Bahariye-i Edebiyat* nam matbu kitaplar her mahalde bulunur.

Ruhsat-ı resmiyesi Maarif Nezaret-i Celilesi'nden Bilistihsal Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası'nda tab olunmuştur.

İstanbul

1297

Zirdeki iki adet mühürle memhur olmayan kitaplar indü'n-nizam mesul tutulacaktır.

[2] Mukaddeme

Her bir müellifin mahsul-i efkârına yadigâr hayatıdır. Namının unutulmaması için sahne-i matbuata türlü-be-türlü bergüzarlar çıkarmayı gönül ister. Ya asar-ı edebiye ki muarız-ı efkârdan sünuh eden zade-i tabiattır. Tiyatro maruzlarında tenvir-i efkâr eder. Tathir-i vicdan eder. Tehzib-i ahlak eder ise hiç nasıl olur ki âlem-i edebiyata arz olunmak şerefinden mahrum olsun? İnsan ki fanidir. Akıbet bu dünyadan gider. Eser ki bakidir, âlemde ibka-yı nam eder. Velez ki zerre-değer bir eser olsun. Zamana, bir tekaddüme-i naçizane yadigârını gönül arzu çeker. Mademki bir muharririn ömürler sarf ederek meydana getirdiği semere-i fuadı ki nazarlarda hayrî'l-halef olmak için yaratılmış sevgili evladı mesabesinde. Layık mıdır ki mahv-ı abad nisyan edilsin? Mademki tiyatro halkın tehzib-i ahlakına hizmet eder, edebiyatın en birinci kısımlarındandır. Reva mıdır ki matbuat-ı cedide-i Osmaniye içinde tekessür-ü adadı terakki namına arzu olunmasın? Nasıl olunmasın ki bugün âlem-i medeniyetin hemen her bir cihetinde lisan-ı edeb tiyatroya aklen ve hikmeten mekteb-i edeb unvanını veriyor, tiyatro ibretin ayine-i endamı sayılıyor. Hakikaten de öyledir. Vicdan-ı beşerin nedim-i neşatı tevarihin de, suret-i mücessemi tiyatrolar idi ki azade-i kayd u terkim

değil midir? Avrupa meşahir-i üdebasından bulunan eslafın bu kadar bin asar-ı edebiyesi içinde ahlaka yadigâr namına en müesser, en âşıkane ve en mudhik yazılmış bir eserleri varsa en güzelleri tiyatrolarıdır. İşte bunun için bendeniz de kendi asar-ı âcizanelerim içinde bazen de tiyatro risaleleri tab ve neşrettirmekte ve bu eserlerden birincisi edebi, fenni ve bazı mudhik hikâyatı havi (*Bahariye-i Edebiyat*) olduğu gibi ikincisi dahi (*Güruh-ı İnsan Nakıstır Her An*) namıyla bir tiyatro kitabı olup üçüncüsü dahi resimleri Paris'ten celp olunmuş olan musavver (*Paris Batakhaneleri*) nam roman, ve dördüncüsü ise manzur ve mütalaa-güzar-ı âlînin şerefine nail olan işbu tiyatro risalesidir ki bunlardan maada daha sair gerek tiyatro ve gerekse roman ve fenni olarak na-matbu elliden ziyade asarım mahfuz-ı kitaphane-i âcizi olup ve bunlardan entrigasyon ve Paris'te vuku bulmuş bir vaka üzerine müesses olan ve Paris'te ve tekml Avrupa lisanlarında nüsha-yı matbuası nadir bulunan bir tiyatro kitabı vardır ki bunu bilhassa *Paris Batakhaneleri* nam romana zeyl edeceğim gibi asar-ı mütebakiye-i bendegânemi dahi yegân yegân kariin-i kirâmın çeşm-i tahkik ve devr-i beyn-i taddiklerine nişane ile hadim-i maarif olmaklığı kendimce şeref-i iftihar addedeceğim. İnsanın adusu olmaması adimü'l-ihimal idüğünden gerçi bazı hasud ve bedhahanımız bu eserlere tariz edecekler ve söylediklerini kendileri de bilmeyecekler ise de hamd olsun ki şimdiye kadar çıkardığım asar içinde hemen cümlesi nadir kalmış ve rağbet-i umumiyyeye mazhar [3] olmuş bulunduğundan bittabi bunların da kil ü kal-i keenlemyekün hükmünde kalacak ve bunlara bir cevap şafi ise (vâkiâ sürme gözün nurunu ziyade eyler) (lakin göz kör olunca sürme neyler) mazmun-ı hikmet mefhumu olduğu gibi merkumlara bu hususta diğer cevap ise kariin-i kirâmca malum olan sizce meçhuldür kelimeleridir. Mamafih manzurunuz buyurulan işbu risaleye gelince bu kitaba Fransızca *Pourceaugnac* namı verilir ki Fransız meşahir-i üdebasından mudhik komediler yazmakla maruf edib-i azam lebib-i muhterem (Molyer) nam zatın eser-i kalemiyesindedir ki mumaileyhin mahsul-ı kalemi olduğu için hemen Avrupa lisanlarının ekserisine tercüme olunmuştur: Binaenaleyh bendeniz de her ne kadar cevher-i mudhikeyi esas ittihaz etmiş ve lub-ı mezkurun planından bir nebze bile ayrılmamış isem de adat-ı milliyemize mutabik ve efkâr-ı umumiyyemize muvafik olmak için yalnız personaj denilen eşhasa Türk isimleri vaz edilmiştir. Mahaza esna-yı tahrirde tabii vuku bulacak hataya ve nevakısın kariin-i kirâm tarafından perde-i aff-ı merhametle mestur ve nihan buyurulmasını temenni ederim. Hemen cenab-ı Hâlik kevn ü mekân-ı arş-ı azamı ve habib-i ekremi hürmetine mihr-i münir-i asuman-ı hilafet olan vücud-ı âlem-sûd Hazret-i Padişahiyi ma-teakub-ü'l-melevan arayış-i erike-i şevket ü şan ve hemişe envar-ı eltaf ve inayat-i hümayunlarıyla cümlemizi karîrü'l-ayn şükran buyursun, amin.

Sahib-i İmtiyaz ve Müellifi

Mehmed Hilmi Bey

Eşhas

İbiş Ağa: Ehl-i servet bir köylü olup aptal ve gayetle çirkin bir kimse

Musa Ağa: Şehirli olup eshab-ı servet ve sâmandan olduğu gibi gayetle de hasis bir kimse

Elmas Hanım: Musa Ağa'nın kerimesi ve Fettan Bey'in maşukası

Fettan Bey: Şehirli ve Elmas Hanım'ın âşığı

Birinci Hekim

İkinci Hekim

Birinci Köylü Karısı

İkinci Köylü Karısı

Bir Sekban

Birinci Delikanlı

İkinci Delikanlı

Fitne Kumkuması, Çocuklar, Eczacılar.

[4] Yirmi Çocuklu Bir Adam

Yahut: Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz

Mudhik Komedi 3 Perde 1 Tablo

BİRİNCİ PERDE

Perde açıldıktan tiyatro sahnesi manzaraya bir sokaklık mahal irae eder.

Birinci Meclis

Elmas Hanım-Fettan Bey

Fettan Bey: Ah Elmas'ım. Meğerse en sonunda bana edeceğin bu muydu? A hıyanet! Eğer bana bunu vaktiyle söyleyedim elbet ben de efkârımı icra etmiş olurum. Yazık değil miydi bana? Yoksa canıma kıymak mıydı kastın?

Elmas Hanım: Hayır civanım değil. Hem de bu babda sizi temin etmek için gençliğime yemin ederim ki benim bu işlerden zerre kadar haberim yoktur. Senin, senin üzerine gül koklamak... Senin üzerine gül koklayanın ömrü gonca gül gibi sararsın solsun. Lakin ne çare

ki babamın üzerime cari olan hükmü beni istediği gibi her kalıba döküyor. Tarife ne hacet babamın ne kadar merhametsiz olduğunu siz de biliyorsunuz a?

Fettan Bey: Eğer sen muvafakat etmemiş olsaydın acaba?

Elmas Hanım: Beyim. Doğrusu bu da reva-ı hak değildir. Sizin bu söylediğiniz sitemli sözlerin her birerleri sanki birer hançer olmuş da gönlümü parça parça ediyor... Zerre kadar merhametin olmuş olsa... Bana bu kadar zehirli sözler söylemezsin ah... Fettan... Fettan... Beyim... Sen de biliyorsun ki seni severim... Hem halimi anlatacak olursam sen de herhalde emin olacaksın!

Fettan Bey: Ah Elmas! Senin o tatlı çıtı pıtı lisanların yok mu? Benim gibi budalaları aldatacağına hiç şüphe etme... Lakin sevgili Elmas doğrusunu söyleyeyim mi? Bundan böyle hile dolaplarına aldanacak kadar ahmak değilim. Ben her bir şeyi anladım... Ne söylesen fayda etmez!

Elmas Hanım: Hakkınız var diyebilirim. Lakin vuku-u hâli [5] benden anlayıp beni cünha sahibi gibi mahcup edeydin. Veyahut ben hicabımdan senin yanında lakırdı söylemeye yüzüm olmamalıydı. Belki...

Fettan Bey: Peki sevgili Elmas mademki kendini bu babda mazur görüyorsun. Ne sebebe mebnî olduğunu anlamak isterim. Nasıl olup da o ahmak kaba herife nişanlanmaya söz verdin. Lakin doğru söyle. Yalan lazım değil.

Elmas Hanım: Bu sözlere de siz inandınız öyle mi? Lakin işin sahihini anlatacak olsam emin olursunuz ya?

Fettan Bey: Evet buyurun. Söyleyin.

Elmas Hanım: Babamın desise ile beni buraya getirdiğini biliyorsun ya. Niçin olduğu, sebep hastalığımdı değil mi? Sanki biz tebdil-i hava edecektik haniya.

Fettan Bey: Elmas'çığim buraları lazım değil. Asıl can alan yerini söyle...

Elmas Hanım: Yok, işin evvelinden başladım da...

Fettan Bey: Yok efendim, sonra?

Elmas Hanım: Sonra, biz köylere gidelim de tebdil-i hava edelim diyerek beni bu herifin köyüne götürdü. Biraz bana havası fayda etmeye başladığından orada olan komşu köylü kadınları "Hanım kızım, sizi subaşlarına götürelim, gönlün gözün açılır" dediler.

Fettan Bey: Bensiz, bensiz, değil mi? Hiyanet, acaba Fettan senin o akarsu başlarında hatırına geldi mi?

Elmas Hanım: Orasını ah bilsen! Ben her ne tarafa gittimse gözümün önünden hayalin, gönlümden efkârın bir an kaybolmazdı, lakin sen... Fattan sen ah... Hiç ummuyorum hiç...

Fattan Bey: Öyledir, size öyle demek düşer, çünkü aramızda uzaklık olduğunu bilirsiniz de.

Elmas Hanım: Şu sitemleri bırak. Beni seversen bırak da elimden geldiği kadar halimi birer birer beyan edeyim.

Fattan Bey: Söyle sevgili Elmas, söyle. Bak beni o tatlı sözlerle inandırabiliyor musun?

Elmas Hanım: Babamın hisset tabı malum...

[6] Fattan Bey: Evet!

Elmas Hanım: Arası böylelikle geçmekteyken bir gün her nasılsa köylülerin kahvesinde otururken babama orada bulunan mahalle ihtiyarları derler ki “Canım Musa Ağa size bir ricamız var. Eğer kabul ederseniz kerime hanımı İbiş Ağa’ya isteyeceğiz. Köyümüzün içinde hanedan hem zengin, kendini bilir. Zannederseniz siz de buna razı olursunuz. Düğün masarifi de bizden caba” falan diyerek bunu kandırırlar. Hâlbuki babam para lakırdısını işitince ne edeceğini şaşırarak bize gelip ne anlatır... Ne sorar... Kimseye danışmaksızın hemen oracıkta tutar beni nişanlamaya karar verir...

Fattan Bey: Hemen oracıkta mı? Ah mürtekip baban... Ah!

Elmas Hanım: Evet. Bir de şuracık buracık derken bana nişan olmak üzere köyün içinden bir tarla bahşeder. Artık babam köye mal bulmuş gibi “Peki” demekten başka çare bulamaz.

Fattan Bey: Eğer böyleyse... Lakin hiç memul etmem.

Elmas Hanım: Tuhaf! Hiç memul etmez misin, ya kendisine söyletirsem?

Fattan Bey: A... Ona diyecek yok!

Elmas Hanım: Her neyse. Şimdi buna bir çare aramalı.

Fattan Bey: Nasıl?

Elmas Hanım: Ben ne bileyim. Yine siz erkeksiniz. Siz bir çare bulamazsanız ben ne yaparım. Elimde ne var. Yularlı bir kuzunun ne hükmü olabilir?

Fattan Bey: A... Hakkın var Elmas’çığım, hakkın var. Lakin (uzaktan Fitne Kumkuması’nın geldiğini görerek), hah tamam işte bizim ahbap Fitne Kumkuması geliyor, eğer bu işi o deruhte ederse ne âlâ, bakalım zaten ben biraz anlattımdı. Pek de koşarak geliyor, memul ederim ki bizi görmeğe...

İkinci Meclis

Fettan Bey-Elmas Hanım-Fitne Kumkuması

Fitne Kumkuması: A. Evet... Evet... Sizi görmeğe, hem de güzel güzel müjdeler getirmeğe geliyorum Elmas Hanım!

Elmas Hanım: Teşekkür ederim Efendim!

[7] Fettan Bey: Bendeniz de.

Fitne Kumkuması: A. Yok yok. Bu kadar teşekkür edecek benim için büyük madde değil. Mahaza kardeşliğe ait bir vazife.

Fettan Bey: Vazife mi. Ne söylüyorsunuz. Bizim için büyük bahtiyarlıktır (Elmas Hanım'a hitaben) İşte Elmas'çıgım bu zatı sizlere takdim ve tavsiye ederim, çünkü böyle alicenap bir zat bizim için her fedakârlığa hazır olduğundan bunun için ne derecelerde memnun olduğumu tarif edem.

Elmas Hanım: Bendeniz de canıgönülden her hizmetinize amadeyim.

Fitne Kumkuması: Öyle olduktan sonra her bir iş kolay demektir. Şimdi bunları bertaraf edelim de...

Fettan Bey: Canım birader daha bu menhus heriften bir haber yok mu?

Fitne Kumkuması: İşte ben de onun haberini size söylemek üzere getirdim. Demincek mahut İbiş Ağa yani Elmas Hanımefendi'nin nişanlısı olan zat şehrimize teşrif buyurdular. (Gülerek) Ha Ha ha... Tuhaf, söylemeğe de dilim varmıyor. Görseniz... Siz benden ziyade taaccüp edersiniz. Lakin bilemem nasıl olup da böyle bir esfel-i süfela adama sizi nişanladılar!

Fettan Bey: Canım nasıl adam rica ederim. Şunu bize de tarif et.

Fitne Kumkuması: Nasıl olacak. Size şu kadar diyebilirim ki dünyada ne kadar çirkin, ne kadar bed suret adam varsa bu adamdan güzel ve gayet naziktir diyebilirim. A! Doğrusu böyle bir adama Elmas Hanım gibi nev-cıvanı tevzice doğrusu bir vakit gönülüm razı olmaz. Bunun için her ne ki fitnelik lazım gelirse elimden geldiği kadar icraya hazırım, çünkü vicdanım buna hiç kail olmuyor. Bilmem siz nasıl tahammül ediyorsunuz?

Elmas Hanım: Ah! Efendim, benim gibi bikes bir kızın neye kudreti olabilir! Siz her bir işi hazırlayın da ben de elimden gelse firara kadar gözüme alıp efkârınıza mugayir bir harekette bulunmayacağıma söz veririm.

Fitne Kumkuması: Öyle olduktan sonra ben de lazım olan adamları hazırladım. Siz de lazım olacaksınız [8] hazırlayın, çünkü böyle işlerde gayet temkinli davranıp öyle bir desiseler kullanmalı ki kolaylıkla her tuzağımıza tutulup serserim balık gibi bir yere kımıldanmasın!

Fattan Bey: Evet evet öyle etmeli.

Elmas Hanım: Peki efendim. Lakin nikâh maddesine ne desise kullanacaksınız?

Fitne Kumkuması: Ben işi o raddeye götürmem. Onun için esef etmeyin. (Dışarıya bakarak) Hah işte kendisi de geliyor. Aman sizi burada görmesin rica ederim beni yalnız bırakınız efendim yalnız.

Fattan Bey: Peki efendim... Peki. (Elmas Hanım'la Fattan Bey giderler)

Üçüncü Meclis

Fitne Kumkuması-İbiş Ağa

İbiş Ağa: (Dışarıya söylenerek hiddetle) Be hey çapkınlar ne istersiniz benden?

(Dışarıdan bir takım ahali gülerek) Ha ha ha...

İbiş Ağa: Hele bir daha gülün de bakın.

Dışarıdan: Ha ha ha...

İbiş Ağa: Sizin hiç utanmanız arlanmanız yok mu?

Dışarıdan: Ha ha ha...

Fitne Kumkuması: (Güya İbiş'i himaye yollu görünerek) Canım ne istersiniz bu adamdan?

İbiş Ağa: Evet, ne istersiniz benden?

Dışarıdan: Ha ha ha...

Fitne Kumkuması: Hiç utanmanız yok mu sizin? Bu adamın gülecek nesi vardır?

İbiş Ağa: Evet. Nem var gülecek? Kambur muyum, zanbur muyum?

Dışarıdan: Ha ha ha...

Fitne Kumkuması: Böyle zata riayet her vakit sizin borcunuzdur.

İbiş Ağa: Bana riayet etmeyenlerin vay haline!

Dışarıdan: Ha ha ha...

Fitne Kumkuması: Bu adama istihza edenlerin cezasını [9] ben vereceğim. Anladınız mı ben vereceğim.

İbiş Ağa: Benim gibi bir adamın buraya gelmesi adeta size bir büyük şereftir.

Dışarıdan: Ha ha ha...

İbiş Ağa: (Huzzara hitaben) Siz ne gülüyorsunuz? (Dışarıya hitaben) Benim kim olduğumu sonra anlarsınız.

Dışarıdan: Ha ha ha...

Fitne Kumkuması: (İbiş Ağa'ya temenna ederek) Canım efendim. Sizi istihza edenlerin tarafından tarziye etmek üzere affınızı rica ederim. Kusurlarına nazar buyurmayınız.

İbiş Ağa: Teşekkür ederim. Mademki rica ediyorsunuz ben de kabul ettim.

Fitne Kumkuması: Canım efendim, uzaktan teşrif-i alinizi görür görmez efendime yani zatinalinize görüşmek şerefine nail olduğum için kendimi ne derece bahtiyar addettiğimi tarif edemem.

İbiş Ağa: Teşekkür ederim, hakikaten sizin gibi bir zat ile görüştüğüme çok memnun oldum.

Fitne Kumkuması: Zat-ı âlâlarının burada ikamet buyurdıkları kadar hizmet-i aliyelerinde istihdamı canılden arzu ettiğim için zannederim kabul buyurmanızda da tereddüt etmezsiniz efendim.

İbiş Ağa: A! Yok yok. Ben de sizin gibi bir refik-i sadığa muhtaçtım. Memnun oldum.

Fitne Kumkuması: Buraya teşrifiniz zannederim bir iş zımnında olmak gerek?

İbiş Ağa: Ha evet. Evet, cemiyet etmek için.

Fitne Kumkuması: Cemiyet mi, nasıl?

İbiş Ağa: Evet evlenmek için. Burada cemiyet etmeye karar vermiştik de.

Fitne Kumkuması: Teehhül mü edeceksiniz efendim?

İbiş Ağa: Evet, evlenecektim de...

Fitne Kumkuması: Anlaşıldı efendim. Acaba kimin kerimesini alacaksınız?

İbiş Ağa: Hiç kimsenin. Lakin buraya gelişim Musa Ağa'nın kızını nişanlamıştım onun cemiyetini [10] yapacağım. (Kendi kendine) Ne kalın kafalı adam bu hiç lakırdı anlamıyor.

Fitne Kumkuması: Canım efendim. Kimin dediniz? Musa Ağa'nın kerimesini mi?

İbiş Ağa: Ha evet niçin taaccüp ediyorsunuz?

Fitne Kumkuması: Hiç... Hayır!

İbiş Ağa: Yok, çünkü mademki ahababız...

Fitne Kumkuması: Evet, lakin!

İbiş Ağa: Lakin sonra?

Fitne Kumkuması: Bir şey yok efendim, bir şey yok.

İbiş Ağa: Demek ki ahabaplığı terk ediyorsunuz!

Fitne Kumkuması: Hayır velakin bu öyle bir şeye... Hayır, efendim hayır yakışmaz!

İbiş Ağa: Rica ederim beni meraktan kurtarın: Anlamak isterim.

Fitne Kumkuması: Mademki anlamak istiyorsunuz... Size muhtasarca söyleyeyim.

İbiş Ağa: Hah tamam gördünüz mü? Ahbaplık böyle olmalı, buyurun.

Fitne Kumkuması: Şimdi diyeceğim şu ki, bu Musa Ağa kerimesi Elmas Hanım...

İbiş Ağa: Evet, evet, Elmas Hanım... Ta kendisi, ey?

Fitne Kumkuması: Bu Elmas Hanım'ın hali... Eğer kendisini adeta fahişedir desem vâkıâ mübalağa etmiş olurum. Biraz hoppadır desem bu da pek az olur. Şimdi işi hafifçe anlatıp sizi de meraktan kurtarmak için adeta size layık olmayıp açıkçadır derim vesselam!

İbiş Ağa: (Hiddetle) Ne! Ne demek! Beni bunlar ne zannediyorlar! Ben öyle dolma yutar mıyım?

Fitne Kumkuması: Ama efendim olabilir ki zann-ı âcizanem gibi de olmaya. Belki siz işi daha etraflıca tahkik edebilirsiniz velakin.

İbiş Ağa: Hayır, hayır, ben kendi işimi kimseye sormam. Sizin kelamınız bana kâfidir. Hem şimdi kendilerine haber gönderir nişanlarımı geriye alırım. Evet, evet, ben bilirim onlara edeceğim işi. Ne demek bunlar benimle muhatap mı ediyorlar? Yoksa beni altı aylık çocuk mu zannediyorlar?

[11] Dördüncü Meclis

Fitne Kumkuması-İbiş Ağa-Fettan Bey

Fettan Bey: (İbiş Ağa'yı güya evvelden tanıyormuş gibi boynuna sarılarak) Vay efendim! İki gözüm, teşrifiniz bizi ne derecede memnun etti!

İbiş Ağa: (Yavaşça Fitne Kumkuması'na hitaben) Kimdir bu?

Fitne Kumkuması: (Omuzlarını silkerek yavaşça) Galiba eski ahbablarınızdan biri olmak gerek.

Fettan Bey: (Bi'l-defaat boynuna sarılıp öperek) Aman efendim, sizi götürür görmez güya dünyalar benim oldu. Ah iki gözüm! Alem ah! Zatialinizin teşrifleri mucib-i iftiharımızdır.

İbiş Ağa: (Fitne Kumkuması'na gizliden) Hiç tanıdığım değil. (Fettan Bey'e hitaben) Teşekkür ederim efendim. Lakin bendenizi biliyorsunuz ama nerede görüştük, hatırıma gelmiyor.

Fettan Bey: Acayip! Hiç mi hatırıma gelmiyor? Çok şey... Bendenizi pekâlâ bilmelisiniz ama!

İbiş Ağa: (Fitne Kumkuması'na hitaben) Asla hatırıma gelmiyor. (Fettan Bey'e) Nerede görüştük acaba?

Fettan Bey: Nerede mi? Tuhaf! Haniya Tataroğlu'nun düğününde sofrta başında heybecinin Receb'iyle ettiğiniz kavgayı unuttunuz mu?

İbiş Ağa: (Fitne Kumkuması'na hitaben) Pek güzel tanıyor (Fettan Bey'e) Evet, evet, hatırıma geldi, ne dersin herifle hayli kavgalar ettik. O bana bir tokat vurdu ama ben de karşılık ona ses çıkarmadım.

Fettan Bey: (Fitne Kumkuması'na hitaben) Evet, öyle oldu ağa Recep'in bir tokadamı yedi ama bu da ona ses çıkarmadı ya... Ey efendim, inşallah hemşireler filanlar iyidirler!

İbiş Ağa: (Gizliden Fitne Kumkuması'na hitaben) Ay akrabalarımı da biliyor! Ne tuhaf!

Fitne Kumkuması: (İbiş Ağa'ya hitaben) Evet efendim, pek güzel biliyor. Galiba eski bildiklerinizden olmalı.

İbiş Ağa: (Fettan Bey'e) Evet, cümlesi iyidirler.

Fettan Bey: Hamdolsun efendim. Allah ömürlerine bereket [12] versin. Ey efendim, şey... Haniya sizin bir de...

İbiş Ağa: Ha anladım, valideyi soracaksın, değil mi?

Fattan Bey: Evet, evet, valide hanım nasıldır, iyiler mi efendim?

İbiş Ağa: (Gülerek) Ha ha ha... Artık biçare ihtiyarladı. Ocak başından kalkmağa iktidarı yok. Yalnız tütün ve kahveyle uğraşiyor. (Fitne Kumkuması'na hitaben) Soyumu sopumu hep tanıyor.

Fitne Kumkuması: (İbiş'e) Galiba siz de kendisini tanıdınız a?

İbiş Ağa: Hiç bilemedim. (Fattan Bey'e) Haniya dayımın oğlu vardı...

Fattan Bey: Evet, evet, bildim. Haniya bir gün öküz arabalarıyla bizi bağlara götürdüydü...

İbiş Ağa: (Ağlamak göstererek) O delikanlı sizlere ömür vefat etti!

Fattan Bey: (Acıyarak) Vah vah vah! Demek ki neslinizden bir büyük telefat vuku bulmuş!

İbiş Ağa: Ne söylüyorsunuz? Acımadık adam kalmadı!

Fattan Bey: Şey... Nasıldır efendim, haniya amcanızın oğlu?

İbiş Ağa: Hayır, benim amcamın oğlu yoktur, kızı vardır.

Fattan Bey: Evet, evet, kızı diyecektim, şaşırdım. Affedersiniz. İnşallah iyidirler.

İbiş Ağa: Ah, günden güne büyümekte. Evvelki gibi değil şimdi, pek yaramaz oldu, görsen.

Fattan Bey: Ah efendim, sizin oraların o güzel havası, o güzel sular, o tatlı meyveler, o muhabbetli insanlar, canım efendim, neler neler, maydanozlu köfteler hiç hatırımdan çıkmaz.

İbiş Ağa: Demek ki, sahihan oralarda bulunmuşsunuz, öyle mi?

Fattan Bey: Ne demek, sahih demek de söz mü? O akarsu kenarları, üzüm bağları hiç hatırımdan çıkar mı?

İbiş Ağa: (Fitne Kumkumasına hitaben) Hiç bilemiyorum!

Fitne Kumkuması: Efendim, eski ahbablarınızdan olmak gerek.

[13] Fattan Bey: Ey burada ne ettiniz? İnşallah fakirhaneye teşrif edeceksiniz. A! Doğrusu, memnun oldum.

İbiş Ağa: Hayır, hayır rahatsız etmek istemem. Şimdiki halde bir oda tuttum, orada kalacağım.

Fattan Bey: Ne dediniz? Oda mı tuttunuz? Hiç öyle şey mi olur? Allah esirgeye, bu kadar vakitten beri olan ahbablığımız mahv mı olacak?

İbiş Ağa: Rahatsız etmek istemem, affedersiniz.

Fettan Bey: Yok, vallah olmaz. Sizin gibi bir zat han odasında... Ne demek!!!

Fıtne Kumkuması: (İbiş'e hitaben) Davete icabet lazımdır. Eğer gitmezseniz çok ayıp olur zannedirim.

İbiş Ağa: Canım, pekâlâ ama eşyalarım hep odada, nasıl olur?

Fettan Bey: Zararı yok efendim, şimdi haber gönderir getirtiriz. Ne bahis var!

İbiş Ağa: Mademki istiyorsunuz, maal-memnuniye teşekkür ederim!

Fettan Bey: Bendeniz de teşekkür ederim. Bu babda memnuniyetimi tarif kabil değildir. Buyurun efendim. (Giderler)

(Tablo perdesi açılır)

(Birinci ve İkinci Hekimler ile Fettan Bey görünür)

Fettan Bey: (Birinci Hekim'e hitaben) Efendim, sizi çağırttığımın sebebi, akrabamdan birinin şuuruna hâle geldiğinden gece gündüz evlenmek arzusunda olduğu cihetle olup hâlbuki tehhül maddesi bunun illetini bütün bütün fenalaştıracağı şüphesiz olduğundan bu babda sa'yınızı diriğ buyurmamanızı rica ederim.

Birinci Hekim: Affedersiniz delikanlı, siz bizim ne güne hekim olduğumuzu daha iyi fahmetmeğe muktedir değilsiniz. Hâlbuki bir hasta ki benim elime geçtiği halde o hasta ya iyi olur yahut mahvolur.

Fettan Bey: Teşekkür ederim efendim. Lakin ricam yalnız bunun içindir ki şu evlenmek maddesinden fariğ olsun da nasıl olursa olsun.

Birinci Hekim: Evvela bir hastanın hastalığını teşhis etmek için lazım olan konsültasyonu refikimle bi'l-icra hastanın illeti neden ibaret olduğunu anlayıp derhal mualecesine [14] teşebbüs ederek bir an evvel iyiliğine gayet dikkat ve itina olmak lazım olduğu için iki refik geldim. Siz bir kere hastayı buraya getirin de alt tarafını biz icra ederiz.

Fettan Bey: Baş üstüne efendim, ama lakin gözediniz ki elinizden kaçmasın.

Birinci Hekim: Ne dediniz? Kaçmak mı? Hiç senin hasta olup da düştüğün hekimlerin elinden kaçtığın var mı?

Fettan Bey: A, hakkınız var efendim, hakkınız var!

Birinci Hekim: Şimdi onlar lazım değil. Haydi, siz gidin de hastayı gönderin, sonrasına karışmayın.

Fettan Bey: Başüstüne efendim (diyip gider).

Beşinci Meclis

Birinci Hekim-İkinci Hekim-İbiş Ağa

(İbiş Ağa hekimleri görünce taaccüp eder ve hekimler İbiş Ağa'yı görünce bir tarafına geçip diğeri bir tarafına geçerek başlarını eğmeğe başlarlar. İbiş Ağa da bunlara taklit olarak başını eğer. Sonra biri tarafına dönüp bakar ki diğeri hekim de başını eğer. İbiş Ağa yine ona taklit olmak üzere başını eğer. Nihayet birkaç kereler böyle yapıp İbiş'in nabızlarını hekimler ellerine alarak İbiş Ağa'yı bir sandalye üzerine oturturlar.)

İbiş Ağa: (Taaccüple) Bu ne? Bunlar kim?

Birinci Hekim: Şu anda nabızları elimizde olan hastamızın düçar olduğu illet evvela kendi vücudunun iştahı olan hastalıkla beyinlerinde olan hüsn-ü muşeretten neşet etme bir hastalık olup ancak bu vücudun zafiyetiyle hastalık galebe etmiş olduğundan naşi bu hale giriftar olduğu bî-iştibahtır.

İkinci Hekim: Evet, öyle olmak gerek.

İbiş Ağa: (Hiddetle yerinden sıçrayarak) Bu ne demek? Ben hasta değilim!

Birinci Hekim: (İbiş'e) Yemeğe iştahın var mı?

İbiş Ağa: Evet, var.

Birinci Hekim: Çok fena nişane!

İkinci Hekim: Su içmeğe arzun var mı?

İbiş Ağa: Hay hay!

İkinci Hekim: Pek fena alamet!

[15] İbiş Ağa: (Hiddetle yerinden kalkarak) Bu ne canım, bu ne demek, ben hasta değilim be! Açım, aç!

Birinci Hekim: Hastamızın düçar olduğu illet evvela kendisinde olan derin düşünüp gece ve gündüz gözünün önüne diğeri bir kimsenin hayalini getirerek onun hüsn-ü cemaline üftade olup en sonunda, yani şu anda bizim teşhis ettiğimiz hastalığına, bu hastalığın ismine aşk illeti derler ki o illet kendisini düçar eder ve bu illetin hekimler dahi mualecesinden aciz olup yalnız...

İbiş Ağa: (Yerinden kalkarak) Of! Şimdi patlayacağım bu ne tuhaf adamlar be!

Birinci Hekim: (İbiş'in omzuna basıp oturarak) Evet, bu aşk illeti öyle bir illet-i şeydadır ki iptidası gönülden, intihası yürekten hasıl olup hekimü'l-hükema bu illete bir vech ile mualece

bulamaz. Böyle hastaların bir tarafı bağ-ı bostan, diğer tarafı gül-ü gülistan ile müzeyyen olup bazı kere şu macunu dahi istimal etse belki fayda hasıl olur.

İbiş Ağa: (Yine yerinden kalkarak) Be canım, ben hasta değilim. Eğer siz hekimseniz başkasına bakın. Oh ne belaya çattık be!

Birinci Hekim: (Hiddetle oturarak) Ne demek! Sen hastasın, biz de hekimiz ve seni iyi edeceğiz.

İkinci Hekim: Nasıldır efendim o macun?

Birinci Hekim: Dinle. Evvela bu şahbaz bülende bir dirhem naz, iki dirhem eda, üç dirhem istiğna, dört dirhem cilve, beş dirhem letafet, altı dirhem nezaket, yedi dirhem muhabbet, sekiz dirhem şetaret, dokuz dirhem ünsiyet, on dirhem ülfet olup bunların cümlesini bir araya getirerek vefa havanında dövüp sefa tülbindinden eleyerek kullanılmamış efkâr çömleğine konduktan sonra, hasret ulüvvünden kaynatıp sabah akşam vuslat kaşığıyla istimal ettirmeli.

İbiş Ağa: (Yerinden kalkıp bağırarak) Yeter be! Aman ya Rab, ne belaya uğradım. Bırakın beni!

İkinci Hekim: Eğer ki bu da fayda hasıl etmezse de mesela?

Birinci Hekim: Bununla da şifapezir olmazsa, ekser akarsu kenarlarında ve çimenler üzerinde eğlendirilip ahenk ve çalgı, güzel şarkılarla kendisini yani efkârını tahvil ile beraber bir meslek-i [16] diğer ittihaz etmeli. Bendenizce böyle, şimdi siz buyurun.

İbiş Ağa: (Yerinden kalkarak) Vay, bu da mı başlayacak, ay şimdi yangın var diye bağırırım. Defolun şuradan bela herifler! Ben hasta değilim! Anlatamadık mı?

İkinci Hekim: (Omuzlarından oturarak) Allah etmesin ki sizin tertip ettiğiniz mualecelere asla lakırdı söylemeğe haddim olsun. Yalnız, ben de dâhil konsültoda olduğum için şu kadcarkık ilave-i makal ederim ki evvela bu şahbaz bülendin...

İbiş Ağa: (Hiddetle kalkarak) Ay bu da başladı, ey şimdi deli olacağım.

İkinci Hekim: (Yine oturarak) Evvela bu şahbaz bülendin kendisine mahsus oturduğu odanın içerisini beyaz boyayla badana ettirip bu ise zihninin aydınlığına bir faide-i kesîr olmak üzere lazımdır zannederim.

İbiş Ağa: (Yerinden kalkarak) Canım, daha bıkmadınız mı?

İkinci Hekim: (Oturarak) Saniyen, bir büyücek bez derinine bir kıyye kadar tuz doldurup anlının bir tarafından diğer tarafına kadar kuşatarak sıkı sıkıya bağlamak lazım gelir ki bu da zihninin açılmasına bir medar-ı kâfidir zannederim.

İbiş Ağa: (Hekimleri taklit ederek) Zannederim, artık işin yoksa zannet!

İkinci Hekim: Salisen, hastamızın dūçar olduğu illetin önünü kesmek için iki kollarından derin kan aldırıp ziyadece aktıktan sonra ayaklarından dahi iktizasına göre bir miktar icap eder zannederim.

İbiş Ağa: Yine zannederim. (Yerinden kalkarak) Bıktım be! Bu ne kadar zannederim daha bitmedi mi? Ay şimdi siz de benden dayak yiyeceksiniz zannederim!

İkinci Hekim: Bundan sonra, zat-ı hekimanenizin tarif ve tertip ve talim buyurduğunuz, yani akarsu kenarıyla güzel şarkı ve beste çayırılar üzerinde ikamet, sahrada, gülistanda sefa bahş olmaları lazım geldiğini âcizane bendeniz de itiraf ederim. Bâki.

(Bu aralık ellerinde kimisinin hap, kimisinin ilaç şişesi, kimisinin şırınga ve su bardakları olduğu halde bir takım hekim çıraqları gelip İbiş'e vererek)

[17] (Zirdeki vodvili icra ve terennüm ederler)

Sağlık sağlık sağlık

Etme dert ve figan

Meserret ve şadlık şadlık

Besler ömrünü fidan fidan

Dertlerin görünce geldik biz tedbire

Sağlık sağlık sağlık

Kara sevda derdi

Bir nev' deliliktir

Tenkiye hikmeti

Maraza faydadır

Ümidi kesmeyin

Pek yaraşır şu tertip

(2) Al efendim uygun uygun

(2) Al bir tertip macun

Gel hora tep eğlen

Et şarabî bazı

İster sarhoş da ol

Tenkiye yetmezse

(2) Al efendim uygun uygun

(2) Al bir tertip macun

Hassiyettir hoknacıktır

(8) Al şunu yut şunu

(8) Al şunu al

(8) Al şunu yut şunu

(8) Al şunu al

(Eyzan)

(Diyerek İbiş Ağa'ya verirler. İbiş ise şaşırarak altındaki sandalyeyle bir koyuntudan öbür koyuntuya kaçmakta ve merkular dahi İbiş'i kovalamaktalarken birinci perde iner.)

İKİNCİ PERDE

(Perde açıldıkta birinci perdenin aynı manzarası)

(Evvelen sokak müşahede olunup Birinci Hekim'le Fitne Kumkuması görünür.)

Birinci Meclis

Birinci Hekim-Fitne Kumkuması

Fitne Kumkuması: Acayip şey! Sizin gibi bir ehl-i hazıkın elinden kaçsın! Hiç bu olur şey midir? Hem böyle bir şey ki şimdi siz bu hususta külli akçe kaybetmiş olacaksınız. Hem öyle bir para ki başkalarına da iktizası olabilir.

Hekim: Ben o parayı hiçbir vakitte kaybetmedim. Hem ona gösteririm ki benim gibi bir hekimin elinden kaçmak nasıl olurmuş!

Fitne Kumkuması: Evet efendim. Layık olanda göstermeli. Hususıyla siz onu iyi edecektiniz. Ben sizin yerinizde olsam, kendisi iyi oluncaya kadar evlenmesine bir vech ile ruhsat vermezdim.

Hekim: Evet, evlenmek onun kârı değildir. Ah! Hain, alçak! Acaba sen benim elime bir daha geçmez misin?

[18] Fitne Kumkuması: Elbette efendim, elbette. Nasıl geçmez?

Hekim: Kendisi şimdi nerededir dersiniz acaba?

Fitne Kumkuması: Efendim, zann-ı âcizaneme nazaran, Musa Ağa'nın evinde olmak gerek, çünkü onun buraya gelmesinin sebebi, Musa Ağa'nın kızı kendisine nişanlı olup cemiyetlerini icra etmek içindi. Hâlbuki...

Hekim: Ne? Cemiyet mi? Ben ona cemiyet etmeği gösteririm! O Musa Ağa dediğiniz adamın evi nerededir?

Fitne Kumkuması: Efendim, size tarif edeyim de (Bu aralık uzaktan Musa Ağa'nın geldiğini görerek) Hah, tamam işte. Kendisi de buraya doğru geliyor. Bendenize ruhsat verin ki sizinle beraber görmesin (Gider).

İkinci Meclis

Hekim-Musa Ağa

Hekim: İbiş Ağa'nın kayınpederi siz misiniz?

Musa Ağa: Evet, neden sordunuz?

Hekim: Siz onu kendinize damat ederseniz bilmiş olunuz ki evladınıza büyük keder etmiş olacaksınız.

Musa Ağa: Niçin efendim? Sebebi?

Hekim: Çünkü kendisinin şuuruna hâlel gelmiş olmakla onu bize teslim ettiler. Ben de kendisini iyi etmeğe vaat etmiştim. Hâlbuki hengâm-ı konsültoda kendisi firara karar verdi.

Musa Ağa: Ne demek istediğinizi anlayamıyorum. Rica ederim canım efendim, şu işi bana izah edin!

Hekim: Nasıl anlayamıyorsunuz? Kendisi adeta delidir. Ben hekimim, onu iyi etmek isterim. Velakin...

Musa Ağa: (Taaccüple) Deli midir dediniz?

Hekim: Evet, delidir. Hem fena halde! Şimdi elimden kaçtı. Eğer kızını ona verecek olursan sonra evladının da telefîne bâis olursun.

Musa Ağa: (Korkarak) Aman ya Rab, bu ne bela!

Hekim: Size tekrar ederim, bilmiş olun ki [19] o benim elimden kaçtı. Onun yerine seni iyi edeceğim.

Musa Ağa: Lakin ben hasta değilim!

Hekim: Ne vazifem benim. Bana bir hasta lazım. Ama gerek sen ol, gerek başkası olsun! Ben şimdi gelirim (Gider).

Musa Ağa: (Yalnız) Bu ne demek? Zorla mı beni iyi edecek? Ya ben hasta değilsem ne yapacak? Çok şey, çok şey. İyi ya şimdi nasıl etmeli? Bakındı şu derde, meğer bizim damat da deliymiş! Acaba buna ne çare bulmalı?

Üçüncü Meclis

Musa Ağa- (ve tebdil-i kıyafetle) Fitne Kumkuması

Fitne Kumkuması: Canım efendim, buraya düğün yapmak için gelen İbiş Ağa'nın kayınpederi siz misiniz?

Musa Ağa: Evet efendim! Lakin neden sordunuz?

Fitne Kumkuması: (Gitmek gibi yürüyerek) Hiç efendim, bu kadarcık malumat bendenizi memnun etti.

Musa Ağa: (Arkasından tutarak) Rica ederim biraz beni dinleyin!

Fitne Kumkuması: (Avdet ederek) Ne istersiniz efendim?

Musa Ağa: Sizi memnun eden malumatın esasını anlamak isterim.

Fitne Kumkuması: Lakin efendim, bu olamaz.

Musa Ağa: Bu ne demek? Mademki bendenize riayetiniz vardır.

Fitne Kumkuması: Evet efendim.

Musa Ağa: Ey işin aslını anlamak isterim diyorum...

Fitne Kumkuması: Peki, söyleyeyim. Sizin damadınız olan zat ki İbiş Ağa...

Musa Ağa: Ey...

Fitne Kumkuması: O adamın pek çok tüccarana külli borcu vardır. Hatta benim de alacağım vardı. Geçenlerde, yani çoktan beridir bizden kaçtığı halde nasılsa yakası elimize geçti.

Musa Ağa: Sonra efendim?

Fitne Kumkuması: Bizi şu vech ile temin etti ki ben Musa Ağa'nın kerimesini alacağım. Bana biraz müsaade verin de kızının bana getirdiği çeyiz [20] ve iratlarla sizin borcunuzu kâmilen eda edeyim diye...

Musa Ağa: (Kendi kendine) Ay ay ay... Bakındı derde! (Aşkâre) Lakin ben... Şey, benim kızımın çeyizi, iradı yoktur. Siz ona inanmayın.

Fitne Kumkuması: Vay, sahih mi? Mademki böyledir, şimdi gider biz de onun hakkından geliriz! (Gider)

Musa Ağa: (Yalnız) Bu ne demek? Adeta bizi soymağa gelmiş... Hiç öyle şey mi olur? Hayır ben, ben de kızımı veremem. Zorla olmaz ya! Vermeyeceğim vesselam.

Dördüncü Meclis

Musa Ağa-İbiş Ağa

İbiş Ağa: (Kendi kendine) Al şunu, yut şunu. Şifalıdır, pek hafiftir, küçücüktür. Mide açar, derde deva... Oh, aman ya Rab, bu ne haldi başıma gelen! Şimdi ne tarafa baksam bana hekim görünüyor. Elim bir şeye dokunsa ilaç zannediyorum. Ah acaba bu ne dertti başıma gelenler! Hiç de korkusu hatırımdan çıkmayacak, nasıl etsem?

Musa Ağa: (İbiş Ağa'yı görerek istihza ile) Maşallah damat bey efendim, maşallah!

İbiş Ağa: Bırakındı sen de Allah'ı seversen. Sağlıkla kızını bana nişanlamaya idin!

Musa Ağa: Sağlıkla sen de istemeyeydin, utanmaz!

İbiş Ağa: İyi ya sana ne oldu?

Musa Ağa: Daha ne olacak? Senin gibi herifin eline evladımın düştüğüne acıyorum!

İbiş Ağa: Nem var? Ne olmuş ki acıyorsun?

Musa Ağa: Daha ne olsun istersin a düdük!

İbiş Ağa: (Hiddetle) Vay, bana mı bu?

Musa Ağa: (Hiddetle) Evet sana! Ne demek istersin?

İbiş Ağa: (Keza) Demek isterim ki düdük sensin!

Musa Ağa: Behey budala, bir kere düşün başında olan işleri...

İbiş Ağa: (Hiddetle) Ne var benim başımda?

Musa Ağa: Ne olacak, bir takım hekimler elinden kaçmışın, adeta deliymişin a budala!

İbiş Ağa: Sen ona ne bakarsın? Bir oyundu ki bana oynadılar...

[21] Musa Ağa: Ne? Nasıl oyun? Beni de mi kandırmak istersin?

İbiş Ağa: Niçin kandıracağım? Böyle bir hile tuzağına sen de düş de bak!

Musa Ağa: Ey, o yılan yahut hile, her neyse...

İbiş Ağa: Evet, evet, hile tuzağı adeta!

Musa Ağa: Peki, haydi o öyle olsun. Beş on kişiye olan borcunu benim kızımın çeyiziyle verecek olduğuna dair ettiğin vaadinin de mi aslı yok? Ey, bakalım buna ne diyeceksin? Ne kaba uyduracaksın bakalım şunu söyle!

İbiş Ağa: Nasıl borç? Nasıl beş on kişi? Nasıl çeyiz? Nasıl irad? Bu ne demek Allah'ı seversen?

Musa Ağa: Ay, bunları da mı inkâra cesaret ediyorsun? Aferin. Lakin ben dolma yutmam! Bana Zekizade Musa Ağa derler. Anladın mı? Bana lo lo lo olmaz, burasını bilmiş ol da...

İbiş Ağa: Ne derlerse desinler! Benim sana lo lo lo etmeğe de vaktim yok. Bu olan işlerin cümlesi sizin soyunuzun sopunuzun ettikleri hile dolabıdır, anladın mı?

Musa Ağa: Artık sen onu benim gecelik kavuğuma anlat! Bak ben dinlersem!

İbiş Ağa: İster dinle, ister dinleme. Bana hiç kabahat bulmağa hakkın yok kayınpeder efendi.

Musa Ağa: Hem daha doğrusunu istersen...

İbiş Ağa: Hem daha doğrusunu istersen senin kızını almağa da pek o kadar iştahım yok!

Musa Ağa: Hah hah hah, güleyim bari! Zahir ben de sana kızımı vereyim diye adaklar adadımdı?

İbiş Ağa: İster ada, ister adama. Orası bana lazım değil. Ben olanı sana söyledim.

Musa Ağa: Ben de canıgönülden pek dinledim, damat efendi.

İbiş Ağa: Ey, lakin bu kadar da istihza çok oluyor affedersiniz!

Musa Ağa: Lebbeyk. Çok mu oluyor dediniz? Vay, zatialinize hiddet teşrif etti galiba öyle mi?

[22] Beşinci Meclis

İbiş Ağa-Musa Ağa-Elmas Hanım

Elmas Hanım: Ah benim velinimetim babacığım, bir müjde işittim, acaba sahih mi?

Musa Ağa: Ne? Nasıl müjde bakayım?

Elmas Hanım: Beni nişanladığınız İbiş Ağa buraya teşrif buyurmuşlar, acaba gerçek mi?

Musa Ağa: Evet ama sağlıklı gelmesin. Ben seni ona vermeyeceğim!

İbiş Ağa: (Hiddetle) Sen de sağlıklı verme. Tuhaf be! Canımdan ne istiyorsun? Bana kastın ne?

Elmas Hanım: (İbiş Ağa'yı görerek) Vay! Hakikatli babacığım, beni nişanladığınız İbiş Ağa dedikleri zat bu mu?

Musa Ağa: Evet ama artık kızım biz o işten vazgeçtik.

Elmas Hanım: Sebep? Niçin babacığım Niçin vazgeçtiniz?

Musa Ağa: Olamayacak kızım! Senin aklının ereceği şey değil!

Elmas Hanım: (Suni surette ağlayıp İbiş'in boynuna sarılarak) Hey hey hey... Ben nişanlımı isterim! Ben nişanlımı isterim! Kuzum babacığım, canım babacığım, size rica ederim, beni nişanlımdan ayırmayın!

İbiş Ağa: (Elmas Hanım'ın elinden kurtulup kaçarak) Bu ne? Bu sırık kız?

Musa Ağa: (Elmas Hanım'ı bir tarafa alarak) Kızım, Elmas Hanım, çekil diyorum sana! Böyle şeyler kız kısmına ait bir vazife değildir!

Elmas Hanım: (Yine koşup boynuna sarılarak) Babacığım, babacığım, kuzum babacığım, canım babacığım! Elmas sana kurban olsun! Beni nişanlımdan ayırmayın rica ederim. Yoksa sonra ben de telef olurum!

İbiş Ağa: (Yine kaçarak) Vay gidi Elmas vay! Adeta kubbesiz kuvars taşı bile değil!

Musa Ağa: (Yine Elmas Hanım'ı bir tarafa alarak) Sana diyorum Elmas! Haydi eve! Ha sonra fena olursun!

Elmas Hanım: (Ağlayıp hem de tepinerek) Ben kocamı isterim, ben kocamı isterim! Çünkü vermeyecektiniz de evvel beni niçin nişanladınız? (İbiş Ağa'nın üzerine koşarak) Ah benim billur gibi parlayan civan efendiciğim! Eğer beni [23] sana babam vermeyecek olursa

kendimi öldürmek bir işten bile değil! İnsafsız, bari sen merhamet et de beni bunların elinden kurtarmağa bir çare taharri et. Ne olursun!

İbiş Ağa: (Elmas Hanım'ın elinden kaçarak) Aman ya Rab, bu ne aşüfte şey. Zorla bana varmak istiyor. Hiç de böyle karı görmedim!

Musa Ağa: Ey Elmas, artık çok oldu! Sözümü dinle yoksa...

Elmas Hanım: İstemem, istemem, istemem! Ben başka koca istemem! Ne yapayım! Zorla olmaz a! İşte gönlüm bunu sevdi. Dünya güzeli olsa bir pare. (İbiş'in boynuna sarılarak) Ah benim iki gözümün bebeği! Siz de bana hiç merhamet etmiyorsunuz! Baksana ne söylüyorlar, a hıyanet!

İbiş Ağa: (Yine kaçarak) Ne adamlar! Bu ne acayip şeymiş! Of, ne tarafa kaçayım ben de şaşırıdım!

Musa Ağa: (Elmas'ın elinden tutup götürerek) Kız sözümü dinle! Yoksa dayak yiyeceksin!

Elmas Hanım: (Sunî ağlayarak) Ben kocamı isterim! Ben kocamı isterim! Ben kocamı isterim! (Hem tepinir hem gider).

İbiş Ağa: Maşallah, maşallah! Doğrusu haset olunacak bir evlat! Darısı isteyenlere!

Musa Ağa: Damat, gördün mü evladımı? Nasılmış ya, kocasına ne kadar mutia şeydir.

İbiş Ağa: Oh! Allah için diyecek yok! Doğrusu bulunmaz kelepîr. Allah, isteyenlere bağışlasın!

Musa Ağa: Demek sana ha?

İbiş Ağa: Allah esirgeye, bana mı? Başkasına ver babam, başkasına. Bana lüzumu yok!

Musa Ağa: Ben de pek bayıldım! Baksana, ağaya lüzumu yokmuş. Bende öyle bir kız bulunsun, elimi öpene veririm.

İbiş Ağa: Olabilir a! Lakin ben istemem! Allah sana bağışlasın!

Musa Ağa: Böyle nazik, güzel, ehl-i hüner, [24] gayet politikalı bir kızım olur da kısa ot mu çeker?

İbiş Ağa: Öyle ya, öyle ya. Hiç öyle kelepîr bulunur mu? İhtarınız abes!

Musa Ağa: Hay hay, sen almazsan başkasını bulurum. (Gider)

İbiş Ağa: (Yalnız kalarak) Hay anasını. Ne murdar şey! Adeta baş belası, kız değil a, lakin

neydi başıma gelenler! Babası kızından, kız babasından berbat! İyi oldu ki yakamı çabuk sıyırdım! Hele hamdolsun!

Altıncı Meclis

İbiş Ağa-Birinci Köylü Karısı

Karı: (Koşarak ve sık sık soluyarak) Ah dizlerim, nefesim kesildi. İlahi! Allah'tan bul, kör ol! Alçak herif! Ben de ettiğini yanına bırakırsam namert olayım (der, İbiş Ağa'nın yakasından tutar).

İbiş Ağa: Bu ne? Bu ne bela ya!

Karı: Söylesene alçak köpek! Söylesene! Beni görür görmez dilin mi tutuldu?

İbiş Ağa: (Taaccüple) Canım ne istersin benden?

Karı: Ne istersin ne demek? Daha ne isteyeceğim? Beni gûnagûn hilelerle aldat, nikâhına al, sonra da bırak kalk savuş. Bu Allah'tan reva mıdır? Ben sana ne ettim? Mademki böyle edecektin, niçin evvelden beni aldım? Niçin beni çoluk çocuğumla sefil ü sergerdan bıraktın?

İbiş Ağa: (Taaccüple) Nasıl aldın? Nasıl çoluk çocuk? Ne söylüyorsun?

Karı: Vay! Hicabından yere geçecekken bir de utanmadan inkâra mı kalkışıyorsun?

İbiş Ağa: Be kadın, ne oldu ki, ne var?

Karı: Daha ne olacak? Vay şimdi de karı-koca olduğumuzu inkâr edeceksin öyle mi?

İbiş Ağa: Vay ben senin kocan mıyım?

Karı: Ey! Bilmiyor musun?

İbiş Ağa: Yok. Sahih mi söylüyorsun?

Karı: Tu bire utanmaz! Böylelikle elimden kurtulmak istiyorsun ha!

İbiş Ağa: Aman Allah! Şimdi çıldıracağım! Canım ben seni...

[25] Karı: (İbiş'in lakırdısını keserek) Sen benim kim olduğumu zahir şimdi öğrenirsin, öyle mi?

İbiş Ağa: Hanım, Allah için bırak yakamı. Benden ne istersin?

Karı: Daha ne isteyeceğim, karınım diyorum! İştmiyor musun?

İbiş Ağa: İyi ya, ne zaman ben seni aldım? Nerede sen bana vardın?

Yedinci Meclis

İbiş Ağa-Birinci Köylü Karısı-İkinci Köylü Karısı

İkinci Karı: (Soluyarak ve sıkı sıkı koşarak kendi kendine) Ah, aman ya Rabbi! Bir kere elime geçse, ben biliyorum ona yapacağımı (Bu aralık İbiş'i görüp yakasını tutarak) Hah sen burada mıydın? Utanmaz herif! Allah'tan korkmadan beni bırakıp niçin kaçırıyorsun? Benim sana ne ettiğim vardı?

İbiş Ağa: (Taaccüple) Bu ne? Bu da mı bir bela?

İkinci Karı: Söylesene utanmaz, söylesene!

İbiş Ağa: Canım ne istersiniz benden?

Birinci Karı: Ne isteyeceğim? Söylesene bu karı kim?

İkinci Karı: Ne isteyeceğim? Bilmiyor musun? Ben senin karın olduğumu ne çabuk unuttun?

İbiş Ağa: (Taaccüple) Ne? Sen de mi benim karımsın?

İkinci Karı: Evet. Vay, inkâr mı edeceksin?

Birinci Karı: Söylesene... Kimdir bu karı?

İbiş Ağa: Aman ya Rab! Bugün gökten karı ile hekim mi yağıyor acaba?

İkinci Karı: Bir takım tatlı dillerle beni kendisine celp ettikten sonra yüzüstü bırakıp kaçmak reva-ı hak mıdır?

İbiş Ağa: Canım, ne diyorsunuz? Aman, rica ederim beni bırakın! Ya Rab, ne söyleyeceğimi de şaşırdım.

Birinci Karı: (İkinci Karı'ya hitaben) Siz ne istiyorsunuz kadın bu adamdan? (İbiş'i çeker)

İkinci Kadın: (Birinci Karı'ya hitaben) Siz ne istiyorsunuz [26] bu adamdan? (Bu dahi İbiş'i kendine çeker)

İbiş Ağa: Ay şimdi çatlayacağım!

Birinci Karı: Bu benim kocamdır! Anlıyor musun? Kocamdır! (Kendine çeker)

İkinci Karı: Hayır, hayır. Bu adam benim kocamdır, anlıyor musunuz? Benim kocamdır. (Kendine çeker)

İbiş Ağa: Ey, bırakın da lakırdınızdan sonra...

Birinci Karı: Ben bu adamın on üç senelik karısıyım. On üç, anladınız mı? (Kendine çeker)

İkinci Karı: Bu adam benim sekiz senelik kocamdır! Sekiz senelik! (Kendine çeker)

Birinci Karı: Demek ki ben senden eskiyim (Kendine çeker).

İkinci Karı: Bu halde beni senden sonra almış demek oluyor. Elbette beni çok sever (Kendine çeker)

İbiş Ağa: Of be canım, bırakın artık be! Bu ne insafsızlık!

Birinci Karı: Benim ondan on iki tane çocuğum var (Kendine çeker).

İkinci Karı: Benim de sekiz evladım var! Hem hepsi de oğlan (Kendine çeker).

Birinci Karı: Ben ona gösteririm karı üzerine karı almağı (Yine kendine çeker).

İkinci Karı: Sen gösterirsin de ben yakasını bırakır mıyım? (Çeker)

İbiş Ağa: (Bağırarak) Ay yeter be!

Birinci Karı: Ben ilk karısıyım. Cezasını çektirmek bana düşer (Çeker).

İkinci Karı: Beni sevdi de aldı. Hayır, bana düşer (Çeker)

Birinci Karı: Yok efendim. Bana düşer (Çeker).

İbiş Ağa: Canım durun da söyleyin de ben de anlayayım. Ne söz anlamaz karılarınmışsınız be!

Birinci Karı: Ne anlayacaksınız! Beni inkâra mecalin kaldı mı?

İbiş Ağa: Peki şimdi sen benim karım mısın?

Birinci Karı: Evet, ya çocukların...

[27] İbiş Ağa: Vay! Çocuklarım da mı var? Hiç bilmiyorum. (İkinci Karı'ya hitaben) Sen de mi benim karımsın?

İkinci Karı: İnkâr mı edeceksin? Çağırayım mı çocuklarımı?

İbiş Ağa: Vay çocuklarım da mı geldi? Aman ya Rab! Hiç böyle şey görmedim.

İkinci Karı: Evet zahir görmedin, kolaylıkla hazır evlat sahibi oldun daha ne istersin?

Birinci Karı: Zahir görünce de inkâr edeceksin galiba...

İbiş Ağa: İyi ya, nerede çocuklarım?

Birinci Karı: Gelin Muhsin, Veli, Dursun, Ramazan, Osman, Recep, Kasım, Cafer, Reşit, Raşit, Hurşit, Memiş, Şuayp. Geliniz oğullarım, geliniz.

İkinci Karı: Bayram, Tuzsuz, Şaban, Kerem, İsmail, Ahmet, Mehmet, Hüseyin. Geliniz çocuklarım, geliniz.

(Bu aralık birçok çocuklar gelip İbiş'in başına üşerler. İbiş Ağa "Aman bu ne" diyerek kaçmağa başlar. Çocuklar ise İbiş'in arkasını bırakmayıp "Baba baba baba" diyerek kovalarlar. İbiş iki tarafa doğru kaçır, çocuklar takip etme esnasında ikinci perde dahi iner).

ÜÇÜNCÜ PERDE

(Perde açıldıkta sahne yine sokak olup Fitne Kumkuması ile Fattan Bey müşahede olunur)

Birinci Meclis

Fitne Kumkuması-Fattan Bey

Fitne Kumkuması: Ey beğendin mi olan işleri? Ne dersin? Dünyada avanak olursa da bu kadar olur! Herif serserim balıklar gibi her attığımız ağa tutuldu. Lakin bir tarafından âcizane hayli zahmet çektim ha! Zannederim burasını da inkâr edemezsiniz.

Fattan Bey: Ah benim hakikatli dostum! Senin bana bu babda ettiğin iyilikleri sırtım tenişire gelse unutmak acaba mümkün müdür? Asla! Gece ve gündüz hasretle yandığım bir tanecik Elmas'ımdan ayrılmış, lakin bugün sayende büyük iltifatına nail olduktan başka bundan böyle her vech ile yani kendisinin benden gayrı kimseye verilmekliği bile mümkünsüz olacağına şüphem kalmadı. Hiç böyle insaniyet hatırdan çıkar mı?

[28] Fitne Kumkuması: Yok yok, bu kadar iltifata nail olacak bir şey icra etmedim. Yalnız benim ettiğim kardeşliğe ait bir vazife yoktur.

Fattan Bey: Ne demek senin bana ettiklerini değil ahbab, kardeş bile olsa yine hakkını ödemekliğimin de ihtimali yoktur.

Fitne Kumkuması: Şimdi onlar lazım değil. Sen işin daha tuhafını bilmezsin. Herifi buradan kaçırarak için bir hile daha buldum. Eğer söylesem zannederim sen de beğenirsin.

Fattan Bey: Nasıl?

Fitne Kumkuması: Dinle. "Senin halin şimdiden sonra fenalaştı. Burada eğer daha otursan seni fena halde rezil edecekler. Hususıyla sen de oldukça memleketin hanedanından bulunmuşsun, eğer beni kendine muhib-i sadık bilersen buradan kaçmanın kolayına bak" dedim.

Fattan Bey: Sonra?

Fitne Kumkuması: Sonrası, herif meğerse dünden razı ama ne fayda, herifin ilk geldiği vakitler ettiğimiz iş kendisine fena halde dokunmuş da nasıl kaçayım beni yine görürler de berbat ederler diye onu düşünüyormuş. Bir de ben işi anlatır anlatmaz aman buna bir çare bul ki beni kimse bilmesin diyerek elimi bırakıp ayağıma sarılıyor. Bizde de zaten hileler mevcut. Tutar herife güya iyilik ediyoruz gibi bir şey tarif ederiz.

Fattan Bey: Ne?

Fitne Kumkuması: “Seni burada çokluk bilmezler, velakin kendine yaşmak ferace ile güzelce karı kıyafetine girersin. Ol-vakit büsbütün billursuz olursun. Daha rahat istediğin gibi ferah ferah kaçabilirsin” dedim.

Fattan Bey: Ey ne cevap verdi size?

Fitne Kumkuması: Ne cevap verecek? Herif dünden memnun dedim a. Hazırlanıp şimdi buraya gelecek. İhtimaldir şimdi neredeyse (Uzaktan İbiş Ağa'nın geldiğini görerek) Hah! İşte, kendisi de geliyor. Aman seni burada görmesin. Haydi, git dediğimi icra et (Fattan gider).

İkinci Meclis

Fitne Kumkuması-İbiş Ağa

İbiş Ağa: (Yaşmaklı olduğu halde eda ile gelir) [29] Abo canım, abo, abo... Ne demek efendim?

Fitne Kumkuması: Maşallah, maşallah, kırk bir buçuk maşallah! Maşallah. Eğer ki bendeniz zatıalınızı mukaddem görüp ülfet etmemiş olaydım... Sahihan tanınmayacaktım. Aman efendim, ne güzel de yaşmış! Tıpkı kibar familyalarına dönmüşsünüz.

İbiş Ağa: Lakin dostum, bunun içinde de fena halde sıkılıyorum, ne dersin de!

Fitne Kumkuması: Zararı yok efendim. Alışırınız, bir şey demek değil.

İbiş Ağa: Hiç ummuyorum ama!

Fitne Kumkuması: Şimdi efendim, buradan birlikte gideriz. Ben sizi caddeye kadar götürürüm. Sonra oradan تنها yola çıktık mı yaşmağı feraceyi çıkarırsınız olur gider.

İbiş Ağa: Öyle mi edelim?

Fitne Kumkuması: Evet, evet, öyle yaparız. İyi olmaz mı efendim?

İbiş Ağa: Peki, sen bilirsin, ne dersin ben razıyım.

Fitne Kumkuması: Lakin efendim, şimdi bir şey var.

İbiş Ağa: Ne?

Fitne Kumkuması: Biraz karı tavrı talim etsen olmaz mı?

İbiş Ağa: Nasıl etmeli onu?

Fitne Kumkuması: Haniya kadınların yürümesi ve lakırdıları nasılsa biraz meşk edelim de şayet yolda giderken bize rast gelenler sizi kadınlardan fark edemesin.

İbiş Ağa: İyi dedin. Ah, şuradan selamet bir kurtulabilsem! (Ahaliye) Şurada da bu adamdan başka kendime bir dost bulamadım (Aşkâre) Peki, peki yaparım dostum, yaparım.

Fitne Kumkuması: Evvela merde sesinizi değiştirmelisiniz efendim ki kadınlar gibi olsun. Sonra yürümeniz benzesin.

İbiş Ağa: (Yürüyerek ve iki tarafa sallanarak karılar gibi edayla) Böyle mi?

Fitne Kumkuması: Evet, evet... Biraz daha, biraz daha...

[30] İbiş Ağa: (Ziyadece sallanarak) Böyle mi?

Fitne Kumkuması: Hah şöyle! Bakınız tıpkı kadınların yürümesinden fark olunmuyor! Şimdi isminizi tesmiye edelim.

İbiş Ağa: Eskimizi nesime mi vereceğiz?

Fitne Kumkuması: Hayır efendim. Adınızı kadın adı koyalım diyorum.

İbiş Ağa: Hah, peki efendim (Ahaliye) Hiç böyle dost bulunmaz. (Aşkâre) Nasıl isterseniz öyle yapalım efendim.

Fitne Kumkuması: İsminiz Dilruba olsun iyi mi?

İbiş Ağa: Peki, adım Dilruba, babamın adı budala kaplumbağa. Öyle ya soy sop hep havuz kenarı mahsulüyüz, değil mi?

Fitne Kumkuması: Estağfurullah efendim. Kendi kendinize iftira ediyorsunuz!

İbiş Ağa: (Karı taklidi yaparak) Dinle beni dostum. Kız halayık, bana baksana seni gidi kahepe seni! Artık hiç sözümü dinlemiyorsun! Alimallah seni bu hafta pazara götürür satarım. Bana kimse karışamaz. Senin paranı ben verdim!

Fitne Kumkuması: Oh oh oh, bakınız ne âlâ oluyor tıpkı hanımlara benzediniz!

İbiş Ağa: Baksana Veli, sana söylüyorum (şaşıarak erkek sesiyle) öküzleri çifte götürdün mü?

Fitne Kumkuması: Aman efendim, ne yaptınız?

İbiş Ağa: Hay anasını, şaşırdık tüh!

Fitne Kumkuması: Aman efendim, dikkat ediniz, dikkat!

İbiş Ağa: Evet, evet. Dikkat edeyim dostum. (Kendi kendine) Ah, ne güzel adam! Hiç eşini bulamadım. (Aşkâre) Baksana ayol! Bu yol nereye gider ha? Sana söylüyorum (Erkek sesiyle bağırarak) Söylesene be!

Fitne Kumkuması: (Telaşla) Ne yaptınız? Yine şaşırdınız!

İbiş Ağa: Hay Allah layığımlı versin! Hiç aklım başımda değil! (Yine karı taklidiyle) Şey ayol sana söylüyorum, bu yol nereye gider? Abo canım, abo! Ben kadını, hiç insafın yok mu canım?

Fitne Kumkuması: Pekâlâ, pekâlâ efendim. İşte böyle, lakin efendim bir kusurunuz daha var!

İbiş Ağa: (Telaşla) Aman nedir? Rica ederim söyleyiniz.

[31] Fitne Kumkuması: Şey efendim, baksanıza, o cemalinizdeki yaşmak gayet ince gelmiş de hüsünüzü halel getirmiş. Şunun bir parça kalıncasını bulup getireyim. Daha iyi olmaz mı?

İbiş Ağa: Pekâlâ ama şu bıyık ile sakala ne çare bulalım?

Fitne Kumkuması: A, zararı yok efendim. Zararı yok. Kalınca yaşmak olunca hepsini kaybeder, esef etmeyin efendim esef etmeyin!

İbiş Ağa: Ah eksik olma benim hakikatli dostum! Allah senin ne muradın varsa versin ki şu belalardan beni halas ettiğin için. Ne diyeyim? Rabbim, Rabbim, ya Rabbim, ne kadar bütün unuttuğum dualar varsa hep senin olsun, âmin!

Fitne Kumkuması: Var olun efendim! Bendeniz gideyim de şu yaşmağı getireyim.

İbiş Ağa: Lakin ben yalnız ne yaparım burada?

Fitne Kumkuması: Beis yok efendim. Bendeniz şimdi gelirim.

İbiş Ağa: Rica ederim, çok geç kalmayın. Zira korkuyorum.

Fitne Kumkuması: Hayır efendim. Hayır, bendeniz şimdi gelirim. (Gider)

Üçüncü Meclis

İbiş Ağa-İki Delikanlı

Birinci Delikanlı: Lakin birader, görmeliydin. Çarşı içinden bir geçiş geçti! Aman efendim, aman! O eda, o yürüyüş, o bakış! Artık sorma, sorma...

İkinci Delikanlı: Ne faydası var! İştittiğime göre vefasız bir şeymiş galiba.

Birinci Delikanlı: Kim demiş onu sana? Söyleyen adeta hasedinden naşı söylemiş olmalı.

İkinci Delikanlı: Vah bilmem. İştittiğimi söylüyorum.

İbiş Ağa: (Kendi kendine) Acaba bu delikanlılar kim? Lakin nerede kaldı? Ben korkmağa başladım!

Birinci Delikanlı: Bir kere görsen! Sen de anlarsın a!

İkinci Delikanlı: Bana lüzumu yok. Herkesinki kendine oluyor.

Birinci Delikanlı: A! Öyle ya! Öyle ya! Hakkınız var birader!

İbiş Ağa: (Yine kendi kendine) Şimdi patlayacağım. Bu nerede kaldı ya?

[32] İkinci Delikanlı: (İbiş'i görerek arkadaşına hitaben) Baksana birader. Şurada bir kelepir var!

Birinci Delikanlı: Kim o? Nasıl şey? (İbiş'e bakıp yaklaşarak)

İkinci Delikanlı: (İbiş'e) Maşallah güzel hanımefendim! Teşrifler nereye civanım?

İbiş Ağa: (Karı taklidiyle) Abo, a canım abo... A... Ayol bir genç kadını yalnız bulurlarsa böyle mi ederler? A, üstüme iyilik sağlık!

Birinci Delikanlı: Canım efendim, kerem edin. Hiddet buyurmayın. Kulunuz ayak turabıyım. Fakat efendimin takdiri bizlere aynı iltifattır. Efendiciğim?

İbiş Ağa: A! Ayol nasıl şeysiniz siz? (Kendi kendine telaşla) Nerede de kaldı o musibet? (Aşkâr) Bırakın beni! Ben sizin bildiğiniz kadınlardan değilim!

İkinci Delikanlı: Ne zararı var efendim? Biz sizi pek çabuk tanırız. Lütfedin. Teşrifler nereye efendim?

İbiş Ağa: (Hiddetle kendi kendine) Cehenneme çapkınlar, ne vazifeniz! (Yine taklitle) A canım siz ne arsız şeysiniz! Kendi yolunda giden bir kadına takılmak ayıptır a!

Birinci Delikanlı: (İbiş'i çimdikleyerek) Bizi kabul etmez misiniz?

İbiş Ağa: Of! Elin kırılısın, kuvvetli kopardı. A nasıl da acıdı! Ayol git işine diyorum, düşme benim peşime.

İkinci Delikanlı: Ha, evet güzel şarkıdır, haydi çocuk işine, düşme benim peşime, değil mi efendim?

Birinci Delikanlı: Birader, hakikaten takatim kalmadı. Ayıp değil a ben öpeceğim!

İbiş Ağa: A vallahi, olmaz! Şimdi yangın var diye bağıyorum.

İkinci Delikanlı: Biz adamı bırakır mıyız ya! (Çimdiklerler)

İbiş Ağa: Of, canım ne acıtıyorsunuz! A, ya kocam görürse?

Birinci Delikanlı: Vay, kocanız da mı var?

İbiş Ağa: Hiç kocasız kadın sokakta gezer mi ayol? Abo!

[33] İkinci Delikanlı: Varsın olsun! Ne zararı var efendiciğim? Bizi de kabul buyurursunuz!

İbiş Ağa: Hiç öyle şey mi olur ayol!

Dördüncü Meclis

Evvelkiler-Bir Sekban

Sekban: Ey bana bakın delikanlılar! İşiniz ne sizin burada bakayım?

Delikanlılar (Korkarak ikisi birden) Hayır efendim, hiç... Şey...

İkinci Delikanlı: (Birinciye) Gördün mü? Şimdi ne diyeceğiz?

Birinci Delikanlı: Efendim, bendeniz, şey...

Sekban: Bu kadına hanginiz takılıyordu ha?

İkinci Delikanlı: Hayır efendim, hiçbirimiz, hiçbirimiz.

Sekban: (Bağırarak) Doğru söyleyin bire!

İbiş Ağa: Canım, ağa. Bunlardan hiç rahat yok. Karı kısmı zahir şerlerinden sokağa çıkmamalı!

Sekban: Haydi oradan defolun bakayım.

Birinci Delikanlı: Efendim, benim kabahatim yok. (Gider)

İkinci Delikanlı: Hayır efendim, ben takılmadım. O takıldı. (Gider)

İbiş Ağa: İkisi de çapkının dik ağlası!

Sekban: Haydi kadın, sen de yoluna git.

İbiş Ağa: Peki efendim. Allah sizden razı olsun. (Giderek kendi kendine) Ah, uğursuz dostum nerede kaldı? Yere mi battı acaba?

Sekban: Bana baksana canım azıcık, dur bakayım.

İbiş Ağa: Vay vay vay vay... Şimdi battın işte! Neredesin herif, nerede? Gel de halimi gör!

Sekban: Sen kimin nesisin bakayım?

İbiş Ağa: Şey efendim, ben şeyim şey... (Kendi kendine) Ne diyeceğimi de şaşırdım!

Sekban: Hayır, benim senden azıcık şüphem var da...

İbiş Ağa: Aman yarabbi! Şimdi bayılacağım! (Aşkâre) Canım siz de mi bana musallat oldunuz?

[34] Sekban: Hayır, hayır. Anlayacağım. Şey var...

İbiş Ağa: Nedir canım, ne istersiniz? (Kendi kendine) Yerin dibine geçesi dostum nerede kaldı?

Sekban: Söyle bakayım, sen kimin haremisin ha?

İbiş Ağa: Ben efendim, şeyin haremiyim... (Kendi kendine) Acaba kimin haremiyim? Unuttum gitti. (Aşkâre) Adım şeydir efendim, şey...

Sekban: (Bağırarak) Ne söylüyorsun be?

İbiş Ağa: Hay Allah cezanı versin! Ne diyeyim canım ben de şaşırdım!

Sekban: Dindi de... Söyle!

Beşinci Meclis

İbiş Ağa-Sekban-Fitne Kumkuması

Fitne Kumkuması: (Koşarak) Aman ne oldunuz canım, ne var?

İbiş Ağa: (Fitneye hitaben) Neredesin canım? Gel beni kurtar! Bittim efendim, bittim.

Fitne Kumkuması: (İbiş'e) Siz esef etmeyin. (Sekban'a) Canım ne istersiniz elin yolcusundan?

Sekban: Vay, bu kadın yolcu mudur?

Fitne Kumkuması: Evet efendim, yolcudur yolcu.

Sekban: Ey öyledir de burada bir takım delikanlılarla işi ne?

Fitne Kumkuması: Ne bilsin ey efendim, acemi hatun.

Sekban: Nereye gidecek kendisi?

İbiş Ağa: (Fitne'ye gizliden) Kendi memleketine de, kendi memleketine!

Fitne Kumkuması: Kendi memleketine efendim. Şu yoldan gidecek, şu yoldan.

Sekban: Ya öyleyse birlikte gidelim de yolda kimse takılmasın.

Fitne Kumkuması: Peki efendim. Allah razı olsun.

İbiş Ağa: Canım nasıl olur ya?

Fitne Kumkuması: Zararı yok efendim, zararı yok. (Sekban'a) Peki efendim, alın da birlikte götürün.

Sekban: Ey, haydi öyleyse.

[35] İbiş Ağa: (Fitne Kumkuması'nın boynuna sarılıp ağlayarak) Allah ısmarladık dostum. Allah seni bu diyardan eksik etmesin. Sen beni her beladan kurtardın (diyip musafaha ederek gider).

Altıncı Meclis

Fitne Kumkuması (Yalnız)

(İbiş Ağa'nın arkasından bakarak) Hah hah hah, git behey öküz herif git. Bak kolaylıkla insan lob şekeri gibi şehir kızını yutar mıymış? İşte var anla da, gittiğin yerde bir de beni medh et. Ey şimdi bunu atlattık ama kızın babasını nasıl etmeli şimdi iş onda kaldı. Herifi epeyce kandırdık bir takım hilelerle inandırdık ama şimdi yüzdük yüzdük işin kuyruğuna geldik. Ah Fettan! Ben bu işi kimseye yapmam ama ne fayda ki seni kendime bir kere refik-i sadık addettim. Yoksa değil kızı, kızın hayalini bile göremeyecektin. Lakin hile bazı yerde işe yarıyor. Hiç olmazsa böyle iki âşık ve maşuku bir araya getirmeğe sebep oluyor. Vâkâ indü'n-nasda mezzum şey. (Bu aralık uzaktan Musa Ağa'nın geldiğini görerek) Hah tamam işte Elmas Hanım'ın babası da geliyor. Hay anasını! Şimdi son karar buna ne yol bulmalı? (Biraz düşünerek) Tamam tamam bu yolunda. (Ağlamağa başlar)

Yedinci Meclis

Fitne Kumkuması-Musa Ağa

Fitne Kumkuması: (Ağlayarak) Ah, hı... hı... hı... hı... hı... hı...

Musa Ağa: Bu ne? Bu adama ne oldu acaba?

Fitne Kumkuması: (Yine ağlayarak) Hı... hı... hı... Ah zavallı adamcağız, kim bilir şimdi...

Musa Ağa: (Kendi kendine) Ne var acaba? Baksana yahu!

Fitne Kumkuması: (Kezâlik) Ah, ah... Zavallı ihtiyar! Vah zavallı adamcağız vah!

Musa Ağa: (Yanına gelip dürterek) Canım ne var söylesene!

Fitne Kumkuması: (Musa Ağa'yı görerek) Ah! Sizin... Efendim, sizin... Sizin... Ah, ah!

Musa Ağa: (Ağlayarak) Ne oldu bizim... Ha?

Fitne Kumkuması: (Kezalik) Ah, sizin... Şeyiniz... Ah! Efendim, sizin... Vah vah vah!

Musa Ağa: (Kezalik) Vah vah vah, bizim... Ey, ne oldu?

[36] Fitne Kumkuması: (Kezalik) Ah sizin... Oh sizin... Oh sizin... Hı hı hı hı...

Musa Ağa: (Kezalik) Ey! Canım ne oldu söylesene!

Fitne Kumkuması: (Kezalik) Sizin... Kızınız... Kızınız... Kızınız... Ah ah ah ah!

Musa Ağa: (Kezalik) Canım, kızım ne oldu? Rica ederim söyle!

Fitne Kumkuması: (Kezalik) Ne olacak? Sizin kızınızı... Kızınızı... Kızınızı... Ah ah ah!

Musa Ağa: (Kezalik) Ey sonra ne oldu kızımıza?

Fitne Kumkuması: (Kezalik) Ne olacak? İbiş... İbiş... İbiş... Kızınızı... Kızınızı... Ah ah... Kızınızı...

Musa Ağa: (Kezalik) Canım, İbiş ne oldu? Kızıma bir şey mi yaptı?

Fitne Kumkuması: (Kezalik) Evet efendim, evet. Kızınızı çalıp kaçmasın mı?

Musa Ağa: (Bayılma derecesine gelip) Aman evladımı... Elmas'ımı... Elmas'ımı...

Fitne Kumkuması: (Kezalik) Evet efendim, Elmas Hanım'ı, o İbiş dedikleri herif alıp kaçırdı!

Musa Ağa: (Kezalik) Canım nasıl oldu? Ne vakit gitti bu herif?

Fitne Kumkuması: (Ağlamasını keserek) İki üç saat evvel duydum. Alıp gitmiş, köyüne götürmüş. Hatta kızınız razı olmuş bile!

Musa Ağa: Ne diyorsun! Sahih mi bu iş?

Fitne Kumkuması: Yalandan böyle şey olur mu efendim?

Sekizinci Meclis

Evvelkiler-Elmas Hanım-Fattan Bey

Fattan Bey: (Elmas Hanım'ı güya yoldan çevirmiş gibi sürükleyerek babasına teslim eder) Alın efendim kızınızı. Bendenize vermeğe her ne kadar ru-yi rıza göstermiyor idiyse siz de yine insaniyetimin iktizasını tuz ekmek yediğim için kaçarken yoldan çevirip size getirdim.

[37] Musa Ağa: Eksik olma evladım. İnsaniyetini sahihan belli ettin, aferin. (Kızına hiddetle) Seni gidi utanmaz alçak seni! Babanın elinden kaçıp da eller elinde sefa sürecektin, öyle mi?

Elmas Hanım: (Yalandan ağlayarak) Ben nişanlımı isterim, ben nişanlımı isterim (Hem tepinir hem ağlar).

Musa Ağa: Sana nişanlı şimdiden sonra dayak. Seni gidi kahpe seni!

Elmas Hanım: (Kezalik) Ben kocamı isterim! Ben kocamı isterim.

Musa Ağa: Vermeyeceğim seni o herife! Ben seni vereceğim adamı biliyorum.

Elmas Hanım: (Telaşla) Kime?

Musa Ağa: (Fattan Bey'i göstererek) İşte!

Elmas Hanım: (Suni surette ağlayarak) Ben istemem! Ben istemem!

Fattan Bey: (Elmas Hanımla hafiyen birbirlerine işaret ederek) Hayır efendim, hayır! Mademki bendenizi istemiyorlar... Kulunuz da kabul etmem belki...

Musa Ağa: Ne demek! Ben babası değilim! (Kızına hitaben) Gel buraya bakalım (Elmas Hanım yavaş yavaş gelir. Musa Ağa elini tutup Fattan Bey'in eline vererek bir taraftan İbiş yaşmağını açmış olduğu halde, bu hale taaccüple bakarak) Hah, işte şimdi muradım hasıl oldu. Haydi bakalım.

İbiş Ağa: Vay anasını! Meğerse bana olan işler hep dolapmış ha! Bravo! Bizim dost efendi bravo!

(Der ve son perde olan üçüncü perde dahi iner)

Hitam.



Yelizaveta Bam

Yelizaveta Bam

Esmâ Armağan Ertuğrul¹ 



*Oyun çevrilirken Rusça aslından yararlanılmıştır. Metnin orijinali için bkz. Daniil Harms. Rasskaziy i povesti. Yelizaveta Bam, erişim 14 Nisan 2018, <http://lib.ru/HARMS/harms.txt>

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.E. 0000-0001-7260-045X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Esmâ Armağan Ertuğrul,

İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: ertugrulesma@gmail.com

Başvuru/Submitted: 01.11.2019

Kabul/Accepted: 01.12.2019

Atıf/Citation: Harms, Daniil. "Yelizaveta Bam", Çeviren Esmâ Armağan Ertuğrul. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29, (2019): 129-169. <https://doi.org/10.26650/jtcd.641386>

Yelizaveta Bam.

Hemen şuna bak, kapı açılacak ve içeri girecekler... Beni yakalamak ve yeryüzünün suretinden kazımak için muhakkak girecekler. Ne mi yaptım? Ah bir bilebilseydim... Kaçmak mı? Ama nereye kaçmalı? Bu kapı merdivene çıkıyor. Merdivenlerde onlarla karşılaşırım. Pencereden mi? (Pencereden bakar.) Ohoo, çok yüksek! Atlayamam! Peki ne yapmalıyım? Ah! Ayak sesleri! Bunlar onlar! Kapıyı kilitleyeceğim ve açmayacağım. İstedikleri kadar çalsınlar.

(Kapı çalar: Ardından bir ses duyulur.)

Bir Ses.

Yelizaveta Bam, açın! Yelizaveta Bam, kapıyı açın!

Uzaktan bir ses.

Ne yani, kapıyı açmıyor mu?

Kapının hemen arkasından bir ses.

Açın Yelizaveta Bam, açın.

Kapının Arkasından Sesler

Birinci.

Yelizaveta Bam, size derhal kapıyı açmanızı emrediyorum!

İkinci.

Şuna, açmazsa kapıyı kıracağımızı söyleyin. Bırakın da bir deneyeyim.

Birinci.

Eğer hemen açmazsanız, kapıyı kıracağız.

İkinci.

Belki de burada değildir?

Birinci.

(Sessizce.) Burada. Başka nerede olabilir? Merdivenlerden yukarı çıktı. Buradaysa tek bir kapı var. (Yüksek sesle.) Yelizaveta Bam, size son kez söylüyorum. Kapıyı açın. (Sessizlik.) Kapıyı kır.

İkinci.

Bıçağımız yok mu?

Birinci.

Hayır. Omzunla yap.

İkinci.

Bana mısın demiyor. Dur bakalım, bir de şöyle deneyeyim.

Yelizaveta Bam.

Bana ne yapmak istediğinizi söylemediğiniz müddetçe size kapıyı açmayacağım.

Birinci.

Başınıza ne geleceğini gayet iyi biliyorsunuz.

Yelizaveta Bam.

Hayır, bilmiyorum. Beni öldürmek mi istiyorsunuz?

Birinci.

Büyük bir cezaya çarptırılacaksınız!

İkinci.

Her halükârda bizden kaçamayacaksınız!

Yelizaveta Bam.

Bana ne kabahat işlediğimi söylersiniz belki?

Birinci.

Zaten biliyorsunuz.

Yelizaveta Bam.

Hayır, bilmiyorum.

Birinci.

Müsaadenizle size inanmıyorum.

İkinci.

Suçlusunuz.

Yelizaveta Bam.

Ha ha ha ha! Beni öldürürseniz, vicdanınızın sizi rahat bırakacağını mı sanıyorsunuz?

Birinci.

Bunu, vicdanlarımızı da göz önünde bulundurarak yapacağız.

Yelizaveta Bam.

Bu durumda, ne yazık ki sizin vicdanınız yok.

İkinci.

Nasıl olmaz? Pyotr Nikolayeviç, bu kadın bizim vicdanımızın olmadığını söylüyor.

Yelizaveta Bam.

Sizin de öyle İvan İvanoviç, sizde de vicdanın zerresi yok. Sahtekârın tekisiniz.

İkinci.

Kim sahtekâr? Ben mi? Ben mi? Ben mi sahtekârım?

Birinci.

Bekleyin İvan İvanoviç! Yelizaveta Bam, size emredi...

İkinci.

Hayır, biraz durun Pyotr Nikolayeviç, siz söyleyin, ben sahtekâr mıyım?

Birinci.

Kesin saçmalamay!

İkinci.

Yani, size göre de ben bir sahtekârım, öyle mi?

Birinci.

Evet, sahtekârsınız!

İkinci.

Ah, demek size göre de ben bir sahtekârım. Böyle mi söylediniz?

Birinci.

Defolun gidin! Ne budala! Hala sorumlu olduğum bir iş var. Bir laf edildi, hala tatava yapıyorsunuz. Sonra, kimsiniz ki siz? Düpedüz aptal mısınız?

İkinci.

Siz de şarlatansınız!

Birinci.

Defolun!

Yelizaveta Bam.

İvan İvanoviç bir sahtekardır.

İkinci.

Bu yaptığımızı affetmeyeceğim!

Birinci.

Şimdi sizi merdivenlerden aşağı atarım!

(Yelizaveta Bam kapıyı açar.)

İvan İvanoviç.

Hele bir atmayı denesenize!

Pyotr Nikolayeviç.

Atarım, atarım, atarım, atarım!

Yelizaveta Bam.

Kolları kısa!

Pyotr Nikolayeviç.

Benim mi kollarım kısa?

Yelizaveta Bam.

E tabii!

İvan İvanoviç.

Sizin! Sizin! Söylesenize, onunkiler, değil mi?

Yelizaveta Bam.

Onunkiler!

Pyotr Nikolayeviç.

Yelizaveta Bam, böyle konuşmaya cüret edemezsiniz!

Yelizaveta Bam.

Nedenmiş?

Pyotr Nikolayeviç.

Çünkü her tür sestem¹ men edildiniz. İğrenç bir suç işlediniz. Bana küstahlık etmeye hakkınız yok. Suçlusunuz!

Yelizaveta Bam.

Neden?

Pyotr Nikolayeviç.

Ne neden?

Yelizaveta Bam.

Neden suçluyum?

Pyotr Nikolayeviç.

Çünkü her tür sestem men edildiniz.

İvan İvanoviç.

Her tür sestem men edildiniz.

Yelizaveta Bam.

Ama ben men edilmiş değilim ki. Saatinizi kontrol edebilirsiniz.

Pyotr Nikolayeviç.

İş oraya varmaz. Kapının önüne bir nöbetçi diktim. En ufak itiş kâğıta İvan İvanoviç şu tarafa doğru hıçkırarak.

Yelizaveta Bam.

Gösterin. Lütfen gösterin.

Pyotr Nikolayeviç.

1 Burada “ses” anlamına gelen “golos” (голос) kelimesi, aynı zamanda “oy” anlamına gelmektedir.

Pekâlâ, seyredin. Arkanızı dönmenizi rica ediyorum. Bir, iki, üç. (*Komodini² iter.*)

Yelizaveta Bam.

Bir kez daha, lütfen! Bunu nasıl yapıyorsunuz?

Pyotr Nikolayeviç.

Çok basit. İvan İvanoviç, gösterin.

İvan İvanoviç.

Memnuniyetle.

Yelizaveta Bam.

Ama bu muhteşem bir şey! (Bağırır.) Anne! Buraya gel! Sihirbazlar geldi. Annem şimdi gelir... Tanışın, Pyotr Nikolayeviç, İvan İvanoviç. Bize bir şey gösterecek misiniz?

İvan İvanoviç.

Memnuniyetle.

Pyotr Nikolayeviç.

Hale op! Hemen, şimdi.

İvan İvanoviç.

Burada dayanacakbir yer yok.

Yelizaveta Bam.

Belki bir havlu istersiniz?

İvan İvanoviç.

Niye ki?

Yelizaveta Bam.

Öylesine. Hi-hi-hi-hi.

İvan İvanoviç.

2 Metinde itildiği belirtilen nesne “tumba” (тумба) olarak geçer. Bu kelime, “komodin”in dışında, “taş, bordür taşı, sütun, sütun tabanı, kürsü, kaide, duba” gibi anlamlara gelir. Oyunda Yelizaveta Bam kapıyı açtığı ve oyun kişilerinin içeri girebileceği düşünüldüğünden, kelime burada “komodin” anlamında kullanılmıştır.

Olağanüstü derecede hoş görünüyorsunuz.

Yelizaveta Bam.

Öyle mi? Neden?

İvan İvanoviç.

I-1-1-1-1... Çünkü bir “unutmabeni” çiçeğisiniz.

(Yüksek sesle hıçkırır.)

Yelizaveta Bam.

Unutmabeni çiçeği miyim? Gerçekten mi? Siz de lalesiniz.

İvan İvanoviç.

Nasıl?

Yelizaveta Bam.

Lale.

İvan İvanoviç.

(Şaşkınlıkla.)

Çok hoş.

Yelizaveta Bam.

(Burnuna.)

Sizi koparmama izin verin.

Baba.

(Bas bir sesle.)

Yelizaveta, aptallaşma.

Yelizaveta Bam.

(Baba'ya.) Şimdi bırakacağım babacığım. *(İvan İvanoviç'e, burnuna.)* Dört ayak üzerinde durun.

İvan İvanoviç.

İzin verirseniz Yelizaveta Tarakanovna³, eve gitsem daha iyi olacak. Karım evde beni bekliyor. Karımın epeyce çocuğu var Yelizaveta Tarakanovna. Sizi sıktığım için başışlayın. Beni unutmayın. Artık herkesin kapı dışarı ettiği biriyim. Niye, diye mi soruluyor? Yoksa bir şey mi çaldım? Neyse ki hayır! Yelizaveta Eduardovna, ben dürüst bir insanım. Evde karım var. Karımın bir sürü çocuğu var. Çocuklar iyi. Her biri dişlerinde, bir kibrit kutusu tutar. Artık beni başışlayın. Ben Yelizaveta Mihaylovna, eve gidiyorum.

(Anne, müzik eşliğinde şarkı söyler.)

Anne.⁴

İşte alev aldı sabah, kızıla boyanıyor sular, uçuyor gölün üzerinde çevik bir martı ve vb...

vb.

Pyotr Nikolayeviç.

İşte geldik!

Baba.

Şükürler olsun Tanrım!

(Çıkarlar.)

Yelizaveta Bam.

Anne, sen gezmeye gelmiyor musun?

Anne.

Gelmeme istiyor musun?

Yelizaveta Bam.

Hem de nasıl.

Anne.

3 “Tarakan” (таpакан) Rus dilinde “hamamböceği” anlamına gelir. Dolayısıyla burada kullanılan şekliyle Tarakanovna, “Hamamböceğiovna” şeklinde de ifade edilebilir ve “Yelizaveta Tarakanovna” ismi, “Hamamböceğinin kızı Yelizaveta” anlamındadır.

4 Rus dilinde “anne” kelimesi “mat” (матъ) veya “mama” (мама) ile ifade edilirken burada kullanılan biçim olan “mamaşa” (мамаша) daha çok konuşma dilinde kullanılır ve daha aşığılayıcı bir anlam taşır.

Hayır, gelmiyorum.

Yelizaveta Bam.

Gidelim o z-z-a-aman!

Anne.

Gidelim haydi, gidelim.

(Çıkarlar.)

(Sahne boştur.)

İvan İvanoviç ve Pyotr Nikolayeviç.

(Koşarak girerek.)

Nerede, nerede, nerede

Yelizaveta Bam,

Yelizaveta Bam,

Yelizaveta Bam?

Pyotr Nikolayeviç.

Burada burada burada.

İvan İvanoviç.

Orada orada orada.

Pyotr Nikolayeviç.

Nereye geldik İvan İvanoviç?

İvan İvanoviç.

Kilitli kaldık sizinle Pyotr Nikolayeviç.

Pyotr Nikolayeviç.

Ne rezillik ama! Beni itmemenizi rica ediyorum!

İvan İvanoviç.

Alın size bir sterlin.⁵ Ne beş eksik ne beş fazla.

Pyotr Nikolayeviç.

Yelizaveta Bam nerede?

İvan İvanoviç.

Niye lazım size?

Pyotr Nikolayeviç.

Öldürmek için!

İvan İvanoviç.

Hımm, Yelizaveta Bam orada, bankta oturuyor.

Pyotr Nikolayeviç.

Öyleyse var gücümüzle koşalım.

(İkisi de oldukları yerde koşarlar. Pyotr Nikolayeviç ile İvan İvanoviç koştukları sırada sahnenin önüne bir kütük getirilir ve kütük testereyle kesilir.)

Rap rap,

Ayaklarla

Batıyor

Dağların ardında

Pembe bulutlarla

Puh puh,

Lokomotifle,

Huk huk,

Kesilmiş

Puhu baykuşun dalı!

5 Burada sterlin anlamında kullanılan “funt” (фунт) kelimesinin bir diğer anlamı, eski bir Rus ölçü birimi olan “libre”dir. Libre kullanıldığında cümlenin anlamı eksik kaldığı için libre yerine sterlin kullanılmıştır.

(*Yelizaveta Bam dekora⁶ doğru geçer ve dekorun arkasına oturur.*)

Yelizaveta Bam.

Beni mi arıyorsunuz?

Pyotr Nikolayeviç.

Sizi arıyoruz! Vanka, o burada!

İvan İvanoviç.

Nerede, nerede, nerede?

Pyotr Nikolayeviç.

Burada, farluşkanın⁷ altında.

(*Sahneye bir Dilenci çıkar.*)

İvan İvanoviç.

Onu⁸ dışarı çıkar!

Pyotr Nikolayeviç.

Yetişilmiyor!

Dilenci.

(*Yelizaveta Bam 'a.*)

Yoldaş⁹, yardım edin.

İvan İvanoviç.

(*Kekeleyerek.*)

Gelecek sefer daha tecrübeli olacağım. Herkes gibi fark ettim.

6 Burada kullanılan kelime “kulisa” (кулиса) “sahnenin kenarlarına yerleştirilen dekorun yan taraftaki düz parçası” anlamına gelir. “Oyuncuların hazırlandıkları yer” ya da “perde arkası” anlamındaki kulis ise daha çok kelimenin çoğul haliyle kullanılır. Bkz. Kulica, erişim 16 Nisan 2018, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/846030>.

7 İ. Bahterev, “farluşka” (фарлушка) kelimesinin, özel bir kullanım amacı olmayan bir nesneyi belirtmek için uydurulduğunu hatırlatıyor. Bkz. Daniil Harms, *Tsirk Şardam*, Der. Valeriy Nikolayeviç Sajin (Sankt-Peterburg: Kristall, 2001), 930.

8 Kastedilen Yelizaveta Bam’dır.

9 Burada “yoldaş” anlamında kullanılan kelimenin bir diğer anlamı “arkadaş”tır.

Yelizaveta Bam.

(Dilenci 'ye.)

Hiçbir şeyim yok.

Dilenci.

Hiç değilse üç beş kuruş.

Yelizaveta Bam.

Şu amcaya sor.

(Pyotr Nikolayeviç'i gösterir.)

Pyotr Nikolayeviç.

(İvan İvanoviç'e, kekeleyerek.)

Şu yaptığına bak!

İvan İvonoviç.

(Kekeleyerek.)

Kökünü kazıyorum.

Dilenci.

Yardım edin yoldaşlar.

Pyotr Nikolayeviç.

(Dilenci 'ye.)

Haydi. Tırman şuraya.

İvan İvanoviç.

Ellerinle şu taşa dayan.

(Dilenci, dekora¹⁰ çıkar.)

Pyotr Nikolayeviç.

10 Burada kullanılan kelime “kulisa” (кулиса) “sahnenin kenarlarına yerleştirilen dekorun yan taraftaki düz parçası” anlamına gelir. Bkz. Dipnot 7.

Sorun yok, hallediyor.

Yelizaveta Bam.

Otursanıza siz de. Ne bakıyorsunuz?

İvan İvanoviç.

Teşekkür ederim.

Pyotr Nikolayeviç.

Oturalım.

(Oturlurlar.)

Yelizaveta Bam.

Niyeyse kocam gelmiyor. Nereye kayboldu?

Pyotr Nikolayeviç.

Gelecek. *(Fırlar ve sahnede koşuşturur.)* Kış kış!¹¹

İvan İvanoviç.

Ha-ha-ha. *(Pyotr Nikolayeviç'in arkasından koşar.)* Ev nerede ki?

Yelizaveta Bam.

Burada işte, bu yolun ötesinde.

(Sahneye, elinde kuş tüyünden bir kalemle Baba¹² girer.)

Pyotr Nikolayeviç.

(İvan İvanoviç'e vurur.) Seni beş para¹³ etmez adam!

Yelizaveta Bam.

İvan İvanoviç, buraya koşun!

11 Metinde kullanıldığı şekliyle “çur çura!” (чур-чупа), bir şeye dokunmanın, herhangi bir sınırı geçmenin, bir gayeyi aşmanın “yasak” olduğunu belirtmeye yarayan nıdadır. Özellikle çocukların oyunlarında kullandıkları kelime, birtakım “karanlık güçlere” karşı söylenen “büyü sözü”dür.

12 Rus dilinde “baba”, “otets” (отец) ya da “papa” (папа) ile ifade edilirken burada kullanılan biçim olan “papaşa” (папаша) daha çok konuşma dilinde kullanılır ve daha aşağılayıcı bir anlam taşır.

13 Söz öbeğinin orijinali “on beş kuruşluk”tur; ancak söylenmek istenen düşünüldüğünde böylesi daha uygun bulunduğundan bu şekilde çevrilmiştir.

İvan İvanoviç.

Ha-ha-ha, ayaklarım yok ki!

Pyotr Nikolayeviç.

E sen de dört ayak üzerinde koş!

Baba.

Hakkında yazılmış olan.

Yelizaveta Bam.

Kim beş para etmez?

İvan İvanoviç.

Ben, ha-ha-ha, pantolonluyken!

Pyotr Nikolayeviç ve Yelizaveta Bam.

Ha-ha-ha-ha!

Baba.

Kopernik en büyük bilim adamıydı.¹⁴

İvan İvanoviç.

(Yere yapışır.)

Kafamda saç var.

Pyotr Nikolayeviç ve Yelizaveta Bam.

Ha-ha-ha-ha-ha-ha-ha!

İvan İvanoviç.

Yerde boylu boyunca yatıyorum!

(Anne, sahneye girer.)

14 Metnin orijinalinde bu cümle “Kopernik bıyl velişayşım uçyonıum” (Коперник был величайшим ученым) olarak geçer. “Velişayşiy” (величайший) kelimesi, (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) yanlış yazıldığı düşünüldükçe “en büyük” anlamına gelen “veličayşiy” (величайший) düşünüldükçe çevrilmiştir.

Pyotr Nikolayeviç ve Yelizaveta Bam.

Ha-ha-ha-ha-ha!

Yelizaveta Bam.

Ay ay, yapamam!

Baba.

Kuş satın alırken bak; dişleri var mı yok mu diye. Dişleri varsa, kuş değil demektir.

(Çıkar.)

Pyotr Nikolayeviç.

(*Elini kaldırarak.*) Sözlerime iyice kulak vermenizi rica ediyorum. Size, her talihsizliğin ansızın meydana geldiğini kanıtlamak istiyorum. Henüz tümüyle genç bir adamken, kapısı gıcırdayan bir kulübede yaşadım. Bu kulübede tek başıma yaşadım. Benim dışımda bir tek fareler ve hamamböcekleri vardı. Her tarafta hamamböcekleri olurdu, gece çöktüğünde kapıyı kapatıp ışığı söndürürdüm. Hiçbir şeyden korkmadan uyurdum.

Sahnenin Arkasından Bir Ses.

Hiçbir şeyden!

Anne.

Hiçbir şeyden!

Sahnenin Arkasından Flüt Sesi.

!-!

İvan İvanoviç.

Hiçbir şeyden!

Kuyruklu Piyano.

!-!

Pyotr Nikolayeviç.

Hiçbir şeyden. (*Sessizlik.*) Korkacak hiçbir şeyim yoktu. Sahiden. Soyguncular gelebilir ve evin altını üstüne getirebilirlerdi. Ne bulurlardı? Hiçbir şey.

Sahnenin Arkasından Bir Düdük.

!-!

*(Sessizlik.)***Pyotr Nikolayeviç.**

Kim yanıma sokulabilirdi ki gece vakti? Başka kimse yoksa madem? Değil mi ama?

Sahnenin Arkasından Bir Ses.

Kimse yok mu başka?

Pyotr Nikolayeviç.

Öyle değil mi ya? Ama bir gün uyanıyorum...

İvan İvanoviç.

...Ve kapının açık olduğunu görüyorum. Kadının biri dikiliyor kapıda. Doğrudan yüzüne bakıyorum. Duruyor. Ortalık yeterince aydınlıktı. Sabaha karşı olmalıydı. Her halükârda iyice gördüm yüzünü. O, buydu iŖte. *(Yelizaveta Bam'ı gösterir.)* Benziyordu o vakit...

Herkes.

Bana!

İvan İvanoviç.Ben de onu diyorum.¹⁵**Yelizaveta Bam.**

Ne diyorsunuz?

İvan İvanoviç.

Onu diyorum iŖte. Sonra artık çok geç olduğunu dŖnyorum. Beni dinliyor. *(Yelizaveta Bam ve İvan İvanoviç dıŖında herkes çıkar.)* Bunu neyle yaptığını sordum ona.

15 Bu cümlenin aslı "Говорю, чтобы быть."tır. (Govoryu, chtoby byt.) Ancak gerek Rus dilinde çok rastlanan bir kalıp olmadığından gerekse oyunda bilinçli bir Ŗekilde yaratılan anlamsal kopukluktan dolayı bu cümlenin anlamı tam olarak anlaŖılmamaktadır. Buna karŖın cümle, diğer cümlelerle kendi içinde tutarlı bir bütünlük sağlayacak Ŗekilde bir ara söz gibi kullanıldığından bu Ŗekilde evrilmesi uygun bulunmuŖtur.

Espadronla¹⁶ dövüştüklerini söylüyor. Dürüstçe dövüştüler ama öldürmesi onun suçu değil.
Sahi, Pyotr Nikolayeviç'i neden öldürdün?

Yelizaveta Bam.

Hayda, ben kimseyi öldürmedim!

İvan İvanoviç.

Birini yakalayıp kılıçtan geçirmek! Ne kalleslik ama! Hurra! Sen yaptın, niye ama!

Yelizaveta Bam.

(Diğer tarafa doğru yürür; oradan.)

Uuuuuuuuu-u-u-u-u-u!

İvan İvanoviç.

Kurt.

Yelizaveta Bam.

Uuuuuuuuu-u-u-u-u-u!

İvan İvanoviç.

Ku-u-u-u-urt.

Yelizaveta Bam.

(Titrer.)

U-u-u-u-u- kara erikler.

İvan İvanoviç.

Bü-bü-bü-bü-büyük anne.

Yelizaveta Bam.

Neşe!

İvan İvanoviç.

Sonsuza dek mahvedildi.

16 Eskrim eğitiminde kullanılan bir tür kılıç.

Yelizaveta Bam.

Yağız bir at, üstündeyse atın bir asker!

İvan İvanoviç.

(Bir kibrit yakar.)

Küçük bir güvercindir Yelizaveta!

Yelizaveta Bam.

Omuzlarım, doğan güneş gibi.

(Sandalyeye çıkar.)

İvan İvanoviç.

(Çömelir.)

Benim ayaklarımsa, hıyar gibi!

Yelizaveta Bam.

(Daha yükseğe çıkarak.)

Hayda! Bir şey demedim ki!

İvan İvanoviç.

(Yere uzanarak.)

Hayır hayır, bir şey yok, bir şey yok. G.g. pş. pş.

Yelizaveta Bam.

(Ellerini kaldırarak.)

Ku-ni-ma-ga-ni-li-va-ni-bauuu!

İvan İvanoviç.

(Yere uzanmış, şarkı söyler.)

Kedicik Murka

Sayıklardı süt diye

Atlardı yastığın

Ve sobanın üstüne.

Hop hop,

Zıp zıp.

Yelizaveta Bam.

(Bağırır.)

Dzıy¹⁷ kapısı! Gömlek! Urgan!

İvan İvanoviç.

(Doğrularak.)

İki marangoz geldiler koşarak ve soruyorlar: Ne var?

Yelizaveta Bam.

Köfteler! Varvara Semyonna!¹⁸

İvan İvanoviç.

(Bağırır. Dişlerini sıkarak.)

Üzerinde bir ip cambazı teli-li-li-li!¹⁹

Yelizaveta Bam.

(Sandalyeden atlar.)

Pırıl pırlım!

İvan İvanoviç.

17 Metnin bu ifade “Dzıy kalitka” (Дзы калитка) şeklinde kullanılıyor. Herhangi bir anlam ifade etmeyen “Дзы” (dzıy) kelimesi, akla fütüristlerin “akıl ötesi” dilini getiriyor. Bununla birlikte “dzıy” kelimesi bazı kaynaklarda Çin dilinde özel ada teşekkür eden “Tzu” olarak çevrilmiş; fakat ifadenin bu anlamda kullanılıp kullanılmadığı belli olmadığından kelime “dzıy” şeklinde bırakıldı.

18 “Varvara Semyonna” (Варвара Семенова) isimindeki “Varvara” bir yandan eril “varvar” kelimesinin dişil şekli “varvara” olarak “barbar” anlamını taşıırken diğer yandan kadın ismi “Varvara” anlamına gelebilecek şekilde kullanılmıştır.

19 Metinde bu cümle şu şekilde yer alır: “Плясуныа на provolo-o-o!” (Плясуныа на проволо-о-о!). “Provolo-o-o” kelimesi, buradaki şekliyle eksik bir kelimedir. Bu sebeple bu kelime, sessel özellikleri bakımından kelimeye ve cümlelerin anlamına en yakın sözcük olan “tel” anlamındaki “provolo” (проволок) kelimesinin tamamlanmamış hali olarak kullanılmıştır.

(Odanın derinliklerine doğru koşar.)

Bu odanın hacmi tarafımızca bilinmiyor.

(Dekorlar Anne ve Baba'nın üzerine düşer.)

Yelizaveta Bam.

(Sahnenin diğer köşesine koşar.)

Sayalım halkım!²⁰

İvan İvanoviç.

(Sandalyeye atlayarak.)

Pensilvanyalı bir çobanın saadeti ve çoba-ba-ba-ba!

Yelizaveta Bam.

(Başka bir sandalyeye atlayarak.)

İvan İva-va-va-va!

Baba.

(Kozalağı göstererek.)

Bir kozalak ağa-a-a-açt!

İvan İvanoviç.

(Sandalyeden.)

Şimdilik-k-k!

Baba.

Al ba-ba-ba!²¹

Anne.

20 Metnin orijinalinde bu cümle “Svoyi lyudi soçtemsyä!” (Свои люди, сочтемся!) şeklindedir. A. N. Ostrovskiy'nin aynı isimde bir oyunu vardır. Bu oyun Türkçe'ye “Bu Bir Aile Sorunudur ve Aile İçinde Halledilecek” şeklinde çevrilmiştir.

21 Metinde “Возьми посмо-о-о!” (vozmi posmo-o-o) şeklinde olan ifadesindeki “посмо-о-о” (posmo-o-o) kelimesi, daha önceki cümlelerde olduğu gibi eksik olduğu varsayılarak “bak” anlamına gelen “посмотри” kelimesinin tamamlanmamış hali şeklinde değiştirilmiştir.

Au-u-u-u-u!

Yelizaveta Bam.

Altında buldum huş ağaçlarının-nın-nın!²²

İvan İvanoviç.

Haydi göle gidelim!

Baba.

Au-u-u-u-u!

Yelizaveta Bam.

Au-u-u-u-u!

İvan İvanoviç.

Dün Kolka'ya rastladım.

Anne.

Daha nele-le-le-ler?

İvan İvanoviç.

Evet ya. Rastladım rastladım. Bir bakıyorum Kolka geçiyor, elinde bir elma taşıyor. “Ne?” diyorum, “Satın aldın?”. “Evet.” diyor, “Satın aldım.” Aldı ve uzaklaştı sonra.

Baba.

Söyleyin lütfе-fe-fe-fe-fen!

İvan İvanoviç.

Evet. Sordum ona: “Elmaları satın mı aldın; çaldın mı yoksa?” “Niye çalayım? Satın aldım.” diyor oysa. Ve gitti daha uzağa.

Anne.

Nereye gitti peki?

22 Cümlelinin orijinali “Нашла подберезови-и-и” (naşla podberozovi-i-i) şeklindedir. Cümledeki “подберезови-и-и” kelimesi, “altında” anlamına gelen “под” edatıyla “huş ağacı” anlamına gelen “береза” (beryoza) kelimesinden türetilen “березовые” (beryozovıye: huşgiller) kelimelerinin birleşiminden oluşur.

İvan İvanoviç.

Bilmiyorum. Çalmadı, satın almadı. Çekti gitti.

Baba.

Çok da nazik olmayan bu selamla kız kardeşi onu, bir yığın altın masa ve koltuğun kurulu olduğu daha açık bir yere götürdü ve on beş tane genç kız tanrı ne verdiyse oturarak kendi aralarında neşeyle gevezelik ediyorlardı. Tüm bu kızlar, sıcak bir ütüye şiddetle muhtaçtı ve hepsi, garip bir tavırla gözlerini dört döndürerek kendilerini belli ediyor ve bir an bile durmadan konuşuyorlardı.

İvan İvanoviç.

Arkadaşlar, hepimiz burada toplandık. Oley!

Yelizaveta Bam.

Oley!

Anne ve Baba.

Oley!

İvan İvanoviç.

(Titrer ve bir kibrit tutuşturarak.)

Size, doğduğum andan beri otuz sekiz yıl geçtiğini söylemek isterim.

Baba ve Anne.

Oley!

İvan İvanoviç.

Yoldaşlar. Benim bir evim var. Evde karım oturuyor. Karımın epeyce çocuğu var. Saydım, on taneler.

Anne.

(Yeri çiğneyerek.)

Darya, Marya, Fyodor, Pelageya, Nina, Aleksandr ve dört tane daha.

Baba.

Hepsi oğlan mı?

Yelizaveta Bam.

(Sahnenin etrafında koşuşturur.)

Kaçtım dört bir yandan!

Kaçtım ve başladım koşmaya!

Kaçtım ve al koşmak sana!

Anne.

(Yelizaveta'nın arkasından koşar.)

Ekmek var mı? Yer misin?²³

Yelizaveta Bam.

Çorba var mı? Yer misin?

Baba.

Et var mı? Yer misin?

(Koşar.)

Anne.

Un var mı? Yer misin?

İvan İvanoviç.

Şalgam var mı? Yer misin?

(Koşar.)

Yelizaveta Bam.

Koyun eti var mı? Yer misin?

Baba.

23 Rusçadaki “yest” (есть) fiili, hem “mevcut olmak” hem de “(bir şey) yemek” anlamına gelmektedir. Bu fiilin anlamı, zamir çekimine göre anlaşılır. Metinde “есть” (yest) fiili her iki anlamı da kast edilerek “есшь” (yessh) şeklinde kullanılmıştır. Bu sebeple aynı fiil sayfa boyunca bu şekilde kullanılmıştır.

Köfte var mı? Yer misin?

Anne.

Ah, ayaklarım yoruldu!

İvan İvanoviç.

Ah, ellerim yoruldu!

Yelizaveta Bam.

Ah, makas yoruldu!

Baba.

Ah, yaylar yoruldu!

Anne.

Kapı balkona açılıyor!

İvan İvanoviç.

Dördüncü kattan atlamak isterdim.

Yelizaveta Bam.

Kaçtım ve başladım koşmaya! Kaçtım ve al koşmak sana!

Baba.

Nöbetçi, sağ elim ve burnum, tıpkı sol elim ve kulağım gibidirler!

Koro.

(Uvertür havasında müzik eşliğinde.)

Görüşmek üzere! Görüşmek üzere!

!!-

Yukarıda konuşuyor bir çam,

Karanlık, diyor, etrafısa.

Üzerinde, diyor çamın, bir yatak,

Uzaniyor kocamsa yatakta.

Görüşmek üzere! Görüşmek üzere!

!!-

!!-

Bir keresinde koşup gelmiştik biz,

!-

Bir eve uçsuz bucaksız.

Penceredense yukarı bakıyor

Gözlükleri arasından genç bir ihtiyar.

Görüşmek üzere! Görüşmek üzere!

!!-

!!-

Açılıyor yakalar,²⁴

Görünüyorlar! - !

(Uvertür.)

İvan İvanoviç.

Sen kırkınsın.

Sandalyen kırık.

Keman.

Pa pa pi pa

Pa pa pi pa.

Pyotr Nikolayeviç.

24 Metinde bu cümle “Rastvorilis vorota” (Растворились ворота) şeklinde geçer. Normalde “büyük kapı” anlamına gelen “vorota” (ворота) kelimesi yerine burada “yaka” anlamına gelen “vorot” (ворот) kelimesinin çoğulu olan “vorota” (ворота) kullanılmıştır; zira metinde “açılmak” anlamına gelen fiil, “rastvorilis” (растворились) şeklinde, çoğul halde kullanılmıştır.

Kalk Berlin olarak

Giy pelerinini.

Keman.

Pa pa pi pa

Pa pa pi pa.

Pyotr Nikolayeviç.

Sekiz dakika

Geçiyor farkına bile varmadan.

Keman.

Pa pa pi pa pa

Pa pa pi.

Pyotr Nikolayeviç.

Size kesildi fatura,

Uyandırın çetin²⁵

Müfrezeyi veya bölüğü

Bir makineli sürüklemek adına.

Davul.

!--!--

!--!--

!--!--!--

Pyotr Nikolayeviç.

Parçacıklar uçuşurdu haftadan haftaya.

25 Metinde bu cümle “budite trudiyniy” (будьте трудны) şeklinde geçer. “Trudiyniy” (трудны) kelimesine gelen son ek, bilinçli ya da bilinçsiz olarak kelimenin anlamını bozar. Bu sebeple kelime, kökü “trud” (труд: iş, emek) dikkate alınıp kelimeye son ek “ny” (ный) getirildiği düşünülerek “zor, sıkı, güç” anlamına gelen “trudny” (трудный) anlamında kullanılmıştır.

Siren ve Davul.

Via-a bum, bum via-a-a bum.

Pyotr Nikolayeviç.

Sikuraya²⁶ gelin fark etmedi, birinci kaptanın gürültüsünü.

Siren.

Via via via via.

Pyotr Nikolayeviç.

Yardım edin şimdi, yardım edin, salata ve su lazım bana.

Keman.

Pa pa pi pa.

Pa pa pi pa.

İvan İvanoviç.

Anlatsamıza Pyotr Nikolayeviç, şu dağdaydınız.

Pyotr Nikolayeviç.

Daha yeni geldim oradan, epey güzel bir yer.

Çiçekler büyüyor. Hışırıyor ağaçlar.

Bir baraka dikiliyor, ağaçtan bir kulübe,

Bir alev parlıyor barakanın içinde,

Aleve üşüşüyor dutlar,

Gececi sivrisinekler pencereyi tıklatıyorlar.

Bazen konup pır diye uçuyor altında

Çatının; yaşlı, eşkiya bir çobanaldatan.

26 Hiçbir anlam ifade etmeyen “sikuraya” (сикурая) kelimesi akla yine fütüristlerin “aklı ötesi” dilini getiriyor. Kelimenin buradaki kullanımı, Rus dilinde sıfat fiil yapmak için kullanılan “-aya” (-ая) son ekini hatırlatsa da anlamlı herhangi bir referans bulunmadığından kelime olduğu gibi bırakılmıştır.

Köpeğin zincirini kımıldatıyor hava,
 Ve havlıyor köpekçik önündeki boşluğa,
 Ona cevaben görünmez yusufçuklar,
 Bir büyü mırıldanıyorlar uyumla.

İvan İvanoviç.

Peki, ağaçtan olan, baraka denen, içinde bir alevin parıldayıp kıpırdandığı bu kulübede kim yaşıyor?

Pyotr Nikolayeviç.

Kimse yaşamıyor

Ve kapısı açılmıyor.

Yalnızca fareler avuçlarıyla un ovuyorlar içinde

İçinde yalnız lamba ısıldıyor biberiyeyle.

Ve bütün gün oturuyor bir münzevi gibi

Fırının²⁷ üzerinde hamamböceği.

İvan İvanoviç.

Peki lambayı kim yakıyor?

Pyotr Nikolayeviç.

Kimse. Kendi kendi yanıyor.

İvan İvanoviç.

Ama böyle şey olmaz ki!

Pyotr Nikolayeviç.

Boş bu sözler, aptalca!

Sonsuz bir devinim söz konusu,

27 Burada “fırın” olarak kullanılan kelime “peçka” (печка), hem fırın hem soba olarak kullanılabilen, üzerinde yatılabilecek büyüklükte olan bir çeşit Rus ısıtma sistemidir.

Hafif elementlerin soluğu,
Gezenlere ait bir koğu, dünyanın dönüğu,
Akıl almaz değişimi gece ve gündüzün.
Issız doğanın ahengi,
Vahşi hayvanların öfkesi ve gücü,
Ve insanoğlunca fethi,
Işık ve dalga yasalarının.

İvan İvanoviç.

(Bir kibrit yakarak.)

şimdi anladım,

Anladım, anladım.

Teşekkür ediyör ve önünde eğiliyorum
Ve her zamanki gibi merak ediyörüm:

Saat kaç? Söyleyin bana.

Pyotr Nikolayeviç.

Dört. Ohoo, öğle yemeği vakti!

İvan İvanoviç gidelim

Ama aklından çıkarma sakın, yarın gece

Öleceğini Yelizaveta Bam'ın.

Baba.

(Girerek.)

Yelizaveta Bam,

Kızımdır benim,

İstediğiniz ertesı gece

Öldürmeyi ve asmayı çam ağacının birine,

Zariftir,

Bilsin diye çevredeki tüm hayvanlar

Ve bütün ülke.

İşte emrediyorum size,

El birliğiyle unutmanızı Yelizaveta Bam'ı,

Yasaların aksine.

Pyotr Nikolayeviç.

Hele bir mâni olmayı dene,

Anında ayaklarımın altına alırım seni,

Sonra da kızıl kırbacımla

Kırarım eklemlerini.

Parça pinçik eder, savurup sürükleyerek

Rüzgâra salarım horoz gibi.

İvan İvanoviç.

Onu herkes tanır,

Kendisi benim efendim ve arkadaşımıdır,

Tek kanat çırpışıyla

Denizleri yerinden oynatır,

Baltayı tek bir vuruşuyla

Keser koca bir ormanı ve devirir dağları,

Tek bir soluğuyla

Hissedilir dört bir yanda varlığı.

Baba.

Haydi dövüşelim büyücü,
Sen sözünü kullan, bense elimi,
Geçecek bir dakika, bir saat geçecek,
Ardından geçecek bir saat daha.
Öleceksin sen, öleceğim ben,
Susacak her şey orada,
Yeter ki bayram etsin kızım,
Yelizaveta Bam.

İKİ KAHRAMANIN DÖVÜŞÜ

İvan İvanoviç.

İki kahramanın dövüşü!
Metin: İmmanuel Krasdayteyrik.
Müzik: Hollandalı çoban Veliopag'ın.
Hareket: Meçhul bir gezgine ait.
Çan başlangıcı gösterir!

Salonun farklı uçlarından sesler.

İki kahramanın dövüşü!
Metin: İmmanuel Krasdayteyrik.
Müzik: Hollandalı çoban Veliopag'ın.
Hareket: Meçhul bir gezgine ait.
Çan başlangıcı gösterir.
İki kahramanın dövüşü!

(vb.)

Çan.

Bum, bum, bum, bum, bum.

Pyotr Nikolayeviç.

Kuriybıyr daramur

Dıyndiri

Slakatiyr pakaradagu

Dıy kıy çiri kiri kiri

Zanudila habakula

He-e-el

Hançu ana kudıy

Stum çi na lakudıy

Para vıy na lıytına

He-e-el

Çapu açapalı

Çapatalı mar

Nabaloçına

He-e-el

(Elini kaldırır.)

Baba.

Bırak uçsun güneşe

Kanatlı papağan

Bırak sönük kalsın altın gibi

Uzun bir gün, bırak.

Bırak yarıp geçsin ormanı

Toynağın sesi ve gürültüsü
Ve çığlık çığlığa fırlayacak tekerlekten
Sandığın özü.
Ve şövalye oturarak masaya
Ve dokunarak kılıca, kaldıracak kâseyi ve sonra
Üzerinden kâsenin haykıracak:
Bu kâseyi armağan ediyorum
Hararetle dudaklarıma.
İçlerinden en iyisi için,
İçiyorum Yelizaveta Bam için.
Onun ki beyaz ve körpecik elleri,
Okşadılar ceketimi...
Yaşa Yelizaveta Bam,
Yüz bin yıl yaşa.
Pyotr Nikolayeviç.
Pekâlâ, başlıyoruz.
Dikkatle takip etmenizi rica ediyorum,
Kılıçlarımızın salınımlarını
Savrulduğu yeri ucunun,
Ve karşılık verdiği yönü.
İvan İvanoviç.
Demek soldan gelen hamleleri sayıyorum.
Baba.
Yanını kesiyorum, kesiyorum sağını,

Baksın herkes başının çaresine!

Etrafta uğulduyor artık bir meşe ormanı,

Büyüyorlar bahçenin çevresinde.

Pyotr Nikolayeviç.

Etrafına daha az bak,

Gözlemler hareketini daha çokça,

Demir merkezlerin ve yoğunlaşmasını ölümcül güçlerin.

Baba.

Demire övgü, karborunduma!²⁸

O tutturur kaldırımları birbirine

Ve ışıdayarak elektrikle

Hırpalar düşmanı ölünceye kadar!

Demire övgü! Savaşa şarkı!

O endişelendirir haydudu,

Bebeği dönüştürür gence,

Hırpalar düşmanı ölünceye kadar!

Savaşa şarkı! Şan kuştülerine!

Onlar ki uçuşurlar havada

Acımasızca gözlerini doldurup

Paralarlar düşmanı ölünceye kadar!

Şan kuştülerine! Bilgelik taş.

O ki gölgesinde uzanır çamın ciddiyetle,

Altından akıp gider su,

28 Karborundum: Aşındırıcı madde olarak kullanılan silisyum karbürün ticaretteki adı.

Ölmüş düşmana doğru.

(Pyotr Nikolayeviç düşer.)

Pyotr Nikolayeviç.

Yaralı halde düştüm yere,

Elveda Yelizaveta Bam,

Git dağdaki kulübeme,

Ve kal orada.

Koşuşturacaklar senin

Ve ellerinin üzerinde sağır fareler, sonrasındaysa

Münzevi bir hamamböceği.

(Çan çalar.)

Duyuyorsun, çınıyor çan,

Çatının üzerinde bim ve bam.

Bağışla beni ve affet Yelizaveta Bam.

İvan İvanoviç.

İki kahramanın dövüşü sona erdi.

(Pyotr Nikolayeviç dışarı taşınır.)

Yelizaveta Bam.

(Girerek.) Ah babacığım, buradasın.

Çok sevindim,

Demin kooperatifteydim,

Şekerleme aldım yenice,

Çayın yanında pasta da olsun istedim.

Baba.

(Yakasını açarak.)

Uf, amma yoruldum.

Yelizaveta Bam.

Ne yaptın ki?

Baba.

Şey... Odun kestim ve müthiş yorgunum.

Yelizaveta Bam.

İvan İvanoviç, bira dükkanına gidin ve bize bir şişe birayla nohut kapıp gelin.

İvan İvanoviç.

Aha, nohut ve yarım şişe bira, birahaneye gidilecek, oradan da buraya.

Yelizaveta Bam.

Yarım şişe değil, bir şişe bira; ayrıca birahaneye değil, nohuda gidilecek!

İvan İvanoviç.

Şimdi, kürkümü bira dükkanına saklayacağım, kafamın üstüneyse yarım bir nohut takacağım.

Yelizaveta Bam.

Ah hayır, gerek yok, sadece acele et, babacığım odun kesmekten yorgun düştü de.

Baba.

Ah şu kadınlar, anlayışları kıt, dopdolu zihinleri boşlukla.

Anne.

(Girerek.)

Yoldaşlar. Bu alçak kadın Mavo oğulun canına kıymış.²⁹

29 Metinde bu cümle “Mavo sına eta merjavka ukokosıyla” (Маво сына эта мержавка уокосыла) şeklinde geçer. Bir anlam ifade etmeyen “merjavka” (мержавка) kelimesi, “alçak (kadın)” anlamına gelen “merzavka” (мерзавка) kelimesiyle, yine bir anlam ifade etmeyen “ukokosıyt” (уокосыть) fiilin dişil çekimi olan “ukokosıyla” (уокосыла) kelimesi ise “öldürmek, canına kıymak” anlamlarına gelen “ukokoşit” (уокошит) fiiliyle değiştirilmiştir.

(Dekorun arkasından iki kafa uzanır.)

Kafalar.

Hangisi? Hangisi?

Anne.

Şu işte, dudakları şöyle olan!

Yelizaveta Bam.

Anne anne, neler söylüyorsun?

Anne.

Sırf senin yüzünden berabere bitti oğlanın hayatı.

Yelizaveta Bam.

Bana kimden bahsettiğini söyler misin?

Anne.

(Kaya gibi bir suratla.)

Onlardan! Onlardan! Onlardan!

Yelizaveta Bam.

Delirmiş!

Anne.

Mürekkep balığıyım ben!

(Dekorlar Anne ile Baba'yı yutar.)

Yelizaveta Bam.

Şimdi gelecekler, ne halt ettim ben!

Anne.

3x27=81.

Yelizaveta Bam.

Beni yakalamak ve yeryüzünün suretinden silmek için mutlaka gelecekler. Kaçmak. Kaçmak lazım. Ama nereye kaçmalı? Bu kapı merdivenlere çıkıyor, kapıda onlarla karşılaşırım. Pencereden mi? (*Pencereden bakar.*) Ohoooo! Atlayamam. Çok yüksek! Peki ne yapmalıyım? Ah! Ayak sesleri geliyor. Bunlar onlar. Kapıyı kapatacağım ve açmayacağım. İstedikleri kadar çalsınlar. (*Kapıyı kapatır.*)

Kapı Çalınır, Ardından Bir Ses.

Yelizaveta Bam, size kanun namına kapıyı açmanızı emrediyorum.

(*Sessizlik.*)

Birinci Ses.

Size kapıyı açmanızı emrediyorum!

(*Sessizlik.*)

İkinci Ses.

(*Sessizce.*)

Haydi kapıyı kıralım.

Birinci Ses.

Yelizaveta Bam, açın; yoksa zorla gireceğiz!

Yelizaveta Bam.

Bana ne yapmak istiyorsunuz?

Birinci.

Cezaya çarptırıldınız.

Yelizaveta Bam.

Ne sebeple? Neden bana ne yaptığımı söylemek istemiyorsunuz?

Birinci.

Pyotr Nikolayeviç Krupernak'ı öldürmekle suçlanıyorsunuz.

İkinci.

Bu yüzden cevap verin.

Yelizaveta Bam.

Ama ben kimseyi öldürmedim!

Birinci.

Ona mahkeme karar verir.

(Yelizaveta Bam kapıyı açar. İtfaiyeci kılığında girmiş Pyotr Nikolayeviç ve İvan İvanoviç içeri girerler.)

Yelizaveta Bam.

Size teslim oluyorum.

Pyotr Nikolayeviç.

Kanun namına tutuklusunuz.

İvan İvanoviç.

(Bir kibrit yakarak.)

Bizi takip edin.

Yelizaveta Bam.

(Bağırır.)

Bağlayın beni! Örgülerimden sürükleyin! Yalağın³⁰ içinden geçirin! Ben kimseyi öldürmedim. Ben kimseyi öldüremem!

Pyotr Nikolayeviç.

Yelizaveta Bam, sakın olun.

İvan İvanoviç.

Önünüze bakın.

Yelizaveta Bam.

Dağdaki kulübede artık küçük bir ateş yanıyor. Fareler bıyıklarını oynatıyor,

30 Burada “yalak” olarak çevirdiğimiz “корыто” (koryto) kelimesinin diğer bir anlamı, geçmişte özellikle çamaşır yıkanırken kullanılan geniş tomruktan ya da metalden yapılan bir gereç olan “tekne”dir. Oyunun yazıldığı dönem düşünülünce kelimenin her iki anlamının da kullanılabileceği görülür.

oylatıyorlar. Fırının üstündeyse kızıl yakalı gömleği³¹ ve elindeki baltayla Hamamböceği Hamamböceği³² oturuyor.

Pyotr Nikolayeviç.

Yelizaveta Bam! Ellerinizi uzatıp keskin gözlerinizi kapatarak eklemelerinizin dengesine ve sinir şöleninize hâkim olarak adımlarımı takip edin. Arkamdan gelin.

(Yavaşça çıkarlar.)

Perde.

1927 yılı aralık ayının 12'siyle 24'ü arasında yazılmıştır.

Kaynakça

Kulica, erişim 16 Nisan 2018, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/846030>.

Harms, Daniil. Rasskazıy i povesti. Yelizaveta Bam, erişim 14 Nisan 2018, <http://lib.ru/HARMS/harms.txt>.

Harms, Daniil. *Tsirk Şardam*. Der. Valeriy Nikolayeviç Sajin. Sankt-Peterburg: Kristall, 2001.

31 Burada gömlek olarak çevirdiğimiz kıyafet, aslında rubaha'dır (рубaha). Rusların milli giysilerinin parçalarından biri olan bu kıyafet de gömlek gibi vücudun üst kısmına giyilir ve farklı renk ve desenlere sahip olabilir.

32 Rusçada isme gelen "oviç" kelimesi, baba adına işaret eder. Dolayısıyla "Hamamböceği Hamamböceği" ifadesi, "Hamamböceği oğlu Hamamböceği" şeklinde de kullanılabilir.

AMAÇ-KAPSAM

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy, araştırmacı, yazar, akademisyen ve yüksek öğrenim öğrencilerinin üstün nitelikli orijinal bilimsel çalışmalarını yayınlamayı ve bu alandaki bilgi birikimine katkı sunmayı amaçlar. Yılda iki kez Haziran ve Aralık aylarında yayımlanan, hakemli, açık erişimli, bilimsel bir dergidir.

Derginin konu kapsamında tiyatro tarihi ve eleştirisi, tiyatro teorileri, dramaturji, oyun yazarlığı, yaratıcı yazım, Osmanlı-Türk tiyatrosu, uluslararası ve ulusal tiyatro sahnesindeki çağdaş gelişmeler yer alır. İngilizce, Almanca ve Türkçe dillerinde orijinal araştırma makaleleri ve derleme yazıları dergide yayınlanır.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirilmediği olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör (Baş Editör) tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediği konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telif hakkı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

AÇIK ERİŞİM İLKESİ

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy makaleleri açık erişimlidir ve Creative Commons Alıntı-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>) olarak lisanslıdır.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

DİL

Derginin yayın dili Türkçe, İngilizce ve Almanca'dır.

YAZILARIN HAZIRLANMASI VE YAZIM KURALLARI

1. Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır.
2. Makale gönderimi online olarak <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi> üzerinden yapılmalıdır.
3. Gönderilen yazılar, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) kapak sayfası; editöre mektup (varsa), yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.
4. Makale ile birlikte 100-150 kelimeyi geçmeyecek Türkçe ve İngilizce özet verilmelidir.
5. Makale dilinde 5, İngilizce 5 anahtar kelime olmalıdır.
6. Türkçe ve Almanca makaleler için 600-700 kelime genişletilmiş İngilizce özet verilmelidir.
7. Makale içindeki alıntılar italik olarak yazılmalıdır, atıflar sayfa altı dipnot verme biçiminde 10 punto olarak belirtilmelidir.
8. Metin baştan sona kadar Times New Roman 12 punto normal olmalıdır.
9. Metinde satır aralığı 1,5 (bir buçuk) olmalıdır.
10. Paragraf başı boşlukları 1,5 (bir buçuk) olmalıdır.
11. Makale başlığı Times New Roman 14 punto koyu büyük harflerle yazılmalıdır.
12. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş ve faks numaraları, ORCID ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).

Referans Stili ve Formatı

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy referans sistemi olarak "Chicago Manual of Style (CMOS) kullanır. Ayrıntılı bilgi için: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Örnekler:

İR: İlk referans, **SR:** Sonraki referans, **K:** Kaynakça

Kitap

İR Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (İstanbul: Habitus Kitap, 2012), 73.

SR Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, 44.

K Karaboğa, Kerem. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Kitap, 2012.

İR Toby Cole ve Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* (Chicago: Echo Point Books and Media, 2013), 37.

SR Cole ve Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre*, 65.

K Cole, Toby ve Chinoy, Helen Krich. *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* Chicago: Echo Point Books and Media, 2013.

Çeviri Kitap

İR Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012), 24.

SR Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 32.

K Latacz, Joachim, *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012.

Hazırlayanı/Derleyeni/Editörü Olan Kitapta Kitap Bölümü

İR Oğuz Arıcı, "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", *Tiyatroda Zaman/Mekan* içinde, Ed. Kerem Karaboğa (İstanbul: Habitus Kitap, 2018), 20.

SR Arıcı, "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", 24.

K Arıcı, Oğuz. "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", *Tiyatroda Zaman/Mekan*. Editör Kerem Karaboğa, 11-34. İstanbul: Habitus Kitap, 2018.

Kitap İçindeki Önsöz, Sunuş, Giriş vb. Kısımlar

İR Özdemir Nutku, William Shakespeare'in *Othello* adlı kitabına sunuş (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), XVII.

SR Nutku, sunuş, XVI.

K Nutku, Özdemir. William Shakespeare'in *Othello* adlı kitabına sunuş, I-XXI. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

Elektronik Olarak Yayımlanmış Kitap

İR Fakiye Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri* (İstanbul: Altkitap, 2002) Erişim 14 Mart 2018, <https://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>.

SR Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*, 39.

K Özsoysal, Fakiye. *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. İstanbul: Altkitap, 2002. Erişim 14 Mart 2018. <https://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>.

Online başvurulmuş kitaplar için URL ya da veritabanının adı verilir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm ya da kısım başlığı referans verilebilir.

Telif Dergi Makalesi

İR Nilgün Firdinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010), 87.

SR Firdinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı," 89-90.

K Firdinoğlu, Nilgün. "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010), 85-97.

Çeviri Dergi Makalesi

İR Charlotte Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", çev. Ayşan Sönmez, *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi* 12 (2006), 22.

SR Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", 25.

K Rea, Charlotte. "Kadın Tiyatro Grupları", Çeviren Ayşan Sönmez. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi* 12 (2006), 21-37.

Elektronik Dergi Makalesi

İR Ali Artun, "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı" *Skop Dergi* 14 (2019): 12. Erişim 27 Mart 2019.

SR Artun, "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı", 17.

K Artun, Ali. "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı" *Skop Dergi* 14 (2019): 9-21. Erişim 27 Mart 2019.

Online başvurulmuş makaleler için URL ya da veritabanının adı verilir. Eğer mevcutsa DOI (Digital Object Identifier) numarasını belirtin.

Tez

İR Yavuz Pekman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik", (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001), 28.

SR Pekman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik", 76.

K Pekman, Yavuz. "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001.

Ansiklopedi Maddesi

İR Aziz Çalışlar, "Belgesel Oyun," *Tiyatro Ansiklopedisi*, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 70.

SR Çalışlar, "Belgesel Oyun," 70.

K Çalışlar, Aziz. "Belgesel Oyun," *Tiyatro Ansiklopedisi*: 70-72. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

Kitap Tanıtımı

İR Rıdvan Turhan, "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 16 (2008), 241.

SR Turhan, "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş," 243.

K Turhan, Rıdvan. "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 16 (2008): 239-244.

Web Sitesi

İR Carl Tollef Solberg ve Espen Gamlund, "How Should We Evaluate Deaths?," Practical Ethics, erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

SR "How Should We Evaluate Deaths?"

K Solberg, Carl Tollef ve Gamlund, Espen. "How Should We Evaluate Deaths?" Practical Ethics. Erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

Basılı Gazete Makalesi

İR Takiyettin Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi evre ve İnsan," *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971, 2.

SR Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi evre ve İnsan," 2.

K Mengüşoğlu, Takiyettin. "Eğitimde Tarihi evre ve İnsan." *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971.

Elektronik Gazete Haberi

İR "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SR "What Consent?"

K "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SON KONTROL LİSTESİ

- Makalenin türünün belirtildiği
- Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu
- İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
- Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Referansların derginin benimsediği Chicago Manual of Style'ı temel alan referans sistemine uygun olarak düzenlendiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu (Yazar, makale yayına kabul bilgisini aldıktan sonra göndermelidir.)
- Daha önce basılmamış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin kategorisi
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks numarası
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
 - ✓ Teşekkür, çıkar atışması, finansal destek bilgisi
- Makale ana metni
 - ✓ Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almamış olması gerekir.
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Özetler: 100-150 kelime makale dilinde ve 100-150 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - ✓ Geniş Özet: 600-700 kelime İngilizce (Makale dili Almanca veya Türkçe ise)
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, şekiller (başlık, kaynak ve alt yazılarıyla)

İLETİŞİM

Baş editor : Oğuz ARICI

E-mail : dramaturji@istanbul.edu.tr

Tel : (212) 455 57 00

Adres : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü
Balabanağa Mah. Ordu Cad. No: 6
Laleli Fatih 34134 İstanbul, Türkiye

AIM AND SCOPE

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi aims to publish high quality original articles of researches, academicians, writers and and post graduate students, and contribute to the knowledge in the field. It is a peer-reviewed, open-access, scientific journal published twice a year in June and December.

The Journal covers theatre history and criticism, theatre theories, dramaturgy, playwriting, creative writing, Ottoman-Turkish theatre, and contemporary developments in the international and national theatre scene. Original articles and reviews in English, German and Turkish are published in the journal.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. The Journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation. Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data",

INFORMATION FOR AUTHORS

“analyzing the data”, “writing the manuscript”, “reviewing the manuscript with a critical perspective” and “planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it”. Fund raising, data collection or supervision of the research are not sufficient for being accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Transfer Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment. When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author’s obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees’ claims.

Editor-in-chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal. Reviewers’ judgments must be objective.

Reviewers’ comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Are references made to other works in the field adequate?
- Is the language acceptable?

INFORMATION FOR AUTHORS

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and they must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the reviewing process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential and that this is a privileged interaction. The reviewers and members of editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

OPEN ACCESS STATEMENT

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi is an open access journal which means that all content is freely available without charge to users. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

The articles in Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi are open access articles licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>).

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data

INFORMATION FOR AUTHORS

fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct the editor will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

LANGUAGE

The publication language of the journal is Turkish, English and German.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

1. All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified.
2. Manuscript is to be submitted online via <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi>
3. The submitted manuscript must be accompanied by a title page including detailed information about the article and a cover letter (optional). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors must be submitted. (see the Submission Checklist).
4. The abstracts (in the language of article and in English) must be of 100-150 words each.
5. Five keywords (5 in the language of article and 5 in English) must be given underneath the abstracts.
6. Extended abstract of 600-700 words is required for the manuscripts in Turkish and German.
7. Quotations in the manuscript must be italicised and the citations in text must be indicated as footnote in 10 points.
8. The text of the main document must be in Times New Roman font and in 12 points.
9. Line spacing in the manuscript must be 1.5.
10. The paragraphs must be indented 1.5.
11. The title must be written with capital letters (14 points, bold).
12. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone, fax number of the author(s) and ORCIDs of all authors (see The Submission Checklist).

Reference Style and Format

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi has adopted "Chicago Manual of Style (CMOS)". Detailed information is available on https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html

Authors are responsible for the accuracy of references. All references should be cited in text. Below given examples should be considered in citing the references.

Examples:

FN: First note, **SN:** Subsequent note, **B:** Bibliography

Book

FN Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (İstanbul: Habitus Kitap, 2012), 73.

SN Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, 44.

B Karaboğa, Kerem. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Kitap, 2012.

FN Toby Cole and Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* (Chicago: Echo Point Books and Media, 2013), 37.

SN Cole and Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre*, 65.

B Cole, Toby and Chinoy, Helen Krich. *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* Chicago: Echo Point Books and Media, 2013.

Translated Book

FN Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, trans. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012), 24.

SN Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 32.

B Latacz, Joachim, *Antik Yunan Tragedyaları*, Translated by Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012.

Chapter of an Edited Book

FN Oğuz Arıcı, "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", in *Tiyatroda Zaman/Mekan*, Ed. Kerem Karaboğa (İstanbul: Habitus Kitap, 2018), 20.

SN Arıcı, "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", 24.

B Arıcı, Oğuz. "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi." In *Tiyatroda Zaman/Mekan*. Edited by Kerem Karaboğa, 11-34. İstanbul: Habitus Kitap, 2018.

Preface, Introduction, Etc. of a Book

FN Özdemir Nutku, foreword to *Othello* by William Shakespeare (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), XVII.

SN Nutku, foreword to *Othello*, XVI.

B Nutku, Özdemir. Foreword to *Othello* by William Shakespeare, I-XXI. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

E-Book

FN Fakiye Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri* (İstanbul: Altkitap, 2002), <https://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>.

SN Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*, 39.

B Özsoysal, Fakiye. *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. İstanbul: Altkitap, 2002. <https://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>.

FN Brooke Borel, *The Chicago Guide to Fact-Checking* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 92, ProQuest Ebrary.

SN Borel, *Fact-Checking*, 104–5.

B Borel, Brooke. *The Chicago Guide to Fact-Checking*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ProQuest Ebrary.

For books consulted online, cite the URL or the name of the database. If no page numbers are available, cite a section, loc number (kindle) or chapter title.

Journal article

FN Nilgün Firidinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010), 87.

SN Firidinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı," 89-90.

B Firidinoğlu, Nilgün. "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010), 85-97.

Translated Journal Article

FN Charlotte Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", çev. Ayşan Sönmez, *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi* 12 (2006), 22.

SN Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", 25.

B Rea, Charlotte. "Kadın Tiyatro Grupları", Çeviren Ayşan Sönmez. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi* 12 (2006), 21-37.

Online Journal Article

FN Ali Artun, "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı" *Skop Dergi* 14 (2019): 12. 27 Mart 2019.

SN Artun, "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı", 17.

B Artun, Ali. "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı" *Skop Dergi* 14 (2019): 9-21. 27 Mart 2019.

For articles consulted online, cite the URL or the name of the database. If available, specify the DOI (Digital Object Identifier) number.

Thesis or Dissertation

FN Yavuz Pekman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik", (PhD diss., İstanbul Üniversitesi, 2001), 28.

SN Pekman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik", 76.

B Pekman, Yavuz. "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik." PhD diss., İstanbul Üniversitesi, 2001.

Encyclopaedia Entry

FN Aziz Çalışlar, "Belgesel Oyun," *Tiyatro Ansiklopedisi*, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 70.

SN Çalışlar, "Belgesel Oyun," 70.

B Çalışlar, Aziz. "Belgesel Oyun," *Tiyatro Ansiklopedisi*: 70-72. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

Book Review

FN Rıdvan Turhan, "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 16 (2008), 241.

SN Turhan, "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş," 243.

B Turhan, Rıdvan. "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 16 (2008): 239-244.

Website Content

FN Carl Tollef Solberg ve Espen Gamlund, "How Should We Evaluate Deaths?" Practical Ethics, erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

SN "How Should We Evaluate Deaths?"

B Solberg, Carl Tollef ve Gamlund, Espen. "How Should We Evaluate Deaths?" Practical Ethics. Erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

News or Magazine Article

FN Takiyettin Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan," *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971, 2.

SN Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan," 2.

B Mengüşoğlu, Takiyettin. "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan." *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971.

Online News or Magazine Article

FN "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SN "What Consent?"

B "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Confirm that the category of the manuscript is indicated.
- Confirm that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
- Confirm that final language control is done.
- Confirm that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
- Confirm that the references cited in the text and listed in the references section are in line with journals’s reference system based on Chicago Manual of Style.
- Copyright Agreement Form (will only be sent after the article has been accepted for publication)
- Permission for non-published material
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript both in the language of the manuscript and in English
 - ✓ All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - ✓ Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
 - ✓ ORCIDs of all authors.
 - ✓ Acknowledgements, grant supports, conflicts of interest should be indicated
- Main Manuscript Document
 - ✓ Important: Please avoid mentioning the the author (s) names in the manuscript.
 - ✓ The title of the manuscript both in the language of the manuscript and in English
 - ✓ Abstracts (100-150 words) both in the language of manuscript and in English
 - ✓ Key words: 5 words both in the language of manuscript and in English
 - ✓ Extended abstract (600-700 words) in English (for articles in German and Turkish)
 - ✓ Manuscript body text
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title)

CONTACT INFO

Editor-in-chief : Oğuz ARICI

E-mail : dramaturji@istanbul.edu.tr

Phone : +90 (212) 455 57 00

Address : Istanbul University, Faculty of Letters,
Department of Theatre Criticism and Dramaturgy
Balabanağa Mah. Ordu Cad. No: 6
34134 Laleli, Fatih, Istanbul, Turkey

COPYRIGHT TRANSFER FORM / TELİF HAKKI DEVİR FORMU

İstanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy
Dergi Adı: Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author <i>Sorumlu Yazar</i>	
Title of Manuscript <i>Makalenin Başlığı</i>	
Acceptance date <i>Kabul Tarihi</i>	
List of authors <i>Yazarların Listesi</i>	

<i>Sıra No</i>	<i>Name - Surname Adı-Soyadı</i>	<i>E-mail E-Posta</i>	<i>Signature İmza</i>	<i>Date Tarih</i>
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) <i>Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)</i>	
---	--

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

University/company/institution	<i>Çalıştığı kurum</i>	
Address	<i>Posta adresi</i>	
E-mail	<i>E-posta</i>	
Phone; mobile phone	<i>Telefon no; GSM no</i>	

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.
I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfla bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeden makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author; <i>Sorumlu Yazar;</i>	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....

