

ISSN 1303-8605
E-ISSN 2687-4636

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI NUMBER 30 YIL YEAR 2020



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

Editör / Editor

Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firdinoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Editör Yardımcısı / Assistant Editor

Arş. Gör. İstek Serhan Erbek, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Dil Editörleri / Language Editors

Alan James NEWSON, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye

Elizabeth Mary EARL, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, İstanbul, Türkiye

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Dikmen Gürün, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Aslıhan Ünlü, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig Maximilian Universität, Munich, Germany

Prof. Dr. Kerem Karaboğa, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Marcello Gallucci, Accademia di Belle Arti L'Aquila, L'Aquila, Italy

Prof. Dr. Matthias Warstat, Freie Universität, Berlin, Germany

Prof. Dr. Michael Gissenwehler, Ludwig Maximilian Universität, Munich, Germany

Prof. Dr. Merih Tangün, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Özden Sözüalan, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dr. Serpil Murtezaoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Prof. Dennis Kennedy, Trinity College Dublin, Dublin, Ireland

Prof. Erol İpekli, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye

Prof. Gaston A. Alzate, California State University, Los Angeles, U.S.A.

Prof. Helen Gilbert, Royal Holloway University of London, Surrey, U.K.

Prof. Jean Graham Jones, The City University of New York, New York, U.S.A.

Prof. Platon Mavromoustakos, National & Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece

Doç. Dr. Abdulkadir Çevik, Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Doç. Dr. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece

Doç. Dr. Hasibe Kalkan, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Doç. Margaret Werry, University of Minnesota, Minneapolis, U.S.A.

Doç. Dr. Yavuz Pekman, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

Actors of the Ottoman Stage & Walk-Ons of Dramatic Texts: Representation of Non-Muslim Ottomans in the Western-Style Drama Nilgün Firidinoğlu	1
Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Köken ve Medeniyet Miti <i>The Myth of Origin and Civilization in the Early Republican Era Theatre Plays</i> İstek Serhan Erbek	17
Representation of Problems or Problematic Representation: Three Middle Eastern American Plays Nazila Heidarzadegan	35
Theodoros Terzopoulos'un Dionizyak Oyuncusu ve Sahnedeki Mevcudiyeti <i>Theodoros Terzopoulos' Dionysiac Actor and Her/His Presence on the Stage</i> Burcu Halaçoğlu	53
Gertrude Stein Oyunlarında Karşı-Anlatı Stratejileri <i>Anti-Narrative Strategies in the Plays of Gertrude Stein</i> Melike Saba Akım	71

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 ulusal 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 giren ve 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. Bölüm Dergisi’nin bu sayısında 5 makale ile karşınızdayız.

İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü öğretim üyesi Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firidinoğlu, “**Representation of Non-Muslims in The Ottoman Theatre**” başlıklı makalesinde Batılı tiyatronun Osmanlı’daki öncülleri olmalarına rağmen, gayri-müslim Osmanlıların oyun metinlerindeki temsiliyetindeki problemlere odaklanıyor. Özellikle edebiyata “ulusal bir karakter” kazandırmaya çalışan yazarların metinlerinde gözlemlenen bu temsiliyet sorununu Firidinoğlu, 19. yüzyıldaki siyasi ve ekonomik değişimlere paralel olarak ele alıyor ve tartışıyor.

İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Araştırma Görevlisi İstek Serhan Erbek “**Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Köken ve Medeniyet Miti**” başlıklı makalesiyle Cumhuriyet’in ilk yıllarında yazılan oyun metinlerindeki köken ve medeniyet mitinin izini sürüyor. Köken ve medeniyet mitleri ulus devletlerin inşa süreçlerinde hem ulusal tarih yazımında hem de özellikle kolektif kimlik bilincinin oluşturulmasında çok sık kullanılan anlatı araçlarıdır. Bu makalesinde Erbek, köken ve medeniyet mitlerinin Türk kimliğinin inşa sürecine nasıl dahil olduğunu, bu sürecin dönemin tiyatro yazarlarını nasıl etkilediğini ve eserlerine nasıl yansıdığını çeşitli oyunlardan örneklerle analiz ediyor.

Karabük Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Dr. Öğr. Üyesi Nazila Heidarzadegan “**Representation of Problems or Problematic Representation: Three Middle Eastern American Plays**” başlıklı makalesinde Ortadoğu kökenli Amerikalı oyun yazarlarının 11 Eylül sonrası döneme nasıl tepki verdiklerini tartışıyor. Heidarzadegan, özellikle 11 Eylül sonrasında Ortadoğuluların, Amerika Birleşik Devletlerinde nasıl stereotipleştirildiğini ve problemlerin kaynağı olarak algılandığını Ortadoğu kökenli üç Amerikalı yazarın oyun metnine odaklanarak ele alıyor: Sam

Yunis'in *Browntown*, Heather Raffo'nun *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* ve Yussef El Guindi'nin *Nine Parts of Desire* isimli oyunları makale boyunca Homi Bhabba'nın postkolonyalizm okumaları eşliğinde tartışılıyor.

İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü araştırma görevlisi Dr. Burcu Halaçoğlu, "**Theodoros Terzopoulos'un Dionizyak Oyuncusu ve Sahnedeki Mevcudiyeti**" başlıklı makalesinde çağdaş tiyatro yönetmenlerinden Terzopoulos'un oyunculuk teknikleri, mevcudiyet fikri üzerinden ele alınıyor. Theodoros Terzopoulos tiyatrosunun merkezinde oyunculuk tekniğinin ana malzemesi oyuncunun bedenidir. Oyuncunun bedeninin sahip olduğu performans gücünü ortaya çıkarmak için öncelikli hedef ise engellenmiş durumdaki enerjileri serbest bırakmaktır. Bu sayede oyuncu, özgür bir varoluşun, bir esrime halinin peşine düşer. Esrime halinde zihin ve beden ayrımı tümüyle yok olur; oyuncu bütün bedeniyle hissettiği bir mevcudiyeti deneyimler. Halaçoğlu bu makalede, Terzopoulos'un oyunculuk araştırmalarında hedeflediği dionizyak esrime halinin oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkisi üzerinde durarak, bu ilişkinin oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetine nasıl bir katkı sunabileceğini tartışmaktadır.

Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü öğretim üyesi Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba Akım, "**Gertrude Stein Oyunlarında Karşı-Anlatı Stratejileri**" başlıklı makalesinde tarihsel avangardın önemli isimlerinden biri olan Gertrude Stein'in, konvansiyonel dramatik edebiyatın en önemli anlatım araçlarından olan olay örgüsünü ortadan kaldırma girişimlerini, karşı-anlatı stratejileri bağlamında ele alıyor.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi **T.E.D. Bölümü Dergisi**'nin 30. sayısına katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, makaleleri titizlikle okuyup detaylı geri dönüşler yaparak yazıların amacına ulaşmasını sağlayan hakemlerimize, derginin bürokratik yazışmalarından matbaadaki basımına kadar, emeği geçen üniversitemizin değerli çalışanlarına ve ayrıca dergiyi bizlerle paylaşan okurlarımıza teşekkür ederiz.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi



Actors of the Ottoman Stage & Walk-Ons of Dramatic Texts: Representation of Non-Muslim Ottomans in the Western-Style Drama

Nilgün Firidinoğlu¹



*This article is prepared with reference to the master dissertation titled "*Modern Türk Tiyatro Edebiyatında Gayrimüslim Osmanlıların Temsili*" which I completed in 2009 in the Boğaziçi University Institute of Social Sciences Turkish Language and Literature Department.

¹Assist. Prof. Dr., İstanbul University, Department of Theatre Criticism and Dramaturgy, İstanbul, Turkey

ORCID: N.F. 0000-0003-3995-0903

Corresponding author/Sorumlu yazar:
Nilgün Firidinoğlu,
İstanbul University, Department of Theatre Criticism and Dramaturgy, İstanbul, Turkey
E-posta/E-mail: nfiridin@istanbul.edu.tr

Submitted/Başvuru: 26.05.2020

Revision Requested/Revizyon Talebi:
04.06.2020

Last Revision Received/Son Revizyon:
04.06.2020

Accepted/Kabul: 23.06.2020

Citation/Atıf:

Firidinoğlu, Nilgün. "Actors of the Ottoman Stage & Walk-Ons of Dramatic Texts: Representation of Non-Muslim Ottomans in the Western-Style Drama" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, (2020): 1-16.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.742928>

ABSTRACT

This study analyzes the reasons why representations of non-Muslim Ottomans are so scarce in the works of playwrights who tried to imbue literature with a "national" character, despite the fact that non-Muslims were pioneers in the adoption of Western-style theater in the Ottoman Empire. This paper discusses the representation of non-Muslim Ottomans within the context of the economic and political changes in the Ottoman Empire, focusing on plays that were not adapted from Western literary works and plays written in Turkish by the Ottoman writers. It is argued that the sense of "us" and "them" originated from a nationalist sentiment which intensified during the 19th century in the Ottoman Empire and economic changes which benefited non-Muslims. These factors are what determined the representation of non-Muslim Ottoman characters. It is maintained that an idea of "us" is dominant in the plays written in this period, as non-Muslim elements which mark either the religious or ethnic identity of characters are not included at all, or are conditionally included.

Keywords: Ottoman Theater History, Western-style Theater, Haralambos Cankiyadis, Görenek, Non-Muslim Ottomans



Introduction

The Westernization Movement during the Ottoman Empire, which was propelled by the Tanzimat Edict of 1839, brought about various reforms in education, law, and governance as well as in cultural and artistic spheres. The leaders of the Westernization Movement viewed the transformation of cultural and art as fundamental to the process of Westernization. In addition, the majority of reformist intellectuals served in the Translation Chamber (Tercüme Odası), which was the governmental organ of the Ottoman Empire founded to translate scientific and literary works from European sources. Indeed, the Translation Chamber prioritized artistic and cultural transformation. The activities of the Translation Chamber are a testament to the fact that adopting Western culture was considered to be the most significant step in the process of Westernization. Authors who first interacted with the West and became familiar with Western lifestyles through the works they translated intended to spread Western culture. Through translations of Western literary works and their travels to Europe, Ottoman intellectuals became acquainted with theater—which they judged to be the most efficient art form for spreading their ideas. Prominent intellectuals, such as Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, and Ziya Paşa, contributed to the development of Western-style drama within the Ottoman Empire. The popularization of Western-style drama began in the 19th century and became a fixture of social life and became part of the Young Ottomans.¹ This trend had a significant influence on Ottoman modernization. Ebuzziya Tevfik's² words expertly highlight the effect of this process:

While writing the history of the Young Ottomans, talking about theater and making relation between an organization aiming constitutionalism and theater—that is ultimately a means of entertainment—possibly would be found bizarre by many people. It should not be forgotten: The Young Ottomans think to benefit every kind of means of progression and development that could convey them to their main objective freedom and constitutionalism.³

This excerpt comes from a work by Ebuzziya Tevfik on the history of the Young Ottomans, and it describes the relationship between Western style theater and The Young Ottomans at first hands.

Authors who were writing play including Namık Kemal and other authors who he inspired, viewed Western drama as the most useful form of literature. In an article titled “Theater” published in the *İbret* newspaper, Namık Kemal argues that Ortaoyunu is senseless and uses

-
- 1 For more information about The Young Ottomans, their importance in the political history of the Ottoman Empire, political programs, and members, see Şerif Mardin, *Yeni Osmanlılar Düşüncesinin Doğuşu* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996).
 - 2 Ebuzziya Tevfik wrote a play called *Ecel-i Kaza* in 1872 and the play was performed at the Gedikpaşa Theater in the same year. For detailed information about the first and only play of Ebuzziya Tevfik see Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası Ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi* (İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları, 2008).
 - 3 Güllü, *Vartovyan Kumpanyası Ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi*, 83-84.

barely literate words and indecent phrases.⁴ He goes on to claim that *Ortaoyunu* is not a form of theater. In contrast, he glorifies European theater, giving examples from its long history. He explains that *Ortaoyunu* is a form of entertainment that has a detrimental effect on the morality of spectators.⁵ The lasting influence of Namık Kemal's arguments is visible in Manastırlı Mehmet Rıfat's writings on art and language. He contributed his writing to *İbret* under both his own name and as an alias he called "A Soldier" ("Bir Asker"). Mehmet Rıfat's thoughts on theater, which were published in the preface of *Görenek*, strengthened Namık Kemal's determination: "In recent years, through conversations with our masters and reading their articles and seeing their staged plays, I have learned that theater is the most important part of literature, the most poetic form of entertainment, and the most useful part of the narration."⁶ Therefore, intellectuals who supported cultural transformation during the Ottoman Empire wanted to replace traditional theatrical forms, such as *Ortaoyunu* and *Karagöz*⁷ (shadow play), with Western drama.

Who were the actors of this cultural transformation? Non-Muslims accelerated the adoption of Western drama in the Ottoman Empire, as they built the physical and technical infrastructure needed for Western theater. Non-Muslims played a crucial role in the development of Western drama, both in terms of literature and performance. Non-Muslims popularized Western-style theater, which was introduced to the Ottoman Empire via embassies and Palace Theater. In 1844 and 1858, Syrian Christian Mikhail Naum staged the first Turkish play with Armenian actors on an Italian-style stage in the Beyoğlu Hacopulo Bazaar. In 1860, The Aramyan Company, founded by Hovannes Kasparyan, transformed a circus building in Gedikpaşa into a theater, and began to build Gedikpaşa's reputation as an alternative to Beyoğlu, which at the time was the center of theater and entertainment in the Ottoman Empire. Şark Tiyatrosu (The Orient Theater) was founded by Sırapyan Hekimyan and his associates. In addition to being the first, all of these companies, prepared the establishment and development of the *Gedikpaşa Theater*, the professional face of the Ottoman Theater, through the actors and directors that they trained. Thomas Fasulyecıyan was one of the leading actors and directors

4 Ortaoyunu is a traditional performative form. It was performed in an open space around which the audience sat. "An attempt has been made to the ancient Greek mime via Byzantium or commedia dell'arte, as there was a close relationship between the Ottoman Empire and the Italian States. Some scholars, however, are inclined to believe that Ortaoyunu is a fairly new type of entertainment, originating after 1790 as an offspring of Karagöz." Metin And, *Drama At The Crossroads: Turkish Performing Arts Link Past And Present, East And West* (Istanbul: Isis Press, 1991), 126. For more detailed information see Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985).

5 Namık Kemal, *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri 1*, Haz. Nergiz Yılmaz Aydoğdu, İsmail Kara (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), 499.

6 Manastırlı Mehmed Rıfat, *Görenek, Evvelisi gülünç sonu acıklı tiyatro*, (y.y.y.: y.t.y.), 2.

7 Traditional shadow theater, known as Karagöz, was a popular form of entertainment throughout the Ottoman Empire. Karagöz involves two dimensional shadows cast on a white translucent material. The colored figures are made from animal skin, preferably camel. See And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*.

during this period. He also produced plays performed at the *Gedikpaşa Theater* and the *Bursa Theater*, which was founded by renowned pro-Westernization intellectual Ahmet Vefik Pasha. Furthermore, Madrios Minakyan, founder of the *Ottoman Drama Company*, contributed greatly to the development of Ottoman theater through the plays he translated, directed, and acted in. Minakyan contributed to the foundation of *Darülbedayi* (İstanbul Municipality Theater). Moreover, Dikran Çuhayıcan, founder of *Ottoman Opera Company*, was highly praised for the musicals he directed, and was seen as a rival to Hagop Vartovyan (Güllü Agop).⁸

Hagop Vartovyan, the founder of the *Ottoman Theater Company/Gedikpaşa Theater*, was not only a pioneer of Western-style staging, acting, and directing, but also propelled the development of Turkish drama after being given a monopoly on Turkish performances in 1870. Needless to say, the vitality of the theater industry encouraged authors to produce works of drama. In particular, authors who prioritized thesis play were excited by the prospect of spreading their messages through their texts and impressing the audience with visual aspects of the stage. Metin And says that, “If there is not a continuous and active life of theater in a country, it is not possible to raise a generation of playwrights.”⁹ His remarks are noteworthy, as they highlight the importance of Hagop Vartovyan’s role in the development of drama during the Ottoman Empire. As the number of Turkish plays was limited and the majority of plays adapted from Western originals were criticized as immoral, Vartovyan encouraged prominent writers of the period to produce dramatic texts. After obtaining a monopoly on Turkish performances, he became interested in promoting Turkish plays and attracting Muslims to the theater. Vartovyan’s persistent promotion of playwriting was ridiculed in satire magazines. Previously, the persistence of Güllü Agop had been a target of satire magazines, also. He was caricatured in the following joke: “If someone says good morning to him, he answers as, write it as a three act comedy so we can stage it.”¹⁰

Although non-Muslim Ottomans played a critical role in the development of Western-style theater in the Ottoman Empire, they were rarely featured as main characters in the plays of the period. This study will examine the socio-political and economic reasons underlying the limited representation of non-Muslim Ottomans, who were the founders of Western-style theater in the Ottoman Empire. This study will focus on plays that were not adapted from Western literary works and plays written in Turkish by Ottoman writers.

8 For further information about the contribution of non-Muslims to the development of Western-style drama in the Ottoman Empire, see Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu* (Ankara: Dost Kitabevi, 1999). Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi 3* (Ankara: M.E.B., 1961). Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi 5* (Ankara: M.E.B., 1968).

9 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 164.

10 Ibid., 164.

Şerif Mardin refers to pro-Westernization intellectuals as “social mobilizers,”¹¹ and notes that “they were aware that public-oriented criticism would be effective in mobilizing the public on behalf of their social policies and political doctrines.”¹² Therefore, it is not surprising that the literature of the period, in general, and plays, in particular, were written to bolster social transformation and engaged in critics of various issues, including superficial Westernization, traditional family structure, and the position of women in social life. Authors of the period, such as Şinasi, Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, and Ahmet Mithat Efendi, produced works of theater as a vehicle for spreading the ideology of Westernization among Muslim Ottomans.

Şair Evlenmesi (A Poet's Marriage) is considered to be the first Western-style Turkish play. The story deals with the problem of arranged marriages, which were very common at the time. In the play *Eyvah (Alas)*, written in 1872, Ahmet Mithat takes up the issue of polygamy, which at the time was accepted as a common custom and sanctioned by religious law. Similarly, *Zavallı Çocuk (Poor Boy)* by Namık Kemal touches upon the theme of traditional relations between men and women as well as familial expectations. Playwrights of this period also criticized superficial understandings of Westernization, which equated modernization with a simple change in consumption habits. In his play *Görenek (Custom)*, Mehmet Rifat criticized pretentiousness and overindulgence in the western lifestyle. Moreover, *Zamane Şıkları (Choices of the time)* by Yusufpaşazade Mehmet Nuri, *İşte Alafranga (Here Is the Alla Francia)* by M.F., and *Açık Baş (The Open Head)* by Ahmet Mithat criticize the traditional social structure and seek to correct misconceptions about the nature of modernization.

Non-Muslim Ottomans had already started the modernization process among themselves. As a result of their education and relations with non-Muslim Europeans, they were relatively accepting of cultural transformation. In fact, as Roderic Davison states, they served as “agents of change” in the Ottoman Empire.¹³ Davison argues that compared to Muslims, non-Muslims were able to better adapt to Western-style lifestyles and social customs. He states that those who most readily adopted Western lifestyles—including clothing, eating habits, home decoration, and entertainment—were non-Muslims, mainly Armenians. The reform edict of 1856 (Islahat Fermanı), was devised in order to change the legal status of non-Muslim citizens. As Mardin writes, “The Muslim Ottomans were losing their privileged position as a ‘sovereign nation’ with Islahat Fermanı that tried to establish a form of Ottoman citizenship irrespective of religion”¹⁴

The reactions of bureaucrats to the reform edict were paralleled the sensitive reactions of the Muslim community. In particular, the reaction of The Young Ottomans was significant.

11 Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 60.

12 İbid., 60.

13 For further information, see Roderic F. Davison, “The Millets as Agents of Change in the Nineteenth-Century Ottoman Empire”, *Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Society*, Ed. Benjamin Braude and Bernard Lewis (New York: Holmes & Meier Publishers, 1982), 319.

14 Mardin, *Türk Modernleşmesi*, 16.

The Young Ottomans believed it was possible to prevent separatist movements threatening the unity of the country by “highlighting the concept of patriotism than the emotions as religion and nationalism.”¹⁵ However, the Young Ottomans’ concept of “Ottomanism” was fraught with conflict.

On the one hand, Namık Kemal, a leading figure of the Young Ottomans, supported the “establishment of Ottoman Empire citizenship regardless of religion or race.”¹⁶ On the other hand, he also claimed that the reform edict disregarded Islam and Islamic culture. Indeed, this served as a point of contradiction. That is, the principle of governing all races and religions according to a single set of religious laws cannot be reconciled with secular citizenship. Basing legal authority on the principles of a single dominant religion delegitimized the principle of equality among the citizens.¹⁷ The Young Ottomans criticized Ali Pasha and Fuat Pasha, who were the architects of the reform edict of 1856, for not protecting Muslims’ rights while improving conditions for the Christian community. Namık Kemal wrote: “Greeks and Armenians were protected against tyranny by patriarchates; they received a regular education while Muslims were unable to progress because of a lack of a protection and education.”¹⁸ Another leading figure of the Young Ottomans, Ziya Pasha, also opposed full equality for non-Muslim citizens. Indeed, Bozkurt writes that Ziya Pasha “argued that it was impossible to talk about equality between non-Muslims, who were protected by powerful co-religionist states and their religious leader, and Muslims, who did not have a protector.”¹⁹

Unlike non-Muslims, who do soldiery and were committed to the homeland, with payment, Muslims were laying down their lives, which was another fact, which was against the equality for the Young Ottomans. In that sense, the references to “Gaza”²⁰ tradition mentioned by Ziya Paşa and Namık Kemal in their articles and the relationship that they had emphasized, collapse occurs with the loss of the Gaza spirit, is important. As the religion being fought for was Islam and the soldiers were Muslim, the reference to the owners of the homeland was obvious. Thus, in the play *Vatan Yahut Silistre (The Fatherland)* Namık Kemal wanted to invigorate the Gaza spirit, which was animated by the Islamic religion and could motivate soldiers to fight for the homeland.

The Young Ottomans were referring to the Islamic tradition of the state, because of “the innate attitude of superiority which the Muslim Turks possessed.”²¹ Cooperation with non-

15 Gülnihal Bozkurt, *Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839–1914)* (Ankara: TTK, 1989), 109.

16 Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, 367.

17 Ibid., pp.366-367.

18 Bozkurt, *Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839–1914)*, 109.

19 Ibid., 109.

20 For subtle analysis of Gaza see Cemal Kafadar, *Between Two Worlds: The construction of the Ottoman state*, (Berkeley: University of California Press, 1995).

21 Roderic H. Davison, *Osmanlı Türk Tarihi (1774–1923)* (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004), 166.

Muslims for the sake of national unity alongside the separation of privileges was based on a sense of inner superiority. Indeed, “the concept of the Ottoman always contained both the idea of commitment to the Ottoman state and a strong Muslim traditionalism.”²² Despite all of the egalitarian promises made to non-Muslims and the work of the right of representation that is regulated by the constitution of Young Ottomans, an exclusionist attitude still prevailed in many discussions.

Namık Kemal wrote, “Christians’ need for reformation is not as vital as the Muslims’ need for reformation. They do not die for their country although they enjoy all the utilities of it.”²³ Not surprisingly, he defines Ottoman identity as being specifically Muslim in his renowned play, *Vatan yahut Silistre*. Namık Kemal’s *Vatan Yahut Silistre* is a prominent work in the history of theater and the politics of the Ottoman Empire, as it managed to mobilize the population. In the work, “country” is depicted as land for which Muslims are ready to die. Therefore, non-Muslim Ottomans are excluded from the cast of “social mobilizers” carrying out the social transformation of society. Tanzimat intellectuals and playwrights produced plays which were made primarily for Muslim audiences and featured primarily Muslim characters.

It is reasonable to assert that intellectuals in Tanzimat who aimed to establish a National Ottoman Theater had been influenced by the development of European theater and its “national” character, which they had witnessed in Europe. In the same period, each European country had developed their own original texts and well-established theater companies. Indeed, each country had its own traditional of national theaters which benefited from well-organized institutions and were nurtured by theoretical debates. The easing of censorship in 1791 after the debates generated by the French academy and new trials in French theater was orienting the European theater. By the late 18th century, the contributions of Goethe and Schiller allowed German national theater to rival the greatness of English and French theater. However, in the 19th century in the Ottoman Empire, theater was still in its initial stages. Discussions about how to write, act, and stage a play dominated debates at the time. The majority of actors were Armenian and their “broken Turkish” was difficult to understand. Apart from the lack of literary and aesthetical integrity, there was a lack of language unity. The problem of language unity was the subject of countless intense debates, and it took many years to resolve this problem.

Humor magazines ridiculed miscommunications between actors and the audience that resulted from the broken Turkish being spoken on the stage. The publication *Diyojen*, run by Teodor Kasap, featured many such criticisms. Translated plays were often criticized for being at odds with Ottoman moral values. In an anonymous article published in *Diyojen*, one person wrote, “The company of Güllü Agop can be labeled as an Armenian, French, Italian, or an English company but certainly not as an Ottoman company, as it does not include any

22 Ibid., 187.

23 Bozkurt, *Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839–1914)*, 285.

elements peculiar to the Ottoman.”²⁴ In 1873, a Theater Committee was established to confront the problems facing Ottoman theater. Committee members gave lessons in articulation and translated Western plays into Turkish. The activities of the committee were dictated by both artistic concerns and the criticisms published in newspapers about Gedikpaşa Theater Company and its director Hagop Vartovyan (Güllü Agop). Karnik Stephanyan’s remarks about the activities of the committee reflect these concerns:

*The apparent function of the Committee was to check the use of language in Turkish performances. However, the existence of members who did not have anything to do with literature or art sufficiently reflects the real purpose of the Committee. Members included Ali Bey, Governor of Trabzon, Nazım Bey, Ebuzziya Teyfik, Hoca Hakkı, Bedri Bey, Abdullah Hamit, Mahmut Nedim, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, and Şemsettin Sami. According to the Committee’s manifesto, which was shaped by the Young Ottomans, the political ideology of Vartovyan was to be followed and the real “National Ottoman Theater” was to be formed by using technical facilities and supplies of this theater. There were two ways to realize this goal. The first was to cultivate creative powers in theater and the second was to support playwriting.*²⁵

As Stephanyan indicates, producing national texts was considered to be the most effortless method for creating a national Ottoman theater. The plays staged were criticized for lacking national spirit. Therefore, it was not particularly difficult to encourage young playwrights to attempt to produce “national” texts. Adaptations of Western literary works were criticized for conflicting with national moral values; as such, playwrights channeled their energies into creating national works. Important playwrights of the period who were influenced by Ottomanism attempted to produce original “national” texts by portraying the “dominant nation” through its language and ethics. As a result, they produced plays with protagonists that were mainly Muslim Ottomans.

A survey of the plays written by prominent playwrights of the 19th century reveals multiple examples of this tendency. For instance, in *Akif Bey* (1874) by Namık Kemal, ²⁶ the only non-Muslim Ottoman character is a barkeep named Nikoli. The character of a Greek barkeep appears in *Karagöz* (Shadow Play) as well.²⁷ The character of a non-Muslim barkeep emerged as a common stereotype during the Ottoman Empire, as Muslims are forbidden from producing and trading alcoholic beverages. If we consider the Namık Kemal’s harsh feelings toward traditional theater, we can claim that Nikoli was not transferred from *Karagöz*. Both in *Karagöz* (as a traditional performative form) and *Akif Bey* (as a western form), the image of the non-Muslim barkeep is derived from the same social structure. In *Karagöz*, puppets speak with an accent determined by their position within society. Together with misunderstandings, making

24 *Diyojen* 161, (9 Teşrinisani 1288/ 21 November 1872), 2.

25 Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*, 49-50.

26 Namık Kemal, *Akif Bey*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972).

27 Cevdet Kudret, *Karagöz Cilt I* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 24.

puppets speak in such a way is comedic and reveals the artifice of *hayali* (puppet master/puppeteer) usage of the language. However, transcending all of these issues, the persistence of the character of the non-Muslim barkeep is best explained by the fact that an agreement on nationalistic ideals and a unity of language among Karagöz performers and spectators had not yet occurred by the beginning of the 20th century. In *Akif Bey*, there is no difference between the Turkish language performance of *Akif Bey* and Nikoli the barkeep. Undoubtedly, this is an example of the ideal of “National Ottoman Theater,” that is, to create works written and performed in Turkish without an accent. On the page of character descriptions, the barkeep character is referred to as “Nikoli the barkeep.” However, in the scenes that he appears in, he is mentioned only as the barkeep, and the other characters also refer to him this way.

A similar representation appears in *Açık Baş* (1875) by Ahmet Mithat.²⁸ The character of Elena Dudu, a peddler woman who appears in only one scene of the play, is likely Greek. Elena Dudu’s role is to act as a go between for Hesna Hanım and Numan Bey, who are engaged in a secret affair. Very similar to Nikoli the barkeep in *Akif Bey*, Elena Dudu also speaks without an accent. The play *Iskat-ı Cenin* (1876) by Hasan Bedrettin Paşa tells the story of two young lovers who are prevented from being together. When they finally do reunite, the story ends in a disaster.²⁹ Moreover, the play criticizes people who indulge in luxuries and subsequently find themselves in a financial and emotional collapse.

In *Iskat-ı Cenin*, there are non-Muslim characters who play a supportive role function to bring resolve to the narrative; however, their names do not appear on the character list. They are simply listed as “*doktor*” (doctor) and “*sarraף*” (moneychanger) at the end of the character list. The name of the doctor in the play is Yanni. However, in the play, this Greek name is mentioned only once. Muslim characters simply refer to him as “doctor.” The name of the other moneychanger in the play is Alfons. The moneychanger cooperates with him to get his money back from the evil character Şevki. The play does not contain any information about the ethnic identity of the moneychanger character. However, because moneychanger shop is in Galata, which was primarily occupied by non-Muslims, we can assume that he is not Muslim. Another non-Muslim character is Doctor Yanni, who conspires with Şevki and Kethüda Kadın to cause the death of a pregnant woman for money. In contrast with the plays mentioned above, doctor Yanni speaks Ottoman Turkish with a Greek accent.

There are a very limited number of plays written in the Tanzimat period that have a non-Muslim main character. Indeed, the lives and actions of non-Muslim characters are

28 Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları, Haz. İnci Enginün (İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları, 1990).

29 Hasan Bedrettin Paşa, *Iskat-ı Cenin, Facia, dört fasıl, dört perde* (İstanbul: 1292/1876). *The idea of the Iskat-ı Cenin* has come out from the articles on abortion written by Namık Kemal published with the title of “Population” in *İbret* and “Iskat-i Cenin” in *Hadika*. For these articles see Kemal, *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri 1*, 69-466-542. See also Namık Kemal, *Namık Kemal'in Mektupları I*, Haz. Fevziye Abdullah Tansel (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1967), 314-315.

instrumentalized to criticize the loss of moral values and anti-social attitudes, which pose a potential threat to the social order and ethical norms. Indeed, non-Muslim characters are depicted as agents of moral decline. Studies on the literature of this period reveal that anti-social thinking and values which clashed with dominant norms were criticized through the use of female non-Muslim characters.³⁰ As a result, plays written in the same period depict female non-Muslims as immoral people.

In an article on the plays of Osman Hamdi Bey, Metin And writes, “All these three plays are comedies and they emulate French comedies. As a result, because the man-woman relationship does not conform to the moral values of the Muslim community, the theme goes around the Christian minority in all three plays.”³¹ The writers of the period were unaware of the moral values and sensibilities of the communities they lived with. Teodor Kasap’s remarks testify to this ignorance: “Turks could not appreciate *Zor Nikah (Tough Marriage)* even if they are forced to. It is likely that even Christians would not tolerate *Kokana Yatıyor (Elderly Greek Woman Sleeping)*.”³² Hence, Metin And’s transferring authors preference without criticizing so normalizing it worth being the subject of another article on our theater historiography.

Osman Hamdi Bey’s *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz (Do Not Have Too Many Irons in Your Fire, 1872)* is a three act comedy play of intrigue which deals with a secret correspondence between two married Armenian women and an Armenian man. A similar play is *İddianın Sonu Cinayet (The End of the Bet is Murder)* by Mahmut Şevket Bin Bekir Naci. In this play, the two protagonists, Madam Marika and Mösyö Nikolaki, see a signboard which says “the deceit of men defeated women” and make a bet. Marika thinks that she can deceive her husband by flirting with another man and win the bet. The play ends with the death of Marika and Nikolaki as a result of their trickery.

Concerns about Economic Superiority

Beginning in the middle of the 19th century, the idea of Ottomanism began to be reformulated as an identity dominated by Muslim and Turkish beliefs and sensibilities. However, Ahmet Mithat has pointed out that this situation is not the result of unfair competition, but rather a natural result of Ottomans’ tendencies:

30 I say “usually” because we encounter the plays in which Muslim Ottoman women are represented in a similar way. Dilruba in the Akif Bey and Hesna in the Açık Baş can be mentioned as the first examples that come to mind. It does not matter whether Muslim or non-Muslim, women are represented according to the rules of a patriarchal system.

31 Metin And, “Osman Hamdi Bey’in Komedyaları”, *Popüler Tarih* Şubat 2001, 94-95.

32 *Diyojen* 168 (25 Teşrinisani 1288/ 7 December 1872), 1-3. *Kokona Yatıyor* was adapted from Eugene Grange & Victor Bernard’s play *Madame est couchée* by Ali Bey.

Private enterprise and trade in our Istanbul have not yet been awakened. No one from the upper classes are eager to make a profit. Those who have inherited lands from their ancestors use them as a place for recreation. Everyone has their eyes on civil service. They don't know any other form of living. How will the state treasury feed those who have their eyes only on civil service for their livelihood? Not with income? Will it not secure an income through agriculture, industry, trade, or as a shepherd? Income will be poor as long as they are in the hand of lazy people.³³

In works of literature, Muslim Ottomans were primarily represented as lazy civil servants who do not do their jobs and as idlers or benefiting from the wealth of their fathers. In contrast, non-Muslims are represented as moneychangers, doctors, bankers, and peddlers. This is a reflection of Ahmet Mithat's determination. Such occupations were not closed to Muslims. Moreover, in his novel *Felâhât-ı Bey ve Rakım Efendi*, Ahmet Mithat describes a positive outcome for Rakım Efendi's business venture in addition to his current job. Representation of these characters that writers critically approached in the literature after the Tanzimat is the appearance of a civil servant mentality that has interiorized. Therefore, the anger against rich non-Muslims displayed in these narratives is not a reflection of barriers put in place for hard-working Muslim Ottomans, nor is a reflection of their businesses being hindered. Either consciously or unconsciously, this anger was provoked by the concern of the valid cyclical power, the capital, could change the condemned nation into a dominant position.

The examples discussed in this section of the paper reflect the concerns of a dominant nation in relation to the economic superiority of non-Muslims. The plays *Görenek* (1874) by Manastırlı Mehmet Rifat and *Haralambos Cankiyadis* (1912) by Safveti Ziya illustrate this expertly. Indeed, in these plays non-Muslims are represented as usurers, self-seekers, and exploiters within society.

Görenek

In the Ottoman Empire, changes in economic power balances resulted in increased consumption, higher demand for European products, and the pursuit of a garish lifestyle. Writers witnessed this during their time and mentioned this consumption habit and criticized lavishness. Writers tended to highlight those with self-seeking attitudes in the Ottoman Empire who were indebted to lenders. Manastırlı Mehmet Rifat's *Görenek* (1874) is a significant text, as it describes the public's distrust of non-Muslim merchants with both economic and political references. ³⁴ In *Görenek*, a non-Muslim peddler woman lends cash to a Muslim women. Her mission is not to support the entanglements that are typical in literary texts. The three

³³ Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mihat Efendi* (İstanbul: MEB Yayınları, 1991), 111.

³⁴ *Görenek* was written with inspiration from the article "Custom" written by Namık Kemal. Namık Kemal wrote a letter from exile in Magosa to Mehmet Rifat after he had read *Görenek*, *Ya Şehid Ya Gazi*, and *Iskat-ı Cenin*. He started this letter by saying "Long live the Young Ottomans." Throughout the letter, he praised the authors of these plays. See Tansel, *Namık Kemal'in Hususi Mektupları 1*, 316-319.

act play *Görenek* discusses tensions within the family and society that result from conflicts between traditional customs and the realities of everyday life. The circumcision ceremony, organized by Numan and Cevriye Hanım for their sons, causes economic suffering due to the flatulency of both the hosts and the guests. For this reason, informed and uninformed loans and jewelry are sold, causing material and nonmaterial problems. In this sense, as the author states, *Görenek* is the “first funny and tragic work of theater.”

The only non-Muslim character in *Görenek* is Mannik Dudu.³⁵ Mannik Dudu is represented as a cunning, shifty peddler. She takes advantage of Turkish women’s frailty. Mannik Dudu first appears in the second act of the play. At first glance, her appearance can be explained according to the patriarchal gender norms of the time which did not allow for a Muslim woman to meet with a man to sell her diamonds or to walk around jewelry shops. Before the character of Mannik Dudu appears in the play, she is referred to as both “a peddler woman” and “Mannik Dudu” in the conversations of other characters. As a non-Muslim merchant, Mannik is a tool that is used to rescue Nesibe Hanım, the guest of the wedding. During the negotiations between Nesibe and Mannik, they continually refer to a non-Muslim peddler woman as “Dudu.”

Subsequently, the writer abandons his critical representation of Mannik Dudu as a woman who criticizes the consumption habits of Turkish women. However, he does not feature the clever and positive female character of Dudu. So-called “Dear Dudu” of Nesibe, who is impatient to sell her diamonds, becomes “a misbeliever women” (kafir kadın) who is late delivering payment for the diamonds:

Nesibe: The misbeliever woman has not come yet. She is playing hard to get.

Chamberlain: That’s how they are, my dear. They prey on a person’s bad moment...³⁶

By the end of the play, a series of expected conclusions materialize: a man becomes paralyzed and a family is separated. However, the only person who is not affected by these events—and actually comes out ahead—is the Armenian peddler Mannik Dudu. In the play, Muslim Ottoman women are stigmatized as “spendthrift,” “spoiled,” and “show-offs” and they lose money. In contrast, non-Muslim women are depicted as “opportunistic,” “know-it-all” and makes profit. This contrast plays out on a political and economic plane, and the texts reflect a polarized perception of “us” and “them.” As a matter of fact, we saw that this contrast created, in a social life environment, reached serious dimensions in the play called *Haralambos Cankiyadis* by Safveti Ziya. This play was written in 1912, and the events it depicts took place before the Second Constitutional Period, during the years when Ottoman identity was being constructed from both Turkishness” and “Islamism.”

35 According to the TDK (The Turkish Language Association) the term *Dudu* has three definitions. Two of three definitions are related to the story here: 1. *Dudu*: a title given to woman, *Hanım* 2. Old Armenian woman. Online: <https://sozluk.gov.tr>

36 Manastırlı Mehmet Rifat, *Görenek Evvelisi gülünç sonu acıklı tiyatro*, 60.

Shylock of the Ottoman: Haralambos Cankiyadis

The Ottoman Empire was unable to pay the salaries of its officers due to the increasing economic crisis of the 19th century. This situation provided new opportunities for people who had the financial resources to take part in money changing and jewelry. These people were mostly non-Muslim Ottomans. Bankers from Galata,³⁷ of which there were approximately 42 at the end of the 19th century, began providing loans with high rates of interest to officers and also the pashas who negotiated their paychecks.

Haralambos Cankiyadis (1912) is the only play written by Safveti Ziya, a Servet-i Fünun writer.³⁸ The story focuses on a Greek moneychanger named Haralambos Efendi from Kayseri. He was a non-Muslim banker who shaped the economic life of the Ottomans in the 19th century. The events of *Haralambos Cankiyadis* occur in Beyoğlu before the Second Constitutional Period (1908). The protagonist is very successful at his job, and conforms to professional etiquette while dealing with clients and the crisis created by the lenders of both officers and pashas in his life. The play mentions both the moneychanger, who relies on central weakness and uncontrolled mechanisms of the state, and the political and economic upheavals of the era of Abdülhamid II. However, Safveti Ziya places Haralambos Cankiyadis, a profiteering and opportunistic character, at the center of the narrative.

The list of characters on the fourth page of the play pitted the “profiteering rich” against the poor. All of the characters besides Dikran, Haralambos, Dimitrakı, the servant Temistoklı, and Haralambos’s son Filip are civil servants. Vartan, Sarkis, Dimitrakı, and Pandalaki, who are talked about in the play, work as moneychangers and as jewelers (Vartan) in the Grand Bazaar.

In Namık Kemal’s words: “What did we gain by being officers, while we were experiencing difficulty, the Christians did dealings in arts and commerce and reached the level of Europe.”³⁹ In this context, discussing arts and commerce as an alternative to being an officer implies that the resources held by Christians must be taken back. He discusses non-Muslims who have become rich and now equal that of Europeans as if they were the citizens of another state. Indeed, he does not consider their achievements to be the achievements of Ottomans. Inevitably, this approach criticizes the success and wealth of Christian figures in the Empire and excludes them from Ottoman identity. Wealthy non-Muslims are seen as stealing resources and opportunities from the real owners of the country. That is, they are seen as not a part of “us.”

This play has a special place in the history of Ottoman drama, as it features a non-Muslim character. Haralambos Cankiyadis, a Greek Ottoman broker in Galata, is depicted as a Shylock

37 Haydar Kazgan, *Galata Bankerleri* (İstanbul: Tük Ekonomi Bankası, 1991), 3.

38 Safveti Ziya, *Haralambos Cankiyadis* (İstanbul: Matbaa-i Ahmet ihsan ve Şürekâsı, Muhtar Halit Kütüphanesi Külliyyatı, 1912).

39 Bozkurt, *Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839–1914)*, 157.

who exploits members of the Ottoman officialdom. The play neatly parallels the Shylock character in Shakespeare's *The Merchant of Venice* and the character Haralambos. The negative depiction of money changing as usury following the economic collapse and Western capitalism is blamed on the Greek moneychanger. Muslim characters describe Haralambos using adjectives such as "blood dryer," "heartbreaker," "merciless," "unjust," "ignoble," "swindler," and "robber." Moreover, the writer refers to Shakespeare's play *The Merchant of Venice*. Indeed, he intentionally draws a comparison between Haralambos and the usurer Shylock, who insisted on applying the legal contract which states that "a pound of flesh will be cut from Antonio instead of unpaid debt." Safveti Ziya argues that Haralambos is an even more merciless character than the Shylock. Similar rich literary references are not employed in the description of the Muslim ottoman civil servants or the soldiers who do nothing but hang out with "French cocotte" and wait at the front doors of the money changers to broker their paychecks. Despite criticizing their degeneracy and addiction to nightlife, he depicts them as victims and legitimizes their behavior.

From this perspective, it would be wrong to say they are captured to be civil servants and obliged to suffer from boredom as Namık Kemal emphasized. Own attitudes of Muslim Ottomans prepared background to move away from arts or trade. Muslim Ottomans do not even consider ideal alternative solutions in *Haralambos Cankiyadis*. For instance, the character Şefik chooses to be a lowly enlisted civil servant, despite struggling to provide enough money for his mistress.⁴⁰ In the play he "fall into the usurer's hands", the Ottomans are mostly soldiers, and bureaucrats. People of varying social status become indebted to Haralambos. This situation reflects the situation within the Empire at the time, where domestic borrowing was increasing. Concerning this point, Sina Akşin's thoughts reveal the reason for the emotional intensity of the borrower to Ottoman's reproach:

Beginning from the middle of the 19th century, it can be said that there was capitalist development in the Ottoman Empire, but this development was composed of the investment of Western capitalism or minorities. This view, for a Turk who has no idea about Bourgeois ideology, is quite strange and could produce emotional reactions such as admiration, amazement, disinterestedness, and hostility.⁴¹

What is crucial in Akşin's statement here is the reaction "at the level of emotion." This emotion, just like in *Görenek*, being expressed as "anger" again in *Haralambos Cankiyadis*. Other non-Muslim characters are also affected "at the level of emotion," which Sina Akşin underlines as follows:

40 Ziya, *Haralambos Cankiyadis*, 102.

41 Sina Akşin, *Jön Türkler ve İttihat ve Terakki* (Ankara: İmge Kitabevi, 2006), 123.

Selim Pasha:

Ok ok, you are the apple of my eye, whenever you call me I will come...don't worry.... I will give you my personal card, so that you can then take your pendant from Vartan.

Firida: (pouts his lips) Vartan does not accept cards, if you want to buy it, you need to pay for it!!!

Selim Pasha:

Ahhh!!! Isn't he an Armenian? He always bears a grudge against me... But I will pay him back for it.⁴²

In the play, the naturalness of demanding money only for the goods sold by Armenian jeweler Vartan becomes an incomprehensible demand for Selim Pasha and those like him. For Selim Pasha who are used to doing their jobs while exploiting their positions and influence, there is no difference between a card and money. At this point in the play, Safveti Ziya legitimizes the Selim Pasha's anger instead of Vartan's natural demand. Vartan assumes a poor attitude as an Armenian and does not accept the card. The borrowed community, who are unable to evaluate their own economic situation and are afraid of opposing the state or emperor despite their awareness, express their anger at non-Muslim moneychangers, bankers, and merchants. Accordingly, they hide their unproductivity and develop an irrational relationship between being Muslim and being confiscated. This relationship reproduce the conflict between non-Muslims and Muslims. More examples of this conflict can be found in *Haralambos Cankiyadis*.

In conclusion, the art of theater during the Ottoman Empire flourished thanks to the contributions of non-Muslims, particularly Armenians, in acting, directing, and management. Playwriting became popular among writers, as it was a source of both income and fame. However, non-Muslims were ignored in texts which were intended to have a "national" character in terms of characters, message, setting, and plot. Indeed, these plays were produced by playwrights who were motivated to create a national drama. In the plays which do contain non-Muslim characters, these characters are mostly represented as poorly behaved members of society. These plays are significant in that they reflect the concerns of dominant members of society in the context of the economic superiority of non-Muslims around the end of the 19th century. Indeed, on the level of narrative, these writers reflect the "concerned attitude" of a dominant nation which was reacting to the economic power of non-Muslims.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

42 Ziya, *Haralambos Cankiyadis*, 60.

BIBLIOGRAPHY

- Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları, Hazırlayan İnci Enginün, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1990.
- Akşın, Sina. *Joın Türkler ve İttihat ve Terakki*, Ankara: İmge Kitabevi, 2006.
- Ali Bey, *Kokona Yatıyor*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2001.
- And, Metin. "Osman Hamdi Bey'in Komedyaları", *Popüler Tarih* Şubat 2001.
- And, Metin. *Osmanlı Tiyatrosu*, Ankara: Dost Kitabevi, 1999.
- Bozkurt, Gülnihal. *Gayrimüslim Osmanlı Vatandaşlarının Hukuki Durumu (1839–1914)*, Ankara: TTK, 1989.
- Davison, Roderic F. "The Millets as Agents of Change in the Nineteenth-Century Ottoman Empire", *Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Society*. Editör Benjamin Braude and Bernard Lewis, New York: Holmes & Meier Publishers, 1982.
- Davison, Roderic F. *Osmanlı Türk Tarihi (1774–1923)*, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004.
- Diyojen* 161, 9 Teşrinisani 1288/ 21 November 1872.
- Diyojen* 168, 25 Teşrinisani 1288/ 7 December 1872.
- Güllü, Fırat. *Vartovyan Kumpanyası Ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Politik Tiyatro Girişimi*, İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları, 2008.
- Hasan Bedrettin Paşa, *İskat-ı Cenin*, Facia, dört fasıl, dört perde, İstanbul: 1292/1876.
- Kazgan, Haydar. *Galata Bankerleri*, İstanbul: Türk Ekonomi Bankası, 1991.
- Kemal, Namık. *Akif Bey*, Tertip Eden: Mustafa Nihat Özön, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.
- Kemal, Namık. *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri 1*, Hazırlayan Nergiz Yılmaz Aydoğdu and İsmail Kara, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz Cilt I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Manastırlı Mehmet Rıfat, *Görenek Evvelîsi gülünç sonu acıklı tiyatro*, y.y.y: y.t.y.
- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Mardin, Şerif. *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Okay, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mihet Efendi*, İstanbul: MEB Yayınları, 1991.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi 3*, Ankara: M.E.B., 1961.
- Sevengil, Refik Ahmet. *Türk Tiyatrosu Tarihi 5*, Ankara: M.E.B., 1968.
- Tansel, FevziyeAbdullah. *Namık Kemal'in Hususi Mektupları 1*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1967.
- Ziya, Safvetî. *Haralambos Cankiyadis*, İstanbul: Matbaa-i Ahmet İhsan ve Şürekâsı, Muhtar Halit Kütüphanesi Kulliyatı, 1912.



Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Köken ve Medeniyet Miti

The Myth of Origin and Civilization in the Early Republican Era Theatre Plays

İstek Serhan Erbek¹ 



*Bu makale 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı'nda tamamladığım "Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Siyasal Mitler" başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle hazırlanmıştır.

¹Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: İ.S.E. 0000-0001-6007-1888

Sorumlu yazar/Corresponding author:

İstek Serhan Erbek,

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

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

Başvuru/Submitted: 31.05.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested: 05.06.2020

Son Revizyon/Last Revision Received: 15.06.2020

Kabul/Accepted: 19.06.2020

Atıf/Citation:

Erbek, İstek Serhan, "Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Oyunlarında Köken ve Medeniyet Miti" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, (2020): 17-34.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.746119>

ÖZ

Bu çalışmada Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yeni rejimin kutsal anlatıları haline gelen köken ve medeniyet mitinin, Erken Cumhuriyet Dönemi tiyatro oyunlarındaki izleri görünür kılınmaya çalışılacaktır. Ulus devletlerin inşa süreçlerinde, kolektif kimliğin yaratılmasında ve tarih yazımında önemli bir işlevi olan köken ve medeniyet mitinin, Türk kimliğinin inşa sürecine katkıları tartışılacak ve sanatsal alandaki etkileri ele alınacaktır. Ulus inşa sürecinin, dönemin tiyatro eserlerine nasıl yansıdığı, devlet ve tiyatro arasında kurulan ilişki, ulus devlet ideolojisinin gerekliliği haline gelen köken ve medeniyet mitinin dönemin oyun yazarlarını nasıl etkilediği ve bu yazarların eserlerini oluştururken siyasal mitlere hangi eksende ihtiyaç duydukları oyunlardan örneklerle analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Erken Cumhuriyet Dönemi, Siyasal Mitler, Ulus Devlet İdeolojisi, Behçet Kemal Çağlar, Faruk Nafiz Çamlıbel

ABSTRACT

In this article, traces of the myth of origin and civilization, which became the sacred narratives of the new regime at the time of the proclamation of the Republic, will be revealed through Early Republican Era theatre plays. The article will emphasize the contribution that the myth of origin and civilization made to the process of construction of Turkish identity, as well as the effective part that it played throughout the nation-state building process by its creation of collective identity and historiography as well as its effect on the field of art. Furthermore, this paper will use examples from theatre plays of the period to analyze the reflections of the process of nation-building upon the theatre plays of the era, and to examine the relationship between the state and the theatre as well as the effects of the myth of origin and civilization (a necessity for the nation-state ideology) on the playwrights of that time. In addition, the way in which political myths become a necessity for playwrights will also be analyzed.

Keywords: Early Republican Era, Political Myths, Nation State Ideology, Behçet Kemal Çağlar, Faruk Nafiz Çamlıbel



EXTENDED ABSTRACT

Nation-states that were built after the French Revolution of the late 18th century rejected previous traditions and invented many new ones that circulate their ideologies and keep the discourse of the nation alive. These newly invented traditions had an essential function in terms of building national identity and gathering society together. Nation-states create a connection with a certain ethnicity during their construction process, and within that context they start historiography while they connect their origin with that ethnicity, bringing the old heroes and mythologies that belong to the territories on which they are built to light. Narratives about the origin, ancestry, heroism, and civilization rebuilt through the nation-state ideology thus create a legitimate ground for the new political ideology. Anthony D. Smith entitles those narrations as “mythomoteur”, and he adds that those narrations are the constructive myths of political unity. Ernst Cassirer calls the narratives as “modern political myths”. Smith analyzes constructive political myths into eight categories based on the motifs and elements that occur in the narratives.

With the proclamation of the Republic and the departure from the political and social order of the Ottoman Empire, the construction of an envisaged nation-state began. The envisaged nation-state would be built upon the modal of western public institutions and Mustafa Kemal would be the leader of it. It would be a secular state and the new regime of the state of Turkey would be the Republic. Many different communities belonging to different beliefs and nations existed on the land where the Republic of Turkey was founded. Therefore, it was impossible to refer historically or culturally to only one ethnic culture or community, as the German nation modal does. The comprehensive nature of the French nation modal is more appropriate for the young State of Turkey. The idea of “everybody who calls themselves Turkish, are Turkish” no matter their ethnic origin, culture, or belief, was one of the main building stones of the newly founded Republic. Political myths, that have an essential function through building collective cultural identity, were the solution to this problem. A historiography came into being which proved that Turks had been living on that territory for years. The new state’s study of official history (Türk Tarih Tezi), for the construction of origin, corresponds to the myth of ancestry and the myth of origins in time and space that Smith categorizes. Official history (Türk Tarih Tezi) plays an important role in terms of establishing the discourse of Turkish within the new Republic. The main argument of the official history (Türk Tarih Tezi) is that Turks are the Arian race of middle Asia, that they migrated to several places in the world, and that the powerful civilizations in ancient times, such as Sumerians and Hittites that lived in Anatolia, were Turks.

These political myths that maintained their existence in the social sphere during the process of dissemination of the views on national unity and nationalism, created the ideational background of productions in the theatre field. The political myths had the aim of grounding

public understanding of single party ideology and they took shape in the embodied form of this ideology in the artistic activities of which they were subjects. Various theatre performances that had been performing under the roof of the Turkish Hearths (Türk Ocakları) gained a corporate and systematic feature after the proclamation of the Republic and the establishment of People's Houses (Halkevleri). Besides this, they also became the tool of propaganda of single party ideology.

For the historiography of the single party ideology, it was important to use the myth of origin and civilization as a subject in theatre plays. The founding board that ignored the history of the Ottoman Empire, used theatre to reach the glorious history that began from Middle Asia and reached to the masses, committing the success of the Turkish war of independence to the memories of the people. The recreation of symbolic people for Turkish society such as Atilla and Mete as heroic legendary figures, dressing the events that happened in the Turkish war of independence with surrealistic narrations of bravery, and praising the actions of the new regime became prominent features of the theatre works of the era. Those narrations, which are the political myths of the Republic, could be seen in many theatre plays, which were written in the Early Republican Era. For the reconstruction of the social memory of the single party ideology, the people were presented with a history and identity that they could boast of through works of theatre. In this context, I will try to discover the contribution of Early Republican era theatre art to the process of reconstitution and the relationship between state and theatre through the myth of origin and civilization. I will also try to make visible the effects of this myth on the playwrights of the era with examples from Vehbi Cem Aşkun's *Oğuz Destanı*, Faruk Nafiz's *Akın ve Özyurt*, İsmet Ulukut's *Sümer Ülkeleri*, Behçet Kemal's *Çoban* plays.

Giriş

18. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen Fransız Devrimi'nden sonra kurulmaya başlayan ulus devletler, kendilerinden önce var olan geleneklerin yerine, kendi ideolojilerini toplumsallaştıracak ve ulus söylemini canlı tutacak birçok gelenek icat etmişlerdir. İcat edilen bu gelenekler ulusal kimliğin inşası ve toplumun biraradalığını sağlamak için önemli bir işleve sahiptirler. Ulus devletler inşa sürecinde bir etnisite ile doğrudan bağ kurmuş ve bu bağlamda kökenlerini, belirlenen etnisiteye dayandırarak tarih yazımına girişmiş ve kuruldukları topraklara ait eski kahramanları ve mitolojileri gün yüzüne çıkarmışlardır. Köken, soy, kahramanlık ve medeniyet temalı bu anlatılar, ulus devlet ideolojisiyle birlikte yeniden kurgulanarak, yeni siyasal ideolojiye meşru bir zemin yaratmışlardır. Anthony D. Smith bu anlatıları “mythomoteur”¹, olarak adlandırır ve bu anlatıların siyasal birliğin kurucu mitleri olduğunu söyler. Ernst Cassirer ise bu anlatıları “modern siyasal mitler”² olarak adlandırır. Cassirer bu mitlerin yüzyıllar önce yaşanmış hikâyeleri dramatize ederek duygu birliğini sağladıklarının, didaktik ve dramatik olduklarının altını çizer.

Siyasal mitlerde var olan anlatılar yeni toplumsal ve siyasal düzenin bir uzantısı olarak şekillenir. Modern siyasal mitlerin hepsinde öğretici bir unsur vardır. Ulus devletlerin tarih yazımı için mitlerin didaktik ve duygusal olması gerekir. Bu mitler ulusun duygu birliğini sağlayarak, öğretici anlatılarla yeniden insanın temelini oluştururlar. Smith, ulus devletlerin inşa sürecinde siyasal mitlerin önemini ve işlevini şöyle açıklar;

*Önemlidir, çünkü bize 'kim olduğumuzu' öğretmeye yardımcı olur ve kuşaklar boyunca geriye yayılıp bizi atalarımıza ve kökenlerimize bağlayan zincirde bir halka olduğumuz hissini verir. Bu önemlidir, çünkü eğer biz 'kendi kendimizi keşfetmek' istiyorsak, bize 'nerede olduğumuz' u ve 'kim olmamız gerektiği'ni öğretmeye yardımcı olur. Topluluğun hayatındaki geçmiş dönemlerin dramalarını ve atmosferini naklederek, atalarımızın zamanlarını ve hayatlarını 'tekrar canlandırır' ve bizi 'topluluğun kaderi'nin bir parçası yapar.*³

Smith'in sözlerinden de anlaşıldığı gibi insanların ulusun bir parçası haline gelmeleri, yaşayacakları toplumsal ve siyasal düzeni anlamaları ve içselleştirmeleri için siyasal mitler önemli bir olgudur. İnsanlar yurttaş oldukları devletin gücünü, geçmişini ve geleceğini görmek isterler ve devletler bu güveni mitler aracılığıyla sağlar. Smith, kurucu siyasal mitleri anlatılarındaki çeşitli motifler ve unsurlar üzerinden sekiz başlıkta kategorize eder;

- 1) zamandaki başlangıç miti; yani topluluğun ne zaman 'doğduğu';
- 2) mekândaki 'başlangıç miti; yani topluluğun nerede 'doğduğu';
- 3) soy miti; yani kim bizi doğurdu ve nasıl onun soyundan geldik;

1 Anthony D. Smith, *Ulusların Etnik Kökeni*, çev. Hülya Kendir, Sonay Bayramoğlu (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002).

2 Ernst Cassirer, *Devlet Efsanesi-İnsan Üstüne Bir Deneme*, çev. Necla Arat (İstanbul: Say Yayınları, 2005).

3 Smith, *Ulusların Etnik Kökeni*, 231-232.

- 4) göç miti; yani nereleri aşmış geldik;
- 5) kurtuluş miti; yani nasıl özgürleştik;
- 6) altın çağ miti; yani nasıl büyük ve kahraman olduk;
- 7) çöküş miti; yani nasıl bozulduk ve fethedildik/ sürgün edildik;
- 8) yeniden doğuş miti; yani eski şanlı günlerimize nasıl dönebiliriz.⁴

Bu çalışmada Smith'in sekiz başlıkta incelediği siyasal mitlerden soy miti, zamandaki ve mekandaki başlangıç mitini köken ve medeniyet miti olarak adlandırarak, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yaşanan toplumsal ve siyasal dönüşümde bu mitin izlerini arayacağım. Köken ve medeniyet mitinin inşa sürecine katkılarını ve kültürel alana etkilerini tartışacağım. Bu bağlamda Erken Cumhuriyet Dönemi tiyatro sanatının bu inşa sürecine katkılarını, devlet-tiyatro ilişkisini köken ve medeniyet miti üzerinden bulgulamaya ve bu mitin dönemin oyun yazarlarını nasıl etkilediğini oyunlardan örneklerle görünür kılmaya çalışacağım.

Ulus Devletin İnşa Süreci: Köken ve Medeniyet Miti

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Osmanlı Devleti'nin siyasal ve toplumsal düzeninden uzaklaşmış ve tahayyül edilen ulus-devletin inşa süreci başlamıştır. Tahayyül edilen ulus-devlet Batının siyasal ve toplumsal kurumları örnek alınarak Mustafa Kemal önderliğinde inşa edilecek, laik bir devlet kurulacak ve Türkiye Devleti'nin yeni yönetim şekli Cumhuriyet olacaktır. Anayasal ilkeler doğrultusunda hareket eden, laik ve tek bir ulusu temsil eden Batılı devletler, Türkiye Cumhuriyeti'nin tahayyül ettiği yeni yönetim biçimi için bir örnektir. Şerif Mardin ve Türkiye tarihi üzerine çalışma yapan birçok düşünce insanı, Cumhuriyet'in kurulma sürecinde, Türkiye Devleti'nin örnek aldığı inşa sürecinin Fransız ulus modeli olduğunu dile getirir.⁵ Zaman zaman Alman ulus modelinin folklorik ve tarihsel yapısına atıflar yapılsa da Cengiz Aktar Fransız ulus modelinin Türkiye Cumhuriyeti için daha doğru bir tercih olduğunu dile getirir;

Türklük dışında kalan bu kadar farklı din, dil, kültür ve âdeti tek tek dışlayarak yepyeni bir ulusal kimlik altında toplamanın neredeyse fiziki imkansızlığıdır. Alman ulus modeline karşı Fransız ulus modelinin benimsenmesi bu imkânsızlık karşısında bulunmuş mükemmel bir çözümdür.⁶

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu topraklar üzerinde, çok fazla inanç ve milleti barındıran bir topluluk yaşamaktadır, bu topluluğa dair bir köken arayışı içinde, Alman ulus modelindeki gibi tarihsel ve kültürel olarak tek bir etnik kültüre ve topluluğa referans vermek imkansızdır. Bundan dolayı Fransız ulus modelinin kapsayıcı özelliği yeni kurulan Türk Devleti için daha uygundur. Hangi etnik kökenden, kültürden ya da inançtan olursa olsun “Kendine Türk diyen herkes Türk'tür.” fikri kurulan Cumhuriyet'in temel yapı taşlarından biridir. Avrupa'daki

4 a. e., 245.

5 Şerif Mardin, *Türkiye'de Din ve Siyaset* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 70.

6 Cengiz Aktar, “Osmanlı Kozmopolitizminden Avrupa Kozmopolitizmine Giden Yolda Ulus Parantezi”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Milliyetçilik* içinde (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 78.

diğer ulus devletler gibi Türkiye Cumhuriyeti de inşa sürecini bir etnisiteye tutunarak başlatır. Aktar'ın aksine Ayşe Kadioğlu Türkiye'deki ulus devlet inşasının, vatandaşlara yeni bir kimlik kurgulanması süreci anlamında, Almanya'dan da Fransa'dan da farklılaştığını ileri sürer;

Türkiye'de ulus-devletin teşekkül etmesi sürecine, millet ve devlet olgularının ortaya çıkışındaki sıralama açısından bakıldığında: ne Fransa'daki gibi milliyetçilik ve ulus-devlet olgularının eşzamanlı olarak çıkması ne de Almanya'da olduğu gibi milliyetçiliğin ulus-devletten yarım yüzyıl önce ortaya çıkması durumu söz konusudur. Türkiye'de, Almanya'daki gibi "devletini arayan bir millet" değil aksine "milletini arayan bir devlet"ten söz etmek anlamlıdır. Yani Türkler kendiliklerinden örgütlenip bir devlet kurmamışlar ulus-devlet kurulduktan sonra Türk kimliğinin içeriği doldurulmaya çalışılmıştır.⁷

Herhangi bir etnik kimliği çağrıştırmayan ve kendini bir ulus üzerinden resmetmekten kaçınan Osmanlı Devleti'nin tersine, kuruluş süreci itibariyle Türkiye Cumhuriyeti'ni Kadioğlu'nun da dediği gibi "milletini arayan bir devlet" olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Mustafa Kemal önderliğindeki kurucu kadroların kamusal ve siyasal alanı yeniden inşası, Avrupa'daki gibi aşağıdan yukarı değil, yukarıdan aşağıya bir dönüştürme projesi olarak ilerlemiştir. Bu dönüştürme projesiyle birlikte insanları yekpare bir vücut haline getirecek ve onlara Osmanlı İmparatorluğu'nu unutturacak yeni bir toplumsal sözleşmeye ihtiyaç vardır. Bu da Barış Ünlü'nün deyimiyle "Türklük Sözleşmesi"dir.⁸ Ünlü, Osmanlı İmparatorluğu'nun varlığını "Müslümanlık Sözleşmesi" adı altında sürdürdüğünü ancak Cumhuriyet için bunun yeterli olmadığını söyler ve Türklük Sözleşmesi'ne geçişi üç maddeyle açıklar;

Birincisi, kurucular yeni devletin ve toplumun sadece Müslümanlık ortaklığında bir arada kalmayacağını; Müslüman milleti içindeki etnik grupların, etnik kültürlerin ve bilinçlerin yok edilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Dağılma ve parçalanma olasılığı böylece bertaraf edilecekti. İkincisi, Mustafa Kemal başta olmak üzere kurucu liderler; 1906'dan sonra İttihat ve Terakki'nin hâkimiyetini ele geçiren Türkçü bir kuşaktan geliyorlardı. Yani birer Türk milliyetçisiydiler. Anadolu kurtarıp yeni bir devlet kurulduktan sonra Türkleştirme projesini hayata geçirdiler. Üçüncüsü, özellikle Mustafa Kemal, bu defa ait olduğu İttihatçı kuşağın aksine, zihninde ikilem barındırmayan radikal bir Batılılaşma ve laiklik taraftarıydı. Bu nedenle Müslümanlık Sözleşmesi'nin İslami söylemini devam ettirmesi mümkün değildi. Dolayısıyla Müslümanlık Sözleşmesi'nden Türklük Sözleşmesi'ne geçiş sadece bir Türkçülük adımı değil, aynı zamanda dini milletten seküler ulusa geçişi sembolize eden bir laiklik adımıydı.⁹

Değişen bu toplumsal sözleşmeyle birlikte kurulan yeni devlet bir kimlik problemiyle karşı karşıyadır. Kolektif kültürel kimliğin oluşumunda önemli bir işleve sahip olan siyasal mitler, bu problemin çözümüdür. Türklük Sözleşmesi'nin bir gerekliliği olarak, Türklerin yüzyıllardır bu topraklarda yaşadıklarını ispatlayan bir tarih yazımına girilir. Yeni devletin köken kurgusu

7 Ayşe Kadioğlu, "Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce-Milliyetçilik* içinde (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 287.

8 Barış Ünlü, *Türklük Sözleşmesi* (Ankara: Dipnot Yayınları, 2018).

9 a. e., 165.

için yaptığı Türk Tarih Tezi çalışması, Smith'in sekiz başlık olarak kategorize ettiği siyasal mitlerin *soy miti* ve *mekandaki ve zamandaki başlangıç mitine* karşılık gelmektedir. Türk Tarih Tezi, Türklük söyleminin yeni Cumhuriyet'te yerleşmesi için önemli bir rol oynar. 1930 yılında Türk Ocaklarına bağlı Türk Tarihi Tahkik Heyeti, Yusuf Akçuraoğlu önderliğinde Türk Tarih Tezi üzerine çalışmalara başlar. Heyette Reşit Galip, Ahmet Ağaoğlu, Afet İnan ve Fuad Köprülü gibi dönemin önemli tarihçileri ve parti ideologları da vardır. Bu heyetin ismi, Türk Ocakları'nın kapanmasıyla birlikte Türk Tarihini Tetkik Cemiyeti olarak değiştirilir. Türk Tarih Tezi'nin temel iddiası Orta Asya'nın aryan ırkı olan Türklerin dünyanın çeşitli yerlere göç ettiği, antik çağdaki büyük medeniyetlerin ve özellikle Anadolu topraklarında yaşamış Sümerler'in ve Hititler'in Türk olduğu iddiasıdır. Hatta dönemin ideologları Yunanlıların bile Türk olduğunu iddia etmişlerdir.¹⁰ Dönemin İçişleri bakanı Şükrü Kaya'nın sözleri, tek parti ideolojisinin etnisite arayışının, Türkleri medeniyetin kurucu unsuru olmaya kadar götürdüğünü göstermektedir; *“Zaten insanlık tarihi Türklerle başlamıştır. Türk olmasaydı, belki tarih olmazdı ve muhakkak ki medeniyet de başlamazdı.”*¹¹ Türklerin medeniyetlerin kurucu unsuru olduğu düşüncesi, yeni kurulan devletin eskiden beri bu toprakların sahibi olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Kurulduğu topraklar üstünde modern Türkiye'nin inşası için, yeni bir toplumsal hafıza yaratmaya çalışan tek parti ideolojisi, siyasal mitlerin kültürel işlevinden yararlanır. Kurucu kadrolar, meşruiyet problemini ortadan kaldırmak için Türk kimliğinin köklerine dönerek, köken ve medeniyet mitini kurgular. Kurulduğu topraklarda köken ve medeniyet miti üzerinden bir geçmiş yaratılır. Uluslaşma sürecinde emekleyen yeni devletin bu iddiaları modernleşme projesi için büyük önem taşımaktadır.

Kültürel Alanın İnşası ve Tiyatro

Cumhuriyet ideolojisinin toplumsallaşması ve gündelik hayat pratikleri içinde deneyimlenmesi için daha önce de değindiğimiz gibi bir takım kurumsallaşma faaliyetlerine gidilmiştir. Tek parti ideolojisi, halkın toplumsal hayatta gerçekleşen bu dönüşüme uyum sağlaması için çeşitli stratejiler izlemektedir. Yeni ideoloji etrafında şekillenen Batılı değerlerin yurttaşlar tarafından benimsenmesi için Halkevleri önemli bir konumdadır. Halkevleri aracılığıyla, Cumhuriyet'in siyasal miti haline gelen köken ve medeniyet miti üzerinden milli kültür inşa edilmeye çalışılır. Şehirlerde ve kasabalarda örgütlenen Halkevleri, tek parti ideolojinin kazanımlarının yaygınlaştırıcısı ve yaratılmaya çalışılan toplumsal düzenin düzenleyicisi haline gelir. *“Yepyeni bir kültürün yaratılması ve bunun halka mal edilmesi Halkevlerine düşmektedir.”*¹² Kurucu kadrolara göre modernleşmiş bir devletin en temel unsurlarından biri, kültürel alandaki başarılarıdır. Bu anlamda, kültürel alanın yeniden inşası sürecinde Halkevlerine büyük iş düşmektedir. Arzu Öztürkmen Halkevleri'nin iki önemli misyonu olduğunu belirtir;

10 Suavi Aydın, *Modernleşme ve Milliyetçilik* (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993), 229.

11 Aktaran: Cemil Koçak, “Kemalist Milliyetçiliğin Bulamık Suları”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce-Milliyetçilik* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 38.

12 Anıl Çeçen, *Halkevleri* (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990), 205.

*Halkevleri iki önemli misyonla faaliyete geçtiler. Bunlardan ilki Türk Ocakları ve Köycüler Cemiyeti gibi kökleri Jön Türk Devrimine kadar uzanan bir sosyal reform misyonuydu. Diğeri ise yeni devletin Batılılaşma projesini pratiğe geçirecek sanatsal ve kültürel faaliyetleri başlatmak ve yürütmektir.*¹³

Halkevleri, faaliyet alanlarına göre ayrılan bölümlerin bir kısmı sosyal reform ile ilgilenirken, bir kısmıysa kültürel ve sanatsal alanın inşası üzerine çalışmaktadır. Yeni devlet için topyekûn seferberlik çağrısı siyasal ve toplumsal alanda olduğu gibi kültürel ve sanatsal alanda da geçerlidir. Anıl Çeçen, bu inşa sürecinde sanatçılara büyük görev düştüğünü söyler;

*Hergün kucakında daha geniş ölçüde vatandaşı toplayacak olan Halkevleri ülke çapında gerçek Türk kültürünün yaratıcısı ve yayıcısı olabilecektir. (...) Yeni Türk toplumunun yaratılmasında artık sanatçılar da birer nefer gibi çalışacaklardı.*¹⁴

Yüzyıllardır Osmanlı İmparatorluğu çatısı altında çok kültürlü bir yaşam süren bir toplumda, modern bir Türk kültürü ve sanatı yaratmak kolay değildir. Kültürel ve sanatsal alanın inşası için tıpkı cephede savaşır gibi savaşmak gereklidir. Bu savaşta sanatçıların, Cumhuriyet'in neferleri olarak en ön safta yerlerini almaları gerekir. Sanat alanında, devlet tarafından yapılan kurumsallaşma çalışmaları Halkevleri ile sınırlı kalmaz. Devlet; resim, tiyatro, müzik ve heykel gibi sanatın farklı dallarından sanatçılara mesleki yapılanmalarını tamamlamaları için olanak sağlamaktadır ve Avrupa'dan çeşitli sanatçılar getirerek, kurumsallaşma çalışmalarını hızlandırmaya çalışır.¹⁵ Kültürel ve sanatsal alandaki bu seferberliğin en temel amacı, tek parti ideolojisinin ışığında milli sanatı ve milli kültürü oluşturmaktır.

Milli birlik ve uluslaşma vurgularının yaygınlaşması ve halk tarafından içselleştirilmesi sürecinde toplumsal alanda varlığını sürdüren siyasal mitler, tiyatro alanında yapılan üretimin üzerinde şekillendiği düşünsel zemini oluşturur. Söz konusu siyasal mitler, tek parti ideolojisinin toplumsal kavrayışını temellendirme amacı taşır ve konusu olduğu sanatsal faaliyetlerde bu ideolojinin vücut bulduğu somut biçimleri alır. Türk Ocakları bünyesinde halihazırda yapılmakta olan çeşitli tiyatro gösterileri, Cumhuriyet'in ilanının ardından Halkevleri'nin kurulmasıyla kurumsal ve sistematik bir nitelik kazanır ve tek parti ideolojisinin propaganda aracı haline gelir. Dönemin tiyatro oyunu yazarlarından Behçet Kemal'in deyiimiyle, “*Bazı İnkılap hareketlerinin halka tam mâl olması, halkın ruhuna tam sinmesi için, sanatın elinde parlaması, sanatın imbiğinden geçmesi lazımdır.*”¹⁶ Bir diğer oyun yazarı Münir Hayri ise, “*inkılâplar devrinde doğan yeni fikirleri yaymak için kullanılan vasıtaların arasında, hâtta başında tiyatro ele alındı.*”¹⁷ sözüyle dönemin tiyatro anlayışını özetlemektedir. Behçet Kemal

13 Arzu Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik* (İstanbul, İletişim Yayınları, 1998), 70-71.

14 Çeçen, *Halkevleri*, 153.

15 Bkz. Fethiye Erbay-Mutlu Erbay, *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006).

16 Behçet Kemal, “Gönüllü Sanat”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası* 23 (1935), 336.

17 Münir Hayri, “Bugünkü Manasıyla Tiyatro Nedir?”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası* 18 (1934), 434.

ve Münir Hayri'nin sanata bu bakışı dönemin pek çok tiyatro yazarının ve kurucu kadroların görme biçimini yansıtır. Resmî ideolojinin şekillendirdiği yeni devletin bütün icraatlarının sanat yoluyla yaygınlaşması gerekir. Kurucu kadrolar için tiyatro sanatı ideolojilerini kitleler arasında yaygınlaştırmak için önemli bir araçtır. Halkevleri'nin çalışma kollarından biri olan temsil kolu, resmî ideoloji ile halk arasındaki uzaklığı gidermek için önemli bir işleve sahiptir. Tiyatro yoluyla ulusal birlik yaratılması, halk ve devlet arasındaki uzaklığı giderme hedefi için stratejik bir önem taşımaktadır. Bundan dolayı özellikle Halkevleri bünyesinde gösterilen tiyatrolar ve yazılan eserler Cumhuriyet'in icraatlarını ve ideolojisini anlatmaktadırlar. CHP (Cumhuriyet Halk Partisi) tarafından 1935 yılında yayımlanan, Halkevleri'nin yaptığı çalışmaların anlatıldığı kitapta, tiyatronun milli duygulara seslenmesinin gerekliliği açıkça ifade edilir;

İlk zamanlarda hep tarihi ve milli muayyen mevzular üzerinde duran piyesler yazılmış ve seçilmiş olması, bir tesadüf eseri olmamıştır: halka telkini çok yerinde bir hareket olacak olan tarih tezimizin iyice içe sinmesi ve halk ruhunda kökleşmesi, kurtuluş savaşı hatıra ve heyecanlarının bir def'a daha geriden ve şuurlu bir heyecanla tesbit edilmesi esasları gözetilmiştir.¹⁸

Tek parti ideolojisinin tarih yazımında önemli bir yer tutan köken ve medeniyet mitinin tiyatro eserlerine konu olmasına özen gösterilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihini yok sayan kurucu kadrolar, Orta Asya'dan başlattığı “şanlı” tarihini kitlelere ulaştırmak ve Kurtuluş Savaşı'nın başarısının hafızalarda kök salması için tiyatroyu kullanır. Dönemin tiyatro eserlerinde Atilla, Mete gibi Türk toplumu için sembol haline gelmiş kişilerin kahraman miti olarak yeniden canlandırılması, Kurtuluş Savaşı sırasında yaşanan olayların gerçeküstü kahramanlık anlatılarıyla süslenmesi ve yeni rejimin icraatlarının övülmesi gibi konular öne çıkar. Cumhuriyet'in siyasal mitleri olan bu anlatılar, Erken Cumhuriyet Dönemi yazılan birçok tiyatro oyununda görülür. Tek parti ideolojisinin toplumsal belleğinin yeniden inşası için tiyatro eserleri aracılığıyla halka, övünç duyacağı bir tarih ve kimlik sunulur. Sefa Şimşek, devletin tiyatroya bakış açısını şöyle tanımlar;

Partinin ve Halkevlerinin tiyatroya yaklaşımı, Türk ırkını ve tarihini tiyatro sanatını ilk geliştiren ve onu öteki milletlere öğreten bir özne olarak algılamaları ve yüceltmeleri doğrultusunda olmuştur. Bu, aslında Türk Tarih Tezinin sanata getirdiği genel bakış açısının tiyatroya uyarlanmış özel bir biçimiydi.¹⁹

Türk Tarih Tezi bağlamında büyük medeniyetlerin kurucusu ilan edilen Türkler'in, tiyatro sanatında da öncü oldukları iddia edilir. Saim Kerim Kalkan *Cumhuriyet Devrinde Tiyatro Hareketleri ve Halkevleri*²⁰ adlı yazısında Türkler' in dört bin yıl önce Orta Asya'da yaşarken sanat ve tiyatroyu zaten bildiklerini ve icra etmekte olduklarını söyler. Münir Hayri Egeli

18 CHP, *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı* (Ankara: 1935), 55-56.

19 Sefa Şimşek, *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932-1951* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002), 190.

20 Saim Kerim Kalkan, “Cumhuriyet Devrinde Tiyatro Hareketleri ve Halkevleri” *Yeni Türk* 71 (1938).

benzer bir iddiada bulunur. Egeli kuklanın Türk oyunu olduğunu ve Bizans döneminde Orta Asya'dan geldiğini iddia eder.²¹ Egeli'nin bu iddiası Osmanlı Tiyatrosu'nda önemli bir yeri olan Karagöz'ün millileştirilme çabasına bir örnektir. Benzer şekilde Sabri Esat Siyavuşgil de Karagöz'ü millileştirme çabasıyla *İstanbul'da Karagöz, Karagöz'de İstanbul* adlı bir eser yazmıştır.²² Modern Türkiye'nin kendini var edebilmesi için toplumun övünç duyacağı ve kendini güçlü hissedeceği bir geçmiş gerekmektedir. Sevda Şener bu gerekliliğin dönemin tiyatro oyunlarında yer alan öğeler ile yerine getirilmeye çalışıldığını ifade eder;

*Halkevleri tiyatro kolları için yazılmış olan bu oyunların, yüzyıllarca kul olarak kendi gücünü görmezden gelmeye zorlanmış olan halka özgüven aşlamak, ulusal değerleri öne çıkarmak amacıyla yazılmış, asal özelliği eğitici ve öğretici olan, didaktik dediğimiz türden oyunlar olduğu görülür. Bu bakımdan bu oyunların konuları ve kişileri, yaşanan gerçeklerden çok, benimsenmiş doğrulardan yola çıkılarak kurgulanmıştır.*²³

Şener'in de belirttiği gibi, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan tiyatro eserlerinde, toplumsal ve siyasal gerçeklikten ziyade, tahayyül edilen Türkiye anlatılır. Dönemin tiyatrosu, Kemalist ideoloji tarafından belirlenen çerçeve içinde, ulusal değerlerin oluşmasına önemli katkı sağlar. Nilgün Firidinoğlu, tek parti ideolojisinin tanımladığı vatandaşlık kavramı ve makbul tiyatro izleyicisi arasında şöyle bir benzerlik kurar;

*Dolayısıyla tiyatronun "makbul izleyicisi" ve Cumhuriyetin "makbul vatandaşı" olma hali eş zamanlı bir biçimde ilerliyordu. Her iki durumda da bireyin kendini bir topluluğun parçası olarak hissedebilmesi, bir ayinin ortasında müşterek ameller ve duygularla birlikte hareket edebilmeyi sağlayacak ruhun var edilmesi gerekiyordu.*²⁴

Tiyatronun form olarak halka ulaşma biçiminin kendisi, birlik ve beraberlik duygusunun yaratılması için önemlidir. Tek ülkü etrafında aynı yolda yürüyen insanlar, tiyatro izleme faaliyeti ile yaratılır. Parti devleti de tiyatroya bu anlamda belirgin bir işlev yükler ve bunu yayınlanan eserlerinde "*tiyatronun eşsiz telkin kuvveti*" olarak tanımlar. Tiyatro tek parti ideolojisinin fikirlerini telkin eden ve bu fikirlerin yurttaşlara ulaşmasını sağlayan önemli bir araçtır.

Tiyatro Oyunlarında Köken ve Medeniyet Miti

Türk Tarih Tezi gibi mevcut ideolojinin yeniden tarih yazımına hizmet eden kaynaklar, Türkiye toplumunun kökenlerini Orta Asya'da bulur ve toplumun kültürel inşasını yarattığı bu tarihten hareketle şekillendirir. Cumhuriyetin inşa sürecindeki kurucu kadrolar, Orta Asya'daki Türk kimliğine sarılarak, kurulmakta olan devleti ve bu yeni devletin yurttaşlarını

21 Şimşek, *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932-1951*, 190.

22 Sabri Esat Siyavuşgil, "İstanbul'da Karagöz, Karagöz'de İstanbul", *Karagöz Kitabı* içinde, Der. Sevengül Sönmez (İstanbul: Kitabevi, 2005), 104-118.

23 Sevda Şener, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999), 89.

24 Nilgün Firidinoğlu, "Tanzimat'tan Erken Cumhuriyet'e Tiyatro ve Eğitim İlişkisi: Mektep Temsilleri (1896-1936)", (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015), 80.

yeni bir kimlik üzerinden inşa etmeye çalışırlar. Kurucu kadroların iddiası, devletin üzerine kurulduğu medeniyetin, Osmanlı Devleti kurulmadan yüzyıllar önce mevcut sınırlarda kurulan Türkiye Cumhuriyeti topraklarında varlığını sürdürdüğüdür. Bu iddianın pekiştirilmesi için, yeni kurulan ulus devlet ile Orta Asya coğrafyası ve tarihi arasında önemli bir ilişki kurulur ve bunun gerek tarih yazımında gerekse sanat alanında her fırsatta altı çizilir. Smith kurulmakta olan devlet için bu köken yaratma çabasının önemini şu sözlerle açıklar;

Modern milletlerin bir başka antik yüzü daha vardır; coğrafi konumları. İddia odur ki olmaları gereken yerdedirler, zira coğrafyanın belirli yerleriyle çok uzun süre ilişkili olmuşlardır. “Milletler derin kökler salmışlardır.” Kökler iddia olunduğu kadar derin olmasa da, basitçe uluslararası kabule değil kolektif iç güvenliğinin ve nesli sürdürmenin çok daha temelli hedefleri bakımından sunulmuş bir iddia olmalıdır bu.²⁵

Kurucu kadrolar, Türklerin yüzyıllar önce Orta Asya’dan Anadolu’ya geldiğini ve bu topraklarda kökleşmiş olduklarını ispat etmeye çalışırlar. Smith’in de belirttiği gibi bu durum toplumsal alanda kolektif kimlik yaratımı için büyük önem taşır. Yaratılmak istenen Türk kimliği, Osmanlı Devleti’nden ve İslam kültüründen uzaklaşarak Orta Asya kültürüyle ilişkilendirilir. Türk kimliği etrafında inşa edilen ulus devlet için, Orta Asya Türkleri ve kültürüyle kurulan bu ilişki Cumhuriyet’in köken ve medeniyet miti haline gelir. Halkevleri’nin yayın organı olan *Ülkü* dergisinde çeşitli tarihçiler tarafından düzenli olarak Orta Asya Türkleri ve Türklerin önemli medeniyetlerin kurucusu olduğu iddiaları üzerine yazılar yazılır. Dönemin tarihçilerinden Hüseyin Namık Orkun *Ülkü* dergisinin 1935 yılında yayınlanan bütün sayılarında Orta Asya Türkleri ile ilgili yazı dizisi başlatmış ve Uygurca dilinde yazılmış Oğuz Destanı’nın çevirisini yaparak, dergide yayınlamıştır.²⁶ Köken ve medeniyet mitinin izlerini dergilerin yanında, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde yazılan tiyatro oyunlarında da görmek mümkündür. Bu bağlamda, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde yazılan tiyatro oyunlarında köken ve medeniyet mitini Vehbi Cem Aşkun’un *Oğuz Destanı*²⁷, Faruk Nafiz’in *Akın*²⁸ ve *Özyurt*²⁹, İsmet Ulukut’un *Sümer Ülkerleri*³⁰, Behçet Kemal’in *Çoban*³¹ oyunları üzerinden ele alacağım.

Aşkun 1935 yılında yazdığı *Oğuz Destanı* oyununun amacını eserin ilk sayfasında açıkça dile getirir; “Gençliğe ve çocuklarımıza tarihsel bir olguyu imsişel bir ders özlüğünde vererek sevdirmek.” ve “Onların yüreklerinde ulusal bir heyecan uyandırmaktır.”³² Aşkun yazdığı tiyatro oyunu için, temel amacının Cumhuriyet’in tarih yazımı bağlamında, tarihsel bir olguyu temsil etmek ve inşa edilmeye çalışılan milli kimliğe katkı sunmak olduğunu açıkça söyler.

25 Anthony D. Smith, *Milli Kimlik*, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 115.

26 Hüseyin Namık Orkun, “Bir Oğuz Efsanesi”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası* 34 (1935), 267.

27 Vehbi Cem Aşkun, *Oğuz Destanı* (İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, 1935).

28 Faruk Nafiz, *Akın* (İstanbul: Devlet Matbaası, 1932).

29 Faruk Nafiz, *Özyurt* (Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1932).

30 A. İsmet, *Sümer Ülkerleri* (İstanbul: Ülkü Kitaphanesi, 1934).

31 Behçet Kemal, *Çoban* (Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933).

32 Aşkun, *Oğuz Destanı*, 3.

Oyun, Çocuk'un Türklüğe övgülerle dolu bir şiir okuduğu prolog sahnesiyle başlar. Oğuz ormandadır. Karşısında bir kadın belirir. Tanrı tarafından Oğuz'a yollanmıştır. Oğuz'un bu kadından altı çocuğu olur. Akın için çocuklarından üçünü doğuya üçünü batıya yollar. Çocuklar döner. Kazandıkları zaferleri babalarına anlatırlar. Oğuz, anayurdu doğu ve batı olarak ikiye böler. Çocuklarına kazandıkları toprakların başına geçmelerini söyler. Destan biter. Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinden iki çocuk tekrar sahneye gelir. İkinci Oğuz'un Atatürk olduğunu ve Türk soyunu anlatan bir şiir okurlar ve oyun biter. Aşkun'un, bu destanın başına ve sonuna koyduğu çocukların şiir okuduğu iki sahne, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin köken kurgusuna hizmet etmektedir. Yeni kurulan ulus devletin nereden geldiği çocuk tarafından ön oyunda dile getirilen şu sözlerle anlatır;

*(...) Dinleyin bir parçacık, düşünetin ki şimdi biz,
Hangi soy, hangi soptan gelmişiz, kimiz, neyiz,
Anlatmak istiyorum, dilim döndüğü kadar,
Koç yiğitler kaynağı Türklüğü size dostlar.
Ünlü soydan olan biz, Anadolu türkleri,
Sayılsakta ne kadar, Kayıhanın boyundan,
Atamız Oğuz handır geldik onun soyundan.*³³

Aşkun, Cumhuriyetin ilk yıllarında sürmekte olan “biz kimiz” tartışmasını oyunun ilk sahnesinde yer alan alıntıdaki sözlerle noktalar. Türk kimliği, kökenleri ve tarihte yeri belli olan bir medeniyet olarak, tek parti ideolojisinin siyasal miti haline gelir ve bir övünç kaynağına dönüşür. *Oğuz Destanı*'nın mitolojik ve doğaüstü öyküsü yazılan ön oyunla yeni kurulan Cumhuriyet'in kimliği haline getirilir. Yazar, standaki oyun kişisi olan Oğuz'u, zamanı ve mekânı belli olmayan muğlak zaman diliminden çıkarır ve Oğuz çocuğun söylediklerine cevap verir;

OĞUZ

*Bu yaman delikanlı saydılar doğduğu günü,
Tüm 40 günün içinde tuttu dünyayı ünü.
Bu öz Türk ulusunu 40 gün emzirdi ana,
Daha süt istemedi, vermedi kimse ona.
O 40 günün içinde serpildikçe serpildi,
Yüzünü görmiyenler adını duydu, bildi.
Saçları pek karaydı, yüzü gök rengindeydi,
Belli Oğuz türklere gökten inme bir beydi.*³⁴

Oğuz Han mitolojinin tozlu sayfalarından çıkar, Cumhuriyet dönemi bir çocuğun sözlerine karşılık verir, böylece geçmişle bugün arasında bir paralellik kurulur. Böylelikle Aşkun, Oğuz

33 a. e., 8.

34 a. e., s. 8.

Han'ı mitolojik zaman ve mekândan uzaklaştırarak gerçek zamana taşımakta ancak, mitin doğüstü güçlerinden ve gerçeklikle bağdaşmayan özelliklerinden vazgeçmemektedir. Yazar, *Oğuz Destanı*'nın mitolojik ve doğüstü olayların gerçekleştiği olay örgüsünü Cumhuriyet Dönemi'nde geçen ön oyunla geçmişle bugün arasında bir ilişki kurar. Yazar, Oğuz Destanı'nı konu edinen bu oyun ile yeni devletin şanlı bir soy kütüğüne kavuşmasına ve köken yaratma gerekliliğine katkıda bulunur.

Aşkun'un *Oğuz Destanı* oyununun kurgusunu resmi tarih yazımı etrafında şekillen köken miti çerçevesinde şekillendirme tercihinin bir benzeri Faruk Nafiz'in *Akın* adlı oyununda da görülür. Oyun, Orta Asya'da yağmur yağmamasından dolayı yaşanan kuraklığı bahane ederek Başbuğların İstemi Han'ı tahttan indirmeye çalışması, İstemi Han'ın bunu fark ederek Başbuğları cezalandırmasını ve sonra verimli topraklar bulmak için Türklerin başlattığı akınları anlatır. Faruk Nafiz Orta Asya'da geçen hikâyeye, Aşkun'un yaptığı gibi, Türkiye'de geçen bir ön oyun eklemiştir. Oyun, Talebe'nin sahnedeki büyük dünya haritasında, Türklerin Orta Asya'dan diğer bölgelere gerçekleştirdikleri akınları gösteren prolog sahnesiyle başlar. Talebe adlı oyun kişisi yapılan akınları anlatmaya başlar;

TALEBE

*(...) İşte şu Ortaasya... Türklerin anayurdu...
Türk ilk medeniyeti Altay-Uralda kurdu.
Sora, alıp sazını, resmini, heykelini,
Dolaştı baştanbaşa doğu, batı elini.
Bu oklar bize akın yollarını gösterir;
Bize yirmi bin yılın üstünden haber verir...
Şimdi siz dersiniz ki: "Peki, nasıl olur da
Orda kalmak dururken dağıldık şurda, burda?"
Anlatsam uzun sürer, hem belki sıkar canı,
Bari canlandırayım sahnede bu destanı.
Bakin, niçin dağıldık Mısırda, Hintte, Çinde?³⁵*

Talebe Türklerin akınlarından övgü dolu sözlerle bahsettikten sonra oyun başlar. Oyun kişisinin yazar tarafından Talebe olarak adlandırılması emekleyen ulus devletin tahayyül ettiği vatandaş tanımıyla birebir örtüşmektedir. Tek parti ideolojisi yeni kurulan devletin vatandaşlarının durmadan çalışmasını ve muasır medeniyetler seviyesine yükselmesi için bütün özeni ve gayreti göstermelerini istemektedir. Yazarın da oyun kişisi olarak Talebe'yi tercih etmesi bilgiye ve öğrenmeye hevesli vatandaşın vücut bulmuş halidir. Oyunun hikayesinde vurgulanan nokta, Başbuğların İstemi Han'a ihanetidir ve oyun Orta Asya'da geçmektedir. Yazarın eserine Türkiye'de geçen bir ön oyun eklemesi Türk Tarih Tezi'nin iddiasını, yeni kurulan devleti Orta Asya'yla ilişkilendirme çabasını destekleme amacı taşımaktadır. Yeni

35 Nafiz, *Akın*, 8.

devletin köken kurgusu ve bu kurgunun kendine meşru bir zemin arayışı, Faruk Nafiz'in oyununda adeta canlanmış gibidir. Yazarın resmi tarih yazımıyla birebir örtüşen söylemi tiyatro sanatına yaklaşımını da açıkça gözler önüne sermektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi tiyatro oyunlarında yer alan köken mitinin yanında, karşımıza sıklıkla çıkan bir diğer mit de medeniyet mitidir. Bu iki mitin anlatıları, birbirini tamamlayarak yeni kurulan devletin zeminini meşrulaştırır. Yeni kurulan devletin resmi tarih yazımı; akınlarla Orta Asya'dan dünyanın çeşitli yerlerine gelen Türklerin çoğu medeniyetin kurucusu olduklarını iddia eder. Sümer, Hitit ve Yunan gibi uygarlık tarihinin önemli medeniyetleri, tek parti ideolojisinin tarih yazımı stratejisi doğrultusunda Türklere mal edilir. Köklerini Orta Asya'da bulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, uygarlık tarihindeki önemli medeniyetlerle ilişki kurarak geçmişteki gücünü ispat etmenin ve böylece mevcut gücüne meşruiyet kazandırmanın peşine düşer. Bu bağlamda İsmet Ulukut'un *Sümer Ülkerleri* adlı eseri, medeniyet mitinin tiyatro oyunlarına yansımaya önemli bir örnektir. Yazar oyunun başında eserini "*Türk tarihinin 3 perdelik bir görünüşü*" olarak özetleyerek, Sümerlerin Türk olduğunu iddia eder. Oyunun özeti şöyledir; Sümer sitelerinin kendi içindeki savaşlarından dolayı, dışarıdan gelen Guti kavmi Sümerler'in başına geçer. Uzun yıllar Sümerleri yönetir. Uruk Valisi Utu-Kegal, Sümerler'in başında olan Guti kralı Tirigan'a başkaldırır. Bütün Sümer halkı Utu-Kegal'in etrafında toplanır. Sümerler Guti hâkimiyetinden kurtulur. İsmet Ulukut'un 1934 yılında yazdığı bu oyun, sadece Sümerlerin, Guti'ye karşı mücadelesini anlatmaz, oyun boyunca çeşitli karakterler tarafından pek çok diyalogda Sümerlilerin Türk olduğu iddiası dile getirilir. Guti'lere karşı zafer kazanan Utu-Kegal'in sözleri buna örnektir;

Utu- Kegal

*(...) Sümer; her soydan ulu Türk soyunun koludur;
Onu kurtarmak için can verenler uludur.³⁶*

Oyunda Türklerin Sümer topraklarına gelmeden önceki durumu, aşağıdaki sözlerle anlatılır;

Utu- Kegal

*(...) Çamurların içinde, el, ayakla yürüyen,
Ağzile ot yiyerek yaşamayı sürüyen
O adamlar bilmemiş ne buğdayı, ekmeği,
Yıllarca sürünmüşler bilmeden giyinmeyi,
Adamdır diyemezsin, sürü sürü canavar.
Bataklıkta o yaban sürüyle karşılaştı.
Onları dağıtarak yurd edindi bu yeri,
Kolayca kurmamışlar gördüğünüz Sümeri.
Bilgi tohumlarını saçan büyük Türk soyu,
Yollar yapıp dağıttı yer yer biriken suyu;*

36 İsmet, *Sümer Ülkerleri*, 49.

*Bataklığı kuruttu. Arpa, buğday bitirdi.
Davarı, tohumları türk elinden getirdi;*³⁷

Yazar Sümerler'in Türk olduğu iddiasıyla da kalmaz, Türklerin Sümer kurulmadan önce medeniyetten uzak bir yaşam sürdürdüklerini belirtir ve o coğrafyanın yerli halkını canavar olarak nitelendirir. Yazar Sümerlerin Türk olduğu iddiasını, kendinden önceki bütün yaşamı yok sayacak bir dille eserine yansıtır. *Sümer Ülkerleri*'nde coğrafyanın yerlisini görme biçimi benzer şekilde Faruk Nafiz'in *Özyurt* oyununda da görülmektedir;

Akın

*(...) Adam demek bu yaban kısmına doğru mudur?
Atlar gibi otlayan sürüye insan deme,
Duygusu dört olanların, lisanı kırk kelime.
Nasıl lisan denilir kırk hecelik bir dile,
Bunlardan daha zengin, lisanca baykuş bile.*³⁸

Akın da benzer şekilde yerli insanların yaşam biçimleri küçümsemekle kalmayıp, burada yaşayan insanların duygularının neredeyse olmadığına ve konuştukları dile dair hakaret içeren sözler ifade eder. Yukarıdaki alıntının devamında Akın, buradaki insanların sevginin ne demek olduğunu bile bilmediklerini söyler. Türkler yine göç ettikleri topraklara medeniyet getiren bir güç olarak gösterilir. Nafiz, oyunun başında akıncılar sahneleriyle dünyadaki medeniyetin ışığının Türkler olduğunu açıkça ifade eder.

Bu bölümde incelediğimiz oyunların çoğunda olduğu gibi, Behçet Kemal'in *Çoban* adlı oyununun başında ve sonunda Cumhuriyet Dönemini anımsatan sahneler vardır. Oyunun olay örgüsü Türkler'e ait bir kahramanlık destanı olarak görünse de Behçet Kemal, oyunun ilk sahnesine Tarih adlı oyun kişisini koyarak köken ve medeniyet mitini yeniden inşa etmenin peşindedir. Ders çalışmaktan sıkılan çocuğun yanında bir anda beliren siyah şapkalı ve siyah pelerinli Tarih şu sözleri söyler;

Tarih

*Tarih bu! masal değil, laf değil, roman değil...
Tarih senin kitabın sen tarihin malısın
(...) İşte haykırıyorum: daha büyük Türk benden;
Türkü gördüm ilk önce dünyaya gelince ben.*³⁹

Tarih adlı oyun kişisinin çocuğa bu nasihatı, Türklerin tarihin başlangıcı olduğu iddiasının sonucudur. Yazar sadece yeni kurulan devletin köklerini bulmakla kalmaz, Türkleri tarihin

37 a. e., 36-37.

38 Nafiz, *Özyurt*, 17.

39 Kemal, *Çoban*, 5.

başlangıç noktası olarak ilan eder. Oyunun ama hikayesi bir çobanın vatani için mücadelesini anlatmaktadır; ancak, ön oyun, oyunun sonunda görünen Atatürk büstü görülmesi ve Gençliğe Hitabe'nin okunması, Behçet Kemal'in bu oyunu yazma motivasyonunun yeni yurttaşlara tarih ve köken bilincini aşılacak olduğunu göstermektedir. Tablo olarak bahsettiği Tarih ve Çocuk adlı karakterlerin sahneleri ve Çoban karakterinin ülkesi için mücadelesini anlatan hikâye arasında kurulan bağ eklektik bir halde kalır. Bunun sebebi, yazarın temel arzusunun; farklı zaman ve mekân kurgularıyla nitelikli bir tiyatro eseri çıkarmaktan ziyade ulusun gücünü göstermek olmasıdır. Tarih adlı oyun kişinin ilk sahnedeki sözleri ile ortaya konan Türkler'in medeniyetin kurucu gücü olma hali, Bey adlı oyun kişinin şu sözleriyle devam eder;

Bey

*Türk kolu buraya geldiği zaman
Onlar daha tasta
Su içmeyi bilmiyorlardı bile
(...)Sanati, hakikati, ilmi, kahramanlığı
Dünyaya yaysın diye tanrı türkü yarattı⁴⁰*

Yine Türkler uygarlığı getiren ırk olarak gösterilir. Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesi olarak temsil edilen Türk milleti, kendinden önceki insanlık tarihinin varlığını kabul etmez bir hale gelir. Oyunun sonuna doğru Tarih'in şu sözleri de bu durumu daha da açık hale getirir;

Tarih

*(...)Benim doğduğum yer de türk gibi orta asya:
Biz ırkınla bir doğup büyüyen vatandaşız;
Küre, türk ve bir de ben.. Biz en eski üç başız..⁴¹*

Yazar, tarihi Türklerle birlikte Orta Asya'dan başlatmakla yetinmeyip, evrenin varoluşunun Türklerin varoluşu ile eş zamanlı gerçekleştiğini iddia eder. Yazar eserinde resmi tarih yazımını esas alarak yeni devletin ve ulusun gücünü ispat etmeye çalışır. Bu bağlamda Behçet Kemal'in *Anayurt* gazetesindeki şu sözleri, eserlerinde tek parti ideolojisiyle son derece paralel bir söylem benimsediğini kanıtlar niteliktedir;

*Hedef, medeniyetin ön safıdır; ileri!.. (...)
İşçi, dilci, tarihçi.. Fakat hep aynı nefes!
Her sefer başka kıt'a emir alıp yürüyor...
Toplanın: Sırayı "O" bugün sırayı bizde görüyor;*

40 a. e., 29-30.

41 a. e., 60.

*Arş! Fırça, kalem ve yay, süngü gibi ileri!
Başlıyor “güzel san’at kıtası”nın seferi!⁴²*

Behçet Kemal’in bu sözleri, ortaya koyduğu eserlerinin niteliğini ve içeriğini açık bir şekilde özetlemektedir. Kemal, medeniyetin ilerleme kaydetmesi için, güzel sanatların bütün dallarında seferberlik ilan etmekte ve sanatçıları yeni kurulan Cumhuriyet’in neferleri olarak nitelendirmektedir. Bu bağlamda tek parti ideolojisinin Orta Asya üzerinden kurguladığı köken ve medeniyet mitinin, yukarıda incelediğimiz yazarların oyunlarında yer alması dönemi için hiç de olağan dışı bir şey değildir.

Sonuç

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde tiyatroya yüklenen bu misyon sonucunda, tiyatro sanatı belirli estetik amaçlar etrafında şekillenen bir sanat olmaktan ziyade, tek parti ideolojisinin amaçlarıyla şekillenen bir sanat olarak varlık gösterir. Kurucu kadrolar tarafından, Kemalist ideolojinin yaygınlaşması için izlenen, tiyatro sanatı, oyun yazımı ve gösterimlerin gerçekleşmesi konularındaki stratejiler, yeni Cumhuriyet’in kurumsallaşması ve halk tarafından içselleştirilmesi için elzem konumdadır. Tiyatro aracılığıyla inşa sürecini hızlandırmaya çalışan tek parti ideolojisi, tiyatro sanatının estetik kaygılardan ziyade ulusal çıkarlar doğrultusunda biçimlendirilmesine yol açmıştır.

Sonuç olarak, yazarlar oyunlarının olay örgüsünü Orta Asya hikayelerini temel alarak kurgulasalar da oyunların başına ve sonuna eklenen sahnelerin içeriği Erken Cumhuriyet Dönemi’nde geçen sahnelerdir. Yazarlar kullandıkları bu ikili zaman ve mekân ile, geçmişle, yeni kurulan Cumhuriyet’in ilişkisini kurmak isterler. Kurgulanan mitsel uzam, beraberindeki Cumhuriyet’in temel doktrinlerine yapılan atıflar ve yeni devletin gücünü betimleyen sahneler, tiyatro eserlerindeki köken ve medeniyet mitini görünür kılar. Toplumsal, siyasal ve kültürel alanın inşasında önemli bir işlevi olan siyasal mitlerin izleri, incelenen oyunlarda köken ve medeniyet miti olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

42 Behçet Kemal, “Güzel san’at kıtası”, *Anayurt: Haftalık İlim ve Sanat Gazetesi* 6 (1933), 5.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Aktar, Cengiz. "Osmanlı Kozmopolitizminden Avrupa Kozmopolitizmine Giden Yolda Ulus Parantezi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Aşkun, Vehbi Cem. *Oğuz Destanı*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, 1935.
- Aydın, Suavi. *Modernleşme ve Milliyetçilik*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.
- Cassirer, Ernst. *Devlet Efsanesi-İnsan Üstüne Bir Deneme*, çev. Necla Arat. İstanbul: Say Yayınları, 2005.
- CHP. *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı*. Ankara: 1935
- Çeçen, Anıl. *Halkevleri*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990.
- Erbay, Fethi ve Erbay, Mutlu. *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2006.
- Firidinoğlu, Nilgün "Tanzimat'tan Erken Cumhuriyet'e Tiyatro ve Eğitim İlişkisi: Mektep Temsilleri (1896-1936)". Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2015.
- Hayri, Münür. "Bugünkü Manasıyla Tiyatro Nedir?", *Ülkü Halkevleri Mecmuası* 18 (1934).
- İsmet, A.. *Sümer Ülkeleri*. İstanbul: Ülkü Kitaphanesi, 1934.
- Kadıoğlu, Ayşe. "Milliyetçilik-Liberalizm Ekseninde Vatandaşlık ve Bireysellik", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Kalkan, Saim Kerim. "Cumhuriyet Devrinde Tiyatro Hareketleri ve Halkevleri" *Yeni Türk* 71 (1938).
- Kemal, Behçet. *Çoban*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933.
- Kemal, Behçet. "Gönüllü Sanat", *Ülkü Halkevleri Mecmuası* 23 (1935).
- Kemal, Behçet. "Güzel san'at kıtası", *Anayurt: Haftalık İlim ve Sanat Gazetesi* 6 (1933).
- Koçak, Cemil. "Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Mardin, Şerif. *Türkiye'de Din ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Nafiz, Faruk. *Özyurt*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1932.
- Nafiz, Faruk. *Akın*. İstanbul: Devlet Matbaası, 1932.
- Orkun, Hüseyin Namık. "Bir Oğuz Efsanesi", *Ülkü Halkevleri Mecmuası* 34 (1935).
- Öztürkmen, Arzu. *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. "İstanbul'da Karagöz, Karagöz'de İstanbul", *Karagöz Kitabı*, Derleyen Sevengül Sönmez, 104-118. İstanbul: Kitabevi, 2005.
- Smith, Anthony D.. *Milli Kimlik*, çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Smith, Anthoy D.. *Ulusların Etnik Kökeni*, çev. Hülya Kendir, Sonay Bayramoğlu. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002.
- Şener, Sevda. *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- Şimşek, Sefa. *Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932-1951*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2002.
- Ünlü, Barış. *Türklük Sözleşmesi*. Ankara: Dipnot Yayınları, 2018.



Representation of Problems or Problematic Representation: Three Middle Eastern American Plays

Nazila Heidarzadegan¹ 



*This article is prepared with reference to the phd dissertation titled "*The Problem of Representation in Middle Eastern American Theatre: A Postcolonial Approach*" which I completed in 2015 in the Atatürk University Institute of Social Sciences English Language and Literature Department.

¹Assist. Prof. Dr. Karabuk University, Department of Western Languages and Literature, Karabuk, Turkey

ORCID: N.H. 0000-0003-1238-7903

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Nazila Heidarzadegan,

Karabuk University, Department of Western Languages and Literature, Karabuk, Turkey

E-posta/E-mail: naziheidarzade@yahoo.com

Submitted/Başvuru: 04.03.2020

Revision Requested/Revizyon Talebi:
20.04.2020

Last Revision Received/Son Revizyon:
08.05.2020

Accepted/Kabul: 17.05.2020

Citation/Atıf:

Heidarzadegan, Nazila. "Representation of Problems or Problematic Representation: Three Middle Eastern American Plays" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, (2020): 35-52.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.698395>

ABSTRACT

Globally, several theatrical performances have staged the consequences of the 'war on terror' after 9/11. This paper provides insights into how Middle Eastern American dramatists and characters responded to the war and the post-9/11 era. It explores how Middle Easterners in an American context were stereotyped, transformed into problematic subjects, how they resisted backlashing policies, and were influenced by fallout effects of the event in the plays *Browntown*, *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, and *Nine Parts of Desire* by reading them through Homi Bhabha's postcolonial concepts. This paper argues for the necessity of recognizing hyphenated people in the mainstream context and approaches the problem in terms of negotiation instead of the negation of hyphenated identities to avoid potential identity problems which may lead to social problems. It calls for dramatists of artistic productions to claim recognition of their identity and correct the distorted images to prevent their transformation into problematic realms.

Keywords: Postcolonialism, Bhabha, Middle Eastern American Theatre, Representation, Problem



Introduction

This study investigated the stereotyped images of Middle Eastern American characters written by Muslim American playwrights in *Browntown*¹ by Sam Yunis, *Nine Parts of Desire*² by Heather Raffo, and *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*³ by Yussef El Guindi by applying Homi Bhabha's postcolonial concepts borrowed from his seminal book *The Location of Culture*. The paper has detected stereotyped images of terrorists and Jihadists, along with backward, anti-Semitic, polygamous, and misogynist images of Muslims which according to the authors are aimed to construct false global consciousness and create distorted images of Middle Eastern people. The purpose of this study was to scrutinize the problems of the Middle Eastern Americans in three plays. To discuss the stereotyped images of the hyphenated characters, the mentioned plays have been discussed in detail.

Nine Parts of Desire by Iraqi-American Heather Ruffo is about the stereotyped images of nine Muslim women performed by a single actor-director through monologues representing originary culture as an oppressing colonial agent. The veiled characters are in a world of their own, are untouchable and often misunderstood by outsiders at first glance, since they would judge them without attempting to unveil their world which is filled with the same human desires for peace, tranquility, equality, and life. They are not victims of the creeds of their religion but of hegemony, patriarchy, and imposed wars.

The women of the play are submissive and oppressed but they will not gain liberty by unveiling themselves. Their problem is not the unexposed body as a hidden locus of shame but the representation of it as a residue of the problem. While their indigenous local tradition has veiled them for protection in order not to be provocative, the liberating policies want to uncover them, claiming that they must possess their own body and expose it to be liberated. Both protection and provocation policies are phallogentric; one is conservative, the other revolutionary and resisting. The liberating policy, as a revolutionary act, supports it in local regions of the marginal but disapproves presentation and self-identification of veiled Muslim in émigré communities. These women's problem is not the veil, because veiled or unveiled, they are menaced by soldiers during an invasion as seen in *Nine Parts of Desire* when the teenage girl is not allowed to go to school since her family is afraid that she will be seduced by the soldiers. War and the unfulfilled desire for recognition by local men and global audiences are their problem, and reducing the problem to veil is naivety.

The second-generation members of the immigrant family of the Fawzis, who have been

1 Holly Hill and Dina Amin, *Salaam, Peace: An Anthology of Middle Eastern-American Drama* (1st ed.). (New York: Theatre Communications Group, 2009) 234-261.

2 Ibid., 112-166.

3 Ibid., 98-138.

exposed to stereotyped images in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* by Yussef El Guindi, the Egyptian-American dramatist, experience psychological conflicts and mental breakdown. The adherence to their roots, values, and religion is at once changed into the abhorrence of it, leading to the homosexuality of Hamza, atheism of Tawfiq, and schizophrenia of Huwaida. The hybridity of their culture as a hyphenated American, the uncanniness of either side while approaching the other half, miming one part to be the same even if not quite as the other, would leave them ambivalent and belonging to neither side, split, fragmented, and schizophrenic in a cultural and psychological sense. The desire of all these hyphenated American characters, especially Muslim Middle Eastern Americans, is the desire for recognition.

Browntown is a play about actors by Sam Younis, a Syrian Lebanese-American actor-playwright. Three Middle Eastern actors called ‘Browntown people’ audition for the role of an Arab in a “browntownship thing” (Holly Hill & Amin, 2009)⁴. It is the role of a crazy Arab terrorist named Mohammed for a new television series. The movie industry was interested in Arab-American or Arab-American looking actors who are after making a living in this sector playing popular terrorist roles after 9/11. It represents stereotyped Muslims and Middle Eastern people as violent and scary, and the Arab in the movie audition scene is a valiant terrorist. Mohammad is the stereotyped name for terrorists, and Al Qaeda is a situated terrorist organization, therefore attributing any name to Al Qaeda is a sophisticated reason for making a community, the believers of a religion, or a name equal with Islam and Islam synonym with terrorism. Muslims and Arabs are stereotyped as misogynist and anti-Semite barbarians. *Browntown* is a play about stereotyped images of Muslims who are all represented as terrorists, anti-Semites, and polygamists who have four wives.

Browntown focuses on racism represented by Ann who is a director of movies on the Middle East, but she does not know that India is not an Arab state. Omar is shocked to learn that an Indian actor is playing Arab role.

Parry states that the Middle Eastern audience is “happy to hear their stories and seeing representations of people they recognize from their own lives and situations that they are familiar with” and does not force them “to leave them feeling isolated, marginalized or detested. They choose to attend the Middle Eastern theatre to laugh, relate, and feel like they were part of something and to be a part of that was an honor”⁵.

Browntown is a political play about the relationship between the Middle East and America after 9/11 and the ‘War on Terror’. It investigates the cultural problems created by stereotyped images for three Middle Eastern actors at an audition for a film named *The Color of Terror*.

4 Ibid., 234-261.

5 Nigel Parry, *The Perfect Antidote to the War on Terror*. (2006). Retrieved from <http://electronicintifada.net/content/perfect-antidote-war-terror/5856>.

The play is filled with the Arab image as the Other. As El Guindi believes “there is no such creatures in natural world that corresponds to Muslim character. Stereotype is a bad joke with real world consequences”⁶. The sketches on Arab as the evildoer are clichés and prejudiced images widespread by the media. The play is about the question of misrepresentation and shows the interwoven relationship between images and reality attempting to defend Muslim identity criticizing the movies as unrepresentative and misrepresentation projects, and it intends to show how the Arab-American characters and writers should attempt to eradicate the negative images created by media and not allow their perpetuation in the public mind.

The Middle Eastern characters of the plays will remain unable to integrate if they are not recognized and respected for being half of one and not whole of the other. Recognition can be achieved through art as a medium, like what the characters of *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* did; Hamza plays the Oud, Tawfiq takes theatre classes, and Huwaida minors in drawing. Omar and Malek of *Browntown* act in movies, Layal, the alter ego of Raffo in *Nine Parts of Desire* is a leading artist. Also, the three authors who used theatre as a medium of awakening of the Middle Eastern Americans to present themselves and correct the distorted images profiling them, have used performance as a platform of negotiation of identity against negation of hyphenated identities.

The Fawzis of *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, Omar and Malek of *Browntown*, and American Girl of *Nine Parts of Desire*, have moved from their native community to America and the cultural clash leads to plural anarchy because of moving from the general to specific sphere, not by “transition and transcendence, in new internationalism”⁷. Émigré life is displacement, and the immigrant’s culture is redefined, as said by Benedict Anderson, “it is not the process of politicians of alternative histories of the excluded or imagined community rooted in homogenous empty time of modernity producing a pluralist anarchy”⁸.

Hybrid moments in the lives of Huwaida, Tawfiq, Hamza, and Vijay are not a matter of “neither/nor but something else besides”⁹, since they are neither American nor Muslim, but unable to negate, resist, and signify their own identity in an Othering context, as Bhabha suggests, “the Other is cited, quoted, illuminated, and encased in the Other text. The Muslim Other loses its power to initiate its historic desire, and to establish its own institutional and oppositional discourse”¹⁰.

6 Youssef El Guindi, *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes*. (2008). Retrieved from <http://www.asjournal.org/52-2008/the-theatre-of-yussef-el-guindi/>.

7 Homi Bhabha, *The Location of culture* (London: Routledge, 1994), 5.

8 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), 35.

9 Bhabha, *The Location of Culture*, 219.

10 *Ibid.*, 46.

The Iraqi women of *Nine Parts of Desire* are not members of Western civil society and the uncanny representation of them to American society defamiliarizes their accepted image. Cornell believes:

*This reality of Muslim experience highlights how contemporary advocated Muslim identity politics have often made matters worse by accentuating symbolic tokens of difference between so-called Islamic and Western norms. Islam and Muslims are arguably all too visible because they are fundamentally different from the accepted norm.*¹¹

In three plays, cultural, moral, and religious values are part of a whole which is Islam. But, the original culture as the fixated source of truth for the displaced subjects faces enunciation, the process of experiencing fluctuating moments of belonging to neither/nor, either/or, and past and present. The Middle Eastern characters of the plays experience fragmented identity formed in the absence and presence of their past and present cultures. Huwaida, Hamza, Mona, and Tawfiq of *Ten Acrobats*, Omar, Malek, and Vijay of *Browntown*, and the American Girl of *Nine Parts of Desire* suffer from fragmented identity. They are:

*split between the traditional cultural demand for a model, a tradition, a community, a stable system of reference, and the necessary negation of the certitude in the articulation of new cultural demands, meanings, strategies in the political present, as a practice of domination, or resistance.*¹²

Cultural difference in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, *Browntown*, and *Nine Parts of Desire* makes the relation between the Self and the Other like the split subject destroyed by enunciation and “problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity at the level of cultural representation and its authoritative address. Split subject of enunciation makes construction of identity ambivalent”¹³.

The characters of the three plays lose their sense of cultural and historical identity. The Middle Eastern culture as “a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary past, is kept alive in the national tradition of the people”¹⁴ in Muslim communities in America. Being the Middle Eastern in America is disruptive. The hyphenated identity disrupts the purity and homogeneity of Americanness and “its hierarchical claims to inherent purity of cultures are untenable”¹⁵.

11 Vincent. J., Cornell, *Voices of Islam: Voices of Art, Beauty, and Science* (Vol. 4) (London: Praeger Publishers, 2007), xi.

12 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge: 1994), 51.

13 Ibid., 35.

14 Ibid., 37.

15 Ibid., 37.

It is that Third Space of enunciation between Muslim and American identity experienced by the characters of *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, and *Browntown* and *American Girl* in *Nine Parts of Desire*, and the oppressive phallogocentric rules cause Iraqi women to fluctuate between human, woman, and feminine identity; and un-representability of enunciating identity confirms oppression of originary culture against the dominant culture.

The authors write to resist positioning of backlash in the deepest resources of the American unconscious; while authentic visibility of the Middle Eastern Americans fade in the displacements of memory, art offers them the image of psychic survival. The Middle Eastern American authors's engagement with playwriting, Huwaida's drawing lessons, Tawfiq's drama classes, Hamza's Oud playing, Omar and Malek's role playing in movies, Layal's paintings and art in a general sense is a safety valve for all suppressed desires in the émigré psyche represented in the plays. The aim of the three plays is to affirm a solid position for the Middle Eastern Americans in works of art and to represent their problems in a new unwelcoming world via theatre.

The Muslim Other of the plays is not able to oppose the negating policy of the dominant discourse. The dark image of the Middle Eastern American distorts his presence and identifies him as an alienated subject. The alienation not only estranges his image as the American Other and the Muslim Self, but also presents the otherness of the Muslim Self as unhomey at any moment of confrontation with American identity.

The image of the Muslim Middle Eastern American has been identified with terrorism. For Bhabha this image reveals "incomplete representation of the colonized agent to split body and soul for refabricating identity"¹⁶ and "to exist is to be called into being in relation to an otherness, its look or locus"¹⁷. Othering Muslim Middle Eastern characters of the three plays are calling them into existence and evoking the demand of finding their relation to Islam which constructs their identity and "identification is caught in the tension of demand and desire"¹⁸. The fantasy of the Muslim Omar, Malek, Huwaida, and Raffo's women is precisely to be the American while keeping their Muslim identity safe. To be a Middle Eastern American is to be divided into two and to be at two places simultaneously, and it makes identification with the dominant culture impossible for the hyphenated colonized subject. Colonial desire is possession, homogeneity, and purity while the desire of colonized is recognition not exclusion, therefore, "the disturbing in-between distance constitutes the figure of colonial otherness as the white man's artifact inscribed on the religious identity"¹⁹.

16 Ibid., 44.

17 Ibid., 44.

18 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (New York: Grove Press Inc., 2008), xv.

19 Bhabha, *The Location of Culture*, 44.

The identification of the Middle Eastern American characters for the psychologist, the director, and the audience of the plays resides in the affirmation of a stereotyped identity. They produce a distorted image and transform the Middle Eastern American to assume himself as the represented image. For Bhabha:

*Identification is always the return of an image of identity that bears the mark of splitting the Other place from which it comes. The primary moments of such repetition of self lies in the desire of the look and the limits of language. The atmosphere of certain uncertainty certifies its existence and threatens its dismemberment.*²⁰

The stereotyped images represented of the Middle Eastern and Muslim people by the colonial agents in the plays are the exercise of colonial power through reducing a religion and its people to primitive people with backward moral standards, to being anti-Semitic, misogynist and with oppressed women, who have no free will. The worst of all is the terrorist stereotyped as a walking bomb. One possible way to have access to the true image of the Muslim Middle Eastern American identity hidden behind rag and veil is by resisting the stereotyped image as Raffo did. In *Browntown* and *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, the second-generation immigrants like Huwaida, Omar and Malek attempt to access and present the true image of Islam through negating the stereotyped image of Islam by colonial authority and confront this image to form a boundary of otherness within their Muslim identity. The Muslim Other imagined by the American is opposed to the American self and “a fixed phenomenological point opposed to that represents a culturally alien consciousness. From that overwhelming emptiness of nausea in the colonial psyche, there is an unconscious disavowal of the negating, splitting moment of desire”²¹.

Hybrid identities of characters in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, *Nine Parts of Desire*, and *Browntown* reveal the struggle of identification and the war of position between the Self and the Other. Bhabha talks about the impossibility of representation of the Other by the collective will of hegemony and what the minorities represent is different from what is represented by power.

The hybrid immigrant family in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, especially Huwaida, lives beyond American mainstream culture and her atheist brother Tawfiq lives beyond familial, Islamic values and norms. Hamza, who is a normal character, is thrown beyond Islamic norms by a homosexual man and his gender identity becomes hybrid. The differences push them into ‘beyond’, “a transit where space and time produce the difference between past and present, inside and outside, inclusion and exclusion and the hybrid is born in ‘beyond’”²².

20 Ibid., 117.

21 Ibid., 51.

22 Ibid., 1.

Homi Bhabha and Postcolonial Reading of The Plays

Bhabha in many of his essays in *The Location of Culture* proposes new definitions of key postcolonial concepts, and it is worth summarizing the most influential of these here in analyzing the three dramas chosen from *Salaam, Peace, An Introduction of Middle-Eastern American Drama*, which are *Browntown*, *Nine Parts of Desire*, and *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*. Stereotype, hybridity, mimicry, ambivalence, Third Space, and colonial power have been selected from among other Bhabhaian concepts.

For Bhabha “people of hybrid identity are caught in the discontinuous time of translation and negotiation”²³, and Muslim immigrant characters in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* like Huwaida, Omar and Malek of *Browntown*, and the American Girl of *Nine Parts of Desire* struggle to create a safeguard against colonial culture in order to preserve the constancy of their primordial culture. The cultural and historical dimension of the Third Space of enunciation is a precondition for the articulation of cultural difference. Recognition of the international culture which is the split space of enunciation, should not be based on “the exoticism of multiculturalism or the diversity of culture” but on “the inscription and articulation of culture’s hybridity”, because “inter in international is the in-between space that carries the burden of the meaning of culture”²⁴.

Multi-ethnicity of American society does not provide enough Third Space for the Muslim community in enunciating moments, because “hybrid immigrant is transformed between truth and value, experiences displacement of time and person, and knows the defilement of culture and territory” and the stereotype of “native-migrant shifts between barbarism and civility, fear and desire and the colonial subject is over-determined and stereotyped from without”²⁵.

The Middle Eastern Americans in general, and Kamal’s children in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, Omar and Malek of *Browntown*, and American Girl of *Nine Parts of Desire* in particular, have to comply with the stereotype model represented of them in order to exist and be recognized. However, miming the stereotyped American ideal model defamiliarizes and distances the Middle Eastern Americans from mainstream American ideals and is a failure in assimilating to whiteness. As Bhabha believes “mimicry can operate only as a melancholic process, as both a social and psychic malady”²⁶.

23 Ibid., 38.

24 Ibid., 38.

25 Ibid., 41-42.

26 Ibid., 61.

Accepting ‘the backward terrorist images as the dominant stereotype through which the Middle Eastern American people are identified in contemporary social domain, one learns that how mimicry functions as “a material practice in their racial melancholia”²⁷.

Bhabha’s concept of mimicry is nearly a successful imitation in Mona’s case in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*. She accomplishes assimilating to American ideal model and fills the gap between Islamic and American identity. But failure in miming the mainstream culture results in psychological ambivalence that prevents Huwaida, Tawfiq, and Hamza from identifying with Western culture. Therefore, those Middle Eastern Americans who cannot adapt to the ideal model will suffer from depression and melancholia and will be excluded.

Huwaida and Hamza mourn the partial failure of identification and affiliation with original Middle Eastern culture. Thus, the Middle Eastern American characters of *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, *Browntown*, and the American Girl of *Nine Parts of Desire* are ambivalent and mourn “the loss of whiteness as an ideal structuring of the assimilation and racialization processes”²⁸ and unavailability of Islamic culture.

The immigration experience for Kamal in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* is accompanied with the mourning for loss of homeland and language which construct his identity. However, all immigrants are not melancholic or depressive, and Mona, Kamal’s wife, and Vijay of *Browntown* are good examples of assimilated characters. The first-generation immigrants like Kamal, who evade assimilation and have not resolved mourning and loss, transfer melancholy but not hopes and dreams to the second-generation. However, unlike the intergenerational melancholy and depression, assimilation is not transferable, and the second-generation children of Kamal will not master their father’s American Dream by assimilation, because inclusion and involvement in American culture and negotiation of dreams and hopes instead of mourning over the lost original identity are necessary.

The American audience of *Nine Parts of Desire*, the psychologist in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, and director in *Browntown* encounter the unhomed, alien Muslim characters whose presence make the non-Muslims uncomfortable. For Cornell:

*To be unhomed is not to be homeless, but rather to escape easy assimilation or accommodation. There is no place to locate the unhomed in the majoritarian consciousness. Unhomeness is a way of expressing social discomfort.*²⁹

27 David L. Eng and David Kazanjian, *Loss: The Politics of Mourning* (Berkeley: University of California Press, 2003), 53.

28 Ibid., 63.

29 Cornell, *Voices of Islam: Voices of Art, Beauty, and Science*, xi.

For hybrid immigrant characters, “the unhomeliness provides “an ambivalent situation with paradoxical boundary between the private and the public sphere”³⁰, the realms which for Hannah Arendt, “is uncanny because it is the distinction between things, that should be hidden and things that should be shown”³¹. The unhomey moments of immigration comes back as uncannily doubled problems, which “relates the traumatic ambivalence of psychic history to the wider disjunctions of political existence”³².

The colonial mimicry exercised by the psychologist in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, the director in *Browntown*, and the audience of *Nine Parts of Desire* leads to negation of the desire for a reformed, recognizable Muslim Other. Huwaida tries a swimsuit with veil in the nightmare which symbolizes her repressed desires; Tawfiq’s atheism is an attempt to avoid his father’s religion and be recognized as an American; Hamza’s homosexuality and Vijay’s indifference to his ethnic values are signs of Othering and articulating double by power. The characters’ mimicry of American culture disturbs its authority because the civilizing mission is threatened by “the displacing gaze of its disciplinary double”³³.

Stereotyping Muslims as barbarians and their religion as violent has created Islamophobia which is a global issue and displays Huwaida’s inner self. Her double is the eruption of double suppression of her halves: her Muslim and American self, which return to live side by side. Bhabha explains this state as follows:

*Stereotyping of an ethnicity makes the aborigines of that community hybrid, ambivalent, and enunciating between the mainstream established norms and native culture, turning the host culture into unheimlich for the migrant, and, émigré’s culture as unheimlich for the host*³⁴.

Ashcroft et al. write, “ambivalence is embedded in the term diaspora” within which “the diasporic subject looks in two directions towards a historical-cultural identity on one hand, and the society of relocation on the other”³⁵. For a diasporic subject, the hybrid and dual characteristics are most often associated with postcolonial discourse. In *Browntown*, *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, and *Nine Parts of Desire*, the diasporic characters along with their authors are lost between a dual ontology at loss to choose either direction of racial and religious roots, because Islam is an inseparable part of their identity, in any society within which they are located, relocated, or even dislocated.

30 Bhabha, *The Location of Culture*, 22.

31 Hannah Arendt, *The Human Condition*, (Chicago: University of Chicago Press, 2013), 72.

32 Bhabha, *The Location of Culture*, 11.

33 Ibid., 86.

34 Ibid., 18.

35 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader* (2nd ed.) (London: Routledge, 2006), 435.

The colonial mimicry exercised by the psychologist in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, the director in *Browntown*, and the audience of *Nine Parts of Desire* is doomed to failure because “the desire for a reformed, recognizable Muslim Other, as a subject of a difference”³⁶.

Failure of mimicry for the Middle Eastern characters of the plays is the result of melancholia in the psychic domain of colonizers. This psychic discomfort forces diasporic subjects, mainly women characters of the plays, to be doubly dislocated and fluctuate between their histories, memories, and an ambivalent past, and uncertain future.

Desire in *Nine Parts of Desire* is Muslim women’s life force sent to exile but revisited by the Iraqi-American author to reclaim her father’s authenticity; she fights in her father’s name to represent the true image by destructing the stereotyped and distorted image of Muslim women. The desire in *Nine Parts of Desire* is the women’s unfulfilled desire to be recognized first by men of their community by avoiding patriarchal and phallogocentric objectification to relegate them to body, and the desire to be recognized by others by not seeing them as veiled objects of sexual desire but by looking behind the veil; the desire behind the veil is not to be unveiled, as Western white feminists want to liberate them from, but to stop exploiting, invading, and stereotyping them as veiled and wild. The desire behind the veil is a universal womanly desire for peace, tranquility, safety, and desire for recognition both locally and globally. Desire for recognition is the desire of the nine women in *Nine Parts of Desire* which symbolizes every woman. Such female subjects may not easily find a language to speak, therefore Raffo constantly spins and weaves Iraqi stories, legends, and myths into the warp and woof of new fabric of American culture and history to represent them.

Mahmood maintains that “veiling is a necessary component of modesty”³⁷, in other words, “the veil is not an outward expression of interior feelings of modesty but a means of cultivating modesty and a disciplinary process that instills modesty. These reversals in exteriority/interiority contest normative liberal understanding of resistance shows that pious women’s desire for veiling is shaped”³⁸. Huwaida’s subjectivity is formed through the resistance against liberal perception of veiling as an oppressing apparatus. Her insistence on veiling is not because of piety and modesty but resistance. The mission of liberating Muslim woman from her self-identification as Muslim is by cultivating the veil as an oppressing apparatus by colonial mentality of the psychologist.

36 Bhabha, *The Location of Culture*, 86.

37 Saba Mahmood, *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005), 199.

38 Sherine Hafez, *An Islam of Her Own: Reconsidering Religion and Secularism in Women’s Islamic Movements* (New York: New York University Press, 2011), 21.

Huwaida's Islamist responses to American notions of progress is using the veil not only as a marker of the Islamization of public sphere, but also as an assertion of her public sphere. Her desire for veiling lies in the center of ambivalence, contradiction, and heterogeneity in discourses of modernity. Consequently, her subjecthood can never be truly captured as a single subject position in which her Self undergoes a consistent and uniform journey of self-fashioning. Her desire for veiling is an important point of departure for capturing subjectivity in its intensity and acts as a driving force creating the impetus for its very being. The geographies of desire underlie subject formation in women's Islamic activism.

Migrated but unable to be integrated is the main identity problem of the immigrant Egyptian family in the U.S in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*. They confront problems of integration in a new context. Finally their identity is neither original nor identical. In *Nine Parts of Desire* the American Girl as the alter ego of Raffo had the chance to know her fatherland, but she was shocked seeing the incompatible image of Iraqi women represented on TV with the real life Iraqis. In *Nine Parts of Desire* Islam is not women's problem but Islamic rules, values, and traditions seem to be problematic for the American audience.

In *Browntown*, all three actors, Omar, Malik, and Vijay are American born Middle Easterners, who are asked which country they are from originally, when they say their State of residence. The hyphenated characters of *Browntown* are not accepted as American and in the audition, they have the chance to experience the attitude of American media towards the Middle Eastern Americans, at first hand. Multiculturalism as a problem and controversies involving cultural differences like veiling, Sharia, honor violence, misogyny and polygamy in Islam have been widely debated by policy-makers and the media as staged in *Browntown*, and are barriers against integration of Muslim Middle Eastern people into American society.

CONCLUSION

Since Orientalism focuses on the ways in which the Middle East has been represented in the West, to separate them, confirming Western superiority and negatively portraying and stereotyping East as the other, the distorted image disintegrates the Middle Eastern identity from Western society. John L. Esposito states that:

*Despite diversity, the most obvious thread which exists in Muslim communities is Islam, not only as a faith but also as a source of identity and an important factor in social relations and politics and Islamic identity, ethnic identity, social characteristics, and other indigenous religious and cultural factors can explain the commonalities between Muslims.*³⁹

39 John L. Esposito, *The Oxford History of Islam* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 551.

However, any attempt to separate Muslims from their ‘original’ culture and to engage them in the white Western culture is problematic. Malek and Omar are not detached from their original culture in *Browntown*. In *Nine Parts of Desire* the American Girl who was brought up in America, knows her fatherland and loves it, and in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, Tawfiq and Huwaida, intentionally, and Hamza unintentionally, endeavor to resist against their primordial culture which transfers them into problematic sphere.

The three plays stage colonial concerns about loss of racial purity and white culture which represent Middle Eastern people as a threat to homogeneous Western culture because:

*a significant demographic shift that posits a major cultural challenge, the precise consequences of which are unpredictable and unforeseen that require a variety of adjustments by both the host countries and the new immigrants.*⁴⁰

Kamal of *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* who wishes to return to Egypt, excluded and repulsed Malek and Omar in *Browntown*, the Iraqi-American Girl in *Nine Parts of Desire* like many “Muslim immigrants, have become shrilled in declaring their presence a threat”⁴¹. They are reacting against the distorted image which increasingly depicts them as terrorists. In these plays, “colonial institutions as media and dominant culture cast doubt on Islam by propagating the superiority of its culture to separate Muslim from it”⁴².

The Islam in America can be defined as ‘diasporic Islam’ for second-generation migrants like Huwaida, Tawfiq, Hamza, Omar, Malek, and the American Girl. Consequently, one characteristic of Islam in diaspora is that “it approaches itself not as a religion, or not only as a religion, but as an identity which does not mean reducing religion to identity”⁴³. Because of the contradiction in their identity, these characters feel unable to reconcile American and Islamic identities therefore society takes Islam not as an essential part of their identity but as a menacing factor to their social and psychological stability.

It is undeniable that after almost a millennium and a half from its emergence, “Islam retains an identity-shaping valence and transcends signifier of race, gender, class, and nationalism”⁴⁴. ‘Religion-based identity’ is not exclusive to Islam; Judaism or Tibetan Buddhism are identifiers as well, but a person’s voluntarily self-description as ‘Muslim’ becomes “a powerful identifier” that one chooses to adopt and “cannot be denied, rejected, or taken away by others”⁴⁵.

40 Ibid., 601.

41 Ibid., 602.

42 Ibid., 283.

43 Mucahit Bilici, *Finding Mecca in America: How Islam is Becoming an American Religion* (Chicago University of Chicago Press, 2012), 70.

44 Amin Malak, *Muslim Narratives and the Discourse of English* (Albany: State University of New York Press, 2005), 3.

45 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Post-Colonialism: The Key Concepts* (2nd ed.) (London: Routledge, 2007), 98.

Some of the claims about stereotyped images of women of the region have bases of truth in some Middle Eastern countries, but Muslim women are mostly known as “marginalized, abused, and even brutalized with the nightmarish aberration”⁴⁶. Raffo, as a Middle Eastern woman dramatist, writes sophisticatedly back to the colonial discourse and despite these deficiencies, she represents humane aspect of these women against objectified image of the Middle Eastern Muslim women depicted in the West.

The three plays object to anti-Islamism. The American audience of *Nine Parts of Desire* and the director in *Browntown* think Islam is anti-Western, however it is anti-colonial. The mission of three plays studied in this paper is to begin a dialogue between the Middle Eastern characters and authorial agents in plays as an opportunity for negotiating the Middle Eastern identity to enlighten both Western and Muslim audience and addressees, instead of negating Muslims’ presence. For instance, Huwaida’s pride in Islamic culture and her rejection of both patriarchal practices and Western hegemonic feminism renders her complex and challenging behavior as a reaction to disavowal policies. For James Clifford, the situation of diasporic people is as follows:

*Diasporic communities, constituted by displacement, are sustained in hybrid historical conjunctures. With varying degrees of urgencies, they negotiate and resist the social realities of poverty, violence, policing, racism, and political and economic inequality. They articulate alternative public spheres, interpretive communities where critical alternatives both traditional and emergent can be expressed.*⁴⁷

The dialogue between Muslim and American characters of the plays, the audience, and the readers constitute the dialogue between Muslim and American mentality. Authors of the plays try to negotiate with American consciousness, mentality, and people through the dialogue between Muslim and American characters.

In *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, Pauline the psychologist represents the culture which argues against hijab and Islam as a misogynist religion. In *Browntown*, the director symbolizes Islamophobia and the audience of *Nine Parts of Desire* are American people seated to listen to the women whom they want to liberate.

Trying to represent their differences, the characters of *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* and *Browntown* started “a complex, ongoing negotiation that seeks to authorize cultural hybridity that emerges in moments of historical formation”⁴⁸. Cultural difference has produced the minority Muslim family of the Fawzis who are disintegrated because of marginality problems. Omar and Malek of *Browntown* are hybrid and split subjects within the

46 Malak, *Muslim Narratives and the Discourse of English*, 13.

47 James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), 261.

48 Bhabha, *The Location of Culture*, 3.

collective body of the nation. Social and cultural differences “are the signs of the emergence of minority community that takes the split subject ‘beyond’ itself to return in a spirit of revision and reconstruction of self in the present”⁴⁹.

Huwaida who tries to represent her community feels intervention of the binary logic of Muslim and American self within in-between moments, and construct hybrid subject lost between the Self and the Other. Her loss of Islamic-Egyptian values forces her to mourn for dead values, leaving her depressed. The racial melancholia and depression of Huwaida, Tawfiq, Hamza, Omar, and Malek can avoid racial depression and melancholia by dissociating American values from Muslim Middle Eastern ones and segregating Islamic from liberal differences. Huwaida’s depression and suspicion about her religious and American identity signifies “the torturous process of reinstatement that clearly impedes proper ego development”.⁵⁰ The in-between space can prevent construction of identities of hybrid Huwaida, Hamza and Tawfiq, who are the second-generation migrants. Their in-between hybrid self exceeds the barrier of the present and goes ‘beyond’ what is known and presentable.

The imperialist production of knowledge about the Middle East and Islamic societies by the authority of the psychologist, the director, and the audience in the plays as perceivers, aims at representing the Middle East not as a community with its unique culture but as a repository of Western knowledge. The Middle East is represented as the inferior other of America in the plays that enables creation of a civilized and superior imperialist hegemonic power.

The problems of Muslim characters of the plays in American society will be forgotten by the third generations and all historical things will appear quite natural and unremarkable. For achieving this aim, scholarship on the Middle East in America needs to avoid taking the problems for granted.

The consequences of displacement and relocation of second-generation migrant characters are degeneration of identity and selfhood and oppression of their primordial culture by racial, ethnic, and religious ideal model of the host culture. Representatives of colonial power in the plays have to impel the colonizer’s prejudiced stereotyped images accepted as truth, because the Middle Eastern culture is claimed to be irrational and its integration with Western logic would be impossible.

The Middle Eastern American theatre attempts to introduce Arab and the Middle Eastern view of culture, metaphysics, ethics, and aesthetics not as distinct and separate from universal values but different from it. Representing the difference as a misfit to homogeneous American culture leads to schizo culture and emphasizing it can force the hyphenated identities to feel

49 Ibid., 3

50 Jean Yuwen Shen Wu and Thomas Chen, *Asian American Studies Now: a Critical Reader* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2010), 71.

disintegrated and excluded. The Middle Eastern people represented in *Browntown*, *Nine Parts of Desire* and *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* have been simplified into oppressed victims needing liberation and their religious, cultural, and traditional values are not replaced as being different but negated as Other.

Three plays, also, challenge the traditional white Western attitude associated with the liberation of women. The Middle Eastern women who are mostly Muslims have their own culture rooted in their religion and geographic characteristics of the region. They have different histories from white Western women and the limitations imposed on them by colonial conquests and invasions, besides the patriarchal and cultural rules have exposed them to these factors. Any attempt for liberation such as migration necessitates rewriting history with a new perspective for hyphenated identities since they develop different survival politics and experiences. There are some ideologies which aim to liberate the Middle Eastern women from patriarchal and religious oppression, but what is called oppression by white feminism is a cultural, religious, and regional value for majority of Muslim women and their families. Their objection to white feminism is the latter's representation of Muslim women as oppressed, silenced, and dominated waiting to be liberated, like the Iraqi women in *Nine Parts of Desire*, Mona and Huwaida in *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, and Mohammed's misrepresented wives in *Browntown*.

These plays try to reject the predetermined stereotyped representation of the Middle Eastern people and try to decline the assumptions that the ideal model is white Western middle-class norms, because the Middle Eastern people have different problems and different solutions for them. Their worldview is different from each other, because they do not share common experiences based on oppression. Huwaida reacts against the psychologist who represents white feminism. The nine women react to American audience who symbolize Western people and Malek and Omar as men react against Western media's predetermined image of the East as an oppressed victim of religion and violent terrorism.

Not only are authors of three plays and the women in *Nine Parts of Desire* and *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* challenging ideologies which have belittled the status of the Middle Eastern people, but they also defy the dominant assumptions of supremacy of white Western culture in representation of hyphenated people as incongruous misfits in colonial discourse.

Nine Parts of Desire addresses the audience, *Browntown* discloses the Orientalists' view of filmmakers as the authority forming and directing global consciousness, and *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith* represents the tragic identity loss within a migrated family in America as a consequence of profiling, excluding, and hyphenating as the Other. In the three plays, the West is shown to portray Eastern women "as the locus of Eastern backwardness"⁵¹

51 Carole Ruth McCann, and Seung-Kyung Kim, *Feminist theory reader: Local and global perspectives* (London: Routledge, 2013) 221.

and the Western discourse lies on Eastern women's public roles, marriages, domesticity, and their religion as victimizing factors.

This paper studied three plays investigating how the Middle Eastern people are represented in America. *Nine Parts of Desire*, *Ten Acrobats in an Amazing Leap of Faith*, and *Browntown* challenge assumptions about Muslims both in literature and society. Authors of the three plays criticized stereotyped and marginalized images of the Middle Eastern people by colonial authors and authorities who might claim to be challenging a culture of oppression. Othering will prevent integration of the Middle Eastern Americans into American society which may lead to various identity problems for the hyphenated people and social and cultural problems for the host culture. Art, particularly theatre, can negotiate identity problems with hegemonic culture to provide an opportunity of recognizing minority rights and termination of the exclusion and profiling policies.

Islam is presented as the identity forming factor superseding gender, race, and nationality for those identifying themselves primarily as Muslim. In order to reduce the problems arising from ignoring this fact which arises identity problem for Muslims and is menacing for the Western culture, the Middle Eastern people should try to negotiate with the host culture to assist recognition of it as an inseparable part of their Muslim identity. Probably, some Muslims cannot easily integrate into Western culture because of the difficulty of negotiating their identity, but negotiation is possible through theatre as a medium to communicate directly with people.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

BIBLIOGRAPHY

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (2nd ed.). London: Routledge, 2002.

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen. *The Post-Colonial Studies Reader* (2nd ed.). London: Routledge, 2006.

- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen. *Post-Colonialism: The Key Concepts* (2nd ed.). London: Routledge, 2007.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bilici, Mucahit. *Finding Mecca in America: How Islam is Becoming an American Religion*. Chicago University of Chicago Press, 2012.
- Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Cornell, Vincent. J.. *Voices of Islam: Voices of Art, Beauty, and Science* (Vol. 4). London: Praeger Publishers, 2007.
- El Guindi, Youssef. *Jihad Jones and the Kalashnikov Babes*. (2008). Retrieved from <http://www.asjournal.org/52-2008/the-theatre-of-yussef-el-guindi/>
- Eng, David. L. and Kazanjian, David. *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Esposito, John. L.. *The Oxford History of Islam*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks* (R. Philcox, Trans.). New York: Grove Press Inc., 2008.
- Hafez, Sherine. *An Islam of Her Own: Reconsidering Religion and Secularism in Women's Islamic Movements*. New York: New York University Press, 2011.
- Hill, Holly and Amin, Dina. *Salaam. Peace: An Anthology of Middle Eastern-American Drama* (1st ed.). New York: Theatre Communications Group, 2009.
- Mahmood, Saba. *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005.
- Malak, Amin. *Muslim Narratives and the Discourse of English*. Albany: State University of New York Press, 2005.
- McCann, Carole Ruth and Kim, Seung-Kyung. *Feminist theory reader: Local and global perspectives*. London: Routledge, 2013.
- Parry, Nigel. *The Perfect Antidote to the War on Terror*. (2006). Retrieved from <http://electronicintifada.net/content/perfect-antidote-war-terror/5856>
- Raffo, Heather. *Heather Raffo's 9 Parts of Desire*. New York: Dramatists Play Service, Inc., 2006.
- Wu, Jean Yuwen Shen and Chen, Thomas. *Asian American Studies Now: A Critical Reader*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press,



Theodoros Terzopoulos'un Dionizyak Oyuncusu ve Sahnedeki Mevcudiyeti

Theodoros Terzopoulos' Dionysiac Actor and Her/His Presence on the Stage

Burcu Halaçoğlu¹ 



*Bu makale 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı'nda tamamladığım "Çağdaş Oyunculuk Eğitiminde "Mevcudiyet" Kavramı ve Bir Uygulama" başlıklı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

¹Dr. Araştırma Görevlisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi, İstanbul, Türkiye

ORCID: B.H. 0000-0001-6259-2273

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Burcu Halaçoğlu,
İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: burcu.halacoglu@bilgi.edu.tr

Başvuru/Submitted: 24.01.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
12.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
21.04.2020

Kabul/Accepted: 24.04.2020

Atıf/Citation:

Halaçoğlu, Burcu. "Theodoros Terzopoulos'un Dionizyak Oyuncusu ve Sahnedeki Mevcudiyeti" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, (2020): 53-69.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.679357>

öz

Theodoros Terzopoulos tiyatrosunun odağına oyuncuyu koyar ve kendi tiyatro dilini yıllar içinde geliştirdiği oyunculuk eğitim ve araştırması üzerine kurar. Bu eğitim ve araştırma sürecinin bir ürünü olarak ortaya çıkan oyunculuk tekniğinin ana malzemesi oyuncunun bedenidir. Oyuncunun bedeninin sahip olduğu potansiyeli ortaya çıkarmak için öncelikli hedef ise tıkalı durumdaki enerjileri serbest bırakmaktır. Böylece oyuncu, özgür bir enerji kanalına dönüşen bedeni aracılığıyla bir varoluşun, bir esrime halinin peşine düşer. Esrime halinde zihin ve beden ayrımı tümüyle yok olur; oyuncu bütün bedeniyle hissettiği bir mevcudiyeti deneyimler. Bu çalışmada Terzopoulos'un oyunculuk araştırmalarında hedeflediği dionizyak esrime halinin oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkisi üzerinde durulmuş, bu ilişkinin oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetine nasıl bir katkı sunabileceği araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Oyunculuk, Oyunculuk Tekniği, Oyuncunun Mevcudiyeti, Theodoros Terzopoulos

ABSTRACT

Theodoros Terzopoulos places the actor at the center of his theater and builds his own theater language on actor training and research he developed over the years. The main material of his acting technique, which is a product of this training and research process, is actor's body. In order to reveal the potential of the actor's body, the primary objective is to release the energies that are blocked. Thus, the actor pursues a state of being, an ecstasis through his body which becomes a free energy channel. In the state of ecstasis, the distinction between mind and body disappears completely; the actor experiences a presence in which he involves with his whole body. This study analyzes the relationship between the presence of the actor and the state of dionysiac ecstasis aimed at by Terzopoulos and examines the ways this relationship can contribute to the presence of the actor on the stage.

Keywords: Theater, Acting, Acting Techniques, The Presence of the Actor, Theodoros Terzopoulos



EXTENDED ABSTRACT

This study analyzes the relationship between the presence of the actor and the state of dionysiac ecstasis aimed at by Theodoros Terzopoulos and also examines the ways this relationship can contribute to the presence of the actor on the stage. In order to relate the presence of the actor with the state of dionysiac ecstasis, firstly theater of Terzopoulos is shortly described and what is the main focus of him is defined. Then the relationship between the presence of the actor and the state of dionysiac ecstasis is examined. The main material of Terzopoulos' technique is the actor's body and the most distinctive quality of his theater is the actors' use of body. While working on the actor's body his primary aim is to release the energies that are blocked. Only then, the actor can reach the point of ecstasis.

The word "ecstasis" (ékstasis) was used in the meaning of "changing place or state, losing consciousness and forgetting oneself" in Ancient Greek. In Latin it has the same roots as the verb "exsistere"¹, which is used to mean "exist and occur" and is used in the same sense as the word "vecd" in Arabic which has the same root of the word "presence". Based on all these words, it can be said that the state of ecstasis is related to going beyond the daily presence and experiencing a more deeply felt wholeness. Terzopoulos emphasizes that this deep experience is actually an ongoing change of state and presence and finds the roots of this transcendental state in tragedies and the Dionysian mystery. After long trials Terzopoulos formulates a method of reaching this ecstatic state which is totally physical. He technically summarizes this method as following: "It is about releasing seven critical points in the spine so that energy is not blocked vertically. Energy should flow in the vertical plane without any obstacles. This is the first job in our theater. When energy flows vertically, it moves both upwards, to the sky and to the earth at the same time. Thus, it spreads in all directions and becomes universal. You turn into Dionysus."²

Terzopoulos' expressions about energy remind Eugenio Barba's work on energy. The presence of the actor is precisely related to this energy, it is this energy that gives the actor's body vitality and enables it to be present. Although this energy is a "intangible, unidentifiable and immeasurable force"³, the word of presence must be understood literally as "the ability to be and feel alive and to convey this awareness to the audience."⁴ Working on the body parts in depth he tries to reach a flow of energy where every part of the body can be the center.

1 Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soy Ağacı: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojik Sözlüğü*, (İstanbul: Adam Yayıncılık, 2003), 136-139.

2 Frank M. Raddatz, "The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in Conversation with Frank M. Raddatz". *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Ed. Frank M Raddatz,.(Berlin:Berlin:Theater der Zeit, 2006), 165.

3 Eugenio Barba ve Nicola Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, çev. Aşkın Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017), 165.

4 a.e., 266.

These centers can also change constantly. It is the state of being and experience itself at that moment rather than showing or acting something. Terzopoulos mentions that he aims at the presence of the actor with this; his purpose is “ontologically pre-theater” beyond anything like character, role and psychology.

Terzopoulos’s acting technique provides a framework that can be used to improve the actor’s presence on stage. The actor’s relationship with the play develops thanks to the physical exercises applied for the development of the actor’s holistic body perception and the circulation of vital energy, especially through the detailed work and activation of the seven parts. In this sense, all physical works, breathing and concentration exercises that enable both the energy centers in the body to relax and become active, provide an integrated workspace that every actor can apply to improve the presence of stage, even if she/he is not an actor of his theater. It also gives a structural suggestion to work on the presence as a wholistic training.

Theodoros Terzopoulos kurucusu ve yönetmeni olduğu Attis Tiyatrosu'nda yıllarca üzerine çalıştığı ve geliştirdiği, kendine özgü bir oyunculuk anlayışının ve biçiminin peşine düşmüştür. Kendisinin ifadesi ile 21. yüzyıl tiyatrosu başka bir yöne evrilmelidir ve oyuncunun sanatı aracılığıyla yeniden düşünülmelidir.⁵ Terzopoulos, tiyatrosunun odağına oyuncunun sanatını koyar ve yönettiği oyunlarda kendi oyunculuk eğitim ve araştırmasının doğrudan görünür olduğu örneklerini sunar. Düzenlediği atölyelerde de aynı araştırmayı ve eğitimi Attis Tiyatrosu dışındaki oyuncularla da paylaşma fırsatı bulur. Bu araştırmalarında ana malzemesi oyuncunun bedenidir. Terzopoulos'un tiyatrosunda oyuncu, bedeni ile bir varoluşun, bir esrime halinin aracıdır. Bu çalışmada Terzopoulos'un oyunculuk araştırmalarında hedeflediği dionizyak esrime halinin oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkisi üzerinde durulmuş, bu ilişkinin oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetini nasıl geliştirdiği araştırılmıştır.

Terzopoulos oyuncu ile çalışmasının odağına oyuncunun bedeni yerleştirir. Günümüz tiyatrosunun gelişimine katkıda bulunmak isteyen bir oyuncu “*gerek yaşadığı hayatın gerekse sanatının temel ilkelerini yeniden tanımlamak zorundadır. Bunu yaparken, oyuncunun temel malzemesi Bedendir.*”⁶ Marianne MacDonald da benzer şekilde Terzopoulos'un tiyatrosunun en ayırt edici özelliğinin oyuncuların bedenlerini kullanım biçimi olduğunu söyler. Beden üzerine kurulu bir oyunculuk araştırması, özellikle Terzopoulos'un ulaşmayı hedeflediği oyuncu bedeni düşünüldüğünde, uzun süren bir çalışma sürecini gerektirir.⁷ Kendisi bu eğitim sürecini *Dionysos'un Dönüşü* adlı kitabında ayrıntılarıyla anlatır. Eğitimin öncelikli amacı kendi ifadesiyle “*açık kanallara sahip, açık bir evren haline gelene dek bedeni işlemektir.*”⁸ Oyuncular bu işleme sürecinde, “soluk”, “enerji”, “ritim”, “konuşma”, “his” ve “zaman” gibi öğelerle ilişkili olarak bedenleri üzerine derin bir araştırmaya girer.

Terzopoulos araştırma aşamasından performansa kadar süren bu yaratıcı süreçte öncelikli görevin tıkalı durumdaki enerjileri serbest bırakmak olduğundan söz eder ve ekler:

*“Oyuncunun günlük alıştırmalarının uygulama alanındaki hedefi, hayal gücünü itiraz kabul etmeyen teknik kurallardan ibaret kapalı bir sistem içine hapseden çabuk sonuçlar almak değildir. Egzersizler, farkındalık işlevlerini harekete geçirir ve Enerjik Beden'i şekillendirir.”*⁹

Terzopoulos'a göre bütün bedenler aynı şekilde tepki verir. Bütün bedenlerin temel ihtiyaçları aynıdır. Beden kendisini hep aynı şekilde organize eder. “*Yunan, Alman ya da Japon bedeni diye*

5 Theodoros Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, çev. Burç İdem Dinçel, (İstanbul: Habitus Kitap, 2016), 13.

6 a.e., 10.

7 Marianne McDonald, “Theodoros Terzopoulos, A Director For the Ages: Theatre of the Body, Mind, and Memory”, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Ed. Frank M Raddatz, (Berlin:Theater der Zeit, 2006), 8.

8 Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, 70.

9 a.e., 16.

bir şey yoktur. Beden, pek çok kökü olan bir ağaç gibi evrenselidir."¹⁰ Grotowski'nin görüşlerini de yankılar şekilde, oyuncu bu evrensel bedene sosyal bir varlık olmanın gerekliliği ile edindiği yapay maskelerden kurtularak ulaşabilir. Bu maskelerden kurtulmak için ise gündelik enerjinin tükenmesi gerekir. Çok uzun saatler süren fiziksel çalışmalar bedeni tükenme noktasına getirir. Oyuncu ancak bu noktadan sonra araştırılan esrime noktasına ulaşılabilir.

Terzopoulos esrimenin fiziksel olasılıklarını araştırmaya Euripides'in Bakkhalar oyununu sahnelemeye çalışırken başlar. Ona bu konuda ilham veren şey, 17.yüzyıla ait bir kitapta karşısına çıkan, tanrı Asclepius için inşa edilmiş bir hastanede, ritüel olarak uygulanan bir tedavi yöntemi olacaktır. Gün doğuşuyla başlayan ve sekiz saat aralıksız devam eden "*bu egzersiz, katılımcılarda Afrika danslarında gözlemlenene benzer bir enerji açığa çıkarır ve kiminin midesinde, kiminin kalbinde hissettikleri acıları kaybolur.*"¹¹ McDonald bu anları "*insanın özünden gelen aydınlanmanın ışığının yayıldığı*" anlar olarak betimler. "*Burası insanın nihayet görebildiği ve hissetmenin bütün bedenle deneyimlendiği yerdir.*" Oyuncu bu gördüğü hakikati, sonrasında seyircisiyle paylaşacaktır.¹²

Esrime kelimesi, yani "ekstaz" (ékstasis) Eski Yunanca'da "*yer veya durum değiştirmek, bilincini yitirmek ve kendinden geçmek*" anlamında kullanılır. Ekstaz Latince "*var olmak ve zuhur etmek*" anlamında kullanılan "*exsistere*" fiili ile aynı köklere sahiptir¹³ ve Arapça mevcudiyet kelimesinin kökeninde bulunan "*vecd*" kelimesi ile aynı anlamda kullanılır. İlişkili olduğu bütün bu kelimelerden de yola çıkarak, esrime halinin bu anlamıyla gündelik olanın ötesine geçme ve daha derinlemesine hissedilen bir varoluğu deneyimleme ile ilişkili olduğu söylenebilir. Terzopoulos bu derin deneyimin aslında sürekli devam eden bir oluş ve hal değişikliği olduğunu vurgular: "*Oyuncunun iç ve dış uyaranlara açık, sürekli bir değişim halinde olan bedeni, yaşam ve ölüm arasındaki ipin üstünde dengede durur*". Terzopoulos bu aşkın halin kökenlerini tragedyalarda ve Dionizyak esrimede bulur. Dionysos oyuncuya bu açıdan bereketli bir araştırma alanı sunmuştur:

*"Oyuncuyu, yapısının derinliklerinde gizli, zihin tarafından baskılanmış ve bastırılmış ilkel bedenini aramaya çağırır. Emsalsiz psikofiziksel enerji kaynaklarına ve fiziksel bedenin limitlerinin fersah fersah ötesinde sınırlara sahip bu Beden oyuncunun temel malzemesidir. Ve yapının derinliklerine gömülü hatıralar tarafından sürekli yenilenir."*¹⁴

- 10 Frank M. Raddatz, "The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in Conversation with Frank M. Raddatz". *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Ed. Frank M Raddatz, 136-175, (Berlin:Theater der Zeit, 2006), 160.
- 11 Marianne McDonald, *Ancient Sun Modern Light*, (Columbia University Press, New York:1992), 164 ve Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", *Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments)*,İ (Agra Publications, Athens, 2000), 76, Alıntılan: Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, (İstanbul: E Yayınları, 2008), 51.
- 12 McDonald, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, 9.
- 13 Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soy Ağacı: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojik Sözlüğü*, 136-139.
- 14 Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, 15.

Buradan yola çıkarak, esrime yolu ile beden hafızasına gömülü ilksel hatıraların kıskırtıldığından söz edebiliriz. Aynı zamanda bu araç, oyuncunun “*hissiyatını, içgüdülerini, hayal gücünü ve Öz Fikri’ni*” kendi içinde geliştirmesi için de zengin içsel malzemeler sunar. Terzopoulos’a göre oyuncu böylece “*kendi bedeni hakkında çarpık bir imge sunan narsisizme direnir*” hale gelir. Fiziksel yorgunluğun sınırlarını aşarak kendi psikolojik ve fiziksel zayıflıklarını geliştirir. En önemlilerinden biri de esrime anında oyuncu kendiliğindenliği doğrudan deneyimler ki Terzopoulos’a göre kendiliğindenlik “*içsel ve dışsal uyaranlara karşı bir tepki gösterme yeteneği*” dir. Esrime anındaki kendiliğindenlik sayesinde, oyuncunun günlük yaşamın dayattığı sayısız korku ve kısıtlamalardan “*kendini arındırma*”sı kolaylaşır.¹⁵

Terzopoulos esrimeye her şeyden önce fiziksel açıdan yaklaşır. Bedenleri esrime anına taşıyacak bir teknik araştırmasına düşer ve bu konuda iki yönelim belirler. Karaboğa bu yönelimleri şöyle ifade eder:

“Birincisi, bedensel sınırların aşılması için acının üzerine gidilmesi, fiziksel yorgunluk ve acının belirginleştiği aşamada durmaksızın ilerlenmesi esastır. Bedenin durmak istediği yer aslında bilinçli kontrolün de sınır noktasıdır ama ondan sonrasında yeni, beklenmedik ve çok boyutlu yaşamsal kaynakla yüzleşme imkanı doğar. İkincisi, bedendeki değişim dışarıdan bir uyarıcı yoluyla değil, kan dolaşımının hızlandırılması, nefes alışverişinin gündelik tartımın dışına çıkılarak dengesizleştirilmesi, bedende yeni enerji kanallarının açılması ve bedenin kendisini her aşamada yeni koşullara uyarlaması sayesinde gerçekleşir.”¹⁶

Bu yönelimlerden yola çıkarak Terzopoulos pek çok fiziksel egzersiz üzerine çalışır. Karaboğa süreç içerisinde bu egzersizlerin rafine edildiğinden, elde edilen sonuçlara göre değiştirildiğinden ve sonunda bugün hala geçerliliğini koruyan bir formülasyona ulaşıldığından bahseder.¹⁷ Terzopoulos uzun denemeler sonunda erişilen bu esrime yöntemini teknik olarak şöyle özetler:

“Omurgadaki yedi kritik noktanın serbest bırakılmasıyla ilgilidir, böylece enerji dikey olarak engellenmemiş olur. Enerji dikey düzlemde hiçbir engele takılmadan akabilmelidir. Tiyatromuzda ilk iş budur. Enerji dikey açıdan aktığında, aynı anda hem yukarıya yani göğe, hem de yeryüzüne doğru hareket eder. Böylece bütün yönlere yayılmış olur ve evrenselleşir. Dionysos’a dönüşürsünüz.”¹⁸

Terzopoulos’un enerji ile ilgili ifadeleri, Eugenio Barba’nın enerji üzerine çalışmalarını hatırlatır. Uzakdoğu tiyatrosu üzerine araştırmalar yapan Barba da enerjiye yönelir ancak Barba’ya göre bu kelime pek çok yanlış anlaşılma açıktır.

15 a.e.,15

16 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 76-77.

17 a.e., 77.

18 Raddatz, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, 165.

“Enerji kavramı hem apaçık hem de güç bir kavramdır. Onu daha çok dış itkilerle, kas ve sinirsel etkinlik fazlasıyla ilintilendiririz. Ancak enerji, aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsiz ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekinik bir güçtür. Enerji çoğu kez baskıcı ve şiddet içeren davranış örneklerine indirgenir. Ama aslında oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur. Her şeyden önce araştırılıp keşfedilmesi gerekir.”¹⁹

Oyuncunun mevcudiyeti tam da bu enerjiyle alakalıdır, ona canlılık veren, varlık göstermesini sağlayan bu enerjidir. Bu enerji her ne kadar *“elle tutulamaz, tanımlanamaz ve ölçülemez bir güç”²⁰* olsa da mevcudiyet sözü kelime anlamında anlaşılmalıdır, *“olmak ve canlı hissetmek ve bu farkındalığı izleyicilere aktarma yetisi olarak.”²¹* Barba enerjiyi en basit haliyle *“çalışır olmak, iş başında olmak”* olarak tanımlar ve oyuncunun bedeni anlatım öncesi (pre-expressive) bir düzeyde bu çalışır olma halini tutuyor olmalıdır.²² Bu da oyuncunun mevcudiyetinin, Barba’nın deyimiyle sahne biosunun ön koşuludur. Bu enerji, günlük ve kültürel alışkanlıklar zihninden ve bedensel repertuardan tümüyle silindiğinde açığa çıkar.²³ Daha önce sözünü edildiği gibi Terzopoulos da benzer şekilde düşünür: oyuncunun enerjisi ancak tıkalı olanın serbest bırakılması ile açığa çıkar, kendini gösterir. Terzopoulos enerjiyi şöyle tanımlar:

“Modern fizikte enerji, bedenin dahili kapasitesine tekabül eden bir devinim birimidir. Dolayısıyla enerji, bedenin zaman ve mekan içerisindeki daimi değişimine denk bir devinim olmakla birlikte aynı zamanda içsel (duygusal) bir devinimdir. Enerji, bir komut misali oyuncuya dışarıdan aşılana soyut bir fikir olmaktan ziyade, bir deneyim ve fiziksel hafıza şeklinde algılanır.”²⁴

Bu anlamda Terzopoulos şu soruyu yöneltir, oyuncunun bedeni bu enerjinin taşıyıcısı haline nasıl gelecektir? Öncelikle bedenin bütünlük ve bir aradalık algısını geliştirmek için onu parçalara ayırmak ve her parçayı ayrıntılı olarak çalışmak gerekir. Bu amaçtan yola çıkarak bedeni yedi enerji bölgesine böler. Terzopoulos’un enerji bölgeleri fikri yoga ve savaş sanatlarındaki çakra ve enerji bölgeleriyle örtüşse de çıkış noktası itibariyle farklıdır ve kendisinin ifadesiyle kaynağını *“bedenin Dionizyak malzeme içerisindeki davranışlarının incelemesinden alır.”²⁵* Bu davranışlar Karaboğa’ya göre bir tür hatırlamadır: *“Apollon ve Dionysos’un başlangıçta ve bir zamanlar aynı bedende olduğunun hatırlanmasıdır.”²⁶* Apollon sağduyuyu, aklı ve ışığı temsil ederken karşısındaki Dionysos coşkun, özgürlüğün, taşkınlığın ve karanlığın tanrısıdır. Terzopoulos bu anlamda hem Apollon hem de Dionysos’u aynı bedende taşımaktan söz eder:

19 Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 171.

20 a.e., 165.

21 a.e., 266.

22 a.e., 15.

23 Simon Murray ve John Keefe, *Physical Theatres*, (London: Taylor & Francis e-Library, 2007), 141.

24 Terzopoulos, *Dionysos’un Dönuşü*, 16.

25 a.e., 20.

26 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 72.

“İnsan varlığının özgürleşmemiş bir öteki yanı vardır.... İnsanda ben ve öteki ben birbirinin içine geçmiş durumdadır. Ben 'in başka bir varlığı daha vardır. Bu insan varlığının bölünmüşlüğüdür. Apollon ve Dionysos arasındaki savaş bu iki benliğin hiç bitmeyen çatışmasını gösterir. Tragedya bu temel çatışmanın enerjisinin ve şiddetinin büyüülmesi anlamına gelir.”²⁷

Terzopoulos yukarıda aynı zamanda tragedya ile kurduğu ilişkiyi de açıklamış olur. Tragedyada bulunan bu benlik çatışması, yüksek dozda bulunan enerji ve şiddet hem Antik Yunan Tragedyalarını hem de Heiner Müller gibi çağdaş yazarların oyunlarını sahnelerken Terzopoulos'un araştırmasının temel motiflerini oluşturacaktır. Apollon-Dionysos ayrımı esriyen beden çatışmasını barındırır ancak Karaboğa tam bu noktada başka bir benlik ayrımıyla da ilişki kurar ve “*şimdiki ben*” ve “*ilksel ben*” arasındaki ayırmadan söz eder:

“Antik Yunan düşüncesi 'şimdiki ben-duygusu' ile 'ilksel ben-duygusu' arasında keskin bir ayrım çizer. 'Şimdiki ben-duygusu' bir öte dünya ve yeniden doğum tasarımıyla destek alınarak sıkı bir denetim altında tutulur, bu aynı zamanda Titanlar'dan miras alınan saldırganlık içgüdüünün bastırılmaya çalışılmasıdır. Diğer taraftan, sadece doğum anında ve ölüm sonrasında erişilebilen 'ilksel ben-duygusu'yla yaşarken yüzleşmenin yolu ise, her iki boyutun da hakimi olan Dionysos'a adanmış törenlerde, Dionizyak esrime anında bulunur.”²⁸

Dolayısıyla oyuncu Dionizyak esrime aracılığıyla, oyun anında “*şimdiki ben-duygusu*”ndan uzaklaşır ve özgürleşmeye başlar. Karaboğa'ya göre bunu gerçekleştirmek için “*gizemsel ve ruhaniyetçi telkinlere ihtiyaç yoktur, tam tersine 'tüm organların devindiği bir dans dili' yeterince somut ve fizikeldir. Vē bu fiziksellik sayesinde söz, eylem ve metin de beden tarafından kuşatılır.*” En basit haliyle anlatmak gerekirse, fiziksel olarak gündelik hayatta kısıtlanan libidinal enerji bölgesinin çalışmalarında keşfedilmesi ve kullanılması ile “*ilksel ben-duygusunun*” açığa çıkması sağlanır. Böylece oyuncu geçici ve sınırlı da olsa bir özgürleşme deneyimleri, bu “*akışkan ve dinamik bir temas kurmanın sağladığı*” bir özgürleşmedir.²⁹

Decreus aynı süreci Bilişsel Psikoloji'nin bulgularıyla yorumlarken insan beyninin üç ayrı katmanına değinir. Bunlar beynin sürüngen, eski memeli (limbik) ve yeni memeli (neokorteks) bölümleridir. Her bölümün kendine özgü bir zaman ve uzam algısı vardır. Bu durum, beynimizin üç farklı öznel ve bilgi formunu taşıdığı anlamına gelir. Kabaca tarif etmek gerekirse beynimizin sürüngen tarafı avlanmayı, doğurmayı, toprak ele geçirmeyi, liderler yaratmayı amaçlarken, limbik beynimiz duygularla meşguldür, neokorteks ise bilinç ve algı ile ilişkili olarak diller ve tanrılar yaratır, ritüeller düzenler. Bu üçü sürekli bir çatışma içindedir ama bir şekilde dönüştürerek, birbirini etkileyerek bir arada kalmanın yolunu bulurlar.³⁰ Camille

27 Raddatz, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, 152.

28 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 55.

29 a.e., 72.

30 Freddy Decreus, “The Reptilian Brain And The Representation Of The Female In Theodoros Terzopoulos' Bacchai”, *Logeion A Journal of Ancient Theatre*, Rion/Patras: University of Patras, 2012), 297 ve 298.

Paglia, neokorteks ile eski limbik ve sürüngen beyinlerimiz arasındaki çatışmanın Apollon ve Dionysos arasındaki çatışmanın kendisi olduğundan bahseder.³¹ Norman Austin de benzer şekilde mitlerdeki çatışmaların beynimizdeki çatışmayı doğrudan yansıttığını söyler. Mitler birbiriyle çatışan algılama ve davranış kalıplarına sahip bu üç yapının uyum sağlama deneyleri gibidir. Neokorteks sürüngen beyni sürekli baskılamaya çalışır, dürtünün yerine iradeyi koymak ister, içgüdünün yerine düşünüp taşınmayı, duyumların yerine tartımı vb.³² Savvas Stroumpos bu görüşlerle paralel bir şekilde Terzopoulos'un eğitiminden söz ederken benzer kavramları kullanır: “*Oyuncular artık, doğrudan beyinlerindeki korteksten kaynaklanan gündelik hayatın zayıf duygularının kölesi değildir. Aksine, trajik materyalin bedenselleşmesinin ve kodlanmasının temeli sayılan bedenin yaşam enerjisini özgürleştirmenin peşine düşerler.*”³³

Terzopoulos'un çalışmaları da insan varoluşunun bu bedensel çatışmalarını ve aynı zamanda bir aradalığını kabul ederek, bütünü oluşturduğu yaşam enerjisinin peşine düşer. Bu enerjinin ortaya çıkması ve bütün bedenin içinde akışkan bir şekilde gezinebilmesi için bedeni önce parçalara ayırır; çalışmak için yedi bölge belirler. Bunlar sırasıyla kuyruk sokumu, üreme organları, aşağı diyafram (aşağı karın), yukarı diyafram, göğüs kafesi, yüz ve beyin korteksidir. Kuyruk sokumu, üreme organları ve aşağı diyafram bir üçgen oluşturur. Diyaframdan nefes alıp verme egzersizleri ile bu bölgenin serbest bırakılması Terzopoulos için ayrı bir öneme sahiptir çünkü bütün bedenin dengesi bu kısımdaki dengeye bağlıdır. Bu bölgenin rahatlığı ayrıca hayvani enerjinin serbest bırakılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Kuyruk sokumunun farkına varılması ve aktivasyonu yer çekimi ile ilişkiyi kolaylaştırır. Üreme organlarına ilişkin farkındalık ise bir yandan enerji akışı doğururken bir yandan da “*erkek ya da kadın cinsiyeti ile ilgili kısıtlamalar ve bunlardan kaynaklanan suç ve korkuların yavaş yavaş ortadan kalkmasını*” sağlar. Yine aynı şekilde nefes yolu ile aşağı diyafram bölgesi de serbest bırakılmaya çalışılır. Bu bölge “*çekim merkezinin desteklenmesi sürecinde anahtar görevi görür*” ve güçlenmesi oyuncuya ayrıca özgüven ve kararlılık kazandırır. Zor duruşların üstesinden gelmesini sağlayan da bu bölgenin aktif olmasıdır.³⁴

Pelvis bölgesinin oluşturduğu bu üçgenin üstünde, omurga boyunca ilerlediğimizde yukarı diyafram bölgesine ulaşırız. Bu alan nefesin hareket ettiği bir koridor niteliğindedir. Oyuncunun bu alana dair bir his kazanması ve bu bölgeyi rahatlatıp kuvvetlendirilmesi önemlidir çünkü enerji akışı için koridorun açık tutulması ve kaslarının da aktif halde olması gerekir. Bunun üzerinde bulunan 5. bölge göğüs kafesidir. Bu bölgenin rahatlatılması, öncelikle yanlış kullanımı önlemek adına gereklidir. Nefes alırken diyaframını kullanmayan oyuncular sadece bu bölgeye nefes alır ve bu yüzden bu bölge baskın ifade aracı haline gelmiştir. Rahatlatılması enerjinin

31 Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, (New York: Yale University Press, 1990), 72-98.

32 Norman Austin, *Meaning and Being in Myth*, (Pennsylvania & London: Penn State University Press, 1990), 103.

33 Savvas Stroumpos, “An Approach to the Working Method of the Attis Theatre”, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Ed. Frank M Raddatz, (Berlin: Theater der Zeit, 2006), 231.

34 Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, 23-27.

aşağıdaki üçgene inmesini sağlar. Öte yandan Terzopoulos duygusal baskının ortaya çıkarılması için göğüs kafesine çok fazla yük bindiğinden söz eder. Aynı şekilde gündelik stres ve sinirsel enerji de bu bölgede birikir. Bu yükler duygunun doğal gelişimini engeller. Dolayısıyla bu bölgenin gevşetilmesi nefesin bedenine ulaşmasını kolaylaştırırken bir yandan da duygunun doğal yaratımının önünü açar.³⁵

Bir diğer bölge olan yüz üzerine çalışmak da aynı şekilde gündelik gerginliğin rahatlatılması ve her türlü ifadeye açık olmayı destekleyecek bir araştırmayı kapsar. Diyafram ve üçgenin açığa çıkardığı enerji ile solunum sırasında dışarı verilen hava yüz kaslarını geliştirir ve çalıştırır. Terzopoulos'un sözünü ettiği son bölge ise beyin korteksidir ve burası bir yandan bilgi barındıran bir alan iken bir yandan da kullanışsızdır çünkü beden ve zihin arasındaki ayrımı destekleyen suç ve korku kaynaklı bilgileri de taşır. Terzopoulos'a göre beyin korteksi "*fiziksel dürtülerin doğmasının, hislerin, içgüdülerin ve hayal gücünün serbest bırakılmasının önüne sürekli set çeker.*" Dolayısıyla oyuncu temel olarak zihin ve beden bütünlüğü üzerine çalışmalıdır. Bu araştırma için Terzopoulos, zihin ve beden dinamik bir bütünlük oluşturduğu konsantrasyon ve nefes kontrolü teknikleri önerir. Bu teknikler aracılığıyla, zihnin engelleyici bir denetim mekanizması olmaktan çıkması ve oyuncunun fiziksel hakimiyetini artıran bir dosta dönüşmesi amaçlanır. Terzopoulos'a göre zihin ve beden işbirliği doğrudan oyuncunun mevcudiyeti ile ilişkilidir, sözü edilen teknikler onun "*her bir anda mutlak bir şekilde var olmasını*" kolaylaştırır.³⁶

Bütün bu bölgelerin ayrıntılı olarak çalıştırılması her yöne kolaylıkla akabilen enerji dolaşımını sağlamak içindir. Böyle bir akış içerisinde "*beden dışarıdan çok sakin görünürken, iç hızı son derece yüksek olacaktır. Bunun koreografi ile hiçbir ilgisi yoktur, koreografinin de bu enerji ile bir ilgisi olmaz. Bu merkezlerle çalışmaktan farklıdır.*" Bazı dans ve oyunculuk çalışmalarında karşımıza çıkan ve enerji merkezlerini temel alan araştırmalardan farklı olarak Terzopoulos'un ulaşmaya çalıştığı şey bedenin her bir yerinin merkez olabileceği bir enerji akışıdır. Enerji merkezleri sürekli değişebilir. Bedenin her bir noktası örneğin deri ya da eller ya da baş her an bir merkeze dönüşebilir.³⁷ Esrik bedenin ulaştığı bu akışkanlık ve muğlaklık hali "*anlamsızlığa sürüklenmiş bir soyutlama*" hissi olarak algılanmamalıdır. Aynı şekilde mekanik de değildir, Karaboğa onu daha çok "*sonradan edinilmiş tüm alışkanlıklarını bir tarafa bırakmış ve önyargısız, en savunmasız haliyle ortaya konmuş bir ilkel bedene*" benzetir.³⁸

Terzopoulos ilkel beden arayışını modern dünyanın beden anlayışını eleştirerek açıklar. Modern dünyada beden feshedilmiştir; sadece kapitalizme hizmet etmek için vardır. Günümüz insanı "*yapayalnız ve tek boyutlu bir bilgisayar haline gelmiş, dönüşüm kabiliyetlerinden*

35 a.e., 28-31.

36 a.e., 32-35.

37 Raddatz, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, 165.

38 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 105.

yoksun bir obje durumuna” dönüşmüştür. Bu problem yaygın oyunculuk anlayışına da yansır. Çağımızda oyuncu bedeni yalnızca duygulanımların çıktığı bir yer olarak kabul edilir. Bu durumda oyuncu bir süre sonra kendi yaşam öyküsünden medet ummaya başlar.³⁹ Oysa Antik kültürde oyuncunun tanımı bedendir. Oyuncu “*Beden fikriyle özdeştir... Bugünün tiyatrosu evrensel beden fikrini yeni baştan düşünmeye ve bu düşünceyi kendine özgü bir mizaçla yoğura yoğura ona itibarını geri kazandırmaya mecburdur.*”⁴⁰ Bu nedenle Terzopoulos’un bütün çalışmalarının odağında beden vardır. Kendisi de tekniğinin yalnızca bir beden tekniği olduğundan söz eder. Önemli olan sadece tekniği iyi uygulamaktır ve sonrasında “*durumun ısısı artar. Öyle bir an gelir ki bedende bir şeyler olmaya başlar.*”⁴¹ Bu olan şey doğrudan zihin ve duygularla da ilişkilidir. Dolayısıyla esrime halini oyuncu, bedeni, ruhu ve zihni ile bir bütün olarak deneyimler. Terzopoulos bu deneyimi “*kişiye bambaşka bir şekilde hasıl olan özerk bir halet-i ruhiye*”⁴² olarak tanımlar. Bu her oyuncuya göre değişen, bir bütünsel hal, bir oluşturma. Bir şeyi göstermek ya da oynamaktan çok, o anda olma halinin ve deneyimin kendisidir. Terzopoulos bununla mevcudiyeti amaçladığından söz eder; amacı karakter, rol ve psikoloji gibi şeylerin ötesinde “*ontolojik açıdan tiyatro öncesi*” bir yerdir.⁴³ Bir var oluş hali ve biçimidir diyebiliriz.

Terzopoulos için tragedyaalar ayrıca bu nedenle de önemlidir, çünkü tragedyalarda karakterler birer varoluş arketipleridir. Karaboğa tragedyanın ontolojik yorumu ile karakterlerini ilişkilendirirken “*karakterin gündelik bir ‘Ben’ ya da kişilikten ayrı bir boyutta*” olduğundan söz eder. “*Tragedyada analiz edilen bir kişilik değil, ‘Ben olmayan’la ilişkilendirilebilecek biyolojik dürtüler ile mitleştirilmiş varoluş arketipleridir.*” Bu bakış açısını temel alarak, bütün karakterler “*gündelik kimliklerinden soyutlanıp birer arketip gibi ele alınabilir.*”⁴⁴ Oyuncunun rol ve metnin anlamının arkasındaki bu alana girebilmesi psikolojik ve entelektüel bir çözümlemeyle gerçekleşemez. Terzopoulos oyuncunun role ilişkin malzemelerle yüzleşerek, öz farkındalığını geliştirmesi ve içsel dünyasını hareketlendirmesi gerektiğini kabul eder ancak oyuncu arketip olana daha çok ilkel bedene dönerek keşfedecek ve deneyimleyecektir.

Ritüeller ben bilincinin yok olduğu bir mevcudiyet ve saf bilinç halini içerirler. Geliştirdiği egzersizlerde antik tedavi tekniklerinden ve ilkel büyü törenlerindeki dans ve hareketlerden esinlenmesi bu arketip olana ulaşma araştırması ile ilişkilidir. Karaboğa Terzopoulos’un çalışmalarındaki esrimeler boyunca “*oyuncunun ‘Ben’ bilincinin ve sahne üzerindeki ‘Ben’ halinin tümünden değişim geçirmesinin kaçınılmazlığından*” bahseder. Oyuncunun bilinçli kontrolü zayıflar ve esrime durumuna erişir, böylece benliği gündelik algıdan sıyrılarak dönüşüm geçirir.⁴⁵

39 Terzopoulos, *Dionysos’un Dönüşü*, 70-71.

40 a.e., 71.

41 Raddatz, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, 161.

42 Terzopoulos, *Dionysos’un Dönüşü*, 67.

43 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 164.

44 a.e., 133.

45 a.e., 134.

Grotowski de aynı şekilde ritüellerden yola çıkarak benzer bir amacın peşine düşmüştür. Bütünsel edim ile ulaşmak istediği şey oyuncunun tümüyle kendini açığa çıkarabildiği bir esrime halidir. Grotowski için bu yüksek benlik hali “*bir merkez, bir doruk noktasıdır*”. Oysa Terzopoulos için bu hal ulaşılabilir bir şeydir, Hint felsefesinde olduğu gibi, “*her zaman ve dinamik bir biçimde diğer bilinç alanlarıyla bağlantı halindedir ve yoga, meditasyon gibi teknikler aracılığıyla beden için ulaşılabilir konumdadır*”.⁴⁶ Kendi tekniği de bedenin bu hale ulaşmasının yollarından biridir. Teknik olarak nefes ve konsantrasyonun dahil edilmesi ile üçgen ve omurga hissi aktif hale getirilir ve psikosomatik kodlarla enerji akışı sağlanır.⁴⁷

Karaboğa'ya göre oyuncu bu esrime halini deneyimlediğinde, hem ritüelin büyüünü hatırlatan bir ruh hali hem de uyanık bir sahne duruşu aynı anda belirir. Her ikisi de Terzopoulos'a göre oyuncunun mevcudiyetine anlam katar ve böylece oyuncu

*“büyülü bir durumu ifade edebilir. Oyuncunun her kişisel hareketi ezbere öğrenmesi gerekmez; aksine unutulmalıdır. Her yeni durum, unutulmuş olanların bir araya toplanmasından başka bir şey değildir. Oyuncu sahnede oynarken her şeyi görmelidir fakat aynı zamanda karşıtını yakalanması da gerekir. Oyuncunun soğukkanlı oynaması gerekirken seyirci tam tersine sıcaktır. Bu, oyuncunun seyircinin hislerini kışkırtması gerektiği anlamına gelir ve yine tekniğe dayalıdır.”*⁴⁸

Terzopoulos burada oyuncunun her yeni ana uyum sağlama becerisinden ve çift bilinçlilikten söz eder. Bunlar da yine teknik aracılığıyla erişilebilir ve gelişebilir durumdadır. Terzopoulos'un sık sık tekniği vurgulaması yönettiği işlerde de kendini gösterir. Bu anlamda sahnede tekniğin görünürlüğünden yanadır. Oyun esnasında oyuncu kullandığı tekniği doğrudan gösterir ve sahneleme biçimi de bu tekniğin ve kurgusallığın altını çizer. Ne seyircinin ne de oyuncunun psikolojik özdeşleşmesine yol açacak hiçbir şey kullanılmaz. Tiyatro hala tiyatrodur, “*ama oyuncunun konsantrasyonunun enerji merkezinde olmasının verdiği, yoğun içtenlik ve trajik malzemeyi tüm bedeninde taşıması sayesinde seyirciyi kavrayan bir sahicilik etkisi yaratır*.” Terzopoulos'a göre bunu yaparken oyuncu aynı zamanda soğukkanlı ve uyanık olmalıdır, aksi takdirde bu etki gerçekleşmez. Oyuncunun “*eşzamanlı biçimde hem temsil eder hem de yaşar*” durumda olması gerekir. Bu çift bilinçlilik durumu tekniğinin de ön koşuludur. Çünkü oyuncu tekniği uygularken bir yandan dans koreografisi netliğindeki adım, vurgu vb. gibi kuralları yerine getirirken, öte yandan “*prova sürecinde olduğu gibi kendi limitlerini en üst seviyede zorlamayı ve bedenindeki akışın kendiliğindenliğine teslim olmayı sürdürür*.”⁴⁹ Dolayısıyla esrime tümüyle kendinden geçmek ve sahnede olduğunu unutmak anlamına gelmemelidir, tam tersine hem uyanık hem de akışta olmayı gerektiren bir çift bilinçlilik halidir.

46 a.e., 135.

47 Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, 54.

48 Theodoros Terzopoulos, “Historical Review and Methodology”, *Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre* (History, Methodology and Comments), (Agra Publications, Athens, 2000), s.67 Alıntılayan: Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 143-144.

49 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 148.

Esime anlarının kendiliğindenliği oyuncuyu bir anlamda belirsizliğin ortasına atar. Bu belirsizlik Terzopoulos'a göre esrik oyuncuya bir cazibe katar. Burada cazibe kelimesini yaygın anlamıyla kullanmaz. Cazibe oyuncuya ait bir nitelik değildir, doğrudan deneyimin kendisinden kaynaklanan bir çekiciliktir. Cazibeyi esime deneyiminin bilinmezliği ve her şeye açıklığı üzerine kurulu tedirginlik yaratır. Terzopoulos bunu boşluk ile tarif eder: “*Oyuncu boşluğu, kendisini yutma tehlikesine haiz, içinde kaybolup gideceği bir delik olarak görür*” ve bu boşlukla ilgili ilkel bir korku duymaya başlar. Boşluk korkutur ve aynı zamanda çeker çünkü “*boşlukta açıklanması mümkün olmayan bir sürü şey olur*”. “*Sanki ölüm bir anlığına ona kendini gösterir; oyuncu boşluğun yegane zaman dilimi olan ölüm anını tecrübe eder.*”⁵⁰ Bilinmezlik ve muğlaklık hem korkunun hem de cazibenin kaynağına dönüşür. Bu durum tam da Terzopoulos'un araştırdığı kaotik, her yana yayılabilen enerji biçiminin yaratımını da destekler.

Terzopoulos'un oyunculuk tekniğine dair değinilen tüm bu nitelikler ve beceriler oyuncunun oyun anındaki mevcudiyetini geliştirmek için kullanılabilecek bir çerçeve sunar. Oyuncunun mevcudiyeti kavramı ile beden ve zihnin tüm dikkatinin açık olduğu, oyuncunun tümüyle oyun anında ve orada olduğu yaratım hali kast edilmektedir. Oyunculuk şimdiki zamanda gerçekleşir; o ana dair bir deneyim ve yaratımdır. Oyuncu o anı ve o mekanı konsantrasyonu ile doldurur,⁵¹ bir anlamda yaratır. Oyuncu böyle anlarda, bu yaratım anının bilinçli farkındalığını deneyimlerken bir yandan da oyunun zaman ve uzam gibi bileşenleri ile bütün bir beden ve zihin olarak ilişkiye girer. Terzopoulos'un çalışmaları da bu anları deneyimlemek ve sürdürmek üzerine derinlemesine araştırmayı içerir. Oyuncunun bütünsel beden algısının gelişimi ve yaşamsal enerjinin dolaşımı için uygulanan fiziksel egzersizler, özellikle yedi bölgenin ayrıntılı çalışılması ve aktifleştirilmesi sayesinde oyuncunun oyunla kurduğu ilişki gelişir. Böylece oyuncunun oyun anındaki mevcudiyeti gelişir. Bütün bu fiziksel uygulamaların en önemli bileşenini nefes oluşturur. Terzopoulos'a göre “*soluk alıp vermek bedenin dirimsel işlevidir.*” Bütün bölgelerin ve enerjinin rahatlatılıp aktifleştirilmesi nefes alış veriş ile ve bunun düzenlenişi ile şekillenir. Karaboğa'nın da belirttiği gibi “*Terzopoulos için bedenin metafiziği, onun soluk alıp verme mekanizmasıyla ve bu mekanizmanın ürettiği dinamizmle doğrudan bağlantılıdır.*”⁵² Bütün enerji noktalarına nefesin ulaşması gerekir. Bir odak noktasına yoğunlaşmak ve nefesi oraya yöneltmek ile zihni düşünce gelgitlerinden de kurtarmak mümkündür. Terzopoulos nefes kontrolünün zihni ve gündelik yaşamın düşünce dalgalarını durgunlaştırdığından söz eder. Bu durgunlaşma ile ulaşılan ruhsal “*dinginlik çevresel farkındalığı artırır ve içsel bir mekan ve zaman hissini kapılarını açar.*” Zihnin Kartezyen zihin ve beden ayrımındaki görevinden geri çekilmesi ile eşit bir ilişki kurulmaya başlar; zihnin pek çok işlevini beden de özümser ve bütün hücreleri ile düşünür, duyumsar ve hisseder hale gelir.⁵³

50 Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, 66.

51 Anthony Frost ve Ralph Yarrow, *Improvisation in Drama*, (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 113.

52 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 75.

53 Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, 18-20.

Nefes bu denge durumunun ateşleyici ögesi gibidir. Hem zihni durgunlaştırmayı sağlarken hem de bedensel enerjiyi aktifleştirir. Bu nedenle Terzopoulos nefesi “esin” kelimesiyle ilişkilendirir. Esinlenmek, “*akla tam da nefes kontrolünün önemini getiren, havanın beden içerisindeki serbest dolaşımıyla ilgilidir. Tıpkı soluk alıp vermenin (can=soluk) fiziksel deneyiminden ortaya çıkan “ruh” kelimesi gibi.*”⁵⁴ Phillip Zarilli de, aura ve psyche kelimelerinin eski Yunanca’daki anlamalarında nefes kelimesine rastlar. Yaşamsal enerji, nefesin yaşam veren gücü Sanskritçe “prana” ve Çince “qi” kelimelerinde de karşımıza çıkar. Bu kelimelerin hepsi hem gerçek anlamıyla alınan nefese hem de yaşamsal bir nitelik olan nefes ve eylemin iç içe geçmesiyle oluşan dolaşım halindeki enerjiye işaret eder. Dolayısıyla enerjinin ortaya çıkışı ve dolaşımı, nefesin de aynı özgür dolaşımı gerçekleştirebilmesiyle mümkün olur. Bu nedenle nefes Terzopoulos’un özellikle üzerinde durduğu yoğun bir çalışma birimidir; günlük egzersizlerin hemen hemen her anında eş zamanlı ve bütünlüklü olarak nefes üzerine çalışılır. Böylece her seferinde nefesin sınırları kendiliğinden biraz daha genişler. Rahatlamış ve açılmış bir nefes bir yandan enerji merkezlerinin özgürleşmesini kolaylaştırırken bir yandan da “*beden içerisindeki ses kaynaklarını açığa çıkarıp vokal becerilerin kapsamını genişletir.*” Oyuncu bu sayede farklı tınlatıcıları keşfeder ve bunları doğal yollardan geliştirmenin fırsatını bulur. Buradan anlaşılacağı gibi vokal sınırların genişletilmesi ve kullanımı da aynı şekilde bütünlüklü eğitimin bir parçası olarak eş zamanlı ilerler.

Tekniğin içerisinde oyuncu bedeninin uzam ile kurduğu ilişki de benzer şekilde eş zamanlı ve bütünlüklü yürüyen çalışmalarda araştırılır. Terzopoulos’a göre uzam bedendeki dikey ve yatay enerjinin akışı ile oluşur. Somut ve fiziksel mekan Artaud’nun dediği gibi oyuncunun bedeni ile doldurulur.⁵⁵ Böylece, mekan gündelik ve somut olmaktan çıkar ve beden enerjisine göre genişleyip daralan ve bu enerji sayesinde görülür olan soyut bir uzama dönüşür. Terzopoulos oyunlarının tasarımında da bu uzam anlayışını sürdürür. Sahne tasarımlarının çoğunda geometrik şekiller, yatay ve dikey çizgilerle oluşturulan soyut mekan tasarımları karşımıza çıkar. Georgios Sampakatakakis, Terzopoulos’un tercihlerinin Bauhaus’un felsefesinden etkilendiğini söyler. Bu anlamda insan hem duyu hem de akıldır, hem et ve kandan oluşur hem de işlevsel bir makinadır. Mekan da tüm yalınlığı ve matematiksel tasarımı ile bomboş durur ta ki oyuncuların bedeni onu doldurup kolektif bir uzam duygumu yaratana kadar.⁵⁶ Oyuncular çoğunlukla oyunun başından sonuna kadar sahnededir ve sanki “*bu alana bilinçli bir biçimde hapsedilmiş gibidirler*”. Geometrik şekillerin, yani çemberlerin ya da köşegenlerin alanına girdikten sonra oyuncunun oyunu sürdürmekten başka çaresi kalmaz ve Karaboğa’nın ifadesiyle “*kendi pathos’unun üzerine yürüyen*” trajik kahramanın yazgısını yaşar.⁵⁷

54 a.e., 20.

55 Antonin Artaud, “Mise en Scène and Metaphysics”, *The Routledge Reader in Politics and Performance*, Ed: Lizbeth Goodman, Jane De Gay, (New York: Routledge), 2000, 98.

56 Georgios Sampakatakakis, “Dionysos Restitutes- The Bacchae of Terzopoulos”, *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos, Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Ed. Frank M Raddatz, (Berlin: Theater der Zeit, 2006), 90.

57 Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 100.

Terzopoulos somut mekanı reddettiği gibi çizgisel ve nesnel zaman anlayışının da dışına çıkar. Dikmen Gürün'e göre Terzopoulos oyunlarında zaman oyuncunun eylemleriyle oluşturulan bir akıştır. Bu akış içerisinde beden içinde olanlar açığa çıkar ve "kültürel bellek bedenin kendi tarihiyle buluşur".⁵⁸ Terzopoulos zamanı sonsuzluk olarak kabul edip onu geniş hacimli görmekten bahseder. Asıl araştırma bu alışılmadık, yani doğrusal olmayan geniş hacimli zaman algısına bedeni alıştırmaktır. Sonrasında zaman geliştirilebilir bir şeye dönüşür.⁵⁹ Bu algının gelişebilmesi için oyuncu inatla zamanın yavaş akışı üzerinde çalışmalıdır. Terzopoulos "zaman boş yere yavaş akmaz" diye ifade eder çünkü yavaş akan bir zaman dilimi içerisinde "çeşitli patlama anları, ara zaman dilimleri ve enerji yoğunluklarıyla dolu görünmeyen zaman birimleri" ortaya çıkar. "Oyuncunun bedeni zamanı doğurur; zaman anlam, sezgi ve imgelerin taşıyıcısıdır. Zaman bedene ritim verir ve bunu verirken beden beklenmedik sesler çıkarır... Zaman açılır, büyür ve varsillaşır."⁶⁰ Dolayısıyla tekniğin eğitimlerinde uygulanan beden ve ses egzersizleri oyuncunun çizgisel zaman ve uzam algısından kurtulması için bir çeşit mesafe oluşturur; özneliğin araştırılmasını içerir. Zaman ve uzam oyuncunun enerjik bedeninin oluşturduğu birimler olarak genişleyip daralır ya da yavaşlayıp hızlanırlar. Böylece, oyuncu ve oyun sırasında onunla birlikte seyirci de öznel zaman ve uzam deneyimini tecrübe etmiş olur.

Terzopoulos'un Biyodinamik olarak adlandırılan oyunculuk tekniğinin en genel haliyle oyuncu bedeninin enerjisi üzerine çalıştığını söyleyebiliriz. Bu ilk anda Richard Schechner'in mevcudiyet üzerine görüşlerini hatırlatır. Schechner Sri Lanka'da bir tören sırasında izlediği "şeytan dansçısı"ndan bahsederek, batılı anlamda hiçbir standardı karşılamayan ancak bütün kalabalığın dikkatini çekmeyi başaran bir mevcudiyetin varlığından söz eder. "Mevcudiyeti, teatral becerilerinde değildi, taşıdığı enerjideydi: o bir aracıydı, boruydu, enerji kanalıydı ve enerji onun aracılığıyla görünür oluyordu."⁶¹ Bu öte yandan Grotowski'nin de peşine düştüğü oyuncunun auratik mevcudiyeti ile de örtüşür. Cormac Power auratik mevcudiyetten bahsederken aslında Terzopoulos'un amacını özetler gibidir. Power'a göre auratik mevcudiyet oyuncunun ruhsal bir aşkınlığı başarmasından çok, seyirciyi görünen şeyi imgesel olarak aşmaya davet etmesiyle gerçekleşebilir. Böylece seyirci rolün ötesini görüp insanın ne demek olduğuna dair daha bireysel bir his izlemiş olur.⁶² Terzopoulos'un oyuncusu aynı şekilde bilincini tümüyle yitirmediği bir esrime halinde, bedeninde yatay ve dikey enerjinin aktığı ilkel beden araştırmasına düşer ve bu beden içerisinde varoluşu ile yüzleşir.

Bu esrik mevcudiyet hali sahneleme açısından düşünüldüğünde net bir anlam ve biçim önerisinde bulunur; Terzopoulos tiyatrosunun sahneleme dilini oluşturur. Bir oyunculuk

58 Terzopoulos, *Dionysos'un Dönüşü*, 11.

59 a.e., 61.

60 a.e., 59-60.

61 Richard Schechner, *Performance Theory*, (New York: Routledge, 2003), 231.

62 Cormac Power, *Presence in Play*, (Amsterdam - New York: Rodopi B.V., 2008), 83.

araştırması ve eğitimi olan boyutu ise doğrudan oyuncunun oyun anındaki mevcudiyetini geliştirmek üzerinedir. Bu anlamda bedendeki enerji merkezlerinin hem rahatlamasını hem de aktif hale gelmesini sağlayan tüm fiziksel çalışmalar, nefes ve konsantrasyon araştırmaları, Terzopoulos tiyatrosunun oyuncusu olmasa dahi her oyuncunun sahne mevcudiyetini geliştirmek için başvurabileceği bütünlüklü bir çalışma alanı sunar. Eğitimin bütünlüklü yapısı oyuncunun mevcudiyetini çalışmak için de yapısal bir öneri de bulunur. Nefes, konsantrasyon, his, ses, ritim, zaman ve uzam başından itibaren fiziksel çalışmalar bütününe bir parçasıdır. Bu bütünlüklü yapı oyuncunun bütün bir bedenzihin olarak çalışmasını, algılamasını ve tepki vermesini kolaylaştırır. Bu bütünsel algı sayesinde oyuncu oyun anının tüm öğeleri ile ilişkiye geçebilir ve her anın getirdiği değişime, risklere açık ve elverişli hale gelebilir. Terzopoulos'un oyuncusu bu sayede katı oyun kurallarını akıcı bir şekilde uygularken bir yandan da esrimenin kendisine teslim olup enerjinin akışını takip edebilir duruma erişir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

Artaud, Antonin. "Mise en Scène and Metaphysics", *The Routledge Reader in Politics and Performance*. Ed. Lizbeth Goodman, Jane De Gay, 98-101. New York: Routledge, 2000.

Austin, Norman. *Meaning and Being in Myth*. Pennsylvania & London: Penn State University Press, 1990.

Barba, Eugenio ve Savarese, Nicola. *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. çev. Aşkın Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.

Decreus, Freddy. "The Reptilian Brain And The Representation Of The Female In Theodoros Terzopoulos' Bacchai", *Logeion A Journal of Ancient Theatre*. vol.2, 284-303., Rion/Patras: University of Patras, 2012.

Frost Anthony ve Yarrow, Ralph. *Improvisation in Drama*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Karaboğa, Kerem. *Tragedya ile Sınırları Aşmak*. İstanbul: E Yayınları, 2008.

McDonald, Marianne. "Theodoros Terzopoulos, A Director For the Ages: Theatre of the Body, Mind, and Memory", *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Ed. Frank M Raddatz, 8-41, Berlin: Theater der Zeit, 2006.

Murray, Simon ve Keefe, John. *Physical Theatres*. Taylor & Francis e-Library, 2007.

Nişanyan, Sevan. *Sözlerin Soy Ağacı: Çağdaş Türkçe'nin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayıncılık, 2003.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Yale University Press, 1990.

Power, Cormac. *Presence in Play*. Amsterdam - New York: Rodopi B.V., 2008.

Raddatz, Frank M. "The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in Conversation with Frank M. Raddatz". *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Ed. Frank M Raddatz, 136-175, Berlin: Theater der Zeit, 2006.

Sampakatakakis, Georgios. "Dionysos Restitutes- The Bacchae of Terzopoulos", *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos, Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Ed. Frank M Raddatz, 90-102, Berlin: Theater der Zeit, 2006.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2003.

Stroumpos, Savvas. "An Approach to the Working Method of the Attis Teatre", *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Ed. Frank M Raddatz, 230-233, Berlin: Theater der Zeit, 2006.

Terzopoulos, Theodoros. *Dionysos'un Dönüşü*. çev. Burç İdem Dinçel. İstanbul: Habitus Kitap, 2016.



Gertrude Stein Oyunlarında Karşı-Anlatı Stratejileri

Anti-Narrative Strategies in the Plays of Gertrude Stein

Melike Saba Akım¹ 



*Bu makale 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı'nda tamamladığım "Tarihsel Avangard Sonrası Dram Sanatında Karşı-anlatı" başlıklı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

¹Doktor Öğretim Üyesi, Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.S.A. 0000-0003-2275-237X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Melike Saba Akım,
Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: melikesaba@gmail.com

Başvuru/Submitted: 22.02.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
12.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
24.04.2020

Kabul/Accepted: 27.04.2020

Atıf/Citation:

Saba-Akım, Melike. "Gertrude Stein Oyunlarında Karşı-Anlatı Stratejileri" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, (2020): 71-98.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.692767>

ÖZ

Tiyatro söz konusuysa, 1970'li yılların düşünsel atası Tarihsel Avangard döneme bakınca iki isim özellikle öne çıkar: Kıta Avrupası'nda "akılcı söz" logosa, bu yüzden de metine itiraz eden Antonin Artaud, Amerika kıtasındaysa ilk oyunu *What Happened*'i [Ne Oldu] yazarken Batı tiyatrosuna sınımsız bir kemerle eklenmiş logosa, metni dışlamadan reddetmeyi deneyen Gertrude Stein. 1970'li yılların deneysel tiyatro girişimleri, tiyatrodan metni topyekûn dışlamış değildir: Robert Wilson'dan Richard Foreman'a deneysel tiyatro ya da Sarah Kane'den Martin Crimp'e yeni metinsellik, sözün ve yazının özgül ağırlığını başkalaştırmış; böylece hem tiyatro hem de performans klasik tanımlarının dışına taşan bir melezlenme açığa çıkarmıştır. Bu yazıda, metni dışlamak yerine konvansiyonel anlatı tanımının mutlak koşulu "olaylar dizgesi"ni tiyatrodan kaldırmayı deneyen Gertrude Stein oyunlarının karşı-anlatısal stratejilerini örneklemek amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gertrude Stein, Karşı-Anlatı, Peyzaj Metin, Dramatik Yapı, Postdramatik

ABSTRACT

When theatre in general is taken into consideration, two pioneers particularly stand out in the Historical Avant-Garde period and they can be seen as intellectual ancestors of the 1970s: Antonin Artaud from Continental Europe who objected to the "rational word" logos and therefore to the text; and Gertrude Stein from the American continent who tried to reject logos which fastened to Western theatre with a tight belt without negating text, while writing her first play *What Happened*. In experimental theatre attempts of the 1970s, the text was not totally rejected: in the experimental theatre from Robert Wilson to Richard Foreman or in the new-textuality from Sarah Kane to Martin Crimp, the density of the word and writing was altered; thus, a hybridization that exceeded both the theatre and performance classic definitions was revealed. The aim of this article is to exemplify the anti-narrative strategies of Gertrude Stein's plays, in which she tried to remove the "sequence-of-events" of the absolute condition of the conventional narrative definition instead of negating text.

Keywords: Gertrude Stein, Anti-Narrative, Landscape Text, Dramatic Structure, Postdramatic



EXTENDED ABSTRACT

The 1970s theatre/performance opposition took its primary conceptual basis from the attempts to erase text from the theatre. Roland Barthes' well-known formula of theatricality was theatre-minus-text; and this formula went into the field of performance. Hans-Thies Lehmann argued that drama went beyond itself after the 1970s; thereby he derived the term of postdramatic. According to all these formulas, text seems to be excluded from theatre; but is the essence of the matter that simple?

To be able to grasp the ontological transformation of not only theatre but drama since the 1970s; it was necessary to evaluate carefully without falling into various academic clichés of the erosion of dramatic structure and of the new understanding of textuality. As a matter of fact, in experimental theatre attempts of the 1970s, text was not totally rejected: in the experimental theatre from Robert Wilson to Richard Foreman or in the new-textuality from Sarah Kane to Martin Crimp, the density of the word and writing was altered; thus, a hybridization that exceeded both the theatre and performance classic definitions was revealed.

The Historical Avant-garde period's first objection to text was at the centre of dramatic structure. But, if *The Theater and its Double* of Antonin Artaud's dated 1938 is carefully examined, it can be seen that all the anti-textual arguments were based on the logocentric structure of the theatre. In his work, Artaud explained that a Western individual who abstracts life through a system of thoughts was imprisoned in his/her mind and language. The word derived from the mind kills the magic of life, and civilized man was lost in a dead intellectual notion. Theatre derived from the western mind is shaped in a text axis due to its logocentric character and as such, it was doomed to be dead theatre without magic. Artaud wanted to enliven the Western theatre that had become an inanimate representation. Apparently, in order to be freed from the logocentric nature of Western theatre, erasing text from the theatre was the only solution for Artaud.

In this article, in contrast with Antonin Artaud from Continental Europe who objected to the "rational word" logos and therefore to text; Gertrude Stein from the American continent was examined because she tried to reject logos which fastened to Western theatre with a tight belt without negating text, while writing her first play *What Happened*. Instead of negating text, Stein tried to remove the "sequence-of-events" of the absolute condition of the conventional narrative definition. She was also important for being a direct reference to experimental theatre directors such as Robert Wilson, Heiner Goebbels, Judith Malina, and Richard Foreman.

Gertrude Stein, as a playwright, wrote without excluding language and text, yet she undermined the dramatic conventions of Western theatre explicitly. The anti-textuality of the Historical Avant-garde is undoubtedly an attitude towards a dramatic tradition that believed in

the possibility of representation. Gertrude Stein completely ignored the representational basis of dramatic convention, shattered the narrative, disintegrated the dramatic convention's past tense oriented time order, and questioned the notion of composing a scene in the naturalist sense by proposing a concept of "landscape text". Therefore, it would be wrong to consider her plays from the category of closet drama and say that these plays do not suggest a new theatrical aesthetic. It was precisely for this reason that Gertrude Stein was an important figure for the new avant-garde theatre aesthetics after the 1970s, fed by the historical avant-garde. She reconsiders language notion without rejecting it, which was also a phenomenological question in her plays. The aim of this study, was to grasp the textuality understanding of postdramatic theatre. The study examined Gertrude Stein's anti-narrative strategies such as "the essence of what happened" exploratory, "landscape text" concept and phenomenological approach using examples from her plays.

Giriş

1970’li yılların tiyatro/performans kutuplaş(tır)ması, öncelikli kavramsal dayanağını tiyatrodan metni silme girişimlerinden alır. Roland Barthes’ın ünlü teatrallik formülü tiyatrosaksi-metin şeklindedir; geriye performans alanı kalır. Hans-Thies Lehmann, 1970’li yıllardan sonra dramın öte tarafına geçildiğini öne sürer ve postdramatik kavramını türetir. Tüm bu formlere göre tiyatrodan metin dışlanmakta gibidir; fakat işin aslı böylesine basit midir?

Salt tiyatronun değil, dramının 1970’li yıllarla birlikte geçirdiği ontolojik dönüşümü doğru bir biçimde kavrayabilmek için, dramatik yapıdaki çözümlere ve yeni metinsellik anlayışına çeşitli akademik klişelere düşmeden, dikkatle yaklaşmak gerekiyor. Nitekim, 1970’li yılların deneysel tiyatro girişimleri, tiyatrodan metni topyekûn dışlamış değildir: Robert Wilson’dan Richard Foreman’a deneysel tiyatro ya da Sarah Kane’den Martin Crimp’e yeni metinsellik, sözün ve yazının özgül ağırlığını başkalaştırmış; böylece hem tiyatro hem de performans klasik tanımlarının dışına taşan bir melezlenme açığa çıkarmıştır.

1970’lerle birlikte, dramın öte tarafında, kesin olarak söylenebilecek ilk şey dramatik yapının artık eski işlevini yitirdiğidir. Metnin varlığı ya da yokluğu, konumu ve işlevi ise değişkendir. Dolayısıyla, bu eski işlevin ne olduğunu hatırlayarak başlamak yarar var: Antik Yunan’dan geçtiğimiz yüzyıl dönümüne dek logosmerkezli¹, mimetik temsil esasına dayalı, psikolojizmden temellenen ve sahnede yanılısamacı bir dünya kuran bir tiyatro tasavvuru söz konusuydu. Tarihsel Avangardlarla birlikte klasik temsil rejiminin sorunsallaşması, tiyatrodaki söz konusu bu saikler ekseninde şekillenen dramatik yapının çözülmesi anlamına gelecekti. Bu noktada dramatik yapının çözülmesini tiyatrodan metnin dışlanması olarak değil, logosmerkezli yapının işlevsizleşmesi şeklinde düşünmek, 1970 sonrasında tiyatroyu ve metnin başkalaşan değerini kavrayabilmek bakımından daha doğru görünüyor.

Öte yandan Tarihsel Avangard süreçteki ilk itirazlar, elbette dramatik yapının merkezinde yer alan metine yöneldi. Fakat Antonin Artaud’nun 1938 tarihli yapıtı *Tiyatro ve İkizi*² dikkatle incelendiğinde, metin-karşıtı tüm argümanların esasında tiyatronun logosmerkezli yapısına yöneltilmiş olduğu görülür. Söz konusu yapıtında Artaud, yaşamı düşünceler dizgesi üzerinden soyutlayan Batılı insanın akıl ve dil yetisi içinde hapsoldüğünü anlatmaktadır. Bu akıldan türeyen söz, yaşama has büyüü öldürmekte ve uygar insan ölü bir düşünsel tasarım içinde yitip gitmektedir. Batı aklının benimsediği tiyatro, logosmerkezli karakterinden dolayı metin ekseninde şekillenmiştir ve bu haliyle büyüden yoksun ve ölü bir tiyatro olmaya mahkumdur.

1 Batı sanatına özgü klasik temsil anlayışı, Antik Yunan’dan geçtiğimiz yüzyıl dönümüne dek *logos* ekseninde yapılmıştır. Batı tiyatrosu, metin-merkezli ve akılcı karakterini logostan almaktadır. 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçerken Batı düşününün dil ve anlam ilişkisini tartışmaya açması, Tarihsel Avangardların benzetme klasik temsil anlayışını reddetmesiyle sonuçlanır. Böylece tüm sanatlar kendi diline ve malzemesine itiraza koyulur; tiyatronun itirazı ise doğrudan dramatik metnin kendisine olacaktır.

2 Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993).

Dolayısıyla Artaud, Batı’da artık cansız bir temsil halini almış tiyatroya can katmak adına tek çözümü, tiyatrodan metni dışlamakta bulur.

Bu çalışmadaysa, Kıta Avrupası’nda “akılcı söz” logosa, bu yüzden de metine itiraz eden Antonin Artaud’nun aksine Amerika kıtasında ilk oyunu *What Happened*’ı [Ne Oldu] yazarken Batı tiyatrosuna sınıksı bir kemerle eklenmiş logosu, metni dışlamadan reddetmeyi deneyen Gertrude Stein’in izini sürmeye çalışacağız. Metni dışlamak yerine konvansiyonel anlatı tanımının mutlak koşulu “olaylar dizgesi”ni tiyatrodan kaldırmayı deneyen Stein; Robert Wilson, Heiner Goebbels, Judith Malina ve Richard Foreman gibi deneysel tiyatro yönetmenlerinin doğrudan referans verdiği bir isim olması bakımından önem kazanıyor. Bu yazıda, postdramatik tiyatronun metinsellik anlayışını kavrayabilmek adına, Stein’in “olayların özü” soruşturmasını, “peyzaj metin” konseptini ve fenomenolojik yaklaşımını oyunlarından örnekler vererek inceleyeceğiz.

O halde, sorumuz şöyle: Tarihsel Avangardlardan günümüze, dilin anlamı karşılamadığı düşüncesinden hareketle doğan tüm karşı-temsil stratejilerini, ve eğer tiyatrodan söz ediyorsak, Tarihsel Avangardlarla birlikte iyice belirginleşen temsil esasına dayalı dramatik yapıdaki çözümleri, an-anlam-anlamak-anlatmak gibi sözcüklere de gebe “anlatı” kavramıyla beraber düşünmek ve Aristotelesçi anlatı tanımının dramatik yapı kavramıyla nasıl üst üste bindiğini saptamak bizi bir yere çıkarır mı? Sanıyorum yanıt, türettiği peyzaj metin kavramı ekseninde biçimlenen karşı-anlatı stratejileriyle çağdaş tiyatronun metinsellik kavrayışını bir asır öncesinden tarif etmeye uğraşan Gertrude Stein’in tiyatro anlayışında gizli.

Anlatı ya da Dramatik Yapı

Tiyatronun ne’liği üzerine bilinen ilk kuramsal çalışma Aristoteles’in *Poetika*’sı.³ Salt tiyatro değil, plastik sanatlardan yazınsal sanatlara ve sinemaya dek neredeyse tüm bir Batı sanatı Aristoteles’in öne sürdüğü savlar ve karşıtlıklar ekseninde biçimleniyor. Bilindiği üzere, tüm sanatların taklit/temsil esasına dayandığını söyleyen Aristoteles, mimesis kavramını sanatın olmazsa olmazı olarak en yukarıya yerleştiren isim. Aristotelesçi konvansiyon içindeki klasik anlayış, sanatın hakikati karşıladığı değil, temsil ettiği ve dolayısıyla özünün mimetik olduğu iddiası üzerine kurulu.

Sanatsal ifadeyi *mimesis* ve *diegesis* olmak üzere iki kipte ele alıyor düşünür, ilki olayların doğrudan, ikincisi dolaylı yolla aktarımı. Bu durumda mimesise, “konuşma ve eylemin doğrudan takdimi”ne dayalı sanatları (tiyatroyu) işaret eden bir alt tanım daha eklenmekte. Diegesis ise sözel ifadeye, olayların sözlü temsiline dayalı sanatlara denk düşüyor. Aristotelesçi konvansiyon içinde tiyatro, olayların doğrudan, sahne üzerinde ve eylem içindeki aktarımı olduğundan en mimetik tür. Diegetik küme ise yazın türüne tekabül eden, sözel ifadeye dayalı sanatlarla birlikte düşünülüyor; şiirle, destanla, ilerleyen zamanlardaysa öykü ve romanla.

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

Pek çok sözlükte ve gündelik dilde *anlatı* [narrative] sözcüğünün tanımı başlangıçta çok açık: sözlü veya yazılı olarak bir dinleyene/izleyene/okuyana anlatılan olaylar dizgesi (öykü). Görünen o ki bu tanım diegesis kipi üzerinden dolayımaya girmiş ve anlatı dendiğinde sanıyorum ilk etapta bu yüzden akıllara hikâye anlatıcılığı [storytelling] geliyor. Öte yandan, konvansiyonel literatür anlatı tanımını “olaylar dizgesi” sözcüğüne odaklanarak yapmakta. En genel tanım şöyle: “bir olayın veya bir dizi olayın temsili”⁴. Dikkat edilirse hem mimesis hem de diegesis tanımlarında işaret edilen özne yine aynı: doğrudan ya da dolaylı, ama aktarılan “olaylar”. Öyleyse, Aristotelesçi Batı sanatı anlatı tanımının merkezine “olay” unsurunu yerleştiriyor; anlatının klasik ve genelgeçer varlık koşulunu olay(lar dizgesi) olarak kabul ediyor.

Tiyatro içinden düşününce, “bir olayın veya bir dizi olayın temsili” şeklindeki klasik anlatı tanımının başka bir terimle aynı kapağa çıktığı görülmekte: tiyatrodaki “dramatik yapı” olarak kullanılagelen yaygın ifadede söz ediyorum. Kavram, çoğunlukla Gustav Freytag’ın 1863 tarihli *Freytag’s Technique of Drama* [Freytag’ın Dram Tekniği] çalışmasına referans verilerek kullanılıyor.⁵ *Poetika* esas alınarak formüle edilen dramatik yapı kavramıyla, yine olaylar dizgesi ve bu dizgenin neden-sonuç ilişkisi içindeki düzeni kastedilmekte. Burada tuhaf olansa *Poetika*’nın ne anlatı ne de dramatik yapı tanımlarını doğrudan içermiyor oluşu. İsmiyle müsemma, *Poetika*, temelde şiir sanatı üzerine:

*Üzerinde konuşmak istediğimiz konu, şiir sanatıdır; ilkin genel olarak şiir sanatının ne olduğu, sonra şiir sanatının türleri ile bu türlerin teker teker ne oldukları, sonra da bir şiirin başarılı bir şiir olabilmesi için, onda konunun (öykü=mythos) ne şekilde işlenmesi gerektiği, [...]*⁶

Fakat özelde üzerine eğildiği şiir türü tragedya.⁷ Görünen o ki, Aristoteles’in “tragedya nasıl olmalı” sorusuna verdiği yanıtlarla, “tutarlı ve bütünlüklü bir anlatı nasıl olmalı” ve “dramatik yapı nasıl olmalı” sorularını da yanıtlıyor Batı literatürü. Ve olay(lar dizgesi) yanıtı böylece bir tanıma dönüşüyor: hem anlatının hem de dramatik yapının tanımına. Sorumuz şu: bir eylem / hareket / olay olmaksızın anlatı mümkün müdür? Bu soru önemli, çünkü Gertrude Stein’in tasavvurundaki tiyatro tam olarak bu sorunun yanıtını arıyor. Anlatının ya da dramatik yapının göbeğinden olay unsurunu çektiğimizde konvansiyonel anlatının tersine çalışan bir yapıyla karşılaşacağız ve karşı-anlatı sözcüğü, bu noktada dramatik yapının iflasiyla üst üste binecek.

4 H. Porter Abbot, *The Cambridge Introduction to Narrative*, (New York: Cambridge University Press, 2008), s. 13.

5 Gustav Freytag, *Freytag’s Technique of Drama: an exposition of dramatic composition and art*, çev. Elias MacEwan, (The Internet Archive: 2007), erişim 25 Ocak 2020, <https://archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft/page/n3>

6 Aristoteles, *Poetika*, s. 12.

7 *Poetika*’da şiir sanatına dâhil ettiği türleri şöyle sıralar Aristoteles: “epos, tragedya, komedyâ, dithrambos şiiri ile flüt, kitarâ sanatlarının büyük bir kısmı”. Aristoteles, *Poetika*, s. 12. Tüm bu sanatların ve sonrasında örneklemediği görsel sanatların arasından tiyatroyu, diğer sanatlarca kullanılan tüm taklit araçlarını kullanması bakımından ayırır: “O halde birkaç sanat daha var ki, bunlar bütün bu adı geçen taklit araçlarını kullanırlar: Ritm’i, melodi’yi ve mısra ölçüsünü. Bu sanatlar, dithrambos şiiri, nomen şiiri, tragedya ve komedyâ’dır. Fakat bu sanatlar da kendi aralarında tekrar şu yönden birbirlerinden ayrılırlar: İlk ikisi; bu taklit araçlarını baştan sona dek kullanır; tragedya ve komedyâ ise onları yalnız belli bölümlerde kullanırlar. Bütün bunlar, sanatların kullandıkları taklit araçları yönünden gösterdiği ayrılıklardır.” Aristoteles, *Poetika*, s. 13.

Dramdan Peyzaja: Gertrude Stein

1. Dramın Senkopal Zamanından Sürekli Şimdiki Zamana

Gertrude Stein, 1934 yılında çeşitli Amerikan üniversitelerinde verdiği *Plays* [Oyunlar]⁸ başlıklı konferanslarında *What Happened* [Ne Oldu] isimli ilk oyununun ortaya çıkış sürecinden söz eder. Söylediğine göre konvansiyonel bir oyun izlediğinde içini her seferinde bir sıkıntı kaplamaktadır. Bu sıkıntının sebebini bir seyirci olarak kendi duygusal zamanıyla oyunun duygusal zamanının asla örtüşmeyişi şeklinde açıklar Stein.⁹ Seyircinin zamanı ile oyunun zamanı farklı akmaktadır; çünkü konvansiyonel drama şimdi her daim geçmişin gölgesinde şekillenir. Bu durumda sıkıntı “geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer”¹⁰ formülünden kaynaklanmaktadır ve Stein bu sıkıntıyı senkopal uyumsuzluk olarak tarif eder. Charles Bernstein’in sözleriyle,

Dramatik tiyatro çoğunlukla A’dan B’ye, B’den C’ye hareket ettiğimiz fikri üzerine kuruludur ve ilerleyebilmek için nereden başladığımızı hatırlamak zorundayızdır. Bu durumda asla şimdiki zamanda olamaz ve (Stein’in) senkopasyon dediği yerde tıkalı kalırız.¹¹

Gertrude Stein *senkopasyon* [syncopation] sözcüğünü zamansal uyumsuzluk/aksama anlamlarında kullanmaktadır. Senkop [synkópē] sözcüğü Eski Yunan’da kesinti, (birbirine vurarak) kırılma anlamına gelmektedir. Günümüz itibarıyla sözcük dilbilim, tıp ve müzik alanlarında dolayım kazanmıştır ve “gramerde bir ses veya hecenin yutulması, tıpta kısa süreli bilinç kaybı, müzikte aksak ritm”¹² anlamlarında kullanılmaktadır. *Senkopasyon* ifadesi ile Stein tiyatro sahnesinde “görülen” ile görülenin seyirciye “hissettirdiklerinin” aynı tempoda yürümediğine dikkat çekmektedir. Stein’e göre, her şeyden önce sahnede seyirciye kendi temposuyla perde arkasının temposunun aynı olmayacağını daha en baştan hatırlatan bir perde vardır. Perdenin diğer tarafında kalan olarak seyirciye geçen his, perdenin ötesindekiyle aynı anda ilerleyemeyeceğidir. Bir taraf daima diğer tarafın arkasında veya önünde olacaktır.¹³ Bu durumda perdenin önü ve arkası varsayımsal olarak farklı fiziksel yasaların işlediği iki ayrı evrendir ve oyun evrenindekiler ile seyirci evrenindekiler aynı zaman ve mekâna gömülü değildir.

Stein, *Plays* [Oyunlar] başlıklı konferanslarında öne sürdüğü *senkopasyon* sıkıntısını daha iyi açıklayabilmek için gerçek yaşam, öykü ve tiyatro sahnesi arasında heyecan duygusu ve

8 Gertrude Stein, “Plays”, *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45* içinde, (London: Penguin Books, 1990), s. 59-83.

9 Leslie Atkins Durham’dan aktaran: Ferdi Çetin, ““Continuous Present” in Gertrude Stein’s Plays”, (Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013), s. 4.

10 Batı dramatik yazınında “geçmişin şimdikiyi şekillendirmesi” formülüne dair kapsamlı bir çalışma için bkz. Beliz Güçbilmez, *Zaman / Zemin / Zuhür: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, (Ankara: Deniz Kitabevi, 2006), s. 22-59.

11 Charles Bernstein’dan aktaran: Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theatre: A History*, (New York: Routledge, 2007), s. 53.

12 Sevan Nişanyan, “Senkop”, *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*, 2012-2017, Erişim 26 Mart 2018 <http://www.nisanyansozluk.com/?k=senkop>

13 Gertrude Stein, “Plays”, s. 60.

zaman kullanımı üzerinden karşılaştırmalar yapar. Stein'a göre, gerçek yaşamda heyecan verici bir olaya dâhil olan kişi ile sahnedeki teatral heyecanı takip eden kişinin hissiyatı aynı değildir. Her ikisinde de olay en sonunda bir nihayete erer; fakat gerçek yaşamda heyecan duygusu sadece sonlanırken, tiyatrodaki heyecandan kurtularak rahatlamaktır ve Stein için bu ikisi birbirinden hissiyat olarak çok farklıdır. Adam Frank'a göre, Stein bu sözleriyle tiyatrodaki heyecanın basitçe sonlanmadığını, doruğa çıkararak neticelendiğini anlatmaktadır ve bu durum Aristotelesçi *katharsis* geleneği ile ilgilidir.¹⁴ Başka bir deyişle, Stein tiyatrodaki heyecanın “acıma ve korku duygularını uyandırarak ruhun tutkularından arındırılması”¹⁵ ödevine çıktığına işaret etmektedir; gerçek yaşamdaysa heyecan duygusu yalnızca sonlanır. O hâlde Stein'a göre dramatik metinlerde kullanılan zamansal dizge *katharsis* sağlayacak şekilde düzenlenmekte ve bu yoğun tempo seyirciye gerginlik olarak yansımaktadır.

Bir diğer örneğini öykülerden veren Stein, bir kitap okurken kişinin zamanı kendisinin kontrol edebildiğine, fakat tiyatrodaki bunun asla mümkün olmadığına dikkat çeker. Stein'a göre her şeyden önce kişi kitap okurken heyecanını ve merak duygusunu yatıştırmak için dilerse kitabın son sayfalarını açıp okuyabilir.¹⁶ O hâlde öykünün zamansal dizgesi kişiyi doğrudan bağlamaz: okur anlatının zamanına bu anlamda hükmedebilir ve verili zamansal dizgeye uymayarak zamanı kendi kontrolüne almış olur.

Tüm bunların yanı sıra, Stein'a göre, konvansiyonel tiyatrodaki sıkıntıyı doğuran başka bir durum aşinalık [familiarity] problemidir. Aynı sorun edebiyat okuru için de geçerlidir, fakat tiyatrodaki bu sorunu aşmak daha problemlidir. Şöyle söyler Stein:

*Kişi bir oyun okuduğunda ve çoğu zaman kişi bir oyun okurken, ya da diyelim ki kişi bir Shakespeare oyunu okuduğunda, en olmadı çoğu zaman ben okurken, en azından tüm bir ilk perde boyunca kişinin parmağını karakterler listesinin olduğu sayfada tutması her daim bir zorunluluk ve oyun izlerken de bir şekilde aynı gereksinim doğuyor.*¹⁷

Tiyatrodaki karakterlere aşinalık kazanmak Stein'a göre mümkün değildir çünkü oyuncular seyircinin hemen yanı başında, sahnededirler,¹⁸ dolayısıyla kimin kim olduğunu çözmek ve oyunu takip edebilmek için seyirci zamanla yarışmak zorunda kalır. O hâlde bu bir sahnesevme mevcudiyet [presence] sorunudur ve sahne üzerindeki oyuncuyu anlatının içinde geçmişe gömmek yerine şimdi ve burada tutmak gerekmektedir.

14 Adam Frank, “Loose Coordinations: Theater and Thinking in Gertrude Stein”, *Science in Context* 25 (3), (2012), s. 454.

15 Aristoteles *Poetika*'da *katharsis* kavramını böyle tanımlar: “Tragedyanın görevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhun tutkularından arınmasını sağlamaktır.” Bkz. Aristoteles, *Poetika*, s. 22.

16 Gertrude Stein, “Plays”, s. 63.

17 a.e., s. 69.

18 a.e.

Böylelikle Stein, konvansiyonel drama özgü bir sorun olarak düşündüğü senkopal uyumsuzluğu çözmek için, her şeyin şimdiki zamanda geçtiği bir tiyatro tasavvur eder.¹⁹ Ferdi Çetin'in "*Continuous Present*" in *Gertrude Stein's Plays* [Gertrude Stein'in Oyunlarında "Sürekli Şimdiki Zaman"] başlıklı yüksek lisans tezinde ifade ettiği gibi, neler olup bittiğini bir hikâye anlatmadan aktarmak, neden-sonuç ilişkisine dayanarak hikâye anlatma üzerine kurulu geleneksel kanona karşı çıkmak anlamına gelmektedir. Stein'e göre her zaman ve her şekilde bir şeyler olup bitmektedir; o hâlde hikâyeyi başlangıcı ve sonu olacak şekilde kurmak aslında bir gereklilik değildir. Bu sebeple Stein, seyircinin alışkın olduğu tiyatrodan tamamen farklı olarak, oyunlarının zamanını şimdide tutmayı ve "ne oldu?" sorusuna şimdide olup biten her şeyi, yani şimdiki zamanın tüm dinamiklerini anlatarak cevap vermeyi seçer.²⁰ Tekrar tekrar aynı ana dönmek ve "tekrar tekrar yeniden başlamak", Stein'in şimdide kalmak için türettiği yöntemlerin ilkidir. Böylece seyirciyi "hiçbir ön bilgi ve hiçbir beklenti"²¹ sunmaksızın, şimdiki zaman sürekli kılınmış olur.

2. Olayların Özü: *Ne Oldu*

Zaman bir çizgi değil, bir yönelimsellikler ağıdır.
-Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*

Gertrude Stein için "ne oldu?" sorusu salt geçmişi ilgilendiren bir konu olmadığından, oluş edimini zamandan bertaraf ele almak gerekir. Zaman ve olay kavramlarını alışlageldik sınırların dışında düşünmeye çalışan Stein, anlatı kavramını tanımlı gereği geçersiz kılmış olur. Anlatı, en genel tanımıyla, "bir olayın veya bir dizi olayın temsili" şeklinde düşünülmektedir.²² H. Porter Abbott'a göre burada anahtar sözcük "olay"dır. Ortada bir olay (ya da olaya tekabül eden bir kavram olarak eylem) olmadığına, elinizde belki bir tanım, yorum, iddia, lirik veya bunların bir tür bileşimi olabilir, ancak bu durumda elinizdeki bir "anlatı" değildir.²³ Benzer bir şekilde, Robert Scholes şöyle söyler:

Kişi bir resmi, bir kişiyi ya da bir binayı, bir ağacı ya da bir felsefeyi anlatamaz. Anlatı, nesnesini kendi anlamına dâhil eden bir kelimedir. Yalnızca bir tür şey anlatılabilir: bir zaman-olayı, ya da normalde kullandığımız sözcükle ifade edersek, bir "olay" [event]. Daha doğrudan söylersek, bir anlatının varlığından söz edebilmemiz için birden fazla olaya ihtiyaç vardır. Peki, olay nedir? Gerçek bir olay, meydana gelen bir şeydir: bir vaka, bir hâdise, bir etkinlik.²⁴

19 Leslie Atkins Durham'dan aktaran: Ferdi Çetin, a.e., s. 4.

20 a.e.

21 Charles Bernstein'den aktaran: Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theatre: A History*, s. 53.

22 H. Porter Abbot, *The Cambridge Introduction to Narrative*, s. 13.

23 a.e., s. 13.

24 Robert Scholes, "Language, Narrative, and Anti-Narrative", *Critical Inquiry*, 7, (1980), s. 209.

O hâlde Stein, olay ve zaman kavramlarını sorgulamakta ve *anlatı* kavramının en temel iki bileşenini tartışmaya açmaktadır. Yazar, 1913 tarihli ilk oyunu *What Happened*'ta [Ne Oldu], adından da anlaşılabilirliği üzere tamamıyla bu sorun üzerine yoğunlaşır. Söylediğine göre bu oyunu yazmaktaki amacı “olayların özü”nü ele almaktır²⁵ ve Stein’e göre olayların özü yaşamın doğal akışı içinde her an olmakta olan her şeyle ilişkilidir:

*Her zaman bir şey oluyor; insanların hayatlarıyla ilgili hikâyeleri bilen herkes bilir ki her zaman bir şeyler olur; her zaman bir dolu gazete vardır ve her zaman yığınla özel hayat. Herkes bir sürü hikâye bilirken başka bir hikâye anlatmanın ne anlamı var? Etrafta bu kadar hikâye varsa ve herkes bir dolu hikâye biliyor ve anlatıyorsa hikâye anlatmanın amacı nedir? Ülkede her daim olağanüstü derecede karmaşık pek çok drama yaşanıyor. Ve herkes bunları biliyor; bir tane daha anlatmanın gereği ne? Her zaman devam eden bir hikâye vardır. Hâliyle bu yüzden oyunumda herkesin bilmediği ve her zaman anlatmadığıyla ilgilenmek istedim.*²⁶

Oyun, geleneksel anlamda bir olay ve/veya olaylar dizisi içermez. Keyifli ve kalabalık bir akşam yemeği sonrası eve döndüğünde bu oyunu yazdığını söyleyen Stein,²⁷ akşam yemeği olayını hikâye etmez, daha ziyade betimler. Fakat söz konusu betimlemede klasik anlatılara özgü üçüncü tekil şahıs ve geçmiş zaman kullanımı yoktur; “akşam yemeği olayı” anlatılmaz, “akşam yemeği fenomeni” aktarılır:

II. PERDE

(Üç.)

Dört ve kimse yarasız, beş ve kimse dört başı mamur, altı ve kimse konuşkan, sekiz ve kimse duyarlı.

Bir ve çok ağır bir sol kanat kaldırışı ki mükemmel şekilde söylemenin hiçbir yolu yok.

Bir kesinlik noktası, tuhaf bir ocak noktası, çok dengeli bir nokta o kadar ki geriye kalan sebep yükselme şansı.

(Aynı Üç.)

Bir geniş meşe yeterince geniş meşe, çok geniş bir pasta, hafifletici bir kurabiye, genişçe bir aralık ve parlayan aynı çuvalla doldurulmuş el değiştirmiş bir kutu.

En iyi daha iyi tek ve dahası sol ayaklı bir yabancı.

İncelik bütün limonlarda portakallarda elmalarda armutlarda ve patateslerde var.

(Aynı Üç)

Aynısı bir çerçeve daha üzgün bir giriş kapısı, tekil bir kapı ve parantez içine alınmış bir kaza.

Her yerde olduğundan daha fazla ayın hatıralarının olduğu zengin bir pazar ve tuhaf bir şekilde kıyafetlerin ve bütün bir topluluğun olduğu yer.

*Bir bağlantı, bir istiridye kabuğu bağlantısı, bir anket, bir bilet ve araya dönüş.*²⁸

25 Gertrude Stein, “Plays”, s. 75.

26 a.e.

27 a.e.

28 Gertrude Stein, *Ne Oldu*, çev. Ferdi Çetin, yayınlanmamış çeviri.

Stein, akşam yemeğini kendi çevreselliği içinde aktarır ve olaylara odaklanmaz; dolayısıyla daha ziyade “akşam yemeği fenomeni” ile ilgilenir. “Fenomen” kavramını burada, çok basitçe, (herhangi türde) bir bilinç tarafından algılanan, bilinçte beliren (yine herhangi türden) bir varlık olarak kullanıyorum: akşam yemeğinin bilinçteki izdüşümü, algısallıkla birlikte bilinçte şekillenen görüngü. Söz konusu görüngü ancak öznenin algıladığı kadarıyla ve kavradığı şekliyle, dolayısıyla kişinin bilincinde var olmaktadır.

Stein’in olaylarla değil “olayların özü” ile ilgilendiğini söyledik. Yazar, anlatının olmazsa olmazı sayabileceğimiz olay ve zaman kavramlarını, söz konusu özü açığa çıkarabilmek için paranteze almaktadır. Paranteze alma yöntemi ile Husserl fenomenolojisinin önerdiği fenomenolojik indirgeme yöntemi arasında belirgin paralellikler kurulabilir. Dahası, Stein’in fenomenolojik indirgemeyi tiyatro alanına taşıdığı ve tiyatroya özgü doğal tavrın karşısına yerleştirdiği söylenebilir. Fenomenolojik indirgeme, “doğal davranışın bırakılması ve farklı bir bilinç durumuna geçilmesi gerektiğini öne sürer.” Husserl, bu tavrı paranteze alma [epoché] “olarak adlandırır ve doğal davranışın karşısına koyar.”²⁹

*Fenomenolojik paranteze almanın en önemli amacı felsefi düşünme ve felsefi sorgulamada önceden “doğal tavrı-alma”yı engellemek, bu doğrultuda oluşabilecek herhangi bir “genel tez”i yürürlükten kaldırmaktır. Başka bir deyişle paranteze almadaki amaç fenomenolojik indirgemedede olduğu gibi dünyanın özünü onu rastlantısal dış görünüşlerinden soyarak ortaya çıkarmaktır. Böylelikle doğal dünyanın kendisinin paranteze alınmasıyla fenomenolojik indirgemenin doğal tavrından çıkılarak saf bilinç elde edilmiş olur.*³⁰

Stein, tiyatroya özgü “doğal tavrın” dışına çıkmakta ve “ne oldu?” sorusuna kişinin algısal farkındalığını uyandırarak tersten cevap vermektedir. Stein için bu sorunun cevabı olayların alışlageldik akışında değil olayların özündedir ve dolayısıyla amaç olayların “özünü onu rastlantısal dış görünüşlerinden soyarak” açığa çıkarmak olmalıdır.

Böylelikle izleyici, tiyatronun doğal zamanı ve doğal olay akışının dışında kalarak farklı bir bilinç durumuna geçer. Söz konusu farklılık, Stein’in kendine özgü tekrarları ve dil kullanımıyla seyirciyi şimdiki zamana odaklamak ve duysal algılarını açmak üzerinden işler.

Maurice Merleau-Ponty, “zamanı şimdilerin ardışıklığı olarak tanımlama hatasını ‘bilinç içinde’ tekrarladığımız müddetçe, onu şeylerden kendimize taşımakla bir şey kazanmış” olamayacağımızı söyler.³¹ Düşünüre göre “önceye ve sonraya göre mümkün olan bağıntılar dizisi”, yani kurgulanmış zaman, zamanın kendisi değildir ve mekâna aittir. Bu durumda

29 Cem Çınar, “Film Estetiğinde Gerçekçi Sinemanın Fenomenolojisi”, Doktora tezi, (İstanbul Üniversitesi, 2014), s. 24.

30 Hüseyin Aydoğdu, “Maurice Merleau-Ponty’nin Fenomenolojik Ontolojisi”, Doktora tezi, (Atatürk Üniversitesi, 2010), s. 86.

31 Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, çev. E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu (İstanbul: İthaki Yayınları, 2017), s. 552.

kurgulanmış zaman öznenen ayrı, “hareketsiz ve hiçbir şeyin olup bitmediği bir ortamdır.”³² “Zamanı özne olarak, özneyi de zaman olarak anlamak”³³ gerektiğini söyleyen düşünürü göre,

Şimdinin “içinde”, onu hâlâ yaşayan şimdi olarak ve gerektirdiği her şeyle birlikte yeniden yakalayabilirsem, geleceğe doğru ve geçmişe doğru bir ekstaz olur ve bu, zamanın boyutlarının birbirine rakip olarak değil birbirinden ayrılmaz olarak görülmesini sağlar: Şimdide olmak, oldum olası olmak ve sonsuza dek olmaktır. Öznellik zamanın içinde değildir çünkü zamanı üstlenir veya yaşar ve bir yaşamın ilinti bütünlüğü ile karışıp bir olur.³⁴

Algının Fenomenolojisi’nde Maurice Merleau-Ponty’nin zamana dair bu söylediklerinden hareketle, Stein’in “şimdiki zaman”ı neden böylesine önemseydiği üzerine akıl yürütmek mümkün görünüyor. Çünkü bu durumda “ne oldu?” sorusunu doğru bir biçimde yanıtlayabilmek için kurgulanmış zamanın dışına çıkarak, onu paranteze alarak düşünebilmek zorunluluğu doğar. Şayet kurgulanmış zaman esasında “hareketsiz ve hiçbir şeyin olup bitmediği bir ortam” ise, “ne oldu?” sorusunu yanıtlayabilmek ancak şimdiki zaman içinde kalıp “onu hâlâ yaşayan şimdi olarak ve gerektirdiği her şeyle birlikte yeniden yakalayabilmek” ile mümkün olacaktır. Dana Cairns Watson’un da söylediği gibi, Stein “olayların özü” derken aynı zamanda eyleme de vurgu yapmaktadır: zira bu kullanımda “öz” sözcüğüyle var olan şeyin içkin doğasına işaret edilmekte, fakat “olaylar” sözcüğüyle etkinlik imâ edilmektedir.³⁵ Etkinlik ise doğası gereği kurgulanmış zamana değil, sürekli şimdiki zamana aittir.

Stein’in seyirciyi “şimdide” tutabilmek için sürekli tekrarlara dayalı bir yöntem geliştirdiğini söyledik. Stein, örneğin bir sahne boyunca aynı cümleye tekrar tekrar başlayarak kişinin dikkatini sürekli olarak aynı ana, öte yandan dile yöneltmiş olur:

III. PERDE

(İki.)

Bir kesik, bir kesik bir dilim değildir, bir kesigi ve bir dilimi temsil etmenin ne âlemi var. Bütün bunların ne âlemi var.

Bir kesik bir dilimdir, bir kesik aynı dilimdir. Bir kesigin bir dilim olmasının sebebi hiçbir telaşın olmaması ve zamanın yararlı olmasıdır.

(Dört.)

Bir kesik ve bir dilim bir kesikle bir dilim aynı olduğu zaman başka bir soru var mıdır:

Bir kesigin ve bir dilimin hiçbir özel alışverişi yoktur, farklı olan her şeye tuhaf bir istisnası vardır. Bir kesik ve tek bir dilim, tek bir kesik ve tek bir dilim, bir tattan geriye kalanlar kalabilirler ve tatma eksiksizdir.

Bir kesik ve bir olay, bir dilim ve bir vekil yalnız bir telaş ve bunu gösteren bir durum, bütün bunlar çok mantıklıdır her şey net olduğu zaman.³⁶

32 a.e., s. 556.

33 a.e., s. 566.

34 a.e., s. 567.

35 Dana Cairns Watson, *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*. (United States of America: Vanderbilt University Press, 2005), s. 66.

36 Stein, *Ne Oldu*.

Stein, söz konusu tekrarlarla salt “sürekli şimdiki zaman” koşulunu sağlamaz, aynı zamanda kişinin dil mefhumuna odaklanmasını sağlar; zira kişi dünyayı ancak dil yoluyla kavrayabilmektedir. Ferdi Çetin’in de söylediği gibi, seyircinin dikkati bu tekrarlarla dil yoluyla kavranılan dünyaya (diğer bir deyişle olaylara) değil dilin kendisine yönelmektedir.³⁷

Oyun, tek bir kişinin konuşmasıyla açılır, fakat ilerleyen bölümlerde konuşan kişi sayısı, tıpkı bir koro mantığıyla ikiye, üçe, dörde ve bazen beşe çıkar. Yukarıdaki örnekte de görülebileceği gibi kimi paragrafların giriş kısımlarında parantez içinde verilen sayılar, konuşan kişi sayısını belirtmektedir. Çetin’in de ifade ettiği gibi Stein, sahnedeki kişilerin kim olduğu ya da tam olarak neden bahsettikleri hakkında bilgi vermez. Ağızdan çıkacakların hiçbiri herhangi bir karakter için özel olarak yazılmamıştır: sahne üzerindeki sırayla veya hep bir ağızdan konuşabilirler;³⁸ aralarında müzikal bir uyum veya aksine bir kakafoni oluşabilir; ve metin, sahnelemeye dair bu anlamda herhangi bir öneri içermez. Böylelikle Stein, drama özgü konvansiyonun bir diğer olmazsa olmazlarından “diyalog” ve “karakter” öğelerini de ortadan kaldırmış olur. Konvansiyonel dramatik metinlerin aksine Stein oyunlarında etkinlik gösteren tek şey, dilin kendisidir ve bu etkinlik ancak şimdide mevcudiyet bulur.

3. Dramın Mekânından Metinsel Peyzaja

Gertrude Stein, “peyzaj olarak oyun” düşüncesini yazılarını Bilignin’deki (Fransa) kır evinde geçirmeye başladıktan sonra şekillendirir.³⁹ O vakte dek yazdığı tüm oyunları *Geography and Plays* [Coğrafya ve Oyunlar] başlığı altında yayınlatan Stein, burada “her şeyin, hatta bir parça reklamın veya mektubun bile bir oyun olabileceği” sonucuna varır.⁴⁰ Bu sözleriyle konvansiyonel tiyatronun oyun tanımının “bir dizi olay”la başlamasına ve kendi tiyatrosunda olay örgüsünün yerinin olmayışına dikkat çekmektedir Stein. Her şey bir oyun olabilir, oyun olmağın ön koşulu “bir dizi olay”, dolayısıyla “anlatı” değildir. “Bir oyun yazmaya niyet etmek ve bunu beyân etmek”⁴¹ Stein için yeterlidir. Bilignin’deki doğa manzarası Stein’e peyzajın da başlı başına bir “şey” olduğunu düşündürür: “Kısacası fark ettim ki peyzaj bir şeydir, oyun da bir şeydir”⁴² diye yazar:

Şayet bir oyun tıpatıp bir peyzaj gibiyse o hâlde önünden veya arkasından oyuna bakan kişinin duygularına dair hiçbir güçlük yaşamayacağını fark ettim, zira peyzaj bir aşinalık yaratmak zorunda değildir. Peyzaja aşına olmak zorunda olabilirsin fakat peyzaj seninle değildir, yalnızca oradadır, bu durumda yazılı olan oyunla aradaki ilişki her zaman öylesine nettir ki ona bakmadığın sürece bu ilişkinin hiçbir önemi yoktur.⁴³

37 Çetin, ““Continuous Present” in Gertrude Stein’s Plays”, s. 22.

38 a.e., s. 20.

39 Stein, “Plays”, s. 77.

40 Stein’den aktaran: Çetin, ““Continuous Present” in Gertrude Stein’s Plays”, s. 26.

41 Stein, “Plays”, s. 74.

42 a.e., s. 77.

43 a.e., s. 77.

Bir oyunun aynı zamanda bir manzara/peyzaj gibi düşünülebileceği savını, oyunların roman veya öykülerden farklı olarak “izlenilebilir” nitelikte olmasıyla destekleyen Stein, “bakmak” ve “görmek” eylemlerini yapıtlarında sorunsallaştıran bir oyun yazarı olarak şöyle söyler: “Oyunlar bakınca görülebilen şeylerdir. Kimse görmeden olup bitenler diğer şeylerdir, bu yüzden romanlar oyun değildir.”⁴⁴ Yazarın oyun ve peyzaj arasında kurduğu bu analojinin temelinde elbette bir sanat koleksiyoncusu olması ve dolayısıyla görsel sanatlara olan ilgisi bulunmaktadır. Isabelle Alfandary’ye göre Stein’in peyzaj analojisi öte yandan bir “şimdi ve buradalık” [presence] metaforudur ve yazar “kişinin paylaşılmasını ve açıklanamayan duyularının saf varlığına” işaret etmektedir. Alfandary’ye göre, “Bilginin manzarasından bütünüyle bir oyun oluşmaktaydı” diye yazan Stein için doğanın sanatı taklit etmesi sürpriz değildir, çünkü yalnızca anlamın ve mimetik işleyişin yönü tersine çevrilmiştir: Stein örneğinde sanat doğayı değil, doğa sanatı taklit etmektedir.⁴⁵

Gertrude Stein’in anlatı kavramına yaklaşımı ile peyzaj/oyun ilişkisi üzerine düşüncelerinin gelişim noktasında bir ortaklık bulunmaktadır. Anlatıya hareket katan olaylar dizgesidir, fakat Stein’e göre hareket –yani olaylar dizgesi– olmadan da bir anlatı kurulabilir. Peyzaj ise hareketsizdir, fakat devinimini içindeki her bir öğenin bir diğeriyle ilişki hâlinde oluşundan alır. Bu durumda Stein’in olaylar dizgesinden yoksun anlatısı, hareketsiz olmasına rağmen ilişkisellikten doğan bir devinime sahip olan peyzaja benzemektedir. Tıpkı oyunun bir düzeninin olması gibi peyzajın da kendi içinde bir düzeni olduğunu söyleyen Stein, bu düzenek içinde her bir şeyin bir diğeriyle ilişki hâlinde oluşuna dikkat çeker:⁴⁶

*[...] peyzaj hareket etmez fakat her zaman ilişki içindedir; ağaçlar tepelerle, tepeler çayurlarla, ağaçlar birbirleriyle, her bir parça bir diğeriyle ve gökyüzüyle ve her bir detay tüm diğer detaylarla. İster bir hikâye anlatmak ister dinlemek isteyen, hikâyenin önemi her hâlükârda orada bulunan bu ilişkidir; ilişki de zaten oradadır. İşte bu ilişkidir bir oyun yapmak istedim ve yaptım, çok sayıda oyun yazdım.*⁴⁷

Öte yandan Stein, geliştirdiği *peyzaj* dramaturjisiyle dramın zamanına özgü senkopal sıkıntının artık bir sorun olmaktan çıktığı inancındadır. Erken dönem oyunlarında dile ve tekrarlara odaklanıp anlatısını şimdiki zamanda kurarak çözmeye çalıştığı bu sorun, oyunun bir peyzaj şeklinde düzenlenmesiyle ortadan kalkmaktadır.⁴⁸ Şayet peyzaja özgü düzen birbirinden bağımsız gibi duran canlı ve cansız tüm bileşenlerin ilişkiselliğinden oluşmaktaysa, Wilford Leach’ın da ifade ettiği üzere, söz konusu bu bileşenlerin ne olduğu ya da nasıl bir değişim içerisinde oldukları fark etmez, zira oyun tam da zamanın ilişkisellikten doğan bu düzeni

44 Gertrude Stein, *Everybody’s Autobiography*, (New York: Vintage Books, 1973), s. 195-196.

45 Isabelle Alfandary, “Page-Landscapes in the Theater of Gertrude Stein”, *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries* içinde, ed. Pascale Guibert, (Amsterdam-New York: Rodopi, 2011), s. 263-264.

46 Gertrude Stein, *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45*, s. 78.

47 a.e.

48 Çetin, ““Continuous Present” in Gertrude Stein’s Plays”, s. 26.

yansıtmamasından oluşmaktadır.⁴⁹ Tersten söylenecek olursa, tüm bu ilişkiselliğe haiz zaman, mekânın kendisi olarak, yani peyzaj olarak mevcudiyet kazanır. Bu durumda *peyzaj* dramaturjisi zamanı ve mekânı birbirinden bağımsız iki ayrı boyut olarak ele almaz, zaman ve mekân ilişkisini birbiriyle iç içe kabul ederek üst üste bindirir: peyzaj hem zamandır hem uzam.

3.1. *Four Saints in Three Acts*

Kendi kendimizle şüphe götürmez şekilde iletişim kurmamız, dünyayla iletişim kurarak olur. Zamanı bütün olarak elimizde tutarız ve kendi kendimize şimdi mevcut oluruz çünkü dünyada şimdi mevcuduzdur.

-Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*

Gertrude Stein'in *peyzaj* dramaturjisini en iyi yansıtan oyunlarından biri olan *Four Saints in Three Acts* [Üç Perdede Dört Aziz]⁵⁰, yazarın sahnelenen ilk metni olarak ayrı bir öneme sahiptir. Müziklerini Virgil Thomson'ın yaptığı ve opera olarak sahnelenen oyun, prömiyerini 1934 yılında Broadway'de yapar. Sarah Bay-Cheng, söz konusu metin opera için yazıldığından "drama kategorisine tam anlamıyla dâhil edilebilir mi?" sorusuna verilecek yanıtların tartışmaya açık olduğunu; fakat Stein'in dramatik yazınının gelişimi içerisinde bu metnin "sahne metni" konseptine bir giriş olarak öne çıktığını söyler.⁵¹ Oyun alışlageldik bir operadan beklenenin aksine bir anlatı etrafında şekillenmez. Metin, sahne yönergeleri ve karakter listesine varıncaya dek opera için yazılmış standart bir oyunun sahip olması gereken her şeyi içermektedir; fakat bu içeriğe öykü dâhil değildir.⁵² Oyunda adı geçen azizler ve azizeler birer "oyun kişisi" gibi ele alınmazlar. "Tarihsel arka plandan yoksun"⁵³ kılınan karakterler oyuna hizmet eden birer sahne eşyası [prop] olarak sunulur ve ancak peyzajın/manzaranın bir parçası olarak varlık gösterirler.

49 Wilford Leach, "Gertrude Stein and Modern Theatre", Doktora tezi, (University of Illinois, 1954), s. 145.

50 Gertrude Stein, "Four Saints in Three Acts", *Operas & Plays* içinde, (New York: Station Hill Press, 1987), s. 11-47.

51 Sarah Bay-Cheng, *Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theater, Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theater*, (New York & London: Taylor & Francis e-Library, 2005), s. 54.

52 Çetin, "Continuous Present" in Gertrude Stein's Plays", s. 31.

53 a.e., s. 33.



Four Saints in Three Acts, Yönetmen: John Houseman, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1934. Fotoğraf: Harold Swahn.

Özellikle bu yönüyle ele alındığında Stein'in *peyzaj metin* kavramı 1970'lerle birlikte şekillenen, sahnelemeye hizmet eden her bir ögenin birbiriyle eşit değerde tutulduğu "sahne metni" konseptine büyük ölçüde referans olmuştur. Amerikalı tiyatro yönetmeni Robert Wilson'ın 1996 yılındaki ses getiren *Four Saints in Three Acts* sahnelemesi, *peyzaj metin* konseptinin teknik imkanlar elverdiğinde neye tekabül ettiğine dair özgün bir tablo sunar:



Four Saints in Three Acts, Yönetmen: Robert Wilson, New York State Theater - Lincoln Center, New York, 1996. Fotoğraf: Stephanie Berger.

Oyun, yazarının masa başında oturduğu bir prolog ile açılır. Masa başındaki yazar az sonra izlenecek olan oyun üzerine çalışmaktadır. Yaratım sürecini görünür kılan meta-anlatılara özgü bu açılış sahnesi bir tür “Las Meninas” [Nedimeler] efekti olarak düşünülebilir. İspanyol ressam Diego Velázquez’in 1656 tarihli tablosu, temsil ve mimesis kavramlarını sorunsallaştırmasıyla bilinmektedir. Saray ressamı Velázquez tablonun sol tarafında yüzü izleyiciye dönük olarak kral ve kraliçeyi resmetmekte, izleyici ressamın üzerinde çalıştığı genişçe tuvali arkadan görmektedir. Resmedilen kral ve kraliçe izleyicinin durduğu yere konumlandırılmıştır; resimde birebir yer almazlar ancak arka taraftaki bir aynaya yansımaları düşer. Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*’de bir ressam olarak Velázquez’in “Las Meninas”taki varlığının, “özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar ters-yüz etmekte”⁵⁴ olduğunu söyler. Foucault’ya göre,

Velázquez’in bu tablosunda, klasik temsilin temsili gibi bir şey ve açtığı mekânın tanımı vardır. Nitekim, bu mekânın tüm unsurları, imgeleri, kendini sunduğu bakışlar, görünür kıldığı çehreler, onu doğuran hareketleri bu tabloda temsil etmeye girişmektedir. Fakat, buraya getirdiği ve hepsini birden sergilediği bu dağınıklıkta içinde, özel bir boşluk, her yandan emredici bir şekilde işaret edilmektedir: onu kuranın zorunlu olarak yok olması –benzediği kişinin ve gözünde benzerlikten ibaret olduğu kişinin–. Bu konumun kendisi –aynıdır– ortadan kaldırılmıştır. Ve sonunda, onu zincire vurmuş olan bu ilişkiden kurtulan temsil, kendini saf temsil olarak verebilir.⁵⁵

Velázquez’in ressam olarak kendini tablosuna yerleştirmesindeki ve Gertrude Stein’in yazar olarak oyununun açılışını yapmasındaki mantık aynıdır. Stein, birazdan başlayacak olan oyunun fiktifliğine vurgu yapmakta, sahnede belirecek olan peyzajı bir yazar olarak nasıl düzenleyeceğine dair kafa yormaktadır:

*Bilmek onu bilmek böylesine sevmek.
Hazırlanın azizler azizler için hazırlanın
[...]
Anlatıda hazırlanın azizler için.
Hazırlanın azizler için.
İki aziz.
Dört aziz.
İki aziz dört aziz için hazırlıyor onu iki aziz azizler için hazırlanın azizler için hazırlanın.
Azizler için hazırlığın anlatısı anlatıda hazırlanın azizler için.
Azizler için iki azizin hazırlığını anlatmak için kalın
En azından.
Sonuçta.
[...]
Bir aziz iki aziz olacaktır üç olduğunda ve sen beş yap ve iki yeterlidir.
En fazla.
Aziz aziz ve bir aziz.*

54 Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: İmge Kitabevi, 2001) s. 29.

55 a.e., s. 44.

*Unutulmuş bir aziz.
Bugün ne oldu, bir anlatı.⁵⁶*

Klasik temsil ve mimesis yasalarını ters-yüz eden bu açılış, öte yandan “şu-anda-buluş” [presence] vurgusunu içerir. İzleyici için oyun metni sahnede işleyen zamanın öncesinde yazılmış bir “tamamlanmış metin” değildir artık; bir süre sonra sahnede olup bitecekler masasının başında oturan yazar tarafından o anda ve o mekânda oluşturulmaktadır. Şu hâlde yazar bir sahnesel mevcudiyet kazanır ve sahnenin öyküsüne can veren görünmez, kudretli bir otorite olmaktan çıkarak ete kemiğe bürünür: ölçer biçer, karar verir, vazgeçer, düşünür, yazar ve siler. Böylelikle temsilin fiktif niteliği hem görünürlük kazanır hem de kendi kendini değil. Jane Palatini Bowers’ın da belirttiği gibi yazma eylemi ve performans eşzamanlı ilerlemektedir; dolayısıyla oyun metni “tamamlanmış metin” olmanın ötesine geçerek performansa göre tasarlanan ve asla tam olarak tamamlanmayacak bir plana dönüşür.⁵⁷

Sözü edilen bu açılışın devamında Stein “bugün ne oldu”yu anlatmaya başlar,⁵⁸ fakat “ne oldu?” sorusunun yanıtı belirsizdir. Klasik anlatılara özgü geçmiş zaman kipine geçilir, güzel bir günde ve koşturmaca içinde, gerçekleştirmeyi umdukları bir sayfiye ziyaretinden söz edilir.⁵⁹ Esasında bu kısım tam olarak ne olduğunun veya nereye gidileceğinin bilgisini içermez: Kişiler oldukları yerde fakat koşturmaca içinde; eyleme hâliyle eyleyememe arasında bir yeredirler:

Güzel bir gün olsaydı kara gitmeye niyet etmiştik çok güzel bir gündü ve biz de bu niyetimizi gerçekleştirdik. Aynı derecede mutlu olduğumuz zamanlarda gittiğimiz yerlere gittik ve hemen hemen bulabileceğimiz şeyleri bulduk ve dönerken nihayetinde zaten ödüllendirildiklerini gördük ve duyduk. Bu tekrar gitmeyi gerekli hale getiriyor. Geldi ve acele ettiğini acele ettiğini söyledi ki olduğu gibi kalmak için acele ediyordu olduğu gibi kalmak için dedi niyetinde olmak için dedi ve iddia etti dedi her şeyin hemen hemen eskiden olduğu gibi hissettiğini söyledi sanki değerli olabilecekmiş gibi değerli olabilecekmiş gibi eskiden olduğu gibi eskiden olduğu gibi [...] ve bir toz zerresi ve onun toz zerresi maviye dönüyor onlarınki bir inceleme içinde olduğunda paylaşılan ve cevap azalmayla birlikte aynı oluyorsa daima aynı saygı içinde hiç değil ve dahası dahası bilinebilir [...]”⁶⁰

Stein bu kısmın ardından adeta tekrar azizleri hatırlar ve kendini azizlerin hikayesine başlatmaya zorlar.⁶¹ Öncelikle hangi azizleri oyuna dâhil edeceğine karar vermelidir. İlk sahneye geçmeden evvel bir azizler listesi çıkarır:

56 Stein, “Four Saints in Three Acts”, s. 11.

57 Jane Palatini Bowers, “The Composition That the World Can See: Gertrude Stein’s Theater Landscapes”, *Land / Scope / Theater* içinde, ed. Elinor Fuchs & Una Chaudhuri, (The United States of America: University of Michigan, 2005), s. 133.

58 Jane Palatini Bowers, “*They Watch Me as They Watch This*”: *Gertrude Stein’s Metadrama*, (The United States of America: University of Pennsylvania Press, 1991), s. 39.

59 a.e.

60 Stein, “Four Saints in Three Acts”, s. 11-12.

61 Bowers, “*They Watch Me as They Watch This*”: *Gertrude Stein’s Metadrama*, s. 40.

Herhangi biri herhangi bir aziz olduğunu görebilir.

<i>Azize Therese</i>	<i>Aziz Ignatius</i>
<i>Aziz Matyr</i>	<i>Aziz Paul</i>
<i>Aziz Settlement</i>	<i>Aziz William</i>
<i>Azize Thomasine</i>	<i>Aziz Gilbert</i>
<i>Azize Electra</i>	<i>Aziz Settle</i>
<i>Azize Wilhelmina</i>	<i>Aziz Arthur</i>
<i>Azize Evelyn</i>	<i>Aziz Selmer</i>
<i>Aziz Pilar</i>	<i>Aziz Paul Seize</i>
<i>Azize Hillaire</i>	<i>Aziz Cardinal</i>
<i>Aziz Bernardine</i>	<i>Aziz Plan</i>
<i>Aziz Giuseppe62</i>	

Azizleri ve azizeleri oyuna nasıl yerleştirmesi gerektiğinin planını kurmaya çalışan Stein'in bu çabası tüm oyun boyunca sürer: Kaç aziz vardır, kaç azize vardır, kaç sahne vardır, kaç kapı vardır, kaç pencere olacaktır? Tüm bu sorular oyun boyunca sıklıkla tekrarlanır ve oyunun “azizler planı” oyun süresince sürekli olarak yeniden kurulur.⁶³

Kaç perde var içinde. Perdeler içinde.

Üç tekerleğe bir tekerlek daha eklendiğini fark ederek kaç perde kaç perde kaç perde var içinde.

Ashnda hiç aziz.

Kaç perde var içinde.

Toplamda kaç aziz var.

Kaç perde var içinde.

[...]

Lütfen beni görmeye gelin.

Gördüğünüz zaman hepiniz bir bütünsünüz benim için.

Ben yani sen sen doğru olan sen kendine doğru olan.

Kaç tane kaç tane aziz var içinde.

Bir iki üç hepsi dışarı ben kalıyorum.

Bir iki üç dört hepsi dışarı dört kalıyor.

Bir iki benim dışımda hepsi.

Kaç aziz var içinde.

Kaç aziz var içinde.

Kaç perde var içinde.

Bir iki üç dört ve kapı yok, ya da daha ya da hiç biri ya da kapı ya da zemin ya da kapı.

Bir iki üç hepsi dışarı ben kalıyorum. Kaç aziz var içinde.⁶⁴

62 Stein, “Four Saints in Three Acts”, s. 15.

63 Bowers, “The Composition That the World Can See: Gertrude Stein’s Theater Landscapes”, s. 133-134.

64 Stein, “Four Saints in Three Acts”, s. 45-46.

Stein'in yazar olarak sahnede bulunması ve tüm bir temsilin oyun boyunca oluşdurması seyircinin sürekli şimdiki zamanda kalmasını sağlar. Seyirci sahne üzerindeki azizlerle bir aşinalık ilişkisi kurmak durumunda değildir; tüm oyun kişileri peyzaj olarak kurgulanan sahnesel uzamın bir parçasıdır ve oyuna geçmişleriyle değil, sahnesel varlıklarıyla hizmet ederler. Azizler sahne dekorunun bir parçasıdır; dolayısıyla bu düzende oyun kişileri kapılardan veya pencerelerden daha değerli bir konumda değildir. Oyunda kaç aziz olacağına karar vermeye çalışan yazar, kaç pencere ve kaç kapı olacağını da aynı ölçüde önemser. Peyzaj dramaturjisi, sahne üzerindeki canlı ve cansız her bir varlığı birbiriyle olan ilişkisi içinde gözetmekte; eylemi kişilerden çekerek bu ilişkiselliğe teslim etmektedir. Zira devinimi sağlayan, şimdiki zaman içinde ve seyircinin gözü önünde yer değiştirip duran bu ilişkiselliktir; böylelikle olay ve eylem anlatının koşulu olmaktan çıkarak konvansiyonel drama özgü eski önemini yitirir. Bu sayede Gertrude Stein, şimdiki zamanı peyzaj dramaturjisi içinde "izlenebilir" kılmış olur. Stein'in "peyzaj olarak oyun" formülüyle natüralist dramın geçmiş zamana koşullanarak işlettiği sabit çerçeve düzeni ve tablo mantığı çözülmüş; şimdinin takip edilmesi güç deviniminden yeni bir teatral düzen önerisi sunulmuştur.

3.2. Dil Sorunsalı ve Fenomenoloji

*Bir dil dener.
Bir dil olmayı dener.
Bir dil özgür olmayı dener.*

-Gertrude Stein, *Last Operas and Plays*

Gertruda Stein, tarihsel avangardların dile karşı açtıkları savaşı açıktan sürdürmez. Dili tiyatrodan kovmak gibi bir niyet içinde değildir; aksine, yazdığı oyunların her biri söz ve yazının belirlediği bir estetik içinden şekillenir. Bu durum çoğu zaman Stein tiyatrosunun tarihsel avangard özden yoksun olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Buna rağmen Stein'in döneme özgü dil, anlam ve temsil tartışmalarıyla ilgilenmediğini, dolayısıyla dile ilişkin eleştirel bir tutum içerisinde olmadığını söylemek mümkün değildir. Aksine, Stein'in tüm sanat yaşamı boyunca konu edindiği temel sorunsaldır dil. Söz ve yazıya dair takındığı tutum tarihsel avangard bir dışlama değildir; çünkü dili alışlageldik kullanımından soyutlayarak tiyatroya özgü bir "araç" hâline getirmekle ilgilenmiştir Stein. Bu anlamda özellikle yazıya yaklaşımının tıpkı Derrida'da olduğuna benzer bir motivasyonla, olumlayıcı bir yönelim içerdiğini söylemeliyiz. Dilin alışlageldik kullanımı ve logosa mahkûm bir hâlde üretilen tiyatro, Stein için de geçersiz kılınması gereken ölü bir temsilden ibarettir. Ancak Stein'e göre dil, yazı içerisinden türetilebilecek olanakların açacağı oyunsu denemelerle üzerindeki ölü toprağını atabilir niteliktedir. Tarihsel avangardların dile karşı açtıkları savaşta dilin bu niteliği ıskalanmıştır ve Stein açıkça bu şekilde ifade etmese de sezgisel olarak bu durumun farkındadır.

Böyle söylüyorum, çünkü geride bıraktığı oyun metinlerine, anlatı, zaman ve oyun kavramları üzerine yazıp çizdiklerine bakıldığında ortaya çıkan tablo açıktır; zira 1970’li yılların post-yapısalcı atmosferi içinde dile dair öne sürülen tezlerin pek çoğu Stein tiyatrosunda farklı biçimlerde de olsa denenmiştir. Söz gelimi, Stein tiyatrosu zaman kavramı üzerine post-yapısalcı teatral denemelerin pek çoğunu öncüleyen bir ilk denemedir. Stein’in zaman üzerine bu kadar çok düşünmüş ve denemiş olmasını Derridacı “bulunış kipi” tezine ilişkin bir tür önsezi olarak okumak mümkündür. Bu önsezi, yazarın dille kurduğu ilişkinin alışlageldik olandan farklı bir biçimde gelişmesini ve yanı sıra tarihsel avangardların dilin reddiyesi söylemlerine Stein’in doğrudan dâhil olmamasını sağlamıştır.

Stein tiyatrosundaki Derridacı “bulunış kipi” önsezisi diyerek nereye varmaya çalıştığımı kısaca özetlemek gerekiyor: Okuyucu, Stein’in konvansiyonel bir oyun izlediğinde içeri kaplayan sıkıntıyı hatırlayacaktır. Bu sıkıntıyı konvansiyonel drama özgü senkopal uyumsuzluk olarak tarif eden Stein için seyircinin zamanı ile oyunun zamanı farklı akmaktadır; çünkü bu tür bir tiyatrodaki şimdi geçmişe mahkûm kılınmıştır. Tiyatronun alametifarikası şimdi ve burada olmaklıkken, Batılı tiyatro bu niteliğini yazıya olan bağımlılık derecesindeki saplantısı yüzünden başkalaştırmak durumunda kalmıştır. Konvansiyonel tiyatro yazıya, üstelik yazının sahip olduğu tüm olanakları köreltecek bir kullanımla bağımlıdır. Olanaklar körelmiştir, zira bu kullanımda yazı ancak yazarının –oyuncu tarafından aktarılan– sesi olarak vardır. Böylece dil ölü bir temsile dönüşür; çünkü hem söz hem de yazı kendi özerkliğini yitirmiştir. İşte Stein, bu noktada konvansiyonel tiyatronun zaman kavrayışının dille olan ilişkisinde doğrudan bir belirleyen olduğunu sezmektedir: Batı tiyatrosu zaman ve dil ile olan ilişkisini bu şekilde kurduğu müddetçe, söz ve yazı ölü bir temsil olmanın ötesine geçemez; üstelik tiyatronun alametifarikası dediğimiz şimdi ve burada olmaklık, özünden vermeye ve büyüsünü yitirmeye başlar.

Yine hatırlanacak olursa, tüm bir tarihsel avangardın söze karşı takındığı negatif tavır, logos etrafında şekillenen Batı tiyatrosunun eleştirisi olarak başlamıştır. Tarihsel avangardlardan yaklaşık 40 yıl sonra yazacak olan Derrida içinse logosun bulunış kipi sözdür ve Batı düşününe özgü bulunış kipi her daim bir ikilik üzerinden işler. Bu ikiliği sekteye uğratabilmek ancak yazının dilde açabileceği gedikler, diğer bir deyişle oyun alanları sayesinde mümkündür. Böyledir, çünkü söz şimdi ve burada olmaklık dışında var olamaz ve bir konuşana ihtiyaç duyarken yazı bu anlamda bulunış kipine mahkûm değildir. Yazı tekrar edilebilirlik niteliğine sahiptir: bir kere yazılması kâfidir; varlığını sürdürebilmek için yazarına bağımlı değildir. Yazıldıktan sonra onu yazandan bağımsızlaşarak tekrar tekrar okunmak üzere sonsuz bir dolayım girer.

Stein’in dili kullanımı da bu türden bir tekrar mantığı üzerinden işler. Konvansiyonel tiyatroya özgü zaman ve bulunış kipi kullanımını aşmak üzere dildeki tekrarlar üzerinden geliştirdiği formül, tiyatrodaki yazının o vakte dek sabitlenmiş değerini ve işlevini değiştirir. Yazı artık salt metin yazarının sahnedeki oyuncu ağzından dökülen sözleri olmaktan çıkarak

tiyatronun etkin bir ögesi hâline gelir: Söz ve yazı arasındaki hiyerarşi ortadan kalkar ve dil sahnede en az oyuncu kadar varlık göstermeye başlar. Stein, Batı tiyatrosuna dair sezindiği pek çok sorunu yazının tekrar edilebilirlik niteliği sayesinde aşabileceğinin farkındadır ve bu yolla esasında tiyatronun konvansiyonunu yapısökümüne uğratmaktadır. Oyun içinde aynı cümleye ve hatta “Civilization” [Medeniyet] oyununda olduğu gibi aynı sahneye tekrar tekrar başlayarak konvansiyonel drama özgü zamanı askıya alır. Böylelikle çizgisel zamanın başlangıç-bitiş gereksinimi ortadan kalkar ve oyun bulunuş kipine ait sürekli şimdiki zamana sabitlenir.

III. PERDE

Çok kolaylıkla unutulur. Kim gidiyordu.

Kolaylıkla unutulduğundan. Kim iyiydi.

Kolaylıkla unutulduğundan. Jenny William.

Ve kolaylıkla unutulduğundan. Jenny. William.

III. PERDE

Kolaylıkla unutulduğundan. Jenny William.

Kolaylıkla unutulduğundan. Herhangi bir para.

Kolaylıkla unutulduğundan. Mantarlar.

Kolaylıkla unutulduğundan ve Jenny William.65

Öte yandan Stein tiyatrosundaki fenomenolojik soruşturma yine söz konusu tekrarlarla sağlanır: seyircinin dikkati dünyayı kavrayışın bir aracı olarak dilin kendisine çekilmektedir ve tekrarlar, Terry Castle’ın da söylediği gibi, seyirciyi “dünyaya yeni ve daha dolaysız bir yolla bakmaya zorlar”.⁶⁶ Böylesi bir kullanım, dili tüm yapısı ve yapı içindeki olanaklarıyla sahnede görülebilir ve duyulabilir bir öge hâline getirir. Stein sahnede adeta “dilbilgisigrameri üzerine bir tez” yazmaktadır ve tezinin sorunsalı “dilbilgisinin insan yaşamıyla olan ilişkisidir”.⁶⁷ Stein, olayları klasik anlatı ve dil kalıpları içinde aktarmak yerine olayların özüne, nesnelere birbiriyle olan ilişkiselliğine odaklanmaktadır ve dil bu noktada sabit “öz”leri kendi dünyasallıkları içinde çeşitlemeye yarayan bir araç olarak öne çıkar.

Fenomenoloji düşüncesinin temellerini atan Alman filozof Edmund Husserl’e göre, hayal gücünde çeşitleme yöntemi kişiye nesnenin bizzat özünü, varlığını verir.⁶⁸ Lyotard’ın aktarımıyla, nesne “herhangi bir şey”dir ve bu şey, keyfi olarak, bağlamının güncel ve yaşanan delillerine itibar edilerek “çeşitlenir”.⁶⁹ Nesnenin özü ya da *eidos*’u, bu çeşitlemeler boyunca hep aynı kalan değişmezden ibarettir. Örneğin çeşitleme operasyonunu algılanan şey-nesne üzerinde

65 Gertrude Stein, “Civilization”, *Operas & Plays* içinde, (New York: Station Hill Press, 1987), s. 152-153.

66 Terry Castle’dan aktaran: Marjorie Perloff, “Grammar in Use: Wittgenstein/Gertrude Stein/Marinetti”, *South Central Review*, 13, 2/3, (1996), s. 61.

67 a.e., s. 44.

68 Edmund Husserl’dan aktaran: Jean-François Lyotard, *Fenomenoloji*, çev. İsmet Birkan, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007), s. 19.

69 a.e., s. 19-20.

yaparsak, şeyin bizzat varlığını elde ederiz: töz ve nedensel birim olarak konmuş, ikincil niteliklerle donanmış bir uzay-zamansal bütün... Demek ki öz, yaşanmış bir sezgide sınıdır; “özlerin görülüşünün” (*Wesenschau*) hiçbir metafizik niteliği yoktur, özler kuramı, özün varoluşunun olumlanacağı Platoncu bir kavram realizmi çerçevesine girmez; öz sadece, içinde “şeyin kendisinin” *kökensel bir veriliş* içinde bana açıldığı şeydir.⁷⁰

Bir röportajında söylediğine göre, önce masanın üzerine herhangi bir nesne yerleştirip nesneye dair zihninde canlanan pür imgeyi aklından çıkarmaya çalışan Stein, sonra kelime ve gördüğü şey arasında sözcüksel bir ilişki yaratmaya yoğunlaşmış.⁷¹ Şayet Stein’in bu çabası “özlerin görülüşünü yaşanmış bir sezgide sınamak” olarak düşünülürse, yazarın söz konusu sınamayı dil vasıtasıyla çeşitlemeye çalıştığı ve nesnenin bizatihi varlığını dil ile açıklamaya uğraştığı pekâlâ söylenebilir. Marjorie Perloff’un da belirttiği gibi, Stein’in dili kullanarak yaptığı bu denemeleri Wittgenstein’in *Felsefi Soruşturmalar*’da öne sürdüğü fikirlerle⁷² – fenomenolojik bir bağlamda– okumak da mümkündür. “Bir sözcüğü anladığımızda gerçekten aklımıza ne gelir? O bir resim gibi bir şey değil midir? O bir resim *olamaz mı?*”⁷³ diye soran Wittgenstein şöyle söylemektedir:

*Anlamada başarısız oluşumuzun bir ana kaynağı, sözcüklerimizin kullanımının net bir görülüşüne hâkim olmamızdır. Bizim dilbilgimiz bu tür açıklıktan yoksundur. Açık bir tasarım, tamamen ‘bağıntıları görme’den ibaret olan anlamayı ortaya çıkarır. Böylelikle de ara durumları bulma ve yaratmanın önemini.*⁷⁴

O hâlde Stein sözcükleri kullanarak tiyatroyu açık bir tasarım (peyza) gibi kurgulamakta ve “bağıntıları görmeye” odaklanmaktadır. Konvansiyonel tiyatronun dili ve grameri bu bağıntıları gösterecek açıklıktan yoksun, kapalı ve sistemli bir yapıdır. Öte yandan dil, tam da grameri sayesinde pek çok açıklık yaratabilme olanağına sahiptir. Eğer bu gramer ilişkiselikleri görmeyi, ara durumları fark edebilmeyi sağlayacak şekilde kuraldışı bir biçimde kullanılırsa olayların özü bir anlık da olsa görülebilir, hissedilebilir, sezinlenebilir bir hâl alır.

Başta dönersek, “Bir dil dener / Bir dil olmayı dener / Bir dil özgür olmayı dener”⁷⁵ diye yazan Stein’in formülü, “kimi kelime ve ifadeleri yerinden ederek diğerlerini yerine oturtmak”⁷⁶, grameri kuraldışı kullanarak açıklık yaratmaktır ve Stein’dan neredeyse 40 yıl sonra Derrida bunu yapısöküm olarak tarif edecektir.

70 a.e., s. 20.

71 Stein’den aktaran: Perloff, “*Grammar in Use: Wittgenstein/Gertrude Stein/Marinetti*”, s. 42.

72 a.e., s. 41.

73 Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Deniz Kanıt, (İstanbul: Totem Yayıncılık, 2006), s. 75.

74 a.e., s. 69.

75 Gertrude Stein, *Last Operas and Plays*, ed. Carl Van Vechten, (New York: Rinehart, 1949), s. 153.

76 Perloff, “*Grammar in Use: Wittgenstein/Gertrude Stein/Marinetti*”, s. 42.

Sonuç

Modernist edebiyatın mihenk taşlarından biri olarak kabul edilen yazar, şair ve sanat koleksiyoncusu Gertrude Stein, tarihsel avangard sürecin en ilham verici figürleri arasındadır. Ellinin üzerinde⁷⁷ oyun yazmış olmasına rağmen Stein’in oyun yazarlığı üzerine çokça çalışılmamış olması, oyunlarının sahnelenebilir bulunmayışı genel kanısıyla açıklanabilir ancak. Gertrude Stein oyunları, genellikle okunmak için yazılmış oyunlar kategorisinden sayılmaktadır. Söz gelimi Jane Palatini Bowers’a göre Stein oyunları tiyatro için yazılmış değildir; ancak tiyatro üzerinedir.⁷⁸ Benzer bir şekilde Martin Puchner, Stein’in dramatik metinlerini okuma tiyatrosu [closet drama] kategorisine dâhil etmenin doğru olacağını söyler ve fakat *Four Saints in Three Acts* [Üç Perdede Dört Aziz] oyununa “sahnelenmek üzere bir okuma tiyatrosu” şeklinde bir şerh düşer.⁷⁹ Betsy Alayne Ryan ve Sarah Bay-Cheng gibi Stein araştırmacılarına göre ise söz konusu oyunları salt okuma tiyatrosu şeklinde ele almak doğru değildir; çünkü bu oyunlar sahnelenmek üzere yazılmış tiyatro metinleri, diğer bir deyişle performans metinleridir. Sarah Bay-Cheng’e göre Stein oyunlarının hem drama hem de tiyatro kümesi içinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Zira Stein’in tiyatro düşüncesi hem Amerikan deneysel performansına hem de Amerikan dramatik literatürüne doğrudan yön vermiştir.⁸⁰ “Çizgisel olmayan olay dizisi, tekrarlamalar, parçalı (veya bütünüyle tasnif edilmiş) karakterler, eşzamanlılık ve kendine özgü *sürekli şimdiki zaman*”⁸¹ kullanımlarıyla Gertrude Stein oyunları dramatik konvansiyonun bütünüyle dışındadır. Döneminin alışlagelmiş tiyatro anlayışını topyekûn reddeden Stein’in bir oyun yazarı ve bir tiyatro vizyoneri olarak –Robert Wilson, Richard Foreman, Judith Malina, Heiner Goebbels gibi– çağdaş yönetmenler üzerindeki etkisi azımsanmayacak ölçüdedir.

Tarihsel avangardlarla birlikte tiyatrodaki görülen metin-karşıtı tavır, söz konusu Gertrude Stein olduğunda tersinden işler. Stein, bir oyun yazarı olarak asla dilden ve dolayısıyla metinden vazgeçmemiştir. Bu durum çoğu zaman Stein’in tarihsel avangard drama kategorisinin dışında tutulmasına sebep olmuştur. Örneğin Christopher Innes avangard tiyatronun öğelerinden söz ederken “teatral dilin yeni formu” ifadesini kullanır ve sözünü ettiği bu yeni dilin her türlü yazılı metninden bağımsız düşünülmesi gerektiğini söyler.⁸² Gertrude Stein üzerine çalışan Jane Palatini Bowers ise tarihsel avangardlar için metnin öneminin asgari düzeyde olduğunu ve tarihsel avangardlarca yazılmış tiyatro metinlerinin her zaman ve her şekilde karşı-yazınsal

77 Wilford Leach, Gertrude Stein oyunlarının sayısı hakkında net bir bilgi vermenin mümkün olmadığını, çünkü yazarın diğer pek çok metnini de “oyun” olarak adlandırmayı tercih ettiğini ifade eder. Wilford Leach, *Gertrude Stein and Modern Theatre*, s. 2. Ferdi Çetin ise Richard Bridgman ve Betsy Alayne Ryan’ın çalışmalarına göre derlediği kronolojik listeye 77 oyun dâhil eder. Çetin, ““Continuous Present” in Gertrude Stein’s Plays”, s. 70-75.

78 Jane Palatini Bowers’tan aktaran: Bay-Cheng, *Mama Dada: Gertrude Stein’s Avant-Garde Theater*, s. 3.

79 Bay-Cheng, *Mama Dada: Gertrude Stein’s Avant-Garde Theater*, s. 3.

80 a.e., s. 3-4.

81 a.e., s. 18.

82 Christopher Innes’ten aktaran: a.e., s. 48.

nitelik taşıdığını iddia eder.⁸³ Sarah Bay-Cheng, Gertrude Stein oyunlarının metin-karşıtı bir nitelik taşımadığını açıkça kabul eder: “dilde yaptığı radikal denemelerine rağmen Stein ısrarla yazılı dile ve metni merkeze almaya sadık kalmıştır.”⁸⁴

Cheng, “açıkça söylenmese de Stein’in asla tam olarak tarihsel avangardlar kümesine dâhil edilmeyişine”⁸⁵ dikkat çeker ve bu durumun sebepleri üzerinde durur. En temel gerekçe elbette yazarın tarihsel avangardların karşı-yazınsal tavrını benimsemeyişidir. Cheng, ikinci gerekçe olarak Stein yazınının eleştirilenler tarafından tarihsel avangard ideolojiye özgü politik tondan yoksun bulunmasını gösterir. Jane Palatini Bowers’tan alıntılar:

*Stein oyunları, tüm diğer muhalif avangardlar gibi, bize alışlagelmişin dışında ve yabancılaşma olanağı tanıyan bir tiyatro deneyimi sunmasına rağmen, bana göre, karşı veya nihilist bir tavır içermez. Sürrealistler seyirciyi terörize ederken, Dadaistler rencide ederken ve Fütüristler şok ederken, Stein seyirciyi oyun esnasında rahatsız etmeyecek bir tiyatro deneyimi sunmayı arzuluyordu.*⁸⁶

Cheng, son olarak, eleştirilenlerin Stein’i avangard oyun yazarlarından ziyade avangard ressamlarla ilişkilendirme eğiliminde olduklarına işaret eder: Andrej Wirth’e göre “kişi bir Stein oyunu karşısında Picasso’nun, Braque’ın ya da Heartfield’in kolajları karşısında duyduğu belirsizlik hissine kapılır.”⁸⁷ Even Marc Robinson’a göre “Stein oyunlarında ‘eylem’ ve ‘sahneler’, algılanan dünyanın farklı bölümlerine dikkatimizi yönlendiren resimlerin çerçeveleri gibi işler.”⁸⁸ Cheng, tarihsel avangardın resim kanalıyla Gertrude Stein arasında kurulan paralelliklerin isabetli olduğunu söyleyecektir,⁸⁹ zira bir sanat koleksiyoncusu olarak Stein’in dönemin önde gelen ressamlarıyla olan etkileşimi çok açıktır. Fakat Cheng’e göre tüm bu tespitlerde ıskalanan nokta, “kolaj kullanımı ve çerçeve düzeninin salt görsel sanatlarla sınırlı olmayışıdır.”⁹⁰

Gertrude Stein tarihsel avangard oyun yazarlarının “karşıt” tavrını aynı yönelimler üzerinden benimsemez. Martin Puchner’e göre Stein, karşıt avangard değerlerle değil yüksek modernizmin içe kapanmayı yücelten (karşı-teatral) değerleriyle düşünülmeli; avangard Tristan Tzara’nın değil modernist Mallarme’in yolundan yürüyen bir yazar olarak ele alınmalıdır.⁹¹ Açıktır ki dilden vazgeçmeyişi ve metni dışlamayışından dolayı Gertrude Stein, yazılı metinden bağımsız

83 Jane Palatini Bowers’tan aktaran: a.e., s. 49.

84 a.e., s. 48.

85 a.e., s. 49.

86 Jane Palatini Bowers’tan aktaran: a.e., s. 49.

87 Andrej Wirth’ten aktaran: a.e., s. 49.

88 Even Marc Robinson’dan aktaran: a.e., s. 49.

89 a.e., s. 49.

90 a.e., s. 49.

91 Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2002), s. 116.

yeni bir sahne dili oluşturma fikri üzerinden teatrallik kavramını olumlayan tarihsel avangard içinde değerlendirilmemektedir. Bu yaklaşımın belirli yönleriyle isabetli olduğu kuşkusuz; fakat Stein’ı dilden vazgeçmeden yazdığı için okuma tiyatrosu kategorisi içerisinde düşünmek, bugünden geriye doğru bakıldığında çokça yerinde bir tespitmiş gibi durmuyor.

Her şeyden önce, bir oyun yazarı olarak Stein dili ve metni dışlamadan yazmakta, buna rağmen dramatik konvansiyonun altını açıkça oymaktadır. Tarihsel avangardların metin-karşıtlığı hiç kuşkusuz temsil olanağına inanan dramatik geleneğe karşı bir tavidir. Gertrude Stein, dramatik konvansiyonun temsil esasını tümünden yok saymakta, anlatıyı parçalamakta, zaman kurgusunu dağıtmakta ve natüralist anlamda bir tablo oluşturmak nosyonunu öne sürdüğü *peyzaj metin* [landscape text] kavramıyla yeniden ele almaktadır. Dolayısıyla Stein oyunlarının yeni-teatral bir estetik önermediğini söylemek hatalı olur. Tam da bu sebeple, tarihsel avangardtaki beslenen 1970 sonrası yeni-avangard tiyatro estetiği için Gertrude Stein önemli bir figürdür. Dili reddetmeden dil düşüncesinin üstüne giden yazar, oyunlarında fenomenolojik bir sorgulama içindedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

Abbot, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. New York: Cambridge University Press, 2008.

Alfandary, Isabelle. “Page-Landscapes in the Theater of Gertrude Stein”, *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries*. Ed. Pascale Guibert. Amsterdam-New York: Rodopi, 2011.

Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.

Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre: A History*. New York: Routledge, 2007.

Artaud, Antonin. *Tiyatro ve İkizi*. Çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Aydoğdu, Hüseyin. “Maurice Merleau-Ponty’nin Fenomenolojik Ontolojisi”. Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, 2010.

Bay-Cheng, Sarah. *Mama Dada: Gertrude Stein’s Avant-Garde Theater*. New York & London: Taylor & Francis e-Library, 2005.

Bowers, Jane Palatini. “The Composition That the World Can See: Gertrude Stein’s Theater Landscapes”, *Land / Scape / Theater*. Ed. Elinor Fuchs & Una Chaudhuri. The United States of America: University of Michigan, 2005, s. 121-144.

- Bowers, Jane Palatini. *"They Watch Me as They Watch This": Gertrude Stein's Metadrama*. The United States of America: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Çetin, Ferdi. "“Continuous Present” in Gertrude Stein's Plays". Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013.
- Çınar, Cem. "Film Estetiğinde Gerçekçi Sinemanın Fenomenolojisi". Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2014.
- Frank, Adam. "Loose Coordinations: Theater and Thinking in Gertrude Stein", *Science in Context* 25 (3), (2012), s. 447-467.
- Freytag, Gustav. *Freytag's Technique of Drama: an exposition of dramatic composition and art*. Çev. Elias MacEwan. The Internet Archive: 2007, erişim 25 Ocak 2020. <https://archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft/page/n3>
- Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 2001.
- Leach, Wilford. "Gertrude Stein and Modern Theatre". Doktora tezi. University of Illinois, 1954.
- Liotard, Jean-François. *Fenomenoloji*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Algının Fenomenolojisi*. Çev. E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu. İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- Nişanyan, Sevan. "Senkop", *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. 2012-2017, erişim 26 Mart 2018 <http://www.nisanyansozluk.com/?k=senkop>
- Perloff, Marjorie. "Grammar in Use: Wittgenstein/Gertrude Stein/Marinetti", *South Central Review*, 13 - 2/3, (1996), s. 35-62.
- Puchner, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Scholes, Robert. "Language, Narrative, and Anti-Narrative", *Critical Inquiry*, 7, (1980), s.204-212.
- Stein, Gertrude. *Everybody's Autobiography*. New York: Vintage Books, 1973.
- Stein, Gertrude. "Four Saints in Three Acts", *Operas & Plays*. New York: Station Hill Press, 1987, s. 11-47.
- Stein, Gertrude. *Last Operas and Plays*. Ed. Carl Van Vechten. New York: Rinehart, 1949.
- Stein, Gertrude. *Ne Oldu*. Çev. Ferdi Çetin. Yayınlanmamış çeviri.
- Stein, Gertrude. "Plays", *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45*. London: Penguin Books, 1990, s. 59-83.
- Stein, Gertrude. "Civilization", *Operas & Plays*. New York: Station Hill Press, 1987, s. 131-160.
- Watson, Dana Cairns. *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*. United States of America: Vanderbilt University Press, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig. *Felsefi Soruşturmalar*. Çev. Deniz Kant. İstanbul: Totem Yayıncılık, 2006.

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 değerlendirmede 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 değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. 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.

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?

YAZARLARA BİLGİ

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.

TELİF HAKKINDA

Yazarlar Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy dergisinde yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. 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 atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

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

YAZARLARA BİLGİ

yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmediğini 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 değerlendirilmeden 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 Firidinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010), 87.

SR Firidinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı", 89-90.

K 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.

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 Çevre ve İnsan," *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971, 2.

SR Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan," 2.

K Mengüşoğlu, Takiyettin. "Eğitimde Tarihi Çevre 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 çatışması, finansal destek bilgisi

YAZARLARA BİLGİ

- 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 yazılıyla)

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.

COPYRIGHT NOTICE

Authors publishing with Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi retain the copyright to their work, licensing it under the 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.

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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 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



Istanbul 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>	

Sıra No	Name - Surname <i>Adı-Soyadı</i>	E-mail <i>E-Posta</i>	Signature <i>İmza</i>	Date <i>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: <i>Sorumlu Yazar:</i>	
---	--

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 yayımlanmasına 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 atıf 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 ödemesiz kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen 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
	/...../.....

