
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI NUMBER 37 YIL YEAR 2023

Indexing and Abstracting

MLA International Bibliography

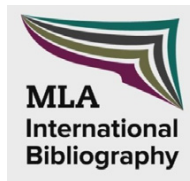
SOBİAD

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

EBSCO Central & Eastern European Academic Source

EBSCO International Bibliography of Theatre Dance with Full Text

DOAJ



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Sevtap Kadioğlu
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Hasibe Kalkan
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü
Ordu Cad. 196, Oda No: 265, Laleli, Fatih 34459, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 455 57 23
E-mail: jtcd@istanbul.edu.tr
<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/jtcd/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt,
Fatih / İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

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.

Yayın Türü / Publication Type: *Yaygın Süreli / Periodical*

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

Baş Editör / Editor-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firidinoğlu – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – nfiridin@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcısı / Co-Editor in Chief

Doç. Dr. Yavuz Pekman – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – yavuz.pekman@istanbul.edu.tr

Yönetici Editör / Managing Editor

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

Editorial Asistan / Editorial Assistant

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

Dil Editörü / Language Editor

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Tanıtım Yöneticisi / Publicity Manager

Hatice Yağmur Bayazit – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

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

Prof. Dr. Kerem Karaboğa – Arkın Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi, Girne, KKTC – kerem.karaboga@arucad.edu.tr

Prof. Dr. Christopher Balme – Ludwig Maximilian Universität, Münih, Almanya – balme@lmu.de

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

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

Prof. Dr. Jean Graham-Jones – The City University of New York, New York ABD – graham-jones@gc.cuny.edu

Prof. Dr. Marcello Gallucci – Accademia di Belle Arti L'Aquila, L'Aquila, İtalya – @unimib.it

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doç. Dr. Margaret Werry – University of Minnesota, Minneapolis, ABD – werry001@umn.edu

Doç. Dr. Fatemeh Parchekani – Kharazmi Üniversitesi, Tahran, İran – parchekani@khu.ac.ir

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Body as a Machine: Meyerhold Between Politics and Theory

Magda Romanska 1-12

Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* Adlı Oyununda Grotesk Beden İmgesi ve Karnavalesk Unsurlar

Grotesque Body Image and Carnavalesque Elements in Sevim Burak's Play Here Is the Head, Here Is the Body, Here Are the Wings

Arzu Özyön 13-23

Oyuncu Bedeni ve Kurgusal Karakter İlişkisi Üzerine Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi Bağlamında Bir Deneme

An Essay on the Relationship Between an Actor's Body and Their Fictional Character in the Context of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment

Tuğçe Gözde Pelister 24-35

Karşı-Teatral Bir Düş: İnsansız Tiyatro

An Anti-theatrical Dream: Theatre Without Human

Melike Saba Akım 36-43

Splitting out of Class: Family and Social Class as Schizophrenogenic Forces in Frank McGuinness's *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*

Merve Hançer 44-52

Oedipus Trajedisinin Kadın Yüzü: Iocasta

The Female Face of Oedipus Tragedy: Iocasta

Bengü Cennet Coşkun 53-62

Ekofobinin İzlerini Sürmek: Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* Adlı Oyununda Doğa/Kültür İkiliğine Ekofeminist Bir Bakış

Tracing Ecophobia: An Ecofeminist Look At the Nature/Culture Dichotomy in Murathan Mungan's Play Geyikler Lanetler

Gamze Güzel 63-75

Body as a Machine: Meyerhold Between Politics and Theory

Magda Romanska¹ 

¹Prof. Dr., Theatre Studies and Dramaturgy, Emerson College, Boston, MA, United States

Corresponding author : Magda Romanska

E-mail : magda_romanska@emerson.edu

ABSTRACT

There might be many explanations for why Meyerhold's theatre did not survive Stalinist Russia and why Stanislavsky's did. Meyerhold's theatre of biomechanics differed significantly from Stanislavsky's method. If Stanislavsky's psychological theatre of the truth presented no ambiguities and surprises, Meyerhold's theatre of the hidden, of the invisible manipulations, put forth a number of problems. On one hand, Meyerhold's idea that man is in control of himself was very much in tune with Soviet propaganda; on the other hand, Meyerhold's actor was fundamentally split, a condition that presented no problems within the space of theatre, but which involuntarily put into question basic premises of Soviet ideology. Although in theatre the theoretical discrepancies and paradoxes did not present a major problem, in Soviet Russia caught in the grip of history and ideology, any discrepancy signaled a danger for a newly evolving fragile system based on nothing but blind power and illusory promises.

Keywords: Meyerhold, biomechanics, Soviet theatre, machine body, abstract theatre

Submitted : 16.05.2023

Revision Requested : 26.09.2023

Accepted : 07.11.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

1. Meyerhold vs. Stanislavsky

When thinking about Russian theatre in global context, the name Stanislavsky immediately comes to mind. Stanislavsky is Russian theatre, and Russian theatre is Stanislavsky. But Stanislavsky himself, when asked whom he considered to be the most influential Russian theatre director of his time, said without a doubt that it was Meyerhold. Whether this was false modesty or professional honesty on the part of Stanislavsky, we may never find out, but whatever global narrative we would like to build around the Stanislavsky–Meyerhold relationship—either that of a prodigal son or student who had outgrown his master—without Meyerhold’s name, if only in a small circle of theatre passionates, the Stanislavsky–Russian theatre pair is incomplete.

An industrial revolution of the late nineteenth century foreshadowed gradual mechanization of the everyday life. The demographic explosion of the post-war period along with rapidly developing technology cultivated the conditions in which the anonymity and alienation of individual life has become increasingly problematic. Simultaneously a tool of support for the technological efficiency of mass production and a supplier of needs which mass production claimed to satisfy, an individual could not escape viewing himself as a mere element in the self-running factory of thoughtfully mechanized society. The tenacious harshness and cold precision with which the industrial machine executed its control over people’s lives created an environment in which man had every reason to feel less and less like the master of his own destiny. Overwhelmingly self-ordaining, an industrial city functioned as a perfect machine in which everything, including man, was steered with the same mechanical cynicism. Existing within the world of machines and himself treated like one, man was becoming more and more aware of the reduction of his role to that of yet another machine, but a machine that was more vulnerable and less perfect than those surrounding him. The experiments with the human body conducted at the beginning of the twentieth century in the European avant-garde theater (mainly in Germany and Russia) reflect the progressive mechanization of all the aspects of human existence, testifying to the emerging need to redefine the relationship between man and the machines surrounding him.

From the very beginning of Meyerhold’s career, Russian critics’ opinions were divided between those who saw his theatre and mechanical method of acting in complete opposition to Stanislavsky’s naturalistic theatre, and those who saw them as pursuing the same goals but via different pathways. Why such a firm and contradictory discrepancy, and what was at stake in the argument about the similarities and dissimilarities between the two directors? To answer this question, we need to look not only at the development of theatre in turn-of-the-century Russia but also at the whole of the sociopolitical and scientific changes that were taking place in Russia, in Europe, and globally at the time. These global shifts not only provide context for the position of Russia on world stages, but also allow us to understand how they influenced Russian and international theatre theory during the twentieth century.

In his attempt to distinguish between the two directors, Paul Schmidt goes so far as to perceive them as epitomizing two separate historical époques, two different centuries: “[T]he triumph of the Moscow Art Theatre and the Stanislavsky system was a triumph of culmination, not of innovation. It marked the end of the nineteenth century, not the beginning of the twentieth. It was Meyerhold who brought theatre into the twentieth century.”¹ In what sense did Meyerhold bring “theatre into the twentieth century”? The first answer lies in the area of the drama itself affected by the fin-de-siècle malaise.

The Naturalist theatre is guided by the principle of “truth to the external appearances.”² It stages the visible of real life in its theatrical form; “it teaches the actor to express himself in a finished, clearly defined manner; [but] there is no room [in it] for the play of allusion or for conscious understatement; it knows nothing of the power of suggestion.”³ Thus, Stanislavsky’s 1904 production of Maeterlinck’s trilogy of one-act plays, *The Blind*, *The Uninvited Guest*, and *Inside* was a failure, and Stanislavsky was forced to admit that this production was, in the words of one critic, “the inadequacy of conventional representational methods when faced with the mystical abstractions of the ‘new drama.’”⁴

Freud’s works *The Interpretations of Dreams* and *The Psychopathology of Everyday Life*, published in 1900 and 1904 respectively, opened up a new space of the unknown and invisible and closed for good “the truth of the external appearance.” In 1905, Einstein published his *Theory of Relativity*, an event that pushed even further the breakdown of traditional perceptions. As one critic pointed out, it is Einstein and, we could add, Freud, who should be considered the fathers of many major arts movements, including Russian Symbolism and Futurism.⁵ In the face of the fractured

¹ Paul Schmidt, ed., *Meyerhold at Work*. trans. Ilya Levin, Vern McGee (Austin: University of Texas Press, 1980), xii

² Nick Worrall, “Meyerhold’s Production of ‘The Magnificent Cuckold,’” *Theatre Drama Review* 57, no. 1 (1973): 14–34.

³ Edward Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 1995, 25.

⁴ Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, 19.

⁵ Worrall, “Meyerhold’s Production of ‘The Magnificent Cuckold,’” 15.

reality which could no longer be grasped as a whole in unequivocal terms and a psyche that escaped surface reading, the Naturalist theatre exhausted its forms of expression.

For Stanislavsky, the truth of the drama shone through the truth of emotional experience. His method of acting “stressed primarily [. . .] the capability of an actor actually to begin to live the life of the character, to saturate his stage behavior with the absolute truth of emotional movements, intonations and true-to-life details and shadings of the action taken from real life. ‘The truth of the life of the human spirit’ was seen as the fundamental basis for the actor’s art.”⁶ But how was one to represent the “truth of external appearances” (guided by the truth of emotions) when the truth, both of the psyche and the reality that produced it, was becoming more and more ungraspable and relative, when the “external appearances” ceased to have their truth?

Meyerhold welcomed the new circumstances and replied to their demands by elevating “the unreal in a ‘theatre of mood’ (aided by lighting effects and progressions), which, unlike Stanislavsky’s, embraced the irrational and transcended in the psychological and material.”⁷ Second, “Meyerhold declared war on psychology, and in his search for purity of form ‘demanded increased attention to plasticity, rhythm, to the expression of the pose and finally to special reading, the technique [. . .] Also essential was a new, distinct form of projecting the character, which broke simultaneously with both [. . .] as Stanislavsky expressed it, ‘ordinariness of feelings.’”⁸ There was something impalpable in human nature, human interactions, human emotions, and Meyerhold put all his faith in the impalpable and in theatre as a vehicle for its transference.

Thus, for Meyerhold, the ultimate meaning of the spectacle was accomplished not via the psychology of specific characters but via the emotional impact produced by an entire spectacle. In Meyerhold’s words: “The underlying idea of a play can be brought out not only through the dialogue between characters created by the actors’ skill, but equally through the rhythm of the whole picture created on the stage by the colours of the designer and by the deployment of practicable scenery, the pattern of movement and the interrelationship of groupings, which are all determined by the director.”⁹ It was only by treating the entire play as a single audiovisual entity that the inexpressible and hidden could be brought forward, in gestures and movements projecting specific meanings visible to the spectator, but impossible to replicate if the actor were to “live his role.” “The truth of human relationships is established by gestures, poses, glances and silences. Words alone cannot say everything. [. . .] The difference between the old theatre and the new is that in the new theatre speech and plasticity are each subordinated to their own particular rhythms and the two do not necessarily coincide.”¹⁰

The discrepancy between Meyerhold and “old theatre” thus lay in the understanding of the spectacle as a spectacle of the actor’s emotions and as a spectacle of emotions projected as much by an actor’s body as by the lights, set, rhythm, and movement. In order, however, to create the spectacle of emotions, the actor had to reclaim a control over his own: “[T]he actor has always been so overwhelmed by his emotions that he has been unable to answer either for his movements or for his voice. He has had no control over himself and hence been in no state to ensure success or failure.”¹¹

In order not to submit himself to his emotions and to retain a total control over the impression he makes on the viewer, the actor had to master his body, its physiological impulses, its rhythm and movement. Thus, Meyerhold devised a series of physical exercises, biomechanics, demonstrated for the first time in public in June 1922, that put the actor in charge of his body. Because the biomechanics were based not on the actor’s emotions but on his physical skills, which would allow him to execute the director’s instructions with maximum accuracy and agility, “many [. . .] accused Meyerhold of trying to turn actors into automatons or marionettes.”¹² Already long before the biomechanics came to light, in a letter written three days after the opening of *The Victory of Death*, Komissarzhevskaya wrote: “The route on which you persistently travel is a route which leads to a puppet theatre.”¹³

The argument that Meyerhold was trying to treat his actors like puppets surfaced repeatedly. Adding to it was the accusation that biomechanics was a machine-like acting style. As one critic points out, it was the British writer Huntley Carter who was most likely responsible for this “most common and frequently repeated notion of Biomechanics. It started with [Carter’s] thousand-word description of Biomechanics in *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*,

⁶ Konstantin Rudnitsky, *Meyerhold the Director*. Ann Arbor, MI: Ardis, 1981, 296.

⁷ Spencer Golub, “The Silver Age, 1905–1917,” in *A History of Russian Theatre*, ed. Robert Leach and Victor Borovsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 293.

⁸ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 73.

⁹ Meyerhold in Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, 82.

¹⁰ Meyerhold in Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, 38.

¹¹ Edward Braun, ed., *Meyerhold on Theatre*, trans. Edward Braun. New York: Hill and Wang, 1969, 199

¹² James M. Symons, *Meyerhold’s Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920–1932*. Coral Gables, FL: University of Miami Press, 1971, 74.

¹³ Symons, *Meyerhold’s Theatre of the Grotesque*, 30.

written in 1924.”¹⁴ In Russia, however, the mechanical quality of Meyerhold’s acting method was not the biggest problem. On the contrary, with the spirit of the futurist movement propagating the image of a New Soviet Man, the machine-like quality of an actor was seen as an advantage. It was the relationship between the actor and the viewer, mediated by the biomechanics, that troubled Russian critics and, finally, Russian officials.

The attacks, yet undefined, began with the argument, one which most offended Meyerhold, that biomechanics eliminated emotional responses on the part of the actor. “In 1935, Meyerhold, objecting to an article whose author stated that biomechanics ‘supposes the absence of feeling in the performing actor,’ wrote in the margin: ‘Does not suppose.’ Regarding the comment that biomechanics led to an undervaluation of the ‘psychic apparatus of the actor,’ Meyerhold expressed himself even more categorically: ‘Nonsense! We did not underestimate. In *The Magnanimous Cuckold* the psychic apparatus was in motion just like biomechanics.”¹⁵

It was the accusation that biomechanics renders the actor devoid of emotions that prompted some critics to defend it as an acting method similar in purpose to Stanislavsky’s “method of physical action.” Biomechanics and Stanislavsky’s method were seen as having a common goal: to liberate the actor from “uncontrolled muscular tension to give him the freedom of stage presence, to teach him to control the ‘physical life of the role.’”¹⁶ In the same spirit, Illinsky, one of Meyerhold’s most frequent actors, wrote directly that “there is a junction between Meyerhold’s biomechanics and Stanislavsky’s physical action.”¹⁷ Also, A. Fevral’sky stated that “the researcher who undertakes a comparative analysis of biomechanics and Stanislavsky’s method ‘undoubtedly will find in them much that is in common.’”¹⁸ The desire to see biomechanics as a mere exercise that preserves the “psychic apparatus” was symptomatic of a larger ontological question emerging, yet never stated, in the revolutionary and post-revolutionary Russian theatre: the paradox of control. It was this unsolvable paradox in Meyerhold’s theory, applicable to theatre yet undermining Russia’s whole ideological system, that brought about Meyerhold’s ultimate demise.

2. Between Machine Puppet and God

For those familiar with Meyerhold, it is no secret and no surprise that he was fascinated with Craig, and that the feeling was mutual. “In an article on the Russian Theatre written in 1935, after spending five weeks in Moscow, Craig observed, ‘Stanislavsky and Danchenko are adored: Tairov is loved: and Meyerhold amazes everyone, they both adore and love him.’ Calling Meyerhold the ‘great experimenter,’ Craig added that he wanted to visit Moscow again just to see Meyerhold’s work in its entirety.”¹⁹ Meyerhold’s admiration for Craig is one argument that prompted critics to see his biomechanics as a step towards the puppet theatre. In his 1908 essay, “The Actor and the Über-marionette,” Craig formulated a thesis, according to which the possibilities of an actor’s body did not suffice to express precisely the exact idea of the director. The human body, claimed Craig, was subject to internal and external laws that prevented it from carrying an artistic message. “[T]he ‘accidental’ influence of man’s unpredictable emotional behavior, human inconsistency was the ‘enemy of design, and hence of art.’”²⁰ To attain the desired perfection, the actor “must go” and be replaced by what Craig calls the *Über-marionette*.

Arguing for the supremacy of the precision of the *Über-marionette* over the living being, Craig ascribes to it the same enigmatic and godlike beauty. Because of its mysticism, the *Über-marionette* embodies a superior model of being, one that “will not compete with life—rather will it go beyond it. Its ideal will be not flesh and blood but rather the body in trance—it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit.”²¹ The exaggerated morbidity of the puppet would not negate life but, on the contrary, Craig claims, will glorify it. Through its artificiality, the marionette will reach beyond the essence of life, becoming its improved version.

The same argument in favor of the marionette was presented by another of Meyerhold’s strong influences, Kleist. In his pivotal 1810 essay, “About the Marionette Theatre,” Kleist introduced the idea of the intrinsic supremacy of the puppet over the human actor. On an ontological scale, Kleist located man somewhere between God, the supreme being, and the marionette, the absence of being, both representing a similar degree of perfection as complete opposites of each other. The lack of consciousness of the marionette and the centralization of all of its movements in only one point of gravity make it an absolute and finished form, one in which nothing can be improved. Because all movements of

¹⁴ Alma Law and Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. London: McFarland, 1996, 3.

¹⁵ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 295.

¹⁶ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 305.

¹⁷ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 296.

¹⁸ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 296.

¹⁹ Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 14.

²⁰ David F. Kuhns, *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 66.

²¹ Michael J. Walton, *Craig on Theatre*. London: Methuen, 1983, 10.

the puppet are controlled from one point, they can be fully coordinated, creating the sort of ultimate and divine grace that can be attained only by the other perfection, God.²² Eisenstein, Meyerhold's most prized and devoted pupil, wrote about Kleist's discovery:

Kleist was sitting on the boulevard with a dancer from the opera and watching the marionette theatre. In talking about dances, Kleist's companion observed that a dancer could learn a good deal from marionettes. Precisely what, Kleist understood from the following examination of the mechanism of movement of marionettes. He was interested in the means by which it was possible to control the movements of the limbs and the joints without the aid of countless strings attached to them, and at the same time to achieve the necessary rhythms of movement or dance. The dancer replied that Kleist mistakenly imagined that during the movement or dance each limb was put into motion separately by the marionette operator. Each movement depends on the center of gravity. It is sufficient to find this center in the doll and to find means to control it. The limbs, dangling like pendulums, mechanically follow the center of gravity without any additional intervention.

The dancer added that basically the movement was very simple—each time when the center of gravity shifts on a direct line, the limbs make a curve, and with the least chance shaking, the whole marionette assumes a certain rhythmical movement resembling a dance. In those cases when the movement is not a direct line, the character of its curvatures does not rise above the second degree, and most often it is elliptical, a form which is characteristic of the human body, and which, because it is determined by the construction of the joints, is especially easy for the nervopast. The same ability is observed in constructing artificial limbs, where the ability to perform the most varied movements is achieved by proportionality, mobility, and the light weight of the prosthesis, but mainly by the distribution of the centers of gravity, which must be analogous to the natural distribution. [. . .]

Further, Kleist goes on to the question of how the intrusion of consciousness disorganizes man's natural gracefulness. [. . .] In this way identical views were established by Kleist and his companion about the nonorganized naturalness of reflexive movements. And from this, Kleist's final conclusion became clear: that perfect movement is characteristic only of completely unselfconscious beings (animals, puppets), or of a being who has absolute consciousness—according to Kleist—'a divinity.'²³

Although Meyerhold strongly admired both Craig and Kleist, it was not the lack of consciousness in the marionette that they praised that attracted him to their theories. It was rather the enigmatic, enchanting quality of the puppet, neither man nor a God, yet with the qualities of both. In his essay, "Two Puppet Theatres," Meyerhold writes:

The director of the first [puppet theatre] wants his puppets to look and behave like real men. Like an idolater who expects the idol to nod its head, this puppet-master wants his dolls to emit sounds resembling the human voice. In his attempts to reproduce reality "as it really is," he improves the puppets further and further until finally he arrives at a far simpler solution to the problem: replace the puppets with real men. The other director realizes that his audience enjoys not only the humorous plays which the puppets perform but also—and perhaps more important—their actual movements and poses which, despite all attempts to reproduce life on the stage, fail to resemble exactly what the spectator sees in real life.

Whenever I watch contemporary actors performing, I am reminded of the sophisticated puppet theatre of the first director, that is, the theatre in which man has replaced the puppet. Here man strives just as hard as the puppet to imitate real life. The reason he is summoned to replace the puppet is that in copying reality he can do something which is beyond the puppet: he can achieve an exact representation of life.

The other director wanted to make his puppets imitate real people, too, but he quickly realized that as soon as he tried to improve the puppet's mechanism it lost part of its charm. It was as though the puppet were resisting such barbarous improvements with all its being. The director came to his senses when he realized that there is a limit beyond which there is no alternative but to replace the puppet with a man. But how could he part with the puppet which had created a world of enchantment with its incomparable movements, its expressive gestures achieved by some magic known to it alone, its angularity which reaches the heights of true plasticity?

I have described these two puppet theatres in order to make the actor consider whether he should assume the servile role of the puppet, which affords no scope for personal creativity, or whether he should create a theatre like the one where the puppet stood up for itself and did not yield to the director's efforts to transform it [emphasis mine]. The puppet did not want to become an exact replica of man, because the world of the puppet is a wonderland of make-believe, and the man which it impersonates is a make-believe man. The stage of the puppet theatre is a sounding board for the strings of the puppet's art. On this stage things are not as they are because nature is like that but because that is how the puppet wishes it—and it wishes not to copy but to create.

[. . .] When man appeared on the stage, why did he submit blindly to the director who wanted to transform the actor into a puppet of the naturalistic school? Man has yet to feel the urge to create the art of man on the stage.²⁴

For Meyerhold, in fact, there is no affinity between man and puppet. On the contrary, each has his own qualities, and any attempts at making one look like the other is ultimately doomed to failure. There comes a point when the simple solution is to replace one with the other, but then the process can start all over again: trying to make man into puppet and puppet into man, ad infinitum. The puppet cannot become man, as man cannot become puppet. The marionette theatre has a world of its own, the vocabulary of a few gestures, gentleness, and restraint, which can project the same emotions as in the actors' theatre, but only when it is allowed to remain within its own laws. Although inanimate, the puppet enchants us with its enigma; it evokes emotions often with more affect than the actor of "the old school":

When the puppet weeps, the hand holds the handkerchief away from the eyes; when the puppet kills, it stabs its opponent so delicately that

²² Edward Gordon Craig, "The Actor and the Über Marionette," *Mask* Volume 1 (1908): 12.

²³ Eisenstein in Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 183.

²⁴ Meyerhold in Braun, *Meyerhold on Theatre*, 128–29.

*the tip of the sword stops short of the breast; when one puppet slaps another, no colour comes off the face; when puppet lovers embrace, it is with such care that the spectator observing their caresses from a respectful distance does not think to question his neighbor about the consequences.*²⁵

Sometimes, the movement of the finger, the raising of a brow or a twitch at the corner of one's lips can reveal more about a character's inner feelings and have a more powerful effect on the viewer than the most ebullient and grandiloquent elocution:

*If an actor of the old school wished to move the audience deeply, he would cry out, weep, groan and beat his breast with his fists. Let the new actor express the highest point of tragedy [. . .] almost coldly, without shouting or lamenting. He can achieve profundity without recourse to exaggerated tremolo. [. . .] We need some new means of expressing the ineffable, of revealing that which is concealed.*²⁶

In order to express "that which is concealed," one's entire body has to be included in the acting vocabulary and controlled in the same manner in which other theatrical elements are controlled. Although the puppet's face remains always unchangeable, we still recognize the emotions it communicates to us via the movements of its entire figure:

*One of the most important elements in the mastery of one's material is the ability to place and shift one's body in the stage space, that is to play raccourcis.²⁷ If we take a toy, a "Bibabo" [a hand puppet], we will see that the toy is perceived by us laughing, crying, and so forth, in spite of the fact that the Bibabo mask is immobile, the changes depending solely on the change of raccourcis: the secret isn't in the mimicry, but in the bodily movement; with skillful use, the mask can express everything that is expressed by mimicry.*²⁸

By his bodily movements, thoughtfully controlled and calculated, the actor could evoke the desired effect in the spectators. The mask assumed by an actor is both a part of him and that which he has to master:

How does one reveal this extreme diversity of character to the spectator? With the aid of the mask. The actor who has mastered the art of gesture and movement (herein lies his power!) manipulates his mask in such a way that the spectator is never in any doubt about the character he is watching: whether he is the foolish buffoon from Bergamo or the Devil [. . .] [t]he mask enables the spectator to see not only the actual Arlecchino before him but all the Arlecchinos who live in his memory. Through the mask the spectator sees every person who bears the merest resemblance to the character. But is it the mask alone which serves as the mainspring for all the enchanting plots of the theatre?²⁹

The mask was that which allowed the actor to control himself and the audience, to reveal that which is concealed. But in Soviet Russia, nothing was to be concealed, nothing had to be revealed. If Stanislavsky's psychological theatre of the truth presented no ambiguities and surprises, Meyerhold's theatre of the hidden, of the invisible manipulations, put forth a number of problems. On one hand, its premise, man being in control of himself, was very much in tune with Russian propaganda; on the other hand, Meyerhold's actor was fundamentally split, a condition that presented no problems within the space of theatre but which involuntarily put into question basic premises of Soviet ideology.

3. Body as a Machine

Biomechanics was part of a new Soviet Russia. As one critic pointed out, "If the theatre was to survive and play a dynamic part in the future Soviet culture, then it would have to be transformed by the same factors that were guiding the rest of Soviet life."³⁰ Thus, in elaborating his exercises, Meyerhold drew on "the scientific methodologies that were then current in Soviet industry and culture" (Taylor's system of time management) and the psychological research popular at the time in Russia (James's behavioral theory, according to which one experienced emotions after performing certain actions, not vice versa).

Taylor's method of time management became popular in Europe in the early 1900s. In Russia, Taylorist experiments were first conducted following the 1905 Revolution:

*Investigating each work unit on the production line, Taylor came to the conclusion that the worker's physical movements were among the least efficient in the entire work process. [. . .] Analyzing the execution of each work task according to precise motions, which he timed and regulated within fractions of a second, Taylor sought to find the most efficient movements and gestures for each kind of activity. Calling his study "motion economy," Taylor had soon to take into account such nonlinear and unmechanical factors as work rhythms, balance, muscular groupings, fatigue, and "rest minutes." Through trial and error, Taylor developed a system of "work cycles," each involving a whole network of movements and pauses, allowing the laborer to produce the greatest output with the least amount of strain.*³¹

²⁵ Meyerhold in Braun, *Meyerhold on Theatre*, 129.

²⁶ Meyerhold in Braun, *Meyerhold on Theatre*, 55.

²⁷ Raccourci—the foreshortening, the visual change of the form of an object placed in an unaccustomed position for the observer (primarily on the horizontal plane of vision).

²⁸ Meyerhold in Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 154.

²⁹ Meyerhold in Braun, *Meyerhold on Theatre*, 130–31.

³⁰ Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 34.

³¹ Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 35.

If in America and Europe the Taylorist system of work management was used to improve productivity, in Russia the aspect of efficiency gained an ideological dimension. Soviet Russia was building a new world in which each worker's capacities would be used in a superior manner. Influenced by the time-and-motion study and by Taylor's theory of labor, Meyerhold's biomechanics treated an actor like a worker whose movements had to be maximally utilized. "*It is essential,*" says Meyerhold, "*to discover those movements in which work facilitate the maximum use of work time.*"³² Efficient use of time required from the worker eliminates superfluous movements, as well as rhythm, stability and the correct positioning of the body's center of gravity. In this sense, the worker represented a crossover of the machine and marionette. Coordinating his movements as to maximize their productivity, he looked like a mechanized puppet; no gesture performed by him was accidental or off-balance. On the labor market, to win in the competition with machines, the worker had to become as efficient and infallible as they were, or he was at risk of being replaced. If an actor were not to be replaced by the marionette, his movements, according to Meyerhold should be designed in the similar manner to those of a worker. Their precision should make them as economical as possible in order to "*facilitate the quickest possible realization of the objective.*"³³ For Meyerhold, as for Craig, art was a conscious process which left no space for the random and spontaneous actions. Hence, the idea (objective) attempted to be conveyed by the performance should be treated as a final goal of the production, in which workers'/ dancers' movements should be maximally efficient as to accelerate its realization. This instrumental treatment of actors demanded them to approach their bodies as though they were machines whose mechanics had to be discovered, studied and utilized for the objective purpose.

The actor's movements had to be designed in such a manner as to achieve the "*maximum expressiveness on the stage*" with the most economic and efficient movement.³⁴ In Meyerhold's words: "*In so far as the task of the actor is the realization of a specific objective, his means of expression must be economical in order to ensure that precision of movement which will facilitate the quickest possible realization of the objective. The methods of Taylorism may be applied to the work of the actor in the same way as they are to any form of work with the aim of maximum productivity.*"³⁵ The objective (that is, what emotions spectators were to be feeling) was dictated by the director. His job was to seek the most efficient and economic movements that would lead him to accomplish one goal: to project a very specific effect on the audience. In order to execute the movements as precisely as necessary, the actor had to learn to control his body; only then would he be able to control the audience. Robert Leach points out that:

*Meyerhold arrived at this system by way of Diderot, who suggested that "At the very moment when [the actor] touches your heart, he is listening to his own voice . . . He has rehearsed to himself every note of his passion . . . He knows exactly when he must produce his handkerchief and shed tears." Mediated by Coquelin, this enabled Meyerhold to produce a formula which suggested that unlike other artists, the actor was both the controller and the instrument of his art. He must therefore learn absolute control of his instrument—his body—so that it would obey precisely the requirements of the brain, intellect and imagination. "The first principle of biomechanics," he wrote, "is: the body is a machine, and the person working it is a machine-operator."*³⁶

The actor's body was his tool, with which he was to accomplish the goal of stimulating the spectator. Meyerhold often begun his lessons with Coquelin's formula of the actor's double nature: "*A¹ is the idea, the intelligence, and A² is the material: the body, the voice, etc. Biomechanics was a system for training the actor's material.*"³⁷

The perception of the body as a machine was not specific to Meyerhold. In Soviet Russia, the work of two other directors, Ukrainian Nikolai Foregger (*Machine Dance*), and Russian, Boris Ferdinandov (Experimental-Heroic Theatre) was devoted primarily to investigations of methods which would allow man to metamorphose into a total machine, one in which everything, body, movements and emotions, could be mechanically controlled. The Constructivist treatment of a body itself as a machine directed some artistic endeavors toward the exploration of the kinetic possibilities of the human organism. The machine was deified and romanticized by Constructivists:

*I.B. Arbatov, one of the theoreticians of Constructivism, supposed with a sort of logic that theater must become "the factory of the qualified man," that the stage "inevitably will arrive at plotless theatrical art, thanks to which theater will have before itself the opportunity to experiment with the material elements of theater (dynamics of light, color line, volume in general and in particular that of the human body). This will allow the results obtained in the stage laboratory to be transferred into life, creating a new our real everyday social life."*³⁸

In his *Machine Dance*, Nikolai Foregger employed very specific techniques of combining the perfect rhythm and precision in order to transform the movements of his actors into those of robots. To further enhance the mechanical-like

³² Meyerhold in Braun, *Meyerhold on Theatre*, 197.

³³ Meyerhold in Braun, *Meyerhold on Theatre*, 197.

³⁴ Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 36.

³⁵ Meyerhold in Braun, *Meyerhold on Theatre*, 198.

³⁶ Robert Leach, "Revolutionary Theatre, 1917–1930," in Leach and Borovsky, *A History of Russian Theatre*, 310.

³⁷ Ernst Garin in Schmidt, *Meyerhold at Work*, 38.

³⁸ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 292.

effect of his dance, Foregger adhered to Craig's suggestion of eliminating individual expression from the performance. Describing the spectacle designed by Foregger, Robert Leach says: "Everything was performed in strict tempo, with maximum precision, and with no expression on the performers' faces. The aim was clearly Constructivist, in the sense that it inherently commented on human efficiency and on taking possession of man's mechanical heritage."³⁹ Leach further describes Foregger's work:

Theatre of Four Masks had operated in the sitting-room of his own home in the immediate post-revolutionary years. In 1921 he opened a new workshop, *MastFor* (*Masterskaya Foreggera*), where he developed his own system of theatrical and physical training, known as *TePhyTrenage*. Like Meyerhold, he divided the actor's functioning into two—that of the body, which must be like a machine, and that of the controlling brain—and developed a large number of exercises that enabled his actors to present programmes that mixed acrobatics, dance and stylized acting. [...] In all his shows, Foregger's company danced—often the most modern, Western, "decadent" dances, like the tango, the foxtrot, or the shimmy. Their most original dance, however, which gained the director-choreographer notoriety and international notice, was the "machine dance," first shown on 13 February 1923. Using performers in tight black-and-white leotards, he created a kaleidoscope of mechanical patterns the like of which had never been seen before. The dancers ran onto stage, rapidly formed a pyramid or similar "construction" and to the accompaniment of a "noise orchestra" [...], the clanging of metal objects, whispers and shrieks from the players themselves—they gradually stirred into mechanical motion. Their arms, or legs, sometimes their whole bodies, made pistons, gear-levers, crank handles.⁴⁰

Similar method was used by Ferdinandov, whose "programme attempted to train actors in the 'mechanical' calling forth of emotion, frequently with the use of the metronome, and laid stress on breaking down text and movement into rhythmic compartments, which sometimes made Ferdinandov's actors seem like marionettes."⁴¹

At the time, in Germany, the Bauhaus director Oscar Schlemmer also experimented with the idea using geometric costumes, mechanized movements, and spatial arrangements in which man remained one more object. For Schlemmer, however, the purpose was not to celebrate the "machine age", but on the contrary, to demonstrate its limitations. Schlemmer employed a method very similar to Shreyer's, with the exception that his actor never fully became the marionettes. In Schlemmer, the antagonism between man and the industrial labyrinth surrounding him is paralleled with the antagonism between man and surrounding him theatrical / space. That confrontation between actor and space led to "an intensification of their peculiar natures." As Schlemmer put it: "*Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space . . . Each has different laws of order. Whose shall prevail? . . . Either abstract space is adapted . . . to the natural man and transformed back to nature . . . or natural man . . . is recast to fit its mold.*"⁴² The intrinsic antagonism between man and space creates a milieu in which the actor could not escape the objectification forced on him by the designed stage space. The only way to salvage his subjectivity was to merge with the surrounding objects, and to "use [his] body as [a means] of visually exploring the abstract laws of the theatre [space]."⁴³ One way of transforming an actor into an object was to design a costume that would fragment his body into geometric shapes, emphasizing its material qualities (e.g., Schlemmer's *Triadic Ballet*). Confining an actor to a particular set of gestures, the mechanical costume was able to alter the relationship between the human body and space. The interaction of body and space generated tense contradictory movements enforced by the physical geometry of the space. Structuring the action of the performance, these contradictory drives would find their outcome in the conquest of the abstract space by its "primary object"—man. Becoming an object, the actor could compete on equal terms with the objectifying of his space, and only then could he assert his individuality in relation to it. Although the robot-like costume deprived the individual of all signs of his subjective existence, it merged him into the surrounding structure, transforming his body into a sign, a symbol, an idea—which, in connection with others, became a conceptual part of a structure which in itself was a form of subjective expression. "*The 'object' is nothing if it is to be merely an isolated thing; only in the universal system of reference does it gain significance.*"⁴⁴ In his understanding of performance as a total project, Schlemmer agreed with Meyerhold's notion of total effect.

For Schlemmer, however, a human being could never be replaced by the machine. He says in his diaries: "*Not machine, not abstract – always man!*"⁴⁵ Realizing that the human being was increasingly turning into machine, an object, Schlemmer also knew that man's creative impulses would allow him to retain his human emotions. "*Modern Life has become so mechanized, thanks to machines and technology we cannot possibly ignore, that we are intensely*

³⁹ Leach, Robert. *Revolutionary Theatre*. United Kingdom: Taylor & Francis, 2005, 119.

⁴⁰ Leach, 314.

⁴¹ Leach, 127.

⁴² Oscar Schlemmer, "Man and Art: Figure," in *Twentieth-Century Performance Reader*, ed. Teresa Brayshaw and Noel Witts. Routledge: NY, 2014, 418.

⁴³ Kuhns, *German Expressionist Theatre*, 161.

⁴⁴ Oscar Schlemmer, *Man: Teaching Notes from the Bauhaus*, ed. Heimo Kuchling. Cambridge, MA: MIT Press, 1971, 23.

⁴⁵ Schlemmer, Oscar. *Letters and Diaries*, selected and edited by Tut Schlemmer. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1972, 116.

aware of man as a machine and the body as a mechanism. ... Everything which can be mechanized is mechanized. The result: our recognition of that which can not be mechanized.”⁴⁶

4. The Body Politics. The Politics of the Body

Meyerhold’s biomechanics epitomized “the dream of man ‘organized’ according to the principles of mechanics, of man ideally adapted to ‘mechanized life.’ It was supposed that the theater of the near future would be a sort of school giving the audience lessons in rational, laconic, expedient motion. Man was viewed as a machine that needed to learn how to control itself. The stage, accordingly, took upon itself the modest function of demonstrating the already well-adjusted human ‘mechanisms’ as an example to all.”⁴⁷ As a system, biomechanics was “designed to foster in the actor a sense of complete self-awareness and self-control in performance.”⁴⁸

Using his physical agility, the actor could penetrate deeper into the complexity of his character than he could by trying to become his character. Meyerhold often repeated that it is not important how the actor feels: “Biomechanics makes no pretense of expressing the internal content of human experience and so forth.”⁴⁹ For the viewer, the actor’s personal state means nothing. There can be an unbridgeable discrepancy between what the actor feels and what the spectator thinks he feels and, ultimately, what the spectator feels himself. In the words of one critic: “The function of acting is not merely to fill the performer with hidden thoughts and feelings, but to communicate expressively with the audience. Whether an actor feels ‘correctly’ or not becomes immaterial if the spectator cannot see and feel the result. Theatre is much more than an exercise in ‘truthful’ emotion; it involves an entire spectrum of scenic elements, acting being one of them.”⁵⁰ The theatre was meaningless without the audience, and it is the spectator and his emotional response that should be the focus of the entire theatrical endeavor, not the actor and his emotions.

Thus, “nothing was to be spontaneous or apparently haphazard, nothing was to give the impression of ‘real life.’ For Meyerhold, a production was more like a carefully constructed symphony, in which each element—theatrical equivalents of violins, oboes, percussion or French horns—was synthesized and given expressive force by a director-conductor.”⁵¹ As Konstantin Rudnitsky noted: “Very often the pause serves as the means for uncovering the most complex stage interrelationships. Occasionally, only after a pause, does the meaning of the entire preceding scene becomes clear.”⁵² Knowing that there is nothing random and unplanned and that every subtle movement and every, even the barely visible, gesture has a significance for the meaning of the entire show; the spectator must necessarily be transformed into “a vigilant observer.”⁵³

The actor working with his body as a machine to influence the viewer brought to light a number of theoretical and ideological problems. Following Taylorist principles, “biomechanics proudly billed itself as a system whose aim was to create ‘a man wielding his body . . . sturdy, strong and agile, useful not only for art, but at any moment ready to take a hammer and stand at the anvil.’ In other words, biomechanics promised to transform not only the actor, but man in general (fully in tune with the LEF concepts of ‘life-construction’ (zhiznestroenie)—which the new art was necessarily to pursue).”⁵⁴ If the actor was seen as a machine operator in charge of himself, how were viewers to be seen as whom the actor was to influence? If the same ideology were to be applied to the spectator, it would be impossible for him to be affected. If the actor was a model New Soviet Man, fully in control of his body and emotions, his goal—to manipulate the audience’s emotions—put the spectator in a position completely opposite that of the model New Soviet Man. In this scenario, the viewer was a weak, spineless looker, whose emotions could be easily manipulated by the others. The relationship between an actor and the viewer was, as Paul Schmidt put it, “a social act.”⁵⁵ But what social schema did this act replicate? The one answer that inevitably came to mind was the bourgeoisie ideology (along with religion) and its exploitative ramifications. The other answer, equally apparent, was the Soviet party elite and the Soviet people. For how was the New Soviet Man to create himself as strong and unyielding? Strong and unyielding in relationship to what? If the application of Taylorism to theatre created sufficient ideological conflict, Meyerhold’s other influence, James’s behaviorist theory, added to the already problematic theoretical context.

For James, emotions were produced by behavior, not vice versa; thus, they could be changed if proper behavior

⁴⁶ In “Man and Art”, 416.

⁴⁷ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 294.

⁴⁸ Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, 176.

⁴⁹ Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 57.

⁵⁰ Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 2.

⁵¹ Leach, “Russian Theatre in World Theatre,” in Leach and Borovsky, *A History of Russian Theatre*, 2.

⁵² Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 305.

⁵³ Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre*, 38.

⁵⁴ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 296.

⁵⁵ Schmidt, *Meyerhold at Work*, 6.

was enforced. “Using the dictum, ‘I saw the bear, I ran, I became frightened,’ James attempted to demonstrate the physiological basis of his theory. The act of running, not the bear, caused the fright. Or as Meyerhold put it: to trigger the sensation of fear, a person would only have to run—with his eyebrows raised and pupils dilated. Regardless of what the person was stimulated by or thinking, an automatic reflex signifying fear would be felt throughout his body.”⁵⁶ Furthermore, “In keeping with the principles of reflexology, the Meyerhold actor approached the psychology of a character not internally through ‘experiencing’ his feelings and thoughts, but externally by means of physical actions.”⁵⁷ Performing certain movements which were to represent specific feelings, the actor would ultimately become excited and experience them as well. It is at this point that biomechanics differed significantly from Stanislavsky’s method. For Stanislavsky, the actor had to feel first, and then perform actions dictated to him by his feelings. For Meyerhold, the feeling came after the action. “The route to image and feeling must begin not with experience, not with seeking to plumb the meaning of the role, not with the attempt to assimilate the psychological essence of the phenomenon, in sum, not ‘from within’ but from without; it must begin with motion.”⁵⁸ Thus, inevitably, the actor did not remain cold. As Meyerhold pointed out many times, the actor too experienced the emotions: “It is this arousal (emotion) that distinguishes the actor from the marionette, giving the former the possibility to infect the spectator and arouse a reciprocal emotion which is already a nourishment (fuel) for the succeeding play (an ecstatic state).”⁵⁹ In 1934, I. Ilinsky, one of Meyerhold’s most prominent actors, defended biomechanics as a method that “brings an actor to emotionally saturated performance and experience”:

*Few know that the biomechanical system of performance [. . .] also extends to the most complex problems of [. . .] the ability to direct one’s emotions and one’s acting excitability. The emotional saturation of an actor, temperament, excitability, the emotional sympathy of the artist-actor with the creative emotional experiences of his hero—this, too, is a fundamental element in the complex biomechanical system.*⁶⁰

James’s theory applied to theatre created three ideological problems. The first was very much in tune with the issue brought forth by Taylorism. How was the actor to remain in control of himself if his movements produced an emotional effect not only in the viewer but in the actor himself? How was the actor to remain a cold manipulator of the audience’s emotional apparatus while also allowing himself to experience the emotions he was portraying? Was it even possible, and if so, in what sense did he remain in control of his emotions and of his body? Who was in control of whom, and thus, who was in power in the actor–audience relationship? This question led to another, more problematic issue. Reflexology was important insofar as it closely followed the Marxist doctrine of “circumstances making men just as much as men make circumstances,”⁶¹ that is, of material conditions dictating one’s behavior: “The production of ideas, of conceptions, of consciousness, is at first most directly interwoven with the material activity and the material intercourse of men, the language of real life. [. . .] Life is not determined by consciousness, but consciousness by life.”⁶²

The consciousness of the proletariat was thus created by the exploitative ideology of the upper classes. There was no “human” nature specific to men; there were only conditions that made them what they were. In this sense, man could be changed according to his circumstances. The all-too-well-known error in Marx’s thesis lies in the question of who is to determine in which direction the proletariat must go to liberate itself from the reign of bourgeoisie ideology. Marx’s answer is the “awakened class consciousness,” but who is then to say which consciousness is “awakened” and which are (if not all of them) products of external conditions? Who is ‘woke’ and how do you know? If ideology can be used by the bourgeoisie class to manipulate the proletariat, it can just as easily be used by those claiming to have an “awakened class consciousness.” If men were to be changed by their circumstances, who decided what circumstances they were put into? In the theatre, it was the director who decided what emotions the audience and the viewers would feel; the director determined what the ultimate message of the entire spectacle would be. If an actor were to feel a specific emotion, he was asked to perform a particular set of actions; his actions provoked reactions in the viewer and in himself. Who was the director of Soviet Russia, and in what position were the Soviet people? These and other questions perpetually loomed over Meyerhold’s head, and in Soviet Russia, their meaning grew more and more ominous.

Although in theatre the theoretical discrepancies and paradoxes did not present a major problem, in Soviet Russia, caught in the grip of history and ideology, any discrepancy signaled a danger for a newly evolving fragile system based on nothing but blind power and illusory promises. Trying to find a way out of the theoretical trap, Eisenstein wrote:

And so, then, according to James’ theory, movement comes first: a person is sad because tears are falling from his eyes; but another theory

⁵⁶ Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 37.

⁵⁷ Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 49.

⁵⁸ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 295.

⁵⁹ Meyerhold in Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 157.

⁶⁰ Rudnitsky, *Meyerhold the Director*, 296.

⁶¹ Karl Marx, “On the Jewish Question,” in *Selected Writings*, ed. David McLellan. Oxford: Oxford University Press, 1987, 165.

⁶² Marx, “The German Ideology,” in *Selected Writings*, 155.

says that the tears flow because the person is sad. Actually, both of these are seemingly correct. The very thing is, the very posing of the question bears in it the traditions, the remnants of a dualistic worldview, that is, the ripping apart of the unity of these manifestations, the psychic and the motor, as a single process.⁶³

In Eisenstein's attempt to redirect the issue away from ambiguity to the problem of the dichotomy between dualism and universalism, these words sound today like an apologia for Meyerhold. By appealing to totality, Eisenstein appealed to that in Russian propaganda which could save Meyerhold and his theatre. But Meyerhold was not interested in the ideological unity of the party stanza. In theatre, he found his own unity in the grotesque. The grotesque was unifying insofar as it had not rejected any part of life; it combined the pompous and the noble, the ugly and the beautiful:

The grotesque, advancing beyond stylization, is a method of synthesizing rather than analyzing. In turning away details, the grotesque recreates the fullness of life (in a perspective of "improbable suitability," according to Pushkin's expression). / In reducing the richness of the empirical world to a typical unity, stylization impoverishes life whereas the grotesque refuses to recognize only one aspect—only the vulgar or only the elevated. It mixes the opposites and by design accents the contradictions. The only effect which counts is the improvised, the original.⁶⁴

[The grotesque] is a deliberate exaggeration and reconstruction (distortion) of nature and the unification of objects that are not united by either nature or the customs of our daily life. The theatre, being a combination of natural, temporal, spatial, and numerical phenomena, is itself outside of nature. It finds that these phenomena invariably contradict our everyday experience and that the theatre itself is essentially an example of the grotesque. Arising from the grotesque of a ritual masquerade, the theatre inevitably is destroyed by any given attempt to remove the grotesque—the basis of its existence—from it.⁶⁵

But life in Soviet Russia wasn't finding its unity in the grotesque, and the Party ideology did not wish to combine "the vulgar with the elevated." "On 17 December 1937, *Pravda* published the article 'An Alien Theatre.' On 7 January, 1938, the government committee with responsibility for the arts decreed the closure of Gostim as a theatre that had adopted a 'totally bourgeois formalist position, not in keeping with Soviet art.'"⁶⁶ There are other reasons for why Meyerhold and his theatre did not survive Stalinist Russia and why Stanislavsky's did (Meyerhold's abstract art invited ambiguity which Stanislavsky's realist theatre did not), but the politics of the human body and consciousness, as well as the question, to whom do they belong (the party or the individual), were fundamental for the Soviet ideology. Meyerhold's theatre dared what others did not: it dared to ask them.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

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.

ORCID:

Magda Romanska 0000-0002-2513-6137

BIBLIOGRAPHY

- Braun, Edward. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 1995.
- Braun, Edward, ed., *Meyerhold on Theatre*. Translated by Edward Braun. New York: Hill and Wang, 1969.
- Bulgakov, Mikhail. *Flight and Bliss*. New York: New Directions: New York, 1985.
- Chekov, Anton. *Four Plays: The Sea Gull, Uncle Vanya, The Three Sisters, The Cherry Orchard*. New York: Nelson Doubleday, 1965.
- Craig, Edward Gordon. "The Actor and the Uber Marionette." *Mask*, Volume 1 (1908): 12.
- Evreinov, Nikolai. *Life as Theatre: Five Modern Plays by N. Evreinov*. Ann Arbor: Ardis, 1973.
- Gladkov, Aleksandr. *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*. Amsterdam: Harwood Academic, 1997.
- Gogol, Nikolai. *Inspector and Three Other Plays*. New York: Applause Theatre, 1987.
- Golub, Spencer. "The Silver Age, 1905–1917." In Leach and Borovsky, *A History of Russian Theatre*, 278–301.
- Gorky, Maxim. *The Lower Depths and Other Plays*. New Haven: Yale University Press, 1973.

⁶³ Eisenstein in Law and Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics*, 207.

⁶⁴ Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque*, 66.

⁶⁵ Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque*, 68.

⁶⁶ Inna Solovyova, "The Theatre and Socialist Realism, 1926–1953," in Leach and Borovsky, *A History of Russian Theatre*, 332.

- Helbing, Robert E. *The Major Works of Heinrich von Kleist*. New York: New Directions, 1975.
- Kuhns, David F. *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Law, Alma, and Mel Gordon. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*. London: McFarland, 1996.
- Leach, Robert. "Russian Theatre in World Theatre" and "Revolutionary Theatre, 1917–1930." In Leach and Borovsky, *A History of Russian Theatre*, 1-5 and 302–24.
- Leach, Robert, and Victor Borovsky, eds. *A History of Russian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Marx, Karl. "The German Ideology" and "On the Jewish Question." In *Selected Writings*, edited by David McLellan. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Mayakovsky, Vladimir. *Plays*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968.
- Reeve, F. D., ed. *Nineteenth-Century Russian Plays: An Anthology*. New York: Norton, 1963.
- Reeve, F. D., ed. *Twentieth-Century Russian Plays: An Anthology*. New York: Norton, 1963.
- Rudnitsky, Konstantin. *Meyerhold the Director*. Ann Arbor, MI: Ardis, 1981.
- Schlemmer, Oscar. *Letters and Diaries*, selected and edited by Tut Schlemmer. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1972.
- Schlemmer, Oscar. "Man and Art: Figure." In *Twentieth-Century Performance Reader*. Edited by Teresa Brayshaw and Noel Witts. Routledge: NY, 2014.
- Schlemmer, Oscar. *Man: Teaching Notes from the Bauhaus*. Edited by Heimo Kuchling. Cambridge, MA: MIT Press, 1971.
- Schmidt, Paul, ed. *Meyerhold at Work*. Translated by Ilya Levin and Vern McGee. Austin: University of Texas Press, 1980.
- Solovyova, Inna. "The Theatre and Socialist Realism, 1926–1953." In Leach and Borovsky, *A History of Russian Theatre*, 325–57.
- Symons, James M. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920–1932*. Coral Gables, FL: University of Miami Press, 1971.
- Walton, Michael J. *Craig on Theatre*. London: Methuen, 1983.
- Worrall, Nick. "Meyerhold's Production of 'The Magnificent Cuckold.'" *Theatre Drama Review* 57, no. 1 (1973): 14–34.

How cite this article

Romanska, Magda. "Body as a Machine: Meyerhold Between Politics and Theory" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 1-12. <https://doi.org/10.26650/jtcd.2023001>

Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* Adlı Oyununda Grotesk Beden İmgesi ve Karnavalesk Unsurlar

Grotesque Body Image and Carnavalesque Elements in Sevim Burak's Play *Here Is the Head, Here Is the Body, Here Are the Wings*

Arzu Özyön¹ 

¹Doç. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kütahya, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Arzu Özyön

E-posta/E-mail : arzu.ozyon@dpu.edu.tr

ÖZ

Bu çalışma geç Rönesans döneminde grotesk kavramı bağlamında en dikkat çeken eserlerden biri olan Rabelais'in *Gargantua ve Pantagruel* (1564) eserinden yola çıkarak Bahtin'in ağız, parçalanmış beden uzuvları, anüs ve üreme organları gibi organlar üzerine temellendirdiği grotesk beden imgesine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda, Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı tiyatro oyunu Bahtin'in grotesk beden imgesi çerçevesinde analiz edilerek oyunun, temel olarak üç unsur üzerine inşa edilmiş olduğu tespit edilmiştir: ağız ve sonu gelmeyen iştah ile oburluk, uzuvlarına ayrılmış beden, vücudun alt bölgeleri ile dışkılama edimi. Ayrıca, Bahtin tarafından grotesk ile ilişkilendirilen karnaval teorisine ait bazı bulgulara rastlanmıştır; oyunun sadece Rönesans grotesk (güldürü) özellikleri değil, romantik grotesk (tekinsizlik) özellikleri de taşıdığı ortaya konmuştur. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Bahtin'in grotesk beden imgesi ile Sevim Burak'ın oyunu arasında bir ilişki kurarak grotesk beden imgesinin Türk tiyatrosundaki özgün kullanımını örneklemektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, Rönesans (halk) groteski, romantik grotesk, grotesk beden imgesi, karnavalesk

ABSTRACT

This study initially focuses on the grotesque body images which Bakhtin constructed on organs such as the mouth, dismembered body parts, anus, and reproductive organs by taking Rabelais's *Gargantua and Pantagruel* (1564), one of the most remarkable works in the context of the grotesque during the late Renaissance period. The study then accordingly analyzes Sevim Burak's play *Here Is the Head, Here Is the Body, Here Are the Wings* in the framework of Bakhtin's grotesque body image and determines the play to have basically been constructed over three elements: mouth and insatiable appetite (i.e., gluttony), the dismembered body, and the lower parts of the body and defecation. The article also encounters some findings on carnival theory that Bakhtin related to the grotesque and reveals Burak's play to not only carry the elements of the Renaissance grotesque (i.e., laughter), but also the elements of the Romantic grotesque (i.e., uncanny). In this context, the study aims to exemplify the original use of grotesque body images in Turkish Theatre by constructing a relationship between Bakhtin's grotesque body image and Sevim Burak's play.

Keywords: Turkish theatre, Renaissance (folk) grotesque, romantic grotesque, grotesque body image, carnivalesque

Başvuru/Submitted : 30.05.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 07.09.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 25.10.2023

Kabul/Accepted : 27.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Showing parallels with art and literature, body image and body perception change according to the needs of the era. For instance, while the understanding of the ideal body, beauty, and perfection were dominant especially in Ancient Greek art in the Classical period and later, body image and perception changed in the opposite direction in the early Renaissance alongside the emergence and takeover of the concept of the grotesque in the late Renaissance Period, with deformed and dismembered body images starting to appear in works of art. In the modern period, specifically under the influence of the concepts of loneliness, alienation, and otherness, this perception of the distorted body was also sometimes depicted in an exaggerated manner and sometimes presented as dismembered body images. In other words, grotesque body images continued to be the subject and source of inspiration for art and literature. During the Renaissance, one of the most remarkable works of art in terms of the use of grotesque was Rabelais's *Gargantua and Pantagruel* (1564), which Bakhtin analyzed in detail in his *Rabelais and His World* (1965). Taking Rabelais' work as a starting point, Bakhtin constructed grotesque features on organs such as the mouth, dismembered body parts, anus, and reproductive organs and expressed how the grotesque appears through the exaggeration or deformation of these organs.

In accordance with this, the current study attempts to present Sevim Burak's original use of Renaissance (folk) grotesque as an element of folklore and Romantic grotesque as generally related to the concept of the uncanny and how Burak blended these with each other. In this context, the study analyzes Burak's play *Here Is the Head, Here Is the Body Here Are the Wings* (1984), in the framework of the Bakhtinian grotesque body image. The article also proposes this play to have basically been constructed over three elements (i.e., sub categories) of the Bakhtinian grotesque body image in the framework of the Renaissance (folk) grotesque: 1) mouth and insatiable appetite (i.e., glutton), 2) dismembered body, and 3) lower parts of the body and defecation. In the first part of the play, two women, Melek and Nivart, have insatiable feelings of hunger, and their action of constant eating are frequently observed. In this same part, dismembered body images being torn into pieces draws attention in the context of Bakhtinian grotesque body image. As for the second part of the play, the lower parts of the body (i.e., male and female genitalia) as well as the action of defecation are observed with respect to the grotesque body image. The study additionally focuses on some findings regarding carnival theory, which Bakhtin related to the grotesque, and observes how certain scenes of the play have a carnivalesque atmosphere that has been created in parallel with Bakhtinian carnival theory, with all boundaries, primarily the boundaries between sexes, being turned upside down in this atmosphere. The study additionally reveals the play to not only carry the elements of the folk/Renaissance grotesque constructed upon the elements of laughter and exaggeration, but also the elements of the Romantic grotesque based on the concept of the uncanny, with the playwright making use of these two types of grotesque imagery by intertwining them with each other. In this context, the present study aims to exemplify the original use of Bakhtinian grotesque body image through Sevim Burak's play.

Giriş

Her çağın kendine özgü bir sanat ve edebiyat anlayışı vardır. Sözü edilen sanat ve edebiyat anlayışı elbette kaçınılmaz olarak çağın sosyo-politik ve kültürel koşullarının etkisi altında gelişip şekillenir. Sanatın ve edebiyatın ele aldığı önemli öğeler arasında sayabileceğimiz insan bedeni de aynı doğrultuda bahsi geçen koşulların etkisinden nasibini alarak her çağda farklı şekillerde karşımıza çıkar. Diğer bir deyişle, her çağın beden imgesi ve beden algısı da sanat ve edebiyat anlayışı gibi kendine özgüdür. Örneğin klasik dönem sanat ve edebiyat eserlerinde insan bedeni tüm kusursuzluğu ile ideal beden olarak ele alınır. Oysa geç Rönesans dönemi edebiyatına bakıldığında beden imgesinin evrilip değişmeye başladığı ve vücudun belli bölgelerinin abartılarak anlatıldığı veya tasvir edildiği eserlerin varlığı gözlenir. Modern döneme gelindiğinde ise çağın artık ayrılmaz unsurları haline gelen yalnızlık, yabancılaşma ve ötekilik gibi kavramların da etkisiyle bu bozulmuş, ötekileştirilmiş, zaman zaman parçalanmış beden algısının eserlere konu ve ilham olmaya devam ettiği izlenir. Çalışmada da Rönesans groteski ve romantik groteskten yola çıkılarak modern Türk Tiyatrosunda groteskin kullanımı ve grotesk beden imgesi Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı tiyatro oyunu üzerinden irdelenmekte, grotesk ile ilişkisi bağlamında oyundaki karnavalesk unsurlar tartışılmaktadır. Grotesk beden imgesinin oyunda üç ana unsur olan ağız ve iştah, uzuvlarına ayrılmış beden ve vücudun alt kısımları (üreme organları) ve dışkılama edimi üzerine inşa edildiği savunulmaktadır. Bu tez oyundan örnekler ve ikincil kaynaklar ile desteklenip kanıtlanmaktadır.

Grotesk Nedir?

Grotesk kavramının sınırlarını çizmek elbette çalışma açısından önem taşımaktadır ancak kavramı tanımlamaya çalışmadan önce değinilmesi gereken bir başka husus bulunmaktadır. Grotesk kavramı çok geniş sınırları bulunan, birçok anlamı aynı anda bünyesinde barındıran bir kavramdır. McElroy'un ifadesiyle,

En başından beri kelimenin tanımının oldukça esnek olması gerektiğini fark ederek kılı kırk yarmaktan kaçınmayı ümit ettim. Kimsenin “grotesk burada biter, başka bir ifade kullanmaya başla” diyebileceği kesin bir nokta yoktur, çünkü grotesk bir eserin ait olduğu ya da olmadığı bir tür değildir. Belirli bir okul ya da sanat teorisinden esinlenerek vücut bulmaz, tam tersine bütün okullardan ve teorilerden önce gelir. Ne de tamamen var olan ya da hiç var olmayan bir mutlaklıdır. Aksine, birbirinden farklı eserlerde farklı derecelerde var olabilen bir sürekliliktir.”¹

Bahtin'in karnavalesk ile ilişkilendirerek kullandığı grotesk kavramı “Edebiyat ve görsel sanatlarda [. . .] genellikle insan vücuduna odaklanılmış (bazen hayvan vücutları da olabilir), gerçeğe aykırı ya da gerçeğin yozlaşmış hali.”² şeklinde tanımlanmaktadır. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* adlı çalışmasında grotesk kavramının hem isim hem de sıfat olarak kullanıldığını vurgulayarak kavramın temel olarak İtalyanca'dan türediğini ifade eder. “*La grottesca*” ve *‘grottesco’* kelimeleri *‘grotta’* (mağara) kelimesine işaret etmektedir ve 15. Yüzyıl sonlarında ilk önce Roma daha sonra da İtalya'nın diğer bölgelerinde yapılan kazılarda gün ışığına çıkan belirli bir süsleme tarzını tanımlamak için bulundu ve şimdiye kadar bilinmeyen eski bir süs resmi biçimi olduğu ortaya çıktı”³

Nil Ünlüaycıl “Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı” başlıklı çalışmasında groteskin farklı zamanlarda ve farklı çalışmalarda vurgulanan birçok özelliğini derlemektedir. Ünlüaycıl'ın çalışmasında verdiği tanımlamalar içinde bizim çalışmamız ile ilişkili olanlar şu şekilde sıralamak mümkündür: “*karnaval ruhu*, *‘bilinen ve bilinmeyen arasındaki sınırların bozulması*, *‘karikatürleştirme*, *‘kaba güldürü*, *‘abartma*, *‘korku ile gülmenin ayrışmazlığı*, *‘uncanny’ (=tekinsizlik)*, *‘oyunsallık*, *‘alışılmadık derecede çirkin’* vb.”⁴ Martin Gray, *Bir Edebi Terimler Sözlüğü*’nde groteski “*plastik sanatlar ve edebiyatta şaşırtmak, hiciv yapmak ya da eğlendirmek amacıyla yapılmış kasıtlı çarpıtmalar ve çirkinlik*”⁵ şeklinde tanımlar. Daha önce de ifade edildiği gibi çok sayıda anlam barındıran grotesk kavramının çalışmanın sınırları dikkate alındığında bir anlam daralmasına maruz kalması kaçınılmazdır. Sevim Burak oyunları söz konusu olduğunda Ünlüaycıl'ın tanımlaması içinde en dikkat çeken ve bizim konumuzla ilişki içinde olan ifade “uncanny” (tekinsizlik) ifadesidir. Zira birçok araştırmacı Sevim Burak'ın oyunlarını tekinsizlik bağlamında ele almıştır.⁶ Freud “tekinsizlik”i tanımlarken “tekinsiz” kelimesinin kökenine iner ve *unheimlich* (tekinsiz) kelimesinin “*bildik*”, “*samimi*”, “*güvenli*”, “*eve, aileye ait olan*” anlamlarında kullanılan *heimlich*, *heimisch* kelimelerinden türediğini ifade eder ve “tekinsiz”i “*gizli kalması ve saklanması gereken ve açığa çıkan her şey*” olarak tanımlar.⁷ Kaldı ki iki kelime – *unheimlich* ve *heimlich* – arasındaki ilişki sadece etimolojik bir ilişkiden ibaret de değildir. Tekinsiz olanın korkutucu olma nedeni, aslında bilinmeyen olması değil, bir zamanlar bildik, tanıdık olmasıdır. Bu nedenle de Freud kelimenin özellikle Almanca anlamı üzerinde durarak aslında *heimlich* kelimesinin kendisinin, *unheimlich* kelimesinin taşıdığı anlamlardan birini barındırdığını vurgular. Böylece, *heimlich* kelimesinin aslında muğlak bir anlamı olduğu bir yandan “tanıdık”, “bildik”, “samimi” diğer yandan ise “gizli”, “gözden uzakta tutulan”, “gizemli” anlamlarına geldiği sonucuna varır. Freud “*duygusal dürtüden kaynaklanan her türlü etkinin bastırılarak korkuya dönüştüğünü ve korkutucu unsurun da bu bastırılıp daha sonra geriye dönen şey olduğunu*” dile getirir ve bu türden korkutucu olanın tekinsizliği oluşturduğunun altını çizer.⁸ Diğer bir deyişle “tekinsiz” olarak adlandırılan unsur aslında yeni ya da tuhaf değil, insan aklına uzun süredir tanıdık olan ama bastırıldığı için yabancılaşandır.

Edwards ve Graulund da tekinsizlik ve grotesk kavramları arasında bir analogi kurarak “*tekinsizliğin de tıpkı grotesk gibi uyumsuzluk ya da zıtların yan yana getirilmesi fikrine dayanan bir çatışma ya da anlaşmazlığa bağlı olduğunu*”⁹ ifade eder. Bu bağlamda Sevim Burak'ın oyunları ile özdeşleştirilen tekinsizlik kavramının da grotesk çağrışımlar içerdiği sonucuna varabiliriz ki bu paralellik de bizi Bahtin'in grotesk sınıflamasına ve özellikle de tekinsizlik ile ilişkilendirebileceğimiz Romantik groteske götürür.

Bahtin Rabelais ve Dünyası adlı eserinde grotesk kavramını, Rabelais ile özdeşleştirdiği ve halk kültürü ile ilişkili olan Rönesans groteski ve Romantik grotesk olmak üzere iki kategoriye ayırır ve Romantik groteskin bir başka çeşitlemesinin de gotik olduğunu ifade eder. O'na göre Romantik groteski Rönesans groteskinden ayıran önemli birkaç unsur bulunmaktadır.

Doğrudan halk kültürüyle ilişkili olan, dolayısıyla tüm insanlara ait olan ortaçağ ve Rönesans groteskinin aksine, Romantik grotesk, mahrem bir “salon” özelliği kazanmıştı. Sanki yoğun bir tecrit duygusunun baskın olduğu bireysel bir karnavala dönüşmüştü. Karnaval ruhu, öznel,

¹ Bernard Mc Elroy, *Fiction of the Modern Grotesque*. (New York: St. Martin's Press, 1989). Kaynakçada aksi belirtilmedikçe metin içindeki tüm çeviriler tarafımda yapılmıştır.

² Doruk Adakoğlu, “Nedir Bu Sanat Terimi: Grotesque” (Şubat 28, 2023) <https://www.soylentidergi.com/nedir-bu-sanat-terimi-grotesque/>

³ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*. (Bloomington: Indiana University Press, 1963), 19.

⁴ Nil Ünlüaycıl, “Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı.” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 16, Sayı 16, (2003): 69.

⁵ Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*. (Harlow: Longman, 1988), 95.

⁶ Beliz Güçbilmez, “Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Cilt 16, Sayı 16, 2003.

Ayrıca Burcu Tokat, “Tekinsiz Mekanların Gölgesinde Sevim Burak” *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası* içinde, ed. M. Demirtaş (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018).

⁷ Sigmund Freud, *The Uncanny*. (trans. David McIlintock). (London: Penguin Books, 2003) 126-127, 132.

⁸ Freud, *The Uncanny*, 147.

⁹ Justin D. Edwards and Rune Graulund, *Grottesque*. (London and New York: Routledge, 2013), 20.

*idealist bir felsefeye aktarılmıştı. Artık orta çağ ve Rönesans'ta olduğu gibi tek, tüketilemez bir varoluşun (bedensel de diyebileceğimiz) somut deneyimi değildi.*¹⁰

Bahtin Romantik groteskin bazı karnaval unsurlarını barındırmasına rağmen, “öznel ve bireyselci bir dünya görüşünün ifadesi”¹¹ haline geldiğinden söz eder. Grotesk, romantik olanla birlikte bireysel ve öznelci bir anlam kazanmasının yanı sıra, gülme ilkesi bağlamında da bir dönüşüm geçirir: “[. . .] gülme artık soğuk bir mizah anlayışına, ironi ve iğneleyici istihzaya indirgenmişti. Artık sevinçli ve muzaffer bir neşenin ifadesi değildi. Yeniden hayat veren olumlu gücü asgariye inmişti.”¹² Diğer bir deyişle, Romantik groteskte gülme Rönesans groteskinde olduğu gibi neşeli bir gülme değildir, korkuyu, tedirginliği de barındırır. Gülme ilkesinin değişimi iki grotesk türü arasında başka ayrımlara da neden olur. Bahtin’in deyimleriyle,

*Romantik grotesk dünyası bir dereceye kadar dehşet dolu, insana yabancı bir dünyadır. Sıradan, bildik, gündelik olan, herkes tarafından kabul edilen her şey, aniden anlamsız, şüpheli ve düşmanca olur. Alışkın olunan, güven duyulanın içinden korkunç bir şey açığa çıkar. En uç ifadesinde Romantik groteskin eğilimleri işte bunlardır.*¹³

Oysa Rönesans groteskinde korku/dehşet unsurları Bahtin’in de ifade ettiği gibi “komik canavarlar”¹⁴ ile vücut bulmakta ve insanların gülme eylemi ile alt edilmektedir. Romantik groteskteki şüphe tedirginlik Rönesans groteskinde yerini güldürüye bırakır.

Bahtin ayrıca Romantik grotesk imgelerinin dünyaya karşı duyulan korkunun bir ifadesi olduğunu ve bu korkunun okura geçirilmeye çalışıldığını, ayrıca Romantik groteskte gülmenin yeniden doğmayı, canlanmayı sağlayan gücü yitirildiği için örneğin delilik temasının kasvetli ve trajik bir çehreye büründüğüne işaret eder.¹⁵ Sevim Burak’ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı oyunundaki tekinsizlik (uncanny) özelliği ve karakterlerin şüphecililiğinin yanı sıra grotesk beden imgesinin kullanımı da göz önüne alındığında, yazarın oyununun hem Rönesans (halk) groteski hem de Romantik grotesk özellikleri barındırdığını söylemek yanlış olmaz.

Adı geçen oyunda grotesk beden imgesi temel olarak üç unsur üzerine kurulmuştur: ağız ve buna bağlı olarak sonu gelmeyen bir iştah, oburluk ve yeme- içme edimi; uzuvlarına ayrılmış beden imgesi ve son olarak vücudun alt bölgeleri ve dışkılama edimleri. Oyunun birinci perdesi ağız imgesi ve iştah, oburluk ve yeme edimi ile uzuvlarına ayrılmış beden imgesine odaklanırken, oyunun ikinci perdesinde vücudun alt bölgesi, buradaki uzuvlar ve dışkılama edimleri ağırlıklı olarak dikkat çeker. Bahtin grotesk bedeninin uzuvlarını kendisine göre belli bir önem sırası içinde verir:

*Grotesk beden, sık sık vurguladığımız gibi, oluş halindeki bir bedendir. Asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır. Dahası beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur [. . .]. Grotesk bedenini kendi boyutlarının ötesinde büyüdüğü, kendi sınırlarını aştığı, içinde yeni, ikinci bir beden barındırdığı kısımlarının temel bir rol üstlenmesinin nedeni budur: Bu kısımlar, bağırsaklarla fallustur. Bedenin bu iki bölgesi, grotesk imgede öncülük rol üstlenir; [. . .] Bağırsaklarla cinsel organlardan hemen sonra dünyayı içine alarak yalayıp yutacak olan ağız gelir. Ondan sonra da anüs. Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin içinden olur: Buralarda karşılıklı bir alışveriş, bir yönelim olur. Grotesk bedeninin hayatındaki temel olayların, bedensel tiyatronun edimlerinin bu alanda oluşmasının nedeni budur. Yeme, içme, dışkılama ve (terleme, sümkürme, hapşırma gibi) bütün diğer madde atımı işlerinin yanı sıra çiftleşme, hamilelik uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma, bütün bu edimler, bedeninin sınır bölgelerinde sergilenir ya da başka bir deyişle, eski ve yeni beden arasındaki sınırdır. Bütün bu olaylar sırasında hayatın başlangıcı ve sonu birbirine sıkıca bağlantılıdır, iç içe geçmişlerdir.*¹⁶

Bahtin’in vurguladığı “eski ve yeni beden arasındaki sınır”, “hayatın başlangıcı ve sonunun birbirine sıkıca bağlı” olması ya da diğer bir deyişle, ölüm ve yaşamın iç içeliği gibi kavramlar Melek ve Nivart’ın hasta yatan ve ölmek üzere olan Ziya Bey’in yanında kıtlıktan çıkmışçasına ve hayatta kalma iç güdüsüyle sürekli yemek yedikleri Burak’ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı oyununda çok çarpıcı bir şekilde hayat bulur. Bedia Koçakoğlu, oyundaki yaşam ve ölüm döngüsü konusunda, “Ziya Bey, bir yıl komada kalmış ve ölmek üzere yatağında yatmaktadır (s.92). Melek ise onun ölümünü heyecanla bekler. Adeta onun ölmesi, Melek’i yeniden diriltecektir”¹⁷ der. Koçakoğlu aslında oyunu feminist bağlamda ele almakta ve bir kadının erkeğin boyunduruğundan kurtulmasından söz etmektedir. Ancak onun ifadesi yine de yeme eylemini Bahtin’in grotesk beden imgesi bağlamında ve yaşam ve ölüm döngüsü ile ilişkilendirerek analiz eden çalışmamız açısından önem arz etmektedir.

¹⁰ Mihael Bahtin. *Rabelais ve Dünyası*. çev. Çiçek Özbek (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 65-66.

¹¹ Bahtin, *Rabelais*, 65.

¹² Bahtin, *Rabelais*, 66.

¹³ Bahtin, *Rabelais*, 67.

¹⁴ Bahtin, *Rabelais*, 67.

¹⁵ Bahtin, *Rabelais*, 67.

¹⁶ Bahtin, *Rabelais*, 347-348.

¹⁷ Bedia Koçakoğlu. *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*, (Konya: Palet Yayınları, 2009), 327.

Ağız, İştah, Oburluk ve Yemek Yeme

Daha önce de vurgulandığı üzere oyunda grotesk beden imgesi temelde üç belirgin unsur üzerine inşa edilmiştir ve bunlardan ilki oyunun birinci perdesinde sıklıkla vurgulanan ağız ve buna bağlı olarak sonu gelmeyen bir iştah, oburluk ve yeme- içme edimidir. “Oyunda tekrarlanan bir motif olarak oyun oynamak/yemek yeme oyunu dikkati çeker. Bu oyunun temeli açlık metaforudur. [. . .] Melek ve Nivart'ın bir türlü doyurulamayan bir açlığı vardır, hayatta kalma, yaşama refleksi olarak ölümden, ölümlerden konuşurken daha da acıkırlar. Bir süre sonra Mezar Taşçı'yı da hayati olarak parçalayıp yerler. Bu açlık, en geniş anlamda yaşama duyulan açlıktır.”¹⁸ Koçakoğlu da benzer bir yaklaşımla 13 yaşından beri eşi ve bakıcısı olarak Ziya Bey'e hizmet eden Melek'in ve arkadaşı Nivart'ın açlığını, hayallerine, isteklerine ve Ziya Bey'in koyduğu yasaklar ve sınırlamalar yüzünden yaşamadıkları bir hayata duyulan açlık şeklinde yorumlar ve “[b]u açlık hayatları boyunca mutlu olamamış, gün yüzü görememiş kadınların hayata ve özgürlüğe olan açlıklarıdır”¹⁹ der. Belkis'in ve Koçakoğlu'nun ifade ettiği gibi burada sözü edilen her ne kadar açlık üzerine kurulmuş bir metafor olsa da örneğin Mezar Taşçı'nın gerçekten mi yoksa sözü edilen yeme oyununun bir parçası olarak mı parçalanıp yendiği oyunda tam olarak netlik kazanmaz. Fatma Keçeli bu konuda “Burak'ın söylemine aporia, birden fazla yorumu mümkün kılacak şekilde çift anlamlılı[ğın], muğlaklı[ğın] hâkim”²⁰ olduğunu ifade eder. Başka bir deyişle, Burak oyunlarının temelinde yatan aslında bu belirsizlik, gerçek- hayal arası yaşananlar ve tekinsizliktir. Tekinsizlik ve Burak'ın tekinsiz karakterleri konusunda Nilüfer Güngörmüş ise,

*Topluma asimile olan “yabancılar” eninde sonunda “dönme” olarak yaftalanır; başka isimler alarak sanki “bizden” gibi görünür ama aslında sinsice arkadan bıçaklamak için beklemektedirler. Sevim Burak metinlerinin hemen hemen hepsinde iyiyile kötüyü birbirinden kesinkes ayırma çabası görülür. Ama bu yaşamın olağan akışına aykırıdır, bu yüzden de iyiyile kötü iyice birbirine karışır. [. . .] Bunun en şiirsel örneği Melek'le Nivart'ın İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar'da ölü Ziya Bey'in başında iştahla, hırsıyla, ölüden öğ alırcasına yemek yemesidir.*²¹

Burada tekinsizlik özelliği kişilere yüklenmekte, Melek ve Nivart'ın, Ziya Bey yüzünden geçmişte acılar çekmiş iki “çaresiz” kadın olarak görünmelerine rağmen, Ziya Bey'in ölüm döşeğinde olmasından da faydalanarak evin içinde gücü ellerine geçirdikleri ve geçmişte yaşananların etkisiyle kötücül yanlarının ortaya çıktığı vurgulanmaktadır. Bedia Koçakoğlu da Sevim Burak oyunları ile ilgili benzer bir yorumda bulunur: “Türk edebiyatında bir çeşit ayımsızlık ve düşü andıran öyküleriyle tanınan Sevim Burak, nesnelere kişileştirdiği, kişileri nesneleştirdiği, tedirginlik ve hayallerle dolu tiyatro eserleriyle de ilgi uyandırmıştır.”²² Burada bahsi geçen tedirginlik ve tekinsizlik akla Bahtin'in sınıflandırdığı Romantik groteski getirir. Ancak diğer yandan, yukarıda da vurgulandığı gibi Melek ve Nivart'ın açlık ve iştahı, Mezar Taşçı'nın -bir tür hayvana, oyunda sözü edilen baş, gövde ve kanatlardan anlaşıldığı kadarıyla belki de bir horoza benzetilerek- gerçekten parçalanıp yenmiş olması ihtimali de göz önüne alınmalıdır. Bu da bizi insanın oburluğu, tatmin olmaz iştahı bağlamında yine Bahtin'in Rabelais'in eserleri üzerinden örneklendirdiği Rönesans groteskine ve dolayısıyla da grotesk beden imgesine götürür. Bahtin, Schneegans'ın Napoleon karikatürü örneğinden ve burnunun abartılarak bir domuz burnu ve gagaya dönüşmesinden söz eder ve “Schneegans, insani ögenin, hayvani ögeye dönüşümünün grotesk karakterine işaret ederken haklıdır; insani ve hayvani özelliklerin kombinasyonunun, en eski grotesk biçimlerden biri olduğunu biliyoruz”²³ der. Bahtin'in verdiği örnekte insandan hayvana kısmi bir dönüşümden söz edilirken, Burak'ın oyununda insanın tümüyle hayvana, daha önce de söz edildiği gibi bir horoza dönüştüğü sezilir. Açlık, yeme ve oburluk konusuna değinilecek olursa, Julia Kristeva da *Korkunun Güçleri- İğrençlik Üzerine Deneme* adlı eserinde, Hristiyan günah teorisine göre bedensellik üzerinde durarak, tenin “obur bir itki ‘beden’e işaret [ettiğinin]”²⁴ altını çizer. Oyunda yukarıda bahsi geçen tekinsizlik, ayrıca Bahtin'in söz ettiği “sıradan olanın şüpheli ve düşmanca” bir hale bürünmesi ve yeme içme imgelerinin bir arada bulunması, Sevim Burak'ın oyununun hem Rönesans groteski hem de Romantik grotesk özelliklerini aynı anda barındırdığının bir göstergesidir.

“İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar bedeni öncelikle açlık ve bedensel iştahla kurar, ölü babanın cesedi bir önceki metinden buraya da sızmıştır, ölüm hayatın/gerçeğin ikizi olarak hiç durmadan ‘tekrarlanır.’”²⁵ Oyunda yaşam-ölüm döngüsü ve yemek yeme bağlantısı Melek, Nivart ve Ziya Bey aracılığıyla açık olarak verilir. Bu durum Bahtin'in grotesk anlayışı ile paralellik göstermektedir. “Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel

¹⁸ Özlem Belkis. “Sevim Burak'ın Oyun Metinlerinde Kadınlar” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*. Cilt 0, Sayı 14, 2009: 33.

¹⁹ Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik*, 327.

²⁰ Fatma Keçeli, “Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları” (Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir, 2007.

²¹ Nilüfer Güngörmüş, “Sevim Burak ve Kimlikler” *Notos Öykü İki Aylık Edebiyat Dergisi*. (Ağustos-Eylül) (04), 2017: 25.

²² Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik*, 307.

²³ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 346.

²⁴ Julia Kristeva. *Korkunun Güçleri. İğrençlik Üzerine Deneme*. çev. Nilgün Tütal (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 169.

²⁵ Beliz Güçbilmez. “Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 32, Sayı 32, 2011: 52.

*bir evre olarak içerilir.*²⁶ (Bahtin, 2001, 83). Oyunda Melek ve Nıvart da hayatta kalmak ve bir anlamda dünya ile iletişimde kalmak için ölmek üzere olan Ziya Bey'in yatağının yanında sürekli bir şeyler yerler.

NIVART (Melek'ten talimat bekler gibidir): Şimdi ne yapacağız?

MELEK: İstersen hemen yemek yeriz. (Durur.) Karnın aç mı?

NIVART: Ehh... Biraz aç.

MELEK: Bütün korkular açlıktan gelir. [. . .] Şimdi ben de acıktım.

NIVART (Canlanır): Senden saklayacak değilim ya, çok açım. . . Sabahtan beri bir şey yemedim. (Midesini bastırır.) Söylemek ayıp ama açlıktan ölüyorum.

MELEK: Açlık neden ayıp olsun, mesele karnı doyurabilmekte.

NIVART (Umutla): Yemek için bir şeyler bulabilecek misin?

MELEK (Gülerek): Hıhh, sen o işe karışma, bana bırak, yemek uydurmada ustayımdır.

NIVART: Evet ama ne uyduracaksın?

MELEK: Göreceksin, çaresine bakacağım. (Durur.) Hemen istersen şimdi yemek yiyebiliriz. . .

NIVART (korkuyla yatağa bakar): Bu odada mı?

MELEK (masanın yanına gelerek): Bu odada bu masada. . .²⁷

“Yemek ve içmek, grotesk bedeninin en önemli tezahürlerinden biridir. Bu, bedeninin ayırt edici bir özelliği, açık, tamamlanmamış doğası ve dünyayla iletişim kanalıdır. Bu özellikler, en bütünsel ve somut şekilde yeme ediminde açığa çıkar; beden bu edimde kendi sınırlarını ihlal eder; dünyayı yalar yutar, gövdeye indirir, paramparça eder; bunun karşılığında zenginleşir ve büyür.”²⁸ Ayrıca Bahtin, Rabelais'in romanında, “Doğum ile ölüm, toprağın ardına kadar açık çenesiyle annenin açık rahmidir”²⁹ der. Bahtin bu cümlesi ile yaşam ve ölüm döngüsünün, yeryüzünde bir insan ölürken bir başkasının hayata gelebileceğinin altını çizer. Aslında Melek ile Nıvart'ın bu sahnede deneyimlediği şey de yaşam-ölüm döngüsünden başka bir şey değildir. Ziya Bey yatakta ölmek üzereyken, Melek ve Nıvart ise hemen Ziya Bey'in yanı başındaki masada yaşamak, hayatta kalmak için sürekli yiyip içerler.

Oyuna feminizm bağlamında yaklaşan Özlem Belkis'in yorumuyla “İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, öykünün bir gün öncesini düşündürür. Ziya Bey henüz ölmemiştir, bir yıldır koma halinde yatmaktadır ve Melek her gün onun ölümünü beklemektedir. Kadın, ancak bir yokoluştan varolacak, bir erkekten doğacaktır.”³⁰ Belkis oyunu her ne kadar kadın-erkek ilişkisi bağlamında ele almış olsa da kendisinin sözlerinden de yine oyunda sembolik olarak bir ölüm-yaşam döngüsünün varlığına ulaşılmaktadır.

Önceden de söylediğimiz gibi yeme ediminde, beden ile dünya arasındaki kısıtlamalar, beden tarafından aşılar; beden, dünya karşısında zafer kazanır, düşmanını alt eder, zaferini kutlar, dünyayı feda ederek büyür. Bu başarı ve zafer ögesi, şölen imgelerinin hepsinde içseldir. Hiçbir yemek üzgün olamaz. Üzüntü ile yemek bir arada bulunamaz (öte yandan ölüm ile yemek mükemmel şekilde bir arada bulunur.)³¹

Melek ile Nıvart'ın üzgün oldukları söylenemez, aksine Ziya Bey'in sağlığında kendilerine yaptıklarını hatırladıkça-13 yaşındayken evlendiği Melek'e getirdiği yasaklar ve yemek yemesine, karnını doyurmasına bile izin vermemesi ve çocuk yaştaki Nıvart'ı taciz etmesi- adeta daha çok hırslanıp öfkelenerek daha da fazla yedikleri gözlenir. Bahtin'in de vurguladığı gibi yeme edimi ile düşman (burada Ziya Bey) alt edilmekte, onun ölümünden duyulan haz ve mutluluk kutlanmaktadır. Ziya Bey ölürken, iki kadının yemeye devam ederek onun aksine hayatta kalmaya çalışması, Bahtin'in vurguladığı ölüm ve yemek ilişkisini ve aslında ölüm ve yaşam (yemek) döngüsünü çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Uzuvlarına Ayrılmış Beden

Yine Sevim Burak oyununun birinci perdesinde odaklanılan ve grotesk beden imgesinin temelinde yatan unsurlardan ikincisi ise parçalara, daha doğrusu uzuvlarına ayrılmış bedendir. Bahtin *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde groteskin kaynaklarından birinin parçalara ayrılmış bedenlerle ilgilenen Ortaçağ'daki gizem oyunları olduğuna dikkat çeker. Buna göre, “grotesk algılayışa kaynak teşkil eden bir başka önemli tür, Ortaçağ gizem oyunları ve elbette bu oyunların bir parçası olan diablerie'lerdir. Bu tür genelde, uzuvlarına ayrılan bedenler, bu uzuvların kızartılması, yakılması, yenilip yutulması gibi şeylerle meşguldü.”³² Uzuvlarına ayrılmış beden imgesi oyunun başlığından da açık olarak anlaşıldığı üzere (*İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*) yine Burak'ın oyununda en çarpıcı şekliyle yer alır:

MELEK: [. . .] (Mezar Taşçı'yı arar gibidir, evin her köşesine bakar, sokak kapısını açıp çıkar, sesi dışarıdan gelir.) Ooo, burada ne duruyor. . .

²⁶ Mikhail Bakhtin. *Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 83.

²⁷ Sevim Burak. *Everest My Lord- İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 44-45.

²⁸ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 310.

²⁹ Bahtin, *Rabelais*, 359.

³⁰ Belkis, “Sevim Burak'ın”, 32.

³¹ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 312.

³² Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 378.

Gene gelmiş. . . Hem de canlı, dolaşıyor. . .

NIVART: Getir. . . getir. . . (Sofraya oturmuş, masaya vurarak sabırsızlanır.)

MELEK (dışarıdan seslenir): Bir bak istersen.

NIVART (sofrada daha da sabırsızlanarak): Hepsini buraya getir.

MELEK: Sen buraya gel ama usulca. . . Şuna bir bak, bayılacaksın. . . (Ses dışarıdan gelmeye devam eder.)

Ah, ne iri, ne güzel şey. . . Ona ne yapmalı?

NIVART (sofra başında): Ona ne yapacaksın?

MELEK: Tabii ki yiyeceğim.

NIVART (sofrada sabırsızlanarak): Hemen pişiriver, çabuk öldür onu.

MELEK: İlk önce kafasını kesmeliyim. . . (Dışarıdan içeriye sözde bir insanı, Mezar Taşçı'yı sürükler, odanın öbür ucundaki mutfaka öldürmeye götürür. . . Mutfakta kaybolur, gene sesi gelir.) İşte kafasını gövdeden ayırdım; işte baş, işte gövde, işte kanatlar. . . Hepsi tamam. . .

NIVART: Hemen tencereye koy. (Sevinçli.)

MELEK: Tencereye koyuyorum, şimdi bir parça domates ilave ediyorum, bir parça tuz, biber, maydanoz doğradım. . . bol suuu, tamam. . . çok güzel oldu, çok beğeneceksin. . . (Mutfaktan sözde büyük bir tabakla çıkar.) Şimdi sana başını veriyorum, en kıymetli yeridir. (Verir gibi yapar, kendi oturur.)³³

Alıntının henüz başında görülmektedir ki Melek sanki bir insandan değil de bir hayvandan, daha önce de vurgulandığı gibi dışarıda dolaşan bir horozdan söz etmektedir. Melek'in dışarıdaki canlı, aslında Mezar Taşçı için kullandığı "iri" sıfatı, ayrıca ilk önce kafasını keseceğini söylemesi ve "İşte kafasını gövdeden ayırdım; işte baş, işte gövde, işte kanatlar. . . Hepsi tamam. . ." cümleleri bizim, oyunda insanın hayvana, bir horoza dönüşümü konusundaki savımızı desteklemektedir. Beliz Güçbilmez, "Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak" adlı çalışmasında, Sevim Burak'ın eserlerini Vahset Tiyatrosu'nun öncüsü Artaud ile ilişkilendirerek analiz ettiği ve böylece Sevim Burak'ın eserlerinin daha iyi anlaşılacağını, Artaud'un tarzının onun tarzına ışık tutacağını dile getir:

Sevim Burak'ın metinleri işte karakter olmayan beden-figürleri böyle temsil eder; o bedenleri sahneye dönüştürerek. Ancak beden bir kez organlarına ayrıldığı yerden, bölünmüşlüğü, parçalanmışlığı çoktan kabul ettiği yerden başlayacaktır serüvenine. İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar adıyla bile bu parçalanmayı çağırır. Beden yani, bir bütünlük vaadi değil bir bölünmüşlük teminatıdır.³⁴

Burada bir yandan tıpkı Bahtin 'in ifade ettiği gibi bedenın tamamlanmamış olduğu, sürekli bir oluş, inşa hali içinde olduğuna vurgu yapılırken, diğer yandan bölünmüşlükten, parçalanmışlıktan, başka bir deyişle ölümden doğacak yeni bir başlangıç düşüncesine değinilmektedir. "Grotesk imge dokusunun, ikili beden diye adlandırabileceğimiz bir şeyi kurduğu gerçeğini yeterince vurguladık. Bu imge dokusu, bedensel hayatın sonsuz zincirinde, bir halkanın bir diğerine bağlandığı kısımları, bir bedenın hayatının, bir önceki, eski bedenın ölümü sonucunda başladığı kısımları tutar elinde."³⁵ Bu durum da yine daha önce vurgulanan ve grotesk beden imgesinin önemli bir özelliği olan ölüm-yaşam döngüsüne işaret eder. Oyunda da Mezar Taşçı'nın parçalanıp yenmesi iki kadının açlığı ile ilişkilidir, diğer bir deyişle, Melek ve Nivart'ın hayatta kalması Mezar Taşçı'nın parçalara ayrılıp ölmesi ve yenilip yutulmasına bağlıdır.

Bir ara Nivart'ın ne yediğinin farkına vararak lokmaları yutmakta zorlandığı, kendini kötü hissettiği hatta daha sonra midesinin bulandığı gözlenir, Melek'inse sanki açlıktan gözü dönmüştür, önüne ne çıkarsa yiyebilecek haldedir. Nivart'a göre daha dirayetli olduğu anlaşılır:

NIVART (acıyarak): Ne güzel gözleri var. . .

MELEK: Gözleri çok güzeldir.

NIVART: Kirpikleri de uzun, sanki bana bakıyor. (Ağlamaya başlar.) Onu nasıl yemeli?

MELEK: Ne ağlıyorsun, bırak şu ağlamayı, ağlamak açlıktan gelir. . . Etrafına bak herkes ağlıyor. . . Bunun sebebi açlık. . .

NIVART: Ögle olduğu halde açlık içinde yüzüyoruz değil mi? (Ağlar.)

MELEK: Ağlamayı bırak dedim. (Durur.) Yemeğe devam ediyor muyuz?

NIVART: Ediyoruz, (hıçkırık) ediyoruz, yemek yemek bana ölümü unutturuyor.

MELEK: Sözlerine dikkat et, böyle giderse benim de iştahım kapantıyor. . . Al, şimdi, sana dili, en tatlı yeridir. . . Hadi bakayım, hadi yut onu. . .

NIVART: Sanki midem bulanıyor, lokmalar ağızımda büyüyor. . .

MELEK: O halde al, bak, sana etini ayıklayıp veriyorum. . .

NIVART (yutkunur): Yu..tu..yo..rum. . .

MELEK (birden bağırır): Hayır. . . hayır yutmuyorsun. . . yemek yemiyorsun. . . Yemeğin başından beri gözüm sende, hep aynı lokmayı ağızında çiğniyorsun. . .

NIVART (korkuyla): Yiyorum. . . yiyorum. . .

MELEK: Beni kandıramazsın. . . (Çocuğunu azarlayan bir anne gibi:) Yemiyorsun işte. . . yemiyorsun. . .³⁶

³³ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 52-53.

³⁴ Güçbilmez, "Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak", 51.

³⁵ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 348.

³⁶ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 53-54.

Daha önce aç olduğunu söyleyen ve Melek'in Mezar Taşçı'yı hemen pişirmesini isteyen Nıvart, yemek sofraya geldiğinde sanki tabaktakinin bir insan olduğunun ayırıcısına varır ve neredeyse acıyarak bakar ona. Tabaktaki yemeği nasıl yiyeceği konusunda kaygılıdır. Melek ise tamamen umursamaz görünür, tek gayesi hissettiği derin açlığı sonlandırmaktır. Melek'in açlık hissini ve Nıvart'ın aksine pişirdiklerini yadırgamadan yiyebilmesinin nedeni daha sonra anlaşılır:

NIVART (alçak sesle fısıldarcasına): Demek açlıktan anlıyorsun?

MELEK: Evet anlarım. (Yüksek sesle anlatır:) Bizim aile büyük. . . Bize her gün biri gelir, üstelik hepsinin derdi bir. Açlık. . . gırtlak derdi. . . Onlardan bir şey saklayamazsın, canın çekse yiyemezsin. . . Hepsi de aç, sofraya oturur, homurdanırlar. . . Ellerini masaya vururlar. . . Ziya Bey'in kardeşleri. . . Hele cesaret et de, "evde yemek yok", de, Ziya Bey seni hemen ele verir. . . Oturduğu yerden çirkin çirkin bağırır, küfürler eder: "Hani kefal vardı!", "Hani böcek vardı!", "Hani sütlac vardı!", "dün akşamki ıspanak ne oldu?", "Onu kim tıkdı?" ben ister istemez sofrayı kurar, mecburi hepsini ortaya çıkarırım, ama misafir her kimse, o gün Ziya Bey'in gözü ondadır, artık Haydar Bey mi olur, Tayyar Bey mi olur, tam elini böreğe atacakken, ziya Bey, "sofrayı kaldır!" diye öyle bir canhıraş bağırır ki, elin ayağın titrer, üstelik utancından yer yarılır yerin dibine girersin. . . Ben utanırım kardeşlerimden, kendi kardeşim olsa utanmam. . . Ziya Bey, yiyen kardeşi bile olsa gözü kalır. . . kendinden başka kimse yemesin ister. . . (Durur.) Yemeğe devam ediyor muyuz?

NIVART: Ediyoruz.

ZİYA BEY'İN SESİ (Bağırarak): Sofrayı kaldır. . . 37

Melek yıllarca Ziya Bey'e bakmış ancak karşılığında bedeninin en temel ihtiyaçları olan yeme içme eylemini bile gerçekleştirilememiş; her defasında Ziya Bey tarafından yasaklarla, zorlamalarla engellenmiş; istediğini istediği anda yeme-içme hakkı elinden alınmıştır. Şimdi Ziya Bey ölüm döşeginde olduğuna göre artık Melek'in sırası gelmiştir. Ziya Bey ne kıpırdayabilir ne de ayağa kalkabilir, bu durumda da Nıvart ve özellikle de Melek ona nispet yaparcasına ve ondan intikam alırcasına gözlerinin önünde iştahla yemeklere saldırırlar.

Vücutun Alt Bölgesi, Dışkılama Edimi

Grotesk bedene dair üçüncü unsur, oyunun ikinci perdesinde üzerinde durulan vücutun alt bölgesidir. Grotesk beden imgesi bağlamında oyunda vücutun alt bölgesine diğer unsurlar kadar sık yer verilmese de aşağıdaki alıntıda vücutun alt bölgesine yapılan göndermelerin grotesk beden imgesi açısından her anlamda son derece etkileyici ve çarpıcı bir örnek oluşturduğu görülmektedir. Bahtin'in de vurguladığı üzere grotesk beden imgesinin temelini oluşturan en önemli unsurların başında fallus ile anüs ve bunlara bağlı olarak da dışkılama edimi yer almaktadır. Bu doğrultuda oyunda vücutun alt bölgesi, daha açık bir ifade ile fallus, kadın üreme organı ve anüsün, dışkılama eylemi ile bağdaştırılarak verildiği görülür:

MELEK: Altı yaşındaydım. . . Bahçede kedilerin peşindeydin. . . Ziya Bey Amca'nla sana o zaman "Karpuz" derdik. . . Biliyor musun, sana neden karpuz derdik?

NIVART: Bilmiyorum, anlatsana. . . anlat. . . Zaten o zaman ben de Ziya Bey Amca'yı çok severdim. . .

MELEK (Oldukça içten gelerek anlatır): O da seni severdi. . . Bir gün, hiç unutmam, seni şu karşığı minderin üstüne yatırmıştık, annen gene seni bize bırakmıştı. . . Ziya Bey de gene her zamanki gibi hasta, yataкта yatıyor, ben de yerde hamur açıyorum. . . Bir ara bir gürlütlü oldu. Ben farkında değilim, seni minderden düştü zannettim. . . Baktım çocuk, yani sen, uyuyor. . . Gürlütlü nerden geldi dememe kalmadı ki, arkama döndüm, Ziya Bey. . . evet, Ziya Bey. . . belden aşağısı çıplak. . . "Çabuk yatağına yat, üşürsün," dedim Ziya Bey'e. . . Meğer altını bir güzel doldurduktan sonra, bana haber verme, sen çamaşırlarını çıkart at, sonra da hiçbir şey olmamış gibi yataktan kalk, çırılçıplak dolaş. . . Hadi ben bu tarafta sular ısıt, kaynat, tut, Ziya Bey'i yıka. . . Ben burada Ziya Bey'i yıkayınca kadar, öbür tarafta, bu sefer sen. . . Bir ara, "Hanım, hanım," dedi Ziya Bey, "karpuzun suyu aktı, karpuzun suyu aktı!" Seni gösterdi. . . Meğer sen de bir güzel Ziya Bey Amca'ndan özenip minderi ıslatmamış mısın!... İşte, o günden sonra senin adın "Karpuz". . . (Bağırır:) Karpuz. . . Karpuz. . . (Şımartır onu.)³⁸

Burada yine Rönesans ya da halk groteskinin kullanımından söz etmek mümkündür. Halk groteskindeki kadar kaba ve müstehcen bir dil kullanılmaması ise hikâyenin belli sosyo-kültürel şartların egemen olduğu ve şekillendirdiği bir toplumda bir kadın tarafından aktarılmasına bağlanabilir. Buna rağmen halk (Rönesans) groteskinde olduğu gibi idrar ve dışkı gibi öğelerin kullanımına bağlı olarak bir eğlence ve güldürü öğesinin varlığı hissedilmektedir. Ziya Bey'in Nıvart'ı (o zaman çocuktur) bir karpuzla benzeterek onun idrar kaçırma eylemini karpuzun suyunun akması ile bağdaştırması; Ziya Bey'in kendisinin ise dışkılama eyleminden sonra özellikle belden aşağısı çıplak bir biçimde evin içinde hiçbir şey olmamışçasına dolaşması akla yine güldürü öğesinin ağır bastığı halk (Rönesans) groteskini getirmektedir. Bahtin'in de ifade ettiği gibi "İnsanlar nerede gülüyor, sövüyorlarsa, özellikle de dostane bir ortamdalarsa, konuşmaları, bedensel imgelerle dolu olur. Beden çiftleşir, dışkılar, aşırı yer ve insanların konuşmalarını cinsel organlar, göbekler, dışkılar, çiş, hastalık, burunlar, ağızlar ve kopan uzuvlar istila eder."³⁹ Oyunda da Melek ve Nıvart arasında geçen sohbetin bu bölümünün bedensel imgeler açısından zengin olduğu, Melek'in konuşmasının idrar ve dışkı ifadeleri tarafından istila

³⁷ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 54.

³⁸ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 70.

³⁹ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 349.

edildiği gözlenmektedir. Bunun yanı sıra, geçmişte yaşananlar hem yaşandığı o anda hem de Melek ve Nivart'ın şu andaki sohbeti sırasında bir güldürü etkisi yaratmakta, böylece halk (Rönesans) groteskinin olmazsa olmazları arasında yer alan güldürü unsuru da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Ancak Ziya Bey'in belden aşağısı çıplak şekilde dolaşması imge olarak gülünç olsa da aynı zamanda korkutucudur. Grotesk zaman zaman "komik ve korkunç ikilemi arasında bir yerlerde de olabilmektedir. Grotesk, komedi ve korkunun tereddüdü arasında kalmış gibi görülebilmektedir. Asla tek bir tanesine tamamen kendini adamaz; bir diğerini de tamamen reddetmez."⁴⁰ Güldürü ve korku unsurlarının yanı sıra bir erkeğin cinsel organı açık bir şekilde evin içinde bu denli rahat dolaşması akla tekensizlik kavramını ve dolayısıyla Bahtin'in Romantik grotesk ayrımını da getirmektedir. Böylece bir kez daha Sevim Burak'ın oyununda Rönesans groteski ve Romantik groteski bir arada kullandığı örneklenmektedir.

Karnavalesk Unsurlar

Bahtin'in grotesk beden imgesi ile ilişkilendirdiği karnaval teorisi bağlamında oyunun ikinci perdesinde dikkati çeken bir başka nokta, iki kadının bir fotoğraf albümünü karıştırırken, geçmiş ve anılarını anımsadıkları bir anda karnavalesk bir ortama dair anlattıklarıdır. Sanki başka bir boyuta/zamana bir kapı açılır ve iki kadın geçmişte, gençliklerinde yaşadıkları bir ana gider ve bir sinema perdesindeymişçesine o anı izleyip yeniden yaşarlar:

Sahne loşlaşır, aradaki perde kalkar, ağaçlar ve bahçe görüntüsü ortaya çıkar. Duvardaki eski resim de ışıklanmıştır. Melek ve bahriyeli kıyafetinde iki kız: Nivart'la Melek'in genç kızlıkları.

MELEK (Nivart'ın yanına gelir, oturur, resme eğilir): Bak... işte sensin... oradasın... orada ağaçların altında...yalnız başına ne yapıyorsun?

NIVART: Seni bekliyorum... Bir saattir buradayım... Seninle Kuşdili Çayırı'na gideceğiz... Sen hala görünürlerde yoksun... Sen kadınsın ben erkeğim... Bak, benim üstümdede bahriyeli kıyafeti var... Burada seni bekliyorum... Seni seviyorum. Senin adın Melek. (Duvardaki ışıklandırılmış resimde Melek'i gösterir.) Bak bu sensin... Melek'sin ama saçların kesik. (Kalkar, resmin önüne gider.)

MELEK (albümdeki resimleri çevirir, donuk ve eskiyi hatırlayan bir sesle, oturduğu yerden Nivart'la konuşur): Benim adım Melek, 13 yaşındayım, Ziya Bey'in hizmetçisiyim, [...] Beni [...] Kuzguncuk Tepesi'ne evlatlık getirdiler... (Durur.) Ziya Bey'e verdiler... Saçlarımı kestiler...⁴¹

Bedia Koçakoğlu da Nivart'ın bir kır hatırasında erkek kılığına girmesine dikkat çekerek, "Peki neden Nivart erkek olmuştur?" sorusunu sorar ve kendi sorusunu "Yıllarca bir eşle yaşanabilecek -cinsellik dışında- paylaşımları Melek muhtemelen Nivart ile yaşamıştır. Onunla dertleşmiş, onunla gülmüş, onunla ağlamıştır. Bu sebeple bir erkekte isteyeceği çoğu şeyi Nivart'ta bulan Melek, onu bir erkek olarak kurgulamış olabilir. Bu duruma eşcinsellik olarak bakmamak gerekir"⁴² şeklinde yine kendisi cevaplar. Ancak Koçakoğlu'nun kullandığı ifadelerden de anlaşıldığı üzere kendisi bu duruma çok güçlü bir açıklama getirememektedir. Görüldüğü gibi cinsiyetlerin değiştiği dolayısıyla sınırların silikleştiği bu ortam Bahtin'in karnaval teorisi ile daha iyi örtüşmekte ve Nivart'ın erkek kılığına girmesi daha anlamlı bir hal almaktadır. Nivart ve Melek'in anılarında kalan, ikisi arasındaki diyalogun devamı bizim Bahtin'in karnaval teorisi konusundaki fikrimizi güçlendirmektedir:

NIVART: Yanıma gelseneee... (Arka plana, ağaçların olduğu yere gider, Melek'e oradan el sallar.) Gel... Gel...

MELEK: Gelemem, Ziya Bey'i bekliyorum... [...] Ben Ziya Bey'in bakıcısıyım... Bu evden ayrılamam...

NIVART (Melek'in yanına gelir, kandırmaya çalışır): Bak, seni ben çağırıyorum ama, seninle önceden sözleştik, Ziya Bey'e, "Biz Üsküdar'da Sürmeli Hoca'yı dinlemeye gidiyoruz," dedik, bu yalanı seninle hazırladık, onu kandırdık, hadi korkma gel...

MELEK (yataкта yatan Ziya Bey'i işaret eder): Ziya Bey burada, [...] yanımda...

NIVART (büyük resmin önüne gider, tekrar): Bak, Ziya Bey yok burada...[...] Evde yatıyor... Yemekleri dün geceden pişirdik, gramofon, salıncak ipi, kahve, kaminota, çay, şeker aldık... Sofra örtülerini sepete koyduk, sepetin en dibine de birkaç şişe 49'luk rakı sakladık... (Resmi gösterir:) Bak, biziz, hatırladın mı... Haydi gel... [...]

MELEK: Ne yüksek ağaçlar, bunlar ne ağaçları böyle? (Beraber geriye doğru yürürler.)

NIVART: Fıstık ağaçları... Seninle burada sözleşmiştik... Hayret, çayırılar uzamış, ağaçlar büyümüş...⁴³

Burada sözü edilen, eğlencenin (salıncak) ve yeme -içmenin (yemek, kahve, çay ve rakı) hatta şarkıların ve dansın (gramofon) hâkim olacağı sezildiği bir tür şenlik, Bahtin'in deyimi ile tam bir karnaval ortamıdır. Bahtin'in deyimiyle karnaval "Ritüel tarzında bağdaştırmacı bir debdebeli gösteridir."⁴⁴ Eğlenceye Nivart bahriyeli kılığında bir erkek olarak katılır. Melek ise saçları kısacık, erkek çocuğu gibi kesilmiş, meleğe hiç benzemeyen bir melek. "Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam, [...] bir ölçüde 'ters yüz edilmiş bir yaşam' [...], 'dünyanın tersine çevrilmiş tarafı' [...]"⁴⁵ olduğu için oyunda her şey olduğundan farklı görünmekte, karnavala özgü bir alt üst olma

⁴⁰ Adakoğlu, "Nedir bu"

⁴¹ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 64.

⁴² Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik*, 326.

⁴³ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 64-65.

⁴⁴ Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, 237.

⁴⁵ Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, 238.

hali yaşanmaktadır. Başka bir deyişle, “Karnaval döneminde bütün kurallar yok sayılmakta, her şey kural dışı bir eğlenceye dönüşmektedir.”⁴⁶ Bahtin’in karnaval teorisi bağlamında ele aldığımızda, yazarın grotesk beden imgesini karnavalesk olan ile ilişkilendirip bir arada vermesi bir anlamda kaçınılmazdır. Burada karnaval teorisinin kullanımıyla iki kadının da erkek görünümüne bürünmeleri her iki kadının da toplumdaki rollerinden memnuniyetsizliğinin ve bu rolleri değiştirme -kendilerine yakıştırılan eş, anne, kadın vasıflarını yıkma- isteğinin bir göstergesidir.

Sonuç

Sevim Burak’ın oyunu genel olarak grotesk kullanımı ve özelden ise grotesk beden imgesi anlamında önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu çalışmada kuramı ve çalışmaları esas alınan Bahtin, grotesk kavramını Romantik ve halk (Rönesans) groteski olmak üzere iki kategoriye ayırır. Romantik grotesk Freud’un tekinsizlik (uncanny) kavramı ile ilişkilendirilirken, Rönesans groteski kaba güldürüye odaklanır. Sevim Burak’ın, *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı oyununda Romantik ve Rönesans groteskini iç içe geçmiş bir şekilde kullandığı gözlenir. Tekinsizlik ve belirsizlik Sevim Burak’ın (*İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* da dahil olmak üzere) çoğu oyununa hakimken, adı geçen oyunda Rönesans groteskinin de etkili bir şekilde kullanıldığı izlenir. Oyunda Rönesans groteski ile ilişkili olarak özellikle grotesk beden imgesinin yoğun olarak kullanımı dikkat çeker. Grotesk beden imgesini daha somut/ görünür kılmak amacıyla çalışmada bir anlamda bir şema oluşturularak oyunun üç grotesk beden imgesi ya da üç temel unsur üzerine inşa edildiği sonucuna varılmaktadır. Bu üç unsur sırasıyla ağız, sonsuz iştah ve oburluk; uzuvlarına ayrılmış beden ve vücudun alt bölgesi ile dışkılama edimidir. Rönesans groteski ile bağlantılı olan bu üç unsurun oyunun çoğunluğunda tekinsizlik ile bağdaştırılan Romantik grotesk ile harmanlanarak kullanıldığı, tekinsizliğin oyuna nüfuz ederek neredeyse tamamına hâkim olduğu hissedilir. Örneğin Melek ve Nıvart’ın ölüm döşeginde yatan Ziya Bey’in hemen yanı başında ondan intikam alırcasına ve boğulurcasına yiyip içmeleri okurda korku ve tedirginlik yaratır. Ya da Ziya Bey’in belden aşağısı çıplak şekilde evin içinde dolaşması yine tedirginliğe ama aynı zamanda da bir imge olarak gülmeye neden olur. Benzer şekilde Mezar Taşçı’nın gerçekten mi parçalanıp yendiği yoksa oynadıkları oyun gereği hayali olarak mı yendiği ikilemi/belirsizliği yine bir tekinsizlik ve buna bağlı olarak Romantik grotesk örneği oluşturur. Bir insanın bir horoza dönüşmesi fikri ise grotesk beden imgesi le doğrudan bağlantılı olan Rönesans groteskine örnek verilebilir. Başka bir deyişle, Romantik grotesk okurda korku ve tedirginlik duyguları uyandırırken, Rönesans groteski kısa bir süre için de olsa bu duyguları unutup okurun gülmesine imkân verir.

Rönesans ve Romantik groteskin yanı sıra oyunda grotesk kavramı ile bağdaştırılabilecek, sınırların ihlali, roller ve cinsiyetler arasındaki ayrımın ortadan kalkması, şenlik ortamı gibi karnavalesk özelliklere de yer verilmektedir. Nıvart’ın bahriyeli kılığında, Melek’in ise saçları kısacık kesilmiş bir oğlan gibi görünmesine rağmen bir melek kılığında (sınırları ve rolleri ihlal ederek) katıldığı yemeli, içmeli, şarkılı ve danslı eğlence ortamı Bahtin’in karnaval ortamı ile örtüşmektedir.

Bu bağlamda çalışmanın yeniliği, Burak’ın Bahtin’in grotesk sınıflamasındaki halk (Rönesans) groteski ve oyunda tekensizlik kavramı üzerine inşa edilmiş olan romantik groteski karnavalesk unsurlarla bir arada kullandığının ortaya koyulmuş olmasıdır. Sevim Burak eserleri üzerine daha önce yapılmış çalışmalar olmasına rağmen, bu çalışmanın, yazarın grotesk kullanımı üzerine detaylı olarak eğilen ilk çalışma olması sebebiyle edebiyat ve tiyatro alanlarında yeni araştırma ve çalışmalara kapı aralayacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

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.

⁴⁶ Yılmaz, “Sanatta İdeal Beden”, 163.

ORCID:

Arzu Özyön 0000-0003-2730-9676

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Adakoğlu, Doruk. "Nedir Bu Sanat Terimi: Grotesque" (Şubat 28, 2023) <https://www.soylentidergi.com/nedir-bu-sanat-terimi-grotesque/>
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Editör Mehmet Küçük. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Editör Meltem Gürle. Çeviren Çiçek Özbek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Belkis, Özlem. "Sevim Burak'ın Oyun Metinlerinde Kadınlar." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Cilt 0, Sayı 14, (2009): 28-44.
- Burak, Sevim. *Everest My Lord- İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Edwards, Justin D. ve Graulund, Rune. *Grotesque*. London and New York: Routledge. 2013.
- Sigmund Freud, *The Uncanny*. Translated by David McIlintock. Çeviren Arzu Özyön. London: Penguin Books, 2003.
- Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. Çeviren Arzu Özyön. Harlow: Longman, 1988. <https://archive.org/details/dictionaryoflite0000gray/mode/2up>
- Güçbilmez, Beliz. "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/ Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 16, Sayı 16, (2003): 4-17. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000022
- Güçbilmez, Beliz. "Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 32, Sayı 32, (2011):47-60. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000272
- Güngörmüş, Nilüfer. "Sevim Burak ve Kimlikler." *Notos Öykü İki Aylık Edebiyat Dergisi*, (Ağustos-Eylül) (04), (2017):22-28.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Translated by Ulrich Weisstein. Çeviren Arzu Özyön. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- Keçeli, Fatma. "Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları" (Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir, 2007.
- Koçakoğlu, Bedia. *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*. Konya: Palet Yayınları, 2009.
- Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri. İğrençlik Üzerine Deneme*. Çeviren Nilgün Tural. Sanat ve Kuram Dizisi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Mc Elroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. Çeviren Arzu Özyön. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Tokat, Burcu. "Tekinsiz Mekanların Gölgesinde Sevim Burak" *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası* içinde, editör M. Demirtaş, 139-155. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Ünlüaycıl, Nil. "Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 16, Sayı 16, (2003): 68-84. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000018
- Yılmaz, Burhan. "Sanatta İdeal Beden İmgesi, Öteki ve İğrençlik Bağlamında Bir Araştırma." *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5(1), (2021): 161-168.

Atıf Biçimi / How cite this article

Özyön, Arzu. "Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* Adlı Oyununda Grotesk Beden İmgesi ve Karnavalesk Unsurlar" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 13-23. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1307072>

Oyuncu Bedeni ve Kurgusal Karakter İlişkisi Üzerine Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi Bağlamında Bir Deneme

An Essay on the Relationship Between an Actor's Body and Their Fictional Character in the Context of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment

Tuğçe Gözde Pelister¹ 

¹Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi, Tasarım Bölümü,
İzmir-Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Tuğçe Gözde Pelister

E-posta/E-mail : gozde.pelister@yasar.edu.tr

ÖZ

Bu makale, Fransız düşünür Maurice Merleau-Ponty'nin beden ve algı fenomenolojisinden yola çıkarak bedenin zihinde, zihnin de bedende anlam kazandığı iddiasıyla oyuncunun bedenini felsefi bir fenomen olarak tartışmaktadır. Bu tartışmayı oyuncunun bedeni ve kurgu karakterin bedenlenmesi karşılıklılığında yapmaktadır. Oyuncunun bedeninin felsefi sorgusu, oyuncu beden ve kurgu karakter arasındaki algı ve yönelim ilişkisine bağlanmaktadır. Ayrıca yaşayan bir beden-özne olarak oyuncu, karakterlerle oyuna ait uzamsal bir zeminde karşılaşmakta ve iç içe geçmektedir. Oyuncunun bedeni sahnede kurgu karakterin bedenine dönüşüp görünür olurken oyuncunun yaşayan bedeni fenomenolojik olarak görünmez olmaktadır. Bunun yanı sıra aslında hiçbir zaman yaşamamış olan kurgu karakter, oyuncunun geçici olarak görünmez olan bedeninde vücut bulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oyuncu, Beden, Fenomenoloji, Merleau-Ponty, Kurgu Karakter

ABSTRACT

This article discusses the actor's body as a philosophical phenomenon based on French philosopher Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of body and perception, which argues that the body gives meaning to the mind, and the mind gives meaning to the body. This discussion takes place in the reciprocity between the actor's body and their embodiment of a fictional character. The philosophical inquiry into the actor's body is linked to the perception and orientation relationship between the actor's body and the fictional character. Moreover, as the living body and subject, the actor encounters and intertwines with the character on the spatial stage of the play. While the actor's body turns into the body of the fictional character on stage, the actor's living body phenomenologically becomes invisible. Additionally, the fictional character, who never actually existed, becomes embodied in the actor's temporarily absent body.

Keywords: actor, body, phenomenology, Merleau-Ponty, fictional character

Submitted/Başvuru : 31.03.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 10.05.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 21.08.2023

Kabul/Accepted : 10.10.2023



This article is licensed
under a Creative Commons Attribution
- NonCommercial 4.0 International
License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Philosophy has become an increasingly important discipline in the field of theatre and has helped to question it conceptually. To approach theatre philosophically is to rethink the training and methods of actors and to allow actors to reinterpret their own experience from different perspectives. While the body continues to be a conceptually debated issue in these philosophical enquiries, the literature on debates about what the body is has oscillated historically between Cartesian dualism and opposing ideas. Thinkers have come to different conclusions about the existence of the body, its relationship to the mind, and how it perceives the world. These studies have taken place not only in philosophy, but also in theatre and performance.

The purpose of this article is to present some propositions about the relationship between the actor and their fictional character in the context of Maurice Merleau-Ponty's phenomenology. Several reasons exist as to why this relationship is seen as a philosophical problem. The first and most important reason is the intense relationship between the actor and the fictional character. Within the framework of studies related to the body, a desire exists to interpret the process of the actor's embodiment of a character from a philosophical perspective. The aim is to redefine the process by discussing the actor's orientation to the world of the fictional character as a philosophical body object. Another reason is the parallelism between the mind-body connection, which is the starting point of Merleau-Ponty's phenomenology of the body. A similar relationship is believed to occur in rethinking the process of the creation of a character.

In order to interrogate the actor's body in a philosophical context, a framework has been established using French philosopher Merleau-Ponty's conceptualizations of the lived body, orientation, perception, spatiality, and embodiment. The starting point of this framework is the claim that the body is a philosophical phenomenon. The dualistic perspective, which proposes the body to be a form of representation, is excluded here. Merleau-Ponty's fundamental objection to dualism and the problem of representation is well known. Moreover, the spatial existence of the body is related to the actor's perception of the character. This perception belongs to staged and fictional spaces. Because space is as important an element as character in theatre, the actor's spatial perception is emphasized. Therefore, in order to reinterpret the relationship between the actor's body and the fictional character, the philosophical meaning of the relationship between the actor's body and the fictional character can be discussed in light of Merleau-Ponty's phenomenology based on the mind-body connection.

Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment suggests that the body and mind are interconnected and that everything in the world has a connection to the human body. This interconnectedness allows access to the truth about objects in the world. To have a body is to exist in the world, and the body is the means by which one accesses everything outside of oneself. Similarly, the truth of a fictional character must be accessed through the body of an actor. The actor's body temporarily erases itself and becomes a vessel to make the character visible in the world. The actor can physically interact with the object and evaluate it based on its external appearance.

The actor who perceives the real world in which they live through their own orientation will also experience the space of the fictional character within their own perceptual limits. The talent generally associated with acting and expressed as the actor's intelligence can be related to the limits of the world that the actor constructs for themselves. The experiences they carry with them and in all their formations open up a space for them to perceive the mind-body unity of the fictional character. Merleau-Ponty said that the objects that surround one determines one's attitude toward the world. The actor constructs new ways of thinking by bringing the experiences of the world they perceive with their own experience to the character's perception of the world. This thinking is really an attitude. In other words, the body is the result in which all states of the world are immanent.

Giriş: Bedenin Kavramsallığına Bir Bakış

Felsefe, tiyatroyu düşünsel olarak yeniden sorgulamanın yollarından biri olarak kabul edilebilir. Tiyatroya felsefi olarak yaklaşmak hem oyunculuk eğitimi ve yöntemleri üzerine yeniden düşünme, hem de oyuncunun kendi deneyimini farklı açılardan yeniden anlamlandırması anlamına gelecektir. Beden ise bu felsefi sorgulamalarda sıklıkla konu edilen bir sorunsal olmaya devam etmektedir. Tarihsel olarak ise, bedenin ne olduğu üzerine yapılan tartışmaların literatürde zihin ve beden ayrımında temellenen kartezyen düalizm ve karşıt fikirler arasında bir salınım olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu makale, Maurice Merleau-Ponty bedenlenme fenomenolojisinin düşündürdükleri bağlamında, oyuncu ve kurgu karakter arasındaki ilişkiye dair bazı önermeler ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu çabanın bir ilk olmadığı açıktır. Düşünürler farklı şekillerde bedenin varoluşu, zihinle ilişkisi ve dünyayı algılayışı üzerine çıkarımlar yapmışlardır. Bu çalışmalar sadece felsefe değil aynı zamanda tiyatro ve performans alanında da gerçekleşmiştir.¹ Bu makale,

¹ bkz. Joseph Roach, *The Player's Passion*, (Michigan: University of Michigan Press, 1993); Simon Shepard, *Theatre, Body, Pleasure*, (London; New York: Routledge, 2005); Elizabeth

Merleau-Ponty ve tiyatro ilişkisi üzerine yapılan ve bu metinde de adı geçen çalışmalardan, sadece Merleau-Ponty fenomenolojisiyle sınırlı olması bakımından ayrılmaktadır. Yirminci yüzyılın son on yılından başlayarak, yirmi birinci yüzyılın ilk on beş yılında yoğunlaşan bedenlenme tartışmaları genel olarak oyuncu bedene Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze gibi isimlerle birlikte kuramsal bir tartışma alanında baktığı gibi, oyunculuk yöntemlerinde beden farkındalığı üzerinde de durmaktadır. Burada tartışmanın diğer çalışmalarla ortaklaşabileceği fikir, oyun metninin kurgusal dünyasının, yaşadığımız ve gerçek kabul edilen dünyadan farklı bir gerçeklik olduğu fikridir. Oyun dünyasını gerçek dünyaya taşıyan, metindir. Bu metin okunmasa da sahnelenirse de, tıpkı bizim algımız dışında varolan yerler, insanlar, anlar, mekânlar yani kısaca yaşamlar gibi vardır ve orada durmaktadır. Bu bağlamda bizim algımız dışında olmasına rağmen bir fenomen olarak var olan kurgu karakter bu çalışmada en az oyuncu bedeni kadar önemlidir. Anlaşılacak istenen sadece oyuncunun karakteri kendinde nasıl bedenlendirdiği değil, aynı zamanda kurgu karakterin de varlık alanıdır.

Oyuncu ve karakter arasındaki ilişkinin felsefi bir sorunsal olarak ele alınmasının sebebi, beden çalışmalarının içinde, oyuncu bedeni ve kurgu karakterin karşıtlığına dayanan bedenlenme sürecine felsefenin bakış açısıyla odaklanma isteğidir. Amaç oyuncunun bir beden-özne olarak karakterin dünyasına yönelişini, yine bir beden-nesne² olan kurgusal karakterin de, oyuncunun yaşayan bedeninde geçici olarak bedenlenmesini tartışmaya açarak süreci yeniden kavramsallaştırmaktır. Oyuncuların, metni ve karakteri yorumlamak için kendi zihinleri *ile* bedenlerini kaynak olarak kullanmaları ile Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisinin çıkış noktası olan zihin *ile* beden birlikteliğinin birbirleri ile olan teması dikkat çekicidir. Oyuncunun metne yönelişi kadar karakterin de metinden oyuncunun dünyasına yönelmesi söz konusudur. Karakterin ortaya çıkış sürecini yeniden düşünmek için, bu temasın irdelenmesinin oyuncu ve kurgu karakter arasındaki ilişki üzerine farklı bir bakış açısı ortaya koyabileceği düşünülmüştür.

Genel anlamda bedenler, belli konuşma ve hareket biçimlerinin taşıyıcısı formlar olarak nitelendirilirken aynı zamanda sözsüz ifadenin de bir aracı olarak kabul edilebilirler. Oyuncular canlandırdıkları kurgusal karakterleri anlamak için çalışmaya başladıkları andan itibaren, aslında gerçekte hiçbir zaman var olmamış (yaşayan beden olarak) ve yaşamamış bir kişiyi canlandırmak üzere bir çabaya girişirler. Karakter, ortaya çıktığında oyuncunun bedenini bir anlamda *ele geçirmiş*³ ve sadece anlatı olarak değil, somut olarak da var olmayı başarmış, yani görünür olmuştur. Oyuncu vasıtasıyla bedenlenmiş bu kişi, seyirciyle teması kuran kişidir. Seyirci, gerçekte var olmayan bir karakterin bedenlendiği oyuncuyu unutmuş, sahnedeki kişiyi algılamaya ve bu kişinin taşıdığı anlamları görmeye başlamıştır. Peki karakteri görünür kılan oyuncu zihin *ile* beden o esnada nereye kaybolmaktadır? Bu soruyu cevaplamak için tavır (ses, mimik, davranış) ve görünüm olarak bambaşka bir kişiye dönüşen oyuncunun yaşayan bedenini makalenin tartışması bağlamında, fenomen olarak yok olduğu bir iki saat geçiyor olduğu düşünülebilir.

Oyuncunun bedeni ve karakter arasındaki bu süreci fenomenolojik olarak tartışmak için Fransız düşünür Merleau-Ponty'nin yaşayan beden, yönelim, algı, uzamsallık ve bedenlenme kavramlarıyla bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu çerçevenin başlangıç sınırları, bedenini felsefi bir fenomen olduğu iddiası ile çizilmektedir. Ayrıca bedenini uzamsal varoluşu da, oyuncunun sahnede ve kurgulanmış bir mekânda karakteri uzamsal olarak algılamasıyla ilişkilidir. Tiyatroda uzam, karakter kadar önemli bir öge olduğundan, oyuncunun uzamsal algılayışı üzerinde durulmaktadır. Oyuncunun karakterle olan ilişkisi eyleme yani performansa bağlıdır fakat bu çalışma performansı değil kurgu karakterin oyuncuda bedenlenmesini ontolojik olarak tartışmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte Merleau-Ponty fenomenolojisinin tiyatro ve performans çalışmalarındaki örnekleri de tartışma içinde yer almaktadır.

Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*; (Bloomington: Indiana University Press, 1994), Simon Shepherd, *Theatre, Body and Pleasure* (London; New York: Routledge, 2006); Colette Conroy, *Theatre & the Body* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010); Mariam Fraser, *The Body: A Reader* (London: Routledge, 2008); Janet Price and Margrit Shildrick, *Feminist Theory and the Body: A Reader* (New York: Routledge, 1999); Donn Welton, *The Body: Classic and Contemporary Readings* (Malden, MA: Blackwell, 2004), R. Darren Gobert, *The Mind-Body Stage: Passion and Interaction in the Cartesian Theater* (Redwood City: Stanford University Press, 2013).

² Bu noktada Merleau-Ponty fenomenolojisinde bedenini hem özne hem de nesne olarak gördüğü bilgisi önemlidir. İlerleyen başlıklarda değinilecek olan temel meselelerden biridir. Bu makalede Merleau-Ponty'nin beden-özne olarak kavramsallaştırdığı yaşayan bedenden esinle kurgu karakteri, beden-öznenin dünyasına ait şeylerden biri olarak kabul edip beden-nesne olarak yeniden kavramsallaştırma yoluna gidilmiştir.

³ Ele geçirilmiş dediğinde, tiyatronun kökenlerine özgü kendinden geçme ve esrik hali anımsatan ritüeller akla gelebilir. Bu makalede böylesi bir esriklik kastedilmemekle birlikte, "tiyatro zaman, mekân ve kişi dönüşümlerinin gerçekleştiği yerdir" diyen Schechner'e atıfla, karakteri canlandırma süreci, fenomene özgü bir ele geçirilme olarak görülebilir. Schechner, dönüşümsel (transformational) oyunculuk bağlamında Danseden Büyücü örneğinde, hayvan kılıfına girmiş bu kişinin referans aldığı bir metin olmadığından ortada bir taklit ya da oyunculuk olmadığını söyler. Kostümün altında bu canlandırmadan etkilenen bir kişi olup olmadığını tartışan Eli Rozik, büyücünün gerçeğe referansla, bir şey mi olduğu yoksa kendine dönerek kostümleri vasıtasıyla bir düşünce/anlamı mı ifade etmeye çalıştığını sormaktadır. Bunun oyuncululuğun çifte doğasıyla uyumlu olmadığını söyleyen Rozik, Schechner'e katılmadığını ifade eder. Grotowski'nin yoksul tiyatrosu ve *via negativa'sı* da kendine ait olandan olabildiğince kurtularak karaktere dönüşmeyi önermektedir. Kendinde olandan uzaklaşmak oyuncululuğun doğası üzerine geliştirilen düşüncelerde yer bulmuş bir yaklaşım olarak, tartışmada bir dayanak noktası olarak kabul edilebilir. bkz. Eli Rozik, *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin* (Iowa: University of Iowa Press, 2002); Jerzy, Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru* (İstanbul: Tavanarası, 2002); Richard Schechner, *Performance Theory*. (Newyork and London: Routledge, 1977)

Maurice Merleau-Ponty ve Bedenlenme Fenomenolojisi

Fransız düşünür Maurice Merleau-Ponty, çağdaş düşün dünyasının sıklıkla üzerinde durduğu beden kavramı üzerine ontolojik ve epistemolojik⁴ fenomenoloji yaklaşımı ile bedeni, insan dünya ilişkisi ve düşünme eyleminin merkezine yerleştirmiştir. Merleau-Ponty, ‘fenomenoloji nedir?’ sorusunun açıklığa kavuşup kavuşmadığı konusunda kesin bir cevap vermemektedir fakat buna rağmen Edmund Husserl’in ardından fenomenolojinin yani özleri tanımlamanın tüm sorunların cevabı olduğunu söylemektedir. Tanımlanan bu özleri varoluşa yerleştiren fenomenoloji, bir mevcudiyet olarak zaten orada olan dünya ile ilişkilendirerek onlara felsefi bir itibar kazandırmak istemektedir. Bu yaklaşım yaşantı mekânını, zamanını ve dünyasını ele alan bir açıklama olarak anlaşılmalıdır.⁵

Merleau-Ponty bilinç dünya ilişkisini yönelimsel olarak tanımlarken, öznenin nesneye yönelimini kasıtlı ama kaçınılmaz bir yönelim olarak görmektedir. Merleau-Ponty'nin beden-öznesi dış dünyayı algı vasıtasıyla dünya bilgisine dönüştürmez aksine öznenin dünya ile ilişkisi, bilincin biyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel ağlarını içeren ve bedenin bütünüyle yönelimini önceleyen bir ilişkidir. Merleau-Ponty, “Yönelimsellik, algı, hafıza, yargı ve beklentilerin bir zihin durumu ya da zihnin özelliği olmadığını ancak bizi dünyanın kendisine yönelten, birleştiren ve bağlayan şeyi”⁶ olduğunu söylemektedir.

Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinde yönelimselliğin öznesinin, bedensellik ve bu bedenselliğin hem estetik hem duygulanımsal organizasyonu sınırlı olduğunu belirtmiştir. İleride üzerinde durulacağı gibi bu ifade bir beden-özne olarak ele alınacak oyuncunun bedenselliğinin sınırlarını düşündürmektedir. Oyuncunun dünyayı algılayışının süreçleri Merleau-Ponty'nin dünya algısı süreçleriyle birçok açıdan benzerdir. Merleau-Ponty yönelimselliğin öznesine bakışıyla kendini, Kartezyen bakışa yakın durarak fenomeni her daim bilince aşkın olarak tanımlayan Edmund Husserl ve fenomenlerin temsil olduğunu ya da temsillerde temellendiğini söyleyen Husserl'in eski hocası Franz Brentano'nun fenomenoloji yaklaşımlarından ayırmıştır.⁷ Bu isimlerden farklılaşması önemlidir zirâ Brentano, fenomenolojinin kurucusu, Husserl ise Merleau-Ponty fenomenolojisinin doğrudan etkilendiği kaynak olarak kabul edilmektedir. Yani Merleau-Ponty, özne ve dünya arasında olan yönelimsel ilişkiyi, mutlak olmayan bir özne ve muğlak olan bir dünyanın birlikteliği olarak görmektedir. Bu birlikteliğin “baş döndüren bir içli dışlılık”⁸ olduğunu ifade etmektedir.

Mariana Larison, *Yönelimsel Kendi ve Metamorfozları: Bir Problemin Kısa Tarihi* adlı yazısında fenomenoloji geleneğinin çağdaş felsefe alanında yönelimsellik kavramını takdim etmesiyle tanındığı ve bu kavramın yirminci yüzyıl başlarında felsefenin o zamana kadarki özne ile dünya arasındaki ilişkiyi düşünme tarzında bir devrim yaptığını⁹ ifade etmiştir. Larison, yönelimsellik kavramının katmanlılığını tanımlarken kavramın etrafını saran ve bu çalışmanın merkezinde olan oyuncu bedeni ve kurgu karakter ilişkisini ilgilendiren kavramlar ağını özellikle vurgulamaktadır. Bu kavramları özne, öznellik, yaşantı, bilinç, fenomen, nesne ve anlam olarak sıralamaktadır. Larison'un belirttiği önemli başka bir nokta daha var ki o da, fenomenolojiyle ilgilinen düşünürlerin tamamının yönelimsellik kavramından farklı bir şey anlamasıdır. En önemli çıkmaz ise yönelimselliğin öznesinin gerçekte kim olduğudur. “Bilinç ve bilincin yaşantıları mı? Bedensellik mi? Varolan mı? Duygusal yaşam mı?” soruları özneyi aramak, “Bu şey ideal bir nesne mi? Fiziksel bir nesne mi? Duyusal bir nesne mi?” soruları nesneyi anlamak, “Yönelimsellik nedir? Bilincin bir edimi mi? Bedensel bir hareket mi? Yoksa varoluşumuzun bir koşulu mu?”¹⁰ soruları ise öznenin dünyada oluşunu anlamak için sorulmuştur. Bu sorular oyuncu karakter ilişkisi bağlamında, bedenin yönelimselliğinin taraflarını anlamaya çalışmada yardımcı olacaktır. Kısaca söylemek gerekirse, yönelimselliğin öznesi bedenseliktir. Çünkü bedensellik zihin-beden birlikteliğine bağlıdır ve bu birliktelik varoluşu, duyguları ve insanın yaşantılarının tamamını içermektedir. Yönelimselliğin nesnesi fiziksel ya da duyusal olması fark etmeksizin ideal bir nesnedir çünkü bu ideal nesne öznenin tersi değil eş sesi, bir kağıtın öteki yüzü gibi benzeridir. En nihayetinde yönelimsellik de bir edim, bir hareket ve bir koşuldur çünkü Merleau-Ponty, varoluşun yegâne koşulunun, hareket halinde olup dünyaya açılmak olduğunu düşünmektedir.¹¹

⁴ Geleneksel epistemolojinin duyum merkezli ve özne-nesne ayırımına dayanan yaklaşımının karşısında durup, zihin-beden ayırımına dayanan ontolojiye de karşı çıkan Merleau-Ponty fenomenolojisi, insanın düşünmesi ve dünya ile ilişkisini bedene dayandırır. İnsanın bedenli bir varlık olarak yaşamsal öğelerinin tamamı ile ele alınması söz konusudur. Merleau-Ponty, dünyayla ilişki kuran teni ile organizmaların hem dünyada köklendiğini hem de dünyanın bu nesnellik, tıpkı kıyıda bir enkaza vuran dalgalar gibi durmadan aşındırmaya çalışmasına benzetmektedir. Bu da Merleau-Ponty'nin epistemolojik/ontolojik fenomenolojisini açıklamaktadır. Beden-özne hem dünyada kök salmış hem de nesnellik elinden alınmıştır. Bu fenomenoloji, beden nasıldır? ve nasıl bilinebilir? soruları bağlamında bedenin var oluşunu anlamaya çalışır.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, çev: Emre Şan, (İstanbul, İthaki Yayınları, 2016), 9-10.

⁶ Carman, H. L. ve Dreyfus, S. E. *Merleau-Ponty*. (London&Newyork: Routledge, 2008), 32.

⁷ Carman, H. L. ve Dreyfus, S. E. *Merleau-Ponty*, 20-24

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, çev. Ö. Ayyüün, (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2014).

⁹ Mariana Larison, “Yönelimsel Kendi ve Metamorfozları: Bir Problemin Kısa Tarihi” *Fenomenoloji ve Zihin Felsefesi Dergisi*3, (Aralık 2020): 13.

¹⁰ Larison, “Yönelimsel Kendi ve Metamorfozları: Bir Problemin Kısa Tarihi” 14.

¹¹ Aristoteles, tragediyayı oluşturan öykü, karakter ve düşünce öğeleri arasında en çok öyküye önem vermektedir. Yaşam hareketten meydana gelmektedir. Aristoteles'e göre de hayatın nihai amacı harekettir. Hareketi anlatan Yunanca sözcük “dran”dır. Hareketi temsil eden şiir de “dram”dır. Düşünce ancak hareketle bir anlatıya dönüşecektir. Bu anlatı karakterin kim

Merleau-Pont'yı farklı kılan şey, bedeninin fenomenolojisini yapmaya girişmesidir. Geleneksel olarak özne ve nesneyi, zihni ve bedeni birbirinden ayrı düşünen düalist yaklaşımlara karşı olarak Merleau-Ponty, fenomenoloji yaklaşımıyla felsefe çevrelerinde meydan okuyan bir düşünür olarak değerlendirilmiştir. Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi, temsilci ve bilişselci yaklaşımla da çelişmektedir. Bilmek ve düşünmek bedenden ayrı tutulamayacak bir kendine içkinliktir. Özne beden, çevresinde algıladığı dünya ile yönelimsel bir ilişki kurmaktadır. Merleau-Ponty'ye göre bu yönelimsellik algılamının kendisidir. *Algının Fenomenolojisi* bedeni, bir algılayan beden-özne olarak tüm olanaklı şeylerin kaynağı olarak sunmaktadır. Merleau-Ponty, özne ve nesneyi bir karşıtlık olarak anlamının sorunlu bir bakış olduğunu düşünerek, bilinç ve nesneyi ayrı tutarak giriştiği beden fenomenolojisini *yaşayan beden* ve *ham varlık* olarak adlandırdığı *canlı beden* arasındaki ilişkiye bağlama yoluna girmiştir. Özne bu dünyada yaşamını sürdürdüğü müddetçe, özneye kendini algılanır hale getiren her şeyi ontolojik olarak tanımlamaya odaklanmıştır. Dünyayı algılamaya izin veren şeyin beden-özne olduğunu ifade ederek bedeni görünür ve görünmez olarak yeniden tanımlamıştır.

Merleau-Ponty'nin Fenomenal (Yaşayan) Özne Bedeni

Merleau-Ponty, bedeninin felsefe tarihi boyunca nesnelere arasında bulunan bir başka nesne olarak ele alınmasını reddetmiştir. Kendisi nesnelere beden sayesinde var olduklarını düşündüğü için, bedeninin bu nesnelere ayrı bir yaşayan özne olarak algılanmasını gerekli görmüştür. Merleau-Ponty, öznenin dünyanın ve bedeninin kendisi olduğunu söylemiştir.¹² Beden-özne dünyayı yalnızca düşünen değil aynı zamanda yaşayan bir bedendir.¹³ Algılayan biri olmadığında nesnelere varlığından bahsetmek zorlaşmaktadır. Beden, nesnelere içinde herhangi bir nesne değil, ama fenomenolojik bir başlangıç noktasıdır. Merleau-Ponty, Descartes'çı Kartezyen düalizmin zihni bedenden daha kıymetli bir konuma koyan duruşuna karşı olduğundan bedeni varoluşu bakımından beden-özne olarak ifade etmiştir. Merleau-Ponty, insanın beden-özne olarak varolduğu için dünyanın gerçekliğinin bir parçası olduğunu, dünya ve bedeninin sadece bir düşünce değil aynı zamanda bedeninin kendisi olduğunu söylemiştir.¹⁴ Ona göre yaşayan beden ancak insanın kendini gerçekleştirerek anlayabileceği bir bedendir. Dünyaya bu şekilde bağlanabilecektir.

Merleau-Ponty, işte bu yaşayan bedeni fenomenal beden olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu beden nesne bedenden farklıdır. Fenomenal bedeni makro-beden, nesne bedeni ise mikro-beden olarak adlandırmaktadır.¹⁵ Nesne bedeni mikro olarak düşünmesinin sebebi, fiziksel özellikleri ile varoluşun mekanik kısmını oluşturan nesne bedenin bilincin olduğu yer olmayışıdır. Yönelimsellik ve algı yaşayan bedeni oluşturmaktadır. Dünya ile ilişki algı, algı ise bedenle mümkündür. Yaşayan beden etrafını saran ve onunla bir olan dünyaya yönelmekte, onu nesne bedeni geride bırakarak algılamakta ve böylece özne ortaya çıkmaktadır.

Merleau-Ponty fenomenolojisine göre beden, dünyadaki tüm şeyler arasında bir şey olmasına rağmen daha güçlü bir anlama sahiptir. Şeylerdendir fakat onlardan ayrıdır. Çünkü beden, o şeyleri gören ve dokunandır. Hem nesne hem özne boyutunu kendinde bütünlemektedir. Nesnelere bedeninin önünde değil çevresinde olduğu için onları algılamaktadır. Nesnelere arasına katılmak için kendi varlığını kullanmakta ve onlarla bütünleşmektedir. Özne ve nesneyi birbirinin arketipi olarak tanımlayan Merleau-Ponty, bedeni de şeylerin düzenine ait olarak tanımlar çünkü ona göre dünya evrensel bir tendir.¹⁶ Özneyi entelektüel bir özne değil yaşayan bedensel bir özne olarak kabul eden Merleau-Ponty, bedeninin nesneliliğini yadsımadan ve düalist tuzağa düşmeden bedeninin hem özne hem de nesne olarak bir aradalığını¹⁷ ve içli dışlılığını göstermeye çalışmaktadır. Merleau-Ponty'nin bedeni şeyler yani nesnelere arasında bir özne olarak hem onlara yönelen hem de onlarla uzamda bulunan bir varlıktır.

Mekânsal ve Uzamsal Bedenin Algısı

Bir mekânda olmak fiziksel olarak bir zeminde, bir alanda ve etrafı saran nesnelere ve şeylerin ortasında, yanında, köşesinde ya da içinde olmaktır. Oysa ki mekândaki oluş ontolojik bir deneyimdir. Mekânın algılanmasını içeren bu deneyim beden-öznenin uzamı algılamasıdır. Tiyatro hem mekânda bulunarak hem de oyuna ait uzamı algılayarak alımlanan bir sanattır. Tiyatro sahnesine oyunun evreni fiziksel olarak kurulurken, metnin evreni ise karaktere çalışan oyuncu tarafından algılanmaktadır. Sahnedeki fiziksel evren oyuncunun metnin evrenini algılamasına yardımcı olur. Mekânda eylemek uzamda olmaktır. Zaman ve mekân uzamdır ve görünür olması için gören birine ihtiyaç vardır.¹⁸

olduğunu anlatan bir hikayedir. Trajik karakter de yaşama tıpkı gerçek yaşamdaki insan gibi hareket vasıtasıyla yönelmektedir. bkz. Aristoteles, *Poetika*. (İstanbul: Can Yayınları, 2007), 22-23.

¹² Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*.

¹³ Emre Şan, *Merleau-Ponty* (İstanbul: Say Yayınları, 2015), 213.

¹⁴ Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*.

¹⁵ Maurice, Merleau-Ponty, *La nature Notes Cours du College de France*, (Paris VI: Editions du Seuil, 1995), 278.

¹⁶ Nicolas Malebranche, *De la recherche de la Vérité, Livres I-III, IV-VI*, (Paris: Librairie Philosophic J. Vrin, 2006), 178-9.

¹⁷ Douglas Low, *Merleau-Ponty's Last Vision, A Proposal for the Completion of The Visible and the Invisible*, (Illinois: Northwestern University Press, 2000), 12-3.

¹⁸ Henri Lebeuvre, *The Production of Space*, Çeviren Donald Nicholson Smith, (UK: Blackwell Publishing., 1991), 153-166.

Merleau-Ponty uzamı fiziksel ve geometrik uzam olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Bu ayrıma göre geometrik uzam, fiziksel uzam gibi beden ve nesnel arasında günlük deneyime bağlı uzamsallıktan farklıdır. Geometrik uzam uzamın düşüncesidir. Geometrik uzamda yer değiştirilebilir boyutlar mevcuttur. Uzamsal yönelme, özneye bağlıdır. Özne bedenlenmek zorundadır.¹⁹ Stanton B. Garner, Jr.,²⁰ sahnenin çifte doğasının sahneyi fenomenal bir mekân yaptığını ifade etmiştir. Garner, sahnenin bir yanıyla izleyicinin alımlamasına sunulmuş bir gösteri alanı bir yanıyla da oyuncunun bedeniyle şekillendirdiği özneleştirilmiş bir ortam olduğunu ve sahneye fenomenal özelliği bu perspektifin verdiğini ifade etmiştir. Böylece sahne, oyuncunun bedeniyle ve uzamsal kaygılarıyla yönetilen anti-kartezyen bir yaşam alanı olarak algılanabilecektir. Merleau-Ponty bedenini, önünde ya da etrafında duran nesnelere dokunmak için elinin kolunu aramadığını çünkü bedenini nesnelere algıladığı anda harekete geçtiğini söylemektedir. Uzamın kesilip biçilecek bir kumaş olan dünya içinde olduğunu ifade ederek bedeni, bu dünyanın potansiyeli olarak tanımlamaktadır.²¹ Bu potansiyel tiyatro oyunundaki eylemle aynıdır. Beden bir durum karşısında eyleme geçmek için elini kolunu ya da bacaklarını yoklamaz. Bu durum bir böcek ısırığı değil, eyleme geçmek için kuvvetli bir motivasyondur. Örneğin Ibsen'nin Nora'sı, evini terk etmek için bir tokat ya da bir hakareti beklememektedir. Altından bir kafes olan dünyasının potansiyeli Nora'dır. Oyunun uzamı Nora'nın evi terk etmesi için tasarlanmıştır. Nora'yı canlandıran oyuncu, metni okuduğunda bedeni, çoktan eyleme geçmiştir bile. Çünkü zihnin algıladığı bu kurgu dünya algılandığı anda oyuncuda bedenlenmiştir.

Bir şeyin uzamsallığı nesneye göreyken, bir durumun uzamsallığı bedenine uzamsallığıdır. Bedenin uzamsal algısı nesnelere onlara ait anlamları ile algılayacaktır. Yine örnek vermek gerekirse, Çehov'un *Vişne Bahçesi*'nin sadece vişne meyvesi veren ağaçlardan oluşan bir bahçe olmadığı açıktır. Bu sadece fiziksel mekânın içerdiği nesnelere arasındadır. Aslen Vişne bahçesi yıkılmak üzere olan feodal düzenin sembolü olarak oyunun toplumsal ve dönemsel uzamını oluşturan fenomendir. Uzam anlamı yarattığı için beden uzamsal algısıyla vişne bahçesini algılayarak oyunun evrenine uyumlanacaktır. Ya da Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi* oyununda baskı, tutku ve uyum sağlamakla tasarlanmış yas evi Bernarda'nın baskıcı uzamında kurgulanmıştır. “Uzam, mekânda hissedilen bir değer olarak merkezi bir önem taşımaktadır ve uzamın görünür hale gelebilmesi için; zaman-mekân deneyimi içinde, geçmiş-şimdi-gelecek bilinci taşıyan bir kişi -özne- gereklidir ve bu kişi mutlaka eyleme geçmelidir.”²² Üç örnekte de karakterlerin uzamın içeren etkisiyle eylemlerini belirledikleri görülmektedir. Merleau-Ponty'ye göre beden, uzam ve zamanda ikâmet etmektedir ve uzam varoluşa dahildir.²³

Yaşayan Oyuncu Bedeni ve Kurgusal Karakter İlişkisi Nasıl Düşünülebilir?

Merleau-Ponty, dünyada performans ve tiyatro alanında birçok akademisyen tarafından dikkate değer çalışmaların çıkış noktası olmuştur. Stanton B. Garner, Jr.,²⁴ özün felsefesi olarak (bedenselliğe ve algıya dair belli iç görüleri ile) fenomenoloji, bedeni “yeniden nesneleştirmek” için en sofistike yöntemi sunarak oyuncu ile seyirciyi tiyatro mekânına özgü karşılaşmalarının karmaşıklığına döndürdüğünü söylemiştir. Garner, *Bodied Spaces* adlı kitabında, bedeni tiyatral bir deneyim olarak ele almaktadır. Tiyatral imge, sahne, nesnelere, dramatik dil, acı çeken beden ve cinsiyet gibi meselelerle ilgili düşünen Garner, kitabının tam olarak tiyatral bedenlenme ve algıyla ilgili bir çalışma olmadığını da belirtmiştir. Garner, sahnede yaşayan beden ve seyirci iş birliği ile ortaya çıkan anlamlar taşıyan karakteri, semiyotik bakımdan ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkide seyirci belirleyici olandır. Bu bakımdan alımlayıcı değıştikçe bedenlenen karakterin anlamı da değışecektir. Phillip B. Zarrilli ise oyuncunun deneyimini kuramsallaştırmanın yolunu Merleau-Ponty fenomenolojisi ve sonrası teorilerden yardım almakta bulmuştur. Zarrilli, Garner'ın açtığı yoldan ilerleyerek, oyunculuk pratiklerinde yardımcı olacak bir bedenlenme yöntemi/modeli ortaya koymuştur. Stüdyo çalışmalarında pragmatik bir kullanım için bedenlenme modelleri yaratmayı amaçlayan Zarrilli, bu modellerin oyuncunun psikolojik eğitimi ve belli dramaturgiler için de faydalı olabileceğini umduğunu ifade etmiştir.²⁵ Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı ile Gizem Güler Arslan²⁶, oyuncunun fenomenal bedeni ile göstergesel bedeninin anlam taşıyıcılığı arasındaki ilişkinin yirminci yüzyılda tiyatroyu etkilediğinden söz etmektedir. Grotowski'nin “bütünsel edim” adını verdiği ruhsal-fiziksel bütünlük halinin geleneksel tiyatro oyuncusunun temsiliyle ilgili etkisinin sonucunda, rol yapan değil kendi adına hareket eden bedenin ortaya çıktığını aktarmaktadır. Performans ve konvansiyonel tiyatro, kurgulanmış bir karakteri canlandırırken birbirinden farklılaşmaktadır. Performans sanatçısı,

¹⁹ Stephan Priest, *Merleau-Ponty*, (London&New York, 1998) 106-11.

²⁰ Stanton, Garner, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1994.

²¹ Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, 136.

²² Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri, Kişi/Süre/Uzam*, Aktaran, Müşerref Öztürk Çetindoğan, (İstanbul: Yky, 1995). 17-19

²³ Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, 174.

²⁴ Stanton, Garner, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, 5-6.

²⁵ Phillip B., Zarrilli “Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience”, *Theatre Journal, Theorizing the Performer*, no. 4, (2004), 654.

²⁶ Gizem Güler Arslan, “Sahnedeki Dünyayı Algılamak: “be-have” Performansında İcracının Deneyimi” (Yüksek Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2020), 13-20.

kendi yaşamını ve deneyimlerini aktardığı ya da anımsadığı bir performans ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Arslan, bedenini kurgu karakterle olandan ziyade, performans sanatçısına ait bedeni Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisi bağlamında anlamaya çalışmaktadır. Bu bakımdan Türkiye'de konvansiyonel tiyatro ve performans ayrımı net bir şekilde yapılarak, farklı bedenlenme yaklaşımları ortaya konabilir. Performans sanatçısı ve verili bir metni sahneye taşıyan tiyatro oyuncusu farklı bir beden algısına sahip olabilir. Kurgu karakterin bedeni ile anlam bakımından üst üste (overlapping)²⁷ binen oyuncunun bedeni *özde olan ile olası olanın*²⁸ birlikteliği olarak görülebileceken, performans sanatçısı kendi zihni ve bedeni ile yine kendine dönerek performansın anlamının kendinde bedenlenmesini deneyimliyor gibi düşünülebilir ancak kuşkusuz bu tartışma başka bir çalışmanın konusudur.

Bu makalenin tartışmasına dönülürse, söze oyuncunun dünyaya diğer insanlar gibi bedeniyle yöneldiğini söyleyerek başlamak doğru olacaktır. Oyuncu, dünyayla ve ona ait her şeyle, tüm nesnelere bedeni sayesinde ilişkilendirilmektedir. Bir karaktere çalıştığı süre boyunca, oyun metnine, kostümlerine, sahne tasarımına, etrafını saran nesnelere bedeniyle yönelerek uyum sağlamaktadır. Merleau-Ponty, bedenini dünyaya uzanan parçasına ten²⁹ adını vermiştir. Ten, yaşayan canlı bedenini dünyayla bağlantı noktasıdır. Dünya tende başlayıp tende bitmektedir. Beden hem özne hem nesnedir. Bunun en büyük kanıtı, bedenini hem gören hem görülen hem dokunan hem dokunulan; hem algılayan hem algılanan vb. dikotomilerle varolmasıdır. Merleau-Ponty'ye göre öznenin dünyada konumlanmasının sebebi, benliğinin onu beden olarak gerçekliğin içine girmeye zorlamasıdır. Bu nedenle insan, dünyaya sadece bedeni aracılığıyla erişebilmektedir.

Merleau-Ponty, “*dünya düşündüğüm şey değil yaşadığım şeydir; dünyaya açığımdır ve hiç kuşkusuz onunla iletişim kurarım ama ona sahip değilim, o tüketilemez olandır*”³⁰ der. Tiyatro oyunu da uzamsal özelliğiyle bir dünyadır. İçinde yaşadığımız dünyadan farkı görülmeye muhtaç olmasıdır. Tiyatro bir eylemin taklidi olduğundan, görülmesi için sahnelenmesi ve oynanması gerekmektedir. Oyundaki karakterler, mekânlar, nesnelere o dünyaya ait şeylerdir. Oyuncu, karakterine ve onun dünyasına açılıp, oyunun sonsuza kadar tüketilemeyecek dünyasına yöneldiğinde karaktere dönüşmektedir. Merleau-Ponty fenomenolojisine göre kurgu karakter, algılanan bir fenomen olarak nitelendirilebilir. Fenomen dünyasının bir çeşit çıktı, ürün ya da yansıma değil aksine dünya ve zihnin birleşimi, bir öz olduğu düşünüldüğünde karakter bedenlenmemiş bir özdür. Karakterin, yaşayan bir bedene sahip olmayışı bir fenomen olarak algılanamayacağı anlamına gelmez. Sahnelenmediğinde bedenlenmemiş bir özdür. O halde oyuncu bu öze açılan, yönelen ve onunla bütünleşip onun dünyasına uyum sağlayan bedendir. Oyuncu artık kurgu karakterin kendisidir. Karakter de oyuncunun yaşayan bedeninde bedenlenmiştir.

Öyleyse oyuncunun, kurgu karakteri canlandırdığı anlarda Merleau-Ponty fenomenolojisi bağlamında tam bir zihin beden birliği içinde ona dönüştüğü kabul edilirse oyuncunun kendi bedenine dair anlamlarını bir süreliğine yitirdiği -bu hem görsel hem de algısal bir anlam kaybı olarak düşünülmelidir- düşünülebilir. Merleau-Ponty, anlatsal eylemin ‘sadece tercüman değil, anlamı var ederek onu etkili hale getiren’³¹ şey olduğunu söylemiştir. Drew Leder³² yok olan ya da görünmeyen beden olarak tanımladığı bedeni algısal görünmezlik üzerinden ele almaktadır. Yalnız bu algısal Merleau-Ponty'nin dünyaya algılarıyla yönelen bedeninden farklı olarak insanın gündelik hayatı deneyimlerken neyi ne kadar algılayabildiği tartışmasına dayanmaktadır. Öncelikle insanın her yönü aynı anda görmesinin, iç organlarını görmesinin ya da kafasının arkasını görmesinin imkansızlığını vurgulayarak, yaşayan bedenini deneyimle ilişkilendirilebilecek görünmezliği üzerinde durmaktadır. Dünyayı görebilen gözün, bir organ olarak kendini görmemesini örnek vererek, vücudun yaşayan bedenini algısına kapalı olan yanları olduğunu söylemektedir. Leder'in değerlendirmeleri, oyuncunun sahnede kostümle, makyajla örtülü olan bir beden olduğunu ve kendine ait bedeni anımsatan şeylerin geçici olarak görünmez olduğunu düşündürmektedir. Oyuncunun deneyimlerinin bedenlenmiş biçimlerini belirlemeye girişen Zarrilli'nin ise dikkat çektiği önemli bir nokta, bu görünmezliği anlamaya katkıda bulunabilir. Zarrilli, Merleau-Ponty fenomenolojisini bedenini günlük deneyimlerini tanımlamada yetersiz -ki

²⁷ Emmanuel, Alloa “The Theatre of the Virtual: How to Stage Potentialities with Merleau-Ponty” *Encounters of Philosophy* içinde, ed. L. Call&A. Lagaay, Performance Philosophy, 2014, s.161.

²⁸ Maurice, Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*, trans. by Alphonso Lingis, Evanston (Ill): (Northwestern University Press. 1968), s. 245.

²⁹ Merleau-Ponty, *Algılanan Fenomenolojisi*'nde yaşayan bedeni merkeze alarak, bilinç ve nesne arasındaki ayrım üzerinde durmasının bir problem yarattığını düşünmüş, *Görünür ile Görünmez*'de yaşayan beden ve ham varlık arasında tensel bir ilişki kurmak istemiştir. Bu bağlamda öznenin dünyayı algılamasının yanına kendini algılayan yapan şeylerin ontolojisi yönelir. Bunu da görünür olan ve görünmeyen arasındaki ilişkiyi açıklayarak yapmak ister. Tabii belirtilmesi gereken bir şey daha var ki o da Merleau-Ponty'nin ten kavramı, öncülü Husserl'in “yaşayan beden” leib kavramıyla aynı anlama geldiğidir. Merleau-Ponty'nin karşı çıktığı düalist beden anlayışı yerine, ortaya konan canlı beden anlamına gelmektedir.

³⁰ Merleau-Ponty, *Algılanan Fenomenolojisi*, s. 22.

³¹ Merleau-Ponty, *Algılanan Fenomenolojisi*, s. 213.

³² Drew, Leder, *The Absent Body*, Chicago: Chicago University Press, 1990, 25-27. Leder, Merleau-Ponty'nin aksine Batı dünyasının beden algısında tüm güncel felsefi ve sinir bilim çalışmalarına rağmen baskın olan Kartezyen düalizmin etkisinin hakim olduğunu ve bu bakıştaki beden zihin ayrımını aşmanın yolunun onu farklı şekilde yorumlamaktan geçtiğini söylemektedir. Fiziksel eylemler esnasında insanın bedeniyle ilişkisini kestiğini ifade eden Leder, kitabının ikinci bölümünde, Merleau-Ponty'nin *Görünen ve Görünmeyen*'ine referansla bu ayrımı tartışır. Bu makalede zihin ile beden birlikteliği temel olmasına rağmen Leder'in özellikle bedenle nesnel bağın, bedenini fonksiyonlarını tam olarak gerçekleştirmediğinde ya da bedende somut bir farklılık olduğunda kurulduğunu iddia etmesi, oyuncunun sahnede kurgu karakter olarak ancak gerçek dünyaya ait bir şey yaşadığında kendi bedenine döndüğü düşündürmektedir. Onun dışında kendi kimliğine ve kendine ait yaşayan bedenine dair anlamlar kurgu dünya ve bu dünyayı alımlayan seyirci tarafından görünmez hale gelmektedir.

yetersiz olduğunu söylemek doğru olmayabilir.³³ bulduğunu ifade etmiştir. Zarrilli bu yetersizliği, Leder'a referansla, temel problem ve paradoksun çözümü olarak aktarmıştır. Leder, “bir kişinin nadiren deneyimlerinin ana öznesi olduğu”³⁴ sözleriyle, örneğin kitap okuyan bir kimsenin bedeninin o kişinin düşüneceği ve farkında olacağı son şey olduğunu ve asıl olarak kişinin düşünceler dünyasında yaşadığını belirtmiştir. Zarrilli, bedenin fiziksel oyunculuk çalışmalarındaki durumu üzerine Leder'in *görünen* (surface body) ve *çekinik* ya da *geri planda kalan* (recessive body) olarak Türkçeleştirilebilecek beden kategorilerini, kendi argümanını ve beden şemasını oluşturmak için kullandığını ifade etmiştir. Zarrilli, oluşturduğu şemada bedeni dörde ayırmış ve sahnede deneyime açık olan oyuncuyu performans halinde olan dördüncü beden olarak tanımlamıştır.³⁵ Bu noktada Zarrilli'nin beden ve zihni daha düalistik bir bakışla birbirinden ayırdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Merleau-Ponty fenomenolojisi ontolojik ve epistemolojik olarak tanımlanırken, Zarrilli'nin esin kaynağı Leder, sağlık ve hastalık durumunda bedensel deneyimleri anlamaya çalışan bir tıbbi fenomenolog olarak, bedenin yok oluşunu bedenin kendisi ve zihnin algılayışı bakımından tanımlamaktadır. Zarrilli, Leder'a referansla yaptığı tartışmada, içgüdüler ve duylarla gerçekleşen algının aralıksız yer değiştiren mekanizmasını sonunda yine Leder'a referansla kültürel olarak tanımlamıştır.³⁶ Bu bakımdan semiyolojinin alanına giren bir değerlendirme olarak bu makaledeki tartışmanın temel yaklaşımından farklıdır. Bu çalışmada Leder'a, kaybolma, görünmez olma halini netleştirmek için referans verilmiştir. Zarrilli, dördüncü beden olarak tanımladığı sahnedeki bedenin işleyişini ele alırken, yoga ve bazı savaş sanatlarından örnekler vermiş ve tekrar eden çalışmalar ve provalarla, oyuncunun karakterin gereklerini bir çeşit motor fonksiyona dönüştürdüğünü söylemiştir. Bu şekilde de oyuncunun, kendisi ve karakter arasında salındığını ifade etmiştir.³⁷ Bu yaklaşımı oyuncu ve karakteri canlandırma sürecinde onunla kurduğu ilişkiyi, yaşayan bedenin günlük deneyimlerine benzer bir basitlikte anlamaya sebep olmaktadır. Oysa Garner'in *karmaşık*, Merleau-Ponty'nin de *büyülü* ve *iç içe* olarak tanımladığı bu ilişki daha ziyade fenomenolojik bir deneyimdir.

Emmanuel Alloa, *The Theatre of the Virtual: How to Stage Potentialities with Merleau-Ponty* adlı makalesinde, Bergson, Deleuze ve Merleau-Ponty felsefeleri bağlamında gerçek ve görünen olanı beden ve performans ilişkisini tartışmak için kullanmıştır. Merleau-Ponty ontolojisi bağlamında oyuncunun, bedenlenme kavramını yeniden formüle edecek bir potansiyeli olduğunu ifade etmiştir. Tartışmalarını Merleau-Ponty'nin algının fenomenolojisi olarak bilinen yaklaşımına ait kavram setini kullanarak değil, Deleuze, Bergson ve Derrida'yı anarak yürüten Alloa, makalesinin sonunda, bu çalışmanın tartışması için de geçerli olan Merleau-Ponty'nin görünen ve görünmeyenini görünen eylem ve potansiyel eylem olarak yorumlamış ve en nihayetinde görünür olma halinin bir spekülasyon³⁸ olduğunu ifade etmiştir. Alloa'nın spekülasyon olduğunu söylediği şey bu makalenin tartışmasının özünü oluşturan şeydir. Bu, tam olarak tanımlanamayacak bir kendinde deneyimin anlaşılması için yürütülen bir tartışmadır. Bu noktada hala, oyuncunun kurgu karakteri deneyimleyişinin bir yanıyla açıklanamaz olduğu konusunda ısrar edilebilir fakat bu deneyim zaten bu açıklanamaz yanıyla fenomenolojik olarak tanımlanacaktır.

Sahnede kurgu karakter gibi görünen bir yaşayan beden vardır. Merleau-Ponty fenomenolojisi bakımından değerlendirildiğinde, sahnede bir oyuncunun yine fiziksel olarak bazı kısımlarının görünmeyişi, *gözlemci seyircinin* algısının sadece görmek değil aynı zamanda oyuncuda bedenlenen karakterin fiziksel yapısı, konuşma şekli ve sesi, giyimi, vurguları, duygu durumu ve eylemleri ile artık oyuncunun kendisi ile alakası olmayan birini izleyişini ve bir yargıya varmasını düşündürmektedir. Görmek, ya da bir şeyin görünür olması göz ile uyarılar arasında gerçekleşen ve retinayı ilgilendiren³⁹ bir süreçten ziyade gözlemcinin yani tiyatro/performans söz konusu olduğunda seyircinin gözlerine ve yargısına bağlı olacaktır. Herkesin anlam dünyasının farklı olması sahnede görünür olan ile ilgili tam da tiyatroya özgü bir yanılsama yaratacaktır. “*Yanılsama, bedenin aldığı etkilere uygun olarak duyarlıkta belirenin yanlış anlaşılmasıdır*”.⁴⁰

Böylece oyuncu, beden-özne olarak kendi algısını yitirmeden karakteri algılıyor olsa bile performans boyunca sahnede çevrelendiği kurgusal dünyanın da etkisiyle hem kendi bir süreliğine yok/görünmez olacak hem de seyircinin gözünde

³³ Burada Merleau-Ponty fenomenolojisinin oyunculuk ya da performansla ilgili hangi soruları cevaplamasının beklendiği belirleyicidir. Merleau-Ponty, sanat alanıyla bağlantı kurarak yaptığı değerlendirmelerinde tiyatroyla ilgili geniş bir yorum yapmamıştır. Oyuncunun doğasını tanımlamak gibi bir niyeti olduğu da söylenemez. Bedenlenme fenomenolojisi ontolojik bir yaklaşımla eylemin değil varlığın durumunu anlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda günlük deneyimlerin doğası Merleau-Ponty'nin bedenlenme yaklaşımının dışında kalmaktadır. Merleau-Ponty'nin bedenlenme teorisinin, oyuncululuğun fiziksel olanakları ve kendi bedenini farketmesinin yolları bakımından yapılan çalışmalarda, soruları cevapsız bırakabileceği söylenebilir.

³⁴ Leder, *The Absent Body* s.108.

³⁵ Zarrilli, “Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience”, s. 657.

³⁶ Zarrilli, “Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience”, s. 660.

³⁷ Zarrilli, “Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience”, s. 660-661.

³⁸ Emmanuel, Alloa “The Theatre of the Virtual: How to Stage Potentialities with Merleau-Ponty” s. 160.

³⁹ John Berger *Görme Biçimleri*. (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), s. 8

⁴⁰ Zeynep Direk *Dünyanın Teni*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 31-32

canlandırdığı karakter olarak görünür olacaktır. ‘Canlandırmak’ kelimesinin ilk anlamı “*Canlanmasını sağlamak*”⁴¹ cansız bir şeye hayat vermektir. “*Algılamak “ölü” niteliklerin değil aktif özelliklerin verildiği bir deneyimi betimler, yani insan, dış niteliklerin edilgin alıcısı değil, vücut-bulmuş algılayan öznesidir*”.⁴² Canlı beden-özne, var olmayan fakat yaşanan bir fenomen olan kurgu karakterin kısa bir süre bedenlenmesi için bir çeşit ölüm halini kabullenmektedir. Artık yeni biri olarak dünyaya yönelmektedir. Yöneldiği bu dünya, oyunun ve karakterin dünyasıdır. “*Algılama yargılama değildir; çünkü algıda, her türlü yargıdan önce, duyumsanır olana için olan bir anlamın yakalanması söz konusudur. Algının duyumsanır fenomenleri bize anlam yüklü işaretler sunarlar*”.⁴³ Bu işaretler, beden-öznenin yaşayan bedeninin içinden geçerek seyirciye işaretler gönderen kurgu karakterin nesne-bedenine özgü işaretler olarak düşünülmelidir.

Tiyatro oyununun kurgu evreni, oyuncunun algılayacağı ikinci bir dünya olarak düşünüldüğünde oyuncu beden, başka biri olarak kurgu dünyaya ve o dünyadaki çevresine ve nesnelere yönelmek zorundadır. Bu zorunluluk, oyuncunun kaçınabileceği bir iş değildir. Oyunculuk eğitiminin kazandırdığı, bedenini nasıl kullanması gerektiğiyle ilgili hafızasının ötesinde, oyunculuk ‘anlamın üretilmesi’ olarak tanımlanabilir. Üretilen anlam, semantik ya da oyunun iletmek istediği mesajla ilgili değildir. Oyuncunun kendi bedenini aslında yaşamayan bir karakterin bedenine dönüştürerek oyunun aslında hiçbir zaman var olmamış dünyasına yönelmesinin sonucu ortaya çıkan anlamdır.⁴⁴ Gören ve algılayan beden-özne, görünenden fazlasını algılamaktadır. Merleau-Ponty’ye göre bunun sebebi, görünen şeyin kendisinde, görene görünür hale gelen anlamlar olmasıdır. Görünen ile görünmeyen Merleau-Ponty için eş zamanlıdır. Anlam görünmez olandır. Görünmek için bedenlenmeye ihtiyacı vardır.

Bu anlam, beden hareketliliği sayesinde dünyaya ve çevresiyle etkileşime geçmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Fenomenler anlam kazanmak için bedene, beden de anlam bulmak için fenomenlere yönelmektedir. Merleau-Ponty’nin yönelimselliği, beden dışı yansıtılması ve böylelikle sınırları aşabileceği fikrine dayanmaktadır. Geçmiş, şimdi ve gelecek, çevre, fiziksel, ideolojik ve ahlaki durum yönelime bağlıdır. Beden anlam vektörlerinin merkezidir. İnsanın perspektifi ve buna bağlı anlam dünyasının değişmesi beden ile gerçekleşebilmektedir. Yönelim ile kişisel bir anlam sürekliliğine sahip olunmaktadır.⁴⁵

Hareket eden beden ise görünen dünyaya aittir. Görme harekete içkindir. Bulduğumuz yer, duruşumuz çevremizde olanları belli bir açıdan görmemizi sağlar. Bu açı beden o anda dahil olduğu dünyayı içerir ve beden bu görünür olana doğru algısını açar. Oyuncu, oyun için kurulan dünyada, sahne düzenine göre başka kurgu karakterler ve birtakım nesnelere birlikte bulunur. Orada görünür olan şeylerin tamamı görünmez anlamlar taşımaktadır. Oyuncu orada fakat görünmez olan anlamları algılayarak bedeniyle görünür kılmaktadır. Bu noktada oyuncunun görünmeyenler arasından neleri görünür kılmayı tercih edeceği kendisine bağlıdır. O yüzdendir ki tüketilemez oyun dünyası ve kurgu karakter, verili değişmez hareketlerin yanında, her farklı oyuncuda başka görünmezleri görünür hale getirmektedir. Karakter her bedende farklı şekilde vücuda gelmektedir. Tam bu noktada oyuncu, kendi bedeninin görünür yanlarını geçici olarak görünmez kılmaktadır. Merleau-Ponty’nin ifade ettiği gibi bu kez de görünür ve görünmez arasında muazzam bir içli dışılık meydana gelmektedir.

Görünmez olan, oyuncuda bedenlenene kadar kurgu karakterdir. Sadece bilinen, algılanan bir dünyada olandır. Fakat dünyada olma hali yaşayan bir beden-öznenin varlığına bağlıdır. Karakteri oluştururken oyuncuya yardımcı olacak şey, oyunun dramatik uzamıdır. Dramaturjik olarak metinleri yer, dönem, zaman olarak anlamaya çalışmak tiyatronun bilinen sahneleme sürecinin bir parçasıdır. Oyuncu metni okuyup karakteri anladığı andan itibaren karakteri görünür yapabilecektir. Bu süreç şöyle hayal edilebilir. Alıcı ayarları doğru yapıldığında bir ekranda görünür olan imgeler gibi önce parça parça ve en sonunda tamamen görünür olacaktır. Karakterin var olma süreciyle ilgili başka bir nokta daha vardır ki o da karakterin, yazarı tarafından çok öncesinde zihinsel olarak yönelmiş ve görünmez boyutta varoluş olmasıdır. Sahnelenen fiziksel yaşantının uzamı yazarın imgelemine aittir. Bu imgelem de yazarın dünyaya yönelişiyle algıladıklarını içerir. Karakter bir fenomen olarak o denli vardır ama bir o kadar da yoktur ki, beden-zihin birlikteliğini önceleyen bedenlenme, bu varoluş fenomenini, fiziksel beden nesnel algı sınırlarına sıkışmadan anlamanın yegâne yolu gibi görünmektedir.

Böyle düşünüldüğünde, onu görünür yapan her oyuncu beden ve izleyen her farklı seyirci ile başka türlü görünür olan kurgu karakter fenomenoloji bağlamında zihin, beden, öz, ruh, ten kavramlarının tamamıyla tanımlanabilir gibi gözükmektedir. Çünkü Merleau-Ponty’nin dediği gibi ten bizimle dünya arasındaki ince örtü ise karakter, algılanan dünyadaki diğer şeylerden biridir. O halde oyuncunun bedeniyle algılaması ve görünür kılacağı şeyler arasındadır.

⁴¹ Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr>, giriş tarihi, 28.03.2023

⁴² Emre Şan, “Algıya Göre Düşünmek” *Maurice Merleau-Ponty, Cogito* no. 88 (2017) 63-84.

⁴³ *Direk Dünyanın Teni*, s. 32.

⁴⁴ Anlamın, oyuncuların dışında seyirci için de olduğu ortadadır fakat bu çalışma seyircinin anlam üretmeye yardımcı üzerine konuşmaktan özellikle kaçınmaktadır. Çünkü seyircinin etkisi daha çok paylaşılan çağırışım evreni bağlamında anlaşılması gereken semantik bir etmendir.

⁴⁵ Daniel Thomas, *Primoiz “Merleau-Ponty Üzerine”*, çev. Zeynep Zafer (İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2013), 101-2.

Dünya ile aramızda bir empati olduğu düşünülürken, kendimizi dünyada biliriz. Beden dünyanın gerisiyle birlikte vardır. O halde kurgu karakter de yaratıldığı hikâyenin dünyasına aittir. O dünyada görünür, bilinir ve anlanılır. Oyuncu beden-özne, yine bizim algılanan dünyamızın bir parçası olan kurgu karakterin dünyasını kendi uzamsallığı ile algılamakta ve görünür yapmaktadır.

Bedenin bu uzamsallığı bedeninin yönelimselliği ile birlikte düşünülmalıdır. Dünyayı uzamsal bir bedenle anlamak bir anlamlar dünyası oluşturmaktadır. Bu da Merleau-Ponty'nin alışkanlık dediği şeydir. Alışkanlık ona göre bedensel bir anlamadır. Beden anladığı için alışmaktadır. Bu alışkanlığın bir çeşit uyum olduğu da söylenebilir. Uyum da algının sonucudur. Oyuncu karakterin varolmasının yollarına ve karakterin kendine has uzamsallığına eylemleriyle uyum sağlamaktadır. Bunu da bedeniyle yapmaktadır. Oyuncu, bir anlamda karakterin kendi dünyasını algılayışına uyumlanmaktadır. Fenomenolojik beden kavramı da, temsil olarak varsayılan şeyin aslında bedeninin dünya ile etkileşimi sonucu ortaya çıkan, yani bedeninin yönelimselliği ile dünyaya uyumlanması sonucu ortaya çıkan bir ürün olduğunu iddia etmektedir. Beden-özne yaşadığı çevreye gömülüdür. Bedenin her eylemi, bedeninin bir bağlam içinde ürettiği uyumdur. Dünya tamamen bir çırpıda, bir arada algılanmaz. Eyleme geçerken, geçmiş deneyimlerden eylemle ilişkiliğine göre seçer algılarız. Geçmiş deneyimler, alışkanlıklara bağlı beden-özne biriktirmektedir. Bu deneyimler beden-öznenin bilinç ve beden bütünlüğünü sağlayan zemin olarak anlaşılmalıdır.⁴⁶

Bahsi geçen geçmiş deneyimler, oyuncunun karakterin dünyasına girdiği oyunculuk deneyiminin benzeridir. “Fenomenoloji, deneyimimizi kendine özgü haliyle betimleme girişimidir.”⁴⁷ Burada oyuncunun karakteri canlandırma deneyimini betimlemeye girişildiğinden bunu karakterin varoluş fenomeni olarak adlandırmak yanlış olmayacaktır. Bu deneyim oyuncunun, geçmiş ve şimdide süregelen alışkanlık ve eylemleriyle karakterin deneyimlerine uyumlandığı bir zemindir. Bu zemin kurgusal uzamdır. İnsanın algıladığı gerçek kabul edilen dünyanın, oyunun kurgusal uzamıyla fenomenolojik olarak benzerliği -algılayanın yönelimine bağlılığı- oyuncunun deneyimini biricikleştirmektedir.

Yaşadığı gerçek dünyayı kendi yönelimiyle algılayan oyuncu, kurgu karakterin uzamını da kendi algı sınırlılığında deneyimleyecektir. Bu noktada oyuncuda genel olarak yetenekle ilişkilendirilen ve oyuncu zekâsı olarak ifade edilen şeyin, oyuncunun kendisi için kurguladığı dünyanın sınırlarıyla ilgili olduğu da öne sürülebilir. Tüm oluşlarıyla taşıdığı deneyimler ona, kurgulanmış karakterin zihin-beden birlikteliğini algılama alanı açmaktadır. Merleau-Ponty, çevremizi saran nesnelere karşı olan tutumumuzu belirlediğini ifade etmiştir.⁴⁸ Oyuncu, kendi deneyimiyle algıladığı dünyanın tecrübelerini karakterin dünya algısına taşıyarak yeni bir düşünüş kurgulamaktadır. Bu düşünüş aslında bir tutumdur. Yani beden, dünyada olduğu tüm hallerin içkin olduğu bir sonuçtur.

Sonuç

Felsefe disiplini yıllar içinde beden-zihin ilişkisini farklı şekillerde sorgulamış ve tanımlamıştır. İnsanın dünyada bulunma halini bedene ya da tamamen zihne bağlayan düşünürlerin ardından bedeninin zihin ile birlikteliğini kabul eden görüşler ağır basmaya başlamıştır. Franz Brentano ve Edmund Husserl'in ardılı Maurice Merleau-Ponty, Kartezyen düşünceyi reddederek, zihin-beden birlikteliğini önceleyen beden fenomenolojisini geliştirmiştir. Felsefenin özne-nesne, zihin-beden ayrımında temellendirdiği dünyada olma halini eleştiren Merleau-Ponty, tüm düalist ve temsilci beden tanımlarına karşı çıkmıştır. Merleau-Ponty, kendini dünyada gerçekleştiren bir insan tahayyülü ile, algılayan, yönelen, hareket eden bir bedeninin fenomenolojisi üzerine çalışmıştır. Merleau-Ponty'nin zihin-beden tahayyülü, beden-özne olarak yeniden kavramsallaştırdığı beden ile, yaşamın tüm boyutlarında etken ve eylemli bir varlığı kastetmiştir.

Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisine göre beden zihin ile olarak varolmaktadır. Dünyadaki bütün şeyler insan bedeninden bir parçaya sahiptir. Dünyadaki nesnelere hakikatine bu iç içelik sayesinde ulaşılabilir. Bedenli olmak dünyada olmaktır. İnsan bedeni dışındaki her varlığa ulaşmanın yolu bedendir. Kendine ait bir dünyanın görünmeyen görüneni olan kurgu karakterin hakikatı da tıpkı böyle düşünülmalıdır. Onu kendi dünyamızda görünür yapmak için oyuncu bedeninin aracılığına ihtiyaç vardır. Kendini geçici olarak yok eden oyuncu beden, kurgu karakteri kendinde görünür yapmaktadır.

Ne kadar uğraşılırsa uğraşılırsın, bu büyümlü içli dışlılığı yapı söküme uğratmak olanaksız bir hal almaktadır. Olanaksızlık oyuncunun deneyimine fenomenoloji perspektifinden bakmanın olanaksızlığı değildir. Aksine oyuncunun deneyimi öylesine biricik bir beden-özne algısıdır ki, oyunculuk teknikleri ve yöntemleri dışında bu deneyim alanını anlamak için, karakterin aslen oyuncudan başkası olmadığını görmek gerekmektedir. İki kişi aynı bedendir. Biri olmaksızın ötekenden bahsedilemeyecektir. Oyun dünyasını algılayan oyuncunun o dünyaya yönelmekten başka seçeneği yoktur. Bu durumda söylenecek şey bedeninin karakteri canlandırırken hem özne hem de nesne olduğudur. Daha önce

⁴⁶ Ayşe Uslu “Hafıza ve Geçmişin Talebi Olarak Tarih Arasındaki Ayrım”, *Vira Verita*, 1 (2016): 52.

⁴⁷ Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*.

⁴⁸ Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, 14.

ifade edildiği gibi oyuncu ve karakter arasındaki ilişki bir kâğıdın iki yüzü kadar yakındır. Bir taraf görünürken öteki taraf görünmezdir. Ama aslında ikisi de oradadır.

Oyuncu bedenine Merleau-Ponty fenomenolojisi bağlamında yeniden bakmak, oyuncunun dünyaya yönelerek birtakım alışkanlıklar kazanan bir beden-özne olabileceğini göstermiştir. Dolayısıyla oyuncu, dünyaya açık algısıyla, karşılaştığı dünyasal şeylere karşı geliştirdiği yeteneklerle kurgu karakterin inşasına girişmektedir. Karakteri algılayan oyuncu, dünyasal deneyimlerinin tümünün içinden ayıkladığı alışkanlıklarıyla karakterin eyleme geçerek görünür olmasını sağlamaktadır. Ayrıca Merleau-Ponty'nin yönelimsellik ve algı kavramları bakımından düşünülünce oyun yazarının da, karakteri tasarlarırken kendi dünyasal deneyimlerinin içinden, karakterin eylemine uygun olanları çekip aldığı olası olabileceği anlaşılmıştır. Karakter, daha oyuncuda bedenlenmeden yazarın zihninde bedenlenmiş olarak kabul edilebilecektir. Çünkü temel mesele insan zihninde olan bir şeyin bedenden ayrı olamayacağı ve zihinsel olanın bedensel kabul edileceği önermesidir.

Sonuç olarak kurgu karakterin, oyuncunun algıladığı, öznesiyle büyüğü iç içeliği yakalayan bir fenomen, ve aynı zamanda beden-öznenin dünyasındaki şeylerden biri olması bakımından da beden-nesne olarak tanımlanabileceği sonucuna varılmıştır. Bu varoluş fenomeninin, tıpkı zihin *ile* beden gibi oyuncunun zihni *ile* bedeninden ayrı düşünülmesi imkansızdır. Aşağıda oyuncu ve karakterin Merleau-Ponty'nin bu çalışmanın sınırları içinde açıklanmaya çalışılan beden yenme fenomenolojisinin içerdiği temel kavramlar bağlamında yeniden kavramsallaştırıldığı bir tablo bulunmaktadır. Bu tablonun, Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisini temsilen, kurgu karakter ve oyuncu arasındaki bedenlenme fenomenini kavramsal olarak netleştireceği düşünülmüştür.

Tablo 1: Oyuncu ve Kurgu Karakter Arasındaki İlişkinin Fenomenolojisi

OYUNCU	KURGU KARAKTER
Beden-Özne	Beden-Nesne
Yönelimsel	Algılanan/Yaşanan
Yaşayan beden	Uzamsal beden
Geçici olarak görünmez olan	Geçici olarak görünür olan
Hem özne hem de geçici olarak nesnedir	Hem nesne hem de geçici olarak öznedir
Yönelen ve Algılayan	Yönelinen ve bedenlenen

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

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.

ORCID:

Tuğçe Gözde Pelister 0000-0002-1976-9069

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

Alloa, Emmanuel. "The Theatre of the Virtual: How to Stage Potentialities with Merleau-Ponty" *Encounters of Philosophy* içinde, ed. L. Call&A. Lagaay, 147-171, Performance Philosophy, 2014. Aristoteles, Poetika. İstanbul: Can Yayınları, 2007.


- Arslan, Gizem Gürel. "Sahnedeki Dünyayı Algılamak: "be-have" Performansında İcracının Deneyimi" Yüksel Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2020. Gizem Gürel Arslan, "Sahnedeki Dünyayı Algılamak: "be-have" Performansında İcracının Deneyimi" (Yüksel Lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2020)
- Aydın, A. "Yaşayan Deneyim-John Dewey ve Maurice Merleau-Ponty" *Maurice Merleau-Ponty Cogito*, no.88 (2017): 247-266.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Carman, H. L., & Dreyfus, S. E. *Merleau-Ponty*. London&Newyork: Routledge, 2008.
- Conroy, Colette. *Theatre & the Body*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Direk, Zeynep. *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Fraser, Mariam. *The Body: A Reader*. London: Routledge, 2008.
- Gobert, R. Darren. *The Mind-Body Stage: Passion and Interaction in the Cartesian Theater*. Redwood City: Stanford University Press, 2013.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Grotowski, Jerzy. *Yoksul Tiyatroya Doğru*. İstanbul: Tavanarası, 2002.
- Larison, Mariana. "Yönelimsel Kendi ve Metamorfozları: Bir Problemin Kısa Tarihi" *Fenomenoloji ve zihin felsefesi dergisi*, no.3 (2020): 13-33.
- Lebeuvre, Henri. *The Production of Space*. Çeviren Donald Nicholson Smith, UK: Blackwell Publishing., 1991.
- Leder, Drew. *The Absent Body*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Low, Douglas. *Merleau-Ponty's Last Vision, A Proposal for the Completion of The Visible and the Invisible*. Illinois: Northwestern University Press, 2000.
- Malebranche, Nicolas. *De la recherche de la Vérité, Livres I-III, IV-VI*, Librairie Philosophic J. Vrin: Paris, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*. trans. by Alphonso Lingis, Evanston (Ill): Northwestern University Press. 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La nature Notes Cours du College de France*. Paris VI: Editions du Seuil, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Algılanan Dünya*. Çeviren Ö. Aygün, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Algının Fenomenolojisi*. Çeviren Emine Sarıkartal & Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016.
- Janet Price and Margrit Shildrick. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999.
- Priest, Stephan. *Merleau-Ponty*. London&New York, 1998.
- Roach, Joseph. *The Player's Passion*. Michigan: University of Michigan Press, 1993.
- Rozik, Eli. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa: University of Iowa Press, 2002.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Newyork and London: Routledge, 1977.
- Schroeder, F. & Rebelo, P. "The Pontyidian Performance: the performative layer, Organised Sound, no.14 (2009): 134-141, UK: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000247>
- Shepard, Simon. *Theatre, Body, Pleasure*. London; New York: Routledge, 2005
- Stanton, Garner. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1994.
- Şan, Emre. *Merleau-Ponty*. İstanbul: Say Yayınları, 2015.
- San, Emre "Algıya Göre Düşünmek", *Maurice Merleau-Ponty, Cogito* no. 88 (2017): 63-84, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uslu, Ayşe. "Hafıza ve Geçmişin Talebi Olarak Tarih Arasındaki Ayrım", *Vira Verita*, no:1 (2016): 42-64.
- Donn, Welton. *The Body: Classic and Contemporary Readings*. Malden, MA: Blackwell, 2004.
- Zarrilli, Phillip B., "Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience", *Theatre Journal, Theorizing the Performer*, no. 4, (2004), 653-666, The John Hopkins University Press.

Atf Biçimi / How cite this article

Pelister, Tuğçe Gözde. "Oyuncu Bedeni ve Kurgusal Karakter İlişkisi Üzerine Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi Bağlamında Bir Deneme." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 24-35. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1274808>

Karşı-Teatral Bir Düş: İnsansız Tiyatro

An Anti-theatrical Dream: Theatre Without Human

Melike Saba Akım¹ 

¹Doktor Öğretim Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü-Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Melike Saba Akım

E-posta/E-mail : melike.saba@medeniyet.edu.tr

ÖZ

Bu çalışma, insan-sonrası [*post-human*] düşüncenin bir yansıması olarak, insan-oyuncunun tiyatro sahnesinden kaldırıldığı çağdaş deneysel teatral girişimlerin köklerini soruşturmayı amaçlar. İnsan-oyuncunun tiyatro sahnesinden geri çekilmesi fikri, tiyatronun ontik bileşenlerinden oyuncu ve seyirci çiftinin deformasyonuna sebep olduğundan, makalede karşı-teatral bir tutum olarak ele alınmıştır. Makalenin “Kökler” başlıklı birinci bölümünde, insansız tiyatro tahayyülünü farklı biçimlerde mesele edinen Heinrich Wilhelm von Kleist, Charles Lamb, Maurice Maeterlinck, Gordon Craig ve Vsevolod Meyerhold gibi öncü isimlerin görüşlerine yer verilmiştir. Makalenin “Bugün” başlıklı ikinci bölümünde ise, bu tahayyülün bulunduğu noktada, sahnede insan-oyuncunun yerini alan canlı ve cansız varlıkların yer aldığı gösterimlere —sırasıyla: Heiner Goebbels, *Stifters Dinge* [Stifter’in Şeyleri]; Romeo Castellucci, *The Rite of Spring* [Bahar Ayini]; Rimini Protokoll, *Uncanny Valley* [Tekinsiz Vadi]; Rimini Protokoll, *Temple du Présent*’a [Şimdinin Tapınağı]— değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Karşı-teatralite, İnsan-oyuncu, Üst-kukla, Robot, Dijital tiyatro

ABSTRACT

This study explores the roots of contemporary experimental theatrical productions in which the human-actor is removed from the stage as a reflection of post-human thought. The idea of withdrawing the human-actor from the theatre stage is seen in the article as an anti-theatrical position because it leads to a deformation of the ontic components of theatre, the actor, and the audience pair. The first part of the article, entitled “Roots,” presents the perspectives of influential figures including Heinrich Wilhelm von Kleist, Charles Lamb, Maurice Maeterlinck, Gordon Craig, and Vsevolod Meyerhold, who each approached the concept of human-free theatre in different ways. In the second part of the article, titled “Today,” we explore the current state of this vision and the performances involving animate and inanimate entities replacing the human-actor on the stage, respectively: Heiner Goebbels’ *Stifters Dinge*, Romeo Castellucci’s *The Rite of Spring*, Rimini Protokoll’s *Uncanny Valley*, and Rimini Protokoll’s *Temple du Présent*.

Keywords: Anti-theatricality, Human-actor, Über-marionette, Robot, Digital theatre

Başvuru/Submitted : 12.08.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 09.10.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 20.10.2023

Kabul/Accepted : 10.11.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Tracing the origins of anti-theatrical imaginations across a broad period, from Platon to Nietzsche, is possible. However, imagining a theatre devoid of human-actors might represent the most radical of the anti-theatrical endeavors. This would mean disarraying the actor–audience dichotomy, which stands at the navel of the theatre’s ontic components. Today, as an aesthetic pursuit in contemporary theatre, performances without human-actors are frequent. Nonetheless, dreaming of this move—of constructing a dramaturgy centered on a theatrical design without human-actors—is not just a contemporary approach that is exclusive to new dramaturgies. In contrast, it is an idea that dates back almost two centuries.

The first part of the article explores this idea and presents the views of pioneers who based their theatrical imaginations on the “non-human actor.” Theatre without human-actors has been performed since puppet theatre existed. On a theoretical level, however, eliminating the human-actor from the theatre gained traction in the late 19th century, especially concerning symbolism. The essay “On the Marionette Theatre,” written by Heinrich Wilhelm von Kleist in 1810, is regarded as one of the earliest instances in which this notion was proposed as a theatrical aesthetic model. In this essay, Kleist argues that puppets operate on a plane unaffected by human volition and that the human body is incompatible with nature in motion.

Writing in the same years as Kleist, Charles Lamb stresses in one of his essays the inadequacy of the human-actor. For him, the theatre’s art corrupts the dramatic text’s literary power. Lamb’s argument is important because it significantly influenced Maurice Maeterlinck’s views on theatre. Maeterlinck posits in his renowned essay “Un Théâtre d’Androdes,” published in 1890, that by their imitative nature, artistic creations are artificial and methodological constructs that can only be conformed to by inanimate beings. As the human presence violates the condition of the artificiality of the artwork, the absence of the human-actor (as an aesthetic goal) is therefore an inevitable necessity.

Another symbolist, Gordon Craig, asserts in his famous 1908 essay “The Actor and the Über-Marionette” that acting is not an art. He sees that the human-actor, one of the ontic elements of theatre, is alive as a problem for the art of theatre. This is because, as a living material, the human being can never be entirely controlled. On the assumption that the puppet, being an inanimate material, is more suitable for theatrical use due to its capacity for manipulation, he proposes the notion of the *über-marionette*.

Meanwhile, Vsevolod Meyerhold envisioned the human being as a body that would work like a machine on stage. This projects the idea that the stage is a set of signs and that the actor is only one of these signs. For him, the actor is a moving unit on the stage. In contrast to the Symbolists, he did not exclude the human-actor from the stage; rather, he focused to control the human-fallible actor’s body as if it were a controllable machine, for reasons similar to those of the Symbolists. According to Meyerhold, the desire to control the error-prone body of a human actor results in the development of a physical acting channel rather than a character-oriented acting channel. The anti-theatricality of this channel is not at all reminiscent of that of the Symbolists, for here, the actor’s physical presence remains central to the theatre.

The second part of the article focuses on today’s productions without the human-actor. In this respect, the performances with animate and inanimate beings replacing the human-actor on the stage are briefly mentioned, respectively: Heiner Goebbels’ *Stifters Dinge*, Romeo Castellucci’s *The Rite of Spring*, Rimini Protokoll’s *Uncanny Valley*, and Rimini Protokoll’s *Temple du Présent*. The mechanisms underlying the exclusion of human beings from stage in contemporary theatre frequently diverge from those of its early symbolist predecessors, as the latter does not strive to substitute humans with humanoids. The stage is redesigned in this context with a post-human perspective, which deconstructs the Anthropocene world. The aforementioned examples suggest a novel relational model in which the human is not the focal point. As suggested by Gertrude Stein in her landscape formula at the beginning of the last century, the contemporary theatre presents a conceptual framework wherein all elements exist in interconnection.

Giriş

Karşı-teatral tahayyüllerin köklerini Platon’dan Nietzsche’ye oldukça geniş bir zaman diliminde incelemek mümkün.¹ Fakat tiyatroyu insan-oyuncunun olmadığı bir biçimde tahayyül etmek, karşı-teatral girişimler arasında, tiyatroyu tiyatrodan uzaklaştıracak en radikal hamle olarak öne çıkıyor. Çünkü bu, tiyatronun ontik bileşenleri arasındaki birbirine kilitlenmiş gibi göbekte duran oyuncu ve seyirci bileşenini eksik kılmak anlamına geliyor. Ne var ki, bu hamleyi düşlemek, insan-oyuncusuz bir tiyatro tasarımını merkeze alan bir dramaturji kurmak, salt yeni dramaturjilerle

¹ Karşı-teatralite üzerine yazılmış temel bir kaynak metin için bkz. Jonas Barish, *Antitheatrical Prejudice* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985). Teatralite ve karşı-teatralite kavramları üzerine daha önce yazdığım bir metin için bkz. Melike Saba Akım, “Teatralite / Karşı-teatralite”, *Logosun Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı* içinde (İstanbul: Habitus, 2022), 52-60.

birlikte karşımıza çıkan çağdaş bir yaklaşım değil. Aksine, bu düşün geçmişi neredeyse iki asır kadar gerilere uzanıyor. Makalede, ilkin tiyatro tahayyüllerini ‘insan olmayan oyuncu’ fikri üzerine kuran öncü tiyatro insanlarının görüşlerine yer vereceğiz. Ardından, bu tahayyülün bugün vardığı noktada, çağdaş gösterimlerden örneklere odaklanacağız.

Kökler

İnsan-oyuncusuz tiyatro, hiç şüphe yok ki, kukla tiyatrosu var olduğundan beridir yapılıyor. Fakat tiyatrodan insan-oyuncuyu kaldırmak fikrinin teorik düzlemde, geç 19. yüzyılda, özellikle sembolizm ile popülerleştiği söylenebilir. Çünkü sembolistlerin gerçekçilik akımına karşı takındığı olumsuz tavır, tiyatronun reel düzlemdeki malzemesinin sembolik bir düzleme taşınması olarak karşılık buluyordu ve buna elbette oyuncu da dahildi: insan-oyuncunun yerine kuklaların var olduğu bir tiyatro.

Alman şair; oyun, öykü ve roman yazarı Heinrich Wilhelm von Kleist’in 1810 tarihli makalesi “On the Marionette Theatre” [Kukla Tiyatrosu Üzerine]², bu fikrin tiyatrodaki estetik bir model olarak öne sürüldüğü en erken örneklerden sayılıyor. Anlatıcı ve bir dansçı arasında geçen diyaloglardan oluşan kısa bir öykü biçiminde yazılmış makalede, insan iradesi dışında gerçekleşen hareketlerin çok daha kendiliğinden ve doğal görüldüğü, dolayısıyla çok daha doğaya uygun olduğu düşüncesi öne sürülmekte. Kleist, dolayısıyla, dansın insan iradesinden (olumsuz olarak) etkilenen bir hareket pratiği olduğu; kuklaların ise insan iradesinden etkilenmeyen bir düzlemde hareket ettiği görüşünü savunuyor. Kleist’e göre “[hareket halindeki bedenleri tetikleyen motor kuvvet (*vis motrix*) olarak] duygulanım, kendisini hareketin ağırlık noktası dışında kalan herhangi bir yerde konumlandığında gerçekleştirir.”³ Buna göre, “hareket merkezindeki bu sapma, dansçının iradesi tarafından yaratılır; bunun dışında kalan [insan iradesi altında olmayan] hareketler ise doğanın mekanik kanunlarına uygun hareketlerdir.”⁴

Shakespeare eserleri üzerine çalışmalarıyla bilinen İngiliz yazar Charles Lamb ise, 1811 tarihli “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation” [Sahne Temsiline Uygunlukları Bakımından, Shakespeare Tragedyaları Üzerine]⁵ isimli makalesinde, Shakespeare oyunlarının ancak okunduğunda asıl gücüne ulaştığını, oyunlar sahnelendiğinde metinlerin edebi gücünün hep eksik kaldığını öne sürer. Bunun temel sebebini Shakespeare’in iyi bir oyun yazarı olmasından çok, iyi bir şair olmasıyla açıklayan Lamb’a göre, tiyatronun maddi gerçekliği oyunların edebi değerini yozlaştırmaktadır. Burada tiyatronun maddi gerçekliğine yaptığı vurgu dikkat çeker; çünkü Lamb, yozlaşmanın temel sebebini bu maddi gerçeklikle ilişkilendirerek, tüm sorunun oyuncunun varlığı kaynaklı olduğunu söylemektedir:

*Sahne gördüğümüz bedensel zafiyetten, zayıflıklardan, öfkenin güçsüzlüğünden başka bir şey değil; oysa okurken Lear’ı görmemize rağmen Lear oluyoruz.*⁶

[...]

*Hamlet’in oynanmaması gerektiğini öne sürmüyorum; fakat Hamlet’in oynanırken nasıl başka bir şeye dönüştüğünü tartışıyorum.*⁷

[...]

*Tiyatrodaki önemli olan karakterin ne olduğu değil, nasıl görüldüğüdür; ne söylediği değil, nasıl konuştuğudur. [...] Eskilerin “görmek inandırıcı” sözünün aksine, görmek aslında inancı yok eder.*⁸

Charles Lamb’ın makalesi, insan-oyuncunun yetersizliğine ilişkin metin-merkezli Batı tiyatrosuna özgü klasik bir karşı-teatral savı ortaya koyar: tiyatro sanatı, dramatik metnin edebi gücünü yozlaştırmaktadır. Fakat bu makale bizim için esas önemini sembolist Maurice Maeterlinck’in tiyatro üzerine görüşlerini önemli ölçüde etkilemiş olmasından alıyor.

Maeterlinck, 1890 tarihli ünlü “Un Théâtre d’Androïdes” [Bir Android Tiyatrosu] makalesinin bir bölümünü, Lamb’ın insan-oyuncunun dramatik şiiri sahnede temsil etme konusundaki yetersizliğine ilişkin görüşlerine ayırır. Pedro Manuel’in de belirttiği üzere, Maeterlinck’in bu makalesi pek çok bakımdan bir manifesto niteliğindedir. Tıpkı Lamb gibi, Maeterlinck de oyuncunun yokluğunu başlı başına bir amaç olarak değil, estetik bir arayışın sonucu olarak görür. Çünkü sanat eserleri, taklide dayalı doğaları gereğince, yalnızca cansız varlıkların uyum gösterebileceği, yapay ve metodolojik yaratımlardır. Fakat Lamb’dan farklı olarak Maeterlinck, insan varlığının sanat yapıtının yapaylık koşulunu

² Heinrich Von Kleist, “On the Marionette Theatre”, çev. T. G. Neumiller, *The Drama Review* 16/3, (1972): 22-26.

³ Kleist, “On the Marionette Theatre”, 24.

⁴ Pedro Manuel, “Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence” (Doktora tezi, Utrecht University Repository, 2017), 97.

⁵ Charles Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation”, *Lamb’s Criticism: A Selection From the Literary Criticism of Charles Lamb* içinde, ed. E.M.W. Tillyard (İngiltere: Norwood Editions, 1977), 34-57.

⁶ Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation”, 45.

⁷ Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation”, 38.

⁸ Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation”, 48.

bozduğunu ve dolayısıyla insan-oyuncunun yokluğunun (estetik bir amaç olarak) kaçınılmaz bir sonuç olduğunu öne sürer:⁹

*Belki de canlı varlığı tamamıyla sahneden geri çekmek gerekiyor. [...] [Şayet bu gerçekleşirse, gelecekte] insanoğlunun yerini bir gölge, sembolik biçimlerin bir yansıması mı alacak; yoksa yaşam görünümü, canlı olmayan bir varlık mı? Bunu bilemiyorum, ama insanın yokluğu bana kaçınılmaz [bir sonuç] gibi görünüyor.*¹⁰

Pedro Manuel'e göre, "Maeterlinck, tiyatro alanında oyuncuyu sahneden çıkarma olasılığını ciddi olarak tasavvur eden ilk yazar olabilir."¹¹ Onun ardından, bir diğer simbolist Edward Gordon Craig'in, özellikle 20. yüzyıl modern tiyatro anlayışını şekillendirecek düşüncelerinin merkezinde yine insan-oyuncunun yokluğu fikri bulunmaktadır. 1908 yılında yazdığı "The Actor and the Über-Marionette" [Oyuncu ve Üst-Kukla] isimli ünlü makalesinde Gordon Craig, rol yapmanın [*acting*] bir sanat olmadığını öne sürer:

*Rol yapmak [acting] bir sanat değildir. Bu yüzden, oyuncunun sanatçı olduğunu söylemek doğru olmaz. Çünkü rastlantı sanatçının düşmanıdır. Sanat, karmaşanın tam bir anti-tezidir; ve karmaşaysa çok sayıda tesadüfün bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Sanat ancak tasarımıyla oluşur. Dolayısıyla, herhangi türden bir sanat eseri ortaya koymak için ancak ölçülebilir materyallerle çalışabileceğimiz açıktır. İnsan, bu materyallerden biri değildir.*¹²

Gordon Craig, tiyatronun ontik materyallerinden biri olan insan-oyuncunun canlı oluşunu tiyatro sanatı için bir sorun olarak görmektedir. Çünkü insan, canlı bir materyal olarak asla tümüyle kontrol altına alınabilecek bir varlık değildir. Craig'e göre, insan doğası özgürlüğe içkindir.¹³ Sanatsal bir materyal olarak oyuncunun doğasına özgü insan iradesi, sanatsal tasarım için hep bir risk unsuru barındırır. Oyuncu, potansiyel olarak sahnedeki tasarımı bozabilecek, her an patlayabilecek bir bomba gibidir: sözlerini unutabilir, ayağı takılıp düşebilir. Ya da en iyi ihtimalle, hiçbir zaman tümüyle aynı performansı gösteremez, her bir performansı, kimi zaman büyük kimi zaman küçük farklarla, bir diğerinden ayırır. Şu hâlde, performansın biriciklik niteliği, Gordon Craig'e göre, tiyatro için büyük bir sorundur: "insan-oyuncunun tiyatro için özü itibarıyla kullanışsız bir malzeme"¹⁴ olduğunu düşünür. Bu düşüncesinden hareketle, cansız bir malzeme olan kuklanın, kontrol edilebilirlik niteliği sayesinde tiyatro için çok daha uygun olduğunu varsayarak "üst-kukla" kavramını öne sürer. Çünkü Craig'e göre,

*Üst-kukla yaşamla rekabete girmeyecek—onun ötesine geçecektir. Onun amacı acı ve ter olmayacak, coşku içinde beden olacaktır. Yaşayan bir ruhun zaferini dışa yansıtırken kendisi bir ölüm güzelliğine bürünecektir.*¹⁵

Sembolistlerin gerçekçilikle kurduğu olumsuz ilişki hem Maeterlinck'in hem Craig'in tiyatro anlayışında başat bir yerde durmaktadır. Craig, sanatı yaşamdan keskin biçimde ayırırken, onun düşünsel bir tasarım oluşuna vurgu yapar. Yukarıda alıntılanan sözlerinden hareketle, ona göre sanatsal tasarım, yaşamın karmaşasını aşan ölümcül bir dinginlik, bir düzen, bir zarafet içerir. Tam da bu sebeple Craig, Dikmen Gürün'ün de dikkat çektiği gibi, simgelerin altını çizerek ve tiyatronun özünün göstergelerden oluştuğunu söyleyerek, bir bakıma günümüz tiyatrosuna önemli göndermelerde bulunmaktadır.¹⁶ Bu anlamda oyuncuyu da sahnedeki tüm diğer göstergelerden bir diğeri olarak kabul eder ve göstergelerin her birinin adresinin şaşmaması gerektiğinden, yaşama özgü bir varlık olarak insan-oyuncuyu, tasarımın mükemmelliğini bozan bir unsur olarak sorunsallaştırır.

Sahnenin bir göstergeler bütünü olarak düşünülmesi ve oyuncunun da bu göstergelerden yalnızca biri olduğu fikri, insanın sahnede makine gibi çalışacak bir beden olarak tasarlanmasıyla Vsevolod Meyerhold'da karşımıza çıkar. "Meyerhold, oyuncuyu sahne içerisinde devinen bir birim olarak ele almıştır."¹⁷ Sembolistlerden farklı olarak, insan-oyuncuyu sahneden dışlamak yerine, fakat simbolistlerinkine benzer motivasyonlarla, insan-oyuncunun bedenini kontrol edilebilir bir makine olarak denetim altına almaya odaklanır. "Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk anlayışı ile birlikte beden bir makineye dönüştürülmüştür."¹⁸ Yönetmene göre, "beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir."¹⁹ Bu anlamda Meyerhold'un tiyatro anlayışında insan-oyuncu, yönetmenin üzerinde durduğu ve sahneleme için etkin öğelerden biri olarak önem kazanır. Nihayetinde, Ferdi Çetin'in ifade ettiği gibi, 1930'lu yıllara gelindiğinde, "bölünen, parçalanan ya da bir makine gibi tahayyül edilen beden, sahneden tamamen kaldırılmaz."²⁰

⁹ Pedro Manuel, *Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence*, 101.

¹⁰ akt. Manuel, *Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence*, 102. (Parantez içi ifadeler bana ait).

¹¹ Manuel, *Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence*, 102.

¹² Edward Gordon Craig, "The Actor and the Über-Marionette", *Edward Gordon Craig – A Vision of Theatre* içinde, ed. Christopher Innes, (İngiltere: Routledge, 2004), 287.

¹³ Craig, "The Actor and the Über-Marionette", 287.

¹⁴ Craig, "The Actor and the Über-Marionette", 287.

¹⁵ akt. Dikmen Gürün, "Oscar Wilde ve E. Gordon Craig: Tiyatro Sanatı Üstüne", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 0/1 (Aralık 2011): 47.

¹⁶ Gürün, "Oscar Wilde ve E. Gordon Craig: Tiyatro Sanatı Üstüne", 42.

¹⁷ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, (Ankara: Dost Kitabevi, 2008), 240.

¹⁸ Ferdi Çetin, "Tiyatroda Namevudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları", (Doktora tezi: İstanbul Üniversitesi, 2019), 84.

¹⁹ Vsevolod Meyerhold, *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, der. Ali Bertay, (İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997), 316.

²⁰ Çetin, "Tiyatroda Namevudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları", 84.

Nasıl ki modern psikolojinin gelişmesiyle bütünlüklü zihin ve beden algısının bir illüzyondan ibaret olduğu anlaşılırdıysa, modern üretim teknolojileri ve Fordizm bağlamında “kısıpaca alınan” beden de bütünlüğünü yitirerek Meyerhold’un oyunculuk anlayışında gördüğümüz şekilde “ironik” olarak mekanik hareketler çıkaran bir mekanizmaya dönüşmüştür.²¹

İnsan-oyuncunun varlığına tümenden olumsuz yaklaşan sembolistlerden farklı olarak, Meyerhold, sahnedeki insanın hataya meyilli bedenini kontrol altına almaya odaklanmıştır. Meyerhold’la birlikte bu çaba, karakter yerine beden odaklı bir oyunculuk kanalının gelişimiyle sürecektir; ve sembolistlerin karşı-teatral yaklaşımının tam aksine, söz konusu bu kanalda oyuncunun fiziksel varlığı tiyatro için merkezde olmaya devam eder.

Bugün

İnsan-oyuncunun karşı-teatral bir yönelim olarak sahneden kaldırılması fikri, bugün çağdaş tiyatro estetiğinin temel unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Örneğin, Alman tiyatro yönetmeni Heiner Goebbels, 1993 yılından itibaren sahneye koyduğu oyunlarında bir “namevcudiyet estetiği” yaratmayı amaçladığını belirtmektedir. Ferdi Çetin’in *Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları* başlıklı çalışmasında ifade ettiği gibi, “Goebbels namevcudiyeti bir estetik ve tiyatro anlayışı olarak benimsediği süreçteki uygulamalarını, yaratım sürecinin “büyüsünü bozan” [demystify] nitelikte bir listeyle” açıklar; ve Goebbels’in listesinin en başında “oyuncunun/performansçının sahneden kaldırılması fikri” bulunmaktadır.²² Çetin, Goebbels’in oyunlarında, bu sahneden kaldırma işleminin oyuncunun “merkezden kaldırılması” şeklinde olabileceği gibi, oyuncuyu sahneden tamamen kaldırmak şeklinde de görüldüğünü vurgular.²³ Burada bir örnek olarak değinebileceğimiz 2007 tarihli *Stifters Dinge* [Stifter’in Şeyleri] isimli oyunu, yönetmenin web-sitesinde “piyanisti olmayan beş piyano için bir beste, oyuncusu olmayan bir oyun, performansçısı olmayan bir performans, insansız bir gösteri” olarak tanımlanmaktadır. Oyunda, sahnede “oyuncu olarak tezahür bulan herhangi türden bir ‘icracı’ fikrinden” bahsedilemeyeceğini belirten Çetin, oyunun tasarımı aşamasında, oyuncuyu sahneden kaldırmaktan ziyade, oyuncu fikrinin tartışma konusu bile edilmemiş gibi görüldüğünü belirtir.²⁴ Oyun, bir enstalasyon olarak ve şeylerin (nesnelerin) mekânda kontrollü bir serbestlikle salınacağı bir biçimde tasarlanmıştır.²⁵

Günümüz öncü yönetmenlerinden Romeo Castellucci’nin 2014 tarihli *The Rite of Spring* [Bahar Ayini] isimli prodüksiyonu, insan-oyuncunun sahnede bulunmadığı çağdaş örneklerden bir diğeridir. Sahnenin üst kısmına yerleştirilmiş makinelerle, sahneye kontrollü olarak bırakılan kemik tozlarının Stravinski’nin müziği eşliğinde dans ettiği bu gösterimde insan-oyuncu yoktur, başrolde kemik tozları vardır. Melis Bilgin’in sözleriyle, “oyuncunun yerini kemik tozunu havada savurarak müzikle dans ettiren dijital makineler almış, dijitalleşme dramaturjiyi gözeterek performansçiyı başkalaşıma uğratmıştır.”²⁶



Şekil 1: Romeo Castellucci’nin *The Rite of Spring* [Bahar Ayini] isimli performansından bir fotoğraf.²⁷

²¹ Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 84.

²² Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 57.

²³ Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 57.

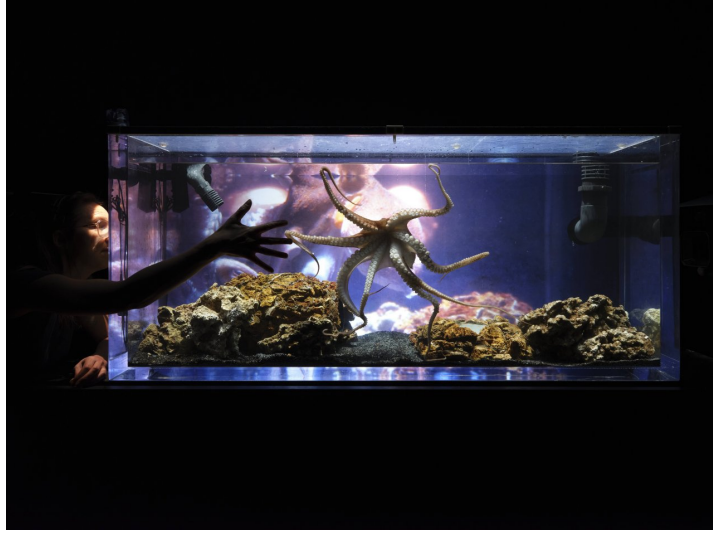
²⁴ Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 102.

²⁵ Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 102.

²⁶ Mesrur Melis Bilgin, “Dijitalleşen Sahne Sanatları Deneyimi”, *Dijital Dönüşümün Kültür ve Sanat Üzerindeki Yansımaları* içinde, ed. Canan Arslan, (İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2021), 80.

²⁷ www.festival-automne.com, erişim 08.07.2023, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2014/romeo-castellucci-sacre-printemps>

Çağdaş tiyatronun deneysel ekiplerinden Alman tiyatro kolektifi Rimini Protokoll'ün çok sayıdaki işi de insansız tiyatro bağlamında örnek gösterilebilir. Sahnede animatronik bir robot oyuncunun yer aldığı 2018 tarihli *Uncanny Valley* [Tekinsiz Vadi], şimdilerde insansız tiyatro dendiğinde akla gelen öncü işler arasında sayılıyor. Bir sunum-performans [*lecture performance*] olarak tasarlanan oyun, günümüz Alman yazarlarından Thomas Melle'in yaşamı ve davranışları örnek alınarak yaratılan bir robotu oyunun merkezine yerleştiriyor. İnsan-oyuncunun yerine insanın animatronik bir kopyasını koyan *Uncanny Valley*, çok basitçe, bugün kukla tiyatrosunun vardığı son nokta olarak düşünülebilir. Fakat burada daha ziyade ekibin son işlerinden 2021 tarihli *Temple du Présent*'a [Şimdinin Tapınağı] değinmek isterim. Çünkü buraya kadar, sahneden oyuncu-insanı kaldırma fikrinin —çoğunlukla— insan canlılığının handikapları kaynaklı bir çabadan doğduğundan söz ettik. *Temple du Présent* ise bu tartışmayı başka bir yere taşıyor.



Şekil 2: Rimini Protokoll'ün *Temple du Présent* [Şimdinin Tapınağı] isimli performansından bir fotoğraf. ²⁸

İnsan-oyuncuyu sahneden çekip, oyuncu olarak bu kez başka bir canlıyı, bir ahtapotu başrole yerleştiren *Temple du Présent*, ekibin yaratıcılarından Stefan Kaegi'nin sözleriyle, “seyirciye bir ahtapotla çok başka türden bir karşılaşmayı deneyimleme olanağı” sunuyor.²⁹ Kaegi, tiyatro sahnesindeki bir akvaryuma yerleştirilen canlı hayvanın davranışlarının, performansın dramaturjisini ve iletişim süreçlerini belirleyen temel etmen olduğunu söylüyor. Kameralarla desteklenen sahnede, ses ve müzik eşliğinde, seyirci için bir gözlem nesnesine dönüşen hayvanın, akvaryumun hemen yanı başında duran insanlarla etkileşime girmesi veya bunu reddetmesi performansın belirleyici unsurları haline geliyor.³⁰

Ahtapot, benzeri görülmemiş hareketlerle sahnede gerçek zamanlı olarak dans etmekte. Belki dans ediyor, belki yanındaki kadının ilgisini çekmeye çalışıyor, ya da bir keşif halinde. [. . .] Dış ses şöyle diyor: “Bu belki de dilin bir fonksiyonu. Belki de bazı zihin durumlarını ifade eden bir anlam vardır.” Ahtapotun hareketlerinin ardındaki asıl motivasyonun ne olduğunun burada bir önemi yok, buradaki esas mesele insan aklının bu işaretleri okumaya kifayetsiz oluşu; ve elbette böylesi bir karşılaşmayı günlük yaşantımızda “tekinsiz” addederiz.³¹

Yukarıdaki alıntıda Ferdi Çetin, gündelik yaşantımızda böylesi bir karşılaşmanın tekinsizlik yaratacağını söylüyor. Hiç şüphesiz, tiyatro sahnesinde insan-oyuncunun yerini alan canlı hayvan da seyirci için bir tekinsizlik hissi yaratıyor. Gündelik yaşantımızda rastlamaya alışkın olmadığımız bir canlıyla kuracağımız (ya da kuramayacağımız) ilişki, alışkın olduğumuz ilişkisellik düzleminden oldukça uzak. Yüzyıl başında Gertrude Stein, tiyatroya özgü konvansiyonel olay örgüsünü ve dolayısıyla bildiğimiz anlamdaki ilişkisellik düzlemini sahneden tasfiye etmeyi önerirken, *landscape* [peyzaj-uzam] olarak tarif ettiği bir düzlemde, her şeyin her şeyle ilişkisinin tiyatronun konusu olabileceğini yazıyordu:

[. . .] peyzaj hareket etmez fakat her zaman ilişki içindedir, ağaçlar tepelerle, tepeler çayırlarla, ağaçlar birbirleriyle, her bir parça bir diğeriyle ve gökyüzüyle ve her bir detay tüm diğer detaylarla. İster bir hikaye anlatmak ister dinlemek isteyin, hikayenin önemi her hâlükârda orada bulunan bu ilişkidir, ilişki de zaten oradadır. İşte bu ilişkiden bir oyun yapmak istedim ve yaptım, çok sayıda oyun yazdım.³²

²⁸ rimini-protokoll.de, Rimini-Protokoll, erişim 17.07.2023, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present>.

²⁹ Stefan Kaegi, “Solo for an Octopus”, Rimini-Protokoll, erişim 13 Temmuz 2023, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present#project-slides>.

³⁰ Kaegi, “Solo for an Octopus”.

³¹ Ferdi Çetin, “A Real-time Encounter: Temple du present”, (*Non*)*Human Bodies in Various Contexts* içinde, ed. İ. B. Tekin & Ö. Sözalın, (Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang, 2022), 133.

³² Gertrude Stein, “Plays”, *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45* içinde, (Londra, Penguin Books, 1990), 78.

Gertrude Stein'in *landscape* tanımının, çağdaş tiyatronun eko-dramaturjik yönelimlerinde sıklıkla referans gösterilen bir ilk model olduğunu belirtmek gerek.³³ Söz konusu bu ilişkisellik modeli, canlılığı insan-merkezli bir yerden deneyimlemenin çok daha ötesini vaat ediyor. Dolayısıyla, Stein'in *landscape*'i, kendi zamanının yüz yıl sonrasında dünyanın tartışmaya açtığı insan-sonrası [*post-human*] düşünceyi bilgelikle öneriyordu. İşte, *Temple du Présent*, insan-oyuncu yerine başka bir canlıyla tanıklık etmeyi, antroposen deneyimi aşmayı, fenomenolojik bir deneyimi öneriyor.

Alışkın olduğumuz deneyim bize tanımadığımız, ilişki kurmayı bilmediğimiz, yabancıladığımız canlı-cansız her şeyi tuhaf bir korkuyla karşılamayı kodluyor. İnsan olmayan ama insansı olan ise tekinsizlik hissiyle karşılanıyor. Bu anlamda, (tiyatro sahnesinde) insanın yerini almış bir robot ile insanın yerini almış bir ahtapot arasında, insanda uyandırdığı tekinsizlik duygusu bakımından, hiçbir fark yoktur.

Sonuç

1970 yılında kaleme aldığı "Tekinsiz Vadi" isimli öncü makalesinde Masahiro Mori, "ilk bakışta gerçekmiş gibi görünen protez bir elin yapay olduğunu fark ettiğimizde ürktüğü bir duyguya kapıldığımızı" yazıyordu³⁴. Protez bir elle tokalaşıldığında elin pörsük ve kemiksiz tutuşunun, dokusu ve soğukluğunun bizi tedirgin edeceğini ifade eden Japon robotbilim profesörüne göre, böylesi bir tokalaşma anında kişiyle benzerlik duygumuzu kaybederiz ve el tekinsizleşir.³⁵ Mori, "tekinsiz vadi" kavramıyla robotların daha insansı göründükçe kişiye daha çekici göründüklerini öne sürüyordu; öte yandan bu çekicilik bir noktada yerini tekinsizlik hissine bırakıyordu. Mori'nin dolayına soktuğu kavram bugün "insanların canlı gibi görünen, insansı robotlara karşı verdiği olumsuz tepki" olarak tanımlanıyor.³⁶

Tiyatroda insan-oyuncunun yerini insansı bir kuklanın, bir kopyanın, bir robotun alması fikri, tıpkı Mori'nin "tekinsiz vadi" kavramında öne sürdüğü gibi, seyirci tarafından tekinsiz olarak karşılanıyor. Makalede, insan-oyuncunun yerine cansız ve insansı bir kukla, makine, robot vb. koyma tahayyüllerinin köklerini soruşturduk. Beri yandan, günümüzde, insan-oyuncunun yerine insansı bir kopyayı düşlemenin alabildiğine antroposen bir tahayyül olarak kaldığı çok açık. Bugün insanı sahneden kaldırma fikri, sahnede insandan geriye kalacak boşluğu yine insansı olanla doldurma şeklinde seyretmiyor. Makalenin ikinci bölümünde yer verilen Romeo Castellucci ve Rimini Protokoll gibi güncel örnekler, insan-oyuncuyu insan-sonrası [*post-human*] bir kavrayışla yerinden ediyorlar. Fakat hiç şüphesiz bu güncel örnekler "Kökler" bölümünde değinilen öncülleriyle karşı-teatrallik nosyonunda birleşmekte.

Makalede, oyuncu-seyirci ikili bileşenini ontik olarak köksüz kılan/kılmayı arzulayan tüm girişimleri karşı-teatral veya daha düz bir söyleyişle tiyatro-dışı varsayarak ilerledik. Öte yandan, söz konusu girişimlerin verili kalıpları ve tanımları muğlak kıldığını, genişlettiğini, yerinden ettiğini vb. de kabul etmek gerek. Nitekim bugün geldiğimiz noktada ve uzunca bir süredir, tiyatroya ilişkin verili tanımları ve estetik yaklaşımları belirleyen 'tiyatro'dan (konvansiyondan) ziyade 'tiyatro-dışı' olan. Öyleyse, makalenin başlığına geri dönerek noktalayalım: Şayet uzunca bir süredir 'karşı-teatral düş' tiyatronun güncel estetiğini biçimlendirmekteyse, bugün artık —her zaman olduğundan çok daha müphem bir kavrama dönüşmüş— teatrallik terimi üzerine yeniden düşünmenin vakti gelmiş olabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

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.

³³ Konuyla ilgili temel bir okuma için bkz. Bonnie Marranca, *Ecologies of Theater*, (New York: PAJ Publications, 2012).

³⁴ Masahiro Mori, "The Uncanny Valley", *Energy* 7, (1970): 33.

³⁵ Mori, "The Uncanny Valley", 33.

³⁶ Rina Diane Caballar, "What is the Uncanny Valley", *IEEE Spectrum*, erişim 6 Haziran 2023, <https://spectrum.ieee.org/what-is-the-uncanny-valley>.

ORCID:

Melike Saba Akım 0000-0003-2275-237X

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Akım, Melike Saba. "Teatrallik / Karşı-teatrallik", *Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı içinde*, 52-60. İstanbul: Habitus, 2022.
- Barish, Jonas. *Antitheatrical Prejudice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Bilgin, Mesrure Melis. "Dijitalleşen Sahne Sanatları Deneyimi", *Dijital Dönüşümün Kültür ve Sanat Üzerindeki Yansımaları içinde*, editör Canan Arslan, 71-86. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2021.
- Caballar, Rina Diane. "What is the Uncanny Valley", *IEEE Spectrum*. Erişim 6 Haziran 2023, <https://spectrum.ieee.org/what-is-the-uncanny-valley>.
- Craig, Edward Gordon. "The Actor and the Über-Marionette", *Edward Gordon Craig – A Vision of Theatre içinde*, yazar Christopher Innes, İngiltere: Routledge, 2004.
- Çetin, Ferdi. "A Real-time Encounter: Temple du present", *(Non)Human Bodies in Various Contexts içinde*, editör İ. B. Tekin & Ö. Sözülan, 129-136. Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang, 2022.
- Çetin, Ferdi. "Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları". Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019.
- festival-automne.com. Erişim 08.07.2023, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2014/romeo-castellucci-sacre-printemps>.
- Gürün, Dikmen. "Oscar Wilde ve E. Gordon Craig: Tiyatro Sanatı Üstüne", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 0/1, (Aralık 2011): 39-53.
- Kaegi, Stefan. "Solo for an Octopus", Rimini-Protokoll, Erişim 13 Temmuz 2023, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present#project-slides>.
- Lamb, Charles. "On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation", *Lamb's Criticism: A Selection From the Literary Criticism of Charles Lamb içinde*, editör E.M.W. Tillyard, 34-57. İngiltere: Norwood Editions, 1977.
- Manuel, Pedro. "Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence", Doktora tezi, Utrecht University, Hollanda, 2017. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/358079>.
- Marranca, Bonnie. *Ecologies of Theater*. New York: PAJ Publications, 2012.
- Meyerhold, V. *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, der. Ali Berktaş. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.
- Mori, Masahiro. "The Uncanny Valley", *Energy* 7, (1970): 33-35.
- rimini-protokoll.de. Rimini Protokoll. Erişim 17.07.2023, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present>.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi, 2008.
- Stein, Gertrude. "Plays", *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45 içinde*, 59-83. Londra: Penguin Books, 1990.
- Von Kleist, Heinrich. "On the Marionette Theatre", çeviren Thomas G. Neumiller. *The Drama Review* 16/3, (1972): 22-26. doi:10.2307/1144768.

Atıf Biçimi / How cite this article

Akım, Melike Saba. "Karşı-Teatral Bir Düş: İnsansız Tiyatro" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 36-43. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1342205>

Splitting out of Class: Family and Social Class as Schizophrenogenic Forces in Frank McGuinness's *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme**

Merve Hançer¹ 

¹Res. Assist., Muş Alparslan University, Faculty of Arts and Sciences, Department of English Language and Literature, Muş, Türkiye

Corresponding author : Merve Hançer
E-mail : m.hancer@alparslan.edu.tr

*This article has been extracted from my M.A. thesis submitted at Hacı Bayram Veli University in Ankara, entitled "The Representation of Split Selves in Contemporary Irish Drama: Schizoanalytical Reading of Brian Friel's *Philadelphia, Here I Come!*, Frank McGuinness's *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* and Marina Carr's *Woman and Scarecrow*."

ABSTRACT

McGuinness's *The Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (1985) can be considered an exemplary play in which he asserts how historical, political, and social institutions impact individuals, resulting in schizoid states. This study of family and social class as oppressive institutions in Irish society, as reflected in *Sons of Ulster*, examines the split self of the main character, Kenneth Pyper with respect to Deleuze and Guattari's¹ schizoanalysis theory, which considers the idea of split self into social and self-identity as emancipation from social and political pressures. Pyper's split self will be interpreted from a cultural-critical standpoint rather than a "clinical schizophrenic" one. In this way, McGuinness criticizes family and social class institutions as schizophrenogenic forces that constrain the individual by splitting the main character into Elder and Younger Pyper in *Sons of Ulster*.

Keywords: Deleuze and Guattari, Frank McGuinness, Irish Drama, Schizoanalysis, Sons of Ulster

Submitted : 02.10.2023
Revision Requested : 04.11.2023
Last Revision Received : 03.12.2023
Accepted : 11.12.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

¹ As the names of Gilles Deleuze and Felix Guattari will be referenced throughout this study, their names will be stated only once and abbreviated (D&G) for the rest of the study. The same rule will be applied to the play, *The Sons of Ulster Marching Towards the Somme*.

Introduction

“There are but two families in the world
(...) the Haves and the Havenots”²

In 1985, McGuinness wrote *Sons of Ulster*, a play that helped him establish his reputation and put him at the forefront as a significant Irish playwright alongside Thomas Kilroy, Brian Friel, and Tom Murphy. McGuinness employs the memory play structure in the play, with the story told by an old Ulsterman-Loyalist named Old Pyper. The play is about four pairs of Loyalist Ulstermen who fought at the Somme in 1916 during the First World War. *Sons of Ulster* is the critical site of this study in terms of how the “family” and the “social class” are “territorialities” in the life and psychological condition of the protagonist, Pyper. It can be seen through the lens of Deleuze and Guattari’s (D&G) theory of “schizoanalysis.”

The terms “schizoid” and “schizophrenic” are used not as purely clinical or psychiatric terms but rather as a means of freedom, escape, and breaking free of the oppression people experience in society. Eugene W. Holland, a professor and writer of interdisciplinary and critical theory, comments on the term schizophrenia, indicating its derivation from the clinical term: “For schizoanalysis, schizophrenia is not the disease or mental disturbance characterizing or defining schizophrenics.”³ D&G brought a fresh and broader perspective and gave the term “schizophrenia” a new dimension, including social, historical, and political conditions. For them, the concept of schizophrenia is “often through quite ordinary people, the light began to break through the cracks in our all-too-closed minds. Madness need not be all breakdowns. It may also be breakthrough.”⁴ This idea of breaking through, as put forward by D&G, refers to the revolutionary feature of “the schizo” who attempts to escape from oppressive institutions. In this respect, every society has its own major components of social structures consisting of institutions that are called *the oedipalized territorialities*⁵, such as family, religion, nation, and state. These institutions, called “territorialities” by DG, play an important role in shaping the individuals’ identity and establishing the limits of proper behavior for them. However, although some people can easily adapt to and accommodate the rules and laws of these territorialities and lead their lives accordingly, others become entrapped and suffocated by these rules, resulting in a mental breakdown. Therefore, the play *Sons of Ulster* will have been discussed as a paradigmatic example to which DG’s schizoanalytical method can be applied. The protagonist in the play experiences territorial oppression in his life in one way or another, and as a result, he has difficulty subjecting himself to rules and norms. Kenneth Pyper used Old and Young Pyper to free himself from oppression and live beyond all territorial laws and rules.

The best paradigmatic outcome of McGuinness’s enthusiasm as a playwright and his political sensibility as an Irishman is perhaps *Sons of Ulster*, which was originally performed at the Peacock Stage of the Abbey Theater, Dublin, in 1985. The play was met with a positive response from the audiences, and “[a]fter the closing of Mason’s Abbey production which extensively toured Northern Ireland with great success, it has already had an English production in London, at the Hampstead Theater, directed by Michael Attenborough”⁶ in 1986. This play was named the Evening Standard’s “Most Promising Playwright.” Helen Lojek summarized the play’s success as follows: “The response was overwhelmingly positive, and the play has been revived numerous times. Like *Translations*, it breaks down the grand narratives of the past and deliberately undermines stereotypical understandings of sect and violence – and sex, since the play has gay characters.”⁷ Due to the play’s subject matter, McGuinness portrays a wide range of characters from various backgrounds, sexual orientations, and religions. However, McGuinness not only creates a multifaceted play in terms of theme and subject matter, but also deploys some postmodern elements, occasionally perplexing and even further distressing the audience with tragic scenes. In *Sons of Ulster*, the playwright subverts the chronological order of time, and this nonlinear structure of time is the most significant postmodern technique in the play.

This historical play in four parts is about four pairs of young Ulstermen – Loyalists from Northern Ireland – who volunteer to fight for Great Britain during the First World War. Seven of the eight characters in the play die at the Battle of the Somme, with the exception of Kenneth Pyper, the protagonist and narrator of the play. Since the play does not follow a linear plot structure and is classified as a memory play, the reader is greeted by the feeling of Pyper being haunted by his past and the memory of his friends. Elder Pyper reminisces about his days at war in his old age, recounting his sorrow and burden as the sole survivor. Part One “Remembrance” opens with Elder Pyper waking up

² Cervantes Miguel De, *Don Quixote*, trans. John Ruthford (New York: Penguin Books, 2003), 1348.

³ Eugene Holland, *Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis* (London: Routledge, 1999), 2.

⁴ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (Minneapolis: Minnesota U.P., 1983), 131

⁵ Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, xvii.

⁶ Michael Etherton, *Contemporary Irish Dramatists* (New York: St. Martin’s Press, 1989), 47.

⁷ Helen Lojek, “Troubling Perspectives: Northern Ireland, the ‘Troubles’ and Drama”, in *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*, ed. Mary Luckhurst (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 338.

and refusing to remember the past. It takes the form of a monologue and is set in the present day, with Kenneth Pyper bearing the burden of remembrance and being the only survivor of the eight volunteers. After Pyper's reluctance to recall his war memories, the rest of the play takes place in the past and presents a tripartite dramatization of the period between the enlistment of the seven Ulstermen in the army and the moments preceding their deaths at the Somme.⁸

In Part Two, "Initiation," McGuinness sets the play in the past in a makeshift barracks where he brings the seven dead Ulstermen to life on the stage. The characters appear once again young and alive on the stage, eliminating the somber atmosphere of Part One: Remembrance. This part takes the form of a "reception" where Ulstermen become acquainted with each other. Kenneth Pyper and Craig appear first onstage, where Pyper cuts his thumb and overstates this situation by asking Craig to kiss his bleeding thumb. Through Part Two, Craig and Pyper's conversation and attraction to each other suggest a shared homosexuality. Furthermore, Pyper's constant compliment of Craig's "remarkably fine skin," particularly when he further utters "remarkably fine for a man,"⁹ and Craig's calling Pyper "rare,"¹⁰ provide insight into his sexual orientation. The other members of the group join Pyper and Craig, whereupon the eight Ulstermen not only adjust to army life but also to each other. Here, Pyper differs not only by his sexual orientation, but also by his family background, since he belongs to a higher social class than the rest of the group. Millen, for example, is a baker, Moore is a dyer, Roulston is a preacher, and Craig is a blacksmith. Pyper is a sculptor and artist who does not come from a working-class family like the rest of the group. At the end of Part Two, each of them is preoccupied with different tasks, except for Craig and Pyper, who slits his left hand with his penknife. Craig later bandages Pyper's bleeding hand, referring to their homosexual tendencies. The last scene of the play, evoking the Red Hand emblem used by Protestants in Northern Ireland, indicates the devotion of Ulstermen to their cause, as well as their self-sacrifice, without a second thought about their lives, adding to the possibility of a homosexual attraction between Pyper and Craig.

Part Three, "Pairing," takes place five months after Part Two when the eight volunteers have completed their training and adjusted to army life. However, they become weary of war realizing how futile it is to kill and be killed in it. Therefore, they cannot longer define themselves as patriotic or be regarded as heroes fighting for their country. In this sense, all of them go through a process, developing new identities that differ from the stereotype of a soldier. This section reveals the trauma of the war on the individuals by assigning different locations to each pair. Part Four, "Bonding," shows how the tie between the eight Ulstermen grew stronger in the face of war's brutality and futility. When Part Four begins in a trench near the Somme, the eight volunteer Ulstermen appear on stage together, with McIlwaine, Young Pyper, and Millen awake and the rest sleeping. This time, the eight volunteers are confronted with the meaninglessness of war and death. When they prepare for "the real thing,"¹¹ they cannot help questioning the necessity of war, since they all know what awaits them at the Somme. In the final scene, Anderson offers an orange sash to Pyper as a token of their unity and friendship, while Young Pyper chants "Ulster" before the battle. Elder Pyper appears on stage at this point, seeing his own ghost, Younger Pyper, and is reminded that all are dead.

Family and Social Class as the Cause of Schizophrenic Split of the Self

What is so striking throughout the play is Kenneth Pyper's difference from the rest of the group with his sexual orientation, family background, and "anarchic nature"¹² as Pine, a writer and a lecturer on modern drama, notes. Cregan, a scholar in Irish Studies, further observes that Pyper's character is "hostile and brave, deviant and confrontational."¹³ *Sons of Ulster* exemplifies the concept of the split self by dividing Kenneth Pyper's self into Old and Young Pyper on the stage. Kenneth Pyper's divided self is more of a transformation of his character from youth to old age, as well as an overt manifestation of the territorialities of family and social class as authorities wielding power over the individual and denying him the freedom to be true to himself. Dean also makes the following observations about Pyper's split self: "Kenneth Pyper appears in two incarnations—old and young. That the roles are played by two different actors underscores how profoundly unlike the young man the Elder Pyper is."¹⁴ Moreover, Pyper's divided self acutely indicates his internal change as the sole survivor among the eight comrades rather than an external split.

Importantly, as the driving forces behind Pyper's split self, social class and family become more prominent. What is significant in the play about social class and the oppression exerted on Kenneth Pyper is that Northern Ireland is part

⁸ Nally Kenneth, *Celebrating Confusion: The Theatre of Frank McGuinness*, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009), 79.

⁹ Frank McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady* (Faber, 1996), 100.

¹⁰ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady* 106.

¹¹ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady* 184.

¹² Emilie Pine, "The Tyranny of Memory: Remembering the Great War in Frank McGuinness's *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*", *Irish University Review* 40, no. 1 (2010): 60.

¹³ Cregan, *Frank McGuinness's Dramaturgy of Difference and the Irish Theatre* (New York: Peter Lang, 2011), 62.

¹⁴ Joan FitzPatrick Dean, "Self-Dramatization in the Plays of Frank McGuinness", *New Hibernia Review/Iris Éireannach Nua*, JSTOR, 3, no. 1 (1999): 102.

of the United Kingdom of Great Britain. This belonging necessitates or naturally leads to Northern Ireland adopting the English social class system, in its most basic form, consisting of three basic categories: the upper class, the middle class, and the working class, resulting in social stratification.

Focusing on the relationship between McGuinness and Northern Ireland, he was compared with other Irish playwrights such as O'Casey and Shaw who "convey the differing perspectives of the Irelands: South and Abroad,"¹⁵ Schrank observes that McGuinness is devoted to the North. When McGuinness's *Sons of Ulster* was first staged, it caused a stir because it was a Catholic playwright's play set in Northern Ireland and centered on Northern Irish Protestants rather than the Irish Republic and Catholics. Inasmuch as McGuinness's sympathetic treatment sparked debate of Northern Unionists, Eamonn Jordan unveils McGuinness's real purpose behind this concern to be "McGuinness' theatrical search for the existence of many voices."¹⁶ His interest in pluralities having been reflected just before writing *Sons of Ulster*, McGuinness, in an interview in 1985, draws attention to "[t]he neglect of diversities other than the Catholic-Protestant/Nationalist-Unionist ones in Field Day"¹⁷: the diversities between the needs of men and the needs of women, between the needs not simply of rich and poor, but within the middle class, and of the homosexual and the heterosexual."¹⁸ McGuinness emphasizes the pluralities that pervade every establishment in Ireland, from religious institution to social class, and previously, *Sons of Ulster* provides a variety of classes and professions, reflecting McGuinness' keen interest in pluralities, and "the men, including Young Pyper, come from different walks of Ulster life, and they pair off according to class, politics, and sexual orientation."¹⁹ In this regard, Kenneth Pyper appears to be the most distinctive and remarkable character on the stage. His infuriating attitude toward the others, his break with the soldier stereotype, and his social class set him apart from the other soldiers in *Sons of Ulster*. Although this distinction may be interpreted as a competitive advantage, Pyper eventually comes to a dead end, causing him to be "divided." Regrettably, Pyper can only resent his social standing rather than reap its benefits.

According to D&G's definition of "schizo," the protagonist of *Sons of Ulster* is the "schizo" who considers territorialities that wield power over the individual as the cause of schizophrenic split of the self. According to Fakhrkonandeh and Sümbül, the term schizophrenia has been used to expose the historically-ideologically conditioned limits of political, cultural, and therapeutic discourses, as well as social morality.²⁰ Therefore, Pyper, who appears on stage as a divided self, brings his unconscious to the surface to be cured, freeing himself from the constraints of his family and the expectations of his social class. In other words, Pyper's divided self can be explained in terms of D&G's theory of schizoanalysis, as it occurs as a result of the desire to escape what keeps him from manifesting his true identity and suppresses his individuality. Consequently, this person is considered a "schizo revolutionary type":

schizo revolutionary type that follows the lines of escape of desire; breaches the wall and causes flows to move. The revolutionary knows that escape is revolutionary- withdrawal, freaks— provided one sweeps away the social cover on leaving, or causes a piece of the system to get lost in the shuffle. What matters is to break through the wall.²¹

What is striking here is the driving force(s) of this revolutionary type: the oppression of the territorialities of the family and the social class. Unlike the aristocracy, who mostly benefit from their social standing, Pyper openly suffers from and becomes a victim of his social standing. Although McGuinness or Pyper himself does not explicitly reflect Pyper's social status, his comrades persistently emphasize his distinctiveness, that is, his being an aristocrat. Throughout the play, Pyper remains reticent about his social status, yet insinuates it through his words. For example, in his dialogue with Millen and Moore, Pyper states: "I've never done a day's work in my life."²² In addition, he unconsciously reveals his family history during his conversation with Craig.

Pyper: Greyhounds?

Craig: You know about dogs?

*Pyper: We bred, the family bred greyhounds.*²³

¹⁵ Bernice Schrank, "World War One in Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme", in *The Theatre of Frank McGuinness: Stages of Mutability*, ed. Helen Lojek, Dublin (Ireland: Carysfort Press: 2002), 23.

¹⁶ Eamonn Jordan, *The Feast of Famine: The Plays of Frank McGuinness* (Bern: Peter Lang, 1997), 122.

¹⁷ Outdoor music festival that is annually held in London

¹⁸ Jennifer Fitzgerald et al., "The Arts and Ideology: Jennifer Fitzgerald Talks to Seamus Deane, Joan Fowler and Frank McGuinness", *The Crane Bag*, 9, no. 2 (1985): 65.

¹⁹ Sanford Sternlicht, *A Reader's Guide to Modern Irish Drama* (New York: Syracuse University Press, 1998), 140.

²⁰ Alireza Fakhrkonandeh, and Yiğit Sümbül. 'Art as Symptom or Symptomatology? Performative Subjects, Capitalist Performativity, and Performance-Based Therapy in Duncan Macmillan's *People, Places and Things*'. *Interdisciplinary Literary Studies*, 23, no. 4 (2021): 503.

²¹ Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, xvii.

²² McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 109.

²³ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 116.

Although this detail may appear insignificant, it effectively reveals Pyper's background, with his family having bred greyhounds, the only breed of dog mentioned in the Bible and one of the most popular dogs with the British aristocracy as an indication of power and wealth. In particular, greyhounds became much more differentiated from Queen Victoria's husband, Albert, "gifting a white greyhound, called Eos, to the Queen"²⁴; and this led to the association of this type of dog with royalty and nobility and became the representation of the aristocratic way of life. By this example, Pyper cannot leave his past behind, but rather that it comes back to haunt him. Because Young Pyper is dissatisfied with the oppression of his social class, McGuinness frames Pyper's tragic story in this play and demonstrates his oppression within the aforementioned territoriality. In Part Two: "Initiation," Pyper himself informs us that he is "a sculptor" and "works with stone."²⁵ In this respect, as an artist, Pyper unearths his identity as a member of the aristocracy. The rest of the group's members are identified and categorized as workers' by their jobs; these seven Ulstermen acknowledge their low position in society and are aware of the expectations society places on them, such as work and quality of work life. Conversely, Pyper recognizes the constraints and expectations placed on him and is thus trapped by the rules of his class as an artist. His speech deserves to be quoted in its entirety:

Pyper: ... I thought I was doing the same when I cleared out of this country and went to do something with my heart and my eyes and my hands and my brains. Something I could not do here as the eldest son of a respectable family whose greatest boast is that in their house Sir Edward Carson, savior of their tribe danced in the finest gathering Armagh had ever seen. I escaped Carson's dance. While you were running with your precious motors to bring in his guns, I escaped Carson's dance, David. I got out to create, not destroy. But the gods wouldn't allow that. I could not create. That's the real horror of what I found in Paris, not the corpse of a dead whore. I couldn't look at my life's work, for when I saw my hands working they were not mine but the hands of my ancestors, interfering, and I could not be rid of that interference. I could not create. I could only preserve. Preserve my flesh and blood, what I'd seen, what I'd learned. It wasn't enough. I was contaminated. I smashed my sculpture and I rejected any woman who would continue my breed. I destroyed one to make that certain. And I would destroy my own life. I would take up arms at the call of my Protestant fathers. I would kill in their name and I would die in their name. To win their respect would be my sole act of revenge, revenge for the bad joke they had played on me in making me sufficiently different to believe I was unique, when my true uniqueness lay only in how alike them I really was. And then the unseen obstacle in my fate. I met you.²⁶

This statement shows that Pyper is not content with his social status or family. No matter how hard Pyper tries to distance himself from his family's lavish lifestyle, he cannot separate himself from his family and their fancy life. Unlike most people who can enjoy the benefits of belonging to a "swanky" group, Pyper carries his family history like a burden of the rules and laws of his class.²⁷ He suffers, in consequence, from not being able to act out his true self, and thus challenging the privileges or, in other words, "obstacles" of that society through "split self." In this sense, the "schizoanalysis" of D&G will help us establish the connection between Pyper's class background and his divided self.

Pyper is not allowed to behave like the rest of the society, but rather under the rules and laws of his family and his social class. Thus, Elder Pyper regards his younger self as an attempt to escape from the boundaries he encountered in his past. He acknowledges that should he be persistent in acting out his true personality, he will have to bear the consequences of being excommunicated from his own family. Therefore, through his younger self, he has found a way to achieve his emancipation:

Mcllwaine: Pyper? You come from a swanky family, don't you?

Pyper: Why ask that now?

Mcllwaine: I'm just beginning to wonder what you're doing down with us instead of being with them.

Pyper: And who are they?

Mcllwaine: Top brass.

Pyper: I'm not top brass, Mcllwaine. Maybe once. Not now. I blotted my copy book.

Mcllwaine: How?

[...]

Pyper: Just being the black sheep.²⁸

The above scene indeed depicts how much Pyper yearns to pull himself away from his roots and thus attempts to break with the past as well as the awareness of others of his social status. Although Pyper does not explicitly tell why he refers to himself as "black sheep," the conversation between Mcllwaine and Anderson reveals that the group is aware of Pyper's same-gender relationships and of his being the "black sheep" in his family and community:

²⁴ A Dog's Life: Eos! Prince Albert's Loyal Greyhound', *The Esoteric Curiosa* (blog), 16 November 2010, <http://theesotericcuriosa.blogspot.com/2010/11/dogs-life-eos-prince-alberts-loyal.html>.

²⁵ McGuinness, 118.

²⁶ McGuinness, Plays: *The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 163–64.

²⁷ As Karl Marx argues "the class in its turn achieves an independent existence over against the individuals, so that the latter find their conditions of existence predestined, and hence have their position in life and their personal development assigned to them by their class, become subsumed under it." (Marx, "The German Ideology," 20.)

²⁸ McGuinness, Plays: *The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 172.

Mcllwaine: *He's some fighter though. Pyper. Who would have thought it?*

Anderson: *Who indeed?*

Mcllwaine: *You said he was a milksop.*

Anderson: *There's still something rotten there. That time Craig threw himself on him to save him.*

Mcllwaine: *What about them?*

Anderson: *The look on their faces. Something rotten.²⁹*

In this regard, due to his sexual orientation, Pyper is forced out of not only his family but also the society in which he lives. Although heterosexuality is regarded as normal sexual orientation in patriarchal societies, Pyper is an outcast because of his sexuality. The British aristocracy, with its strict heteronormative and patriarchal codes, has no tolerance for people like Pyper. For example, the reason behind the ostracization of homosexuals, especially in the upper classes, can be explained as follows.

homosexuality would completely disrupt the established codes of masculinity, class position, capitalism, and patriarchy because it did not fit into the boundaries of the established social ideology. If homosexuality could not be suppressed and controlled, like other deviant behaviors, it could disrupt the ideology of the entire British Empire.³⁰

In this sense, aristocracy and upper-class men are expected to “create a heteronormative public identity that supports the traditional view of the family as a place of stability, conforms to England’s capitalist social ideology.”³¹ Therefore, Pyper conceives that his so-called “rareness” dishonors his family name as it does not fit traditional family life and therefore is ostracized by his own community. Since aristocracy “was an institution—a set of constraints ... that were devised to control the behavior of a group of individuals,”³² Pyper is forced by his family and social class to follow their rules and laws. However, when his family is unable to control Pyper and tolerate his unique sexual orientation, he is banished to France, where such deviations from social norms and values may be more tolerable than in Northern Ireland. Pyper is not only banished to France to keep him out of the public eye, but he is also completely cut off from his family by their decision to disinherit him:

Pyper: *I remember that time in France.*

Craig: *What?*

Pyper: *In France. I nearly starved there.*

Craig: *You've been there?*

Moore: *When were you there?*

Millen: *What's it like?*

[...]

Pyper: *That time I thought my end had come. Well-deserved bad end. Absolutely friendless. ...*

Moore: *You had no money at all or people to pull you through?*

Pyper: *None.³³*

In this scene, it is clear that Pyper, by embracing his homosexuality and rejecting the heteronormative codes that dominate his family and society, is permanently observed from his community and has no one to lean on. Despite how Pyper’s homosexuality is interpreted “as a quality that excludes him from the constraints of social class. Or perhaps it is rather that, as a single gay man ... he has removed himself from the heteronormative social paradigm,”³⁴ Pyper’s homosexuality seems to have caused his family to exert power over him to lead to psychological breakdown.

Furthermore, the moment he realizes “exit from the aristocratic group was easy, quick, and often permanent”³⁵ upon a small infraction, Pyper attempts to abdicate his responsibilities and thus overcome repression over himself by recoding the system according to his own desire: he enlists in the army stating “I enlisted in the hope of death.”³⁶ Notwithstanding, in bewilderment, Mcllwaine foregrounds the social status of Pyper and cannot help questioning why he fights with them at the Somme since only the working-class members can be “mere pawns in an aristocratic game,”³⁷ whereas upper-class people, in comparison to the working class, “enjoy better health; live longer; live in superior homes; with more amenities, have more money to spend; work shorter hours; receive different and longer education; and are

²⁹ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 147.

³⁰ Jeffrey Bukowski, “Unseen Identity” (M.A. thesis, University of Vermont, 2008), 5.

³¹ Bukowski, 8.

³² Douglas W. Allen, ‘A Theory of the Pre-modern British Aristocracy’, *Explorations in Economic History* 46, no. 3 (2009): 299.

³³ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 110.

³⁴ Joseph Corr, ‘Queer Identities During the Troubles in Northern Ireland: The Birth of Queer Theatre in Northern Ireland.’ (PhD Thesis, University of East Anglia, 2020), 59.

³⁵ Allen, ‘A Theory of the Pre-modern British Aristocracy’, *Explorations in Economic History*, 46, no. 3 (2009): 299

³⁶ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 98.

³⁷ Declan Kiberd, ‘Frank McGuinness and the Sons of Ulster’, *The Yearbook of English Studies* 35, no. 1 (2005): 282.

educationally more successful... and have different tastes in the mass media, and the arts”.³⁸ McIlwaine is aware of this social structure and, as a result, the social stratification that places him beneath Pyper as a working-class member. McIlwaine realizes that life can provide Pyper with every opportunity, whereas he and his kind cannot enjoy life’s simple pleasures due to their social status. McIlwaine behaves properly according to his social status, whereas Pyper perplexes his group with his unconventional attitude. In this regard, his questions allow him to comprehend the depths of Pyper’s motivation for joining the army and even agreeing to be cannon fodder like ordinary people. Not only McIlwaine, but also Craig, highlight Pyper’s distinction in terms of social standing in the play:

Pyper: *Why are you changing?*

Craig: *Because you’re going back. You’ll go back to your proud family. The brave eldest son. Made a man of himself in Flanders. Damn you, after listening to that bit of rabble-rousing, I saw through you. You’re wasted here with us. You’re not of us, man. You’re a leader. You got what you wanted. You always have, you always will. You’ll come through today because you learned to want it.*³⁹

Scott, a sociologist, whose research focuses on political sociology and social stratification, also expresses the possible life chances and the distinction between the working class and the upper class as follows: “A status situation is a causal component in life chances, and a sophisticated sociological analysis must recognize that inequalities in life chances are the effects of both class and status situations, which operate conjointly to determine life chances.”⁴⁰ However, what McIlwaine and Craig lack is Pyper’s dissatisfaction and discordance with aristocratic society. In this sense, Pyper’s situation could aptly be summarized: emotionally and mentally at a dead end due to his background and personal history.⁴¹ Ostensibly, Pyper refuses to be subjected to the aristocracy’s economic and cultural discrimination and denies his “top brass” background as McIlwaine perceives it. Thus, Elder Pyper, reminiscing about his youth and bringing his shadow, Younger Pyper, onto the stage, tries to overcome the constraints that bind him: D&G’s remarks could be illuminating in this regard.

The schizo has his own system of co-ordinates for situating himself at his disposal, because, first of all, he has at his disposal his very own recording code, which does not coincide with the social code, or coincides with it only in order to parody it. The code of delirium or of desire proves to have an extraordinary fluidity.⁴²

According to this statement, it is fair to say that the schizo does not want to conform to the constraints of social codes; even if he does, the schizo’s only goal is to mock them. Similarly, Pyper rejects the social code of his social class and family. Throughout the play, he is filled with doubt and ambiguity about his class’s traditions and religious and political affiliations. Instead of taking a stand on any issue, he avoids any certainty in his search for his true identity.

Furthermore, working-class people are expected to work in manual labor to serve the aristocracy’s needs, whereas the upper classes enjoy their full privileges, with no regard for money or occupation. They work in the arts, the media, and politics. At its most basic, they recreate themselves doing nothing while reaping the benefits of their social standing. In this regard, Kozyr-Kowalski divides society’s social stratification into two groups by emphasizing the sense of alienation between these groups: one merely occupies himself/herself with productive work. At the same time, the other appears to enjoy social activities, having shifted the burden of productive work onto the first group’s shoulders.⁴³

Nonetheless, these living standards do not satisfy Pyper; rather, they lead him to an existential crisis in which he is expected not to work but only to maintain his life as well as to live up to the rules and laws of his social class by preserving its traditions. Upon the question of Craig, “Why did you enlist, Pyper?,” he responds: “I enlisted, before I was conscripted, because I’d nothing better to do. No, that’s wrong. I’d nothing else to do. I enlisted because I’m dying anyway. I want it over quickly.”⁴⁴ Craig and the rest of Ulstermen cannot hide their astonishment at Pyper’s joining the army. Furthermore, Pyper abandons his aristocratic title and becomes one of the ordinary soldiers with no rank who fight in the trenches until they die:

Craig: *Who the hell are you?*

Pyper: *Pyper, sir, Kenneth Pyper.*

Craig: *Are you sure, Pyper –*

Pyper: *Call me Kenneth.*

[...]

Pyper: *Yes, sir, I wish to serve, sir.*⁴⁵

³⁸ Ivan Reid, *Social Class Differences in Britain: A Sourcebook* (London: Open Books, 1977), 234.

³⁹ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 192.

⁴⁰ Scott, ‘Social Class and Stratification in Late Modernity’, *Acta Sociologica*, 45, no. 1 (2002): 23.

⁴¹ Etherton, *Contemporary Irish Dramatists*, 48.

⁴² Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, 15.

⁴³ Stanislaw Kozyr-Kowalski, ‘Marx’s Theory of Classes and Social Strata and “Capital”’, *Polish Sociological Bulletin*, 18, no. 21 (1970): 18.

⁴⁴ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 111.

⁴⁵ McGuinness, *Plays: The Factory Girls; Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme; Innocence; Carthaginians; Baglady*, 104.

Craig: I'm not sir. I'm the same rank as you. I'm Craig. David Craig.

As can be observed, Pyper distances himself from the potential benefits of his aristocratic title, opting instead for a simple life in which he can live outside the expectations of his social class and truly express his own identity. Pyper realizes that his life has reached a point where he can no longer find meaning in life but instead lives according to the expectations of the aristocracy. R.D. Laing highlights the meaninglessness of life both as a cause and as an effect of a schizoid breakdown in individuals. According to Laing, everyone experiences such moods of futility, meaninglessness, and purposelessness in life and questions his being occasionally; however, such moods are more frequent in schizoid individuals. These moods arise because the faculties of perception and/or channels of action are not under the individual's control but are influenced by the split identity.⁴⁶

At this point, Pyper's constant attempt to find a purpose in his life and yet his failure in this are lent countenance by the theories of D&G and Laing. Pyper, the "schizo" in retrospect, projects his dual personality in Young Pyper who attempts to recreate the past and eliminate the repression of the territorialities: the family and the social class. In this way, he intends to liberate himself and cure himself from repression.

Conclusion

Ultimately, McGuinness has chosen "war" as his setting for *Sons of Ulster*, as one in which he could embrace diversity in terms of social class and occupation; therefore, McGuinness's play allows him to explore various issues ranging from homosexuality to social class in society. This four-part memory play in which the protagonist, Pyper, confronts the painful and tragic memories of the Battle of the Somme lays bare McGuinness's effort to reveal the etiology and symptomatology of the self-split and the resulting "schizophrenia." McGuinness presents the splitting of his protagonist Kenneth Pyper in *Sons of Ulster* due to the oppression of social class and the family. Kenneth Pyper, who appears on stage as Young Pyper and Old Pyper, fits D&G's definition of the schizo. From the beginning of the play to the end, Pyper recalls his past days under the oppression of the institutions of power, which caused him to split his self and "not experience himself as a complete person but rather as 'split' in various ways."⁴⁷ Kenneth Pyper is oppressed as a member of the Ulster aristocracy, whose expectations burden him. As an aristocrat and homosexual, he is aware that his peculiarity and sexual orientation will be frowned upon by his conservative and rule-based class, and he eventually finds himself cast out of his family and the public eye. At this point, Pyper recognizes the two paths awaiting him: to conform to these institutions' rules and constraints and lose his identity or diverge from these rules and emancipate himself. At the risk of being shunned by his community and stripped of his social class privileges, he enlists in the army and severs all ties with his family and the aristocracy to preserve his true self. Therefore, Pyper's split self is not an alterego, but occurs as an evolution of his self from youth to old age.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

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.

ORCID:

Merve Hançer 0000-0002-8559-4586

BIBLIOGRAPHY

- 'A Dog's Life: Eos! Prince Albert's Loyal Greyhound'. *The Esoteric Curiosa*. 16 November 2010. <http://theesotericcuriosa.blogspot.com/2010/11/dogs-life-eos-prince-alberts-loyal.html>
- Allen, Douglas W. 'A Theory of the Pre-Modern British Aristocracy'. *Explorations in Economic History* 46, no. 3 (2009): 299–313.
- Bukowski, Jeffrey. 'Unseen Identity'. M.A. thesis, University of Vermont, 2008.
- Cervantes, Miguel De. *Don Quixote*. Translated by John Ruthford. New York: Penguin Books, 2003.

⁴⁶ Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, 80–82.

⁴⁷ Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, 17

- Corr, Joseph. 'Queer Identities During the Troubles in Northern Ireland: The Birth of Queer Theatre in Northern Ireland.' PhD thesis, University of East Anglia, 2020.
- Cregan, David. *Frank McGuinness's Dramaturgy of Difference and the Irish Theatre*. New York: Peter Lang Publishing, 2011.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: Minnesota U.P., 1983.
- Etherton, Michael. *Contemporary Irish Dramatists*. New York: St.Martin's Press, 1989.
- Fahrkonandeh, Alireza, Yiğit Sümbül. 'Art as Symptom or Symptomatology? Performative Subjects, Capitalist Performativity, and Performance-Based Therapy in Duncan Macmillan's People, Places and Things'. *Interdisciplinary Literary Studies*, vol.23, no. 4 (2021): 503-546.
- Fitzgerald, Jennifer, Seamus Deane, Joan Fowler, and Frank McGuinness. 'The Arts and Ideology: Jennifer Fitzgerald Talks to Seamus Deane, Joan Fowler and Frank McGuinness'. *The Crane Bag* 9, no. 2 (1985): 60-69.
- FitzPatrick, Joan Dean. 'Self-Dramatization in the Plays of Frank McGuinness'. *New Hibernia Review/Iris Eireannach Nua*, JSTOR, 3, no. 1 (1999): 97-110.
- Holland, Eugene. *Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*. London: Routledge, 1999.
- Jordan, Eamonn. *The Feast of Famine: The Plays of Frank McGuinness*. Bern: Peter Lang, 1997.
- Kenneth, Nally. *Celebrating Confusion: The Theatre of Frank McGuinness*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Kiberd, Declan. 'Frank McGuinness and the Sons of Ulster'. *The Yearbook of English Studies* 35, no. 1 (2005): 279-97.
- Kozyr- Kowalski, Stanislaw. 'Marx's Theory of Classes and Social Strata and "Capital"'. *The Polish Sociological Bulletin*, JSTOR, no.21 (1970) 17-32.
- Laing, R. D. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. London: Penguin Books, 1990.
- Lojek, Helen. 'Troubling Perspectives: Northern Ireland, the "Troubles" and Drama'. In *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*, edited by Mary Luckhurst, 329-40. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- McGuinness, Frank. *Plays: The Factory Girls, Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme, Innocence, Carthaginians, Baglady*. Faber, 1996.
- Pine, Emilie. 'The Tyranny of Memory: Remembering the Great War in Frank McGuinness's Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme'. *Irish University Review* 40, no. 1 (2010): 59-68.
- Reid, Ivan. *Class in Britain*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- Reid, Ivan. *Social Class Differences in Britain: A Sourcebook*. London: Open Books, 1977.
- Schrank, Bernice. 'World War One in Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme'. In *The Theatre of Frank McGuinness: Stages of Mutability*, edited by Helen Lojek, Dublin. Carysfort Press: 2002.
- Scott, John. 'Social Class and Stratification in Late Modernity'. *Acta Sociologica* 45, no. 1 (2002): 23-35.
- Sternlicht, Sanford. *A Reader's Guide to Modern Irish Drama*. Syracuse University Press, 1998.

How cite this article

Hañçer, Merve. Splitting out of Class: Family and Social Class as Schizophrenogenic Forces in Frank McGuinness's *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 44-52. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1369820>

Oedipus Trajedisinin Kadın Yüzü: Iocasta

The Female Face of Oedipus Tragedy: Iocasta

Bengü Cennet Coşkun¹ 

¹Dr. Öğretim Üyesi, Edebiyat Fakültesi, Eskişehir Dilleri ve Kültürleri Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Bengü Cennet Coşkun

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

ÖZ

Herkes tarafından bilinen mitsel anlatı merkezine Oedipus'u alır, yapılan pek çok araştırma da baş karakter Oedipus merkezinde çeşitlenir. Hedefimiz bu trajedinin kadın yüzü olan ve başlı başına trajik bir karakter olarak incelenebilecek karakter Iocasta'yı merkeze almak olacaktır. Onu doğuran ve ardından onun eşi olan Iocasta, Oedipus mitinin aktarıldığı Antikçağ metinleri içinde incelenecek; öte yandan mitolojik anlatının içeriği detaylıca araştırılırken, karakter analizi yapılarak anne-eş figürünün Yunan ve Roma trajedisinde nasıl farklı biçimlendiğinin yanıtı verilecektir. Bu noktada dikkatimiz sosyal yaşamın tiyatro metinlerine ve sahnesine nasıl etki ettiğine çevrilecek ve böylece Antikçağ yaşayışının en canlı parçası olan tiyatronun insan faktörüne bağlı olarak nasıl değişim gösterdiğini açıkça görme fırsatı yakalayacağız. Freud'un bu mitsel anlatıya psikoloji/psikoterapi açısından bakarak ortaya koyduğu Oedipus kompleksi adının gölgesinde kalan anne ve eş figürü Iocasta'nın metindeki yeri, sosyal yaşamdaki kadına dair ip uçları verirken, bizi amacımıza ulaştıracak ve eseri kadın odaklı okumak yeni bir bakış açısına sahip olmamızı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Oedipus, Iocasta, Antikçağ kadını, Oedipus kompleksi, trajedi

ABSTRACT

The mythical narrative centered on Oedipus is well known, and much researches has diversified around the protagonist Oedipus. The aim of this study will be to focus on Iocasta, the female face of this tragedy, who can be analyzed as a tragic character in her own right. This article will examine Iocasta, who gave birth to Oedipus and later becomes his wife, through the ancient texts that transmit the myth of Oedipus. While the study will investigate in detail the content of the mythological narrative, it will also conduct a character analysis to answer how the mother-wife figure was shaped differently in Greek and Roman tragedies. In this regard, the study will turn its attention to how social life affects theater and thus gain the opportunity to see how theater, the most vivid part of ancient life, changed depending on the human factor. Studying the narrative with a focus on women will lead to the goal and enable a new perspective.

Keywords: Oedipus, Iocaste, Ancient women, Oedipus complex, tragedy

Başvuru/Submitted : 25.09.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 14.10.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 17.10.2023

Kabul/Accepted : 21.11.2023



This article is licensed
under a Creative Commons Attribution
- NonCommercial 4.0 International
License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Ancient myths transformed into symbols and became the deepest part of Western thought and art. After the Renaissance in particular, myths evolved into a tool of expression and thinking, and after became the basis of mythology, which is the subject of a science. A Greek word, myth, universalizes from Ancient Greek beliefs and refers to the allegorical accounts of these beliefs. Attempts must be made to understand any literary text, especially theater texts as they are in the closest contact with all the emotions and life of the people and period, as well as to read these works with knowledge of what the social structure of that period was like. Because anything that did not occur in social life would not have appeared either in literature or on the stage.

The tragedy of Oedipus brings the duality of fate and vanity to the stage; it describes step by step what happens to the main character, who is sunk in the divine *hybris*, and how he descends from the top of the wheel of fate to its bottom. Meanwhile, all characters are unaware of what is happening, and of the tragic event into which they have fallen. Oedipus, who unknowingly kills his father Laius, arrives in the city of Thebes and sees that a divine curse has fallen upon the city. The Sphinx stands at the top of the city and demands the answer to the riddle he asks. By solving the riddle, the answer to which no one knows or dares to answer because the sphinx swallows those who do not know the correct answer, Oedipus becomes king of the city that is headed by the queen, whose husband is dead. When he takes over this kingdom, he is a proud and confident man. But over time he begins to realize that things are not going well. First the plague begins to spread to all the people, and while whole families perish, Oedipus and his family are remain healthy. The tragedy of Oedipus, rewritten by Seneca during the imperial era of Rome, begins with the main character's plea. Oedipus asks the gods in horror why he is healthy while so many people are wasting away. He comes to realize that the gods have a much worse plan for him. In both versions of the tragedies, Oedipus arrives, replacing the former king as the husband of the queen, who is practically obliged to remain in charge of the city, or more accurately, as the representative of the city. In antiquity, having a woman be alone was not preferable, so the one who leads the city rules both the city and the woman at its head, who is the representative of the old kingdom. From this point of view, the woman, Iocasta has no choice. In the Greek world, especially women were completely excluded from social life and had almost no place on the stage; even their death has announced by messengers or described by someone else. On the other hand, women in Ancient Rome were seen to be a little more involved in social life and to also be reflected on the stage; Iocasta, the female face of the tragedy, experiences her pain on stage in the tragic plane established by Seneca and she killed herself on stage as she says her last words and explain her feelings. The fact that this dramatic scene is clearly narrated and experienced by a woman reminds the audience that the story has another tragic character. Oedipus does not bear this shame alone, the woman who gave birth to him and then married him also expressed her shame in a shocking way.

In conclusion, one can clearly see the explicit distinction between Sophocles' and Seneca's texts and understand that this distinction is a reflection of social life. The fact that the female figure remains in the background in tragic texts does not mean that nothing tragic happened in the female side of the narrative. On the contrary, a much more passive and doomed female model is read. This is why the study has taken Iocasta as an example; seeing how she is positioned within a notion as well known to the public as the Oedipus complex will allow for an objective reading to be made and help at better understanding the emotions the fateful dilemma created in the characters.

Giriş

Yunan edebiyatının dikkat çeken metinlerinden *Oidipous Tyrannos*,¹ günümüze kadar ulaşan ve çağlar boyu farklı okumalara kaynaklık eden önemli bir trajedi eseridir. Sophokles'in (*Oidipous Tyrannos*) *Kral Oedipus*'u, yaklaşık MÖ 430 yılında -savaşın başladığı sırada- sahnelenir ve anlatısı Atina'nın düşman şehirlerinden biri olan Thebai'da geçmektedir.² Herhangi bir edebiyat eserini olduğu gibi, bu trajediyi de hem yazıldığı sırada yazarın bulunduğu sosyal ortam, hem de anlatı bağlamında değerlendirerek, önce Sophokles'in ve ardından Seneca'nın aktardığı Oedipus'un trajedilerini inceleyecek ve hem zamanın hem de sosyal yapının sebep olduğu yaklaşımların farklılıklarını, özellikle kadın ve anne rolündeki Iocasta'nın rolünü, transformasyonunu değerlendireceğiz.

Antikçağın vazgeçilmez edebi türü trajedide, yazar tarafından seçilen karakterler destansı anlatıda -genellikle tanrılar tarafından- karışıklığa itilmiş ve çıkmaza sokulmuş olanlardır. Trajedilerde birebir kahramanlık hikayesini alıntılanmak yerine, destansı anlatının içinden işlenebilecek bir kahraman seçerler ve Aristoteles'in aktarımıyla bu kahramanın bir gün doğumundan batımına kadar olan sürede yaşadıkları aktarılır.³ Seçilen kahramanın yazgısındaki karışıklıklar ve içine düştüğü çıkmazlar muhakkak ev halkının, yaşadıkları şehrin veya dahil oldukları herhangi bir topluluğun da feci halde sonu olacaktır.⁴ Başkahramanımız Oedipus ile hem annesi hem de eşi olan Iocasta etrafında gelişen olaylar çıkmaza girerek, tüm hane halkını hatta tüm şehir devletini büyük bir yıkıma uğratar. Aristoteles *Peri Poietikês* eserinde destan ve trajedi arasındaki ayırmadan bahsederken bu konuyu detaylıca inceler. Ona göre, bir trajedi metninin dikkat çekiciliği öyküsündeki eylemlerin hem kaçınılmaz hem de beklenmedik oluşudur. Destanın aksine trajedinin şaşırtıcı olması en temel özelliktir; bu nedenle trajik kahramanın talihi bir anda değişir.

Aristoteles bu konuyu örneklemek için Oedipus'un öyküsünü ele alır; Oedipus bir yandan, kendisinin öldürdüğünü bilmeden, kral Laius'un katilinin peşine düşerken, diğer yandan da annesiyle ilgili gönlünü rahatlatması için çağırdığı kişilerin gerçek kimliğini ortaya çıkarmasıyla bir anda beklemediği bir trajedinin içine düşer.⁵ Oedipus trajedisi bir çok çalışmada farklı açılardan incelenmiş ve çalışılmıştır elbette, ancak bu çalışma trajedinin öteki yüzü ve tamamlayıcı unsuru olarak onun annesi ve eşi olan Iocasta'ya, anlatının kadın yüzüne, odaklanmayı hedeflemektedir. Trajedi eserinin kaynaklık ettiği ve Freud'un gözünden bakılarak psikiyatrik bir örnek haline getirilen anlatı, tek kişilik değildir, bu açıdan tek taraflı okunmamalıdır. Oğulun anneye duyduğu bağ ile annenin oğula duyduğu bağ -farklı olsa da- karşılıklı olarak birbirini tamamlayan bir ilişkinin iki ayrı ucudur. Bu açıdan yazarın trajedide kullandığı diğer araçları incelemek ve trajedinin yazıldığı dönemin nasıl bir yaşama biçimine sahip olduğunu anlamaya çalışmak, Freud'un tespiti için örnek oluşturması amacıyla kullandığı ve zihinlere bu haliyle kazınan trajik kahraman Oedipus'a başka bir açıdan bakmayı sağlaması amaçlanmaktadır.

Yüzyıllardır okunan, Sophokles'in kalemiyle Grekçeye, ve ardından Seneca aracılığıyla Latinceye uyarlanan, sonra da sayısız dile çevrilen *Oidipous Tyrannos* (Kral Oidipous) eserinin adını incelemekle başlayalım öncelikle. Eserin orijinal adı *Οιδιπουζ τυραννοζ*, Latin harfleriyle yazımı *Oidipous Tyrannos*, özellikle böyle seçilir; zira hem Oidipous'un adı, hem de ona uygun görülen tiran sıfatı verilmek istenen mesajı doğrudan iletir. *τυραννοζ* (Tyrannos) kelimesi daha sonra *Rex* yani kral olarak karşılanmış olsa da, koşulsuz ve mutlak hakiminin yanında, bir yeri zorla ele geçiren anlamına da sahiptir. Halk tarafından seçilmiş bir kralı değil, aslında yönetimi ele geçiren bir kişiyi, baskıcı ve zorbalıkla yönetimi devam ettirenleri işaret etmek için kullanılır. Bu açıdan eserin Türkçesi için *Kral Oidipous* mu, yoksa *Tiran Oidipous* mu demek gerekir acaba? *Oidipous* ismine geldiğimizdeyse, hemen hemen tüm etimoloji sözlüklerinde şişmek, kabarmak anlamlarına gelen *oideo* ve ayak, ayağın etrafı, en alt kısım, bedenin yere en yakın kısmı anlamlarına gelen *pous* kelimelerinin birleşiminden oluştuğu aktarılır. Anlatıdaki kahraman, kehanetten kaçmak isteyen babası tarafından -dönemin pek çok istenmeyen bebeğine yapıldığı gibi - ayakları delinip, birbirlerine bağlanarak bebek haliyle doğaya bırakılır, bu da isminin neden böyle seçildiğini doğrular niteliktedir: ayaklarında iyileşmeyen şişlikler vardır.⁶

Bir mit olarak sözlü anlatıda dilden dile yayılan Oedipus ve makus talihi pek çok antik eserde karşımıza çıkar.

¹ Bu çalışmada, ileride açıklanacağı üzere, kahramanın Latince adı temel alınmıştır. Grekçe anlatının kahramanı olan *Οιδιπουζ* (*Oidipous*) ismi, özel isimlerin çekimlenerek kullanılması sebebiyle Latinceye Oedipus olarak geçer ve daha sonra batı dillerine de Latince aracılığıyla kimi yapı değişiklikleriyle transfer olur. Türkçeye biçim değiştirdiği haliyle geçen isim ne yazık ki, Grekçe ve Latince kullanımının bir karması halinde, *Oidipus* biçimiyle kullanılır olmuştur. Oysa Türkçe, özel isimlerin kesme imiyle ayrılarak orijinal halinin korunabilirdiği, özel isimlerin ana yapılarının bozulmadan tutulabildiği incelikli bir dildir. Buna rağmen başka batı dilleri çevirisiyle öğrenilen Antikçağ kültürü böylesi çarpıtılmış ve yanlış kullanılan nice isimle doludur. Doğru kabul edilen yanlışları düzeltmek üzere, klasik filolog olarak bizim görevimiz doğru kaynağı göstermek ve kullanılmasını sağlamak olacaktır. Bu sebeple biz bu çalışmada Latince bir eseri temel aldığımız için genel olarak ismin Latincesi olan "Oedipus"u kullandık; ayrıca özellikle Grekçe eserden bahsederken de Grekçesini "Oidipous"u kullandık. Aynı durum Grekçesi *Iokaste* ve Latincesi *Iocasta* olan anne figürünün ismi için de geçerlidir.

² Paul Cartledge, "Deep Plays: Theatre as Process in Civic Life" (New York: Cambridge University Press, 1997), 31.

³ Aristoteles, *Peri Poietikês*, 1460a.

⁴ Richard Buxton, "Tragedy and Greek Myth", (New York: Cambridge University Press, 2007), 166-167.

⁵ Aristoteles, *Peri Poietikês*, 1451a-1452b.

⁶ "Oidipous", R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek, Vol. 1-2*. (Boston: Brill, 2010) s.: 1054. "Oedipus", Kathleen N. Daly, *Greek and Roman Mythology A to Z*, (New York: Facts on File, 2004) s.: 94. *Oidipous* ismi Grekçe söylenceden alınıp Latinceleştirilerek Roma'ya aktarılmış ve *Oedipus* haliyle kullanılmıştır. Ayrıca Seneca'nın kaleme aldığı trajediler arasında ve Latin edebiyatı tarihinde de yerini almıştır. Burada Sophokles'in orijinal metnine gönderme yapmak için Grekçesi işaret edilmiş, ancak çalışmanın devamında Latince yazımıyla ve Batı dillerindeki karşılığıyla *Oedipus* ismi temel alınacaktır.

Ancak ilkin anlatısına Oedipus'un Thebai şehrini nasıl aldığını anlatarak başlayan Apollodoros'un *Biblioteka* eseriyle başlamak ve anlatıyı onun kurduğu geniş ağ bağlantılarıyla aktarışıyla giderek açmak yerinde olacaktır. *Biblioteka* eserinin üçüncü kitabında detaylandırdığı Thebai⁷ şehri ve şehrin tanrılarla olan ilişkisini, özellikle beşinci bölümde Oedipus ve ailesinin çerçevesinde anlatmaya başlar Apollodoros.

*"Amphion'un ölümünden sonra Laius krallığı devraldı. Böylece Menoeceos'un kızıyla evlendi; bazıları ona Iokaste der, bazılarıysa Epikaste. Kehanet onu (Laius) erkek evlat sahibi olmaması için uyardı, zira dünyaya getireceği oğul babasını öldürebilirdi; yine de, şarapla yıkanıp, karısıyla birlikte oldu. Bebek doğduğundaysa ayak bileklerini yaka iğnesiyle birbirine tutuşturdu ve verdi bir çobana onu (ıssız) bırakıp dönsün diye. Ama çoban onu Kithairon'a bıraktı; ve Korinthos kralı Polybos'un sığıp çobanları onu bularak kralın eşi Periboia'ya getirdi. Kraliçe onu evlat edindi ve kendi çocuklarından saydı; ayak bileklerini iyileştirdikten sonra, şişmiş olan ayaklarından dolayı, ona Oidipous adını verdi."*⁸

Herkes tarafından bilinen bu anlatıyı detaylandırılmaya devam eder Apollodoros, Oedipus gerçek annesini öğrenmek için onu büyüten Periboia'ya baskı yapar, ancak cevap alamadığı için çareyi gerçeği öğrenmeye Delphoi tapınağına gitmekte bulur. Delphio tapınağı kehanetlerin merkezidir ve tüm kehanetler tanrı Apollon tarafından yapılır, herkesin en doğru kehanetleri aldığı yer burasıdır. "Tanrı ona ana vatanına gitmemesini, çünkü babasını öldüreceğini ve annesine yalan söyleyeceğini söyler."⁹ Ana yurdunun terk ettiği Korinthos olduğunu düşünen Oedipus, şehirden ayrılır ve Phokis'e doğru yola koyulur. O sırada bir dört yol ağzında karşısına savaş arabası kullanan Laius çıkar. Laius'un uşağı Polyphontes ona yoldan çekilmesini emrederek bir atını öldürünce, Oedipus bu saldırıya karşılık öfkeyle hem uşağını hem de Laius'u öldürür ve Thebai'a varır.¹⁰

Apollodoros tarafından adeta oradaymış gibi adım adım aktarılan bu serüvende, tüm eylemlerin eyleyeni Oedipus gibi görünür. Ancak ilişkilerin örgüsü ve yan trajik karakterler tüm öyküyü çevrelemektedir. Kral Laius'un ölümü ve defnedilişinden sonra kardeşi Creon yönetime geçer. Onun yönetiminde Thebai şehrinin başına büyük bir felaket gelir. Hera, anası Ekhidna babası Typhon olan; kadın yüzüne sahip, göğsü, ayakları ve kuyruğu aslanınkilere benzeyen, ayrıca kuş gibi kanatları olan; Mousa'lardan (esin perileri) bilmece sormayı öğrenmiş olan Sphinks'i (Sfenks) gönderir.¹¹ Bu tanrısal yaratık Phicion dağına başına oturur ve Thebai halkına çözmesi için bir bilmece sorar. "Bilmece şöyledir: Yalnızca tek sesi olan ve yeni doğduğunda dört ayaklı, sonra iki ayaklı, sonra da üç ayaklı olan şey nedir?"¹² Bu bilmece halk tarafından çözülmeye çalışılır, ancak pek çok kişi çözemediğinden yaratık tarafından yutulur; bu sebeple Creon'un oğulları bilmeceyi yanıtlamak için en doğru zamanı beklerler. Şehre varan Oedipus başına geleceklerden korkmadan, karşılaştığı durumun içine düşünmeden girer ve yanıtlamak üzere bilmeceyi öğrenmek ister. Ardından bilmecenin yanıtının doğduğunda emekleyen, yetişkinliğinde iki ayak üstüne kalkan ve sonra bir destekle yürüyebilir halen gelen "insan" olduğuna karar verir ve cesaretle Sphinks'in karşısına çıkarak yanıtını söyler. Spinks bir anda dağın tepesinden aşağı uçup gider, Thebai şehri özgürlüğüne kavuşur ve bu kurtuluşun mimarı olarak yönetimi Oedipus ele geçirir. Tam da hikayenin bu kısmında Apollodoros şöyle bir cümle kurar:

*"Böylece Sphinks kendisini kalenin tepesinden aşağı salıverdi, ve Oidipous hem yönetimi ele geçirdi, hem de farkında olmadan annesiyle evlendi. Ondan oğulları Polynikes, Etiokles ve kızları Ismene ve Antigone doğdu."*¹³

Sophokles'in her şeyin yaşanıp sonlandığı yerden aralık aktardığı trajik hikayenin öncesinde sürecin nasıl geliştiğini aktaran Apollodoros, eylemin bilinmeden yapıldığını özellikle belirtir. Oedipus şehre gelir gelmez canavar tarafından yutulmaktan korkmayarak veya belki bunu bilmeden, adeta bir cahil cesaretiyle yanıtını vermek üzere yaratığın önüne çıkar. Ancak tüm deneyimin merkezinde ve eylemleri yöneten kişisi olarak Oedipus, bu trajik anlatıda tek başına değildir. Çünkü aslında onun trajedisi Thebai şehrinin başına geçmesi ve annesi olduğunu bilmediği Iocasta ile evlenmesiyle

⁷ Antikçağda bu isimde pek çok şehir bulunur. "Thēbae", *A Latin Dictionary*, Charlton T. Lewis, Charles Short (Oxford: Clarendon Press, 1879). Bunlardan birisi Mısır'ın kuzeyinde (bugün Karnak), biri Kilikia'da (bugün Anadolu'nun güneyinde Toros dağlarıyla çevrili, Tarsus'un merkez olduğu alan), bir diğeri Mysia'dadır (bugün Balıkesir ve İzmir'in kuzeyini kapsayan alan). Orpheus'un ve Antik Yunan dünyasının pek çok anlatısında yer alan Thebai şehriyse Grekçe *Boiotia* adı verilen bölgede, Yunanistan topraklarının merkezindedir (bugün adı Boeotia olarak geçer, Antik dünyada Korinthos körfezinin kuzeyindedir). "Θηβαί-Thebes", *A Greek-English Lexicon*, Henry George Liddell, Robert Scott, (Oxford: Clarendon Press, 1940). Apollodoros'un da aktarmaya başladığı gibi Thebai şehrinin serüveni şehrin ilk kralı olan Kadmos'un kızı Semele ile başlar. Zeus ile birlikte olup Dionysos'u doğuran Semele, ölümlü bir insan olarak tanrılar arasında katılan oğlunu doğurarak bir ilk olur. Trajik hikayesi oğlu Dionysos'un Hera'dan saklanmasıyla devam eder ve Thebai şehrinin tarihi de trajedinin babası Dionysos'la sıkı sıkıya bağlanır ve pek çok trajik hikaye bu şehirde geçer. Başlı başına bir başvuru eseri olarak hazırlanan *Biblioteka (Kütüphane)* Thebai'nin hikayesini de tüm bağlantılarıyla aktarırken, aslında şehrin trajik yapısının tüm tarihinde olduğunu söylemiş olur. Oedipus'un babası Laius'a kadar olan süreci aktararak ardından bu trajik olayı ve devamını aktarır. Apollodoros, *Biblioteka*, 3.1.-16.

⁸ Apollodoros, *Biblioteka*, 3.5.7.

⁹ Apollodoros, *Biblioteka*, 3.5.7.

¹⁰ Apollodoros, *Biblioteka*, 3.5.7.

¹¹ Sphinks, Yunan mitolojisinde yılanvari bir canavar olarak anlatılan Typhon, Hediados'un eserinde toprak ana Gaia'nın ve Tartaros'un oğlu olarak tarif edilirken, kimi anlatılarda Hera'nın, kimisinde de Kronos'un oğlu olarak tarif edilir. Ancak bizim için önemli olan şu ki, hem Typhon, hem de dişi-engerek anlamına gelen ve yarı kadın yarı yılan olarak tarif edilen dev Ekhidna anlatılardaki canavar motiflerinin atalarıdır. Spinks de anası Ekhidna ve Typhon'dan veya bir başka canavar olan çift başlı köpek Orthos'tan doğmuş olarak tarif edilir. Besbelli korkutucu bir canavar olan Sphinks'in adı sıkı sıkıya, sıkıştırılmak anlamına gelen sphingo fiilinden türem, kanatlı bir dişi aslan görünümüyle Thebai şehriyle ilgili bu anlatıyla bilinir. Mike Dixon-Kennedy, *Enclopedia Greco-Roman Mythology*, (California: ABC-CLIO, 2004) *Sphinx*, s.: 283. Kathleen N. Daly, *Greek and Roman Mythology A to Z, Sphinx*, 120.

¹² Apollodoros, *Biblioteka*, 3.5.8.

¹³ Apollodoros, *Biblioteka*, 3.5.8.

başlar. Burada hikayenin bir diğer tarafı olan ve sonra koronun sesinden düşüncelerini duyduğumuz Thebai halkı ve şehrin başında tek başına kalan Iocasta unutulmamalıdır. Peki, bu kabul edilemez durumda Iocasta'nın hiç söz hakkı olmayacak mı? Onunla birlikte olan bu kadın, eşini henüz kaybetmiştir ve şehrin yönetimini elinde tutan kişinin eşi olarak görevine devam etmesi gerekir; bu kişi oğlu olsa bile. Bu kısa özetle anlaşılacağı üzere bizim sorumuz trajedinin dışı tarafı hakkında olacak; şehrin başına geçen kişinin oğlu Oedipus olduğunu bilmeden onunla evlenmek zorunda kalan Iocasta'nın, bu trajik olaydan herhangi bir şekilde çıkma ihtimali var mıdır?

İlkin şunu sorabiliriz o halde, kimdir bu Iocasta? Sophokles'in kariyerinin ilk oyunlarından olan *Antigone*'de de karşımıza yine anne olarak çıkan Iocasta, yalnızca Homeros ve Apollodoros'un eserlerinde *Epikaste* ismiyle anılır. Grekçe kullanılışı *Iokaste* veya -lehçe değişimiyle- *Iokasta* olarak karşımıza çıkar. Latinceleştirdiğinde *Iocasta* olan isim, Seneca'nın *Oedipus* trajedisinde bu haliyle kullanılır.¹⁴ Apollodoros eserinde Iocasta'dan iki isimle bahsediyor: "bazılarının Iokaste, bazılarının Epikaste dediği". Sözlü gelenekte var olduğu belli olan Thebai'li bu soyun, yazılı olarak karşımıza çıktığı ilk yer Homeros'un *Odyssea*'sı olur; Oedipus'un annesi, Epikaste olarak anılmaktadır. Bilici Teiresias'a ulaşmak için yeraltı dünyasına inen kahraman Odysseus, orada kestiği kurbanın kanına üşüşen ruhlar arasında annesini görür ve onunla konuşurken etraflarına başka kadın ruhları da yavaşır; Thebai'li kadınların hikayesi tam da burada anlatılır. Trajedilere konu olan bu şehrin soyunun Zeus'a dayandığını aktaran Homeros, kahramanın yeraltı yolculuğunda anne üzerinden dışı bir alan yaratmış ve kadınların hikayeleriyle farklı anlatıları eserine katmıştır.

*Oidipous'un anasını güzel Epikaste'yi gördüm,
Cehaletinden korkunç işler yapan, kendi oğluyla evlenen;
Ve O (Oidipous) öz babasını öldürürken, koynuna girdi anasının,
Tanrılar da bunu kısa zamanda insanlar arasında bilinir kıldılar.
Yine de, güzelim Thebai'de, Oidipous yönetti Kadmosları
Tanrıların acımasız tasarıları sayesinde.
Epikaste'ye, kuvvetli gardiyan, Hades'in Evine inmişti,
Yüksek tavandan hızlıca ölümcül bir ilmek yaparak kendini bıraktı kederine,
Ama Oidipous için, bir annenin öcünü alan Furia'ların
Getirebileceği sayısız acı bıraktı ardında.¹⁵*

Homeros bu trajik anlatıya, Thebai kadınlarının biri olan Iocasta'nın hali üzerinden değinir. Odysseus, Oedipus'la değil, onun zaferiyle lanetlenen annesiyle karşılaşır. Anlatıyı kavramak için oldukça önemli olan bu bölüm, Homerosçu söylemdeki Oedipus mitinin genel çerçevesi hakkında bize ilk bilgiyi verir: baba katli, ensest, *miasma*¹⁶ ve tabii Oedipus'un annesinin kendisini öldürüşü. Bu şekilde aslında Oedipus ve Iocasta'nın gerçeğin farkında olmayarak nasıl bir suçun içine düştüklerinin haberini alırız. Yeryüzünde barınamayan, yeraltınaysa kaygıyla inen anne-eş her iki düzlemde de huzur bulamayacaktır artık. Kahraman Odysseus ile Iocasta'nın karşılaşması, tüm anlatıya öte dünyadan bir bakıştır, Furia'ların, yani öç tanrıçalarının acımasız ve amansızca bir görevle Oedipus'un başına belalar getirecek olmaları bilgisi de, suçun tanrısal düzlemde nasıl karşılandığını açıklar niteliktedir. İnsani aklın bilgisizliği onları onulmaz bir hastalığın, lanetin pençesine düşürmüştür.¹⁷

Eserin Latince versiyonu olarak Roma'nın imparatorluk döneminin önemli isimlerinden Seneca'nın yine trajedi formunda işlediği Oedipus miti, trajedinin karakterlerinin derinliği bazı noktalarda Sophokles'in aktarımından farklılaşarak karşımıza çıkar. Özellikle gerçeklerin beklenmedik bir şekilde ortaya çıktığı sırada Oedipus'un, gözlerini oyarak kendini karanlıkla cezalandırmasını anlatan Seneca, kahramanın durumunu derinlemesine aktarmaya başlar. Oedipus, gün yüzüne çıkmış tüm kötülüklerden uzaklaştığını hissetmektedir artık, gözlerinden sarkan parçaları temizler ve tanrılara hastalıkla cezalandırılan toprakları için yakarmaya başlar:

Ülkemin canını bağışla, işte, yalvarıyorum; ben adaleti sağladım çoktan, ödenmesi gereken bedeli ödedim¹⁸

Peşi sıra koroyla yeni bir sahneye geçiş yapan Seneca, iki ana karakteri yüz yüze getirerek trajik olay hakkında

¹⁴ Epikaste", William Smith. *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, (London: John Murray, 1848). Bu eserlerden farklı olarak Hyginus'un *Fabulae* (66-67) eserinde ve Statius'ta da adı geçmiştir. Demek ki Iokaste, Iokasta, Epikaste olarak Grekçe kullanımı olan isim, Iocasta ve daha sonra Batı dillerinde Iocasta olarak kullanılmıştır. Bunların ışığında Oedipus'un annesi Iocasta'nın adı çalışmamız boyunca, alıntı yapılmadığı veya özellikle Grekçesi kullanılmadığı sürece, Latince ve ardından diğer Batı dillerinde olduğu gibi *Iocasta* olarak belirtilmiştir.

¹⁵ Homeros, *Odyssea*, 11. 271-280.

¹⁶ *Miasma* trajik bir kavram olarak karşımıza çıkar; farklı nedenlerden çıkıp yayılcı özellik sergileyen bir olaydır. *Mia* kökünden türeyen kelimelerde, bir şeyin bütünlüğünü bozma, kirlenme anlamı vardır. *Miainō* fiili kazanılmış bir şöreti uygunsuz sözlerle lekelemek, sahtekarlık yaparak doğruluğu yok etmek anlamlarında kullanılır. Adalet, hukuk ve dinsel sadakat *miasma* tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sophokles'in *Oedipus*'undaki açılış sahnesinde yaşanan bir *miasma* sonucu olanlardır. İşlenen bir cinayet sonrasında, veba illeti (bu tür illet vebadan da beterdir ve Grekler buna *loimos* der) tüm kenti (Thebai) sarmış, toprağı çiçeksiz, otlakları sürsüz, anaları oğulsuz bırakmıştır. Kent yıkıcı bir tehdit altındadır *Miasma*'ya uğrayan kişi (*miaros*=kirlenmiş) dinsel anlamda kirlendiği için, örneğin bir tapınağa giremez, kirliliği tehlikelidir ve bulaşabilir. Detaylı bilgi için bkz. Robert Parker, *Miasma: Pollution and Purification in early Greek Religion*, (Oxford: Oxford University Press, 1996), 1-17.

¹⁷ Andreas Markantonatos, *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens, and the World*, (Berlin: Walter de Gruyter, 2007), 45-46.

¹⁸ Seneca, *Oedipus*, 975-976.

konuşmalarını sağlar. Bu daha önce görmediğimiz bir katarsis aracı olarak seyirciye iki tarafın da gözünde sunulur. Hem erkek, hem de kadın yaşadıkları acının kendilerinde yarattığı kederi seyirciyle/okuyucuyla paylaşırlar. Oedipus ve Iocasta karşı karşıya kalırlar, Iocasta'nın sözleri, içinde olduğu çaresiz durumu aktarır niteliktedir.

“Ne diye çağırayım seni? Oğlum mu? Şüphe duyuyor musun? Oğlumsun; oğlum olmaktan utanyor musun?”¹⁹

Oedipus'un kör gözlerinin karanlığında, eşinin sesini artık annesinin sesi olarak duyar, bu acı gerçeği kabul edilişle anlatı derinleşir.²⁰ Iocasta, kaderin kendileri için ördüğü ağın farkına varır; her şeyi önceden bilen kader karşısında bilgisizliğe mahkum olan insanın her zaman masum olduğunu söyleyerek oğlu-eşi karşısında duygularını ifade etmeye devam eder.²¹ Oedipus annesine susması için; kulaklarını, bedeninden geri kalanları, kanındaki tohumu ve birbirleri için uygun olan sıfatların doğru ya da yanlış her şeklini (karı-koca veya anne-oğul) bir kenara bırakması için yalvarır. Bunun ardından Iocasta susacaktır, ancak önce trajedinin kadın karakterinin son sözlerini dinleriz.

Ey ruhum, neyden uyuştun böyle? (Onun) Suçlarını paylaşırken neden cezalarını reddediyorsun? Seninle, ey yasak aşık, insanlığın yasalarının tüm onuru birbirine karışıp yok oldu. Öl ve kılıçla günahkar ruhunu çıkar (bedenden). Eğer dünyayı sarsan tanrının kendi yıldırımları savrulmuyorsa acımasız eliyle, hiç günahkar bir anne suçlarına denk bir ceza ödeyebilir mi. Ölümü diliyorum: ölümün yolu açılıns önümde.²²

Ardından Iocasta, oğlunun babası Laius'un kılıcını alır eline ve kendisini nasıl öldüreceğini seçmeye çalışır o çılgınlık anında. İlk oğlunu çok seven kalbinin evine, göğsüne saplamayı düşünür kılıcı, ardından tüm bu sözleri söyleten nefesini kesmek için boğazını kesmeyi düşünür; ancak en sonunda hem oğlunu hem kocası olan Oedipus'u taşıdığı rahmine saplar kılıcı ve oracıkta ölür.²³

Iocasta, Seneca'nın eserinde acısını ifade edebilen bir trajik kahramana dönüşür. Sophokles'in *Oidipous Tyrannos* metninde Oedipus henüz durumu kabul etmezken ve ipuçlarını sürerek sonuca ulaşmaya yaklaşmışken, Iocasta onunla yüzleşmeden veya herhangi bir duygusunu ifade etmeden ortadan kaybolur. Iocasta'nın saraya dönüşü ve kendisini nasıl öldürdüğü konusunda bilgiyi Oedipus'a ölümünü aktaran haberciden alırız. Haberci, Iocasta'ya dair gördüğü sahneyi tüm detayıyla hiç kesmeden aktarır; habercinin sözlerini duyunca Oedipus önce bir kılıç arar, sonra da annesi olduğunu öğrendiği eşinin nerede olduğunu sorar, saraydakiler ona Iocasta'nın yerini gösterdiğinde kadının hala ipte sallanmakta olduğunu görür ve deliye döner.²⁴ Sophokles'in Iocasta'ya dair tüm aktarımı tamamen dolaylıdır, trajedinin kadın tarafının duygularını aktarmasına izin verilmez, ölümü de kapalı kapılar ardında, seyircinin gözünden uzakta olur. Oysa Seneca, trajik karakterlerin her ikisini de konuşturarak duygularını ifade etmelerini sağlar ve Iocasta'nın ölümünü seyircinin gözünün önünde gerçekleştirmesini ister. Bu Homeros'un metninden beri sözü edilen 'anne-eş'in hikayeye katılmasını sağlar.

Anlatıda bize aktarılan bilgisizlikleriyle örnek hayatlar yaşayan kişilerin, bir anda sahip oldukları bilgiyle baht dönüşleri ve günahkar oluşlarıdır; bu bakışla iki karakter de aynı açıdan trajiktir. Bir yanda Thebai şehrini zekasıyla avcuna alan karakter Oedipus varken; diğer yanda şehri aldığı için ona “mecbur” olan eşi. Söylencenin aktarımından esinlenen ve dönem Yunanistan'ındaki sosyal hayattan etkilenen Sophokles, eserinde kadını yalnızca ana karakteri (yani erkeği) etkileyen olarak alır. Kadının duygusunu seyirciyle buluşturmaz ve bu Atina için oldukça doğaldır. Paul Chrystal'ın çalışmasında özellikle belirttiği gibi, Atina trajedisinde kadın karakterin sesi ne kadar gür çıksa da, veya ne kadar etkili bir konuşma yapsa da, unutulmaması gereken bunun bir erkek tarafından oynanacağı, genellikle bir erkek tarafından yazıldığı ve çoğunluğu (hatta kimi zaman tümü) erkek olan seyirciler tarafından izleneceğidir. “Kadının sözü, erkeğin sözüdür. Daha iyi bir söylemlerle erkek bakış açısının kadın sesiyle aktarılmasıdır”. Öte yandan sosyal yaşamda karşıt düşüncelerini söyleyemeyen veya varlığını rahatlıkla gözler önüne seremeyen kadın, destan, trajedi veya komedi gibi dramatik eserlerde bunları gerçekleştirme şansı bulur. Halk arasındaki kadın sayısıyla Atina tiyatrosundaki kadın sayısının farklılığı adeta bir paradoks gibidir.²⁵ Zira Antik Yunan kültüründe kadın ne söz sahibidir, ne de yetki. Halkın içine karışıp sosyal ortamlarda varlık gösteremediği için, evde de varlığı belli belirsizdir. Üremek için ona ihtiyaç duyulur, ancak kadının ailedeki yeri diğerlerinden ayrıdır ve bu iyi bir ayrı olma durumu değildir. Pratik olarak kadın, -tercihen erkek- çocuk doğurma görevine sahiptir; soyun devamı için çalışmalı, olabildiğince sağlıklı çocuklar doğurmalıdır. Atina'da kız çocukları on iki yaşından itibaren evlendirilebilir, ardından kesintisiz bir şekilde hamile kalır ve doğum yapmaları beklenirdi. Ardışık doğumlar çocuk ölümlerine, kadının doğum sırasında ölümüne veya ruhsal ve bedensel olarak çökmesine sebep olduğundan; kadınların yaşama sürelerinin erkeklerinkinden çok daha kısa

¹⁹ Seneca, *Oedipus*, 1009-1011.

²⁰ Seneca, *Oedipus*, 1013. “matris, en matris sanus!” “annemin, heyhat, annemin sesi!”

²¹ Seneca, *Oedipus*, 1019. “Fati ista culpa est; nemo fit fato nocens.” “Bu suç kaderin; kimse kaderi yüzünden suçlu sayılmaz.”

²² Seneca, *Oedipus*, 1024-1032.

²³ Seneca, *Oedipus*, 1034-1040.

²⁴ Sophokles, *Oidipous Tyrannos*, 1237-1280.

²⁵ Paul Chrystal, *Women in Ancient Greece: Seclusion, Exclusion, or Illusion?*, 65-66.

olduğu var sayılır.²⁶ Atinalı erkek, eşini olabildiğince az şey bilen ve görenlerden, az şey öğrenmiş olanlardan seçerdi. Böylelikle sorun çıkarması engellenen kadın, evde istenilen şekilde hizmet edebilirdi. Genel sosyal durumda kadın evde konumlandırılır ve eğitim almasına gerek görülmezken; erkekler eğitim alıp felsefeyle uğraşır, kadınlar yalnızca yün eğirmeyi ve dokumayı öğreniyordu.²⁷ Euripides'in *Troiades* (Troialı Kadınlar) eserinde Andromakhe'nin ağzından söylediği sözler bunu kanıtlar niteliktedir:

“Öncelikle, bir kadına leke sürecek olsun veya olmasın, evinde durmamak onun maiyetine kötü bir isim getirir; bu yüzden bunu istemekten vazgeçtim ve evimde oturdum. Kadınların kapalı kapılar ardında zekice dedikodu sevgisinden hoşlanmadığımı itiraf edeyim, ama tüm kalbimle dürüstçe söyleyebilirim ki rahattım. Kocamın önünde sesimi çıkarmadım ve iffetli durdum; ve onu nerede fethedeceğimi de bildim, nerede boyun eğeceğimi de.”²⁸

Sokakta yeri olmayan kadının, tıpkı köleler gibi evde kalması olağan bir durumken, yine tıpkı köleler gibi vatandaş sayılmaması da olağandır. Ahlaklı bir kadının, mahkemeye çıkması, adının belgelerde geçmesi, sokakta geliş güzel dolaşması, erkekler *gymnasion*larda çıplak spor yaparken kadının bedenini sergilemesi²⁹ kabul edilemez durumlardan yalnızca bir kaçıdır.³⁰ Trajedi türünün geliştiği beşinci yüzyılda kadınla ilgili biraz daha bilgi edinmek için yine Euripides'in *Hippolytos* eserindeki açıklama dikkate alınabilir. Baş karakter Hippolytos, Zeus'a yakararak neden kadınları gün ışığına çıkardığını sorar. “Eğer insan türünün üremesini istediysen, bize vereceğin kadın cinsi olmamalıydı.” diyerek, kadınlara mecbur kalmak yerine erkeklerin tapınaklara gidip bronz veya altınlar bırakarak çocuk sahibi olabileceğini savunur. Tanrıların bu gücü olmasına rağmen erkekleri kadına mecbur bıraktıkları için serzenişte bulunur. Zira ona göre kadın hem babasına, hem de eşine yüküdür; eve pahalı heykeller olarak, süslü elbiseler giyerek, gereksiz takılar takarak evin zenginliğine zarar verir.³¹ Kadına mecbur olmaktan memnun olmadığını aktaran başkahramanın görüşü elbette tüm Atinalı erkeklere mal edilemez, ancak genel görüşten çok da uzak olduğu söylenemez.³² Evde sessizce ve zararsız oturması beklenen, çocuk doğurmak için tutulan kadının, sosyal yaşamda köleden farkı olmadığı rahatlıkla söylenebilir.³³ Köle gibi evde çalıştırılıp, ganimet gibi alıkozulup, babasının ailesinin yönetiminden kocasına geçirilen, tek başına sosyal yaşamda var olduğu görülmeyecek olan kadın, tüm bunlara ilaveten yönetime resmi olarak etki etmek veya yönetimi ele almak gibi yetkilere de sahip değildir. Hatta erkeğe, başkaları duymasın diye, evindeki karısına işle veya devletle ilgili planlarından bahsetmemesi öğütlenir. Babaevinde ‘en güzel günleri’ni geçirdiği söylenen kız çocuklarının, yaşı geldiğinde verilmesi, satılması, evlendirilmesi ve ailesinden tamamen ayrı sayılması kadının yaşamında oldukça keskin bir kırılma noktasıdır. Gittiği evin yapısına uyumlanmak zorunda olan kız çocuğu, görevinin sınırlarını aşmamakla yükümlüdür. Mitolojik anlatıda sosyal değerlere göre biçimlenen kadın figürleri bunun en açık örneklerindedir. Örneğin Odysseus'un yıllar süren yolculuğu ve dönüp dönmeyeceği bilinmeden ortadan kayboluşu dikkate alınmadan eşi Penelope'nin ona sadık bir biçimde evinde beklemesi, taliplerinden kaçması çizilen ideal kadın formu için de kaynak gösterilebilir.³⁴ Bu açıdan bakıldığında Atina sosyal yaşamında erkeğin merkezde olduğu eserlerin kaleme alınması ve kadının yalnızca yardımcı bir rol oynayarak anlatıya hizmet etmesi elbette olağandır. Hikayelerde tehdit altındaki erkek için yıkıcı veya yapıcı rol oynamak sıradan bir kadının tragedyada alabileceği tek roldür.³⁵

Tüm bu bilgilerin yanı sıra, yukarıda bahsedildiği gibi dikkati çekmek istediğimiz bir başka nokta Seneca'nın *Oedipus* eseri için aynı durumun söz konusu olmamasıdır. Neden Seneca'nın eserinde farklı bir kadın figürü görülür? Sebep olarak Roma sosyal yaşamında kadının daha etkin olmasını gösterebilir miyiz? Zira Antik Yunan'ın kadın üzerindeki baskıcı yapısına kıyasla, Romalı kadın çok daha farklı bir yere sahiptir. Örneğin Romalı kadınların üç aşamadan oluşan Roma eğitim sisteminin ilkokul olarak adlandırabileceğimiz, ilk aşamasını almış olmaları istenir. Bunun birincil sebebi Roma'nın geleceği olarak görülen çocukların gelişiminde ilk eğitimi annelerin vermesidir. Öte yandan soylu ailelerin kızları eğitimlerini ileriye götürebilir, eşleriyle fikir alışverişi yapabilirler. Roma vatandaşı olan

²⁶ Paul Chrystal, *Women in Ancient Greece: Seclusion, Exclusion, or Illusion?*, 105-107.

²⁷ Eva C. Keuls, *The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, (Berkeley: University of California Press, 1993), 104.

²⁸ Euripides, *Troiades*, 649-656.

²⁹ Vatandaş bile olsa para kazanmak zorunda olan kadınlar dışarı çıkabiliyorlardı. Genellikle diğer kadınların işlerine destek oluyordular, çamaşırıcı, yün eğircisi veya terzi olarak çalışıyorlardı. Ancak bunun haricinde herhangi bir kadın yemek almak için bile dışarı çıkmıyordu. Çıkması gereken kadınların genellikle çarşaf benzeri bedenlerini ve yüzlerini kapatan kıyafetlerle sokağa çıkmaları uygun görüldüğü düşünülmektedir. Bedenlerini sergileyenler yalnızca hayat kadınları, yani heteiralardır. Detaylı bilgi için bkz. Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, (New York: Schocken Books Inc., 1975) s.: 79-99.

³⁰ Eva C. Keuls, *The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, 86-89.

³¹ Euripides, *Hippolytos*, 615-635.

³² Özellikle 19.yüzyılda ortaya konan akademik araştırmalarda Atina'da kadının tamamen yok sayıldığı savı oldukça güçlü bir şekilde halen savunuluyor. Hem arkeolojik, hem filolojik pek çok bilgi de bu düşüncüyü destekliyor. Ancak yeni dönem çalışmaları, günümüze ulaşan hemen hemen bütün Antikçağ metinlerinin aynı sosyal sınıf tarafından yazıldığı ve belli bir perspektifi yansıttığını gözardı edilmemesi gerektiğini hatırlatıyor. Bu sebeple, tam da bu noktada, Oxford Classical Dictionary'nin aktardığı bilgiyi paylaşmak isterim; aktarılan bilgilerin kadının toplum içindeki konumunu değil, kadın fikrinin Atina'luların gözündeki yerini aktardığı düşünülebilir. Hornblower, Spawforth, Eidinow, 2012, 1575.

³³ Paul Chrystal, *Women in Ancient Greece: Seclusion, Exclusion, or Illusion?*, 91-92.

³⁴ Paul Chrystal, *Women in Ancient Greece: Seclusion, Exclusion, or Illusion?*, 71-80.

³⁵ Sema Bulutsuz, “Atinalı Savaşçı Medea” (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2005), 98-100.

kadınlar sosyal aktivitelere, toplu ayinlere katılabilir, eşleriyle mutlu değillerse onlardan boşanabilir, gündüzleri sokakta dolaşabilirler.³⁶ Fakat elbette ataerki sistemin hüküm sürdüğü Roma'da da kadın bir erkeğin himayesinde olmalıdır. Bu, onu hem koruma hem de kontrol altında tutmak anlamına gelir. Genel bakışla söyleyebiliriz ki, Roma'da tüm ailenin kontrolü babanın elinin altındadır ve onun kuralları aile için geçerlidir. Çünkü onun eli Roma devletinin elidir ve Roma devletinin başında da baba tanrı Iuppiter'in eli vardır; bu yaklaşım suya atılmış bir taş gibi tüm halkaların birbiri içine geçtiği, Roma'nın bozulmaz sisteminin temel düsturudur. Bu açıdan aile yapısı, Roma'nın ideal bir devlet olmasının aynası olarak, en değerli ve en küçük parçayı temsil etmektedir. Babanın elinin altına girenler, yani ailenin, devletin ve tanrıların koruması altında olanlar *in manu*³⁷ durumdaki genel çoğunluktur.

Diğer yandaysa *sine manu*³⁸ olanlar yani birinin himayesinden çıkanlar mevcuttur; bu durum boşanma sürecinde yaşanır, ancak sonra kadının babasının himayesine dönmesi beklenir, kimi durumlarda evlilik geçirmiş olan kadın *sine manu* olarak yaşamına devam edebilir.³⁹ Bu durum, yani kadının göze sokulmayan özgürlüğü, yönetimde söz sahibi kadınlar yaratmaz, ama yönetimde olan erkeği destekleyen anneler veya eşler yaratmaya evrilir. Roma'da herhangi bir kadının başa geçmesi söz konusu değildir, ancak çocuk yaştaki imparatorların anneleri onların seçimlerinde *yardımcı* olsa da Roma'nın geleceği üzerinde söz veya hak sahibi değildir. Kıyaslandığında daha esnek olan bu sosyal durum, edebiyatçılara da elbette etki etmiştir. Seneca'nın bu trajedisi özelinde baktığımızda Iocasta'nın yine seçme şansı yoktur, yönetimi ele geçiren Oedipus şehrin başında duran hanımefendisine de sahip olacaktır. Fakat Seneca'nın eserinde Iocasta'nın sesinin daha çok duyulmasını sağlayan kaynağın, kadının varlığının kabul edildiği bir sosyal ortam olduğunu söyleyebilir miyiz? Kanımızca bu yaklaşım hem Seneca'nın felsefi dilinin, hem duyguları derinlemesine incelemesinin, hem de sosyal yaşamın içinde kadının rolünün değişmesinin sonucu olarak ortaya çıkar. Zira herhangi bir edebi eseri yazarın yaşadığı dönem, yazarın eğitim durumu ve yaşama bakış açısından ayrı olarak değerlendiremeyiz.

Tüm bu bilgilerin ışığında, Oedipus'un trajedisinde kralın öldürülmesi ve yönetimin devri sırasında, ölen kralın ailesinin etkin rolü olmadığı açıkça görülebilir. Oedipus, kimsenin çözemediği bilmeceyi çözerken, herkesin sonunu getirecek olan bir "ödül" elde ettiğini düşünmez. Başkalarının yapamadığını yaparak, korkunç yaratık Sfenks'in karşısına dikilerek korkusuzca bilmecenin yanıtını söyler ve bu korkusuzluğu ona bir şehrin yönetimini verir. Devamının da böyle olacağını sanacak kadar kör olduğunu, gözlerini gerçekten oyduğunda, zahiri olarak kör olduğunda anlayabilecektir ancak. Çünkü bilmeceyi bildiği anda şehri o yaratıktan kurtardığı için halk tarafından yüceltilecek ve idealleştirilecektir; trajedinin sonundaysa halkın sesi olan koro, onun eskiden nasıl biri olduğunu izleyiciye hatırlatır.

"Ey kentimiz Thebai'de yaşayanlar, ünlü bilmecenin cevabını bilen güçlü Oidipous'un başına nasıl bir felaket geldiğini görün, oysa halktan herkes ona gıptayla bakardı. Demek ki insan son günü beklemeli ve ölümlüleri arasında kimseye talihli dememeli, ta ki yaşam geçidini keder çekmeden geçene dek!"⁴⁰

Thebai kentinin kralı Laius'un ölümüyle kentin yönetiminde olan aile de, yeni kralın himayesine geçecektir. Burada kadının herhangi bir sözü olmayacak, kadın edilgen olarak erkeğin trajedisinin eşlikçisi rolünü üstlenecektir. Iocasta bu trajedinin içine düşmek zorunda kalarak farklı bir açıdan mağdur olur. Oysa Oedipus'un etrafında biçimlenen trajik hikayenin tek bir öznesi olmadığı aşikardır. Hayatta kalan iki kişi, önce ana-oğul, daha sonra karı-koca hikayelerini çift taraflı yaşarlar. Ancak tüm varsayımların aksine bu hikayedeki anne, seçim hakkı olmayan bir kadındır ve görevini yerine getirerek oğluya ilişki yaşamaya mecbur kalır. Seçim hakkı olsaydı ne yapacağı konusunda bir fikrimiz olamayacağından, kanımızca bir diğer varsayımın üzerinde durmanın gereği yoktur. Sonuç olarak trajedinin kadın yüzü olan Iocasta'nın, Oedipus'un annesi olmanın büyük ağırlığını yaşarken, seyirciyle duygudaşlık kurmasına ancak Roma dönemi yazarı Seneca tarafından bir nebze olsun izin verilir. Seyircilerin arasında oturan kadınlar, onunla birlikte utanır, onunla birlikte acı çekebilirler. Ancak antik Yunan tragedyalarının tamamında yer alan kadın figürlerine bakıldığında, duyguları görmezden gelinen, köle gibi alınabilen, mal gibi satılabilen Antikçağ kadınlarının trajik bir yansıması açıkça görülebilir. Burada şu konuya da değinmeden geçmemek gerekir, tüm bu mitolojik anlatımlar ve onların aktarıldığı klasik dönem eserleri toplumsal bağlamından ayrı birer figüratif anlatı olarak alındığında pek çok bilim insanının temel hareket noktası olarak kullanılmıştır. Ancak okuyucunun aklında sadece bu yanlarıyla değil, bu anlatıların dünyasında yaşayan insanın bakış açısıyla da kalmalıdır. Bu açıdan *Oedipus kompleksi* olarak akıllarda yer eden, Freud'un anne-oğul arasındaki bağı anlatmak üzere örnek olarak kullandığı bu anlatı, yukarıda detaylıca açıklandığı üzere orjinal eserde ve şartlara bakılarak kadının mecbur bırakılışının ya da trajik bir kibrin de örnek anlatısı olarak kullanılabilir. Buradaki amacımız pek çok alana ilham olan Antikçağ eserlerindeki anlatıların işlenişlerindeki farklılığı

³⁶ Emily Hemelrijk, *Matrona Docta: Educated women in the Roman elite from Cornelia to Julia Domina*, (New York: Routledge, 2004), 18-22.

³⁷ *In manu*; *manus* el demektir, aynı zamanda koruma, himaye anlamlarına da gelen kelimenin ötündeki kelimecikle birlikte kullanımı elin içinde olarak birebir çevrilebilecek bir tanımdır ve erkin himayesini işaret etmektedir.

³⁸ Tam tersi şekilde, *manus* kelimesinin –mek sizin, olmasızın anlamına gelen *sine* kelimeciğiyle kullanılmıyorsa birinin korumasında olmasızın, koruma altında olmayan olarak çevrilebilir.

³⁹ Jerome Carcopino, *Daily Life in Ancient Rome*, (London: Penguin Books, 1964), 95-97.

⁴⁰ Sophokles, *Oidipous Tyrannos*, 1524-1530.

göstermek ve bunun sosyal yapıyla paralel olarak nasıl dönüştüğünü işaret etmektir. Antikçağın zengin dünyasının ve edebiyatının engin denizinde, mitlerle örülü daha nice anlatının, çok yönlü bakış açılarıyla ilgilenen herkese nice ilhamlar vermesini ümit ederiz.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

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.

ORCID:

Bengü Cennet Coşkun 0000-0002-8500-5614

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Apollodoros, *The Library, Volume I: Books 1-3.9*. Translated by James G. Frazer. Loeb Classical Library 121. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1921.
- Aritoteles, *Aristotle, Longinus, Demetrius. Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style*. Trans. by Stephen Halliwell, W. Hamilton Fyfe, Doreen C. Innes, W. Rhys Roberts. Revised by Donald A. Russell. Loeb Classical Library 199. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Aristoteles, *Aristotle in 23 Volumes, Vol. 23*, translated by W.H. Fyfe. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1932.
- Beekes, Robert, *Etymological Dictionary of Greek, Vol. 1-2*. Brill, 2010.
- Bulutsuz, Sema, "Atinalı Savaşçı Medeia", *Navisalvia: Sinabağaç'ı Anma Toplantısı 2004: Trajedi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2005.
- Buxton, Richard, "Tragedy and Greek Myth", *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, (ed. Roger D. Woodard), Cambridge University Press, 2007.
- Carcopino, Jerome, *Daily Life in Ancient Rome*, Trans. by E. O. Lorimer, Penguin Books, 1964.
- Cartledge, Paul, "'Deep Plays': Theatre as Process in Civic Life", *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. E. Easterling, Cambridge University Press, 1997.
- Chrystal, Paul, *Women in Ancient Greece: Seclusion, Exclusion, or Illusion?*, Fonthill Media, 2017.
- Daly, Kathleen N., *Greek and Roman Mythology A to Z*, Facts on File, 2004.
- Dixon-Kennedy, Mike, *Enclopedia Greco-Roman Mythology*, ABC-CLIO, 1998.
- Euripides, *The Plays of Euripides*, translated by E. P. Coleridge. Volume I. London. George Bell and Sons. 1891.
- Euripides, *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Edited and translated by David Kovacs. Loeb Classical Library 484. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Hemelrijk, Emily, *Matrona Docta: Educated women in the Roman elite from Cornelia to Julia Domina*, Routledge, London and New York, 2004.
- Hornblower; Simon; Spawforth; Antony; Eidinow, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Homer, *Odyssey, Volume I: Books 1-12*. Translated by A. T. Murray. Revised by George E. Dimock. Loeb Classical Library 104. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.
- Lewis, Charlton T.; Short, Charles, *A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1879. Liddell, Henry George; Scott, Robert, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940.
- Keuls, Eva C., *The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Markantonatos, Andreas, *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens, and the World*, Walter de Gruyter, 2007.
- Parker, Robert, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford University Press, (Reissued), 1996.
- Pomeroy, Sarah B., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken Books Inc., New York, 1975.
- Seneca, *Tragedies Volume I, Hercules Furens, Troades, Medea, Hippolytus, Oedipus*, Trans. By Frank Justus Miller, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.

Smith, William, *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, London. John Murray, 1848.

Sophokles, *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*. Ed.&Trans. by Hugh Lloyd-Jones. Loeb Classical Library 21. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus. Ed.&Trans. by Hugh Lloyd-Jones. Loeb Classical Library 20. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

Atf Bięimi / How cite this article

Cennet Coşkun, Bengü. "Oedipus Trajedisinin Kadın Yüzü: Iocasta" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 53-62. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1366155>

Ekofobinin İzlerini Sürmek: Murathan Mungan’ın *Geyikler Lanetler* Adlı Oyununda Doğa/Kültür İkiliğine Ekofeminist Bir Bakış*

Tracing Ecophobia: An Ecofeminist Look At the Nature/Culture Dichotomy in Murathan Mungan’s Play *Geyikler Lanetler*

Gamze Güzel¹ 

¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Gamze Güzel

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

*Bu makale Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firidinoğlu Tiryaki’nin danışmanlığında hazırlanan “Ekolojik Bir Tiyatroya Doğru: Ekolojünün Tiyatrodaki Yankıları ve Örnek Çözümler” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

ÖZ

Simon C. Estok tarafından teorize edilen ekofobi hipotezi, insan toplumlarının doğal çevreye karşı geliştirdiği düşmanca tutumun izlerini ve bu tutumun ırkçılık, kadın düşmanlığı, homofobi ve tür ayrımcılığıyla bağlantısını edebiyatta, sanatta ve kültürel çalışmalarda analiz etmeyi hedeflemektedir. Modern toplumlar tarafından içselleştirilmiş ikici yaklaşımların bir sonucu olarak gerek gündelik dilde, gerekse edebiyatta ve sanatta örtük bir biçimde karşılaşılan ekofobiyi görünür kılmak, ekofeminist bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir. Bu çalışma, Murathan Mungan’ın *Geyikler Lanetler* adlı oyununda karşılaşılan doğal dünyaya, insan-dışı canlılara, fantastik unsurlara ve kadın karakterlere ekofeminist bir perspektiften yaklaşılarak doğa/kültür ikiliğini irdelemeyi ve bu yolla oyunda ekofobinin izlerini sürmeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Ekofobi, *Geyikler Lanetler*, Murathan Mungan, Ekofeminizm, İkilik

ABSTRACT

The ecophobia hypothesis, theorized by Simon C. Estok, aims to analyze the traces of hostile attitudes of human societies toward the natural environment and to connect these attitudes with racism, misogyny, homophobia, and speciesism in literature, art, and cultural studies. As a result of the dualist approaches internalized by modern societies, making ecophobia visible—which is implicitly encountered in everyday language, literature, and art—brings with it an ecofeminist approach. This study aims to examine the nature/culture dichotomy by approaching the natural world, nonhuman creatures, fantastic elements, and female characters encountered in Murathan Mungan’s play *Geyikler Lanetler* from an ecofeminist perspective, and in this way, to track the traces of ecophobia within the play.

Keywords: Ecophobia, *Geyikler Lanetler*, Murathan Mungan, Ecofeminism, Dichotomy

Başvuru/Submitted : 13.10.2023

**Revizyon Talebi/
Revision Requested :** 07.11.2023

**Son Revizyon/
Last Revision Received :** 27.11.2023

Kabul/Accepted : 01.12.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Simon C. Estok defines ecophobia as “a uniquely human psychological condition that prompts antipathy toward nature.”¹ Estok emphasizes that ecophobia has genetic roots and that these roots function in part to protect our species. Therefore, evolution causes a fear of the dark, of snakes, or of various natural events. On the other hand, although these fears have the potential to develop into ecophobia over time, Estok underlines that this instinctive fear differs from ecophobia. Estok reveals that ecophobia is present in novels, films, and other narrative genres that exploit, nurture, elaborate, magnify, and distort such fears in order to market a story, product, or politician.

Ecophobia, like homophobia, misogyny, racism and speciesism, is perpetuated through language-embedded stereotypes and can exist openly or implicitly in literature and art. Estok, who explores the underlying causes of ecophobia using a historical approach, traces the emergence of ecophobia to the Bible, which gave people the right to control everything that exists, including the lives of those around them. “Control, of course, is the key word here,” says Estok, and interprets human history as equivalent to the history of control of the natural environment. Estok, who emphasizes Francis Bacon’s views that nature exists both for and because of humans and that the aim of science is to regain the dominance that humans have partially lost, argues that this desire for control transforms nature from a subject into an object that can be indefinitely controlled and used for continuous production by the capitalist economy. At this point, like other theorists working on ecofeminism and queer ecologies, Estok emphasizes the similarities between ecophobia and other discriminatory ideologies. For example, Val Plumwood points out the resemblance among misogyny, racism, speciesism, and hostile attitudes toward nature and shows that the same way of thinking underlies each of these approaches. Plumwood states that the fault line of dualisms that clusters as culture/nature, mind/nature, man/woman, mind/body and subject/object is common, and in order to understand these dualisms, the crucial connections and common structure that they share must be addressed. Estok, who explores theorizing the ecophobia hypothesis with awareness of these connections, invites ecocriticism—which devotes itself to establishing connections in a way that echoes ecology—to accept that issues such as ecophobia, racism, misogyny, homophobia, and speciesism are already tightly interconnected and therefore must ultimately be addressed together.

In the light of Estok’s ecophobia hypothesis, this article, which will discuss Murathan Mungan’s play *Geyikler Lanetler* from an ecofeminist perspective, aims to discuss the relationship between the nature/culture duality encountered in the play with other dual clusters and to track the traces of ecophobia in the play. As is often seen in his other works, Murathan Mungan gives an important place to nature and women in *Geyikler Lanetler*. The play tells the story of four generations of a tribe and how the tribe, which had lived a nomadic life for years, remained stuck between its own customs and the laws of nature during its transition to a settled way of living. This piece establishes a multi-layered structure, including a narrative in which dreams and reality often mix together as well as transitions in both time and space.

It is possible to observe the nature/culture duality within the play, specifically in the conflict between the natural order and the customs of the tribe. The characters, who regard the laws of the tribe as supreme, are portrayed as tragic characters who risk losing their eyes, their children, and even their lives for this cause. Against these traditions, nature is depicted as an unpredictable and uncanny force. Through the connections emphasized by Estok, it is also possible to interpret other dualities in the play that connect to the fault line between the nature/culture dichotomy. In this context, critical examination of the positioning of nature and women in the play from an ecofeminist perspective offers a convenient perspective from which to address the different layers of the play.

¹ Simon C. Estok, *Ekofobi Hipotezi*, çev. M. Sibel Dinçel (Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları, 2021), 1.

Giriş

Simon C. Estok ekofobi, “insanın özellikle doğaya karşı antipati geliştirdiği, insana has psikolojik bir durum” olarak tanımlamaktadır.² Estok ekofobinin genetik kökenlere dayandığının üzerinde durur ve bu köklerin kısmen türümüzü koruma işlevi gördüğünden söz eder. Dolayısıyla insanların karanlıktan, yılanlardan ya da çeşitli doğa olaylarından korkmasının altında evrimsel sebepler yatmaktadır. Öte yandan Estok zamanla ekofobiye dönüşme potansiyeli taşısa da, bu içgüdüsel korkunun ekofobiden farklı olduğunun altını çizer ve ekofobinin hangi durumlarda ortaya çıktığından söz eder:

*Bir hikayeyi, bir ürünü ve hatta bir politikacıyı pazarlayabilmek için bu korkuları sömüren, besleyip ince ince işleyen, büyütüp çarpıtın romanlar, filmler ve diğer anlatım türleri; işte bunlar ekofobidir.*³

Ekofobi de tıpkı homofobi, kadın düşmanlığı, ırkçılık ve türçülük gibi dile yerleşmiş kalıplar aracılığıyla sürdürülmekte, edebiyatta ve sanatta açık ya da örtük bir biçimde varlık göstermektedir. Ekofobinin altında yatan sebepleri tarihsel bir yaklaşımla ele alan Estok, ekofobinin ortaya çıkışının izlerini insanlara çevrelerinde var olan ve yaşayan her şeyi kontrol etme hakkını tanıyan İncil'e değin sürer. “Kontrol, elbette, burada anahtar kelimedir”⁴ diyen Estok, insanlık tarihini doğal çevrenin kontrol edilmesinin tarihiyle eş olarak yorumlar. Francis Bacon'ın doğanın insan için ve insan sebebiyle var olduğu ve bilimin amacının insanın kısmen kaybettiği hakimiyeti ona geri kazandırmak olduğu yönündeki görüşlerinin üzerinde duran Estok, bu kontrol arzusunun doğayı özne olmaktan çıkarıp sonsuz bir şekilde kontrol edilebilen, kapitalist ekonomi için sürekli üretime zorlanan bir nesne statüsüne getirdiğini ortaya koymaktadır.⁵ Bu noktada ekofeminizm ve queer ekolojiler üzerine çalışan pek çok kuramcı gibi Estok da ekofobinin diğer ayrıştırıcı ideolojilerle benzerlikleri üzerinde durur. Ekofeminist kuramcı Val Plumwood bu benzerliklerin altında yatan sebepleri yorumlamıştır:

*Batı kültüründeki egemen akıl kavramının temel dışlamaları ve inkar edilen bağımlılıkları arasında dişil 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.*⁶

Plumwood doğa/kültür, akıl/doğa, erkek/kadın, zihin/beden ve özne/nesne gibi ikicilik kümelerini bölen fay hattının ortak olduğunu, bu ikicilikleri anlamak için aralarındaki can alıcı bağlantıların ve ortak yapının ele alınmasının gerektiğini belirtir.⁷ Ekofobi hipotezini de bu bağlantıların farkında olarak kuramlaştırmayı araştıran Estok, ekolojiji yankılayan bir şekilde kendisini bağlantılar kurmaya adan ekoeleştiriyi de “ekofobi, ırkçılık, kadın düşmanlığı, homofobi ve tür ayrımcılığı gibi konuların zaten birbiriyle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu ve sonuçta beraber ele alınmaları gerektiğini”⁸ kabullenmeye davet etmiştir.

Estok'un vurguladığı üzere, ekofobi insanın doğaya dair geliştirdiği antipatiyi ortaya koymaktadır. Bu durum çoğu zaman doğanın bir düşman gibi kişileştirilmesine sebep olmaktadır. Doğanın ona zarar veren insanlardan intikam alacağı, örneğin bu zararın karşılığında onları korkunç bir fırtınayla ya da depremlerle cezalandıracağı fikri doğaya dair çarpık bir algı yaratmakta, doğayı ürkütücü bir düşmana dönüştürmekte ve bu nedenle de ekofobik bir söylem ortaya koymaktadır. Bu tarz söylemlerle günümüz medyasında sıklıkla karşılaşmak mümkündür. Özellikle iklim krizinin doğanın intikamı olarak yansıtılması sıklıkla görülen bir yaklaşımdır. Estok yazarların, toplum kuramcılarının ve işletmelerin farkında olmaksızın kullandıkları simgeler yoluyla ekofobiye sürekli kıldıklarını söyleyerek, bu ekofobik yaklaşımın dilde yarattığı etkileri ortaya koyar ve ekofobik dilin kurduğu yapıları görmemekte direndiğimizi; örneğin doğal dünyayı “doğa ana” olarak etiketlediğimizi söyler.⁹ Bu tarz etiketler doğayla ilişkilenmemizde çeşitli örüntüler yaratmaktadır. Özellikle doğanın dişi olarak kişileştirilmesi, buna bağlı olarak da kadınların doğaya yakın olarak nitelenmesi, dilde giderek yerleşen problematik söylemler doğurmaktadır. Estok da, doğanın sosyal problemlerimiz için bir günah keçisi olarak görüldüğünü, bu problemlerin çözümleyicisi olarak da insanların ön plana çıktığını söyler.¹⁰ Doğanın sebep olduğu problemleri çözmek, insanın itibarını güçlendirmekte, aklına övgüler düzülmesini sağlamaktadır. Estok, *Ekofobi Hipotezi* adlı eserinde doğanın öfke dolu ve dişi olarak kişileştirilmesine örnekler verir:

(...) Alvin Duvernay'ın The Age Of Stupid filminde sıradan görünümlü bir adam, son derece makul, yöresel bir üslupla bir Amerikan şehrinin vuracak olan en şiddetli fırtınadan söz etmektedir: 'Doğa ananın gözünün içine bakarsın. Genellikle oldukça merhametlidir. Sonra aniden

² Estok, *Ekofobi Hipotezi*, 1.

³ Estok, *Ekofobi Hipotezi*, 11.

⁴ Simon C. Estok, “Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia,” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* Vol.16 Issue 2, (2009): 208.

⁵ Estok, “Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia,” 211.

⁶ Val Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 64.

⁷ Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, 65.

⁸ Estok, *Ekofobi Hipotezi*, 22.

⁹ Simon C. Estok, *Ecocriticism and Shakespeare: Reading Ecophobia* (New York: Palgrave Macmillian, 2011), 7.

¹⁰ Estok, *Ecocriticism and Shakespeare: Reading Ecophobia*, 7.

planlı ve acımasız bir şekilde ortaya çıkar. Seninle birlikte parmak uçlarında durur ve sana meydan okur. (. . .)' İnsanın kendisini bununla ilişkilendirmesi son derece kolay ve mantıklıdır (. . .) ancak böylesi kötücül nitelikli, cinsiyet ayrımcısı, antropomorfik ve net bir şekilde ekofobik mecazlar kullanmak amaca zarar verdiği gibi çevresel krizleri çözmeye faydaları olmayacaktır; aksine böylesi ifadeler (iyi satsa da) sadece doğanın (ve kadınların) kontrol altında tutulmaları gerektiği düşüncesini sürekli kılmaya yarar.¹¹

Simon C. Estok'un ekofobi hipotezinden yola çıkarak Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı oyununu ekofeminist bir perspektifle ele alacak olan bu makale, oyunda karşılaşılan doğa/kültür ikiliğinin diğer ikili kümelerle ilişkisini ele almayı ve oyunda ekofobinin izlerini sürmeyi amaçlamaktadır. Murathan Mungan *Geyikler Lanetler* adlı oyununda, diğer eserlerinde de sıklıkla görülen bir biçimde doğaya ve kadınlara geniş bir yer vermektedir. Oyun bir aşiretin dört kuşağının hikayesini ve yıllar boyu göçebe bir hayat süren aşiretin yerleşik hayata geçişi sırasında kendi töreleri ve doğanın kanunları arasında sıkışmışlığını konu almaktadır. Rüya ve gerçeğin çoğu zaman birbirine karıştığı bir anlatıyı, zaman ve mekan geçişlerini içeren oyun çok katmanlı bir yapı kurmaktadır. Bu nedenle de oyunu kuramsal anlamda analiz etmeye başlamadan önce olay örgüsünün ve karakterlerin ele alınması önem taşımaktadır.

Aşiretin dört kuşağını kapsayan bu geniş olay örgüsüne kronolojik olarak bakıldığında ilk olarak bir aşiret beyi olan Hazer Bey ve Kureyşa'nın evlilikleri ve Hazer Bey'in konar göçer aşireti büyüleyici güzellikteki bir ormanın kıyısına yerleşmeye ikna edişi hikayenin başlangıcını oluşturur. Kureyşa, Hazer Bey'in aşiretinden değil, farklı bir aşiretten gelmektedir. Hazer Bey ilk olarak bu evlilik için törelere karşı gelir. Ardından göçebe topluluğu yerleşmeye ikna ederek yine yıllar boyu devam eden aşiret geleneklerinin dışına çıkan Hazer Bey'in eylemleri, ailenin diğer kuşaklarının da kaderini belirler. Kureyşa yerleştikleri bölgenin önceden geyiklerin yurdu olduğunu söyler ve sanrılar, kabuslar görmeye başlar. Geyiklerin onları lanetleyeceğini düşünmektedir. Aşiretin gelenekleri kalacakları bölgeye gidildiğinde ava çıkılmasını ve bir geyik avlamasını gerektirir. Avlanan hayvanın kanı şişelenerek saklanır ve aşiret o bölgeyi terk ederken kan tekrar toprağa gömülür. Aşiret bu yolla doğadan aldığını ona geri vermiş olacağı inancındadır. Fakat artık yerleşik düzene geçen ve ihtişamlı bir kasır inşa eden topluluk kaldıkları bölgeyi terk etmeyecektir ve avladıkları geyiğin kanı toprağa geri dönmez. Kureyşa bu geyiğin gebe olduğunu, diğerleri gibi hızlı kaçamadığını ve vurulduğunu söyler. Bu nedenle de lanetlendiklerine inanmaktadır. Kureyşa her gece gördüğü kabuslara dayanamaz ve en nihayetinde canına kıymaya karar verir. Bir dolapta saklı duran, Hazer Bey'in "zehirdir, kutludur, emanettir"¹² dediği hamile geyiğin kanını içer. Fakat bu zehir onda beklemediği bir etki yaratır, karnı hızla büyür ve ne zamandır çocuğu olmayan, soyun devamlılığı için bir "oğul verememenin" sıkıntısını çeken Kureyşa, Mustafa'yı doğurur. Bu olayın ardından Kureyşa'nın sanrılarını dinler fakat bu kez karşısında yetişkin görünümlü oğlunu gören Hazer Bey sanrılara tutulur ve -metinde daha önceden görünmez bir biçimde var olan- yerleşik düzene geçerek ahını aldığı babasının hayaletini görmeye başlar. Yıllar sonra yetişkin olduğunda Mustafa'nın töreler gereği geyik avına çıkması gerekir. Mustafa girdiği ormanda bir geyiğe aşık olur, ondan gözlerini alamaz. Bu durumu çözmek için her yola başvuran, efsuncular çağıran Hazer Bey ve Kureyşa'ya efsuncular tek bir yol olduğunu söylerler. Ya geyik ölecektir, fakat o durumda Mustafa da ölecektir, ya da bu geyik efsunla kanlı canlı bir kadına dönüştürülecektir. Geyiğe yapılan efsun, geyiği bir kadına dönüştürür ve kadının suretinde geyikten geriye yalnızca gözleri kalır. Yıllar sonra aşiretin "Atakadını" olacak olan Cudana bu şekilde insanlaşarak Mustafa ile evlenir. Mustafa Cudana'nın ağzına "dili tükürür" ve onu tam anlamıyla insana dönüştürür. Fakat lanet yakalarını bırakmaz ve Cudana da aşık olduğu Mustafa'ya erkek bir evlat verememenin sıkıntısını çeker. Denemediği çare kalmaz. En sonunda Kureyşa onu kendi gerçeğiyle yüzleşmesi için insan başlı bir yılan olan falcıya gönderir. Burada kendine dair gerçeği öğrenen Cudana'ya, geyikliğinden geriye kalan son şey olan gözlerini feda ederse bir insana hamile kalabileceği söylenir. Gözlerine efsuncular tarafından mil çekilen Cudana, her bir gözüne karşılık bir erkek evlat sahibi olur. Çocuk sahibi olmak uğruna Mustafa'nın aşık olduğu gözlerinden vazgeçen Cudana, Mustafa'nın ondan uzaklaştığını anlar, Mustafa artık oğullarına aşiktir. Cudana, Mustafa'ya lanet eder. İkiz çocukları Kasım ve Nasır ise acımasız iki çocuk olmuştur. Zulmedicilerdir, can yakmayı severler. 15 yaşına geldiklerinde töreler gereği ava çıkan Kasım ve Nasır da İntikam Cinleri tarafından efsunlanır ve ormanda babalarını bir geyik olarak görürler. Birlikte onu avlayan ve başlarını kesen Kasım ve Nasır, kesik baş ellerinde kaldığında onun babaları Mustafa olduğunu ancak anırlar. Mustafa'nın kesik başı yerin yedi kat altında Cudana tarafından tutulur. Kesikbaş, Cudana'nın laneti sebebiyle her şeyi görür, bilir ve acı çekmektedir. Ona böyle bir lanet sardığı için de Cudana ile konuşmaz. Cudana ise onun bilgisine ihtiyaç duyar. Çünkü oğulları büyümüş ve kavimleri için sahraya gitmiştir. Fakat Kasım gittiği yolculuktan dönemez, Karısı Suveyda ve oğlu Bakır'ı arkasında bırakır. Aradan 7 yıl geçer. Cudana, Atakadın olarak bir karar vermek durumundadır, çünkü töreler gereği Kasım'ın karısı Suveyda evli olmadan aşiretle kalmaya devam edemeyecektir. Cudana aslında doğrusunu bilmese de Kasım'ın öldüğünü söyler ve Suveyda'nın Kasım'ın ikiz kardeşi Nasır ile evlenmesi hükmünü verir. Kendisi de ailenin diğer kadınları gibi farklı bir aşiretten olan Suveyda, Kasım'ın

¹¹ Estok, *Ekofobi Hipotezi*, 68.

¹² Murathan Mungan, *Geyikler Lanetler* (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 58.

öldüğüne inanmamaktadır ama acılar içerisinde törelere boyun eğer. Nasır'dan da Sidar adında bir çocuğu olur. Oyunun sonunda yıllar sonra Kasım, Sidar'ın sünnet düğünü esnasında kasra geri döner. Cudana yıkılır fakat töreler gereği Kasım ve Nasır'ın içlerinden biri ölene değin savaşması gerekmektedir. Aynı kıyafet ve maskelerle savaşan Kasım ve Nasır'dan biri ölür ve yere düşer. O sırada Cudana'nın sağ gözü açılır. Ölenin Kasım olduğunu anlayan Cudana, bunca yıldır hükmünü vermek için Kesikbaş'ın sözünü beklemesine gerek olmadığını, sırrın gözlerinde yattığını anlar. Oyunun sonunda yalnızca Sidar ve Anlatıcı karakterleri vardır. İkisi de sessizce gözden kaybolurlar.

Oyunda doğa/kültür ikiliğini doğanın düzeni ve aşiretin töreleri arasında yaşanan çekişme özelinde gözlemlemek mümkündür. Aşiretin yasalarını yüce sayan karakterler, bu uğurda gözlerinden, çocuklarından ve hatta kendi canlarından olmayı göze alan trajik karakterler olarak çizilirler. Doğa ise bu törelerin dışında, kestirilemeyen, tekinsiz ve baş etmesi zor bir güç olarak çizilir. Estok'un vurguladığı bağlantılar aracılığıyla oyunda doğa/kültür ikiliği arasındaki fay hattıyla bağlantılı olarak diğer ikilikleri yorumlamak da mümkündür. Bu bağlamda oyunda doğa ve kadınların konumlandırışına ekofeminist bir perspektiften bakmak, oyunun katmanlarını incelemek adına elverişli bir alan sunmaktadır.

Oyunda Doğa/Kültür İkiliği ve Ekofobi

Oyunda doğa ve insan-dışı hayvanlar önemli bir yer tutmaktadır. İlk olarak aşiretin yerleşme kararında büyük bir etkiye sahip olan, “büyüleyici” özellikleriyle orman ve ormanın eteklerindeki yerleşim yeri dikkati çekmektedir. Hazer Bey'in deyimiyle “bir yanı toprak, bir yanı su, bir yanı orman”¹³ olan, yerleşim için verimli bir arazidir burası. Kureyşa da buranın “geyiklerin karda, kışta, yağmurda, fırtınada toplaşıp sığındıkları bir yatak”¹⁴ olduğunu söyler. Hemen kıyısına yerleştikleri orman ise gizemli ve efsunlu bir yer olarak resmedilmektedir. Dördüncü oyunun başında orman şu şekilde tanımlanır:

Orman. Sık ağaçların ardından mavi bir tül inmiştir. Gölgeler seker. Işıklar yer değiştirir. Yankılı sesler duyulur. Çok çağrışımlı, gizemli bir yerdir orman. Tüyle ürpertici bir güzelliği vardır her şeyin. Ağaçların ardına, dalların arasına cinler saklanmıştır. Kimi zaman kendileri ağaç olurlar.¹⁵

Orman, tüyle ürpertici güzelliği ve bir yanıla da kestirilemez, çok çağrışımlı haliyle büyü ve mistik bir yer olarak tanımlanır. Cinlerin ormanla bütünlük içerisinde olduğu gözlenmektedir. Metinde Birinci Oyun'dan itibaren karşımıza çıkmaya başlayan İntikam Cinleri, ilk sahneden itibaren doğaya yakın tasvir edilirler: “Yedi Cin. Güneşin yedi rengini giyinmişlerdir.”¹⁶ Hamile bir geyiğin öldürülmesiyle birlikte aşiretin etrafında dönmeye başlayan cinler, intikam peşindedir. Yine metinde ilk görüldükleri sahnede dans ettikleri, döne döne birbirlerinin renklerini aldıkları ve birbirlerinin içinden geçerek çoğaldıkları belirtilir. Bu anlamda insani özellikler göstermediklerinin altı çizilmektedir. İntikam Cinleri, tıpkı Macbeth'in cadılarında olduğu gibi, doğayı ve bu yolla insanları etkileme gücüne sahiptir. Yazarın verdiği ad ile altı çizildiği gibi “intikam” onları yönlendiren duygudur. Bu bağlamda insan-dışının alanında betimlenen cinler, bir taraflarıyla da insanbiçimci bir kurguyla yapılandırılmış, insana özgü duygularla betimlenmişlerdir. Greg Garrard, insanbiçimciliğin yakın zamana kadar “insan duygularının hayvanlara yansıtılması anlamına gelecek şekilde pejoratif bir terim”¹⁷ olarak kullanıldığını belirtir ve insanbiçimciliğin bir ucunun küçümseyici, indirgeyici bir ötekilik, bir diğer ucunun ise insan-dışı dünyanın üstün yanlarına vurgu yapan bir biçimde gizemli bir ötekilik kurduğunu ifade eder. Oyunda ne insan, ne de hayvan olarak tanımlanmayan, doğaya ait ve aynı zamanda da doğa üstü güçlerle bezeli olarak çizilen İntikam Cinleri'nin, insanlar üzerinde üstün gelen gücüne vurgu yapılarak gizemli bir ötekilik yaratıldığı söylenebilir. Aynı zamanda insan-dışına atfedilen bu “kötücüllük” Antik çağlardan beri varlığını sürdürmektedir. Mary Midgley, insanların yaptıkları kötülükler için içlerindeki “hayvanı”¹⁸ suçladıklarından söz etmektedir. Antik Yunan metinlerinde ve mitlerde de günah keçileri olarak hayvanlar, insanlara kötücül eylemleri yaptıran iç itkiyi ve insanın kötücül tarafını temsil etmektedirler. Midgley, dildeki bu alışlageldik kullanım ve bu kullanımın insan/hayvan ikiliğindeki rolü üzerine düşünür:

“İnsanlar, eğer ‘İçimizdeki Canavar’ [Hayvan] her türlü kötülüğe muktedir ise, o zaman muhtemelen dışarıdaki hayvanların da öyle olduğu sonucuna vardı. Bu düşünce insanı endişelendirerek, diğer tüm türlerden farkını abartmaya ve değer verdiği tüm faaliyetleri, kanıtlar haklı olsun ya da olmasın, hayvanlar tarafından paylaşılmayan kapasitelere dayandırmaya itti. Bir bakıma bu kaçınma, türe itibarını kazandırmaktadır, çünkü yaptığımız şeylere karşı duyduğumuz dehşeti yansıtır. İnsan kendi suçluluğundan korkar ve onu açıkça yabancı ve dışsal bir şeyle sabitlemekte ısrar eder. İçerdeki Canavarlar kötülük problemini çözer. Bu yanlış çözüm, vicdanının gücünü gösterdiği için insana itibar

¹³ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 59.

¹⁴ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 60.

¹⁵ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 72.

¹⁶ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 19.

¹⁷ Greg Garrard, *Ekolojisi: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Araştırmalar* (İstanbul: Kolektif Kitap, 2020), 201.

¹⁸ Burada metnin orijinalinde “beast” olarak geçen sözcük, dilimize hem “hayvan” hem de “yaratık”, “canavar” anlamlarında çevrilmiştir. Bu bağlamda kelimenin kullanımında, hayvanların yabani, tehlikeli ve kötücül olanla ilişkilendirilmesiyle paralellik kurulabilir.

*kazandırır, ama yine de tehlikeli bir yalandır. İçimizdeki Canavar'ın insan kötülüğü için günah keçisi olarak kullanılması, sadece hayvanlar hakkında (ki bu önemli olmayabilir) değil, aynı zamanda İnsan hakkında da bazı kötü karışıklıklara yol açmıştır. Sanırım Adam, 'Kadın beni aldattı ve ben de yedim' dediği noktada kendini karıştırmaya başladı ve kadın da yılan için aynı şeyi söyledi.*¹⁹

Midgley, insanın kötücül eylemlerine bir sebep oluşturan ve onu vicdani olarak rahatlatan bu söylemin ardındaki mantığı ortaya koyar. Oyunda doğanın bir parçası olarak betimlenen cinler, ormana giren kişileri oyuna getirir, aldatırlar; Mustafa karşılaştığı geyiğe tutulur, Kasım ve Nasır babalarını bir geyik olarak görür, bu yanlışmanın etkisi altında onun kafasını keserler. Bu kötücül eylemi gerçekleştiren Kasım ve Nasır'ın iradeleri değil, doğaya ait, ilkel ve tekinsiz bir güçtür. İntikam cinlerinin insanlara dair kötücül istekleri, doğaya yakın çizilen bu karakterlere dair ekofobik bir söyleme kapı aralamaktadır.

*Geyikler Lanetler'*de kadınlar ve doğa birbirlerine yakın çizilmektedir. Estok'un kadın ve doğanın birbirine yakın görülmesi üzerine söyledikleri üzerinden değerlendirdiğimizde oyunda çizilen doğa da çoğu zaman kadınlarla eş tutulmakta ve çoğu zaman da acımasız, tekinsiz ve dengesiz çizilmektedir. Bir zamanlar geyik olan Cudana Mustafa'ya acımasız lanetler yağdırır. Cudana da kurban isteyen "içindeki hayvan" olduğunu söyler.²⁰ Oyunda doğa, kontrol edilmesi güç öğelerle doludur. "Geyiklerin laneti," "İntikam cinleri" gibi tabirler, doğanın intikam isteyen, lanetleyen, kötücül duygular barındıran bir biçimde kişileştirildiğini göstermektedir.

Bir taraftan da İntikam Cinleri'nin, kültürü zora sokan, şaşırtan bir yapısı olduğu dikkat çekmektedir. Cinlerin aşiretin törelerine karşı tutumları şu cümlelerle görünür kılınır:

*İNTİKAM CİNLERİ: Kendilerini törelere kilitleyenler, Kendilerini tanımadan ölürlər.*²¹

İntikam Cinleri, bu ormanın kıyısına yerleşen topluluğun kurduğu kültürü tanımaz ve bu kültürü zora sokmanın farklı yollarını dener. Bu durumu doğa/kültür ikiliği bağlamında ele aldığımızda doğa ve kültürün birbirinden kopuk olmakla kalmayıp çatıştığı görülmektedir. Yıllar boyu Batı felsefesinde yer etmiş ikici düşünme biçimleri doğa/kültür, kadın/erkek, akıl/duygu, insan/hayvan, özne/nesne gibi ikilikleri karşı karşıya getirmekte ve bunlar arasında hiyerarşik bir ilişki kurgulamaktadır. Val Plumwood ikiciliği "yabancılaşmış bir ayırılma türü" olarak yorumlar ve bu yolla iktidarın farklılığı aşağı ve yabancı bir alan olarak inşa ettiğini belirtir.²²

Oyunda da benzer karşıtlıklar gözlemlemek mümkündür. Yazar tarafından doğa/kültür ikiliğinin doğa tarafında tasvir edilen İntikam Cinleri, kültürden intikamını çeşitli şekillerde almaktadır. Yukarıda sözü edilen avlanma sahnesinde Kasım ve Nasır'ın erkekliğe geçiş ritüeli, İntikam Cinleri tarafından yolundan şaşırtılan kanlı bir oyuna dönüşür. On beş yaşlarına gelen ikizler gelenekler gereği ava çıkarlar. İntikam Cinleri, bu kültürün temsilcileri ve gelecekteki beyleri olarak Kasım ve Nasır'a babaları Mustafa'yı bir geyik olarak göstererek kafalarını karıştırırlar. Mustafa onları durdurmak için dil döker, kandırılmakta olduklarını anlatmaya çalışır. Cinler ise Nasır'ı seslendirerek konuşurlar:

*II. İNTİKAM CİNLERİ: (Nasır'ı seslendirerek) Kasım, kardeşim erliğimizi aşağılamak istiyorlar.*²³

Erkekliklerine yapılacak herhangi bir aşağılama kardeşler tarafından kabul edilmeyecektir. Kasım ve Nasır babalarının kafasını keserek öldürürler. İlk olarak aşiretin geleceği olan genç Mustafa'yı bir geyiğe aşık ederek onu yemeyen, içmeyen, konuşmayan, "bakışları rehin kalmış"²⁴ etkisiz birine çeviren, güçten düşüren İntikam Cinleri, yıllar sonra yine aşiretin lideri olan Mustafa'yı kendi oğullarına öldürterek yerine Atakadın olarak Cudana'nın geçtiği bir düzene sebep olur. Bu anlamda İntikam Cinleri, aşiretin ataerkil düzenini bozguna uğratan bir noktada dururlar. Macbeth'in cadılarının benzer bir biçimde insan düzenini sarsan ve ona dışarıdan bakan özellikleri hakkında Simon C. Estok şunları söyler:

*Cadıların vaat ettiği basit bir düzeni bozmaktan daha fazlasıdır: insanı tanımlayan sınırların tam da kendi sınırlarının karıştırılmasına yönelik kapsamlı bir tehdittir. Böyle bir kafa karışıklığını, örneğin, Macbeth'te 'nefes rüzgara dönüşürken havada eriyen' cadıların geçici bedenselliğinde görüyoruz. Stallybrass'ın gözlemediği gibi, 'dünyanın sakinlerine benzemeyen' bu cadılar, doğadaki düzensizlikle (yalnızca gök gürültüsü ve şimşekle değil, aynı zamanda 'sisli ve pis havayla') bağlantılıdır. Ayrıca, Macbeth'in daha önce hiç görmediği 'çok kötü ve güzel bir gün'ün kararsız meteorolojik koşullarıyla da ilişkilendirilirler. Onları uygun doğal insan formundan daha da uzaklaştıran şey, cadıların havayı kontrol edebildiği inancıydı (...) Macbeth'in cadıları doğayla olan ilişkileri aracılığıyla insanın sınırlarına meydan okurlar.*²⁵

Benzer bir şekilde insan formundan uzak olan İntikam Cinleri, doğa aracılığıyla insanın sınırlarına ve düzenine

¹⁹ Mary Midgley, *Beast and Man: The Roots of Human Nature* (London and New York: Routledge, 2002), 28.

²⁰ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 126.

²¹ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 40.

²² Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükmekmek*, 64.

²³ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 132.

²⁴ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 44.

²⁵ Estok, *Ecocriticism and Shakespeare: Reading Ecophobia*, 102.

meydan okumaktadır. Öte yandan, metinde İntikam Cinleri'nin bu meydan okuyuşta "kötücül" çizilmelerinin altındaki nedenler bulanıktır. Dördüncü Oyun'da İntikam Cinleri onları heyecanlandıran intikam ve kötülük duygusundan söz ederler:

BEŞİNCİ CİN: Üstünlüklerimizi unutuyorsunuz.

ALTINCI CİN: Bizim için çok temel bir heyecan duygusu taşıdığımızı da.

YEDİNCİ CİN: Nedir o?

ALTINCI CİN: İntikam.

İNTİKAM CİNLERİ: Evet, intikam!

BİRİNCİ CİN: Kötülük ve intikam!

İKİNCİ CİN: Farkında mısınız, ne zamandır kimseye bir kötülüğümüz dokunmadı.

ÜÇÜNCÜ CİN: Evet, çok boş oturduk.

DÖRDÜNCÜ CİN: Şöyle birkaç mutsuz, doyumсу insanın içine girip, biraz ortalığı karıştırsak diyorum.²⁶

İntikam Cinleri için kötülüğün temel bir motivasyon oluşu, Midgley'nin belirttiği içteki hayvanın/canavarın, dışarıda da tekinsiz, her şeyi yapmaya muktedir, kötücül yanını açıkça ortaya koyar. Tüm bunlar, doğayla ilişkili çizilen bu varlıklar özelinde üzerinde durduğumuz ekofobiye dair bulguları doğrular niteliktedir.

Oyunda Mungan tarafından çizilen doğa, gizemli ve büyüleyici olduğu kadar tekinsiz de resmedilmektedir. Hazer Bey'in bu tekinsiz doğadan korunmak için inşa ettirdiği kasır ile Mungan, insanın yerleşik bir kültür kurarken doğayla arasına giren uçurumun altını çizer gibidir:

HAZER BEY: Öyle bir kasır yaptıracağım ki buraya. . . Her şeye tepeden, her yere uzaktan bakacak. Ne ormanın soluğu degecek, ne de geyiklerin uğultusu. . .²⁷

Mungan, içindekileri doğanın tehditlerinden korurken bir yandan da doğaya yukarıdan bakan ve kendini oradan ayıştıran bir kasır tarif eder ve bu kasır ile Kureyşa'nın sanrılarının dineceğini düşünen Hazer Bey'in yanılığını ortaya koyar. Kasırın inşa edilişi doğa ve kültürü birbirinden ayıran somut bir sembol gibidir. Oyunda doğa/kültür ikiliğinin yanı sıra akıl/beden, canlı/cansız ikilikleri de Kesikbaş ile somut bir biçimde görülür. Mungan, hayatla ölüm arasında bir form yaratır:

KESİKBAŞ: (. . .) Bedenim ormanın kuytusunda çürüdü, toprağa ağaca karıştı çoktan, başımsa şimdi bu karanlığın ortasında sonsuzluğa mahkum yazgısıyla baş başa.²⁸

Akıl/beden ikiliği bağlamında incelediğimizde, Mustafa'nın ölümlülüğü, hayvansılığı ve ilkel olanı temsil eden bedeni doğaya geri dönmüş, tinselliği, rasyonelliği, medeniliği ve akıllı temsil eden başı ise hayatta kalmıştır. Yerin yedi kat altında, yaşam ve ölüm arasında gözleri kapalı, benzi soluk ve ağzının kenarından sızan ince şerit halindeki kanla Mustafa'nın başı metinde de artık Mustafa değil, Kesikbaş olarak geçmektedir. Cudana'nın laneti sebebiyle zamanın olmadığı bir uzamda sonsuza kadar yaşamakla lanetlenen Kesikbaş, kendisine lanet eden Cudana ile konuşmaz. Oğulları Kasım'ın yaşayıp yaşamadığı bilgisine sahiptir fakat bunu Cudana ile paylaşmaz. Üzerinde babası Hazer Bey'in ahının ve geyiklerin lanetinin olduğunu söyleyen Kesikbaş, doğanın laneti karşısında sonsuzluğa hapsolmuş aklın sembolü gibidir. Bu bağlamda Mungan, oyunda doğa/kültür, akıl/doğa gibi ikilikleri ve ikici yaklaşımlar tarafından bu ikiliklere atfedilen çatışmayı somut bir biçimde ortaya koymaktadır.

Oyunda kültür ve doğanın karşıt pozisyonlarına dair verilebilecek bir diğer örnek olarak geyik avı, oyunda aşiret halkının doğayla kurduğu çarpık ilişkiyi sembolize eden önemli bir gelenektir. Erkeğin yetişkinliğe geçişi için bir dönüm noktası olarak görülen geyik avına 15 yaşına gelen erkek çocuklar katılmaktadır:

BERBER: İlk traşımı o gün olmuştu.

BERBER'in GENÇLİĞİ: İlk traşımı bugün olmuştur.

BERBER: İlk avına o gün çıkmıştı.

KÖYLÜLER: İlk avına bugün çıkmıştır.

HAZER BEY: Erliğin hattı inmiştir duru, yağız tenine.

KUREYŞA: Yüzünün ilk tüyleri alınırken, ormanın karanlığı gürleşiyordu.

ERKEKLER: Beyimizin yüzü gürleşiyordu.

KADINLAR: Kavmimizin geleceği gürleşiyordu.

(. . .)

BİRİNCİ EFSUNCU: On beşine varmış her oğul, ava çıkar, geyik avına. İlk traşımı olur ve ava çıkar.

İKİNCİ EFSUNCU: Av ki, erilliğin ikinci sünnetidir.

ÜÇÜNCÜ EFSUNCU: Bir geyik vurup da, başını getiren her oğul adının erliğini mühürler kavmin gözünde.²⁹

²⁶ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 75.

²⁷ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 60.

²⁸ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 18.

²⁹ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 42.

Bu sahnede zaman atlamasıyla Mustafa'nın geyik avına ilk kez gidişi gözlenir ve oyun zamanında bu av günü tekrar yaratılır. Efsuncular kavmin geleneklerini açıklarlar. Geyik avı kavmin gözünde “erkek olmanın” sembolüdür. “Killing Game: An Ecofeminist Critique of Hunting” adlı makalesinde Marti Kheel, cinsel kimliği oluşturmak için çikılan av üzerine yazar. Kheel, avlanmanın çoğu kültürde genç bir erkek çocuğun erkeklığe geçişi için sembolik bir anlamı olduğuna değinerek, avlanmanın münhasır bir eylem olmamasına rağmen çoğunlukla erkekler tarafından icra edildiğini de belirtir.³⁰ Avlanmanın ardındaki çeşitli söylemleri irdelleyen Kheel, literatürde avlanmanın çoğu zaman cinsel dürtüler ve erotizmle bağdaştırılan noktalarını ortaya koyar. Kimi yazarların avlanmanın yalnızca bir tutku değil bir biyolojik ihtiyaç olduğunu söylediğini belirten Kheel, avcılığı kutsal gören Dudley Young'ın avcı ve av arasında neredeyse erotik bir bağ olduğu söyleminin üzerinde durur. Bu söylemler avcının lehine bir kültürel literatür oluşturmaktadır. Kheel bu durumu şöyle yorumlar:

Öldürme dürtüsü ‘içgüdüsel,’ ‘hayvani’ bir dürtüyse, onların tek ahlaki yükümlülüğü bu dürtünün nasıl boşaltıldığıdır. Üstelik biyolojik dürtülerinin ekoloji ile tamamen tutarlı olduğunu iddia ederek, sorumluluktan daha da kurtulmuş olurlar. Bununla birlikte, [avcılık ve] seks benzetmesi yol göstericidir. Seks hem biyolojik bir dürtü hem de sosyal olarak inşa edilmiş bir aktivitedir. Bir kadına tecavüz eden bir erkek, ‘hayvani içgüdülerini’ takip ettiğini söyleyerek eylemini inandırıcı bir şekilde savunamaz. Tecavüzün cinsel enerjisi için çok ihtiyaç duyduğu bir boşaltım sağladığını, (erkek) karakterini inşa ettiğini ve tecavüzün iyi davranış kurallarına göre yapıldığını da iddia edemez. Tecavüz yanlıştır çünkü başka bir canlıya karşı yapılan bir ihlaldir. Tecavüzle ilgili literatür, tecavüzcülerin ne cinsel bir dürtüyü yerine getirme dürtüsüyle hareket ettiklerini ne de kontrolden çıkmış olduklarını söylüyor. Aksine tecavüz, erkek egemenliğini ve kontrolünü sağlamak için tasarlanmıştır. Benzer şekilde avlanma, doğal dünya üzerinde hakimiyet ve kontrol sağlamaya yönelik sembolik bir girişim olarak görülebilir.³¹

Bu anlamda oyunda karşımıza çıkan avlanma biyolojik değil, sosyal olarak inşa edilmiş bir erkeklik kurgusu ortaya koymaktadır. Aşiretin devam ettirmekte olduğu ataerkil düzen, erkeklerin doğaya ve kadınlara karşı üstün geldiği, onlar üzerinde kontrol sağladığı, ata sözünün geçtiği bir düzen yaratır. Kheel'in literatürde izini sürdüğü av-avcı arasındaki erotik boyutuyla irdelenen ilişki, oyunda Mustafa'nın avlamak üzere olduğu geyiğe aşık olmasıyla daha farklı bir düzlemde gözlenebilir. Fakat bu aşk Mustafa'yı öldürmeye itmek yerine durdurmuştur. Bu noktada, bu efsunlu aşka sebep olan İntikam Cinleri'nin düzeni tersyüz eden, karmaşıklaştıran motivasyonları avcıyı avlanmaktan alıkoyar. Cudana'nın geyikliğini bırakıp insana dönüşmesi, bir kadın olarak aynı zamanda insan-dışı hayvanlara ait olanla bir bağ olması bir sonraki alt başlıkta irdelenecektir.

Oyunda Kadınlar ve Doğa

Oyunda kadınlar, doğanın çağrılarını anlayan, duyumsayan “doğa koruyucuları” olarak, kimi zaman ise doğanın bir parçası olarak betimlenirler. Sherilyn MacGregor *Beyond Mothering Earth: Ecological Citizenship and the Politics of Care* adlı eserinde kimi ekofeminist yaklaşımlar tarafından da benimsenen, kadınların doğaya karşı -kendi doğalarından gelen- bir annelik içgüdüleriyle koruyucu bir rol üstlendikleri savını ele almaktadır. Kadını doğanın koruyucusu ve umudu olarak kutlayan ekofeminist söylemleri ele alan MacGregor, kadının annelik içgüdüsunü ortaya koyarak doğaya bakım vermesi söylemini “ekomaternalizm” olarak tanımlamaktadır.³² MacGregor kadınlara biçilen bu rolün ekofeminist söylemlerce sorgulanmadan ve eleştirilmeden kabul edilmesinin problemleri üzerinde durur:

Pek çok feminist akademisyen, kadınların genellikle anne olarak çocuklarının sağlığından endişe duymaları ve çevrelerini koruma ve eski haline getirme konusunda bir görev duygusu hissetmeleri nedeniyle çevre aktivizmine çekildiklerine değiniyor. (. . .) bir kadının siyasi alana katılımını açıklamak için ‘anne’ kimliğine başvurması ne anlama geliyor? Aktivizmi kamusal hayata katılmak için bilinçli bir seçim olarak görmek yerine kadınların özel rollerinin bir uzantısı olarak görmek neden? Çok az ekofeminist bu soruları ele aldı, çünkü tabandan gelen kadın aktivizmine olan ilgilerine rağmen çok azı kadın aktivistlerin yaptıklarını vatandaşlığın bir ifadesi olarak görüyor. Ekofeminist bilimin yapması gereken şeyin tam olarak bu olduğunu iddia ediyorum.³³

Kadının doğayla yakınlığını kutlamak ve bunu kadınların “doğasına” özgü olarak görmek, aynı zamanda özcü bir noktadan kadınları homojenleştirme ve klişeleştirme yoluyla ikiciliğin dışlayıcı mantığını harekete geçirmektedir. Kadınların doğa ile yakınlığı söylemine eleştirel yaklaşan bir diğer kuramcı olarak Plumwood, Batı düşüncesine yer etmiş ikici bakışı inceleyerek kadın ve doğa arasında kurulan bağın “bir iltifat olmaktan hayli uzak”³⁴ olduğunu göstermektedir. Plumwood bu düşüncenin kurduğu ikiliklerden “üstün” tarafta olanların her zaman akıl biçimleri olurken, aşağı tarafta olanların doğa biçimleri olduğunu ortaya koyar.³⁵ Akıl/doğa ikiliğiyle bağlı olarak kültür/doğa, erkek/kadın, özne/nesne, rasyonalite/hayvanlık, akıl/duygu gibi diğer ikiliklerin nasıl işlediği üzerinde duran Plumwood,

³⁰ Marti Kheel, “The Killing Game: An Ecofeminist Critique of Hunting,” *Journal of the Philosophy of Sport* 23:1 (1996): 38.

³¹ Kheel, “The Killing Game: An Ecofeminist Critique of Hunting,” 38.

³² Sherilyn MacGregor, *Beyond Mothering Earth: Ecological Citizenship and Politics of Care* (Vancouver: UBC Press, 2006), 4.

³³ MacGregor, *Beyond Mothering Earth: Ecological Citizenship and Politics of Care*, 5.

³⁴ Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükm etmek*, 33.

³⁵ Plumwood, *Feminizm ve Doğaya Hükm etmek*, 67.

ataerkil bir toplumda beyaz ve erkek olanın daha fazla akla sahip olduğu algısını şekillendiren ve akli yücelten bu ikici düşüncenin kadını doğaya daha yakın kılarak edilgen hale getirdiğini belirtir. Çünkü ikici düşüncenin perspektifinden bakıldığında doğaya ait olan aynı zamanda özne olmayan, dolayısıyla fail olmayandır. Kadın doğayla özdeşleştirilirken, Batı düşüncesi tarafından tıpkı doğa gibi kestirilemeyen, dizginlenemeyen ve içgüdülerini, döngülerini kontrol etmekten uzak varlıklar olarak çizilmektedir. Bu durumu *Geyikler Lanetler*'deki kadın karakterler özelinde de incelemek mümkündür.

İlk olarak oyundaki efsuncu kadınları ele alabiliriz. Efsuncular, yazar tarafından tıpkı İntikam Cinleri gibi doğaya yakın bir noktada konumlandırılmaktadır. Cudana'nın "gecenin kızları" olarak seslendiği efsuncuların konuşmaları da, doğayla kurdukları bu bağı doğrular:

*BAŞEFSUNCU: Burası efsuncuların gizli yamacı
Toprak Ana ve kızlarının sözleştiği yamaç
Sözleştiği yamaç
BİRİNCİ EFSUNCU: Otların, tohumların, bitkilerin
kemiklerin gizini burada paylaşırsın onunla
İKİNCİ EFSUNCU: Burada hayatı sürdüren derin yolu açarız efsunumuzla
ÜÇÜNCÜ EFSUNCU: Sular dilimizdir onunla anlaşırsın
DÖRDÜNCÜ EFSUNCU: ateşte pişer çiğ
toprakla derinleşir zaman
BEŞİNCİ EFSUNCU: havayla dağılır soluğun ve ışığın kudreti
ALTINCI EFSUNCU: Efsuncuların fısıltısıdır rüzgarın söylediği³⁶*

Başefsuncu'nun kullandığı "toprak ana" kişileştirmesi de oyunun dilinde kadın ve doğa arasında kurulan ortaklığı vurgular. Efsuncu kadınlar doğanın gizini bilir ve bunu ancak belirli kimselerle paylaşır. Mungan'ın kurduğu bu anlatı, doğayı gizemli, bilinemez, büyülü bir dünya olarak tasvir etmektedir ve efsuncular aşiretin doğadan kopuk halkına doğayla ilgili problemlerinde bir anlamda arabuluculuk etmektedirler. İnsan ve hayvan arasında bir form olarak İnsan Başlı Yılan da oyunda benzer bir rol üstlenmektedir. Kureyşa'nın bir falcı olarak söz ettiği İnsan Başlı Yılan, mistik güçlere sahip bir varlıktır. Cudana'nın doğurganlık sorununun altında yatan sebebi de yine İnsan Başlı Yılan bilmekte ve Cudana'ya göstermektedir. Metinde ürkütücü bir güzelliğe sahip olarak nitelenen İnsan Başlı Yılan için Mungan, görkemiyle Şahmaran'a benzeyebilirse de Şahmaran gibi düşünülmemesi gerektiği notunu düşer.³⁷ İnsan Başlı Yılan da Efsuncular gibi doğanın gizemini ve sırlarını bilen bir varlık olarak çizilmiştir. Yaşadığı mağarada bu gizemleri Cudana ile paylaşır ve onun geyikliğini kendisine açıklar.

Cudana oyundaki diğer örneklerle de benzer bir biçimde doğayla bağlantılı bir kadındır. Geyik olarak ormanda Mustafa ile karşılaşan Cudana, Efsuncular tarafından efsunlanarak bir kadına dönüştürülür. Efsuncuların "Cudi dağlarının kızı"³⁸ olarak selamladığı Cudana, bir hayvandan bir kadına dönüşür, fakat tam olarak "insan" olabilmesi için daha fazlası gerekmektedir. Kültürü var eden biricik unsurlardan biri olan dilden yoksundur Cudana. Bunu ona kazandıracak kişi ise kültürün devamını sağlayan, aşiretin beyi ve bir erkek olarak Mustafa'dır. Anlatıcı, Mustafa'nın Cudana'nın ağızına tükürerek ona dilini verişini anlatır:

*ANLATICI: İlk gecelerinde Mustafa Bey dilini verdi Cudana'nın ağızına,
manalarını verdi
dilini tükürdü ağzının içine
kelimelerini tükürdü
manalarını tükürdü
onlar çoğaldı
büyüdü
dirildi Cudana'nın içinde
nesnelerin adlarını öğrendi,
eşyanın bilgisini edindi
kalbin gizlerine erdi
Mustafa Bey, Cudana'yı kendi diline hapsetti
Bilemedi bu dilin lanetine uğrayacağını, bilemezdi.³⁹*

Cudana eşyanın bilgisini de, kalbin gizini de Mustafa'dan öğrenir. Anlatıcı bir yanıyla Mustafa'nın onu kültüre, dile, törelere hapsettiğini ima ederken, bir yanıyla da dili öğrettiği Cudana'nın bu dil ile ona lanet edişinde kestirilemez ve

³⁶ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 108.

³⁷ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 100.

³⁸ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 107.

³⁹ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 52.

beklenmedik olanı ortaya koyar. Cudana gözlerini feda ederek çocuklarını doğurduktan sonra ilgi ve sevgisini kaybettiği Mustafa'ya lanet eder:

CUDANA: (. . .) kurban ister
hem ormandan hem kocamdan
sürgün edilen
içimdeki hayvanım⁴⁰

Daha önce de belirtildiği gibi Cudana'nın laneti, oyunda tekrar eden "doğanın intikamı" temasını bir kez daha göstermektedir.

Gençliğinde Cudana, önceden geyik olduğunu bilmeden aşiretin törelerine ve adetlerine göre yaşamıştır. Geyikliğinden geriye yalnızca gözleri kalmıştır. Fakat Cudana huzursuzdur, geceleri kabuslar görür ve silkinerek uyanır. Düşlerinde kendisini bir geyik olarak görmektedir. Henüz çocuğu olmayan Cudana, göğüslerinin sancıldığını ve süte kestiğini söyler. Sık sık gördüğü düşlerde geyikleri emzirmekte ve geyikler tarafından emzirmektedir. Böyle olduğunda bedenindeki seğirmelerin dindiğini, "kendine yerleştiğini"⁴¹ söyler Cudana. Bu sözleri, Cudana'nın insan bedeninde huzurlu olmadığını göstermektedir. Mustafa ise onun bu karmaşasını sakinleştirmeye çalışırken "çocuklaştın gene"⁴² der ve onu bir bebek gibi uyutmaya çalışır, Cudana'nın isteği ile onu emzirir. Cudana ataerkil bir düzende kadını değerli kılan ve aynı zamanda kadının yetişkinliğini ima eden doğurganlığa sahip değildir. Oyunda eksik, tedirgin ve vücudunu seğirten bir çeşit histeriden muzdarip olarak görürüz Cudana'yı. Bu bağlamda oyunda doğurganlık sorunları ve bununla birlikte baş gösteren "histeri" durumunu Kureyşa'da da gözlemlemek mümkündür.

Histeri kelimesinin ortaya çıkışı oldukça eski bir zamana, Antik Mısır'a değin uzanmaktadır. Bu dönemlerden beri kadınlarla özdeşleştirilen rahatsızlık, ilk kez M.Ö. 1900 yılına ait *Kahun Papyrus*'ta açıklanır ve histerik bozuklukların sebebi olarak spontan uterus hareketleri gösterilir.⁴³ Bu yaklaşım Antik Yunan'da da devam etmiştir. Platon, uterusun erkekle birleşmediğinde ve yeni bir doğuma yol açmadığında üzgün ve talihsiz olduğunu söyler. Aristoteles ve Hippokrates gibi dönemin ünlü düşünürleri de benzer fikirler üzerinde durur.⁴⁴ Yine benzer görüşler Orta Çağ'da etkinliğini sürdürür ve histeri söylemi aynı zamanda kadınların cadılıkla ilişkilendirilmesi ve cadı avlarının yaygınlaşmasında da etkili olur. 19. yüzyılda Sigmund Freud'un çalışmalarına değin histeri, kadınların abartılı hayal güçleriyle ilişkilendirilmekteydi. Feminist bakış açısından uzak oluşuyla eleştirilse de Freud, ortaya attığı teori ile daha önceki dönemlerdeki histeri anlayışına feminist bir eleştirinin önünü açan bilimsel bulgular ortaya koymuştur.⁴⁵ Freud histerinin erkeklerde de baş gösterebileceğini ortaya koyduğu gibi, kadınlarda görülen bu semptomların da çoğunlukla baskıcı sosyal koşullar ve otoriteyi elinde tutan bir babanın etkisiyle ortaya çıktığını öne sürmektedir. Freud, yaptığı deneyler sonucunda konuşarak terapi yapılmasının olumlu sonuçları olduğunu gözlemlemiştir. Öte yandan tüm bu bulgular kadına atfedilen histeriye dair yaygınlaşan söylemlerin önünü kesmez. "Çevreci histeri" üzerine yazdıkları makalede M. Jimmie Killingsworth ve Jacqueline S. Palmer, tarım zehirlerinin çevre ve insan sağlığı üzerindeki ölümcül etkilerini ortaya çıkaran Rachel Carson'ın *Silent Spring*'ine gelen tepkiler üzerine yazarlar. *Silent Spring* tarım sektöründeki karşıtları tarafından "histerik bir aptalın eseri" olarak tanımlanmıştır. Benzer bir biçimde 1978'de Love Canal eylemindeki aktivist ev hanımı Lois Gibbs de histerik olarak kınanmıştır. Kadınlarla eşleştirilen histeri söylemi, konu kadınların çevreye dair bilinmezleri ortaya çıkarması olduğunda giderek şiddetini arttırmaktadır. Killingsworth ve Palmer, bu bağlamda histeri söylemini ele alarak, yeryüzünde bastırılanın geri dönüşü olarak söz ettikleri, uzun süredir kaçınılan ve bir anlamda yeryüzünün "zihin-beden" yapısını hastalığa uğratan pek çok problemin çevre ve doğa yazarları tarafından dile getirilişinin otorite tarafından hoş karşılanmadığını ortaya koymaktadırlar.⁴⁶ Onlara göre, rasyonel kamusal algının göz ardı ettiği şeylere halkın dikkatini çektiği için, çevreci kadınların yakarışı irrasyonel olarak değerlendirilmektedir.

Geyikler Lanetler'de özellikle Kureyşa'nın geyiklerin yaşam alanının ihlali ve hamile geyiğin öldürülmesi ile ilgili yakarışları, onun irrasyonel ve histerik olarak algılanmasında etkili olur. Kureyşa, aşiretin yerleşik hayata geçişinden itibaren geyiklerin lanetiyle ilgili sanrılar görmektedir. Oyunda doğanın sesine duyarlı bir kadın olarak çizilen Kureyşa, en başından beri Hazer Bey'i o bölgeye yerleşmeleriyle ilgili uyarmaktadır. Uykularından çığlıkla uyanan Kureyşa geyikleri duymaktadır:

⁴⁰ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 126.

⁴¹ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 62.

⁴² Mungan, *Geyikler Lanetler*, 62.

⁴³ Cecilia Tasca, Mariangela Rapetti, Mauro Giovanni Carta, Bianca Fadda, "Women and Hysteria in the History of Mental Health," *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health* 8, (2012):110.

⁴⁴ Tasca, Rapetti, Carta, Fadda, "Women and Hysteria in the History of Mental Health," 110.

⁴⁵ M. Jimmie Killingsworth, Jacqueline S. Palmer, "The Discourse of 'Environmental Hysteria'," *The Quarterly Journal of Speech* Vol. 81, No.1, (1995): 2.

⁴⁶ Killingsworth, Palmer, "The Discourse of 'Environmental Hysteria', 3.

HAZER BEY: *Ne oldu Kureyşa? Neyin vardır?*

KUREYŞA: *Bak gene başladılar. . .*

HAZER BEY: *-uykusunu çözememiş- Kimler?*

KUREYŞA: *Geyikler. . .*

HAZER BEY: *Hep onları düşünüyorsun. Onlarla yaşıyorsun Kureyşa.*

(. . .)

HAZER BEY: *Büyütüyorsun Kureyşa, her şeyi çok büyütüyorsun. Küçük şeylere o kadar yakından bakıyorsun ki, kocaman oluyorlar. Bir Bey karısının yüreği daha engin olmalı.*

KUREYŞA: *Hangi yüreğin engini bu feryada dayanır Hazer Bey? Sanki ulumuyor, çılgık atıyorlar, feryat ediyorlar. Yüreğim parçalanıyor her defasında. Sanki ben onları anlayabilmişim, lakin anlayamıyordum gibi.⁴⁷*

Hazer Bey Kureyşa'nın bu düşleri unutmamasını, kendini dinlendirmesini istemektedir. Onun bu düşleri büyüttüğünden, her şeyi kafasında kurduğundan emindir. Killingsworth ve Palmer'ın da sözünü ettiğine benzer bir biçimde Kureyşa'nın irrasyonel olarak görülen yakarıları, rasyonel otoritenin kurtulmayı arzuladığı bir durumdur. Devam eden diyaloglar Kureyşa'nın geyiklere ve onların doğasına duyarlı olduğunu gösterirken, öte yandan bu duyarlılığın onda yarattığı histeriyi görünür kılar. Kureyşa'nın doğurganlık problemi göz önüne alındığında, oyunda histeriye dair Freud öncesi algıların izlerini sürmek mümkündür. Kureyşa'nın huzursuz uterusu, adeta bir doğum gerçekleştirilememenin sıkıntısını yaşamaktadır. Hazer Bey, bu git gelleri sebebiyle ölüm ve yaşam arasında seçilen Kureyşa'ya "ne arıyorsun ırmak boylarında, uçurum başlarında?"⁴⁸ diye sorar. Tüm bunların Kureyşa'nın hayal ürünü olduğunu, onun bu düşünceleri kendi kendine kurduğunu düşünmektedir. Kureyşa cevaplar:

KUREYŞA: *Bir giz, bir giz arıyorum. Kendi kendime kurduğum bir şey yok. Kendim yokum ki, kendi kendime kurduğum bir şey olsun. Tül gibi, duman gibi, sis gibi havanın içindeyim. Kendi sisimden kendimi göremiyorum.⁴⁹*

Bu diyalog ile Kureyşa'nın "kendisini kaybettiği" izlenimi giderek artmaktadır. Kendi sıkıntısını doğanın diliyle tarifler Kureyşa. Hamile geyiğin günahını çektiğine inanmakta ve çocuğunun olmayışını buna bağlamaktadır. Kureyşa da duyduğu ulumaların ve feryatların kendisini "mecnun edeceğini," aklını ve yönünü kaybetmesine sebep olacağını söyler.⁵⁰ Zaman içerisinde Hazer Bey, Kureyşa'nın aşirete bir oğul verememesinden dolayı onun elini tutmaz olur. Oysa Mustafa Bey ve Hazer Bey, ilk olarak evlenmek uğruna töreleri zora soktukları Cudana ve Kureyşa'ya çocuk verememelerinden dolayı sorun çıkarmayarak daha zamanları olduğunu söylemiştir. Fakat belirli bir zaman geçtiğinde, onlara sırtlarını döner, gözlerine bakmaz olurlar. Kureyşa çare bulamayarak intihar etmeye karar verir ve Mustafa'nın "zehirdir" dediği geyik kanını içer. Böylelikle geyik kanının da kendisiyle birlikte toprağa geri döneceğini düşünen Kureyşa, kanı içtikten sonra yere devrilip inlemeye başlar. Fakat beklemediği bir şey olur, karnı hızla büyümeye başlar. İntikam Cinleri de oradadır.

KUREYŞA: *(. . .) Evet, gebeyim! Gebe kaldım. Hızla büyüyor karnım! Kadınım artık. Kadınım.⁵¹*

Kureyşa'nın sözleri, kendisinin ancak hamile olduktan sonra kadın olabildiğini düşündüğünü göstermektedir. Bu esnada yetişkin haliyle karşısına çıkan oğlu Mustafa, "deliliğin dindi artık" der, ardından da şu sözleri sarfeder:

MUSTAFA: *Ne sezgilerin, ne sanrıların, ne düşlerin kalmadı artık.*

Dünyanın haline kuşandın. Gayrı bu dünyanın bir parçasısın.

Sen öldün, çünkü beni doğuracaksın.

Tarifi beni benimle yapacaksın.⁵²

Mustafa'nın sözlerinden Kureyşa'nın sezgilerinin dünya halini kuşanmasına engel olduğu izlenimi çıkmaktadır. Bu irrasyonel sezgileri, Kureyşa'yı rasyonel dünyadan ve kurulu düzenden ayırmıştır. Bu açıdan bakıldığında, sezgileri olmadığında Kureyşa'nın histerisi de dinecektir. Nitekim bu olaydan sonra Kureyşa'nın sanrıları diner. Hamileliğin Kureyşa'nın sorunlarını dindirmesi, Kureyşa'nın kendisini en sonunda bu yolla "kadın" olarak nitelemesi, oyunda doğurganlığı kadını gerçek bir kadın yapan, hayattaki nihai amacına ulaştıran bir edim olarak ortaya koymaktadır. Mustafa'nın "sen öldün, çünkü beni doğuracaksın" sözü de bunu açıkça göstermektedir ki; Kureyşa sonunda bir kadın olarak hayattaki nihai görevini yerine getirmiş, aşiretin soyunu devam ettirecek bir erkek çocuk vermiştir. Oyunda karşılaşılan bu durum, histerinin Antik çağlardan kalma tanımını bir kez daha doğrular niteliktedir; boş bir uterus histeriye sebep olmuş, doğurmak bu durumu ortadan kaldırmıştır.

⁴⁷ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 53-54.

⁴⁸ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 56.

⁴⁹ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 56.

⁵⁰ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 60.

⁵¹ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 66.

⁵² Mungan, *Geyikler Lanetler*, 67.

Oyunda dört kuşak boyunca kız çocuk doğmaz. Suveyda'nın doğumları haricinde Cudana ve Kureyşa'nın doğumları intikam cinlerinin ya da efsuncuların çabalarıyla gerçekleşmiştir ve bu doğaüstü güçler, bir çocuğu olamadığı için sevgi ve dikkatten mahrum kalan, yavaş yavaş akıl sağlıklarını yitiren bu kadınların gerek canını gerekse gözlerini feda etmesinin karşılığında onları çok istedikleri erkek çocuklarla ödüllendirmiştir. Oyunda kadınlar arasındaki ilişkiler ele alındığında, benzer uykusuz geceler geçiren Kureyşa ve Cudana arasında bir bağlantı göze çarpar. Cudana, düşlerinde Kureyşa'nın sanrılar gördüğü geceleri görür. Öte yandan Suveyda ile böyle bir bağ kurulmaz. Cudana Atakadın olma görevini devraldığı anda, uğruna gözlerini feda ettiği aşiretin törelerini devam ettirdiği bir noktaya gelmiştir. Cudana oyunun başında, yaşlı ve ölmek üzere olduğu dönemde Suveyda'nın Nasır'la evlenmesi konusunda kararını bildirirken Suveyda'ya ona karşı duyduğu hisleri de belirtir:

CUDANA: Gelinimizi el yatağına teslim etmeyiz biz. (. . .) Bilirsin ki seni hiç sevmedim Suveyda. Oğlum seninle evlensin hiç istemedim. (. . .) Kavmimin töresi olmasa değil yedi yıl, yedi bin yıl beklesen umrum olmazdı. Lakin aşiretimin erleri, büyükleri, uluları sözüm kollarlar. (. . .) Boş düşmüş gelin evde tutulmaz.⁵³

Cudana'nın Suveyda'yı sevmeyişinin altında yatan sebep oyunda belirtilmez. Suveyda'nın da Kureyşa gibi farklı bir kavimden oluşunun, töreleri kararlılıkla uygulayan Cudana'nın görüşünde etkili olması en olası sebeptir. Cudana bir kadın olarak sözü geçen biri olmuş, fakat kendi sezgi ve bilgisini kullanmak yerine aşiret törelerine bağlı kalmıştır. Bir anlamıyla doğa, kültür karşısında "uysallaşmış," onun kurallarına boyun eğmiştir. Cudana'yı lanet etmeye iten içindeki hayvandan bir iz kalmadığında, Cudana aşiret ile uyum içerisinde yaşar, aşireti yönetir, Kesikbaş'la intikam duygularından arınmış bir biçimde konuşabilir ve ondan yardım ister.

Oyunda kadınlar töreler karşısında sessizdir. "Boş düşmüş gelin" tabirinin de gösterdiği üzere kadınlar erkeklere ya da erkekmerkezli bir düzene bağlı olmadıkları sürece tek başlarına bir var oluş gösteremedikleri gibi, çocukları olmadığında da kadın olarak sayılmamaktadırlar. Anlatıcı, Kasım'ın dönüşüyle birlikte yine törelere uygun bir şekilde düzenlenen, Kasım ya da Nasır'dan birinin öleceği meydan okumayı Suveyda'nın nasıl izlediğini şu sözlerle aktarır:

ANLATICI: Suveyda'nın başı öndeydi; duygularını ele vermiyordu. Bu iklimde insanların en çok öğrenmek zorunda oldukları şey, duygularını ele vermeyen bir yüz edinmektir. Suveyda'nın yüzü böyle bir yüzdü. Sureti kolay çizilmeyen yüzlerden. İnsanlar birbirine okunmaz yüzlerle bakıyorlardı. Bozkurun boşluğuna bakmak gibiydi birinin yüzüne bakmak. Hangisinin kocası kalacağını seçecek olan ölüm, onun yakınından geçiyordu.⁵⁴

Anlatıcı'nın bu sözleriyle Mungan, insanların kendilerini törelere hapsedişini bir kez daha vurgular. Suveyda sessiz bir şekilde kaderine boyun eğmektedir. Cudana'nın buyurduğu gibi Nasır ile evlenip ondan da bir çocuk doğurmuş, yıllar sonra ölmediğini anladığı Kasım'ın kasma döndükten sonra kardeşi tarafından öldürülüşünü de sineye çekmek durumunda kalmıştır.

Sonuç

Murathan Mungan, bazı ekofeminist kuramcılarının da benimsediği bir yaklaşımla kadınlar ve doğa arasında bağlantılar kurmuştur. Fakat ekofeminizm bu bağlamda tek taraflı bir anlayış ortaya koymaz. Kadınlar ve doğa arasında kurulan bu bağlantıya karşı gelen ekofeminist kuramcılar, bu bağlantının özcü niteliklerine vurgu yaparak bu yaklaşımı devam ettirmenin sıkıntıları üzerinde dururlar. Mary Mellor, kadınların doğaya kimi psikolojik ve ruhsal yapılarından dolayı değil, kendilerini buldukları benzer sosyal koşullar nedeniyle yakın bulduklarını söylemektedir.⁵⁵ Bu anlamda İntikam Cinleri kişileştirmesiyle doğanın da, oyundaki kadın karakterlerin de erkek egemen kültürün etkisi altında, benzer konumlarda çizildiğini söylemek mümkündür. Oyunda kadınlar ve doğa, sisteme karşı haklılıklarını adil bir biçimde savunmak ya da sistemi değiştirmek gibi olasılıklardan yoksundurlar. Bunun yerine bastırılan eylemleri histeri, intikam ve lanetlerle açığa çıkar. Özellikle İntikam Cinleri aracılığıyla doğayı kişileştiren Mungan, doğayı öfke ve intikam duygularıyla dolu çizmektedir. Kadınlar, karmaşık duygularını ya Kureyşa'da gözlendiği üzere histerik seğirmeler ve sanrılarla ya da Cudana'da olduğu gibi lanetlerle dışa vururlar. Mungan tarafından her ne kadar duyarlı çizilseler de, oyunda kadın karakterler ikici bakışı doğrulayan bir noktada durmaktadırlar.

Murathan Mungan, kadınlar ve doğanın erkek egemen toplum tarafından uğradığı ihlaller ve kısıtlamaları anlatırken, kullandığı dil ve anlatı sebebiyle kadınlar ve doğanın marjinalleştiği ekofobik bir söylem ortaya koymaktadır. Ekofeminist bir perspektiften kadın ve doğanın yakınlığı söylemi, özcü bir bakış ortaya koyarak homojenleştirip ayırıştırın, doğa/kültür, kadın/erkek, özne/nesne gibi ikilikler arasında hiyerarşi kuran ikici söylemin sağlamasını yapmaktadır. Günümüzde edebiyatta çevreci metinlerde dahi gözlenebilen ekofobik yaklaşımlar, yıllar boyu Batı

⁵³ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 23.

⁵⁴ Mungan, *Geyikler Lanetler*, 172.

⁵⁵ Mary Mellor, "Feminism and Environmental Ethics: A Materialist Perspective," *Ethics and Environment*, Vol. 5 No. 1 (2000), 107-123, 114.

felsefesi ve yaşayışına işlemiş görme biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de bu örtülü algının izlerini sürmek onu dönüşüme uğratmak adına önem taşımaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

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.

ORCID:

Gamze Güzel 0000-0003-3050-4413

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Estok, Simon C. *Ecocriticism and Shakespeare: Reading Ecophobia*. New York: Palgrave Macmillian, 2011.
- Estok, Simon C. *Ekofobi Hipotezi*, Çeviren M. Sibel Dinçel. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları, 2021.
- Estok, Simon C. "Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* Vol.16 Issue 2, (2009): 203-225.
- Garrard, Greg. *Ekoeleştirir: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Araştırmalar*. İstanbul: Kolektif Kitap, 2020.
- Kheel, Marti. "The Killing Game: An Ecofeminist Critique of Hunting." *Journal of the Philosophy of Sport* 23:1 (1996): 30-44.
- Killingsworth, M. Jimmie; Palmer, Jacqueline S. "The Discourse of 'Environmental Hysteria'." *The Quarterly Journal of Speech* Vol. 81, No.1, (1995): 1-19.
- MacGregor, Sherilyn. *Beyond Mothering Earth: Ecological Citizenship and Politics of Care*. Vancouver: UBC Press, 2006.
- Mellor, Mary. "Feminism and Environmental Ethics: A Materialist Perspective." *Ethics and Environment*, Vol. 5 No. 1, (2000): 107-123.
- Midgley, Mary. *Beast and Man: The Roots of Human Nature*. London and New York: Routledge, 2002.
- Mungan, Murathan. *Geyikler Lanetler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Plumwood, Val. *Feminizm ve Doğaya Hükm etmek*. Çeviren Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Tasca, Cecilia; Rapetti, Mariangela; Carta, Mauro Giovanni; Fadda, Bianca. "Women and Hysteria in the History of Mental Health." *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health* 8, (Ekim 2012): 110-119.

Atf Biçimi / How cite this article

Güzel, Gamze. "Ekofobinin İzlerini Sürmek: Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* Adlı Oyununda Doğa/Kültür İkililiğine Ekofeminist Bir Bakış" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 63-75.

<https://doi.org/10.26650/jtcd.1375734>

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. Telifte 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 yayımlanmış 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, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

TELİF HAKKINDA

azarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. 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

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm 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. Bu "<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/turkish-translation>" BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası ("<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>") CC BY-NC 4.0) ("<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>") olarak lisanslıdır.

İŞLEMLEME ÜCRETİ

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle ilgili materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayını, 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.

Hazırlayan/Derleyen/Editörü Olan Kitapta Kitap Bölümü

R 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 Bölümü 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-weevaluate-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-weevaluate-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-czechmigrants/>

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-czechmigrants/>

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
- Makale ana metni
 - Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almamış olması gerekir.
 - Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - Özetler: 100-150 kelime makale dilinde ve 100-150 kelime İngilizce
 - Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - Geniş Özet: 600-700 kelime İngilizce (Makale dili Almanca veya Türkçe ise)
 - Makale ana metin bölümleri
 - Kaynaklar
 - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, kaynak ve alt yazılarıyla)

İLETİŞİM

Baş editor : Nilgün FİRİDİNOĞLU

E-mail : jtcd@istanbul.edu.tr

Tel : (212) 455 57 00

Adres : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Tiyatro Eleştirme 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", "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?

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 the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commerce.

OPEN ACCESS STATEMENT

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. 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. This is in accordance with the "<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>" BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International ("<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>" CC BY-NC 4.0) license. (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>).

ARTICLE PROCESSING CHARGE

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

ETHICS

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data 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 Bölümü 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-czechmigrants/>

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-czechmigrants/>

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
 - ORCID’s 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

E-mail : jtcd@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



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy
Dergi Adı: Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar				
Title of Manuscript Makalenin Başlığı				
Acceptance date Kabul Tarihi				
List of authors Yazarların Listesi				
Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.)

Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)

Responsible/Corresponding Author:

Sorumlu Yazar:

University/company/institution	Çalıştığı kurum
Address	Posta adresi
E-mail	E-posta
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no

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 asli olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta 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 satmakla koşulluyla 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 şahıslarca 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; Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....