

ISSN 1303-8605
E-ISSN 2687-4636

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI NUMBER 31 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 / Publisher

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 Editörler / Editors in Chief

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

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Editör / 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 Gissenwehner, Ludwig Maximilian Universität, Munich, Germany

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

Prof. Dr. Özden Sözalan, 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. Dr. Yavuz Pekman, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

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



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Aristotelesyen Tragedya Çerçevesinde David Mamet'in "Oleanna" Oyununun İncelenmesi
An Analysis of David Mamet's Play "Oleanna" Within the Frame of Aristotelian Tragedia
Tufan Karabulut 1-22
- Eugenio Barba and Extra-Daily Scenic Behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*
Dila Okuş.....23-43
- Görünür Olma Arzumuzu Görünür Kılan Ayşe Bayramoğlu Oyunları:
Hakiki Gala ve Beyaz Yalanlar
Ayşe Bayramoğlu's Plays That Make Visible Our Desire to Be Visible: Genuine Gala and White Lies
Elif Aydın.....45-65
- The Specter of Michael Kohlhaas: The Nebula of Legality, Legitimacy and the Sense of Justice in Heinrich von Kleist's Novella and Antú Romero Nunes' Theater Play
Bilal Akar.....67-81
- Halil Babür'ün "Kasap" Adlı Oyununun Ekofeminist Bakış Açısıyla İncelenmesi
The Analysis of Halil Babür's Play "Kasap" Using an Ecofeminist Approach
Gamze Güzel..... 83-105



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

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

Tufan Karabulut¹ 



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

ORCID: TK. 0000-0002-8649-4237

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Tufan Karabulut,
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: tufank@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 24.07.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
21.09.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
27.10.2020

Kabul/Accepted: 29.10.2020

Atıf/Citation:

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

öz

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

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

ABSTRACT

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

Keywords: Hubris, Hamartia, Peripeteia, Anagnorisis, Katharsis



EXTENDED ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

Giriş

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

1. Aristotelesyen Tragedyanın Yapısal Özellikleri

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

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

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

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

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

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

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

6 a.e., 22.

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

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

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

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

8 Aristoteles, *Poetika*, 14.

9 a.e., 37.

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

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

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

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

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

2. "Oleanna"nın Olay Örgüsü ve Karakterlerinin İncelenmesi

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

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

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

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

15 Aristoteles, *Poetika*, 33-34.

16 a.e., s. 34.

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

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

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

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

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

CAROL: *Öyle olmaz.*

JOHN: *...olmaz mı?*

CAROL: *Yok, olmaz.*

JOHN: *...ne olmaz?*

CAROL: *...yani...*

JOHN: *...yani ne?*

CAROL: *...olmaz.*

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

CAROL: *Hayır, kimse unutmaz.¹⁹*

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

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

19 a.e., 3-4.

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

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

JOHN: Hayır, eminim sen...

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

JOHN: ...ama...

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

JOHN: ...lütfen...

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

JOHN: Özür dilerim. Hayır. Bu doğru değil.

CAROL: Doğru. Ben...

JOHN: Sanırım...

CAROL: Bu doğru.²⁰

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

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

20 a.e., 6-7.

21 a.e., 11.

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

23 Mamet, *Oleanna*, 12.

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

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

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

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

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

24 a.e., 19.

25 a.e., 19.

26 a.e., 70.

27 a.e., 20.

28 a.e., 21.

29 a.e., 23.

30 a.e., 23.

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

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

CAROL: *Ama yeni baştan başlayamayız.*

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

CAROL: *Buna inanmıyorum.*

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

CAROL: *Kurallar var.*

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

CAROL: *Nasıl yapabiliriz?*

JOHN: *Kimseye söylemeyeceğiz.*

CAROL: *Bu doğru olur mu?*

JOHN: *Bence mükemmel olur.*

CAROL: *Bunu neden yapıyorsunuz?*

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

CAROL: *Ah...*

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

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

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

31 a.e., 25.

32 a.e., 26-27.

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

34 Mamet, *Oleanna*, 21.

35 a.e., 27.

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

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

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

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

36 a.e., 19.

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

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

39 Mamet, *Oleanna*, 36.

40 a.e., 36.

41 a.e., 38.

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

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

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

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

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

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

42 a.e., 45.

43 a.e., 46.

44 a.e., 47.

45 a.e., 47.

46 a.e., 47.

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

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

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

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

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

47 a.e., 48.

48 a.e., 48-49.

49 a.e., 50.

50 a.e., 45.

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

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

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

CAROL: ...durun...

JOHN: Evet. Dinliyorum.

CAROL: ...aaa...

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

CAROL: ...benim durumum...

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

CAROL: ...ben...

JOHN: ...evet...

CAROL: Benim grubum.

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

CAROL: Benim danıştığım insanlar...

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

51 a.e., 52.

52 a.e., 52.

53 a.e., 54-55.

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

CAROL: Hayır. Bence işleyişi bozmamalıyız...

JOHN: ...bir daki...

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

JOHN: Dur, dur bir dak...

CAROL: Gerçekten gitmem gerek.⁵⁵

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

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

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

54 a.e., 55.

55 a.e., 56.

56 a.e., 57.

57 a.e., 61.

58 a.e., 62.

59 a.e., 63.

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

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

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

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

60 a.e., 63.

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

62 Mamet, *Oleanna*, 64.

63 a.e., 64.

64 a.e., 11.

65 a.e., 67.

66 a.e., 71.

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

68 Mamet, *Oleanna*, 67-68.

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

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

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

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

69 a.e., 67-68.

70 a.e., 68-69.

71 a.e., 69.

72 a.e., 70.

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

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

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

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

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

74 Mamet, *Oleanna*, 76.

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

76 Mamet, *Oleanna*, 79.

77 a.e., 79.

78 a.e., 80.

79 a.e., 80.

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

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

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

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

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

81 a.e., 49.

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

83 a.e., 40.

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

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

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

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

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

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

Sonuç

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

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

87 Mamet, *Oleanna*, 80.

88 a.e., 80.

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

90 a.e., 54.

91 Mamet, *Oleanna*, 19.

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

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

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

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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

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

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

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

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

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



Eugenio Barba and Extra-Daily Scenic Behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski*

Dila Okuş¹ 



*This article is prepared with reference to the master dissertation titled "Extra-Daily Stage Behaviour: Actor Training at Odin Theatre" which I completed in 2020 in the Kadir Has University, School of Graduate Studies, MA Program in Film and Drama.

¹Researcher, Kadir Has University, Faculty of Art and Design, Theatre Department, Istanbul, Turkey

ORCID: D.O. 0000-0002-7477-1989

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Dila Okuş,

Kadir Has University, Faculty of Art and Design,
Theatre Department, Istanbul, Turkey

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

Submitted/Başvuru: 13.10.2020

Revision Requested/Revizyon Talebi:
31.10.2020

Last Revision Received/Son Revizyon:
31.10.2020

Accepted/Kabul: 26.11.2020

Citation/Atıf:

Okuş, Dila "Eugenio Barba and Extra-Daily Scenic Behaviour: Influences of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31, (2020): 23-43.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.809806>

ABSTRACT

Three directors who influenced 20th century theatre, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold and Jerzy Grotowski, and they each conducted comprehensive studies on the position of acting through theatrical aesthetic. In order to realize this theatrical aesthetic, these directors emphasized the need for actors to practice systematic exercises and develop particular scenic behaviour, which is different from daily behaviour. Their work has paved the way for various theoretical studies on acting. The actor who is going to act within a reality that fictionalized on stage, no matter the strength of its relationship with daily reality, has to leave the automatized daily behaviour behind and develop a technique that is built upon the necessities of the stage context. In this article, the basis of the extra-daily scenic behaviour of actors in the Odin Theatre is dealt with in the light of approaches of directors who strongly affected the theatre approach that developed through the 20th century: namely Stanislavski, Meyerhold and Grotowski.

Keywords: Extra-daily, Eugenio Barba, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski



Introduction

Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold and Jerzy Grotowski are directors who worked on the principles of scenic behavior of actors, and they influenced 20th century theatre movements with their aesthetic approaches. While Eugenio Barba was developing his own method and approach, he was greatly influenced by the works of these directors. Therefore, to understand Barba's work and the principles of the scenic behavior of the Odin Theatre actors, it is necessary to reveal his relationship with these directors.

20th century theatre history is a period in which the tendency for directors to develop systematic acting methods and to put emphasis on acting exercises and laboratory work gained momentum. Konstantin Stanislavski argued that the creativity and talent of the actor can only become alive with disciplined techniques and he developed the first acting training method in Europe and North America. Thanks to Stanislavski and his followers, acting technique became the center of theatre renewal in the 20th century.¹ At the same time theatre directors became aware that the stage aesthetics that they were searching for could not be considered independent from acting, so they entered into a substantial study on acting methods and put forward extensive studies in the field. Meyerhold's production *The Death of Tintagiles*² in the Theatre Studio of the Moscow Art Theatre established that the scenic behavior of the actor is an essential component of the staging technique of the director. Meyerhold understood that the actors who were educated in the psychological-realistic acting technique of the Moscow Art Theatre were insufficient to realize his targeted stylized aesthetic and he emphasized that each scenic form needed to have its own acting method. Stanislavski in the Opera Studio, Meyerhold in the Meyerhold Studio, Grotowski in his Laboratory, Barba in the Nordisk Teaterlaboratorium each conducted notable research on acting. Acting training is directly dependent on the director's research of staging form. All these directors had an aim and they worked on skills that need to be gained by actors in order to reach their aim. In line with their specific needs, at times they followed the previous work and at other times they separated from it. To understand the motivations of both followings and separations, acting works need to be discussed within the context of their relationships with each other. Therefore, the influence of the works of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski, on the development of extra-daily stage behavior in the Odin Theatre will be discussed in the context of their thoughts on the function of the theatre, the relationship between daily reality and the stage and the method of acting developed consequently.

1 Alison Hodge, *Actor Training* (New York: Routledge, 2010), xviii.

2 For detailed information of the production process see Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, Ed. Edward Braun (London: Bloomsbury Methuen Drama: 2016), 45-57.

Eugenio Barba, the founder and the director of the Odin Theatre, states that stage behavior of the actor is based on an extra-daily technique. The term ‘extra-daily’ is used to refer to the scenic behavior seen mostly in Eastern coded performing forms. The technique requires the actor to move on the stage with the exactly the opposite rules that s/he would use in daily life. In this technique acting principles, which are consistent in it, are equivalent to the habitual practices but different from them. At the basis of this technique is the effort to create an alienated situation on the stage, which is a fundamental characteristic of art, according to Barba. However, the actor should be able to create a consistent language to have an effect on the spectator. Consistency is necessary to make the fictional meaningful. In all fictionalized performing forms, depending on the aesthetic structure of the performance, actors use extra-daily scenic behavior. In a fictionalized world on the stage, actors need to use a different kind of energy than that in daily life. Even if the representation of daily reality is the final aim of the performance, fictionalization of the reality makes the actors’ behavior extra-daily. While the distance between daily reality and the scenic reality increases, the extra-daily technique of the actor deepens its roots. In this article, the influences of the works of Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold and Jerzy Grotowski on extra-daily scenic behaviour will be discussed.

Function of the Theatre

Scenic techniques and acting methods developed by directors are directly related to their approaches on the function of the theatre. To begin discussing the effects of Stanislavski, Meyerhold and Grotowski’s works on the extra-daily technique of Barba’s theatre, comparing their approaches on the function of the theatre could provide a helpful basis to understand the practical dimension of the methods.

For Stanislavski, Meyerhold, Grotowski and Barba, it is possible to say that the main function of the theatre is like a way of attaining the truth of life, as a part of the philosophical pursuit of contemporary theatre thought. The search for a better life and the desire to become a happier person underlie this pursuit. Stanislavski believes that the truth is hidden in the details of daily life that are stripped of the banality and tries to emphasize these details in his staging. Thus the actors need to live these details on the stage spontaneously just as they do in daily life, to make the spectator believe in her actions and share the truth between the actor and the spectator. Meyerhold on the other hand argues that truth can only be captured in the language of theatre, not in the language of daily life. Truth will not appear elsewhere but within the reality fictionalized by the theater. For this reason, a stage language that can only be set up with theatrical tools can contain truth.³ On the stage the actor should adopt a theatrical reality language as a way of behavior, not the codes of behavior of daily reality, and s/he should gain skills to express herself/himself in this language. Grotowski on the other

3 Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, 81.

hand, thinks that everyday reality, the state of socialization, conceals the truth and that the truth will emerge in the shared space between the actor and the spectator when reaching the total act.⁴ Actors should train themselves to achieve the total act by transferring the stimuli that are composed of associations into reactions. Barba thinks that the truth appears when situations related to daily reality are recreated on stage by stripping them of daily cultural codes. The recreation of actions from daily life with an extra-daily behaviour has a possibility of achieving a truth about the universal human state. Barba emphasizes the common aspects of the human condition and attempts to provide both actor and the spectator with an experience of this commonality on a level of artistic reality. In the field of Theatre Anthropology⁵ research, the activity aimed at discovering the commonalities in the scenic behaviours of the performers in coded performance forms is a method followed to achieve this goal. Barba believes that habitual behaviour is shaped by cultural codes and the shared commonality beyond the cultural is truth. Barba shares Grotowski's view that modern life causes division and that this division can be overcome by the discovery of the primitive un-socialized state of humans. However, as a method, he emphasized the importance of the power that theatre has as a form, unlike the Grotowski's view in his later years of work, in which the distinction between theatre and life should disappear. In that sense, it is possible to say that Barba is closer to the view of Meyerhold who emphasizes the power of the potential of what is theatrical. The 'system' of Stanislavski as a method of creating a fictionalized reality on the stage is important for Barba at this point. The scenic reality, contrary to Stanislavski's intention, moves away from the daily reality; nevertheless the principles of fictionalizing reality proposed by Stanislavski provide a modal for Barba to build performance.

Actor in The Center

In the work of these directors, the actors are central and each of the directors developed an acting theory to serve their own aesthetic pursuits. The actor's work of developing a scenic behavior is part of the director's work of developing the theatrical instruments with the necessary qualifications to achieve the aesthetics at which s/he aims. Building the actor's scenic behavior is the development of the acting tool to serve the purpose of the scenic technique. The most basic way of the performer to gain the necessary abilities is to do exercises in actor

4 Eugenio Barba, "The Theatre's New Testament" in *Towards a Poor Theatre*, Ed. Eugenio Barba (New York: Routledge, 2002), 34.

5 With an intercultural research perspective, Eugenio Barba's study of the principles of the actor's stage life developed together with artists and researchers such as Nicola Savarese, Fernando Taviani, Sanjukta Panigrahi and led to the birth of the field of Theatre Anthropology and ISTA (International School of Theatre Anthropology). In this research, artists and researchers from different parts of the World, from the East and the West come together and discuss and conduct studies sharing their experiences. The findings of this study are shared in these books; *Dictionary of Theatre Anthropology: Secret Art of The Performer* (E. Barba, N. Savarese), *The Paper Canoe: The Guide to Theatre Anthropology* (E. Barba) and *Thinking with the Feet* (ed. Anne Vicky Cremona, Francesco Galli ve Julia Varley) ve *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor* (E. Barba, N. Savarese).

training. Extra-daily technique requires exactly the opposite of automatic and spontaneous daily behavior so exercises are critically important to intervene in the daily automatism. Most of the 20th century western directors who have focused on actor training have developed their exercises upon the Stanislavski's idea that the creativity can be activated in a systematic way. *Creative state of mind* of the actor that Stanislavski aimed to reach has a similar basis as Meyerhold's *reflex excitability*, Grotowski's *stimulation* of the organism with associations and Barba's *pre-expressive* level. All these concepts indicate the physical and mental situation of the actors' scenic behavior. Stanislavski claimed that the actor can enter the scenic presence not accidentally, but by conditioning herself with certain exercises. The 'system' becomes fundamental because it is a systematic guide to the actor to present scenic behavior. Stanislavski built his theory of acting, which is a requirement of the theatre thought he believes in, using a methodological approach. Meyerhold, Grotowski and Barba also tried to put forward the principles of the scenic behavior of the actors using a methodological approach in order to express the theatrical thought they followed. The common thought emphasized by all of these directors, starting with Stanislavski, is that the actor should carry out intensive and systematic training in order to gain the scenic behavior. Stanislavski revealed a systematic acting method as a result of his research. His student Meyerhold had the opportunity to conduct research on his own aesthetic search in Stanislavski's studios, and shaped his approach by opposing his psychological realist understanding.⁶ Grotowski started his work from the point where Stanislavski left off. Furthermore, in addition to the formal discipline that he emphasized, Meyerhold's idea that the actor's training should be in composition logic formed the basis of his work. Barba, who worked as Grotowski's assistant, followed on from Grotowski's exercises, especially when setting the framework of the actor training. In addition, Richard Cieslak, the actor following Grotowski, had workshops for Odin Theatre actors.⁷ Moreover, it can be thought that Meyerhold's efforts to cause the actor's physical activity to effect the senses of the spectator had an impact upon Barba's tendency to allow the scenic behavior of the actor to have an effect on the spectator's kinesthetic senses.

Stanislavski, 'system' and Physical Action Method

Konstantin Stanislavski is the director who conducted the first comprehensive and methodological study on the scenic behavior of the actor. The Stanislavski 'system' is a written source that develops a holistic approach to the art of theatre and offers a systematic method for acting. In addition to being the master of the current practitioners of Stanislavski's pscho-physical acting technique, his approach on actor training is the starting point for different techniques. Rose Whyman summarises two questions that Stanislavski tried to answer throughout his life as follows: "*How the actor can infuse a role with emotional or spiritual content, and*

6 Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, 51.

7 *Fragments From Training at Teatr-Laboratorium*, Director Torgeir Wethal, (Holstebro: Odin Teatret Archives, 1972).

how s/he can repeat a performance without it tired and mechanical? ”⁸ The reason for these questions is the search for truth in the actors who can establish the organic life contrary to the theatricality that destroys life on the stage.⁹ Stanislavski aims to recreate the reality of the daily life on the stage in a consistent and organic way. Stanislavski’s aesthetic preferences are determined by his thoughts on the function of the theatre. He believes that theatre has the following function: “to civilise, to increase sensitivity, to heighten perception”.¹⁰ So he adopts the principle of realism:

*The best method of achieving this end was adherence to the principles of Realism. This was more than a question of aesthetic preference or a predilection for one ‘style’ over other ‘styles’. ... Stanislavski was implacably opposed to meaningless conventions to ‘Theatre’ in the theatre, which he hated. He was no less opposed, later in life, to the experiments of the avant-garde, which he considered reduced the actor to a mechanical object. Dehumanised actors lead to dehumanised perceptions.*¹¹

Stanislavski takes a non-banal realism approach on the stage. According to him, elements worth telling from daily life should be chosen on the stage and combined with theatrical composition logic. Being realistic on the stage does not mean to bring the ordinariness of daily life to the stage as it is. Stanislavski considers this kind of realism to be “banal”.¹² While looking for the truth of the actions, he expresses that they are accused of being naturalistic and at the point where they do this, he finds himself wrong.¹³ For him, realism is a way of emphasizing the unique elements of life and he aims to include these in the historical and social essence of the characters. He says unless he can do this, he unintentionally becomes naturalistic.¹⁴ Stanislavsky argues that the truth of the life should be represented on the stage within certain rules and life on the stage should be expressed in an artistic form.¹⁵ The life created on the stage should be poetic. Truth on the stage is constructed through the actions that the actor performs in a manner that is formally similar to daily reality. However, Stanislavski insistently emphasizes that stage reality is fiction.

To create true life on the stage, the actor needs to have a sense of artistic and organic truthfulness. The organic life on the stage is dependent on the actor’s belief in the scenic reality,

8 Rose Whyman, *Stanislavsky System of Acting, Legacy and Influence in Modern Performance* (New York: Cambridge University Press: 2008), 1.

9 Stanislavski criticizes the representational acting in the tsarist theatres of the period on the ground that it could not create a true life on the stage.

10 Jean Benedetti, *Stanislavski: An Introduction* (New York: Routledge, 2005), 16.

11 Ibid., 16.

12 Konstantin Stanislavski, “Stanislavski’nin Mirası”, trans. Metin Göksel and G. Ahıskanlı, *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 3 (1990), 138.

13 Nikolai M. Gorchakov, *Stanislavski Directs* (New York: Minerva Press, 1954), 43.

14 Benedetti, *Stanislavski: An Introduction*, 17.

15 Konstantin Stanislavski, *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 32.

and s/he needs to have faith and a sense of truth as stated in the book *An Actor Prepares*¹⁶. The actor should have “*a sense of truthfulness...and a feeling of believing in all physical objectives*”¹⁷. The actor should sincerely believe in the scenic reality. The difference between daily reality and scenic reality also differentiates the sense of faith in both. While the first one is “*created automatically*”, the second one “*originates on the plane of imaginative and artistic fiction*”¹⁸. Stanislavski expects the actor to believe in the reality of what is happening on the stage on behalf of the character and thus convince the audience. He uses the *magic if* in order to awaken the faith and a sense of truth in the actor. The actor asks, “*What would I do if I were...*”¹⁹ to himself/herself and creates a fictional reality with the *magic if*. The actor, who uses the *magic if*, should build the *given circumstances* and s/he should consider the given circumstances as his/her own limits and perform physical actions under these conditions. This road map, which is the basis of the system, presents the framework of the steps, which should be followed by the actor while building the scenic reality. The *magic if* indicates fictionalized reality and the *given circumstances* determine the limits of it.

Another point that makes Stanislavski essential is his emphasis on the moral suggestions that the actor must adhere to. The actor should develop an approach that puts the character and the actions in the foreground, not him/herself in order to get the most effective result from the ‘system’. The fact that the actor should approach his/her acting work with a certain ethical attitude has also been important for directors after Stanislavski. Both Grotowski’s and Barba’s emphasis on going beyond the limits, serves to enable the actors go beyond their daily behaviour and thinking. A focus on work rather than on their own fatigue; enables them to prioritize their work, not their own selves. This means that they develop the attitude necessary for the training or the rehearsal to yield results. Stanislavski’s conduct of his work on an observable and experimental ground, the way he gets involved and sets the work up with a laboratory perspective, have all become a model for Meyerhold, Grotowski and Barba’s actor training. The physical action method, which is the final phase of Stanislavski’s work on the ‘system’, is a fundamental study for the acting methods developed in the following years in terms of emphasizing putting the action in the centre while developing the scenic behaviour for the actor.

Among the theatre approaches discussed within the scope of this article, the most similar scenic behaviour to the daily behaviour on the stage appears in Stanislavski’s theatre. However this formal similarity does not mean that the actor’s behaviour carries an everyday banality. The actor’s scenic behaviour should be spontaneous, just like in daily life, yet this spontaneity should belong to the stage, and it should emerge as a result of a detailed study of the rules of scenic behaviour. Stanislavski sought a way for the actor to repeat the spontaneous behaviour

16 Ibid.

17 Ibid., 155.

18 Ibid., 156.

19 Sonia Moore, *The Stanislavski System, The Professional Training of an Actor* (New York: Penguin Books, 1984), 40.

that a person exhibits in daily life without becoming mechanical. Actions must maintain the same liveliness on the stage with each repetition. In daily life this is not possible, however with the 'system', the actor learns how to do that. Stanislavski's quest in art is the search for an acting method that will make repetition on the stage alive each time, and different from daily life. The techniques applied by Stanislavski in the process of reaching the subconscious by means of consciousness, as well as concepts such as the *magic if*, *given circumstances*, *faith and a sense of truth*, and organicity all serve the purpose of staging a fictional reality that takes the character into the centre with a realistic approach. In this sense, Stanislavski's method for building fiction preserves its validity even for theatre people who do not claim to be the practitioners of the 'system' and deny the legitimacy of realism on the stage. The methodological approach he developed constitutes an important starting point in the development of extra-daily technique.

Meyerhold, Stylization and Biomechanics

Meyerhold's theatre, actor training and stage aesthetics approach is based on stylization. He aims to establish a reality that belongs to the theater on the stage. He explores ways of constructing the theatrical in the contemporary stage by using the means of traditional theatre. As a part of this research the actor needs to develop a scenic behaviour through conditioning herself/himself with biomechanical exercises. Stanislavski looks for the truth of reality on the stage, but Meyerhold, while art is looking for truth, it should not imitate the reality in somewhere else but create its own.²⁰ Meyerhold is Stanislavski's student; he trained in his studios and acted in his plays. Besides these qualifications, he thought that the psychological-realistic approach, in his terms the naturalistic approach, is restrictive and it is insufficient to answer the needs of contemporary theatre thought. In his staging works, he adopted a symbolist²¹ understanding that could be an alternative to naturalist²² aesthetics. He has a solid knowledge of the method of applying the realistic approach on the stage and with this knowledge he attempts innovative trials against it. These trials have led to the emergence of the biomechanics, which enables the actor's exercises on the stage to set aside the rules of daily reality in every sense and develop a new way of behaviour. Meyerhold's efforts at developing a language of the theatre and a proper acting style has been a source of inspiration for many directors, including Barba. Meyerhold's search for form in the theatre is driven by the assumption that the rational representation of daily reality on the stage is not enough to understand the truth of life and to tell the essence of the play. The truth of life is hidden in the essence of the situation and emotions in the play,

20 Marjorie L Hoover, *Meyerhold: The Art of Conscious Theater* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1974), 1.

21 Nick Worrall, *Modernism to Realism on the Soviet Stage* (New York: Cambridge University Press, 1989) 4.

22 Stanislavski defines his theatrical approach as realistic, not naturalistic. However, in the book *Meyerhold on Theatre* and in other sources written on the Meyerhold theatre, the Works of Art Theatre are described as naturalistic.

and it will only be possible to reveal the elements in the essence of the play by applying the laws of theatre on the stage and using theatrical tools. In order for theatre to tell the essence of life, art must get rid of its old realist form and put its new means into action.

Meyerhold's theatrical aesthetics is strictly committed to his thoughts on the function of the theatre, the political developments of his era and his political stance. He thinks that the realist aesthetics that shape Stanislavski's scenic life formally resembles the theatres criticized by Stanislavski himself and he finds this form obsolete. He thinks that realistic aesthetics is not enough to understand and explain the new world. For Meyerhold, naturalistic aesthetics is "a bourgeoisie aesthetics", in the sense that it does not consider the demands of the party nor the audience. Meyerhold's work before the revolution "focuses on developing an alternative aesthetic to artistic reality and building a new acting technique"²³. After the revolution, he frequently emphasized that he tried to observe the interests of the new audience, that is the people who wanted "to know precisely why a play is being performed and what the director and actors are trying to say in it".²⁴

Meyerhold thinks that the pursuit of reality is a futile quest to achieve an aesthetic effect in contemporary theatre. It is impossible to create an exact representation of reality on the stage, so reality must be schematized by the possibilities of theatre. Meyerhold seeks a new form of expression that can best convey the essence of the play to the audience:

*To 'stylize' a given period or phenomenon means to employ every possible means of expression in order to reveal the inner synthesis of that period or phenomenon, to bring out those hidden features which are to be found deeply embedded in the style of any work of art.*²⁵

The art of stylization requires working with a simple approach where the actor is centred, leaving aside the complex stage arrangements. In stylized theatre, the aim is not the rational representation of reality through actions, but the creation of a new stage reality. The actor must develop a new behaviour on the stage that will emphasize the phenomenon and feelings that are the essence of the play. Stylization is a strong way of expression to express the inner senses. Meyerhold thinks that in order to understand a situation or emotion, symbols must be staged to reveal their hidden meaning. In that sense he puts movement before words. While looking for ways for the actor to develop scenic behaviour, he turned to traditional forms and Eastern coded performance forms. The actor of the new theatre, which has the capacity to perform the aesthetic that Meyerhold is looking for, must have full knowledge of the technical possibilities by "*studying the principles of acting from the truly theatrical ages of the theatre*"²⁶. For this reason, he looked at the foundations and origins of theatre in order to find the essence of art

23 Kerem Karaboğa. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2018), 147.

24 Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, 317.

25 *Ibid.*, 49.

26 *Ibid.*, 181.

both in his actor training and while creating the new theatre language. Besides Ancient Greek Theatre and Commedia, he researched traditional Asian Theatre forms like Kabuki. Instead of bringing traditional means of theatrical expression to the stage as they were, he sought to explore their meaning for the contemporary theatre.

The actor's body is an extremely important theatrical tool for Meyerhold. The actor should prepare his body for the most efficient use by practising biomechanical exercises. The purpose of the biomechanical exercises is to benefit from "maximum exploitation of the expressive power of movement"²⁷. The exercises (études) developed within the scope of the biomechanical method teach the actors the basic principles of scenic behaviour and provide a modal for actor training. The main training points are the actor's development of awareness of the place s/he is in, working with objects and strengthening the relationship between partners. Exercises are carried out on the actor's relationship with gravity and balance. In the études, daily actions are segmented and a detailed study is carried out on the basic features of each part.²⁸ With the études, Meyerhold aims to create a specific system that will cover all the basic narrative situations that the actor may encounter on stage.²⁹ All the principles serve the purpose of developing a holistic physical behaviour skill on the stage.

The actor who is involved in Meyerhold's aesthetic quest must develop a precise formal discipline in the scenic behaviour. He emphasizes the importance of exercises for the actor to gain such a qualification. His attitude of constructing actor training under the roof of a studio is modelled from Stanislavski's way of research. Meyerhold is also in a search for a formal discipline in the whole performance. In this sense, his approach to the performance as a musical composition was the source of Barba's idea that the performance includes different levels of organization. In Meyerhold's acting work, the emphasis on the necessity of the whole body behind an actor's movement, his development of exercises that train the actor to gain this ability and his emphasis on the movement-based sensory communication between the actor and the spectator have contributed to the level of organic dramaturgy³⁰ in the Odin Theatre. Meyerhold's approach of that explaining the essence of the play with the acting tool can only be possible by leaving daily behaviour aside and this has led his work towards an extra-daily acting technique. His experimental work was supported in the revolution period of Russia in terms of meeting the needs of the modern world, but his experimentation became a threat to the

27 Ibid., 399.

28 For a documentary on biomechanical études and its principles see *Meyerhold's Theatre and Biomechanics*, 1999, Mime Center Berlin, Gennadi Bogdanov, Jörg Bochov, Thilo Wittenbecher.

29 Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Jefferson: McFarland&Company: 1996), 26.

30 In the Eugenio Barba's productions, the performance is composed of different levels of organizations. Organic dramaturgy defines the work of the actor. For detailed information, see Eugenio Barba. *On Directing and Dramaturgy, Burning the House*, trans. Judy Barba (New York: Routledge, 2010).

established order due to the changing political conditions during the Stalin period. Meyerhold's works should not be perceived only as a formal search since he revealed a way of perceiving the world with stylization. In his artistic pursuit, he set aside the rational representation of reality and pursued the construction of a new reality and in his work biomechanics, he aimed to get rid of the daily behaviour of the actor and create a scenic behaviour. Therefore, it is possible to say that he has developed an important methodological study for the extra-daily acting technique.

Grotowski, Poor Theatre and Total Act

In the theater work that Grotowski carried out throughout his life, he sought ways to overcome the division and alienation that civilization creates on the individual and the obstacles that socialization puts before truth. He claims that the daily and natural behaviour of the civilized individual obscures the true state of a human being. According to Grotowski, the behaviour displayed in social life is masked by civilization and is therefore not real. The truth can only be achieved by getting rid of these masks. The actor must develop a theatre-specific manner of behaviour in order to reveal the truth overshadowed by daily behaviour on the stage. The scenic behaviour Grotowski developed with the actors aims to liberate them from these obstacles. The actions of the actor aiming to be freed from natural behaviour have an extra-daily quality.

Grotowski thinks that theatrical activity has the potential to reveal the truth. In theatre, this potential can be realized only by using its unique form of communication. The main question that Grotowski sought an answer to within the art of theatre is regarding the peculiar feature of what theatrical activity is. In this sense, his work is mainly the investigation of the actor-spectator relationship and he emphasizes that they “consider the personal and scenic technique of the actor as the core of the theatre art”.³¹ The most important distinctive feature of the theatre is that it allows the actor and the audience to coexist. The study to be conducted should explore the possibilities of this relationship. The idea of Poor Theatre is a result of this approach:

By gradually eliminating whatever proved superfluous, we found that theatre can exist without make-up, without autonomic costume and scenography, without a separate performance area (stage), without lighting and sound effects, etc. It cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual, direct, “live” communion.³²

In order for the actor to develop a scenic behaviour different from daily life, s/he must be freed from the domination of mind, physically liberated and reach a spontaneity in which inner impulses are expressed in outer reactions. However, this spontaneity is different from the automatization exhibited naturally; it is a behaviour that will enable true reactions to

31 Jerzy Grotowski, “Towards a Poor Theatre” in *Towards a Poor Theatre*, Ed. Eugenio Barba (New York: Routledge, 2002), 15.

32 Ibid., 19.

occur. Grotowski is not interested in daily actions because daily actions continue to hide the person as in everyday life: “*Our daily efforts are intended to hide the truth about ourselves not only from the world, but also from ourselves*”.³³ Grotowski seeks for exact openness and confrontation. In this sense it is not a coincidence nor a preference that the actors’ scenic behaviour is extra-daily, but rather it is a necessity for his search. For an actor to reach the total act s/he should have a distance from a social way of thinking and behaving. S/he should have a series of exercises that will ensure that the associations turn into stimulus on the body and turn these stimuli into reactions. The exercises basically enable the body and the mind to allow the inner impulse to transform into outer reaction spontaneously. In order to be creative, the actor must develop a method to stimulate the self-revelation process and eliminate the obstacles and resistances.³⁴ The actor should get rid of daily resistance, go beyond the limits of daily life and through concentrating on the process of self-knowledge, develop the ability to transform inner impulse to outer reaction. The way of developing this skill is “*via negativa*” which means reduction. The actor should not collect skills; on the contrary s/he should eliminate them. The actor must develop an inductive technique and eradicate the blocks so that the impulses can freely turn into outer reactions.³⁵ Exercises aiming to develop a scenic behaviour do not restrict the behaviour pattern of the actor; on the contrary, they develop the ability to use all the possibilities they have and prepare the ground for him/her to release creative stimulations. In order to talk about the total act, the spontaneous state in which consciousness is disabled and the physical discipline in which the actor is competent must be together. In his studies, Grotowski turned to the sources of theatre and to the combination of formal discipline and spontaneity. In Indian Kathakali or Balinese performances he observed that spontaneity and discipline reinforce each other and this togetherness was inspiring for him.³⁶ To advance this study, in his Theatre of Sources³⁷ he conducted a research into the roots that lie at the base of various theatrical cultures during the period. His purpose was not to take and apply mere techniques of Eastern forms directly. His concern was to discover the principles on which the formal discipline is based, with a transcultural group. Grotowski’s method is built upon a combination of Stanislavski’s approach on actor training, his physical action method and separation of the actor’s exercises and work of production, and on Meyerhold’s proposition that “*the entire body should involve the movement*”³⁸. These are all important discoveries and arguments developed by Grotowski. The unity of the working principles of these two theatre people forms the basis of Grotowski’s approach:

33 Barba, “The Theatre’s New Testament”, in *Towards a Poor Theatre*, 37.

34 Grotowski, “Methodical Exploration”, in *Towards a Poor Theatre*, 128.

35 Barba, “The Theatre’s New Testament”, 34-35.

36 Grotowski, “He Wasn’t Entirely Himself”, in *Towards a Poor Theatre*, 121.

37 For detailed information about the period see Jane Kumiega, *The Theatre of Grotowski* (New York: Methuen, 1985).

38 Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, 82.

*Meyerhold based his work on discipline, exterior formation; Stanislavski on the spontaneity of daily life. These are, in fact, the two complementary aspects of the creative process.*³⁹

Grotowski received the elements to ensure the organicity of the action from Stanislavski, yet the purpose of his study is unlike Stanislavski's who tried to create a realistic life on the stage, making the person performing the action to find the impulses in the basic flow of life. In order for the actor's action to be real, it must be executed in connection with impulses. Otherwise, the movement is nothing more than an activity. Grotowski defines the impulse as: "begins inside the body and which is visible only when it has already become a small action".⁴⁰ At the root of every physical action is an impulse that repeals it, and it is this impulse that prevents the action from becoming ordinary. This detailed work carried out by Grotowski on the impulses led to the greater identification and role of impulse in the work carried out on the actions at the Odin Theatre. Grotowski's exercises with the actors significantly affected Barba's work because he witnessed this process as Grotowski's assistant. Although Grotowski's work with the actors in the latter period of his work put aside the research conducted on audience participation, it is still constructed as open to the theatre groups or researchers. Sharing of the working process and the ongoing acting research with the public in the concept of laboratory logic has shaped the approach at the Odin Theatre. The laboratory approach is executed in Odin Theatre through the "work demonstrations" of the Odin actors. Another important interaction in terms of the Grotowski and Barba relationship is that Barba, who worked with Grotowski during the period of Theatre of Sources, continued his work under the roof of the Odin Theatre and his studies opened up the field of Theatre Anthropology.

Grotowski's efforts to reach the true state of human beings and the method he developed in his theatre activity evolved and developed throughout his life. Putting the actor at the centre of theatre work and an effort to systematize actor training in connection with his search for the function of the theatre is the greatest proof that he furthered Stanislavski's legacy. The work followed through by the actor as a civilized individual in order to find the truth in the essence of his/her daily life gave rise to the necessity of developing an extra-daily scenic behaviour. In this sense, Grotowski's approach towards actor training to develop an extra-daily scenic technique reveals a consistent framework for the strong relationship between functional value and methodological means of the theatre.

Eugenio Barba, Odin Theatre and Theatre Anthropology

Eugenio Barba was Grotowski's assistant in Poland for three years before founding the Odin Theatre in Norway in 1964. This experience significantly affected his approach to theatre. Traces of Grotowski's work are clearly visible in the basis of Barba's understanding of theatre.

39 Denis Bablet, "Actor's Technique" in *Towards a Poor Theatre*, 209.

40 Thomas Richards, *At Work With Grotowski on Physical Actions* (London/New York: Routledge, 1995), 93.

Grotowski is not only theatre person who Barba recognizes as his “master”. During the studies in the field of Theatre Anthropology, he also examined the directors who influenced Western theatre in the 20th century and was significantly influenced by the methods and approaches they developed. In the article “Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre”, Barba describes Stanislavski and Meyerhold as his grandfathers and Grotowski as his older brother.⁴¹ The primary factor that makes these directors important for Barba is that they carried out a detailed and systematic study on the scenic life of the actor, although the results they want to achieve are different. Stanislavski’s finding that the actor can reach the creative state by making use of psycho-physical exercises with the assumption that s/he will reach the *magic if* is extremely important. Achieving the creative state for the actor means different things for Barba and Stanislavski, but it is the main goal of the actor training in the theatre of both directors. Meyerhold’s biomechanics sets out the principles of the actor’s scenic life with a series of exercises and develops the bodily practice that will enable the actor to acquire scenic behaviour. Moreover it is possible to claim that Meyerhold’s idea of combining the actor’s text and gestures independently from each other as a musical composition influenced Barba’s montage technique.

The reason why these directors who shaped the 20th century theatre were also a source of inspiration for Barba was not only that they offer ways of how the actor can be effective on the stage, but that they also develop an approach as to why, where and for whom to be effective.⁴² Barba’s theatrical aesthetic is shaped by the pursuit of truth beyond human behaviour which in turn is shaped by cultural values. Natural and automaticised behaviour in daily life is cultured behaviour. Cultured behaviour and cultural prejudice hide the truth. The destruction of these prejudices is only possible with the discovery of commonalities regarding the human condition, so the technique to be developed on the stage serves to overcome this obstacle. Extra-daily technique is based on the emphasis of the actor’s behaviour on the stage, which is different from the daily behaviour. The fact that the spectator can be a part of a sharing space based on a communication code other than daily reality communication codes indicates that human beings have a commonality beyond daily reality. In this sense, it is possible to say that the political value of art and theatre stems from the opportunity to open such a space. The extra-daily nature of the technique is based on the physical rules by which the action is performed rather than the rational meaning. Performing the actions, which already have a certain meaning for the spectator, with an extra-daily technique, interferes with the way they view these actions and the way they experience them. The extra-daily technique allows rethinking how culture filters one’s behaviour, to develop a self-critical view of the behaviour shaped within the culture, and to intervene in the habituated behaviour pattern in daily life.

41 Eugenio Barba, “Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre”, *New Theatre Quarterly* 19/2 (2003). 108.

42 Eugenio Barba, “The Essence of Theatre” *TDR (1988-)* 46/3 (2002), 12.

Extra-daily technique is based on the principles of scenic behaviour called *recurring principles*.⁴³ The recurring principles are based on the field of Theatre Anthropology, which examines the commonalities between the principles of performers' scenic behaviour. The research area of Theatre Anthropology is shaped around the question of “*where can performers find out how to construct the material bases of their art*”⁴⁴ and examines the scenic behaviour of the performer, which is shaped in line with the principles which are different from daily behaviour. In this field of research, the commonality of the behavioural principles of actors in different performance styles has been examined. Studies in Theatre Anthropology reveal that in the scenic behaviour of the actor, unconscious and spontaneous daily behaviour is replaced by a conscious and determined behaviour. The foundations of the actor's scenic life are shaped within the framework of the principles set forth from the findings of an intercultural study. Both Eastern and Western forms are examined. The subject of the examination is the principles on which forms are built. In this approach Barba refers to the Etienne Decroux's observation, the only master in the West who put forward the “*system of rules comparable to that of an Oriental tradition*”, that arts resemble each other not with their works but with their principles.⁴⁵ The behavioural principles set in the Oriental/Eastern forms are often more specific, and these determined behavioural principles allow the actor to get rid of daily automatism and take into account the use of energy during the performance. These principles of behaviour form the basis of the extra-daily technique that Barba emphasizes as the basis of the scenic presence.⁴⁶ The recurring principles of balance, opposition, equivalency, and transposition are revealed by this research based on the discovery of commonalities and they present the physical limits of the extra-daily scenic behaviour. This limitation bears resemblance to the framework proposed by Stanislavski with the *magic if* and *given circumstances*. Just as Stanislavski's actor restricts her/himself in the psychological framework of the given circumstances of the character while performing the action, Barba's actor limits her/himself within the framework of the principles of physical behaviour imposed by recurring principles while performing the action. Barba states that Stanislavski conducts one of the most comprehensive studies on how to construct scenic life by separating the scenic behaviour of the actor from daily behaviour.⁴⁷ Stanislavski describes the scenic life of the actor as second nature. The scenic life of an actor is different from daily life which means s/he follows different rules from those of daily behaviour while moving on the stage. This rule is applied even to the state when the actor is on the stage but not at the level of expression. Barba describes this level as the pre-expressive level and he

43 For detailed description of recurring principles see Eugenio Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, trans. Richard Fowler (New York: Routledge, 2002).

44 Eugenio Barba and Nicola Savarese, *Dictionary of Theatre Anthropology: Secret Art of The Performer*, trans. Richard Fowler (London: Routledge, 2006), 6.

45 Ibid., 7-8.

46 Ian Watson, “Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret”. *Asian Theatre Journal* 5/1 (1988), 54-55.

47 Eugenio Barba, “Letter From Barba”, *The Drama Review: TDR* 19/4 (1975), 47-57.

claims that the existence of this level in acting is common in all cultures.⁴⁸ To understand extra-daily techniques, it is necessary to realize that these techniques are completely opposed to daily techniques guided by the habits of the body.⁴⁹ For this, daily behaviour should be analysed very well. Daily techniques are based on the principle of minimum energy, because in daily life, behaviours are the result of habits and are spontaneous. In extra-daily technique, even the slightest movement contains maximum energy. However, the extra-daily technique should not be confused with “techniques of virtuosity” based on the inaccessibility of the body, which have completely lost contact with the reality observed in acrobatics:

*The purpose of the body's daily techniques is communication. The techniques of virtuosity aim for amazement and the transformation of the body. The purpose of extra-daily techniques, on the other hand, is information: they literally put the body in-form. Herein lies the essential difference which separates extra-daily techniques from those which merely transform the body.*⁵⁰

The knowledge transferred by extra-daily technique constitutes the quality of the relationship between the actor and the spectator. The movement performed on the stage becomes an action involving the impulses and the spine, thus opening the way to communicate with the spectator beyond affecting them.

The foundations of the actor's scenic behaviour are closely related to the concepts of organicity, impulse, and *sats* as well as to those of recurring principles. Organicity defines the quality of the fictionalized but true nature of the scenic bios of the actor. It is an essential quality for the spectator to believe unconditionally in the performance on the stage.⁵¹ The directors and their methods diversify in terms of the road maps they have developed for how the actor can achieve this effect. For Barba, the actions performed on the stage in order to create an organic effect or the choices made during the montage may be real, although not rational. Creating true life on the stage is possible with the organic nature of the action. Barba states that if the action is organic, the spectator believes in it and if they believe, it is real.⁵² So it's up to the actors to create an organic effect:

*Organic effect means the capacity to make the spectator experience a body-in-life performing real actions, maybe not intelligible but coherent. The actor's main task is not to be organic but to appear organic to the eyes and senses of the spectator.*⁵³

In order to have an organic effect on the stage, the actor must be able to artificially recreate the spontaneity of a living organism. For this the actor must first develop an awareness of his/

48 Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, 16.

49 Barba and Savarese, *Dictionary of Theatre Anthropology: Secret Art of The Performer*, 7.

50 Ibid., 8.

51 Ibid., 206.

52 Eugenio Barba, *Odin Week 2019 Speeches from Workshops and Seminars*, Ed. Dila Okuş (Holstebro: 2019).

53 Barba and Savarese, *Dictionary of Theatre Anthropology: Secret Art of The Performer*, 206.

her presence. With the disappearance of the dichotomy between the actor's daily life and scenic presence, the actor's behaviour automatically becomes a part of her scenic life. Therefore, the extra-daily technique ceases to be an artificial imitation "used" by the actor's body and becomes the form of the organic life of the living body on the stage.

The impulse and *sats* are essential components of the actor's level of expression. Where impulse explains the starting moment of performance of the real actions, *sats* explains the rhythmic composition of this performance. In the last years of his life, Stanislavski conducted studies that drew attention to the link between organic action and impulse. Grotowski on the other hand deepened the work of Stanislavski and conducted research on impulses as the starting point of physical actions. Barba also took this path opened by Grotowski and put the impulses that form the basis of the action at the center of actor training. While emphasizing the necessity of real action to create change in space and in the actor, he argues that the intention that will create this change first appears with impulse:

To act, in the theatre, means to intervene in time and space in order to change and to be changed. The impulse of an action, that is, the "movement of intention" begins in the spinal column. The energy necessary to give rise to precise actions is concentrated in the torso and withheld as an impulse. The actions are born here. One can see that performers are working with actions when even their trunks also execute them in miniature. Arms, hands and fingers are extensions, waiting to intervene.⁵⁴

Sats shows the moment when the energy carried by the actor ready to act is suspended. Roberta Carreri, an Odin Theatre actress describes *sats* in her book *On Training and Performance: Traces of an Odin Actress* as follows:

One word which Eugenio used and still uses repeatedly during the work is sats, which is the Norwegian word for "impulse".

I can also define sats as the intention to accomplish a precise action. In the moment I accumulate the necessary mental energies, which are consequently also physical, to execute a one-metre-long leap, I enter a position of sats. I am not in sats position if my legs are fully extended. To be in sats position allows me to react and change direction at any moment. It allows me to be unpredictable. Being in sats position implies being present in the moment.⁵⁵

While working with the actor on the action, both Stanislavski and Meyerhold felt the need to apply the concepts that regulate the expressive level of the action. As a technical term of the Odin Theatre it is possible to consider *sats* which means to prepare for action, as identical to Stanislavski's concept of standing in the correct rhythm.⁵⁶ Meyerhold's works also develop

54 Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, 161.

55 Roberta Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Actress*, trans. Frank Camilleri (New York: Routledge, 2014), 27.

56 Barba and Savarese *Dictionary of Theatre Anthropology: Secret Art of The Performer*, 92.

concepts that explain this moment of pause, such as the term of *predigra*, which means pre-acting, used to describe the moment of tension resulting in the action. Another term used by Meyerhold is *okatz*. *Okatz* describes the point at which stopping and continuing come together, where one movement ends and another begins.

Eugenio Barba, states that in order to be able to talk about an artistic process, reality must be alienated in scenic life, and this is common in all artistic forms.⁵⁷ Alienation does not exclude the concept of organicity, because the alienation of reality and its taking on a new reality eliminates the questions of why and how to find the equivalent in daily codes. The principle of *equivalence* established as a result of Theatre Anthropology research, describes the process followed while alienating a reality in theatre.

Extra-daily expression of a reality is possible through the *transposition* of a reality into another reality. The reality conveyed by the image that the actor sets out is transformed during the performance of the action. The actor transforms the reality that belongs to his/her inner space, that is the reaction, into the common space, that is, the extra-daily stage level shared with the spectator and other actors. This transposition is possible by performing the equivalent of the action that is taking place in the actor's inner space. In the process of transforming daily reality into scenic reality, reality is alienated and a new and coherent reality is constructed. The principle of equivalence provides the organic effect by establishing the equivalence relationship between reality and scenic reality.

The main goal of actor training is to develop the skills that can act with this logic in the performer. Therefore, what the actor learns during the exercises, as Grotowski emphasized for his own work, is not gymnastics, but the ability to control impulses in order to build a new way of behaviour.⁵⁸ Barba argues that two sources of actor training are “*the use of learned body techniques designed to break the performer's daily responses*” and “*codification of principles which dictate the use of energy during performance*”.⁵⁹ These are also the sources of extra-daily scenic behaviour of the actor. The training carried out by the actors at the Odin Theatre consist of exercises that enable them to embody the recurring principles. The content of the exercise can vary according to the tendencies and needs of each actor, as long as this goal remains common. The body, which has gained an extra-daily scenic behaviour language as a result of the exercises performed by the actors themselves, is able to apply the principles while performing the actions in improvisation for the performance.

57 Eugenio Barba, *Odin Week 2019 Speeches from Workshops and Seminars*.

58 Ibid.

59 Hodge, *Actor Training*, xxiii.

Conclusion

All of the directors whose methods have been examined throughout this paper draw attention to the need for the actor to set aside daily behaviour on the stage and develop a manner of behaviour belonging to the stage. The similarity between the formal appearance in the staging required by the theatre aesthetics which the director wants to create and daily reality, determines the character of the actor's extra-daily technique. Meyerhold and Grotowski clearly state that in their works on acting that the actor should put aside his/her daily behaviour. The scenic behaviour of Stanislavski's actor is formally more similar to daily reality than the scenic behaviour of Barba's actor, yet even when the actor plays with a realistic approach, the scenic behaviour carries an extra-daily quality as s/he puts aside daily behaviour. This is because in extra-daily scenic behaviour, it is not the rational meaning of the action that is extra-daily, but the way of performing it. Stanislavski developed a method by which actions on the stage can manifest with the same liveliness in each repetition. This is a situation that is not possible in daily life but can only be realized with a certain technique. Meyerhold sought ways to emphasize the essence of situations with theatrical means. Grotowski developed a way of behaviour for his actors beyond the social masks. Barba tries to draw attention to the commonality of the human condition beyond the habitual behaviour of the individual. The reason for Barba's emphasis on extra-daily technique is that this approach provides an opportunity to intervene in daily habits and habituated behaviour. This dramaturgical approach emerges from the unity of all levels of organization of the performance. However, the detailed work carried out on the level of organic dramaturgy that expresses the actor's activity is shaped by this dramaturgical approach. Revealing the relationship between the technical methods followed in the training of actors and the overall dramaturgical preferences of the director or the group adds an observable and measurable quality to the technique. This ensures that the work carried out in the practical field can be followed and developed with a scientific approach. The work of theatre people who contribute to the development of the extra-daily technique can undoubtedly be expanded. It is possible to enrich a similar work by including the works of different directors and actors. With similar studies to be carried out over the relationship between the director's purpose and the actor training, the data on why the spectator watches and how they experience the performances performed with an extra-daily technique will increase, and it will be possible to catch clues as to why both performers and spectators need art and theatre today.

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 / KAYNAKÇA

- Bablet, Denis. "Actor's Technique", In *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, 205-225. New York: Routledge, 2002.
- Barba, Eugenio. "Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre", *New Theatre Quarterly* 19/2 (2003). 108-118.
- Barba, Eugenio. "The Essence of Theatre", *TDR(1988-)* 46/3 (2002). 12-30.
- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, Translated by Richard Fowler. New York: Routledge, 2002.
- Barba, Eugenio. "Letter From Barba", *The Drama Review: TDR* 19/4 (1975). 47-57.
- Barba, Eugenio. "The Theatre's New Testament", In *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, 27-55. New York: Routledge, 2002.
- Barba, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy, Burning the House*, Translated by Judy Barba. New York: Routledge, 2010.
- Barba, Eugenio and Savarese, Nicola. *Dictionary of Theatre Anthropology: Secret Art of The Performer*, Translated by Richard Fowler. London: Routledge, 2006.
- Barba, Eugenio. *Odin Week 2019 Speeches from Workshops and Seminars*, Edited by Dila Okuş. Holstebro: 2019.
- Barba, Eugenio ve Savarese, Nicola. *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*, Translated by T. H. Simpson. Boston: Brill Sense, 2019.
- Benedetti, Jean. *Stanislavski: An Introduction*. New York: Routledge, 2005.
- Carreri, Roberta. *On Training and Performance: Traces of an Odin Actress*, Translated by Frank Camilleri. New York: Routledge, 2014.
- Fragments From Training at Teatr-Laboratorium*, Director Torgeir Wethal. Holstebro: Odin Teatret Archives, 1972.
- Gorchakov, Nikolai M.. *Stanislavski Directs*. New York: Minerva Press, 1954.
- Grotowski, Jerzy. "He Wasn't Entirely Himself", In *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, 117-127. New York: Routledge, 2002.
- Grotowski, Jerzy. "Towards a Poor Theatre", In *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, 15-27. New York: Routledge, 2002.
- Grotowski, Jerzy. "Methodical Exploration", In *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, 127-133. New York: Routledge, 2002.

- Hodge, Alison. *Actor Training*. New York: Routledge, 2010.
- Hoover, Marjorie L.. *Meyerhold: The Art of Conscious Theater*. Amherst: University Massachusetts Press, 1974.
- Karaboğa, Kerem. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2018.
- Kumiega, Jane. *The Theatre of Grotowski*. New York: Methuen, 1985.
- Law, Alma ve Gordon, Mel.. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson: McFarland&Company, 1996.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Edited by Edward Braun. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.
- Moore, Sonia. *The Stanislavski System, The Professional Training of an Actor*. New York: Penguin Books, 1984.
- Richards, Thomas. *At Work With Grotowski on Physical Actions*. London/New York: Routledge, 1995.
- Stanislavski, Konstantin. "Stanislavski'nin Mirası", Translated by Metin Göksel and Gamze Ahıskanlı, *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 3 (1990), 125-166.
- Stanislavski, Konstantin. *An Actor Prepares*, Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- Watson, Ian. "Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret", *Asian Theatre Journal* 5/1 (1988), 49-60.
- Whyman, Rose. *Stanislavsky System of Acting, Legacy and Influence in Modern Performance*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Worrall, Nick. *Modernism to Realism on the Soviet Stage*. New York: Cambridge University Press, 1989.



Görünür Olma Arzumuzu Görünür Kılan Ayşe Bayramoğlu Oyunları: Hakiki Gala ve Beyaz Yalanlar

Ayşe Bayramoğlu's Plays That Make Visible Our Desire to Be Visible: Genuine Gala and White Lies

Elif Aydın¹ 



¹Öğretim Görevlisi, Doğu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Oyunculuk Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: E.A. 0000-0001-7227-6039

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Elif Aydın,

Doğu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
Oyunculuk Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: 90elifaydin@gmail.com

Başvuru/Submitted: 28.09.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
11.10.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
11.10.2020

Kabul/Accepted: 16.11.2020

Atıf/Citation:

Aydın, Elif. "Görünür Olma Arzumuzu Görünür Kılan Ayşe Bayramoğlu Oyunları: Hakiki Gala ve Beyaz Yalanlar" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31, (2020): 45-65.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.801052>

öz

Bu çalışma, 2000 sonrası tiyatro yazınımıza katkı sunan Ayşe Bayramoğlu'nun *Hakiki Gala* ve *Beyaz Yalanlar* oyunlarını, geç küreselleşme ve medyanın ürünü olan yeni bir kitlesel seyir deneyimi ve görünür olma arzusu ekseninde incelemeyi amaçlamaktadır. Her iki oyunda da "reality show" dünyasının bir parçası olma arzusu taşıyan ve bunu gerçekleştirmeye çalışan karakterlerin bulunduğu ve aynı zamanda bu görünür olma çabasının oyun içerisinde bir noktada ifşa edildiği görülmektedir. Gerçek hayatlarından daha "sahici" ve göz önünde olan hayatlara imrenen bu karakterlerin çabalarının tiyatro sahnesinde boşa düşmesinin, tıpkı bu karakterler gibi kendilerini hiçbir durumda yeterince özgün hissedemeyen çağımız insanı ve tiyatro seyircisinin seyir deneyimine nasıl bir etkisi olabileceği de çalışmanın tartışma zeminini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ayşe Bayramoğlu, 2000'ler, Reality Show, Görünür Olma Arzusu, Hakiki ve Kurmaca

ABSTRACT

In the axis of a new mass viewing experience and the desire to be visible, which is the product of late globalization and the media, this study examines Ayşe Bayramoğlu's *Hakiki Gala* and *Beyaz Yalanlar*, which have contributed to the post-2000 theater literature. In both plays, there are characters who desire to be a part of a "reality show" world to make it happen, and, simultaneously, this effort at being visible is revealed in each play. This study investigates also how the futile efforts of these characters who envy lives more "real" and visible than theirs might affect the viewing experience of people and the theater audience, who, just like these characters, cannot feel authentic enough under any circumstances..

Keywords: Ayşe Bayramoğlu, 2000s, Reality Show, Desire To Be Visible, Authentic and Fictional



EXTENDED ABSTRACT

It is a fact that the media, whose roots can be traced to liberal policies wherein the separation of private and public spheres of the 1980s was blurred, is a medium where the increasing desire for visibility is pumped the most. It was during these years that the intimate and private stories were displaced, and the boundary between fiction and reality gradually faded. Our acquaintance with competition-game genres of reality TV began during the 2000s, when reality TV programs were prepared with a journalistic approach derived from page-three news in the reality show format that was introduced by private television channels. Such programs started being broadcasted in the 1990s. As a result of late globalization and neoliberal policies, individuals feel inadequate and will disappear unless they make themselves visible and constantly put themselves in the circulation of the media and the market as a commodity. Therefore, it can be said that we are fed and guided by the motto, “I am visible, therefore, I am.”

The two plays that Ayşe Bayramoğlu wrote in 2010 and in 2012 that will be examined in this article concern this search for authenticity of ordinary people. *Hakiki Gala* (Genuine Gala) is about two characters who create a life story for themselves from the page-three news and use a novelist (fictional character of Ayşe Bayramoğlu herself) to become famous. However, after narrating their tragic stories and how they met, they admit that they are actually making use of the audience for their fame. Specifically, these two characters adapted their back stories from various kinds of page-three news and always desired to be visible and authentic like the people on the news. In contrast, *Beyaz Yalanlar* (White Lies), carries a reality show competition named “White Lies” to the stage along with its backstage preparations. The play witnesses how contestants try to make their ordinary lives special and how they are deceived by their neighbors which they use for the reward at the end of the competition (and the play itself). Their neighbors whom they consider as having happy lives and their “real” life, as they later admitted, are not really appealing; however, they choose to deceive themselves and others with white lies. Both texts have a structure that reveals this search for authenticity and the effort to be visible.

In addition to the examples of plays wherein the dominant discourse is reproduced on the theater stage, independent theater groups also shed light on these “ordinary lives” and try to find a space to express themselves on stage. In theater, which considered as having an important place in terms of breaking the conventional watching habits of today’s audience as well as the illusion created by television, Bayramoğlu’s disclosure strategy has a valuable place and can make important contributions to the post-2000 theater literature in Turkey. While *Hakiki Gala* focuses on the narrator persona that today’s audience can regard as charismatic, in *Beyaz Yalanlar*; the imaginary fourth wall of the theater stage is transformed into a solid wall -just like a television screen- by means of a curtain. In other words, although these two plays are

formulated around the same theme, they follow two different strategies in terms of staging the world of reality shows. Nonetheless, they have a common strategy in revealing our effort to be visible and our search for authenticity.

In our 2000s theatrical climate, where performative narratives are widespread, Ayşe Bayramoğlu's *Hakiki Gala* and *Beyaz Yalanlar* may have a special place in terms of narration and staging. When examined these two play together, how a similar problem can be presented to the audience differently can be seen more clearly.

Giriş

Günümüz insanı olarak hakikatimiz ve özgünlüğümüz konusunda şüpheye düşmüş durumda olma gerçeğimizin izini sürerken 80’ler Türkiye’sine dair yapılan tespitlerden faydalanmak yarar sağlayabilir. Zira, Nurdan Gürbilek’in ifadesiyle dille olan ilişkimizi kökünden değiştirmeyi başarması ve “*dille hakikat arasındaki ilişkiyi koparırken hayali bir dili sahiyciymiş gibi gösterebilmesi*”¹ bakımından bu dönem kimliklere bakış anlamında önemlidir. Bunun yanı sıra, 80’lerin liberal politikalar ve hâkim söylemin alan açtığı “sözde özgürlük ortamı” ile özel hayatın ve mahrem olanın medya aracılığıyla sentetik bir dil eşliğinde kamuya sunulduğu bir dönem olduğu söylenebilir. Önceden kimsenin birbirine yabancı olmadığı, kendi kimliklerini bırakarak belli birtakım kutuplaşmış toplumsal kimlikler üzerinden örgütlenebildikleri kamusal alan² 80’lerle birlikte çok daha özgürmüş sanısı uyandırsa da kamu, özelin medyayla göze sokulması ve teşhirle adeta teatral bir sahaya dönüşmüştür. 90’larda yürütülen neoliberal politikalar kapsamında yayın hayatına başlayan özel televizyon kanalları da birkaç yıl içerisinde “reality TV” formatını habercilik iddiasıyla yavaş yavaş hayata geçirmiş³ ve en gerçek özel hayatların medyanın sundukları olduğunu kanıksar duruma gelmemizi sağlamıştır. Ülkemizde asıl gerçeğin yavan bulunup sahte olanın ulaşılamaz ve büyüleyici konuma erişmesi ise milenyum çağı 2000’lerde “reality” formatının yeni türü ile tanışıklığımızı dayandırılabilir. 90’larda üçüncü sayfa gazete haberciliğinin televizyon ekranlarına *reality show* olarak taşınmasının ardından 2000’lerle birlikte uzun yıllar farklı formlarda görmeye aşına olacağımız bu tür, “yarışma-oyun” şeklinde kategorize edilen *reality show* programlarının ta kendisidir.⁴ Özetle, 2000’lerle birlikte televizyonun haber nakletme niteliği hızlı bir şekilde erozyona uğramaya başlayınca ve her türlü toplumsal, siyasal ve ekonomik eylem “gösteri toplumu”nun meşruiyet zemini olan eğlence kültürünün ve medyanın⁵ bir parçası haline geldikçe, hem icracı hem de izleyici olarak Tayfun Atay’ın deyimiyle “Meşhuriyet Çağı”nın meşhur olmaktan başka bir çaresi olmayan rakipleri⁶ haline gelmiş bulunmaktayız. Neoliberalizmin yönetsel aklının günümüzde güçlü bir görünürlük arzusuyla birlikte belirdiğini düşünen Sarıkartal’a göre de,

Kişi, ezik olmadığından ve kendini makbul normlara uygun bir şekilde yönettiğinden ancak başkaları kendisini görmek istediği şekilde gördüğünde emin olabiliyor. İmajının başkalarının nazarında net bir şekilde onaylanmasına ihtiyaç duyuyor. Sanki insanlar toplumsal çevreleri onları takdir etmediği anda kendi özgünlüklerinden şüpheye düşüyorlar. Bunun sonucunda, tahmin edeceğimiz üzere, kendilerini makbul tarzda sunmaya, toplumsal ortamlarda daha fazla görünmeye ama aynı zamanda da “cool” görünmeye çalışıyorlar. Ben

1 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 25.

2 a. e., 64-65.

3 Bilgehan Ece Şakrak, “Gerçekliğin Kurgulanmasında Reality-Show’lar” (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2014), 180.

4 a. e., 180-181.

5 Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkent (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018), 35.

6 Tayfun Atay, *Görünüyorum O Halde Varım: “Meşhuriyet Çağı”nda Kültür ve İnsan* (İstanbul: Can Yayınları, 2018), 57.

bu kafa yapısının kendinde bir eksiklik hissi ve buna bağlı özgün ötesi bir kendilik arayışıyla karakterize olduğunu düşünüyorum. Bir başka deyişle, insanlar basitçe hayatlarını yaşamak yerine, paradoksal bir biçimde, davranışlarını özel bir farkındaki halinde icra ettiklerinde sanki kendilerini daha güvenli ve özgün hissediyorlar. Açıkça söylemek gerekirse, bu, hayatta kendini oynama şeklinde beliren bir tür oyunculuk. Bu olgunun [...] ciddi belirtileri ise “reality show” türünden televizyon programlarındaki abartılı performanslarda gözlemleniyor.⁷

Bu görünürlük arzusunu tiyatro cephesinde inceleyen Sarıkartal’ın analizine paralel olarak Atay da “*Görünüyorum, o halde varım*” mottosuyla beslenir ve güdümlenir hale geldiğimizi⁸ belirtmektedir. Her iki akademisyenin de sözünü ettiği bu teatral çağda tiyatro da haliyle, tıpkı televizyon gibi bu kültür ve eğlence endüstrisinin bir parçası; kitlesel seyir deneyiminin belirleyicisi konumundadır elbette... Her ne kadar televizyonun giderek büyümüş hâkimiyeti yanında esamesi bile okunamayacak bir pozisyonda olduğu düşünülse de tiyatronun, hem yadsınamayacak denli gerçek karşılaşmaların yaşanabileceği hem de televizyonun yarattığı illüzyonu kırabilecek yegâne cephe olduğunu savunmak yersiz olmayacaktır. İşte tam da bu noktada tiyatro, seyircinin konvansiyonel seyretme alışkanlıkları ve beklentilerini sahne üzerinde yeniden üretmek ya da yerleşik illüzyonu bozmak anlamında bir seçim yapmak durumunda olabilir.

Bu yazının konusu olan görünürlük arzusunu mesele eden *Hakiki Gala* ve *Beyaz Yalanlar* oyunları ile karşımızda duran Ayşe Bayramoğlu, kendini ve yaşadığı dünyayı aciz ve umutsuz⁹ bulduğunu ifade eden; fakat bu acizliği ve umutsuzluğu var eden dinamikler üzerine düşünmeyi, merak etmeyi ve yazmayı bırakmayan bir yazardır. Kendisi bir yazar olarak ne aradığını ise şu şekilde özetlemektedir:

Bir ekip için oyun yazıyorsam onlardan gelen çıkış noktasının bendeki karşılığını arıyorum. Beni şaşırtan, korkutan, gıdıklayan olay, fotoğraf, müzik, şiir; her şey, üzerine yazılabilir bir metin haline geliyor. Trajikomik olanın peşindeyim.¹⁰

Tiyatrotem ile birlikte ürettiği ve *Tiyatro...Tiyatro... Dergisi* tarafından “Yılın Oyun Yazarı” ödülüne layık görüldüğü *Hakiki Gala* (2010) ve yüksek lisans tezi kapsamında yazım sürecini ve taslağını kaleme aldığı *Beyaz Yalanlar* (2011) metinleri de, hissettiğimiz yetersizlik hissiyle hesaplaşmaya ve görünür olmaya çalışırken nasıl çırpındığımızı, ironiyle ortaya koymaya çabaladığı metinler olarak değerlendirilebilir. Sahne üzerinde kurduğu dünyayı seyircinin nasıl alımadığını ve alımlayabileceğini dikkate alarak metin üreten yazar, yazı kapsamında incelenmeye çalışılacak *Hakiki Gala* ve *Beyaz Yalanlar* oyunlarında farklı teatral stratejiler

7 Çetin Sarıkartal, “Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi”, *Dikmen Gürün’e Yazılar* içinde, Haz. Yavuz Pekman, Oğuz Arıcı (İstanbul: Doğan Kitap, 2020), 515.

8 Atay, *Görünüyorum O Halde Varım: “Meşhuriyet Çağı”nda Kültür ve İnsan*, 59

9 “Bu ‘Pencere’ Sizi Utandırmak İçin Açıldı”, *Cumhuriyet*, 30.12.2012, erişim 23.09.2020). <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/bu-pencere-sizi-utandirmak-icin-acildi-394206>

10 Bahar Çuhadar, “Yerli oyun yazarlarının 5N1K’si”, *Radikal Hayat*, 2012.

deneyerek tiyatronun güncelliğini ve ontolojik varlığını sorgulamaya ve *reality show* fenomenini tartışmaya alan açmıştır.

Temsilin Temsilinin Tiyatrosunu Yapmak: Edibe Ayşen Kutlugil'in Eserinden Hareketle *Hakiki Gala* Oyunu¹¹

*Hakiki Gala serüvenim başladığında henüz bu serüvendeki rolümün farkında değildim. Bir yazar olma yolunda 'tay tay' bir duruş sergiliyor, ürkek adımlarla ama inatla yürümenin ve bir yol oluşturmanın derdiyle koşturup duruyordum. 'Bizim bir fikrimiz var' dediler, onları tanıdığım kadarıyla bu fikrin o anda akıllarına gelmediğini, aylardır zihinlerinde oradan alıp buraya koyarak pişirdiklerini biliyordum. Sizlerin de yukarıda günlüklerde okuduğunuz kadarıyla ben her zamanki gibi bu oyuna rejî asistanı olarak başladım. Ve bana göre birdenbire, onlara göre tam kolladıkları vakitte oyunun yazarı oluverdim. [...] Yazmak birçokları için olduğu gibi benim için de tekil bir eylem. Aam kısa adıyla Hakiki Gala'yı yazmak tamamen bir ekip işiydi. Ortada benim olmayan ama benimseyebileceğim bir fikir vardı. Benzer konuların derdine düşmüştük farklı zamanlarda.*¹²

Bayramoğlu'nu “*nadir bulunacak işbirliğinden*”¹³ doğduğunu ifade ettiği *Hakiki Gala* oyununun sahneleme metninin iskeleti Tiyatrotem ekibinin kolektif masa başı tartışmaları sonucu yapılan doğaçlama çalışmalarla şekillenmiş ve Bayramoğlu tarafından metnin diyaloglarının oluşturulmasıyla sahneleme metni can bulmuştur.¹⁴ Dolayısıyla *Hakiki Gala* oyununu ele alırken Tiyatrotem'in tiyatro anlayışından da söz etmek gerekmektedir. 2001 yılında Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş tarafından kurulan Tiyatrotem'in tiyatroya bakışını özetleyen Ayşe Selen, “*çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini dramatik tiyatro ile Türkiye kültürel ortamında kaynaştırma esasına dayanan araştırmacı bir tiyatro*”¹⁵ olduklarını ve Tiyatrotem'in “*bir anlamda tiyatronun tiyatrosunu yapmayı arzulayan, bunu araştıran bir 'anlatı tiyatrosu' olduğu*”nu belirtmektedir.¹⁶ Tiyatrotem'in, tiyatronun kurmaca olduğunun altını çizme konusunda geleneksel tiyatromuzla konuşan ve onun araçlarından beslenen işler üretmesinin yanı sıra “anlatı tiyatrosu” yapıyor oluşu önemlidir. Çünkü özellikle son yıllarda, yerli ve yabancı oyunlarda dramatik olanın yerini anlatsal olana bırakması ya da tiyatronun bu ikili yapısının bir aradalığının vurgulanması eğiliminin dikkat çekici boyutta olduğu görülmektedir.¹⁷ *Hakiki Gala* fikrinin filizlenmesinde ve oyunun teatral zemini

11 *Hakiki Gala* oyununun teatral zemininin derinlikli bir şekilde ele alındığı birçok önemli çalışma bulunmaktadır. Tüm bu çalışmaların derlemesi için bkz: *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 18 (2011).

12 Ayşe Bayramoğlu, “Oyun Yazarının Bir Sahne Metni Oluşturmak Üzerine Deneyimleri”, *Hakiki Gala* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2010), 47.

13 a. e., 48.

14 a. e., 47-48.

15 Tiyatrotem, Ayşe Bayramoğlu'nun *Hakiki Gala* adlı kitabına önsöz (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları), 5.

16 a. e., 5.

17 Yunus Emre Gümüş, “2000 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Yeni Bir Estetik: Performatif Anlatı”, *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi*, 6 (2018), 241.

bağlamında önemli bir yeri olduğu belirtilen¹⁸ *Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak* makalesinin yazarı ve oyunun dramaturgluğunu ve yönetmenliği üstlenen Çetin Sarıkartal da bu değişime işaret etmektedir. Sözü edilen makalede aynı zamanda öykü anlatımı ekseninde son dönemde Batı’da gerçekleştirilen projelerin “*performans sanatı, belgesel film ya da reality-show adı verilen televizyon programlarından esinlendiği*”¹⁹ savunulmaktadır. Geç küresel kapitalizmin yarattığı yeni bir ruh hali olduğundan; kendi özgün varlığından şüpheye düşen insanın sürekli olarak görünür olduğunu hissetme çabasına girdiğinden bahseden Sarıkartal, tam da bu ruh halinin “*çıplak gerçeği sansürsüz bir biçimde temsil etmeye yönelik*”²⁰ bir çaba doğurduğunu; sahne üzerinde gerçek ötesi ya da aşırı özgün anların aranmasının ardında kişinin bu toplumsal koşulların bir sonucu olarak kendinde duyduğu yoksunluk ve eksiklik hissini bulduğunu düşünmektedir.²¹ Ayrıca Sarıkartal, bunun yalnızca sahne cephesinde değil, seyir yeri cephesinde de bir karşılığı olduğunu; seyircinin tam da kendisi gibi banal olduğu için sahne üzerindeki “hakiki” anlatılara ve “normal” anlatıcılara dair bir merak taşımadığını eklemiştir. Bunun neticesinde de günümüz seyircisinin bugünün anlatıcısından karizmatik olmasını beklediğini, bu beklentiyi karşılamak üzere Batı tiyatrosunda postdramatik girişimler görüldüğünü açıklayan Sarıkartal’a göre, bu prodüksiyonlarda yine de etkili olan şey biçimsel farklılık değil daha ziyade ele aldıkları konular ve metindir. Çünkü merkeze alınması gereken “*insanların nesneleştirilmelerini değil de kendi yaşamlarına eleştirel bir konumdan bakabilmelerini sağlama*”²² durumudur ve çağdaş oyunlarının bu anlamda özgünlüğünü sağlayan unsurun da bu paradoksun farkındalığı olduğu düşünülmektedir:

*Bugünün anlatıcısından beklenen şey karizmatik olması, yani özgünlüğün bir kez daha özgünleştirilmiş bir halini sunması ise, tiyatro sahnesinde sözde gerçeği anlatma ve gösterme girişimleri nasıl özgün olabilir? [...] Özgünlüğü sağlayan şey, kimi örneklerde gösterimin gerçeklik sanısı yaratan sınırlar içinde kalmakla birlikte gerçekliği parodiye kadar varabilen bir farkındalık içinde temsil etmesi, kimi diğer örneklerde ise anlatımın, Walter Benjamin’i izleyerek betimlemek gerekirse, kendisine yaklaşıldıkça uzaklaştığı duygusu uyandıran, auratik bir anlatıcı karakterinden yapılmasıdır. Bunların her ikisinin de temelde metinsel, dolayısıyla dramatik bir stratejiye dayandığı ileri sürülebilir.*²³

Bu anlamda Tiyatrotem’in *Hakiki Gala*’daki stratejisi de “*kendini tüm çıplaklığıyla toplumun zalim seyrine sunarak karizma oluşturma çabasını*”²⁴ görünür kılmak olmuştur. En aşırı örnekleri *reality show* programlarında görülebilecek kendini kurbanlaştırma durumuyla ve medyanın

18 Tiyatrotem, önsöz, 5-7.

19 Çetin Sarıkartal, “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29 (2010), 67.

20 a.e., 70.

21 a. e., 68-69.

22 a. e., 71.

23 a. e., 70-71.

24 a. e., 70.

kamuya taşıdığı hayatların hakikati ve temsiliyetiyle ilgilenen Tiyatrotem de prova sürecinde bunu sahnelemeye dair niyetlerini şöyle açıklamaktadır:

Biz bunu tiyatro sahnesinde gerçek bir “reality show” gibi yapmayacağız. Bunu “alıntılatacağız”. Özgün olma çabasının ve buna dair girişimlerin “tiyatrosunu” yapmak istiyoruz. “Reality show” özellikleri taşıyan gösterimler (ya da tv programları) aslında hakikatin değil de, yine bir temsilin temsiliyse, temsilin temsiline tiyatrosunu (temsiline) yapmak nasıl olur acaba?²⁵

Sarıkartal’ın ortaya koyduğu günümüz insanının ve seyircisinin “tiyatro”sunu; özünde “temsilin temsiline temsili”ni yapma şiarıyla işe koyulan ekip de, metne ek olarak yayınladıkları prova notlarında yer verildiği üzere, diğer oyunlarında da olduğu gibi sahne üzerinde bir arada bulunacak iki anlatıcının öncelikle birbirleriyle ve seyirciyle nasıl bir ilişkileri olacağını düşünmeye ve çeşitli doğaçlamalar yapmaya başlamıştır. Yazar Ayşe Bayramoğlu’nun da hazır bulunduğu provalarda, bu tuhaf ikilinin arka planına dair, “...yarışmalardan fırlamış olabilirlerdi ya da tek hayalleri bu yarışmalarda yarışanlar gibi kendilerini göstermek olabilirdi”²⁶ şeklinde çeşitli öneriler ortaya atılmış ve neticede bu ikilinin kendilerine “üçüncü sayfa” haberlerinden bir geçmiş ve kimlik yaratmış olmasında karar kılınmıştır.

Ellerinde oyunun kendisinin yazılı olduğu -henüz isimsiz- bir kitapla seyirci karşısına çıkacak olan bu ikilinin, oyunun ilk yarısında yer yer hikâyelerini anlattıkları ve anlatı sırasında anlatıma kapılıp seyirciden koştukları, yer yer de çalıştıkları oyunu unutacak kadar heyecanlanıp ellerindeki kitaba döndükleri bir kurguyu takip etmesi fikri sabitlendikten; yani giriş, öndeyiş ve üçüncü sayfa haberlerinden derledikleri yaşam öykülerini seyirciye anlattıkları bölümlerin neredeyse son halini almasından sonra oyunun halen bir anlatı zemini olmadığını düşünen ekip, şu fikirle oyunun kurgusuna son şeklini vermiştir:

Oyunun devamından önce çözülmesi gereken bir sorun vardı. Bu tuhaf ikili bütün bunları niye anlatıyordu? Bunların anlatıldığını süren kitap nereden çıkmıştı? Yazarı kimdi? Kendileri mi yazmışlardı? Yoksa bu onlar için yazılmış bir oyun muydu? Bu bir oyun muydu peki? Dili neden böyleydi? Düşünüldü, tartışıldı ve ellerindeki kitabın romandan uyarlanan bir oyun olduğuna karar verildi. Romanı yazan Edibe Aysen Kutluil adında bir yazardı. Edibe Aysen Kutlugil tamamen uydurma bir isimdi ve o prova gününde oyunu yazmakla görevlendirilen Ayşe Bayramoğlu’nun isminden türetilmişti. O andan itibaren, oyunun uyarlandığı oyunun adı Gala, oyunun adı ise (Edibe Aysen Kutlugil’in eserinden hareketle) Hakiki Gala olarak değiştirildi. O halde metnin dilindeki bu edebi halin sorumlusu Edibe Aysen Kutlugil’di. Bu kendiliğinden çözülen sorun Edibe Aysen Kutlugil’in kimliğine de açıklık kazandırmış oldu. Böyle bir metin yazdığına göre Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand’dan etkilenmiş olmalıydı. Bu kabul edilen etkileniş durumu, oyunun içinde bir melodramatik kurgunun oluşmasını da elverişli kılacaktı.²⁷

25 Ayşe Bayramoğlu ve Ayşe Selen, “Bir Düşünceden Bir Sahne Metnine Yolculuk (Prova Günlükleri ve Notlar)”, *Hakiki Gala* içinde (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2010), 24.

26 a. e., 29.

27 a. e., 30-31.

Bu aşamadan sonra metnin yazılması konusunda Bayramoğlu'nun tamamen devreye girmesiyle metin son şeklini almıştır ve yukarıda da sözü edildiği gibi hem ağdalı cümlelerin hem de günümüz düşünce biçimini içeren tasvirlerin yer aldığı eklektik bir dil görmek mümkündür.

Metnin sahnelenmesi konusundaki yazar direktiflerinden bahsetmek gerekirse; dekor bir masa, iki sandalye ve bol ışıktan ibarettir ve kendilerinin temin ettiği ve süslediği izlenimini verir. Provalar sırasında dekorun da oyunun dili gibi “kitsch” olmasında karar kılınmıştır.²⁸ Oyunun açılışında Müesser Hanım ve Lütfi Bey, sahneye girip ışıkları bir bir açtıkça seyircinin bakışına, seyredilme durumuna daha da açılır ve “kendilerini gösterme” telaşesine girerler. Seyirciye “Hoş geldiniz” dedikten sonra ikisi de birer kitap çıkarır; kitapların üzerinde “HAKİKİ GALA” yazmaktadır. Okumaya başlarlar, aslında ezberden okumayı niyet etmektedirler ama beceremezler; kitaba geri dönerler, bu kez gözleri görmez ve gözlükle okumaya çalışırlar... Kısacası acemi bir başlangıç yaptıklarını anlarlar ve “Baştan alalım” diyerek giriş kısmını tekrar ederler; öyle ki, ilkinde beceremezler ve bir kez daha hızlandırarak tekrar ederler... Öndeyiş kısmında da bir kez daha bocalamamak için kendi hayat hikâyelerinin nasıl bulunduğunu direkt olarak kitaptan okumaya başlarlar:

MÜESSER HANIM Müesser Hanım...
 LÜTFİ BEY ...ve Lütfi Bey... o güne dek birbirlerinin mevcudiyetinden habersiz bu hoyrat dünyada apayrı, yoklukları bile hissedilmeyecek denli sıradan hayatlar sürmüş bu iki zat...
 [...]
 MÜESSER HANIM ...bir Hidrellez gecesi yine birbirlerinden habersiz, her vakit olduğu gibi gerçekleşmemiş hayallerini düşünerek uykuya dalarlar. Kaderin cilvesi midir; bilinmez, apayrı uykuların derinliklerinde süzülen Müesser ve Lütfi'nin yolları tek ve ortak bir rüyada, hayatlarının galasında kesişir...
 LÜTFİ BEY ...Bir kere olsun ramp ışıklarına, sahneye çıkabilme; bir kereliğine de olsa kendilerini gösterme şansını bulmuşlardır. Ama bu hayalin vücuda gelmesi o kadar kolay değildir, öyle şıpın işi olmayacaktır. Hayalini kurdukları ve kendilerini bekleyen sahnenin yolu karanlıktan geçer, zira bilinir ki her sahne açılmadan evvel zifiri karanlıktır.
 MÜESSER HANIM Kendi cılız ışıklarıyla kat ettikleri bu meşakkatli yolda, önlerine çıkan bu fırsatın verdiği coşkuyla hiçbir şeyden yılmazlar. Nerede sahne alacaklarını, ışığı nasıl bulacaklarını tez vakitte öğrenirler. Lakin gösteri vakti geldiğinde de hiçbir şey tereyağından kıl çeker çeker gibi olmayacaktır [...] ²⁹

Gerçekten de dedikleri gibi kolay ilerlememektedir. Bu kez de okumadan sonra kendi okuduğunu anlamama, diğerinin okuduğunu anlama üzerine bir tartışmaya girerler. Bu kısmı oynayacak oldukları gerçeğini hatırlayıp bir kez de okumadan “oynama”ya çalışırlar. Bu kez fena gitmezler ve metinde biraz daha ilerlerler. Oynadıkları metnin bizatihi kendisinin baştan almaları ve tökezlemeleri içerdiği görülür. Daha sonra sağ ve sol kulisten aynı anda girecekleri

28 a. e., 34.

29 Ayşe Bayramoğlu, *Hakiki Gala* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2010), 54-55.

direktifini de söyler; ardından dedikleri şekilde oynarlar. Bu sırada “*Lütfi Bey narekesini çıkarır ve passo doble'nin introsunu çalar; ardından 'dem tutmaya' başlamasıyla birlikte Müesser Hanım iğreti bir Gala sunuşu yapar*”.³⁰

Gala sunuşunun ardından önce Müesser Hanım, sonra Lütfi Bey uzun tiratlarıyla kendilerini tanıtır. Bu bölüm, oyunda üçüncü sayfa haberlerinden alınma hayat hikâyelerini anlattıkları ilk yerdir. Seyirciyi sıkacakları endişesini taşımaktadırlar ve bunu seyirciye ifade ederler; fakat kendileri hakkında verdikleri bilgiler oldukça uçuk ve trajiktir. Hikâyelerinin içerdiği trajedinin çekiciliğine rağmen çoğunlukla anlatım sırasında bu hadiselerin üzerinde durmazlar; aktarımın kendisiyle ilgilenirler ve öncelikleri seyircinin nabzını tutmaktır. Fakat bazı anlar öyle çarpıcıdır ki kendilerini bu anların “içine düşmek”ten alamazlar.³¹ Oluşan yoğun havadan çeşitli stratejilerle birbirlerini çıkarmaya çalışırlar: Müesser Hanım polisli, tabancalı, evden kaçmalı, dayak yemeli hikâyesinin sonunda bozuk bir plak gibi, “...*dayanılır gibi değil... Ölmek istiyorum, ölemiyorum... Dayanılır gibi değil...*” demeye başlayınca Lütfi Bey bir hamle ile anlatım sırasını devralır.³² Benzer bir şekilde, Lütfi Bey’in cinsel istismarlı, bıçaklı, kanlı, dayaklı hikâyesinin kendisi için sarpa sardığı bir noktada Müesser Hanım elindeki kitabı yere düşürür ve böylece Lütfi Bey irkilerek içine girdiği tuhaf halden çıkar.³³ Bu şiddet dolu olayları mağdurlarının ağzından dinlemek ve takip etmek okuyucu-seyirci için dehşete düşürücü olduğu ölçüde çekicidir.³⁴ Anlatıcıların içine düştüğü şekilde gibi okuyucu-seyirci de bu hikâyelere ve anlatıcılara kapılır. Dahası, tüm bunların başından geçtiğini iddia eden ama en nihayetinde kurmaca bir dünyadan bize seslenen bu anlatıcıların karizmasına tutulur ve onlara güvenir.

Oyunun devamında Lütfi Bey de hikâyesini tamamladıktan sonra araya yine şarkılı ve danslı bir kısım girer ve hikâyelerine kaldıkları yerden devam ederler. Bu bölümde de sahnedeki ikili, bir nevi “sırayı kapmaca oyunu”yla laflarını balla kesip sürekli kendi hikâyelerinin devamını anlatmaya çalışır; daha fazla görünür olma konusunda adeta bir yarış halindedirler.³⁵ Burada da bambaşka ve zorlu hayatlardan gelen bu iki insanın bir Yeşilçam filmindeki gibi, bu hayata tutunamayan iki kişiyken nasıl birbirlerine tutundukları ve bir aşka başladıkları anlatılır. Sahne üzerindeki anlatıcı hikâyeler, seyircinin ikna olma sınırını zorlayacak kadar absürd bir kurguya sahiptir. Yine de, Tiyatrotem’in sahnelemesinde oyuncuların anlatıcı olarak seyirciyle kurdukları ilişkinin gerçeklik zemini, bu garip ikiliye sempati duymayı ve ikna olmayı sağlamaktadır. Zaten aksinin yaşanması, yani seyircinin ikna olmaması ve öyküye kapılamaması durumu, metnin ve kurgunun yazının devamında bahsedilecek olan sürprizli sonunun da boşa düşmesi anlamına geleceğinden

30 a. e., 56.

31 Ceren Özcan, *Çağdaş Tiyatroda Anlatı: Tiyatrotem Üzerine Bir İnceleme* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2018), 73-75.

32 Bayramoğlu, *Hakiki Gala*, 59.

33 a. e., 61.

34 Atay, *Görünüyor O Halde Varım: “Meşhuriyet Çağı”nda Kültür ve İnsan*, 44.

35 Bayramoğlu, *Hakiki Gala*, 63-78.

ötürü oyuncuların seyirciyle kuracağı ilişkinin şimdi-ve-burada olma halini muhafaza etmesi ve anlatıcıların naif tavrı oyun için olmazsa olmazdır.

Oyunun bir sonraki bölümü Lütfi ve Müesser'in birbirlerini bulmalarının ardından birlikte yeni bir serüvene başlamalarıyla ilerler. İkili başlarını sokacak bir ev bulmuş ve her şey sıfırdan başlamışlardır. Gündüzleri Lütfi işteyken Müesser komşuları yazar Edibe Hanım'la vakit geçirmeye başlamıştır. Bu bölümde seyirciye Edibe Hanım'ı anlatmaya başlarlar. Kirayı ödeyemeyip kaldıkları evden kovulunca Edibe Hanım onları evine alır. O aslında bir oyun yazmıştır fakat hiçbir yayınevi tarafından basılmamaktadır ve kadıncağız her kapıdan geri döndürülmektedir. Lütfi ve Müesser yazar evde yokken yazılarını okumaya başlarlar. Seyirciye, mahcup olduklarını ama kendilerini alamadıklarını söylerler. Onlara göre Edibe Hanım'ın oyununun basılmamasının sebebi, oyunun kapağında “yazılanların gerçek değil hayal ürünü olduğu”nun yazmasıdır. Dolayısıyla Edibe Hanım'a yardımcı olabilmek için, yazacağı yeni hikâyenin gerçek karakterleri olmayı; yani ona kendi hikâyelerini yazmasını teklif ederler. Edibe Hanım başta bunun “edebi hırsızlık” ve “ucuz şöret” olduğunu düşünse de sonunda parasızlıktan haciz memurları kapısına dayandığında kabul eder. Ama bir şartı vardır: Kimliklerini gizleyecek, metinde Lütfi ve Müesser'e takma ad verecektir. Yazılan bu yeni romanı çok tutulur; öyle ki, gazeteciler roman kahramanlarıyla tanışmak için yazarın kapısında yatmaya başlarlar. Üçü de çok para kazanmasına, Lütfi-Müesser çifti ayrı bir eve çıkıp güzel bir yaşam kurmuş olmasına rağmen daha da fazlasını -daha fazla para ve daha fazla görünürlük, şöret, beğeni- isterler. Sonunda Edibe Hanım'ı ekarte edip televizyona çıkmaya, hikâyelerini ifşa etmeye başlarlar. Medya da bununla yetinmeyip onlardan daha çoğunu istedikçe bu kez uydurmaya, abartmaya başlarlar. Hatta iş Edibe Hanım'ı karalamaya, onu kendilerini kullanmakla suçlamaya kadar gider. Fakat daha sonra Edibe Hanım'ın nasıl düşkün bir hale geldiğini gazetelerden öğrendiklerinde büyük vicdan azabı duyarlar ve onu hayata döndürürler. Yazara yaptıkları bu çirkinlikleri gazetelerde ve televizyonlarda anlatmak isterler ama Edibe Hanım doğru biçimin “tiyatro” olduğunu düşünür ve şu an bu ikilinin oynamakta olduğu “Hakiki Gala” oyununu yazar. Bu bilginin de verilmesinin ardından seyircinin dinlediği bu anlatıda artık sona gelinmiştir. Tüm bu sıralanan olayları anlattıktan sonra bu ikili, anlattıkları her şeyin yalan olduğunu söylerler. Aslında Edibe Hanım gibi kendilerinin de üçüncü sayfa haberlerine meraklı olduklarını ve bunları sıradan hayatlarını enteresan hale getirmek için evlerinde birbirlerine oynadıklarını; bu hikâyelere kendilerini kaptırdıklarını ve adeta yaşar hale geldiklerini itiraf ederler. Seyirciyle şimdiye kadar paylaştıkları bilgiler içinde sadece Edibe Hanım; ona üçüncü sayfa haberlerinden devşirdikleri özgeçmişlerini anlatmaları; ve onun da bu hikâyelerin romanı olan “Gala” romanını yazması gerçektir. “Gala” romanının bu sahte kahramanları “Hakiki Gala” oyununun gerçek kahramanlarına dönüşmek için, meğer oyun boyunca hazırladıkları bu tiyatro oyunu ile gerçeğe ulaşmak için çabalamıştır. Oyunun sonunda da seyircinin nezdinde Edibe Hanım'dan bir kez daha af dileyerek, başladıkları gibi *passo doble*'leriyle sahne ışıklarını bir bir söndürüp karanlığa karışırlar.

Müesser ve Lütfi'nin yaptığı itirafla ve oyunun katmanlı yapısını ifşa etmeleriyle oyun, seyir yerindekileri ters köşe yapmaktadır. Zira, bu bölümün başında da sözü edilen, günümüz insanının aşırı özgünlük ihtiyacı ve bunun çoğunlukla sahne ve metinlerde bulunduğu boşluktan kendini gösteriyor oluşu *Hakiki Gala* ile bir üst boyutta tartışılmaya çalışılmış ve seyircinin günümüz tiyatrosundan görmeye alışık olduğu anlatı zeminini ve anlatıcı kimliklerini alaşağı etmiştir. Oyun göstermek ve her şeyiyle açık bir üslup benimsemesine rağmen anlatılan hayat hikâyelerinin ve yaşadıkları vahşetin ürkütücü gerçekliği seyircinin ister istemez oyun süresince sahnede gördükleri anlatıcılara hayranlık duymasını beraberinde getirmiştir. Seyirciye üstten ya da alttan bakmamanın; denk ve sahici bir ilişki kurabilmelerinin de bu durumdaki payı yadsınamazdır. Ceren Özcan da Tiyatrotem üzerine hazırladığı kitabında bu incelikli yapıya şöyle yer vermiştir:

Tiyatrotem'in Hakiki Gala oyunu temsili olanı (Müesser ve Lütfi'nin kurmaca kendilikleri), temsili olan (Gala) ile temsil aracılığıyla (Tiyatrotem'in gösterimi) anlatırken bunu izleyicisiyle hakiki bir iletişim kurarak yapmaktadır. Hakiki olan gösterim sırasında içinden geçen anlardır; bazen anlatsal, bazen de dramatik olan anlar. Oyuncunun, rol kişinin ve izleyicinin aynı anda başına bir şey gelmesini sağlayan bu anlar sahici olmak zorundadır ki oyun amacına ulaşabilsin. Müesser ve Lütfi oyun süresince izleyiciyi kandırmaktadır. Oyunun sonunda izleyiciye yalanlarını itiraf ederken oyun kişilerinin tutunduğu, tam da oyunun eleştirdiği, başka özgünlükleri devralarak gerçeğe ulaşma düşüncesidir.³⁶

Özetle, oyunda kendisini temsil etmeden var olamayan öznenin medya tarafından teşhir edilen başka hayat hikâyelerine ve mahreme duyduğu hayranlığın ve tiyatronun temsiliyetinin bir arada düşünüldüğü görülmektedir. Tüm bu süreci oyun sonunda ifşa ederek seyirciyi de hakikat ve temsiliyet üzerine düşündürmesi özelinde *Hakiki Gala*, şöhret çağı 2000'lerin tiyatro yazını ve sahnelemesi anlamında teatral araçlarının araştırıldığı bir oyun olmasıyla özel ve özgün bir yerde durmaktadır.

Bayramoğlu'nun bir sonraki bölümde ele alınacak oyunu *Beyaz Yalanlar* da, *Hakiki Gala*'nın çıkış kaynaklarından biri olan *reality show* dünyasını sahneye taşımakta ve kanan-kandırılan konumunu, hazırladığı son ile yine ters yüz etmeye çalışmaktadır.

Temsilin Temsili olarak “Reality Show” ve Gerçek Kurbanlar: *Beyaz Yalanlar* Oyunu

Hakiki Gala'yı üreten Tiyatrotem ekibi gibi Bayramoğlu'nun kendisin de, yerel ve küresel ölçekteki konjonktürel değişimlerin o dönem hâlihazırda derdine düşmüş bir yazar olduğu söylenebilir. *Beyaz Yalanlar* metni de benzer bir sorgulamanın ürünü gibi gözükmektedir. Yazar, oyunun ilk taslağını 2009 yılında yazarlık eğitimini tamamlamak üzere hazırladığı tezi kapsamında kaleme almış ve tezini oyunu şekillendirme süreci üzerine kurmuştur. *Hakiki*

36 Özcan, *Çağdaş Tiyatrodan Anlatı: Tiyatrotem Üzerine Bir İnceleme*, 71.

Gala'da *reality show* dünyasının ve üçüncü sayfa haberlerinin hakikatini ve temsiliyetini sorgulama ve aynı zamanda anlatı kapsamında bu hikâyeleri “alıntılama” durumu varken, *Beyaz Yalanlar* oyununda *reality show* formatının sahne üzerine yerleştirilmesi ve programın kulis hazırlığının da tiyatro seyircisinin seyrine sunulduğu bir dramatik yapı karşımıza çıkmaktadır.

Son halini almadan önceki iki taslağına da erişme imkanı bulunan *Beyaz Yalanlar* oyununda, aynı apartmanda yaşayan ve komşu olan bir kadın ve bir adamın “Beyaz Yalanlar” adlı yarışma programına rakip yarışmacılar olarak katılmaları ve komşularını kurban olarak seçmeleri konu edilmektedir. İmsiz şahıslar Adam ve 2. Kadın’ın 100.000 tl’lik ödülü kazanabilmek için komşuları ve dul kalmış olan 1. Kadın’a programın ismiyle müsemma “beyaz yalanlar” söyleyerek onu kandırmaya çalışır. Bu iki yarışmacının, kurbanları olan komşularını, hayatını değiştirmesi ve evinden çıkması konusunda ikna etmeye çalışmaları oyunun ana çatışmasını oluşturmaktadır. Yarışan komşular, her gün yeni stratejilerle ilerledikleri ve gerilimin tırmandığı yarışmada kazanan olabilmek için, daha önce bir kere bile selamlaşp sohbet etmedikleri ve evlerine bile gitmedikleri 1. Kadın’ı, bu kez yarışma gereği yaşadığı hayatın altından girip üstünden çıkarak kendi planlarına dâhil olması için kandırmaya uğraşmaktadır.³⁷ Bu üç rol kişinin dışında tabii ki “Beyaz Yalanlar” programının sunucusu “dış ses” olarak yarışmacıları yönlendirmekte ve rekabeti artırıp gerilimi sürekli tırmandırmaya çalışmaktadır. Dış Ses’i oyun içindeki en büyük yadırgatma unsuru olarak gören yazar, oyunun yarışma katmanı ile yarışmacıların kurbanla olan sahnelerini ayırıştırmak için Dış Ses’in yarışmaya müdahale etmesinin ve gerektiğinde baskı unsuru oluşturabilmesinin kritik olduğunu belirtmiştir.³⁸

Oyunun ilk taslağını da eklediği inceleme tezinde belirttiği gibi, ilk aşamada Bayramoğlu için 1. Kadın’ın kapalı dünyası çok daha merkezi bir durumdadır. Yazarın yola çıkış noktası kendini dış dünyaya kapamış ve kendi gerçeğini görmek istemeyen, aslında kendisine “beyaz yalanlar” söylemekte olan bu kadın karakter olmuştur. Fakat 1. Kadın’ın ölmüş kocası Salih’le olan ilişkisinde de barınan yalanları; yani aslında birbirlerini hiçbir zaman tanımamış oldukları ve belki de tanımak istemedikleri gerçeğini de önemseyen Bayramoğlu, bu genel sahtelik durumunu tüm oyuna taşımaya karar verir ve yarışma programı formatını kullanarak riya ve çıkar ilişkilerini irdelemeyi amaçlar. Bayramoğlu ayrıca *reality show* fikrinin “*sahne üzerindeki olayların oluş zamanı ile bunların aktarım zamanının farkını da açıkça ortaya koyabileceğini*” ve bunun rejî için de elverişli bir durum olduğunu düşünmüştür.³⁹ Bayramoğlu hem 1. Kadın’ın komşuları tarafından kendi çıkarlarınınca kullanılmak istenmesini ve içinde bulunduğu duruma acımasını istemediği için, hem de “*oyunu izleyenlerin kendi hayatlarına dönüp bakması ve benzer durumlara rastlaması halinde ‘Ben de artık bundan vazgeçeyim’ diyebilmesi*” için

37 Ayşe Bayramoğlu, *Beyaz Yalanlar* (İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları, 2012), 5-54.

38 Ayşe Bayramoğlu, “‘Beyaz Yalanlar’ Adlı Oyun ve Oyunun Yazım Süreci” (Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi, 2009), 14.

39 a. e., 12.

oyunun komedi olmasını kendine şart tutmuştur.⁴⁰ Yazar aynı zamanda oyunun bir yarışma programını içerdiği bilgisini, yani *reality show* katmanını seyirciye *Hakiki Gala*'daki gibi oyunun sonunda sunmak yerine oyunun açılışını Dış Ses ile yaparak seyir çerçevesini en baştan çizmeyi seçmiştir.

*Zaten izleyici olarak tiyatroya bilinçli bir şekilde geliyor ve elimizdeki broşürden oyun ve karakterler hakkında ön bilgi alırken izleyiciden kendini bu oyuna kaptırmasını ve dış dünyayı unutmasını, gördüğü her şeye inanmasını istemek bana saçma geliyordu*⁴¹

Yazar, tezinde yer verdiği yukarıdaki cümleleriyle de tiyatronun kurmaca olduğu bilgisinin hâlihazırda hedef aldığı seyirci kitlesinde bulunduğunu ve seyir algısıyla oynamak gibi bir niyeti olmadığını ifade etmiştir.

Tez sürecinde sunduğu taslak metne jüri tarafından yapılan geri dönüşler sonucunda revize ettiği ikinci versiyonunu da tezine ekleyen yazarın, son halini alan ve bu şekilde basılan *Beyaz Yalanlar* metninin evrimsel sürecini incelerken bu çalışması, yazın pratiğini görebilmek anlamında değerlidir. Oyunun geriliminin yükselmediği, 1. Kadın'ın oldukça saf gösterildiği, yarışmacıların kullandıkları yalanların ikna edici olmadığı gibi⁴² yorumlar alan Bayramoğlu, metnini buna uygun şekilde düzenlemiştir. Aynı zamanda, ilk taslağa yapılan geri dönüşlerden biri *reality show* programının tiyatrodaki sahnelenebilmesine yönelik olmuştur.

*Benim bir rejî önerisi olarak kabul ettiğim bir başka öneri ise izleyici konumlanmasında da netlik sağlayacak sinema perdesi önerisiydi. Bu perde sayesinde izleyici televizyon izleyicisiyle tiyatro izleyicisi arasında bir yerde kalacak ve tam da yapmak istediğim yadırgama halini yaşayacaktı.*⁴³

Set ortamı ile 1. Kadın'ın evini ayıran bir barkovizyon perdesi kullanılmasıyla sahnelemenin de çözüleceğini düşünen ve bu çözümü işlevli bulan Bayramoğlu, yazar olarak nihai metne bu şekilde bir sahneleme direktifi eklemeyi uygun bulmuştur. Bu direktifler sahne ile seyirciyi ayıran perdeye *prime-time*'da gösterilen türden birkaç reklamın yansıtılması ve “Beyaz Yalanlar” programının jeneriğinin akması gibi, kurbanın evi ile programın sunulduğu ve eve girme hazırlığının yapıldığı kulisi sahne üzerinde ayırmayı pekiştirecek önerilerdir. Bu anlamda, televizyonun yarattığı illüzyon ile tiyatronun kurmacalığını ifşa eden yapısı; yani tiyatrodaki seyir yerinin ancak hayali bir dördüncü duvarın ima edilmesiyle bertaraf edilebiliyor oluşunun bir olmadığını farkına varılmış olduğu söylenebilir. Dolayısıyla televizyonun yarattığı seyir illüzyonunu tiyatro sahnesinde böylesi bir katmanlı yapıyla yaratabilmek için bu barkovizyon çözümü kaçınılmaz görünmektedir.

Oyunun aşamalarına bakıldığında, oyunun başında Dış Ses programının sunuşunu yapmadan önce perdeye kurbanın evine yerleştirilen gizli kameraların çekmekte olduğu görüntü yansıtılır.

40 a. e., 11.

41 a. e., 13.

42 a. e., 64-65.

43 a. e., 66.

Perde kalktığında seyircinin karşılaşacağı manzara, perdede izlemekte olduğu kaydın reel hali olacaktır. Dış Ses, programın formatını seyirciye tanıtırken bir yandan da perdeye ev içi görüntü, yani sahne üzerinde bulunan ve perde marifetiyle kamufle edilen mekan yansımaya devam eder. Jenerik müziğinin duyulmasıyla perdeye yarışmacıların, Adam ve 2. Kadın'ın görüntüsü yansır. Perde önüne gelip Dış Ses'in yönlendirmesiyle kendilerini tanıtır. Sonrasında sıra kurbanın tanıtımına geldiğindeyse şunları söylerler:

2. KADIN *O da bu apartmanda oturuyor. Bizim yaşlarımızda. Dul.*

ADAM *Kocasını geçen yıl öldü. O da kendini eve kapattı.*

2. KADIN *Tuhaf bir çiftti bunlar. Kadın evden çıkmaz, adam ara sıra çıkar, o da mecburiyetten herhalde. Pek gelen gidenleri de olmazdı. Evlerinde televizyon falan da yokmuş.*

ADAM *Bu devirde televizyon izlemeden olmaz!*⁴⁴

Ardından yazı tura atılarak eve girecek ilk yarışmacı belirlenir ve perdenin kalkmasıyla yarışma başlar.⁴⁵ Kurban kocasının ölüm yıldönümünü anmaktadır. 1. Kadın hazır olduğunda kapıyı çalar ve kurban tereddütle de olsa onu evine buyur eder. Bu giriş sahnesinden sonra oyun, rakiplerin sırasıyla eve girip kadınla bir komşuluk ilişkisi kurmaya çabalaması ve büyük ödül için kurbanı evden çıkmaya ikna etmeye çalışmasıyla devam eder. Bu süreçte seyirci aralarında geçen diyaloglardan bir yandan rakiplerin yalan mı gerçek mi olduğunu anlayamadığı hayat hikâyelerini, bir yandan da kurbanın ölen kocasının nasıl özlemine çektiğini ve nasıl mutlu bir evlilikleri olduğunu takip eder. Rakipler sıra birbirlerine geçtikçe kuliste birbirlerini aşağılamayı ve kazanma hırsıyla çirkefleşmeyi sürdürür.⁴⁶ Daha sonra programın ilk günü sonuçsuz bir şekilde kapanır. İkinci güne başladıklarındaysa yalan dozu da rekabet dozu da artmıştır. Yarışmacılar kurbanı ayartmak için kadınlık ve erkeklikleri üzerinden geliştirdikleri strateji üzerinde çalışmaya devam ederler. Adam, bir erkek olarak kurbanın dikkatini çekmek için soyunma hamlesi yapınca aralarında gelişen diyalog sırasında bir pot kırar:

1. KADIN *Bir gelen olsa... Şu halimize bak.*

ADAM *Kimse gelmez, merak etmeyin.*

1. KADIN *Nereden biliyorsunuz?*

ADAM *Ayarladık biz.*

1. KADIN *Nasıl siz?*

ADAM *Kurallar gereği.*⁴⁷

Kulaklıktan Dış Ses'in uyarısını duyunca "komşu ziyareti kuralları"ndan bahsettiğini söyleyerek durumu toparlar. Fakat Adam bu kez rakibine saldırı üzerinden kurbanı yanına çekmeye çalışınca işler karışır. Dış Ses müdahale etse de yarışmacılar ödülü birbirine kaptırma

44 Bayramoğlu, *Beyaz Yalanlar*, 7.

45 a. e., 8.

46 a. e., 8-25.

47 a. e., 30.

niyetinde değildir ve sonunda her ikisi de kurbanın evine girer. Dış Ses bunun program tarihinde bir ilk olduğunu söyleyip reytinge oynar.⁴⁸ Hatta yarışmanın gidişatı değiştiği için para ödülünü de yükseltmeye ve tansiyonu artırmaya başlar.⁴⁹ Sonunda kurban dayanamaz ve içeri gidip elinde bir tabancayla döner. Yarışmacıları rehin alır ve sorguya çeker. Komşular suçu birbirlerine atınca da havaya ateş eder. Yarışmacılar kulise kaçır, kurban sakinleyince bu kez 500.000 TL'ye yükselmiş para ödülü için birlikte eve girmeyi kararlaştırırlar. Kurban silahla onları tehdit etmiş olmaktan pişman olduğunu söyleyip özür diler ama komşular blöf yapıp gitmeye davranır. Kurban her ikisinin teklifini de kabul ettiğini; Adam'la evlenmeyi, 2. Kadın'la da nereye isterse gitmeyi kabul ettiğini söyleyince de komşuları tarafından bir seçim yapmak durumunda bırakılır. Kurban kararsız kalıp seçim yapmadıkça yalnızlığa mahkûm olduğunu anlayınca da, hayatının görünmeyen gerçek yüzünü onlara bir bir anlatır. Kaynanasından neler çektiğini, kocası Salih'le küçük yaşta zorla evlendirildiğini, eşinin aslında gay olduğu ortaya çıkmasını diye mecburiyetten evlendirildiğini; kısacası madalyonun öbür yüzünü gösterir. Dış Ses hemen olaya müdahil olup seyirciye yarışmacıların bu “inanılmaz dram”la nasıl başa çıkacaklarını sorar. Yarışmacılar başta utanır ve kalakalır, sonra itirafları için sessizce anlaşılır:

2. KADIN *Biz sana bir şey söyleyeceğiz.*
 ADAM *Birlikte*
 2. KADIN *Evet. Biz ikimiz, birlikte. Sana yalan söyledik.*
 1. KADIN *Yine mi?*
 ADAM *Yok, ilk geldiğimizde öyleydi. Şimdi değil.*
 2. KADIN *Şimdi, gerçeği söyleyeceğiz.*
 DIŞ SES *Böyle yarışmacılar görülmedi sevgili seyirciler! Bugün bizi izleyenler gerçekten çok şey kaçırıyorlar!⁵⁰*

Yarısmada olduklarını açıklamaları beklenirken önce kendi hikayelerine yönelik söyledikleri yalanların itiraflarıyla başlarlar. Aslında tıpkı kurbanları gibi, ona sundukları yalan hayat hikâyelerinin zıttı olan, oldukça sıkıcı ve ne yazık ki gerçek olan hayatları vardır. Adam annesinin baskısı altında yaşamaktadır ve hiç evlenememiştir. Yarışmaya katılmaya komşusunun önerisiyle karar vermiştir. Bu durum aslında seyirci için de tanıdık bir durumdur. Zira, *reality show* yarışmalarının diğer televizyon programı türlerinden farkı, tam da “sıradan” olanın katılıp kendini gösterebildiği ve seyirlik hale geldiği bir tür olmasıdır.⁵¹ Diğer yarışmacı 2. Kadınsa, kocasından sevgi ve ilgi görmemektedir ve avuntuyu kendini televizyona vermekte bulmuştur. Bu iki kişi de yarışmaya başvururken, Atay'ın ifadesiyle “*kimsenin kimseyi umursamadığı, herkesin herkesten ürktüğü bir 'kalabalık yalnızlıklar' dünyasında var olmanın ve var*

48 a. e., 38.

49 a. e., 40.

50 a. e., 49.

51 Oya Şakı Aydın, “Şöhret Kültürü: Toplumsal Değişim ve Medyanın Rolü” (Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2008), 237.

'sayılma'nın yolunun artık çok daha fazla 'görünmek ve tanınmak'tan geçtiği sanısı'⁵² hareket etmişlerdir. Oyunun devamında kendi gerçekliklerini ifşa etmelerinin ardından, aynı zamanda bir yarışmada olduklarını ve 1. Kadın'ı nasıl kurban seçtiklerini itiraf ederler. 1. Kadın neden seçildiğini anlayamaz; yarışmacılar da onun tek başına var olabiliyor ve mutlu olabiliyor olmasını kıskanmalarını gerekçe gösterirler. Oyunun sonunda, ortada yarışma namına bir şey kalmadığını duyuran Dış Ses'in programı kapatması ve jenerik müziğinin ardından bir başlarına kalan oyun kişileri ne yapacağını bilemez ve gerçeği yaşamak konusunda bocaladıkları bir haldelerken oyun sonlanır.

Aslında *Beyaz Yalanlar* oyununun ilk taslağında, kurban 1. Kadın'ın tek başınayken, kendine söylediği yalanları itiraf ettiği uzun bir tiradı bulunmaktadır ve ardından "Salih, bana artık müsaade" diyerek kocasının anılarını ve evini bırakıp gider. 1. Kadın'ın bu eylemi neticesinde de yarışmacıların mücadeleleri boşa düşer.⁵³ Fakat bu sonla, yarışmacıların söyledikleri yalanların foyasının ortaya çıkmaması sebebiyle ikinci taslakta bu son değiştirilir. 1. Kadın tabancayı alıp geldikten sonra yarışmacılar zorla ne olup bittiğini ve onu kandırdıklarını itiraf ederler ve ikinci taslak şu şekilde noktalanır:

(1.Kadın silahını doğrultup sesin geldiği yöne doğru ateş eder. Dış Ses vurulur.)

DIŞ SES Aaah!

(1.Kadın silahını görmeden 2.Kadın ve Adam'a doğrultur.)

1.KADIN Rahat bırakın beni! Huzurumu bozmayın!

(2.Kadın ve Adam kaçarlara.)

(Jenerik müziği bozuk bir şekilde çalmaya başlar. 1.Kadın yeniden evine girer. Duvardaki duğun fotoğrafını alır, ışıkları söndürürken sinema / barkovizyon perdesi iner, yarışmanın jeneriği akar.)⁵⁴

Oyunun komik olmasını en başından beri isteyen Bayramoğlu'nun hazırladığı bu ikinci son oldukça tuhaf ve bir o kadar da gülünçtür aslında; ama parodinin sınırlarında gezmek adına yazarın yeni bir son tasarladığı düşünülmektedir. Metnin basım versiyonunda kurbanın asıl hikâyesini ve kendine bile itiraf edemediği yalanları anlattığı tiradın yarışmacılara yapılan bir itirafa dönüştürüldüğü ve oyunun sonunun yeniden değiştirilmiş olduğu görülmektedir. Zira *Beyaz Yalanlar*'da bu kez kandırılanın yalnızca potansiyel yarışmacı adayı konumundaki tiyatro seyircisi değil, oyundaki *reality show* yarışmacılarının bizzat kendileri olması niyet edilmiştir. Seyirci tarafından bir nevi ava giderken avlanma durumuna tanık olunmasının amaçlandığı oyun, yarışmacıların tıpkı medyada ya da yarışmalarda gördükleri insanlar hakkında olduğu gibi kurbanları hakkında da belli bir kabulleri ve yargıları olması; ama oyunun sonunda hiç de sandıkları gibi biri olmadığını ifşa edilmesi üzerine kuruludur. Bu bakımdan basım versiyondaki sonun daha fazla işlerlik sağladığı bir gerçektir. Kurbanın ve

52 Atay, *Görünüyorum O Halde Varım: "Meşhuriyet Çağı"nda Kültür ve İnsan*, 17.

53 Bayramoğlu, "Beyaz Yalanlar' Adlı Oyun ve Oyunun Yazım Süreci", 60.

54 a. e., 110-111.

yarışmacıların maskelerinin bir bir düştüğü ve yarışma formatının kendiliğinden hükümsüz kaldığı bir noktada çıplak gerçekleriyle kalan sıradan insanların acizliğini görmek seyirci için izlediği şeye dair geliştirdiği yargılar konusunda yeni bir deneyim geliştirmesi anlamında önemli gözükmektedir. Neticede, basım versiyonunda oyun şu şekilde kapanır:

ADAM *Bize müsaade.*

2. KADIN *Kusura bakma, seni de yorduk bu iki gün.*

1. KADIN *Olsun canım. Komşuyuz biz.*

ADAM *İyi akşamlar.*

2. KADIN *İyi akşamlar.*

1. KADIN *Yine görüşür müüz?*

2. KADIN *Bu sefer bende ama. Yok, olmaz. Oktay bu yarışma işini öğrenince beni evden kovabilir.*

ADAM *Bende de olmaz. Annem beni çoktan kovmuş olabilir.*

1. KADIN *Gitmeyin, kalın o zaman.*

(Bir an...)

2. KADIN *Yok canım. Yapmaz Oktay öyle şey. Göstermez ama sever beni. Niye kovsun? Değil mi?*

1. KADIN *Tabii.*

ADAM *Annem de sever beni. Özlemiştir hem. Sarılır şimdi kapıyı açınca. Değil mi?*

1. KADIN *Tabii.*

(Bir gidememe hali...)⁵⁵

Oyunun bu son cümlelerinde, gerçeğin kendisiyle karşılaşmanın verdiği ağırlığı taşımanın oyun kişilerine zor geldiği ve ilk fırsatta kendi beyaz yalanlarına tutunmaya çalıştıkları ve kaçtıkları görülmektedir. Bir çeşit geçiştirme haliyle ve yakında görüşme vaadiyle sahneden ayrılan bu kişileri gören seyircinin salondan ayrıldıktan sonra nasıl bir gerçekliğe dönecekleri meselesi, kendileriyle yüzleşme ya da kaçmayı seçme noktasında yine kendilerine bırakılmış durumdadır.

Sonuç Yerine

Neoliberalizm, bireyleri mevcut iş piyasası ve medya gibi mekanizmalar aracılığıyla birey olarak yeniden konumlanmış durumdadır. Küreselleşmeyle birlikte birey kendisinin ölçülebilir değerini kendini teşhir etme yoluyla belirlemeye çalışır ve bir meta olarak kendisini piyasa dolaşımına sokar. Bu mekanizmanın işlerliğinde özel olanın kamuya teşhir edilmesi durumu oldukça kritiktir ve *reality show* dünyası bu algının pekiştirilmesinde halen önemli bir işleve sahip gibi gözükmektedir.⁵⁶ *Reality show* programları ile yaratılmış olan yeni kitle kültüründe

55 Bayramoğlu, *Beyaz Yalanlar*, 53-54.

56 Özlem Yıldız, "Selves on Display: Neoliberal Subjectivities in Turkey in the First Decade of the Twenty-first Century through the Lens of Reality TV Shows" (Yüksek Lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2013), 41-42.

artık “*hayatın içinden kurgu çıkarmanın ötesinde, kurgunun hayata geçirilmesi söz konusu*”dur.⁵⁷ “*Gerçek’ hayatın izdüşümlerini kurgunun içinde görmekten çok, üretilmiş kurgunun, yani ‘hayal’in izdüşümleri*” hayatın içine girmektedir.⁵⁸

Gerçek ve kurgunun sınırlarının bulanıklaştığına dair bir tartışmaya girildiğindeyse tiyatrodan söz etmemek tartışmayı eksik bırakacaktır. Tıpkı televizyonun geldiği nokta gibi, kültür endüstrisinin hâkim söylemini yeniden üretme tehlikesiyle her zaman karşı karşıya olan tiyatro sahnesinin, tam da bu nedenle çağın insanının pasif bir alımlayıcı olup seyretme hazzına ve illüzyonuna kapılmasının ötesinde düşünsel bir deneyim yaşayabilmesi için kendini sürekli revize etmesi ve beslemesi gerekli gözükmektedir. Fakat günümüz Türkiye’inde ve ana akım tiyatrodaki yeterince varlık gösteremeyen ve sesini duyuramayan 2000 sonrası güncel oyun yazarlarımıza bakıldığında, Oğuz Arıcı’nın da vurguladığı gibi görünürlük bakımından “*kendini ifade edemeyen insanların sesi olma*” eğiliminde olmakla birlikte bu yazarların temel motivasyon kaynağının öncelikli olarak “*kendini ifade etme arzusu*”⁵⁹ olduğu söylenebilir. Bu da bağımsız tiyatro sahnelerinde hem yerel ve öznel hikâyelerin kendine yer bulmasını hem de sahnedeki oyun kişilerinin bir anlatıcı gibi konumlandığı performatif anlatılar oluşturulmasını beraberinde getirmektedir.⁶⁰ Dramatik bir yapının içinde hikâye anlatan oyun kişilerine rastlandığı gibi, anlatsal kipin merkezde olduğu ve dramatik kipin⁶¹ alıntulandığı örneklerle rastlamak da mümkündür. 2010’larla birlikte tiyatro yazarlığı serüvenine başlayan Ayşe Bayramoğlu’nun bu yazıda ele alınan oyunları da, yazarın tiyatrodaki hem anlatı meselesini araştırdığı hem de bu “*kendini ifade etme arzusunun*” sosyolojik boyutunu seyircinin izleme alışkanlıklarıyla oynayarak araştırmaya çalıştığı oyunları olarak kabul edilebilir. Hem tiyatrodaki hem televizyonda kolayca melodrama dönüşebilecek hikâyelerin sahneye taşınmasında Bayramoğlu, yazıda söz edilen iki oyununda trajikomik ve ironik olanın ortaya konduğu bir yapı oluşturmaya çalışmıştır. Takip ettiği bu stratejiye bakmak da, görünür olma çabasının merkeze yerleştiği 2000’lerin tiyatrodaki kendine nasıl yer edindiği ve edinebildiği meselesini anlayabilmek açısından önemli olabilir.

Tiyatrodaki Brechtien bir anlayışla konvansiyonel seyir alışkanlıklarını kırmaya yönelik atılan adımlar olarak değerlendirilebilecek *Hakiki Gala* ve *Beyaz Yalanlar* oyunları, katmanlı yapıları ve örtüşen temalarına rağmen sahnelemedeki farklı teatral hamleleriyle bir arada değerlendirilecek iki oyun olarak seçilmiştir. Ayşe Bayramoğlu’nun Tiyatrotem ile işbirliği sonucu yazmaya nail olduğu sahneleme metni *Hakiki Gala*’da özgünlük ve temsiliyet meselesinin seyirciyle kurulan ilişkiyi de hesaba katarak teatral bir zeminde araştırıldığı, *Beyaz Yalanlar*

57 Atay, *Görünüyorum O Halde Varım: “Meşhuriyet Çağı”nda Kültür ve İnsan*, 71.

58 a. e., 71.

59 Oğuz Arıcı, “Türkiye’de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler I”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 25 (2017), 17.

60 Gümüüş, “2000 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Yeni Bir Estetik: Performatif Anlatı”, 241.

61 Anlatsal kip ve dramatik kip ayrımının ortaya konduğu bir tartışma olarak bkz: Özcan, *Çağdaş Tiyatrodaki Anlatı: Tiyatrotem Üzerine Bir İnceleme*, 26-33.

oyununda da *reality show* formatıyla tiyatrodaki dramatik yapının bir aradalığının estetik ve tematik ayrımının peşine düşülmeye çalışıldığı görülmektedir. Tiyatrotem ile yollarının kesişmesi ve ekibin teşviğiyle, “tay tay” adımlar atan bir yazar adayı iken *Hakiki Gala* oyunu ile ödüllü bir yazara dönüşen Bayramoğlu’nun kaleme aldığı metinler gibi tiyatromuzun yerleşen seyir alışkanlıklarıyla oynamaya çalışan metinlerin üretilebilmesi için, belki de tam da bu nedenle her daim kolektif bir yaklaşımı benimsemek önemli olabilir.

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.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Arıcı, Oğuz. “Türkiye’de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler 1”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 25 (2017), 1-34.
- Atay, Tayfun. *Görünüyorum O Halde Varım: “Meşhuriyet Çağı”nda Kültür ve İnsan*. İstanbul: Can Yayınları, 2018.
- Bayramoğlu, Ayşe. “‘Beyaz Yalanlar’ Adlı Oyun ve Oyunun Yazım Süreci.” Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi, 2009.
- Bayramoğlu, Ayşe. *Hakiki Gala*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2010.
- Bayramoğlu, Ayşe ve Selen, Ayşe. “Bir Düşünceden Bir Sahne Metnine Yolculuk (Prova Günlükleri ve Notlar)”, *Hakiki Gala*, 11-46. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2010.
- Bayramoğlu, Ayşe. *Beyaz Yalanlar*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2012.
- Bayramoğlu, Ayşe. “Oyun Yazarının Bir Sahne Metni Oluşturmak Üzerine Deneyimleri”, *Hakiki Gala*, 47-48. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2010.
- “Bu ‘Pencere’ Sizi Utandırmak İçin Açıldı”, *Cumhuriyet*, 30.12.2012, erişim 23.09.2020). <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/bu-pencere-sizi-utandirmak-icin-acildi-394206>
- Çuhadar, Bahar. “Yerli oyun yazarlarının 5N1K’sı.” *Radikal Hayat*, 27 Mart, 2012. <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?type=haberyazdir&articleid=1083014>
- Debord, Guy. *Gösteri Toplumu*, çev. Aysen Ekmekçi- Okşan Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Gümüş, Yunus Emre. “2000 Sonrası Çağdaş Türk Tiyatrosunda Yeni Bir Estetik: Performatif Anlatı”, *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi*, 6 (2018), 237-248.
- Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Özcan, Ceren. *Çağdaş Tiyatrodaki Anlatı: Tiyatrotem Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2018.

- Sarıkartal, Çetin. “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlatmak”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29 (2010), 67-79.
- Sarıkartal, Çetin. “Varsayılan Kullanıcıyı Kenara Bırakmak: Neoliberalizm, Sinirbilim ve Oyuncu Eğitimi”, *Dikmen Gürün’e Yazılar*. Hazırlayan Yavuz Pekman ve Oğuz Arıcı, 514-525. İstanbul: Doğan Kitap, 2020.
- Şakı Aydın, Oya. “Şöhret Kültürü: Toplumsal Değişim ve Medyanın Rolü”, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2008.
- Şakrak, Bilgehan Ece. “Gerçekliğin Kurgulanmasında Reality-Show’lar”, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, 2014.
- Tiyatrotem, Ayşe Bayramoğlu’nun *Hakiki Gala* adlı kitabına önsöz, 5-8. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2010.
- Yıldız, Özlem. “Selves on Display: Neoliberal Subjectivities in Turkey in the First Decade of the Twenty-first Century through the Lens of Reality TV Shows”, Yüksek Lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2013.



The Specter of Michael Kohlhaas: The Nebula of Legality, Legitimacy and the Sense of Justice in Heinrich von Kleist's Novella and Antú Romero Nunes' Theater Play

Bilal Akar¹ 



¹Ph.D. Candidate, Boğaziçi University, Atatürk Institute for Modern Turkish History, Istanbul, Turkey

ORCID: B.A. 0000-0001-5935-5701

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Bilal Akar,

Ph.D. Candidate, Boğaziçi University, Atatürk Institute for Modern Turkish History, Istanbul, Turkey

E-posta/E-mail: akar.asa@gmail.com

Submitted/Başvuru: 03.10.2020

Revision Requested/Revizyon Talebi:

25.10.2020

Last Revision Received/Son Revizyon:

31.10.2020

Accepted/Kabul: 17.11.2020

Citation/Atıf:

Akar, Bilal. "The Specter of Michael Kohlhaas: The Nebula of Legality, Legitimacy and the Sense of Justice in Heinrich von Kleist's Novella and Antú Romero Nunes' Theater Play" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31, (2020): 67-81. <https://doi.org/10.26650/jtcd.804822>

ABSTRACT

This article analyzes the dramaturgical perspective of Heinrich von Kleist's novella and General Art director of Thalia Theater Antú Romero Nunes' play Michael Kohlhaas in the sense of modern law and justice, the conflict between sovereignty and legitimacy, and the relationship between force and right. Both the novella and play of Michael Kohlhaas question the conflict of legality, legitimacy, and the sense of justice. Since the story of Kohlhaas has been a canonical work for both different artistic productions and sociology of law for two centuries, this article offers a conversation among Kleist's novella, Nunes' play, and the sociological analysis of modern law. From an interdisciplinary point of view, the article examines the construction and interpretation of the story of Michael Kohlhaas.

Keywords: Antú Romero Nunes, Heinrich Von Kleist, Legitimacy, Michael Kohlhaas, Sociology of Law



Introduction

*For who would bear the whips and scorns of time,
Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life*

Hamlet, Act III, Scene I
William Shakespeare

A specter is haunting the modern world — the specter of Michael Kohlhaas. The concepts of legality, legitimacy, and sense of justice melt into the air when the story of Kohlhaas is heard. The Michael Kohlhaas' rebellion whispers to our hearts, minds, and consciousness. The world that suffers from injustice looks for a solution by dreaming Kohlhaas again and again. In a sense, *Michael Kohlhaas* became a milestone like Oedipus, Antigone, Hamlet and Faust.

In this article, I am going to analyze the dramaturgical perspective of Heinrich von Kleist's novella and General Art Director of Thalia Theater Antú Romero Nunes' adaptation play from the foci of modern law and justice, the monarchs' absolute and divine power on legislation, the conflict between sovereignty and legitimacy, the relationship between force and right. Put in different words, I am going to trace the echo of Kleist's novella in Nunes' play. My analysis is going to be based ON an understanding of law and justice, and the conflicts of Michael Kohlhaas as a character. Since the story of Kohlhaas has been a kind of canonical work for both different artistic productions and the sociology of law for two centuries, I will articulate a conversation among Kleist' novella, Nunes' play, and sociological analysis of modern law. I aim to contribute to the interdisciplinary study of law, literature, and theater by focusing on the dramaturgical and sociological analysis of both Kleist's novella and Nunes' play.

A brief introduction to Kleist's novella and its interpretations

Heinrich von Kleist's novella *Michael Kohlhaas* was based on a 16th-century story of Hans Kohlhase. The fragments of the work were published in the literary journal named *Phöbus* in June 1808, and the story was published as a book in 1810.¹

1 Wikipedia. 2020. "Hans Kohlhase" Last modified September 28, 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Kohlhase

The reason that Kleist's novella is one of the significant literary pieces of the 19th century is due to the ways in which it questions the relationships between the individual, society, state, and law. Regarding these concepts, Kleist makes readers think about justice, equity, legitimacy, and right and wrong. The book, *Michael Kohlhaas*, is one of the first examples of modern literature centered on the questions of the role of law in social and political structures. In the book, despite the character Kohlhaas living in the 16th century, we see the direct connections between Kleist's novella and the concept of modern law. Moreover, Kleist's references to Jean-Jacques Rousseau's *On the Social Contract; or Principles of Political Rights* are clear throughout the book. Kleist looks at Michael Kohlhaas' period from the perspective of the Enlightenment era. The historical period which the character Michael Kohlhaas lived in was the period of the emergence of Protestantism as a religious and political power. As a writer and public figure, Kleist's novella influenced the discussions of the Prussian Law reforms.

The novella *Michael Kohlhaas* has affected many scholars, writers, and directors in the respective fields of philosophy, history and sociology of law, literature, cinema and theater. Kleist's novella *Michael Kohlhaas* has always been a reference guide for academic studies from various perspectives such as the concept of justice, legitimacy, the rise of Protestantism, and the political history of Germany. In addition to that, in the literature field, the writers and directors are also inspired by the story of Michael Kohlhaas:

*Franz Kafka sees Kohlhaas' story as a tragedy of the modern individual. He says that he "could not even think of" this work "without being moved to tears and enthusiasm."*² John Maxwell Coetzee's book *Life and Times of Michael K* is an answer to *Kohlhaas*.³ The story of *Michael Kohlhaas* influenced E. L. Doctorow's 1975 novel *Ragtime*, which uses similar plot elements and has a protagonist named "Coalhouse Walker". Doctorow himself called his book "a quite deliberate homage" to Kleist's story.⁴ Andrey Zvyagintsev's movie *Leviathan* (2014)⁵ gives references to not only Thomas Hobbes' *Leviathan* but also Kleist's novella.⁶

The play *Kohlhaas* (1990) was an adaptation of the book by playwright and actor Marco Baliani.⁷ The novella was filmed by Volker Schlöndorff titled *Rebel* in 1969⁸ and by Arnaud

2 Richard Clark Sterne, *Dark Mirror: Sense of Injustice in Modern European and American Literature* (New York: Fordham University Press, 1994), 180.

3 Peter Horn, "Michael K.: Pastiche, Parody or the Inversion of Michael Kohlhaas" *Current Writing* 17/2 (2006), 56–73.

4 Neiman Reports, "Ragtime Revisited", in *Conversations with E.L. Doctorow*. Ed. Christopher D. Morris (University: University Press of Mississippi, 1999), 124.

5 Carmen Gray, "Breaking the waves: Andrey Zvyagintsev on his award-winning film *Leviathan*" *Calvert Journal*, Accessed 14.09.2020 <https://www.calvertjournal.com/articles/show/3315/russian-film-director-andrey-zvyagintsev-leviathan>

6 Wikipedia. 2020. "Michael Kohlhaas", Last modified September 29, 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Kohlhaas

7 Marco Baliani "Michael Kohlhaas" Marco Baliani, Accessed 14.09.2020, <http://www.marcoaliani.it/evento/kohlhaas-san-marino/>

8 IMDb, "Volker Schlöndorff", Accessed 15.09.2020, <https://www.imdb.com/name/nm0772522/>

des Pallières in 2013⁹. And in 2018, Antú Romero Nunes could not resist the inspiring call of Michael Kohlhaas and staged an interpretation in the Thalia Theater, Hamburg.

The story of the novella is based on the life of Hans Kohlhaas, “*a merchant whose grievance against a Saxon nobleman developed into a full-blown feud against the state of Saxony.*”¹⁰ Hans Kohlhaas was executed in 1540 for infringement of the Eternal Peace of 1495.¹¹ Kleist takes this real story as a basis and discusses concepts such as state authority, justice, law, and ethics in his book.

In the book, Michael Kohlhaas is a horse dealer who wants to cross a border to sell his horses. Lord Junker Wenzel von Tronka, who is a board guardian lord, asks for a permit from Kohlhaas despite there being no legal need for such permission. Kohlhaas leaves two horses and his servant Herse to take care of the horses. Martin Swales summarizes the rest of the story as:

When he returns, it is to discover that both the servant and the horses have been scandalously mistreated. From that point on Kohlhaas commits himself entirely to the quest for justice. His wife takes a petition to Berlin on his behalf, but, in her eagerness to press through the crowd she offends one of the guards who pushes her back with his lance. She returns home, gravely wounded and dies. Kohlhaas attacks the castle of the Junker and goes on brutally to sack a number of towns in order to find the Junker – but without success. He is discredited because his campaign is linked with the criminality of Nagelschmidt and his outlaws. When the two horses are discovered at a knacker’s yard, the disproportion between the obsessive fury of Kohlhaas’ campaign for justice and its immediate cause becomes clear. Finally, in part as the result of an intervention by Martin Luther, Kohlhaas is granted an amnesty, and his case is heard. He accepts the judgment that he must be executed for the destruction he has caused, but his complaint against the Junker is fully upheld, and the two horses, restored to their previous perfect condition, are returned to him.¹²

When Kohlhaas meets with Martin Luther, he sets out three conditions: first, his trial with Tronka must be repeated, his horses must be returned in the same condition as they were when captured by Tronka, and compensation must be paid to his servant Herse. While he is waiting for the trial, one of his former companions Nagelschmidt, who was fired by Kohlhaas because of his crimes, loots some towns for his own profit. Kohlhaas is linked with the criminality of Nagelschmidt and his outlaws. At the trial, Kohlhaas’ demands (the return of his two horses and compensation for his servant) are accepted but he is sentenced to death because of his rebellious actions. He accepts the judgment with all consequences. Just before the execution, Kohlhaas stages an act of revenge:

9 IMDb, “Arnaud des Pallières, Accessed 15.09.2020, https://www.imdb.com/name/nm0220774/?ref_=nv_sr_srsrg_0

10 Wikipedia. 2020. “Hans Kohlhaas” Last modified September 28, 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Kohlhaas

11 Ibid.

12 Martin Swales, “On Michael Kohlhaas” German Literature, Accessed 14.09.2020, <https://www.germanliterature.com/19th-century/kleist/michael-kohlhaas>

*One of his final acts involves revenge; a gypsy woman has given him a capsule containing a roll of paper that predicts the future destiny of the Elector of Saxony, one of Kohlhaas' chief adversaries. The Elector hopes to acquire the piece of paper, but Kohlhaas defiantly swallows it before going to his death.*¹³

Kleist's book ends with a paragraph about Kohlhaas' children and their lineage. Kleist describes the grandsons of Kohlhaas as happy and proud people who still live in Mecklenburg. Nunes' play starts four centuries after the original story of Hans Kohlhaas and two centuries after the publishing of Kleist's novella. The director summarizes the plot of the play as:

*The Kohlhaas brothers independently run an import-export business. During the celebration of the company anniversary, a message arrives that changes everything. The trade of the Kohlhaas brothers is at stake. What to do? You remember the old family story, Kohlhaas, the horse dealer. The history of Kohlhaas provides them with a justification and higher legitimacy for their actions.*¹⁴

At the beginning of the play, an external voice reads a quote from Kleist's book:

*On the banks of the Havel, about the middle of the sixteenth century, lived a horse-dealer, named Michael Kohlhaas. He was the son of a schoolmaster, and was one of the most honest, while at the same time he was one of the most terrible persons of his period.*¹⁵

After that, we see a guillotine execution. It is the same guillotine that killed Michael Kohlhaas four centuries ago. The end of Michael Kohlhaas' life became the beginning of his legend. Nilgün Firidinoğlu interprets the opening of the play as:

*"I'm going to tell the story you know in a different way," Nunes tells us. Suddenly falling guillotine blade cuts Kohlhaas' head. The execution imagines the opposite rather than a break and a solution: it is a historical continuity. The guillotine connects the stage to an office reminiscent of the new generation of Kohlhaas, the mid-1500s to the first half of the 1990s.*¹⁶

Nunes' play *Michael Kohlhaas* (its premiere is in 2018) is the story of three Kohlhaas brothers who run an import-export company in the 1990s. On stage, we see the Kohlhaas brothers' office with wooden walls. The place is like an over-worked machine in a cacophonous environment. Stefan Schmidt describes the office setting by referring to the Germany context:

13 Martin Swales, "On Michael Kohlhaas" German Literature, Accessed 14.09.2020, <https://www.germanliterature.com/19th-century/kleist/michael-kohlhaas>

14 Antú Romero Nunes, "Michael Kohlhaas" Thalia Theater, Accessed 14.09.2020, <https://www.thalia-theater.de/stueck/michael-kohlhaas-2017>

15 Henrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, trans. Martin Greenberg (New York: Melville House, 2005),1.

16 Nilgün Firidinoğlu, "Hukuk adaleti tesis eder mi?" Unlimited. Accessed 14.09. 2020, <https://www.unlimiteddrag.com/post/hukuk-adaleti-tesis-eder-mi>

Its features with a sweeping fax machine, vorsintflutlichem computer, gray-black binders, white coffee maker, and clock cuckoo clock strongly reminiscent of the ARD evening series "office, office", which until the early 1990s in the bureaucracy of the German working world was over.¹⁷

The first 40-45 minutes of the play – its duration is 105 minutes – is silent. The Kohlhaas brothers are just part of a machine. From time to time, an order is given, and they deliver it. It is like a Taylorist/Fordist production system. During the silent part, all three actors act in a stylized and grotesque form. Their workplace and working mechanism, working period, and even break time are regulated in a sense. The Kohlhaas brothers are staged as docile bodies. They find their ancestor Michael Kohlhaas' head in one of the boxes and treat it as just a part of their work. When the Kohlhaas brothers get a fax message about their company, which we do not know the details of, they try to solve the problem by applying to several state institutions. They could not reach any solution to this seemingly unjust decision. At that point, the memory of their ancestor, the head in the box gains a meaning. They turn their office into a castle. They militarize themselves. Unlike Kleist's Kohlhaas, they do not attack but defend. The law order and the social contract is broken. We see that the arbitrariness of domination eliminates the legitimacy of the authority. The physical transformation of the Kohlhaas brothers, their living space, and the schedule is a rupture of the docile bodies. After that preparation, all reality vanishes. The play gains a surreal form. The past, now and future dreams come together and question the justice and legitimacy. Michael Kohlhaas' rebellion and the Kohlhaas brothers' unrest follows the same line despite all differences. The three actors portray themselves both as soldiers who are preparing themselves for resistance and the characters of Kleist's novel like Kohlhaas' wife and servant, the aristocrats in the book, and even Martin Luther. These transitions from character to character connect the stories of Kohlhaas' brothers and Michael Kohlhaas on a different level. The rebellious inspiration of their ancestral history is embodied. At the climax of the play, Martin Luther comes to the stage. However, his political power vanishes in the modern system and the character becomes a parody. As Stefan Schmidt states that:

The religious dimension, which plays a major role in the novel as a self-justification, has been taken as a point of reference for the notoriously dissatisfied, of whom the staging wants to tell today. Therefore, the figure of Martin Luther at Thalia Theater also (unlike Kleist) does not survive the encounter with the Kohlhaas partisans. The man is tied to a desk chair with packing tape, maltreated with a dead (cloth) mouse, and then tortured to the bitter end with a frighteningly living snake.¹⁸

17 Stefan Schmidt, "Rache im Remix" NachtKritik, Accessed 14.09.2020, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14898:michael-kohlhaas-antu-romero-nunes-brilliert-mit-einem-gesampelten-kleist-am-thalia-theater-hamburg&catid=37:thalia-theater-hamburg&Itemid=100190

18 "Rache im Remix"

At the end of the play, one of the Kohlhaas brothers gets killed by the police after he surrenders. His illegal execution happens because he attempted disobedience. As I mentioned above, in Kleist's novel, Michael Kohlhaas swallows the paper given by a gypsy woman as a passive resistance against the elector. However, the Kohlhaas brothers do not execute any similar action. Unlike Kleist, Nunes does not let the audience reach any kind of catharsis.

The Nebula of Legality, Legitimacy, and the Sense of Justice

Although Kleist's novella and Nunes' interpretation follow different storylines, they have highly similar dramaturgical lines. Therefore, I am going to refer to the name Michael Kohlhaas as both the character of Kleist and the representation of Nunes' Kohlhaas brothers. After this analysis, I will also look at Nunes' play from a theatrical point of view.

In the book, Kleist makes a direct reference to Rousseau's *On the Social Contract; or Principles of Political Rights* to describe the philosophical grounds of Kohlhaas' rebellion.¹⁹ The monarchs' absolute and divine power on legislation, the conflict between sovereignty and legitimacy is questioned by Rousseau. I take Rousseau's legitimated authority as the authority under the legal domination as David Trubek states in his article "Max Weber on Law and the Rise of Capitalism"²⁰. Whatever its legal basis is, a modern legitimated authority's power comes from legality. According to Trubek, under legal domination, "*Law legitimated by its origin in rational enactment. All law is consciously "made" through logical techniques by an authority which itself is established by law and which acts in accordance with legal rules.*"²¹ The question of legitimacy brings Max Weber's critique of modern state and law into the discussion. Weber's idea of violence when regarding the modern state law and state monopoly opens a sphere to analyze the state officers', princes', and the Kaizer's approaches to Kohlhaas' unrest. Moreover, as a character, Martin Luther's position in the book provokes the discussion of justice, order, legitimacy, and state. In addition to these analysis lines, according to Gabriel Kuhn, Michel Foucault finds in the Kleist's Michael Kohlhaas, which is based on the real story of Hans Kohlhaas, an example of *parrhesia*.²² Accordingly, Foucault developed the concept of parrhesia as a mode of discourse in which one speaks openly and truthfully about one's opinions and ideas without the use of rhetoric, manipulation, or generalization.²³ Hence, Kohlhaas' claims and testimonies in the court underpin a discussion on how the juridical system works and parrhesia is paradoxically excluded from modern law.

19 Henrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, trans. Bilge Uğurlar and Türkis Noyan (İstanbul: Can Yayınları, 2015), 24.

20 David Trubek, "Max Weber on Law and the Rise of Capitalism" *Wisconsin Law Review* 3 (1972), 735.

21 Ibid. 735

22 Gabriel Kuhn, "Anarchism, postmodernity, and poststructuralism", in *Contemporary Anarchist Studies, An Introductory Anthology of Anarchy in the Academy*. Eds. Amster, R., DeLeon, A., Fernandez, L. A., Nocella, A. J. II, Shannon, D. (London: New Routledge, 2009), 21.

23 Michel Foucault, *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia* (six lectures) in the University of California at Berkeley, Foucault, Accessed 12.11.2018, <https://foucault.info/parrhesia/>

In general, Rousseau in his book *On the Social Contract; or, Principles of Political Right* argued against the idea that monarchs were divinely empowered to legislate. Rousseau asserts that only the sovereign people have that all-powerful right. In this desired social contract, everyone will be free because they all forfeit the same number of rights and impose the same duties on all. Kleist through his omnipresent narration states that Tronka's manipulation of the court breaks the social contract. Therefore, the natural law, which is the more powerful and right one, comes onto the stage. On the other hand, during the book, Kohlhaas demands only three things that I mentioned above even though he has moral and military superiority and the support of the common people. In a sense, his aim is the construction of the social contract based on Rousseau's description. Kleist's Kohlhaas is neither just a victim of state authority nor a glorious hero of justice. Kohlhaas burns the different towns to force the authorities to reach Lord Tronka. Kleist repeatedly emphasizes Kohlhaas' dualistic position. The beginning of the book describes Kohlhaas as "*one of the most honorable simultaneously the most terrible man*"²⁴. This statement refers to Martin Luther's approach to the rebellion of Kohlhaas. In the book, Luther publicly disgraces Kohlhaas. Kohlhaas meets with Luther, tells his case, and asks for forgiveness. Luther does not accept, but he writes a letter to the king to defend the right of Kohlhaas. He takes a position as a referee. According to Wolfgang Wittkowski:

*The depiction of Luther leading the public defamation of the rebel fits well with his role in history textbooks. Most scholars have overlooked the fact that Kleist has Luther perform a total turn-about after meeting the "rebel". This, however, conforms well with Luther's historical role, if not in the historic Kohlhaas case. Indeed, before the execution, Luther grants Kohlhaas' the Holy Communion he had previously denied him. Since the hero still does not fulfill the condition of forgiving, the Reformer's gesture can only indicate his strongest disapproval of the verdict, which erases the amnesty he had negotiated regarding the very acts for which Kohlhaas is to die.*²⁵

Luther's reformism against the Catholic Church's authority changed the power balance in the case of Germany. Just like in Tudor Britain, the political authorities gained power against the religious authority. Therefore, a new basis for justice and legitimacy was required in the relationships between state, aristocrats, and common people. Even though Lutheran orthodoxy is not revolutionist in the face of state authority, the abolishment of the Catholic Church's power required a new legal system and redefinition of authority. Wolfgang Wittkowski claims that: "*In fact, his treatise *Von weltlicher Obrigkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei* (On Secular Government, how much Obedience we owe to it; 1523) helped ignite the Peasant War the following year in 1524 and the Kohlhaas case in 1532-40 on which Kleist's story-based.*"²⁶

24 Kleist, *Michael Kohlhaas*, 1.

25 Wolfgang Wittkowski, "Is Kleist's Michael Kohlhaas a Terrorist? Luther, Prussian Law Reforms and the Accountability of Government Historical Reflections", *Réflexions Historiques The End of the Enlightenment* 26/ 3, (2000), 473.

26 Ibid. 476.

Before analyzing Kleist's story regarding Weber's understanding of the law, I need to provide historical detail to connect the effects of the book Michael Kohlhaas in legal reform in Germany (i.e., in Prussia). The Prussian monarch Frederick the Great, seven years before the French Revolution, published in a Berlin newspaper an assessment which appears to give the most cogent commentary on Kleist's novella:

Be all judicial boards aware that the lowest peasant (and even) the beggar are human beings just like the king. Before the judiciary, all people are equal, whether a prince is suing a peasant or vice versa. A judicial board that commits injustices is more dangerous and worse than a gang of thieves. From these, you can protect yourself. But from rogues who use the cloak of justice in order to serve their ugly passions, from those nobody can protect himself. They are worse than the greatest rascals in the world and deserve a double punishment.²⁷

This political declaration can be counted as an application of Weberian principles even before Max Weber was born. Kleist's novella discusses the role of legality and legitimacy before the rise and domination of classical legal thought between 1850-1914. The attack on Kohlhaas' individual and property rights, his demand for formal equality, defending the normative ideas such as right, will, fault are the signifiers of the parallels with Kleist ideas and the "norms of the classical legal thought"²⁸. On the other hand, Kleist's ideas on legality and justice do not match the German legal thought which was hegemonic in the transnational legal field between 1850 and 1900. In Kohlhaas' case, Kleist's concept, the reason for Kohlhaas' rebellion, and the sense of justice do not correspond to German legal thought. For instance, Kurt Riezler traces the concept of the sense of justice's first appearance to a 1796 book on jurisprudence by the young P.J.A. Feuerbach, the father of modern German criminal law and author of the influential Bavarian Penal Code of 1813. Feuerbach, however, did not make much of the term and certainly did not accord it any great theoretical significance.²⁹ According to Mark Dirk Dubber:

The term – sense of justice – entered public discourse after Heinrich Kleist's popular novella "Michael Kohlhaas" appeared in 1810. The duped subject Kohlhaas is led by his somewhat overdeveloped sense of justice to commit a series of increasingly destructive acts in an effort to force a local potentate to give him his due. In Kleist's words, "his sense of justice made him a robber and a murderer" in order to right the injustice of having his horses seized pursuant to an arbitrary comes only when he learns, on his way to gallows, that the local lord whose mistreatment he had to endure has been sentenced to a two-year prison term by the highest court in Saxony.³⁰

27 Marlon Grafın Dönhoff, *Preussen: Mass und Masslosigkeit*, trans. Wolfgang Wittkowski (Berlin: Btb Bei Goldmann, 1987), 482.

28 Duncan Kennedy. "Three Globalizations of Law and Legal Thought: 1850-2000", *The New Law and Economic Development: A Critical Appraisal*, Ed. Trubek, David and Alvaro Santos, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 21.

29 Markus Dirk Dubber, *The Sense of Justice Empathy in Law and Punishment* (New York: NYU Press, 2006), 33.

30 Ibid. p. 34.

In the book, the final decision is declared as: *The Elector then called out: "So, Kohlhaas the horsedealer, you have thus been given satisfaction; prepare now to take satisfaction in your turn to His Imperial Majesty, whose representative stands here, for your violation to His Majesty's public peace!"*³¹

Although the Kaiser Friedrich approved of the main argument of the book Michael Kohlhaas, the conflict between Kleist's term of sense of justice and German legal thought was not solved. As Dubber states that:

*The jurisprudential career of the sense of justice began in earnest with the work of Friedrich Carl von Savigny, first professor in Berlin, then Prussian minister of justice, and, most important, founder of the Historical School of Jurisprudence, which would later claim adherents in many countries, including the United States. In contrast to Kleist, Savigny showed little interest in an individual's aspirational sense of justice that many conflicts with existing legal norms, or at any rate with those in power.*³²

From the dramaturgical point of view, the end of the book – except for the swallowing the paper part – is as if it was edited by Weber. At the end of the story, Kohlhaas got a trial and achieved his aims. At the same time, he was executed because of his rebellion. I think it is a textbook definition of Weber's understanding of the law. In addition, Kleist adds the story of the Gypsy woman's paper as an act of cathartic revenge. Except for that gesture, the final part of the story is a gesture of a "systematic analysis of the role of law in securing political legitimacy"³³ as Weber states. In the introduction part, I provided several examples of how Kleist's novella affects different writers and directors. Hence, all of them emphasize the conflict between the legal conclusion and fair conclusion. However, Weber's understanding of law focuses on the pure rationalization of the legal system rather than exceptional cases or experiences. As Cotterrell states that:

*Like all Weber's other fundamental concepts for social analysis, legal domination is an ideal type; in other words, a conceptualization that is not a generalization from experience but a logically formulated idea intended as a useful basis for constructing models in social life, their analytical separation is a consequence of the conceptual framework of Weber's sociology.*³⁴

For Weber, modern law is rational. In this way, it functions in terms of general rules instead of individual cases. Thus, Weber offers a total system based on 'ideal types'. When regarding the extension of Weberian analysis in the case of Kleist novella we see that it lacks two significant elements: economic rationality and the relationship between authority and legitimacy. However, Kohlhaas' action can be considered as social as Weber defines. From this perspective, one question can be asked: What were the social motivations that led Kohlhaas' actions in pursuit of

31 Kleist, *Michael Kohlhaas*, 143.

32 Dubber, *The Sense of Justice Empathy in Law and Punishment*, 34.

33 Roger Cotterrell, *Law's Community: Legal Theory in Sociological Perspective* (Oxford: Clarendon, 1995), 134.

34 Ibid. 135

Justice in a Weberian sense? As it is known, Weber classifies social actions as four ideal types: traditional, affective, value rational and instrumental-rational social actions.³⁵ Even though Kohlhaas lost his wife he never mentions that loss in his legal cases. Moreover, he also does not refer to his belief in justice as a principle. His desire for justice is a subtext motivation from the dramaturgical perspective. His actions triggered by authoritarian injustice can be classified as instrumental-rational social action. However, although Kohlhaas' actions have a rational ground from Weber's perspective, the consequences of his actions are conflicted with the state authority which is sustained by law. Even though his rebellion is caused by unlawful decisions of the political authority, his justice-seeking is also out of the law. At this point, the existence of state law becomes superior to the sense of justice. As seen, Kleist's book opens a space to understand the historical and political background of the question of legality, legitimacy, and justice.

Under the lights of the dramaturgical discussions that I state above, Nunes' story of the Kohlhaas brothers is seen as an echo of Kleist's novella. The success of Nunes' interpretation lies in a staging that is both structurally unique and dramaturgically similar with Kleist. In other words, Nunes shows that the specter of Michael Kohlhaas is still with us and reminds us of the unresolved conflict of legality, legitimacy, and the sense of justice. The director emphasizes that the story of Kohlhaas is still the polar star in this nebula.

Nunes' play is designed in an epic form. Since Germany has an outstanding history of epic theater, it is important to understand the sociological and dramaturgical basis of this form. Nunes takes a well-known story and looks at its traces in the contemporary world. He deconstructs Kleist's story and builds a new one, which states that the conflict of law and justice is still unresolved. Moreover, today's world lacks grey areas to sustain an individual's claim against the juridical system. The 18th and 19th centuries were the periods of construction for the modern state systems under the shadow of enlightenment ideas, however; Nunes shows that the system is stable for now and it is coming for the Kohlhaas brothers, and potentially, for the audience themselves. The confrontation of the audience in front of the Kohlhaas brothers' story forces them to question their ideological positions. In this sense, I think that Nunes' interpretation of Kohlhaas is a performative version of what Louis Althusser states in his article "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht Notes on a Materialist Theater":

35 Weber believes that there are four ideal types of social actions. Ideal types are used as a tool to look at real cases and compare them to the ideal types to see where they fall. No social action is purely just one of the four types. Traditional Social Action: actions controlled by traditions, "the way it has always been done" Affective Social Action: actions determined by one's specific affections and emotional state, you do not think about the consequences Value Rational Social Action: actions that are determined by a conscious belief in the inherent value of a type of behavior (ex: religion) Instrumental-Rational Social Action: actions that are carried out to achieve a certain goal, you do something because it leads to a result.

Karl Thomson, "Max Weber's Social Action Theory", *ReviseSociology*, Accessed 15.09.2020, <https://revisesociology.com/2017/01/26/max-webers-social-action-theory/>

I mean that the material, or the themes, of the classical theatre (politics, morality, religion, honour, 'glory', 'passion', etc.) are precisely ideological themes, and they remain so, without their ideological nature ever being questioned, that is, criticized ('passion' itself, opposed to 'duty' or 'glory' is no more than an ideological counterpoint never the effective dissolution of the ideology).³⁶

Director Nunes can only break with these formal understandings because he has already broken with their material conditions. His principal aim is to produce a critique of the spontaneous ideology in which humans live. That is why he is inevitably forced to exclude from his plays this formal condition of the ideology's aesthetics, the consciousness of self (and its classical derivations: the rules of Aristotelian unity). The question of the director is what happens when an individual uses of violence against the state authority, then who is to be blamed? The individual, or the authority, which arbitrarily used its power to sustain its dominance without referring to the concept of legitimacy. Nunes' dramaturgy wishes to alienate audiences from their internalized legitimacy of the state authority, by showing the structural elements of the construction of their ideological perception.

Consequently, Nunes aims to make the audience realize certain socio-political conditions of the characters and the story of the play, in other words, he aims to "keep a social drama free of the effects which empathy produces and which the audience was accustomed to."³⁷ I conceive Nunes' position as a director by following Althusser's critique on dialectic epic theater:

Brecht was right: if the theatre's sole object were to be even a 'dialectical' commentary on this eternal self-recognition and non-recognition – then the spectator would already know the tune, it is his own. If, on the contrary, the theatre's object is to destroy this intangible image, to set in motion the immobile, the eternal sphere of the illusory consciousness's mythical world, then the play is really the development, the production of a new consciousness in the spectator – incomplete, like any other consciousness, but moved by this incompleteness itself, this distance achieved, this inexhaustible work of criticism in action; the play is really the production of a new spectator, an actor who starts where the performance ends, who only starts so as to complete it, but in life.³⁸

Hence, Nunes questions the audiences' perception of justice and the legal system. He aims to make the audience face the discourse of terror, legitimacy, and state power. The position of Kleist's readers in front of Kohlhaas' parrhesia and the audiences' position in front of Nunes' play is a very similar way. In addition to that, the director's dramaturgical choices have parallels with Foucault's description of the truth regime. As Alan Hunt and Gary Wickham state that:

36 Louis Althusser, "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht Notes on a Materialist Theatre", Marxists. Accessed 13.09.2020, <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1962/materialist-theatre.htm>

37 Walter Benjamin, "What is Epic Theater?" *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969), 16.

38 "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht Notes on a Materialist Theatre".

Discourses generate truths, or to be more precise truth-claims. Truth is produced, but it is not produced dispassionately or impartially, it is produced with a passion, with what Foucault calls a 'will to truth' or 'will to knowledge' and gives rise to a regime of truth: Each society has its regime of truth, its 'general politics' of truth: that is, the type of discourse which it accepts and makes function as true; the mechanisms and instances which enable one to distinguish true and false statements, how each is sanctioned; the techniques and procedures accorded value in the acquisition of truth; the status of those who are charged with saying what counts as true.³⁹

In short, Nunes confronts the audience with Kleist's discussion on the sense of justice through a contemporary interpretation. Despite that, the main discussion of the play has a universal characteristic, the director's staging choices and references to the historical and social structures of Germany provokes a challenging confrontation for audiences.

Conclusion

All in all, this article analyzes the two art productions of Kleist's novella and Nunes' theater play through the basic sociological discussions about the concepts of modern law, state authority, sense of justice, and legitimacy. In the multi-disciplinary conversation between the fields of dramaturgy and sociology above, I demonstrated how the specter of Kohlhaas is still traveling in the skies of the contemporary world. As we saw, the era of Kleist was a foundational epoch in the sense of the establishment of a modern state system in Europe. Therefore, the rebellion of Kohlhaas had a more powerful impact on the discussions of what defines modern law and justice in the fields of academia and theatrical art. The path the world chose as a legal system has never accepted the way of Michael Kohlhaas and Kohlhaas brothers.

However, this story has always been the stage for questioning the nature of concepts such as modern law, state authority, sense of justice, and legitimacy for academicians, artists, people, Antú Romero Nunes being one of them. In his play, Nunes unveils the contemporariness state of this unresolved conflict. Wherefore, the director calls the audience to face this cold reality by subverting this well-known story. Undoubtedly, as Nunes illustrates we are in the depths of the world where the Kohlhaas brothers were murdered without any inquisition.

Thereupon, I contend that starting a dialogue between art and sociology opens new modes of thinking on the socio-political implications that Kleist did by questioning the conflict between law and justice in his novella Michael Kohlhaas. Therefore, multidisciplinary approaches like this one offer the opportunity to scholars in the field of dramaturgy and sociology to think conjointly about social, cultural, and political issues without limiting themselves within academic boundaries or purely aesthetic concerns. My aim is with such a multi-disciplinary discussion to make connections with our lives, art, and sociology. I end my article with Nunes' ironic description of Kohlhaas' story:

39 Alan Hunt and Gary Wickham, *Foucault and Law*, (London: Pluto, 1994), 11.

*The world is a complicated place and Kohlhaas must stand up to it. He fights back and shakes things up. In order to get justice, he must commit injustice. Kohlhaas goes on his way, loses everything, and finds himself. He fails and he wins. Both! That's the funny thing.*⁴⁰

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 / KAYNAKÇA

- Althusser, Louis. "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht Notes on a Materialist Theatre", Marxists. Accessed 13.09.2020, <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1962/materialist-theatre.htm>
- Baliani, Marco. "Michael Kohlhaas" Marco Baliani. Accessed 14.09.2020, <http://www.marcobaliani.it/evento/kohlhaas-san-marino/>
- Benjamin, Walter. "What is Epic Theater?" in *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969.
- Cotterrell, Roger. *Law's Community: Legal Theory in Sociological Perspective*. Oxford: Clarendon, 1995.
- Dönhoff, Marion Grafın. *Preussen: Mass und Masslosigkeit*, Translated by Wolfgang Wittkowski. Berlin: Btb Bei Goldmann, 1987.
- Dubber, Markus Dirk. *The Sense of Justice Empathy in Law and Punishment*. New York: NYU Press, 2006.
- Firidinoğlu, Nilgün. "Hukuk adaleti tesis eder mi?" Unlimited. Accessed 14.09. 2020, <https://www.unlimiteddrag.com/post/hukuk-adaleti-tesis-eder-mi>
- Foucault, Michel. "Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia (six lectures)" The University of California at Berkeley. Accessed 14.09.2020, <https://foucault.info/parrhesia/>
- Gray, Carmen. "Breaking the waves: Andrey Zvyagintsev on his award-winning film Leviathan" Calvert Journal,. Accessed 14.09.2020, <https://www.calvertjournal.com/articles/show/3315/russian-film-director-andrey-zvyagintsev-leviathan>
- Horn, Peter. "Michael K.: Pastiche, Parody or the Inversion of Michael Kohlhaas" in *Current Writing* 17/2, (2006), 56–73.
- Hunt, Alan and Wickham, Gary. *Foucault and Law*. London: Pluto, 1994.
- IMDb, "Volker Schlöndorff". Accessed 15.09.2020, <https://www.imdb.com/name/nm0772522/>
- IMDb, "Arnaud des Pallières". Accessed 15.09.2020, https://www.imdb.com/name/nm0220774/?ref_=nv_sr_srsrg_0
- Kennedy, Duncan. "Three Globalizations of Law and Legal Thought: 1850-2000"

40 Rache im Remix

- In *The New Law and Economic Development: A Critical Appraisal*. Edited by Trubek, David and Alvaro Santos, 19-73. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Kleist, Heinrich von. *Michael Kohlhaas* translated by Bilge Uğurlar and Türkis Noyan. İstanbul: Can Yayınları, 2015.
- Kleist, Heinrich von. *Michael Kohlhaas* translated by Martin Greenberg. New York: Melville House, 2005.
- Kuhn, Gabriel. "Anarchism, postmodernity, and poststructuralism", In *Contemporary Anarchist Studies, An Introductory Anthology of Anarchy in the Academy*. Edited by Amster, R., DeLeon, A., Fernandez, L. A., Nocella, A. J. II, Shannon, D., 18-26. London: New Routledge, 2009.
- Neiman Reports, "Ragtime Revisited", In *Conversations with E.L. Doctorow*. Edited by Christopher D. Morris. University: University Press of Mississippi, 1999.
- Nunes, Antú Romero, "Michael Kohlhaas" Thalia Theater. Accessed 14.09.2020, <https://www.thalia-theater.de/stueck/michael-kohlhaas-2017>
- Schmidt, Stefan. "Rache im Remix" NachtKritik. Accessed 14.09.2020, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14898:michael-kohlhaas-antu-romero-nunes-brilliert-mit-einem-gesampelten-kleist-am-thalia-theater-hamburg&catid=37:thalia-theater-hamburg&Itemid=100190
- Sterne, Richard Clark. *Dark Mirror: Sense of Injustice in Modern European and American Literature*. New York: Fordham University Press, 1994.
- Swales, Martin. "On Michael Kohlhaas" German Literature. Accessed 14.09.2020, <https://www.germanliterature.com/19th-century/kleist/michael-kohlhaas>
- Thomson, Karl. "Max Weber's Social Action Theory", *ReviseSociology*. Accessed 15.09.2020, <https://revisesociology.com/2017/01/26/max-webers-social-action-theory/>
- Trubek, David. "Max Weber on Law and the Rise of Capitalism", *Wisconsin Law Review* 3 (1972), 720-753.
- Wikipedia. 2020. "Hans Kohlhaas" Last modified September 28, 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Kohlhaas
- Wikipedia. 2020. "Michael Kohlhaas", Last modified September 29, 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Kohlhaas
- Wittkowski, Wolfgang (2000) "Is Kleist's Michael Kohlhaas a Terrorist? Luther, Prussian Law Reforms and the Accountability of Government Historical Reflections ", *Réflexions Historiques The End of the Enlightenment* 26/3, (2000), 471-486.



Halil Babür'ün "Kasap" Adlı Oyununun Ekofeminist Bakış Açısıyla İncelenmesi

The Analysis of Halil Babür's Play "Kasap" Using an Ecofeminist Approach

Gamze Güzel¹ 



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

ORCID: G.G. 0000-0003-3050-4413

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Gamze Güzel,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim
Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: gamze.guzel@ogr.iu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 10.09.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
10.10.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
27.10.2020

Kabul/Accepted: 22.11.2020

Atıf/Citation:

Guzel, Gamze "Halil Babür'ün "Kasap" Adlı Oyununun Ekofeminist Bakış Açısıyla İncelenmesi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 31, (2020): 83-105.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.793215>

öz

90'lı yıllardan itibaren hem kamusal alanda hem de akademik araştırmalarda karşımıza çıkan "ekofeminizm" kavramı, ekoloji ve feminizmi bir araya getirerek feminizme türçülük, ırkçılık ve sınıfsal ayrımcılık karşıtı bir boyut kazandırır. Bu çalışma Halil Babür'ün 2015 yılında yazdığı *Kasap* adlı oyunu ekofeminizm ve ekofeminist yazar Carol J. Adams'ın yaklaşımı ekseninde incelemeyi hedefler. Adams 1990 yılında yayımlanan kitabı *Etin Cinsel Politikası*'nda "kayıp gönderge" kavramını kuramsallaştırır ve hayvanların kesim yoluyla bir canlı olmaktan bir nesneye, "et"e dönüşmelerini ele alır. *Kasap* metni, çevresel bir felaketi takip eden yıllarda hayvanların ortadan kaybolduğu, et yemek için tek yol olarak insan eti yemenin tartışmaya açıldığı bir dünyayı karşımıza çıkararak insanları ve hayvancılık sektöründe "kayıp gönderge"ye dönüşmüş hayvanları ortak bir kaderde buluşturur. Bu çalışmada, oyunun anlatısı ve anlatım biçimi ekofeminist eleştirel yaklaşımla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ekofeminizm, Halil Babür, *Kasap*, *Etin Cinsel Politikası*, DUALİZM

ABSTRACT

The term "ecofeminism," which has appeared in both public and academic domains since 1990, contributes a new dimension in feminism by advocating against speciesism, racism, and class distinction by bringing ecology and feminism together. This study analyzes the play *Kasap*, written in 2015 by Halil Babür, through an ecofeminist lens and drawing upon the work of ecofeminist writer Carol J. Adams. In her book *The Sexual Politics of Meat* (1990), Adams theorizes the term "absent referent" and deals with the transformation of animals from being living beings to becoming objects, and finally meat via industrialized slaughter. The play transpires in a world where an environmental disaster has occurred and subsequent to vanishing of animals, eating human meat has become a possibility. In this way, the text brings the animals, which became an "absent referent" in the livestock industry and human beings together in the same situation. This article analyzes the content and the form of the play using an ecofeminist critical approach.

Keywords: Ecofeminism, Halil Babür, *Kasap*, *The Sexual Politics of Meat*, Dualism



EXTENDED ABSTRACT

Although the term "ecofeminism" was first introduced by the French feminist writer Françoise d'Eaubonne in the early 1970s, ecofeminism only emerged as a research subject in academia in the 1990s. Ecofeminism arose firstly from the works of female farmers, animal liberation activists, environmentalists, participants of the anti-nuclear movement, scientists, and abolitionists. Ecofeminist writer Carol J. Adams formulated a feminist vegetarian critical theory by contextualizing the insights of feminism, vegetarianism, animal rights, and literary theory. In her book *The Sexual Politics of Meat*, she uses the term "absent referent" and mentions the fact that the livestock industry takes a living animal and turns it into "meat" through butchery. Producing meat demands killing. Despite that, the word "meat" reminds us of gastronomy. Thereby, the vitality of the animal becomes an absent referent in the language we use daily.

Kasap is a play written by Halil Babür in 2015 within a project of İkincikat Theater, called "War and Peace Plays." The play presents a world that has a chaotic and unfamiliar environment. At the beginning of the play, the Minister of Agriculture and Livestock makes a public statement. According to this statement a cataclysmic event occurred nine years ago and in the subsequent years all animals vanished from the country. As such, people have no opportunity to eat meat anymore. Hence, two groups of people emerge: the "herbivores" and the people who want to eat meat. The minister Sûha complains about the "weakness" that the people suffer because of their plant-based diet and depreciates the vegan and vegetarian community. For these reasons, he floats eating human meat as a topic for discussion. He calls for a plebiscite, and gives people seven days to think it over. According to him, the poor have the chance to make their life significant and holy by becoming meat for other people. At the end of the play, it turns out that people vote against eating human meat. But the slaughter house that is run by the minister already starts working before the final decision is made and the first human nonetheless is butchered by the end of the play.

Over the years, human beings have only cared about their own benefits and valued themselves above nature. Anthropocentrism also contains an androcentric approach within a patriarchal society. On the one hand, the word "vegetable" is identified with woman and fragility; on the other hand the word "meat" becomes a symbol of power and masculinity. Carol J. Adams mentions that the word "plant" or "vegetable" has gained a different meaning over the years. These words were once closely related to life, whereas now they correspond to passivity and dullness. People "fall into a vegetative state" or "vegetate" by doing nothing and wasting time. The play points out the problematic relationship between language and this distorted view. The Minister of Agriculture and Livestock in the play named Sûha represents this view as well. By calling his colleague Karin a "white chick," the linguistic analysis shows that women and non-human animals are together the targets of patriarchy. The way patriarchy

treats women and animals is the same as all other mechanisms of oppression. As a practical movement for social change, ecofeminism opposes all kinds of oppressions such as sexism, speciesism, racism, and class discrimination. Ecofeminism challenges all the relations of these forms of domination. In the play, the oppression of the poor and disadvantaged symbolizes the oppression of animals within contemporary society. However, the piece also tries to establish an analogy and to unmask the “absent referent” by making meat production and meat-eating visible. In the end, we do not find out what has happened to the animals and they remain as an “absent referent” within the play. One important aspect of the play is that the author creates the characters through a dualistic point of view, which is criticized by ecofeminism. This study thus aims to analyze this point of view and the play itself using an ecofeminist critical approach.

Giriş

"Ekofeminizm" kavramı, ilk kez Fransız feminist yazar Françoise d'Eaubonne tarafından 1974 tarihinde ortaya atılmıştır.¹ Ekofeminizm, 1990'lı yıllara değin kimi istisnalar haricinde edebi ve akademik alanda göz ardı edilen bir çalışma alanı olarak kalmış,² fakat 90'lı yıllardan itibaren özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde akademik anlamda pek çok araştırmanın konusu haline gelmiştir. Ekoeleştiri ve feminizmin disiplinlerarası birlikteliği ile "ekofeminist edebi eleştiri" (ecofeminist literary criticism) kuramlaştırılmıştır. Akademik araştırmalar ve edebiyat alanında sonradan gelişmesine karşın ekofeminizm, 1970'li ve 80'li yıllarda toplumsal alanda etkin olmaya başlamıştır. Ekofeminizmin tarihsel gelişiminin bu zamansal ve mekansal çeşitliliğine dair Barbara T. Gates şunları söyler;

Ekofeminizme dair sıkça tekrarlanan bir gerçeği yine vurgulamak isterim; ekofeminizm ideolojisi içerdiği ölçüde aktivizmi de içerir ve ekofeminizmin bu iki farklı çehresi dünya çapında eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. D'Eaubonne kitabını yayınladığında, Birleşik Devletler'de kadınlar Love Canal felaketini protesto etmekte ve Three Mile Island'daki nükleer sızıntının yarattığı şok dalgalarını incelemekteydi, Kuzey Hindistan'daki kadınlar ise Chipko hareketini başlatmışlardı ve kesilmelerini önlemek için ağaçlara sarılıyorlardı.³

Ekofeminizm hareketi, toplumsal eylemlilik içerisinde şekillenmeye başlamıştır. Barış hareketi, kölelik karşıtı hareket, anti-nükleer hareket, çevreci örgütler, işçi hareketi, kadın çiftçilerin ve hayvan hakları aktivistlerinin eylemleri ekofeminizmin filizlenmesinde oldukça etkili olmuştur. Greta Gaard ve Patrick D. Murphy'nin belirttiği üzere "kadınların kendilerini, ailelerini ve topluluklarını ayakta tutma mücadelesinden filizlenen, sosyal dönüşüm için elverişli bir hareket"⁴ olarak ekofeminizmin temelinde, ataerkinin yalnızca kadına değil aynı zamanda doğaya karşı da aynı baskı mekanizmasını kurduğu fikri yatar. Ekofeminizm tüm tahakküm biçimlerinin karşısında durur. Amacı gücü elinde tutanın kim olduğunu değiştirmek değil, gücün yapısını sorgulamak ve dönüştürmektir.⁵ Ekofeminist bakış dünyayı harcanabilir bir kaynak olarak görmez. İnsan ve insan-dışı doğa arasındaki hiyerarşiyi kaldırarak, yalnız eril bakış açısının değil, insanı merkeze alan antroposantrik görüşün de karşısında durur. İnsanı doğanın merkezine yerleştirmek tarihsel olarak oldukça uzun bir geçmişe sahiptir. Peter Singer türçülüğün tarihini incelerken Aristoteles'ten Descartes'a, Hristiyanlık inanışından rönesans hümanizmine, Aydınlanma Çağı'ndan günümüze değin uzanan bu algının yapısını inceler.⁶ Farklı

1 Douglas A. Vakoch, "Introduction: A Different Story", *Feminist Ecocriticism: Environment, Women and Literature* içinde, Ed. Douglas A. Vakoch, (Plymouth: Lexington Books, 2012), 2.

2 Greta Gaard, Patrick D. Murphy, "Introduction", *Ekofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation and Pedagogy* içinde, Ed. Greta Gaard, Patrick D. Murphy (Champaign: University of Illinois Press) 5.

3 Barbara T. Gates, A Root of Ecofeminism: Ecofeminism, *Ekofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation and Pedagogy* içinde, Ed. Greta Gaard, Patrick D. Murphy, (Champaign: University of Illinois Press), 15. (Aksi belirtilmediği takdirde İngilizce metinlerden yapılan çeviriler tarafıma aittir.)

4 Gaard, Murphy, "Introduction", 2.

5 a. e., 3.

6 Peter Singer, *Hayvan Özgürleşmesi*, çev. Hayrullah Doğan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 290-291.

dönemler içerisinde değişmeyen şey, tüm doğanın ve insan-dışı canlıların insanların kullanımı için var olduğu ya da yaratılmış olduğu düşüncesidir. Aristoteles, doğanın hiçbir şeyi amaçsız olarak yaratmayacağını, hayvanların varlığının amacının ise insanların kullanımı olduğunu söylemiştir.⁷ Peter Singer Aristoteles'in bakış açısının temelinde yatan düşüncüyü sorgular:

Aristoteles'in köleliği desteklediği herkesçe bilinir. Ona göre bazı insanların doğasında kölelik vardı ve bu kişilerin köleleştirilmesi haklı ve yerindeydi. Bunu Aristoteles'in itibarını azaltmak için değil, onun hayvanlara yaklaşımını anlamakta temel bir husus olduğu için belirtiyorum. (...) İnsanlar arasındaki akıl yürütme yetisi farklılıklarını bazıları efendi, bazıları mal yapmak için yeterli gören Aristoteles, insanların diğer hayvanlara hükmetme hakkını üzerinde fazla durmayı gerektirmeyecek kadar açık bir şey olarak görmüş olmalı. Ona göre doğa, esas olarak, akıl yürütme yetisi düşük olan varlıkların yüksek olan varlıklar uğruna var olduğu bir hiyerarşiydi.⁸

Antroposantrik görüş ve köleliği savunmanın benzer taraflarını bu hiyerarşide bulmak mümkündür. Akıl ve doğa, aralarında hiyerarşi kuracak ikinci bir yaklaşımla birbirinden ayrılmıştır. Akla sahip olanlar hiyerarşide üst basamaklara yerleşirken, doğaya daha yakın olduğu var sayılan insanlar alt basamaklara itilmiştir. Ekofeminist yazar Ynestra King, hiyerarşinin doğada halihazırda bulunduğunu savunan görüşe karşı çıkar:

Doğada hayat bir hiyerarşi kurmaz, bir ilişkiler ağıdır. Doğal hiyerarşi yoktur. İnsan hiyerarşisi doğaya projekte edilerek, toplumsal hiyerarşi haklılaştırılmak istenir. Bu nedenle ekofeminist teori, insan-dışı doğaya kurulan baskı da dahil olmak üzere tüm baskı mekanizmaları arasındaki bağı ortaya çıkarmayı hedefler. Ekofeminist pratik anti-hiyerarşiktir.⁹

Ekofeminizm, feminizmin bir jenerasyonu olarak tanımlanmakla birlikte, feminist çevrelerde kimi fikir ayrılıklarını da doğurmuştur. Özellikle Carol J. Adams'ın da üzerinde durduğu “feministler vejetaryen olmalı mıdır?”¹⁰ sorusu için farklı cevaplar ortaya çıkmıştır. Adams, *The Feminist Traffic in Animals* isimli makalesinde, feminist toplantılarda hayvansal gıdanın servis edilmesinin, feministleri hayvanların kesilmesi, paketlenmesi, hayvan bedenlerinin taşınması gibi pek çok süreci destekleyen bir konuma sürüklediğini belirtir.¹¹ Emma Goldman'ın “The Traffic in Women” kalıbını kullanmasından yola çıkarak, “traffic” sözcüğü gibi ticaretle bağlantılı bir kelimeyi tercih eder. Böylece, cinselliğin ve kadın bedeninin “kullanılabilir” ya da “harcanabilir” görülmesini eleştiren yaklaşıma işaret ederek, hayvan bedenlerinin de benzer bir muameleye maruz kaldığının altını çizer.¹² Feminizmin “kişisel olan politiktir” yaklaşımını

7 Aristoteles, *Politika*, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 31.

8 Singer, *Hayvan Özgürleşmesi*, 291.

9 Ynestra King, “The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology”, *Healing the Wounds: The Promise of Ecocriticism* içinde, Ed. Judith Plant (London: Green Print, 1989), 20.

10 Carol J. Adams, “The Feminist Traffic in Animals”, *Ekofeminizm: Kadınlar, Hayvanlar, Doğayla* içinde, Ed. Greta Gaard, (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 195.

11 a. e., 197.

12 a. e., 197.

hatırlatarak “doğal” kabul edildiği için apolitize edilmiş bazı alışkanlıkları tartışmaya açar. Greta Gaard da bu konuda benzer fikirlere sahiptir ve “vejetaryen ekofeminizm” kavramı üzerinde durur:

Bazı ekofeministler hayvanlar söz konusu olunca sessizliğini korumuş, diğerleri ise ekofeminist analiz içerisinde, insan dışı hayvanlar üzerinde kurulan baskı (türcülük) üzerinde durmuştur ve türcülüğün doğal olarak ırkçılık, seksizm, sınıf ayrımcılığı, heteroseksizm ve natürizm ile bağlantılı olduğunu ve bu yapılar gibi işlediğini ortaya koymuştur. (...) Vejetaryen ekofeminizm, feminizmin 'kişisel olan politiktir' içgörüsünü eyleme koyar ve bilim ve ekonomideki stratejik tercihler kadar bireysel diyet tercihlerinin de politik bağlamını inceler.¹³

Batı kültüründe hayvan yemek, hayvanlara uygulanan en yaygın zulüm biçimidir ve batı toplumlarının çoğunda hayvanlarla kurulan en direkt iletişim, onları yeme yoluyla gerçekleşir.¹⁴ Bu ilişkiyi ve bireysel alışkanlıklarımızı tartışmaya açan Carol J. Adams'ın “Etin Cinsel Politikası” adlı eseri, feminist-vejetaryen eleştiri için bir kılavuz niteliği taşır.¹⁵ Vejetaryenliğin ataerkil sisteme bir meydan okuma oluşunun pek çok kimse tarafından bilinmediğini söyleyen Adams, kitabında “kayıp gönderge” kavramını kuramlaştırır. “Kayıp gönderge” sistemi bir zamanlar canlı olan hayvanın, canlılığından iz kalmayacak şekilde “et”e dönüşme, atıl bir nesne haline gelme sürecini açıklar;

Kayıp gönderge sistemi; kendini uzaklaştırma, üstünü örtme, yanlış yorumlama ve suçlu başkasının üzerine atma aracılığıyla hakimiyetini sürdürür: Kendimizi ortalama bir Amerikalının ömründe yaptığı gibi 43 domuz, 3 kuzu, 11 inek, 4 süt buzağısı, 2555 tavuk ve hindi ve 861 balık yiyor gibi değil; pizola, hamburger, fileto yiyor gibi görürüz. Öldürülen, kesilen, kanayan domuzlardan, kuzulardan, ineklerden ve buzağılardan değil de 'etten' bahsettiğimiz sürece gerçekliği maskeleyen dilin parçası oluruz.¹⁶

Böylece hayvanlar önce kesim yoluyla öldürülerek, ikincil olarak dil ve söylem yoluyla, son olarak da anlatımda metafor haline gelerek “kayıp gönderge”lere dönüşürler.

Carol J. Adams'ın yaklaşımı ve kayıp gönderge kuramı ışığında ele alınacak *Kasap* metni, Halil Babür tarafından 2015 yılında, *İkinci Kat Tiyatro* 'nun “Savaş ve Barış Oyunları” adını verdiği proje kapsamında yazılmıştır. Oyun, 9 sene önce gökyüzü tavanının çöktüğü, 3 sene önce ise tüm hayvanların ortadan kaybolduğu bir zamanda geçer. Günümüzün bilimsel gerçekliğinden uzak bir çevresel felaket vurgusu vardır. Ardından hayvanların yokluğu sebebiyle “et” tüketme imkanı kalmayan toplumun et ile ilişkisi hakkında fikir sahibi oluruz. Oyun, ülkenin Tarım ve Hayvancılık Bakanı Süha'nın insan etinin yenilebilirliği üzerine ortaya attığı

13 Greta Gaard, “Vegetarian Feminism: A Review Essay”, *Frontiers: A Journal of Women Studies Vol.23, No.3* içinde, (University of Nebraska Press, 2002) 117.

14 Adams, “Feminist Traffic in Animals”, 196.

15 Carol J. Adams, *Etin Cinsel Politikası*, çev. Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013)

16 a. e., 143.

soru etrafında şekillenir. Bir referandum yapılacak ve halk insan etine “evet” ya da “hayır” diyecektir. Fakat Tarım ve Hayvancılık Bakanı Süha, sonucu beklemeden bir kasap kurmuş ve ne iş yapacaklarını bilmeden işe başvuran iki kişiyi işe alarak çalışmalara başlamıştır. Kesilecek olanlar toplumsal hiyerarşide en alt basamaklarda olan, otorite tarafından en kolay feda edilecek, yoksul veya dezavantajlı kesimden insanlar olacaktır. Oyun sonunda oylamada oldukça az bir farkla “insan etine hayır” diyen halka rağmen, kasaba kesilmek üzere gelen “İlk” vaktinden önce kesilip yenir. Oyunda, kasaplarda ve mezbahalarda gerçekleşen şiddetin yönü hayvanlardan, alt sınıfa mensup insanlar üzerine kaymıştır. Oyun, yıllardır hayvanların maruz kaldığı bir tutuma insanların maruz kalışını ortaya koyarak, doğallaştırılan hiyerarşik düzeni farklı bir kurguda tekrarlar. Bu çalışma, oyunun bu bağlamdaki vurgularına büyüteç tutarken aynı zamanda anlatıda ekofeminizmin eleştirdiği ikiciliklerin izlerini sürer ve oyunu ekofeminist eleştirel bir bakışla ele alır.

1. Kasap'ta Etin Cinsel Politikası ve “Kayıp Gönderge”

Halil Babür'ün “Kasap” metni, adı bilinmeyen bir ülkede ve bilinmeyen bir zamanda, bir haftalık zaman diliminde gerçekleşen olayları konu edinir. Karakterlerin isimleri de tek bir coğrafyayı anımsatmayacak çeşitlilikte seçilmiştir. Yazar, insana dair bir konuyu, tarihsel ve mekansal bir sınıra yerleştirmeksizin ele almayı tercih etmiştir. Oyun, bu bilinmeyen ülkenin Tarım ve Hayvancılık Bakanı olarak karşımıza çıkan Süha'nın konuşmasıyla açılır. Süha radyo ve televizyonlarda yayınlanacak konuşmasına hazırlanmaktadır. “Güçten düşmüş vatandaşlarımız” olarak seslendiği halkı selamlar. Konuşması sırasında ülkenin durumuna dair bazı bilgiler verir. 9 sene önce gökyüzü tavanı çökmüştür ve nüfusun dörtte biri bu felaket sırasında can vermiştir. Gökyüzü tavanının çökmüş olduğu bilgisiyle, bilimsel gerçeklikten ve doğadan kopuk bir toplum portresi çizilmektedir. Bu felaketin ardından, oyunun geçtiği zamandan 3 sene önce ise tüm hayvanların ortadan kaybolduğu bilgisi verilir. Kimi söylentiler, hayvanların toplu bir göçle başka ülkelere sığındığını ortaya koymaktadır. Süha bunu yalanlayarak, bunu iddia edenlerin kimliğinin açık olduğunu söyler. Bu cümleden, iktidarın söylemleriyle ters düşen bir topluluğun var olduğu ve zamanında ülkedeki hayvanların kötü şartlara maruz kalmış olabileceği çıkarılır. Sebze ve tahılla beslendikleri sürede güçten düştüklerini belirten Süha'nın kullandığı “güç” kelimesi fiziksel bir güce vurgu yapsa da asıl vurgulanmak istenen “güç”, otoritenin talep ettiği güçtür. Güçlü olmak için ete ihtiyaç duyulur. Carol J. Adams, etin bir ataerki simgesi olduğunu belirtir ve et yeme ile erkeklik arasındaki bağı analiz eder:

Et yiyen toplumlar, yiyecek seçimleriyle erkek kimliği kazanır ve ete dair öğretiler bu bağlantıyı yürekte destekler. 'The Meat We Eat' kitabı eti 'yiğit ve koruyucu' bir gıda olarak sunar (...) Birincil olarak, eğer et arzı sınırlıysa eti beyazlar edinmeli; eğer et bolsa herkes yemelidir. Bu, etin cinsel politikasının ana fikrinin bir çeşididir. Et proteininin hiyerarşisi ırk, sınıf ve cinsiyet hiyerarşisini güçlendirir.¹⁷

17 a. e., 77-83.

Aynı biçimde kadınlar da savaşın olduğu kıtlık zamanlarında ete ulaşamayacak olan kesimdedir. Et yemek bir erkeğin yiğitliğini ne kadar ispatlıyorsa, etin zıddı olarak görülen sebze de bir o kadar itibarını kaybetmiştir.

Et yiyenlerin et dışındaki her yiyecek için genellikle kullandığı bir terim olan sebze, aynı etin erkekle özdeşleşmesi gibi, kadınlara özdeşleştirilmiş ve bilinçaltı düzeyinde kadının toplayıcı olduğu zamanı canlandırmıştır. Erkek egemen et yiyici dünyada, kadının ikincil konuma itildiği andan itibaren yiyeceğimiz de ikincil hale gelmiştir. İkinci sınıf yurttaşlarla ilişkilendirilen gıdalar ikinci sınıf protein olarak görülmeye başlanmıştır. Nasıl bir kadının yalnız başına yapamayacağı düşünülürse, sebzelerin de yalnız başlarına bir öğün etmeyeceğini düşünürüz.¹⁸

Süha'nın konuşması, Adams'ın üzerinde durduğu bu niteliklerin altını çizer. Süha iktidarın temsili olarak vegan ve vejetaryen muhalif topluluğu eleştirmektedir. Onları güçsüz olarak betimler. Eliyle yaptığı taklit, muhalif grupları küçümseme ve söylemlerini itibarsızlaştırma amacı taşır.

SÜHA: (...) 3 yıl boyunca, eldeki kaynakları -idareli kullanmamıza rağmen- tükettik. Sebze, tahıl ve baklagil ağırlıklı beslendik. Ama özür dileyerek söylüyorum -ki ayıp bir şey bu, söylerken de utanyorum- git gide güçten düşüyoruz. Ana ve vazgeçilmez besin kaynağımız eti yeniden nasıl elde edebiliriz? (kendi elini kullanarak karşı taraftan konuşan bir ağız yapar.) İşte, ama sayın başkan, tek besin kaynağı et değil filan. Sebzelerle şey yapamaz mıyız, doyamaz mıyız, idare edemiyor muyuz falan gibi şeyler. (taklidi yaptığı ağıza yine o mağrur edasına dönerek cevap verir.) Sebzeyle doymak, doymak kabul edilemez! Siz minimalciler, doymanın tavan eşliğine değememişler, tıka basa doymamışlar; bizi kendi saflarınıza çekip güçsüzlüğü matah bir şeymiş gibi kabul ettirme isteğinizden vazgeçin. Biz yokuz bunda! Olmayacağız! Tabii bu süreçte -özür dileyerek söylüyorum- vegan ve vejetaryen bir takım kişiler popüler oldular. (...) Bunların benzi soluk. Bunların kilosu düşük. Bunların gücü yetersiz.¹⁹

Süha konuşmasına hayvanları ne kadar sevdiğini, o günahsızları ne kadar düşündüğünü söyleyerek devam eder. Sonunda da sorar: "Ama et de mi yemeyelim?"²⁰ Bu söylem net bir biçimde "hayvan" ve "et" kavramlarını birbirinden ayırmaktadır. Ataerkil kapitalist dünyada, etin bir zamanlar yaşayan bir canlı olduğu düşünülmezsizin bu kadar fazla tüketilebilmesinin en önemli etkeni bu söylem farkıdır. Artık bir canlı varlık olduğuna dair hiçbir iz bırakmayan, dana, koyun, tavuk olmaktan et, biftek ve şnitzel gibi bir "şey"e dönüşmüş hayvanları yemek bu söylem sayesinde vicdanen kolaylaşmaktadır. Adams'ın deyişiyle bu hayvanlar, "tüketiciler onların ölü bedenlerini yemeden önce dil tarafından yok edilir."²¹ Hayvanlar dilin yardımıyla "kayıp gönderge"ye dönüşmüştür.

18 a. e., 88.

19 Halil Babür, *Kasap*, (İstanbul: Tiyatrolar Bilgi Teknolojileri Yayıncılık Pazarlama ve Tic. Ltd. Şti., 2015) www.tiyatrolar.com.tr, 5. (Oyundaki dil kullanımı alıntılarda değiştirilmemiştir.)

20 a. e., 6.

21 Adams, *Etin Cinsel Politikası*, 100.

Süha, düşüncesini üstü kapalı bir şekilde dile getirdiği konuşmasının son kısmında halka sorar: “(...) Bunun için yeterince cesur muyuz? Et için kimlerden vazgeçeriz?”²² Ardından halka düşünmek için 7 gün süre verir. 7 gün sonunda referandum yapılacaktır. Fakat kasap dükkanı için hazırlıklar çoktan başlamıştır. İş görüşmesi için gelen Yura ve Karin ne iş yapacaklarını bilmeden gelmişlerdir. İş görüşmesinde Süha'nın bir kadın ve bir erkeğe davranışları arasında belirgin farklar vardır. Süha ilk karşılaştıkları anda Yura'ya çıkışır. Aralarındaki güç ve otorite farkı belirgindir. Yura'yı azarlar:

SÜHA: Ne dedin az önce sen?

YURA: İş görüşmesine geldik dedim.

SÜHA: Başka?

YURA: Bayan bir arkadaş var dedim.

SÜHA: Başta ne dedin, başta?

YURA: Selamlar Bakan Bey dedim.

SÜHA: (Neredeyse sevecen bir sakinlikte) Heh! Ben senin burada Bakanlığı'nı mı yapıyorum oğlum? (gergin bir sessizlik)

YURA: Hayır efendim. Haşa.

(...)

SÜHA: Sonuç olarak ben senin Bakan'ın değilim. Burada iş başka. Değil mi? (Bir an Yura'ya dikkatle bakar.) Hadi asma suratımı, hadi! Hadi, gülecek, eğlenecek çok zaman olacak hadi. (Hızlıca Karin'e döner) Kusura bakma. Gel.

(Süha Karin'in beline sarılır. Karin kısa bir an panikler. Sarılmaya eşlik etmek zorunda kalır.)

SÜHA: Neydi adın?

KARİN: Karin.

SÜHA: Oo ne güzel isim. (...)²³

Süha Karin'e çok daha kibar davranır fakat rahatsız edici bir tavrı vardır. Karin'e teklifsizce yaklaşır, onu taciz etmektedir. Karin bir kadın olarak onun gözünde otoritesini tehdit edemeyecek biridir ve Süha tarafından oyun boyunca Karin'in güzelliğine, narinliğine ve beyaz tenine vurgu yapılacaktır. Ardından Süha her ikisiyle de sadece “evet” ve “hayır” cevaplarını kullanmalarını söyleyerek kısa bir iş görüşmesi yapar.

SÜHA: Adın Karin mi?

KARİN: Evet.

SÜHA: Kimsenin olmadığı doğru mu?

KARİN: Evet.

SÜHA: Kimsen olmayacağı da?

KARİN: Evet.

SÜHA: Burada alacağın her sorumluluğu kabul ediyor musun?

22 Babür, *Kasap*, 8.

23 a. e., 13.

KARİN: Evet.

SÜHA: Daha önce zekanla ilgili iltifat edildi mi?

KARİN: Hayır.

SÜHA: Daha önce zekan ile ilgili hakaret edildi mi?

KARİN: Hayır.

SÜHA: Yapacağın iş farkeder mi?

KARİN: Yani aslında...

SÜHA: Evet ya da hayır?

KARİN: İu.. Hayır.²⁴

Karin yalnızca son soruda takılır. Yura ise bu soru dahil hiçbir soruda takılmayacaktır, istenen cevapları verir. Hala ne iş yapacağını bilmeyen Karin ve Yura işe alınmıştır. Çalışanlar istedikleri takdirde orada kalabileceklerdir. Süha anahtarı teslim eder ve çıkar. Hızla gerçekleşen tüm bu olaylar karşısında Yura minnettardır:

YURA: (...) İlk günden güvenip teslim etti. Babasının oğlu da değiliz yani. (Es.) Yani sen de kızı değilsin. Deyim öyledir ya...²⁵

Böylece Süha'nın tatlı yüzlü otoritesi ve "babacan" karakteri yavaş yavaş serimlenir. Bir sonraki konuşmasında Süha, radyo ve televizyonlardan dar gelirli vatandaşlara seslenirken yeterince kötü yaşamış bu insanlara iyi niyet elçisi olabileceklerini, peygamberlikten aşağı kalmayan bir merteye kazanabileceklerini belirtir. Artık bir öncekinden çok daha açık olan bu konuşmada, söz konusu olanın insan etinin yenmesi olduğu açıktır. Kasap dükkanından dinlemekte olan Karin ve Yura durumu anlarlar.

KARİN: (iğrenerek.) İnsanlar artık... İnsan mı yiyecek?

YURA: Et yiyecek, et!²⁶

Yura aç olduğu için değil fakat et yemeye ve bunun sağladığı güce aç olduğu için söylemi hemen kabullenir. Karin bunu gerçekçi bulmasa da, Yura ısrarla üç senedir aç olduğunu söyler. Bu noktada iki çalışan arasında ilk zıtlama baş gösterir. Karin'in ilk tepkisi gitmeye çalışmak olur, Yura ise işin bozulmaması için onu vazgeçirmeye çalışır. İşsiz kaldığı takdirde Karin'in de yemek olması muhtemeldir. Yura "Ya yaşayacaksın ya öleceksin!"²⁷ düşüncesini ısrarla savunur ve Süha'nın deyimiyle otçulların "ideoloji dedikleri şey"i küçümser. Yura böylece tıpkı Süha gibi muhalif söylemi itibarsızlaştırmaya çalışır. Gücün tarafında olmak onu hayatta tutacaktır. Karin'i çıkmak üzereyken kapıda yakalayan Süha, onun rahatsızlığını fark eder. Oyunbozanlık yapan bir çocukla konuşur gibidir:

24 a. e., 15.

25 a. e., 18.

26 a. e., 20.

27 a. e., 22.

*SÜHA: Nereye? (birden üzüntülü çocuk sesiyle) Ne oldu sana? N'olddu? Nereye gidiyordun? Gidiyor muydun sen? Sen gidiyor muydun?*²⁸

Toplumda et yemeye tepki gösteren kimseler kırılğanlıkla ve duygusallıkla itham edilir. Süha da Karin'in gitme çabasını böyle yorumlamıştır. Adams bu davranışın altında yatan sebepler üzerinde durur:

*Vejetaryenlere duygusal oldukları iddiasıyla yapılan saldırı, hakim kültürün eleştirel söylemi nasıl saptırmaya çabaladığını gözler önüne serer. (...) 'Duygusal' ithamı cani oldukları saldırısıyla karşılaşan insanların karşı saldırısıdır. Hayvanların yiyecek için öldürülmesine karşı çıkmanın 'duygusal' bir tonda algılandığı için kadınsı veya 'kadın işi' olarak karakterize edilmesi, tıpkı ataerkil bir kültürde kadınların susturulduğu gibi [vejetaryenliğin] susturulmasına katkıda bulunur.*²⁹

Karin de maruz kaldığı tavır karşısında sessizleşir. Başlamaya yeltendiği cümleler anında Süha tarafından kesilmektedir. İş için gelen malzemelerin kutularının açılmasıyla Karin'in rahatsızlığı artar. Paketten bir vitrin, siyah bir kazan, Hannibal filmindeki rolüyle Anthony Hopkins'in poster, yamyamlığı simgeleyen bir mitin resmi ve bir balta çıkar. Resim ve poster, tıpkı kurban törenleri içeren inanışlarda olduğu gibi, şiddet eylemini bir mitin ardına gizleyecek perde görevi görecektir. René Girard da kurban ediminin belirli bir gerçekdışı düşünme biçimine oldukça elverişli olduğunu, kurban sunumu ile şiddet arasındaki ilişkilerin sorgulanmadığını söyler ve bunun sebepleri üzerinde durur;

*Kurban edimi her ne kadar suç oluşturan bir şiddet kullanımı gibi görünüyorsa da, örneğin, Yunan tragedyasında kurban çerçevesinde açıklanamayacak bir şiddet de yoktur. Denecektir ki tragedya yazan şair, itici olabilecek gerçekliklerin üstüne şiirsel bir şal örter.*³⁰

Süha da belli bir kesimdeki insanların çıkarları için insan eti yeme durumunu sorgulanamayacak bir mitin önüne yerleştirmeye hazırlanmaktadır. Malzemeler arasından baltayı gören Karin bayılır gibi olur. Vejetaryenlere atfedilen duygusallık, hassaslık gibi özellikleri Karin'de görmek mümkündür. Dolayısıyla da Adams'ın eleştirdiği tutuma Babür'ün metninde rastlarız; ataerkil dünyanın et yemeye karşı çıkanları duygusallıkla itham etmesine benzer bir şekilde, yazar insan eti yemeye tepki gösteren Karin'e duygusal özellikler yükler. Karin karşılaştığı duruma tepki veremez, edilgen bir konumda çizilir, duygusallaşır ve bayılır. Ayıldıktan sonra ise ağlamaya başlar. "Süha, Karin'in ağlarkenki titremesini zaptetmeye çalışır."³¹ Ataerkil dünyanın ikici düşüncesi kadını doğaya yakın, duygusal ve zaptedilemez, erkeği ise akla yakın, güçlü ve kontrollü olarak yorumlar. Yazarın sahneyi tanımlarken kullandığı cümle, bu görüşü doğrular niteliktedir. Yazar ataerkil dünyanın çizdiği duygusal, hassas kadın tipolojisini

28 a. e., 23.

29 Adams, *Etin Cinsel Politikası*, 160.

30 René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay (İstanbul: Pusula Yayıncılık, 2003), 2.

31 Babür, *Kasap*, 25.

metninde tekrar yaratır. Süha hemen Karin'e sarılır. Önce onu sakinleştirir ve sonrasında kalması için ikna etmeye çabalar:

SÜHA: Karin! Yapma. Haydaa! Şu güzellikte bir kadına yaklaşıyor mu bayılmak? Hı? Yapma n'olur? (...) Karin... Beyaz ten. Güzel kadın. (...) Canı yaptın bizi! Ayıp oluyor! Kendi ellerimle çay getirdim ben sana yahu. Bir dur, bir şey anlatacağım. (...) Senin işin ne? Süslemecilik değil mi? Daha ne yapacağını dinlemeden. Bir ağlama önce. (...) Gidersin yine tamam.

KARİN: Sonra giderim ama tamam mı? Yapamam çünkü.

SÜHA: Tamam beyaz piliç. Tamam. Gidersin. Yani gitmezsin de... Gidersin yani...³²

Yazar, Süha'nın olayı yatıştırmaya çalışırken yine Karin'e sık sık temas edişinin altını çizer. Süha sürekli olarak Karin'in beyaz tenine ve güzelliğine vurgu yapmaktadır. Süha'nın Karin'e yalnızca süslemecilik yapacağını söylemesi ise, yeni kasap dükkanının tıpkı mezbahalar gibi bir çalışma biçimi oluşturacağına dair ipucu verir. Israrla Karin'in pişirme kısmına karışmayacağını üzerinde duran Süha işi parçalarına böler. Bu parçalama, işin aslında ne olduğunun adlandırılmasını zorlaştırır. Vicdanen bir rahatlamayı hedefler. Adams'ın demontaj hattı olarak tanımladığı bu sistem, mezbahaların çalışma biçimidir. Hayvan, demontaj hattı boyunca her bir durakta farklı işçilerle karşılaşır ve farklı bir parçasını kaybeder. Markette satın almaya hazır hale geldiğinde, etin bir zamanlar canlı bir varlık olduğuna dair hiçbir belirti kalmaz. Hiçbir işçi hayvanı tek başına öldürmez fakat bu parçalanmanın tanığı olarak, henüz kayıp göndergelere dönüşmemiş hayvanları et olarak görmek, onların bedenlerine, kanlarına ve inlemelerine yabancılaşmak zorundadırlar. Adams bu durumun, mezbaha çalışanları arasındaki iş bırakma sıklığının diğer mesleklere göre daha fazla oluşunu açıkladığını belirtir. Ayrıca montaj hatlarında üretim fikrinin, mezbahaların demontaj hattının yapısından yola çıkılarak oluşturulduğu bilgisini veren Adams, bu iki yapıyı karşılaştırır:

Mezbahanın demontaj hattında vuku bulması şart olan en temel şeylerden biri, hayvana yaşayan, soluk alan bir varlık gibi değil atıl bir nesneymiş gibi davranılması gerekliliğidir. Benzer olarak montaj hattında çalışan işçiye de atıl, düşünmeyen bir nesne gibi davranılır ve işçinin yaratıcı, bedensel, duygusal ihtiyaçları görmezden gelinir. Mezbahaların demontaj hattında çalışan insanlar, büyük ölçekte kendi çifte yok oluşlarını herkesten çok kabul etmek zorundadır: Yalnızca kendilerini inkar etmek zorunda kalmaz, aynı zamanda hayvanların kültürel olarak kayıp göndergeye dönüşmelerini de kabul etmek zorunda kalırlar.³³

Montaj hattı insanın yaratıcı ve duygusal doğasını parçalarken, demontaj hattı canlı hayvanları parçalamaktadır. Bir kasap işçisi olarak göreceğimiz Yura ve Karin de, henüz kayıp göndergeye dönüşmemiş İlk ile karşılaşır ve onu "et" olarak algılamaları beklenir. Bu karşılaşmanın etkileri metinde yavaş yavaş gözlenecektir. "İlk", kasabın ilk kurbanı olacak genç delikanlıdır. Metinde, "20-25 yaşlarında, Et" olarak tanımlanır. Kasaba geldiğinde bu

32 a. e., 25-26.

33 Adams, *Etin Cinsel Politikası*, 119.

ismi Yura ona vermiştir. Sebebi, kesilecek ilk insan olmasıdır. İlk'in yüzünde bir maske vardır ve hiç konuşmaz. Zaten çalışanların "et" ile konuşmaları ve temas kurmaları yasaktır. Süha İlk'in gelmeyi kendi isteğiyle kabul ettiğini söyler. Hafif beslenmeli, hareket etmeli ve iyi görünmelidir. "Hayvanların aksine görünüşü önemli, insanların midesi bulanmasın."³⁴ der Süha. Hayvanlara uygulanan metotların insan üzerinde uygulanışı, oyunun hayvanları yemekte sakınca görmeyen sistem içerisinde, izleyicisine/okuyucusuna kendi türünden bir örnek sunarak empati kurma çabasıdır. Yazarın bu yaklaşımı, insanın yalnızca kendi türüyle sıkı bağlara sahip olduğu günümüz dünyasına aittir ve doğayı metin içerisinde de dışlama riski barındırır. Fakat Karin'i ikna etmeye çalışırken Süha'nın, mizahi bir dille insanın hayvan yeme çelişmesine dair söyledikleri önemli bir noktada durur:

*SÜHA: E hayvanları indirdin miğdemene. Miğdemizde kim bilir kaç tane 'sarı kız' var? Kız mı, oğlan mı artık? Çocuklarını sever miydi, karısıyla arası nasıldı, birbirlerini ilk nerede gördüler? Bunlar yok! Kedi besle, inek ye. Oh. Neden? Kedi güzel çünkü. Tüyleri güzel. Gurluyor falan. Sağ olsun kumunu da biliyor. Ama sarı kızın problemleri var. E zaten çok da tanışmıyoruz, yiyelim o zaman. Bize ne? Değil mi?*³⁵

Oyun bu çelişkiyi Süha aracılığıyla aktarır, fakat ardından Süha hemen ekler:

*Şaka yapıyorum, şaka. Olur mu öyle şey? Hayvanlara acımaman tabii ki normal.*³⁶

Bu çelişki günümüz Batı kültüründe sorgulanmaz. Evcil hayvanlar olarak sınıflandırılan hayvanların kesilmesi şiddet olarak görülürken, evcil sayılmayan ve yemek için uygun olduğu varsayılan hayvanların öldürülmesi ise doğal karşılanmaktadır. Süha'nın söylemi sık sık her şeyin insan için olduğu fikrini vurgulamaktadır. Bunu bu kadar sık vurgulamak, oyunun izleyicisini/okuyucusunu içselleştirilmiş antroposantrik (insanmerkezci) söyleme yabancılaştırma arayışıdır ve hakim söylemi görünür kılar. Ataerkil sistem, hem erkekmerkezci hem de insanmerkezci bir dünya kurar. İçinde yaşadığımız düzende, doğanın ve hayvanların insan faydası için sömürülmesi normal karşılanmaktadır. Isaac Bashevis Singer insan ırkının bu yaklaşımını bir kendini beğenmişlik olarak yorumlar:

*Diğer yaratıklara karşı tavırları söz konusu olduğunda bütün insanlar Nazidir. İnsanın diğer türlere istediğini yapabileceği gibi bir kendini beğenmişlik, aşırı ırkçı teorileri ve güçlü olanın haklı olduğu prensibini anumsatır.*³⁷

Hayvan etinin yenmesine dair fikirlerini bilmediğimiz Karin, insanların kesilmesi ve ete dönüşmesi düşüncesinden oldukça rahatsız olmuştur. Dolayısıyla oyunun kurmaya çalıştığı analogi, hayvanların acısını yalnızca araç olarak kullanarak insana dair bir hikaye yaratmaya yarar. Hayvanlara uygulanan şiddetin kötülüğü, bu şiddet ancak insanlara yöneldiğinde görünür

34 Babür, *Kasap*, 31.

35 a. e., 29.

36 a. e., 29.

37 Aktaran: Adams, *Etin Cinsel Politikası*, 83.

hale gelmiştir. Kendi türü için endişe duyan ve öldürülmek istemeyen insan, yine de hayvanları ete dönüştürmeye ve sömürmeye devam edebilir. İnsan türü yüzyıllarca kendi çıkarını tüm doğanın ve insan-dışı canlıların çıkarının önünde tuta gelmiştir. Peter Singer, hayatın kutsallığı görüşünden yola çıkarak ötenaziye ve kürtaja karşı çıkan insanların, konu hayvanlar olduğunda aynı tavrı sergilemediği noktada aslında yalnızca insan hayatının kutsallığı ve dolayısıyla bir çeşit türçülüğün söz konusu olduğunu söyler.³⁸ Hayvanlara uygulanan şiddetin insanlara yönelişini uygunsuz bulacak pek çok okuyucu/izleyici, hayvanları yemenin doğal olduğunu düşünmeye devam edebilir. Tanrının hayvanları insanlar için yarattığı inancı veya bu konudaki bilimsel çalışmalara karşın insanın et yemezse vücudunun güçsüz düşeceği korkusu insan için et yemeyi normalleştiren yaygın mitlerdendir. Bazı insanlar ise adil hayvancılık yapıldığını düşündüğü yerlerden alışveriş ederek vicdanını rahatlatır. Hayvanın daha iyi şartlarda yaşadığını ve acı çekmeden öldüğünü bilmek et yiyen kişiye önemli bir rahatlama kaynağı sağlar. Fakat Peter Singer'ın da belirttiği gibi, protein üretmenin pahalı ve verimsiz bir yolu olarak hayvancılıkta, hayvanın fiziksel ya da psikolojik olarak acı çekmemesi mümkün değildir. İnsanın hayvanlara hem merhametle hem de gastronomi açısından yaklaşmasının ne kadar tutarlı olacağını irdelerken Singer şunları söyler:

Sırf belli bir tür yiyeceğin tadını sevdiğimiz için başka bir varlığın hayatına son vermeye hazırsak, bu varlık amacımıza ulaşmak için kullandığımız bir araçtan başka bir şey değildir. Merhamet duygumuz ne kadar güçlü olursa olsun, zamanla domuzları, sığırları, tavukları kendi kullanmamıza yönelik nesnelere başlarız; bu hayvanların vücudlarını ödeyebileceğimiz bir fiyat karşılığında almaya devam edebilmemiz için onların yaşam koşullarını biraz değiştirmek gerektiğini fark ettiğimizde de bu değişikliğe pek eleştirel gözle bakamayız. (...) Diğer hayvanlara önem vermemizin onları yememize engel olmadığına kendimizi inandırmak çok işimize gelir. Hayvanları yemeyi alışkanlık haline getiren hiç kimse, onların yetiştirildiği ortamın herhangi bir acıya yol açıp açmadığını tamamen tarafsız değerlendiremez.³⁹

Oyunda da Yura "diri diri yanmayacak ya"⁴⁰ diyerek, kesilecek kişinin acı çekmeden öleceğine dair Karin'e telkinde bulunur.

Et yemenin cinsel şiddetle olan ilişkisini ise Süha'nın Karin'e karşı tutumu çerçevesinde incelemek mümkündür. Günümüz kapitalist dünyasında sistem içerisinde bir parçaya dönüşen ve bütüncül doğasından uzaklaşan insanın cinsel beklentileri de değişmiştir. Pornografi de kadını bir bütün olmaktan çıkarıp, göğüs, kalça, bacak vb. parçalar halinde sunmaktadır. Bir bütün olarak duyguları, düşünceleri olan biri yerine, parçalara bölünmüş nesnelere oluşan bir kadın algısı yaratılmaktadır. Bu parçalara ve parçalamaya yönelik arzu, cinsel şiddet olarak da karşımıza çıkar. Oyun boyunca Süha da sıklıkla Karin'in beyaz teni, zarif boynu,

38 Singer, *Hayvan Özgürleşmesi*, 67.

39 a. e., 254-255.

40 Babür, *Kasap*, 29.

teninin altından görünen damarları olmak üzere vücudunun parçalarından söz eder. Karin'e "Beyaz piliç" olarak hitap edişi, kadın ve hayvanı bir kez daha ataerkil sistemin ortak hedefi olarak görünür kılmaktadır. Kadınlar ve hayvanlar ataerkil sistemde ikinci sınıf canlılar olarak algılanmakta ve fiziksel, cinsel, psikolojik şiddete maruz kalmaktadırlar. Pek çok tecavüz vakasında kadınlar kendilerini "et parçası" gibi hissettiklerini ifade ederler. Bunun sebebi kendilerine bir canlı gibi değil, atıl bir nesne gibi muamele edilmesidir. Fakat bu anlatım, kadına yönelen şiddeti dile dökerken hayvanları tekrar kayıp göndergeye dönüştürür. Adams'ın deyimiyle bu anlatımla "*hayvanlara yaşatılanları akla getirir ve ödünç alırlar.*"⁴¹ Fakat ardından hayvanların kaderine yer vermeyerek hakim algının yarattığı kayıp gönderge sistemini devam ettirmiş olurlar. Hayvanların fiziksel acısı, bir metafora dönüşme tehlikesi altında kalır. Ekofeminist yaklaşım, bu noktada feminist söylem ve vejetaryenlik arasındaki akrabalığı görmezden gelmeyecek, bu anlatım dilinin tehlikesi üzerinde durur.⁴² *Kasap* metni de hayvanlara uygulanan şiddeti ödünç almıştır fakat oyunda hayvanların kaderine yer verilmez ve hayvanlar hala kayıp gönderge olmaya devam eder. Oyunun insanın bir başka insan için üzülmeye ve endişelenmesine dayanan anlatısı, hayvanları yemenin doğal olduğu kabulünü sorgulamakta yetersiz kalır.

Süha, Karin'in fiziksel özelliklerine ve güzelliğine vurgu yapar, onu da et gibi bir tüketim nesnesi olarak görmektedir. Onun nereye gittiğini, kimlerle görüştüğünü, nerede kaldığını, arkadaşlarının kim olduğunu sık sık sorar ve ona sık sık dokunur. Arzuladığı güzelliği ve narinliğiyle, onu kendi algısına göre idealize etmektedir. Erkek dünyanın romantik kadın ideali yaratışını Maria Mies şu şekilde açıklar:

*Narin, itaatkar, duygusal kadının 'ekmek getiren' ve koruyucu erkeğe bağımlı olduğu, mantık değil duyguların dünyasında yaşayan kadının başrol oynadığı bir ideal. (...) Bu kadınlık ideali, sermaye birikimi için dünyayı ele geçirmeye ve sömürgeleştirmeye başlayan, güçlü, girişimci, burjuva beyaz adam için ihtiyaç duyulan tamamlayıcı olmuştur. Dahası, sözde 'akılcı adam' karşısında 'doğa'yı simgeleyen bu narin, duygusal kadın kültürü büyük ölçüde fantezi ürünü olup sembolik kurgulara dayalıdır (...)*⁴³

Süha, Karin bu ideale yaklaştığında ve olması gerektiği gibi uysal ve itaatkar davrandığında tıpkı tadı bozulmasın diye streten uzak tutulan "İlk" gibi onun gönlünü hoş tutar. Yazar Karin karakterini oluştururken uysal kadın idealinin dışına çıkmaz. Oyunda Karin'in düşüncelerini eyleme geçirdiği alanlar sınırlıdır. İlk'i kahvaltı sofrasına oturtmaya çalışarak onu insan olarak görünür kılmaya çalışır fakat bunu yaparken Süha'yı öfkelenmemeye, onun huyuna gitmeye özen gösterir. "... vicdanın akılsızlığıyla konuşmuyorum. Bu anı ölümsüzleştiririm diye."⁴⁴ der

41 Adams, *Etin Cinsel Politikası*, 134.

42 a. e., 133.

43 Maria Mies, *Beyaz Adamın Çelişkisi: Kendisinin Yok Ettiği Şeyi Arayışı, Ekofeminizm* içinde. Ed. Vandana Shiva, Maria Mies, (İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi, 2018), 230-231.

44 Babür, *Kasap*, 35.

Karin. Sonraki sahnelerde ise İlk'i acemice kaçırmaya teşebbüs eder. Fakat başarısız olur ve yakalandığında Süha'yı durumu yanlış anladığına ikna eder. Böylece sorun çıkmasının önüne geçer. Bu hem vicdanlı ve iyi yürekli, hem de uyumlu kadın tipolojisi, Mies'in çizdiği erkeğin destekleyicisi kadın idealine uygundur ve oyun bu ideal ile hesaplaşmaz.

Karin'in İlk'i sofraya davet etmesi İlk'i kurtarmak adına yetersiz bir çaba olsa da, Yura'da bıraktığı etki açısından önemlidir. Yura bu durumdan rahatsız olur:

YURA: (gözlerini kaçırarak) Olur mu öyle şey Süha Bey? Siz bilirsiniz tabii ama, irtibat kurmayacağız dedik, dokunmayacağız dedik. Kader oluyor öyle. Karşılaşmış oluyoruz. Hem niye muhattap oluyoruz ki?⁴⁵

Yura İlk'i bir insan olarak tanımak, onun yüzünü görmek ve onunla aynı masada oturmak istemez. Böyle bir durumda onu et olarak algılamasının önüne duygusal ve vicdani etkenler girecektir. Günümüz şehir yaşantısında et tüketicisi olan pek çok kişi, bir hayvanı kendisi kesmek durumunda kaldığında bundan geri duracaktır. Özellikle de göz teması kurma ya da hayvanla etkileşime geçme söz konusu olduğunda, kişi artık o hayvanı yemek konusunda kendisini rahat hissetmeyecektir. Fakat bağ kurulmadığı müddetçe, gözün görmediği eylemler mubah hale gelmektedir. Endüstrileşme sonrası şehir yaşamında insan yiyeceğine yabancıdır, onun nasıl üretildiğini bilmez. Yura da İlk'i yiyebilmek istiyorsa onunla iletişim kurmaması gerektiğini bilir.

Kasapın kurulmasından birkaç gün sonra dükkana gelen "Profesör doktor, avukat, köşe yazarı ve gurme hanımefendi" olarak tanımlanan Charleen, İlk'i tadacak ilk kişidir. Charleen, tüm sıfatlarıyla toplumun otorite olarak gördüğü pek çok kesimi bünyesinde birleştirmiştir. İlk'i tadacak, ardından köşesinde yazacak, doktor olarak insan etinin yenilebilirliğine dair tavsiyeler verecek ve avukat kimliğiyle dönem dönem başlıklar atacaktır. Karin onun "normalleştirici Charleen" olarak bilindiğini hatırlar. Charleen yanında açılabilen renkli ve konforlu bir sandalyeyle gezer. Metinde de "soylu" olarak tanımlanır. Çevresindekilerden Fransızca konuşmalarını talep eder fakat kendisi dahil kimse Fransızca konuşmaz.

CHARLEEN: (...) Fransızların bir lafi vardır. 'Tebrikler.'

YURA: Fransızların mıymış o?

CHARLEEN: Fransızca lütfen.⁴⁶

Charleen'in "soylu" merakları ve gerçeklikten kopuk hali mizahi bir dille yansıtılır. Yazar bu yolla gücü ve denetim mekanizmalarını elinde tutan konformist, Batı kültürüne hayranlık duyan kesimi eleştirir. Charleen Karin'in aksine duygusal bir kadın karakter olarak çizilmemiştir. İlk'i bir nesne olarak görmekte zorlanmaz. İyi yürekli, vicdanlı Karin'in karşısına çıkan "kötü kadın" karakter olarak Charleen, makalenin ikinci bölümünde tekrar ele alınacaktır.

45 a. e., 35.

46 a. e., 54.

Referandum yaklaştıkça insan kasabının ilk çalışanları olarak Karin ve Yura'nın ruh durumunu rüya sahneleriyle yansıtılır. Yura, Karin onun aklına kardeşi Ferit'in İlk olabileceği fikrini soktukten sonra bu konu hakkında rüyalar görmeye başlar. Gökyüzü tavanı felaketinde anne ve babasını kaybeden Yura'nın Kuzeydoğu'da teyzesiyle yaşayan bir kardeşi bulunmaktadır. Yura'nın deyimiyle "aklı evvel" olan Ferit'in hiç konuşmayışı da İlk'e benzer. Yura bu ihtimali kafasından atamaz, vicdanı devreye girmiştir. Karin ise Süha ile ilgili bir rüya görür. Rüya sahnesinde Süha'nın Karin'i bir cinsel obje olarak görmesinin yanı sıra lezzetli bir yemek olarak gördüğü de açıktır. Onu taciz eder, fakat Karin'in göğsüne sıkıştırdığı "insan etine hayır" broşürlerini gördüğünde bağarmaya, Karin ile alay etmeye başlar. Rüya Karin'in baltayı alıp Süha'ya doğrultmasıyla biter.

Kasap dükkanında bir haftalık tecrübenin ardından Karin ve Süha'nın referandum günü ne yönde oy verdiği metinde açıkça belli edilmez. Fakat aralarındaki alaycı gülümseme, kasapta çalışıyor olmalarına karşın "insan etine hayır" oyu vermiş olabileceklerine dair ipucu verir. Charleen'in İlk'e zehirli bir ot yedirmesinin ardından çalışanlar, İlk'in iki gün boyunca süren ölümüne tanık olurlar. Referandum günü İlk masada bedeni başından ayrılmış, başında çiçekten bir taç ve ağzında meyve ile durmaktadır. Ardından radyodan referandum sonuçları açıklanır:

RADYO SES: Yalnızca 200 oy gibi az bir farkla...

(Ses kalınlaşarak boğuklaşır. Karin, farketirmeden paltosunun içinden baltayı çıkarır. Yura da ayağa kalkar.)

Böylesine küçük bir farkla, insanların et ile ilgili verdiği bu kararda, ne kadar ince çizgilerle ayrıldığı...

(Ses kalınlaşarak boğuklaşır. Karin baltayı Süha'nın kafasının hizasında havaya kaldırır.) Kazananı, Tarım Bakanı Süha Korkut'un sık sık kullandığı niçetli benzetme ile "otçullar" ismiyle anmakta bir sakınca görmüyoruz. Etin yokluğuyla ilgili bu denli sıkıntılı yıllar geçirmişken, bunun sürekliliğiyle ilgili büyük bir adım atmış oluyorlar. En azından bir süre daha, devletin bu tür bir girişimden sonuç almak için biraz daha zamana ihtiyaç duyacağını rahatlıkla söyleyebiliriz. Sonuç olarak 'insan etinin tüketimi' bir süre daha yasallaşamayacak.

(Müzik zirveye ulaşır. Gelen aramaların sesi git gide artar. Charleen dehşet ve öfkeyle bir nara atar. Karin, coşkulu bir nidayla kaldırdığı baltayı Süha'ya değil, masanın ortasına geçirerek, sofrayı ortadan ikiye ayırır. Göğsünden çıkardığı broşürleri havaya fırlatır. Ağlayarak zaferini kutlamaya başlar. Ortaya saçılan İlk'in etleri Charleen ve Süha'yi çıldırır. İkisi de etleri yemek için birbiriyle boğuşur. Bir yandan yiyip bir yandan histerik bir şekilde gülmektedirler. Yura diz çökmüş göğe bakmaktadır. Zafer hangi tarafın belli değildir.)⁴⁷

Metin, oyun boyunca varlığı görülmeyen "otçullar"ın zaferiyle biter. Çıkan sonuca karşın İlk, ete dönüşmüş ve yenmiştir. Yura'nın ise Süha ve Charleen ile birlikte eti yemeyişi, onun bunca zaman bastırıldığı, üzerini örtmeye çalıştığı ve utandığı vicdanının ağır bastığını belli

47 a. e., 66.

eder. Oyun kayıp gönderge sisteminin işleyişini görünür kılma çabası gütmüştür. Yazar bu sistemin işleyişinde dilin oynadığı rolü yansıtır. Fakat oyunun dili her ne kadar okuyucusunu/ izleyicisini insanmerkezci dünyaya yabancılaştırma arayışı içerse de, anlatı insanı merkeze alan bir yapı kurar. Bunun yanı sıra yazar dilin ataerkil yapısını bir yandan eleştirirken, bir yandan da bu yapının oluşmasında önemli bir rol oynayan ikici kalıpları oyunda kullanır. Çalışmanın ikinci kısmında, oyunda kurulan ikici biçimler analiz edilecektir.

2. Ekofeminizmin Düalizm Eleştirisi ve Oyunda İkicilikler

Düalizm (İkicilik) Aydınlanma ile birlikte ve bu dönemi derinden etkileyen kartezyen felsefenin etkisiyle doğmuş olsa da, tohumları Platoncu, Aristotelesçi felsefede, erken akılcı düşünce ve Hıristiyan düşüncesinde atılmaya başlanmıştır. Descartes'ın felsefesi, zihin/beden, ruh/beden kavramlarını birbirinden ayırır. İkicilik aynı zamanda birbirine karşıt olduğu varsayılan iki farklı olgu arasında hiyerarşik bir düzen kurar. Val Plumwood ikiciliği ikilik ve farklılık kavramlarından ayırır ve bu kavramlardan farklı olarak ikiciliği yabancılaşmış bir ayırılma türü olarak tanımlar.⁴⁸ İkiciliğin yarattığı iktidar, farklılığı aşağı ve yabancı bir alan olarak yorumlar ve inşa eder.⁴⁹ Plumwood ikiciliğin izlediği uzun yolu ve ikiciliğin mekanizmasını analiz eder;

Platon'un yaklaşımında beden ve tutkular kesin sınırlarla ayrı tutulan bir aşağı aleme aittir; dışlama ile homojenleştirilir ve tanımlanır; üstün aklın tahakkümü ve denetimi altında ona hizmet etmelidir. Descartes'ın yaklaşımında, duyum ve algı gibi hem zihni hem de bedeni içeren köprü niteliğindeki özelliklerin derin bir kutupsallaştırma süreci içinde zorla iki taraftan birine itilmeleriyle zihin ve beden arasındaki uçurum daha da büyür.⁵⁰

Batı kültürü, akıllı ve insana özgü tinselliği doğanın üzerinde tutar. Her bakımdan üstün sayılan akıl, doğayı alt eder ve araçsallaştırır. Bu alt ediş Batı kültürünün ilerleme ve gelişme anlayışını yaratır.⁵¹ Ekofeminizm baskı mekanizmalarının ortaya çıkışında ikiciliğin oynadığı rol üzerinde durur. Akıl doğayı dışlarken, doğayla özdeşleştirilen her şey de aynı şekilde dışlanmaktadır. Kültür/doğa, akıl/doğa, erkek/kadın, efendi/köle, akıl/duygu, zihin/beden gibi Batı kültürünü şekillendiren karşıtlık kümelerinden, üstün tarafta olanların neredeyse tümü akıl biçimleri, aşağı tarafta olanlar ise doğa biçimleridir.⁵² Bu noktada ikiciliğin işleyişi, her açıdan farklı olan baskı kategorilerini ortak bir çerçevede birleştirir.⁵³

48 Val Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 64.

49 a. e., 64.

50 a. e., 100-101.

51 a. e., 12.

52 a. e., 67.

53 a. e., 11.

Batı kültüründeki egemen akıl kavramının temel dışlamaları ve inkar edilen bağımlılıkları arasında dışıl olanın ve doğanın yanı sıra doğal olarak görülen tüm insan kesimleri yer alır. Dolayısıyla Batı kültürünün merkezinde yer alan şey basit bir eril kimlik değil, bu çoklu dışlamalarla tanımlanan efendi kimliğidir.⁵⁴

Bu açıdan yaklaşıldığında, kimi feminist yaklaşımlarca da sahiplenilmiş olan kadınların daha barışçıl ve doğaya daha yakın olduğu savı problemleri bir noktada durur. Kültürel feminizm kadının doğaya daha yakın olduğu savını sahiplenirken, Plumwood, King, Shiva gibi pek çok ekofeminist de bu savın olumsuzlukları üzerinde durur. Kadın doğanın döngülerine daha bağlı oluşuyla doğaya daha yakın olarak yorumlanır. Bu yorum tümüyle olumsuz olmamakla birlikte, bu yorumu eleştirmeksizin benimsemek problemleri bir bakış açısı yaratır. Tüm kadınları aynı çerçeveye oturtan bu yaklaşım, ikiciliğin homojenleştirme/klişeleştirme adımının bir parçasıdır. Farklılıklar göz ardı edilerek homojen gruplar oluşur. Bu gruplar birbirini dışlarken, kendi içlerinde aynılaşırlar. Bu durumda kadına yöneltilen doğaya yakın ve barışçıl yaklaşımlarını sahiplenmek, kadınların tümünün aynı olduğu ve erkeklerden tümüyle farklı oldukları genellemelerini de beraberinde getirir. Bu durum ise ikici yaklaşımı devam ettirir. Ekofeminizm, ikici düşünme biçimini ve bu biçimin kurduğu hiyerarşiyi sorgular.

Kasap'ta yazarın oluşturduğu karakterler ikici düşünme biçiminden izler taşır. İlk olarak oyunda erkek/kadın ikiciliği yazar tarafından bilinçli olarak kurulur. Yazar bu ikiciliği büyüterek yansıtır ve eleştirmek ister. Bu eleştiriye genellikle Süha'nın Karin'e davranışlarında ve sözlerinde görmek mümkündür.

SÜHA: Gözüm üzerinde, aynısını Yura yapsaydı sıçmıştım ağzına. Kadınlığına veriyorum.⁵⁵

Yazar ataerkil söylemi Süha karakterinde bilinçli olarak görünür kılar. Fakat bu söylemlere mercek tutarken, erkek ve kadını ikici bir biçimde karşı karşıya getirerek, kalıplaşmış kadın ve erkek özelliklerini baştan yaratır. Süha gücü elinde tutan korkulacak bir otorite, Karin ise duygusal, duygularına hakim olamayan, “iyi yürekli” bir kadındır.

Doğanın karşısında akıl ve kültür vardır. Plumwood'un ikiciliğin yapısında “radikal dışlama” olarak tanımladığı süreç, tahakküm eden ve tahakküm edilenler arasındaki benzerlikleri ortadan kaldırmayı amaçlar. Bu nedenle de insanın doğaya özgü hayvansı duyguları, dürtüleri ve dizginlenemez vahşi yanı kültür tarafından ötekileştirilir. Plumwood bu yapıyı yorumlar:

Doğanın ve kadınların arka plana itilip araçsallaştırılması koşut gider. (...) Geleneksel olarak kadın 'çevre'dir; erkeğin kazanımlarının çevre ve koşullarını oluşturur, ama onun yaptıkları kazanımdan sayılmaz.⁵⁶

54 a. e., 64.

55 Babür, *Kasap*, 49.

56 Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, 37.

Bu arka plana atılma ve "çevre" olarak edilgen haline gelme hali Karin için de geçerlidir. Karin kasap dükkanının çevresidir. Güzel görünüşüyle Süha'yı mutlu eder. Süha Karin'in yanında olmasından mutludur. Fakat onu sürekli kontrol altında tutar. Nereye gittiğini, kiminle konuştuğunu bilmek ister. Karin'in yapacağı iş olarak "süslemecilik" de, asıl işi güzel göstermeye yarayan bir "çevre" oluşturur. Karin ayrıca İlk'i kurtarmaya teşebbüs edışıyle iyilik timsali olarak ön plana çıkar. Bu da Karin'i romantikleştirilen anaç, empatiye yatkın kadın figürüne bir adım daha yaklaştırır. Yazar kadın ve erkek karakterleri ikici klişeler içerisinde biçimlendirmiştir.

Babür bu iyimser kadın figürünün karşısına kötücül bir başka kadını çıkarır. Karin'den farklı olarak Charleen güce sahiptir. Charleen'in görüntüsü betimlenirken, cadıların taktığı siyah sivri uçlu bir şapkası, yüzünde küçük sevimli bir maskesi olduğu ve uzun kıyafeti nedeniyle havada uçar gibi görünen bir yürüyüşü olduğu belirtilir. Masallardan fırlamış kötü bir cadı gibi tarif edilmiştir. Çelişkilerden ve duygulardan uzak Charleen, gücü elinde tutan konformist oportünist üst sınıf insanının eleştirel bir temsilidir. Yazar tarafından Charleen karakteri bir kadın olarak hiyerarşinin en üst noktasına yerleştirilmiştir. Her şey onun "et"i yiyebilmesi içindir. Bir kadının, kadın ve hayvanların sömürsünden sorumlu bir sistemin başına oturtulması, yine masallarda iyi yürekli masum kadına zarar veren kötü yürekli cadı prototipini andırır. Literatürde cadı karakterleri, genellikle otoriteyi kabul etmez ve gücü ele geçirmek ister. Cadılar ve cadılık feminist literatüründe önemli bir araştırma konusu olmakla birlikte, ataerkil sistemin araçsallaştırdığı masallarda cadı kesin çizgilerle belirlenmiştir. Masallarda cadı, kadın bedeniyle özdeşleşmiştir ve gücü ele geçirmek isteyen, düzene uyum sağlamayan, bela saçan "kötü kadın" prototipi haline gelmiştir. Kadınların güce, bilgiye sahip olmasından duyulan korku Ortaçağ'da başlayan cadı avının da sebepleri arasındadır. Silvia Federici, cadı avının erkek egemenliğini kutsamakla kalmayıp, erkeklerin kadınlardan korkmalarına, onları tehdit unsuru olarak görmelerine neden olduğunu söyler.⁵⁷ Folklorik masallarda cadı karakterleri oyunun sonunda gücü elde etme arzusunda oldukları için cezalandırılır. Bu masalların yapısı ikici bir dünya yaratır. İyi ve kötüyü kesin çizgilerle ayıran masallarda iki kadın prototipi ortaya çıkar: Ataerkil düzende erkeğin tamamlayıcısı olan iyi yürekli, uysal kadın ve onun karşısında kötücül cadı kadın. Masallarda kentin dışında doğaya yakın yaşayan, bitkileri tanıyan ve onları kötülük için kullanan cadılar, bu sebeplerden dolayı kültür tarafından dışlanmıştır. Cadıların ötekileştirilen kötü kadın prototipi olarak yansıtılması, masalların cinsiyetçi yaklaşımına işaret eder.⁵⁸ Charleen karakteri, Clarissa P. Estés'in yaklaşımında karşımıza çıkan içgüdüsel doğanın temsili, şifalı ve bilge gücü temsil eden cadı imgesinden ziyade⁵⁹, folklorik masallarda karşılaşılan iki kadın tipinden kötücül cadı prototipine uygun düşer. Charleen tıpkı "Hansel ile Gretel" masalında olduğu gibi, erkek çocuğu en iyi besinlerle bol bol besleyip sonra da onu yemeyi

57 Silvia Federici, *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*, çev. Öznur Karakaş (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2012), 267.

58 Kinem Tokdemir, *Kötü Kadın/İyi Kadın Zıtlığı: Batı ve Doğu Masallarında Cadı Prototipinin İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi 3-1 (2019), 47.

59 Clarissa P. Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, çev. Hakan Atalay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003), 110.

ve güçlenmeyi amaçlamaktadır. Referandumun sonuçlanmasına 4 gün varken İlk'e zehirli hintyağı otunu ısırtan da Charleen olur. İlk tadını muhafaza etmesi için hintyağı otu ısıracak ve böylece iki günde yavaş yavaş, eti marine olarak ölecektir. Charleen kesim sürecine en nesnel yaklaşan karakterdir, önce kendi faydasını düşünür. Masalarda büyü yoluyla istediğini elde eden cadılardan farklı olarak Charleen, hiyerarşide kendine yer edinerek kötücül isteklerini gerçekleştirir. Metin, oyun boyunca varlığı görülmeyen "otçullar"ın zaferiyle biter. Charleen oyun sonunda hezimete uğrayan cadılar gibi öfkeyle nara atmaktadır. Karin ise "zaferini" kutlar. Karin'in sofraya indirdiği balta her ne kadar oyunun eleştirisini fizikselleştirir gibi görünse de, bu geç kalınmış eylem hikayenin akışında hiçbir etki yaratmaz. Çıkan sonuca karşın İlk, ete dönüşmüş ve yenmiştir. Bu durumda Karin'in baltayı masaya vurması yalnızca duygusal bir tepki olarak kalır ve Karin'in oyun boyunca çizilen edilgen konumunu değiştirmez. Yazar sistem eleştirisi yaparken bu eleştiriyi ikicilikler kurarak aktarır. Sistemde kötülük yayan kişi bir kadındır. Bu anlatım, masal cadılarının farklı bir dünya düzeninde yeniden kurgulanışına benzer. İyi, vicdan sahibi Karin ve kötücül Charleen karakterlerini kurgulayışıyla yazar, masalların ikici ve ataerkil düzeni destekleyen anlatım dilinden kurtulamamıştır.

Oyunda kurulan bir başka ikicilik ise insan/doğa ikiciliğidir. Günümüzde birbirinden giderek uzaklaşmış bu iki kavram arasındaki kopukluk oyunda da görülür. Akıl, insanı doğadan ayırt eden özellik olarak değerlendirilir. Batı kültüründe akla büyük bir değer biçilir. Akıl doğanın denetlenemez yanlarını kontrol altına almaya çalışırken aynı zamanda da doğa üzerinde hakimiyet kurar ve onu araçsallaştırır. Günümüzde hala sürmekte olan bu yapı, doğanın sınırsız bir kaynak olarak görülerek tahrip edilmesine sebep olur. Ataerkil yapı, akla ve erdeme önem vererek ideal bir insan modeli kurar. Doğaya ait olduğu varsayılan insan özellikleri, insanın hayvansı yanını hatırlattığı ve onu hiyerarşide daha alt bir noktaya yaklaştırdığı için kültür tarafından dışlanır. Hakim algı, cinsiyet, sınıf ya da ırk olarak aşağı görülen kesimleri genellikle hayvansılık, hayvansı içgüdüler ve doğayla bağlantılı görürken, beyaz erkek insana ve akla dair olanın temsili olarak değerlendirilir. Kasap metninde doğa hikayenin dışında kalmıştır. Hangi coğrafyada geçtiğini bilmediğimiz anlatı, doğa hakkında birkaç cümle haricinde bir bilgi içermez. Gökyüzü tavanının çökmesi felaketi, dünyanın altüst olduğu, dünyanın insanların üzerine çökmüş olduğu gibi anlamları beraberinde getirirse de, felaket bu özelliğiyle yalnızca bir metafor olarak kalır. Hayvanların yok oluşu da benzer bir şekilde oyunun başında talihsiz bir olay olarak betimlenir ve bir daha üzerinde durulmaz. Doğaya ve insan-dışı canlıların başına gelenler, hikayeyi insan eti yemenin tartışmaya açılacağı noktaya taşıma görevini yerine getirir. Bu olaylar hikayenin amacına araç olur ve daha sonrasında tekrar yok olurlar.

İnsan/doğa ikiciliği, insanın doğaya ve onun döngülerine bağımlı olmadığı yanılgısını yaratır. Kasap'ta Halil Babür insanı merkeze alan bir hikaye anlatmaktadır. Günümüz et endüstrisinde hayvanların çektiği acılar ödünç alınır, bu nedenle de oyun hayvanların başına gelenleri anımsatır fakat onların sömürülmesine dair kesin bir yargıya varmaz. Yazar oyunda

seyircisine insan ve insan-dışı canlıların sömürsünü sorgulamak adına bir kapı aralasa da, aynı zamanda bu korkunç hikayedeki gibi sıranın kendisine gelmemesini sağladıkları için hayvanların varlığına şükrederek oyunu terk etme olasılığını da yaratmıştır.

Sonuç

Kasap, dilin kayıp gönderge sisteminin işleyişindeki önemini yansıtmakta başarılı olur. Yazar sık sık alışlagelen cümle kalıplarına yer verir. Vejetaryen/vegan toplulukların söylemi ve insan eti yemeye karşı gösterilen tepkiler sürekli olarak elle yapılan taklitte ya da başka şekillerle alaya alınır. Oyun boyunca bu alaycı motifin fazlasıyla tekrar etmesi ve cümleyle dökülmesi, seyircinin bu hakim söylemlere yabancılaşması için önemlidir. Oyun, otçulların kazanmasına karşın, bir zafer edasında, ya da tek bir tarafın kazandığı kesinlikte bitmez. Bu, mücadelenin hala devam etmekte olduğuna dair bir işaret gibidir. İnsan etinin yenmesine karşı zafer kazanılmıştır, fakat her ne kadar orada olmasalar da, hayvanlar için durum değişmemiştir. Radyodan gelen ses de, insan etinin tüketiminin "bir süre daha" yasallaşamayacağını söyler, fakat bir süre sonra ne olacağını şimdiden bilmek mümkün değildir. Güçlü olanın istediğini yapmaya hakkı olduğu bir dünyada, olabileceklerin ucu açıktır. Oyun bu ihtimallerin ağırlığıyla biter.

Oyun, gökyüzü tavanının çökmesi felaketinden etkileniyor olsa da, bu felaketin sebeplerinden çok sonuçları üzerinde durulur. Oyun doğadan kopuk bir anlatı ortaya koyar. İnsan doğadan bağımsızdır ve kendi oluşturduğu şartlara göre yaşar. İnsanın doğanın bir parçası olmaktansa doğaya hakim olma isteğinde olduğu günümüz endüstri toplumunda, insanın insan-dışı hayvanlar ve doğa üzerindeki baskısı giderek artmaktadır. İkinci bakış açısının kurduğu hiyerarşik yapılar sürekli olarak ezenin ve ezilenin olduğu karşıtlıklar yaratır. Yıllardır tehdidini sürdüren ve günümüzde giderek daha da tehlikeli bir boyuta ulaşan iklim krizi ve artmaya devam eden küresel açlık da, doğayı sınırsız bir kaynak olarak gören insan-doğa hiyerarşisinin en önemli sonuçlarından. İnsanın hiyerarşik yapıda üstte olan gruba fayda sağlayan, sömürüye dayalı yemek tercihlerinin sonuçları gün geçtikçe daha da görünür hale gelmektedir. Yemeğine yabancılaşan insan, artık gıdanın nereden geldiğini, nasıl yetiştiğini ve üretildiğini bilmez. Et yemenin bir erkeklik sembolü haline geldiği ataerkil dünyada kadın ve insan-dışı hayvanların maruz kaldığı şiddet arasındaki akrabalık, oyunda da dil aracılığıyla yansıtılır. Oyun mezbahalarda hayvanları kayıp göndergelere dönüştüren kesim gerçeğini İlk karakteri üzerinden görünür hale getirir. Fakat oyunun kurgusunda hayvanlar ve doğa, kurgunun oldukça dışında, "çevre"sinde yer alır. İkinci yaklaşımın doğayı insanın "çevre"si haline getirmesi, insanın başından geçen olaylarda "dış etkenler" olarak görmesi, edilgenleştirmesi gibi, Halil Babür'ün Kasap metni de insana dair bir soruyu oyunun merkezine yerleştirirken doğayı dışlamış olur.

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.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Adams, Carol J., *Etin Cinsel Politikası*, çev. Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Adams, Carol J., “The Feminist Traffic in Animals”, *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Editör Greta Gaard, 195-218. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Aristoteles, *Politika*, çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Babür, Halil, *Kasap*. İstanbul: Tiyatrolar Bilgi Teknolojileri Yayıncılık Pazarlama ve Tic. Ltd. Şti., 2015, www.tiyatrolar.com.tr.
- Estes, Clarissa P., *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, çev. Hakan Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Federici, Silvia, *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*, çev. Öznur Karakaş, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2012
- Gaard, Greta ve Murphy, Patrick D. *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*, Champaign: University of Illinois Press, 1998.
- Gaard, Greta, “Vegetarian Ecofeminism: A Review Essay”, *Frontiers: A Journal of Women Studies Vol.23, No.3*, University of Nebraska Press, 2002
- Gates, Barbara T., “A Root of Ecofeminism: Ecofeminisme”, *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation and Pedagogy*. Editör Greta Gaard, Patrick D. Murphy, 15-22. Champaign: University of Illinois Press, 1998.
- Girard, René, *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Pusula Yayıncılık, 2003.
- King, Ynestra, “The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology”, *Healing the Wounds: The Promise of Ecocriticism*. Editör Judith Plant, 19-28. London: Green Print, 1989.
- Mies, Maria, “Beyaz Adamın Çelişkisi: Kendisinin Yok Ettiği Şeyi Arayışı”, *Ekofeminizm*. Editörler Vandana Shiva, Maria Mies, 227-268, çev. İlknur Urkun Kelso. İstanbul: Sinek Sekiz Yayınları, 2018.
- Plumwood, Val, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Singer, Peter, *Hayvan Özgürleşmesi*, çev. Hayrullah Doğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Tokdemir, Kinem, “Kötü Kadın/İyi Kadın Zıtlığı: Batı ve Doğu Masallarında Cadı Prototipinin İncelenmesi”, *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi* 3-1, (2019), 38-50.
- Vakoch, Douglas A. “Introduction: A Different Story”, *Feminist Ecocriticism: Environment, Women and Literature*. Editör Douglas A. Vakoch, 1-12. Plymouth: Lexington Books, 2012.

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 yazılılarıyla)

İLETİŞİM

Baş editor : Nilgün FİRİDİNOĞLU, 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 work

INFORMATION FOR AUTHORS

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 ORCID(s) 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 : Nilgün FİRİDİNOĞLU, 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 kullanımdan dışındaki her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfı bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeyen makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce 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 |
| | |/...../..... |

