
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI NUMBER 38 YIL YEAR 2024

Indexing and Abstracting

MLA International Bibliography

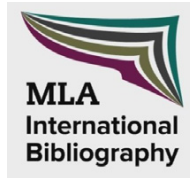
SOBİAD

TBİTAK-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 Mdr / 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 Eleştirmenliği 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

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

Baş Editör Yardımcısı / Co-Editor in Chief

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

Yönetici Editör / Managing Editor

Hasibe Kalkan – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – hasibe.kalkan@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 Bayazıt – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Dikmen Gürün – Kadir Has University, İstanbul, Türkiye – dikmen.gurun@khas.edu.tr

İhsan Kerem Karaboğa – Arkin University of Creative Arts and Design, Kyrenia, North Cyprus – kerem.karaboga@arucad.edu.tr

Christopher Balme – Ludwig Maximilian University, Munich, Germany – balme@lmu.de

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

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

Khalid Amine – Abdelmalek Esaadi University, Tetouan, Morocco – k.amine@uae.ac.ma

Gaston A. Alzate – California State University, Los Angeles, USA – galzate@calstatela.edu

Ayrin Ersöz – Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye – aersoz@yildiz.edu.tr

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

Zerrin Yanıkkaya – Maltepe University, İstanbul, Türkiye – zerrinyanikkaya@maltepe.edu.tr

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

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

Rüstem Ertuğ Altınay – University of Milan, Milan, Italy – ertug.altinay@unimi.it

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

Özlem Belkıs – Dokuz Eylül University, İzmir, Türkiye – ozlem.belkis@deu.edu.tr

Margaret Werry – University of Minnesota, Minneapolis, USA – werry001@umn.edu

Fatemeh Parchekani – Kharazmi University, Tehran, Iran – parchekani@khu.ac.ir

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

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Gözlerimi Kapatırım, Seyahatimi Yaparım: Susan Sontag'ın *Alice Yatakta* Adlı Oyununda Hayalî Seyahat
I Close My Eyes, and I Travel: Imaginary Travel in Susan Sontag's Play Alice in Bed
Nilay Kaya 1-11
- Çifte Bilinçliliğe Yeni Bir Yorum: Wole Soyinka Örneği
A New Interpretation of Double Consciousness: The Case of Wole Soyinka
Aslı Kutluk 12-26
- Kırgız Epik Destan Geleneğinin Tiyatro Sanatına Yansıması: Cañıl Mırza Destanı ve Kukla Tiyatrosu Örneği
Reflection on Kyrgyz Epic Saga Tradition in Puppet Theatre: A Study of "The Epic of Janyl Mırza"
Ezgi Oya Gümüş, Özkul Çobanoğlu 27-40
- The Revival of the Byronic Hero in John Osborne's *Look Back in Anger*
Arda Bade Şenli 41-50
- Tekillik ve Ortaklık Kavramları Ekseninde Oyunculukta Öz Meselesi
Issue of Essence in Acting on The Axis of Singularity and Community
Seçil Elçin 51-61

KİTAP DEĞERLENDİRMELERİ / BOOK REVIEWS

- Kurmaca ve Gerçek İlişkisi Üzerine Bir Kitap: *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?*
A Book on the Relationship between Fiction and Reality: Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?
Duygu Toksoy Çeber 62-65
- Dijital Dünyanın Dramatik Sesi: *Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği* Üzerine Bir İnceleme
The Dramatic Sound of the Digital World: A Review on Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği
Gonca Ekin 66-69

Gözlerimi Kapatırım, Seyahatimi Yaparım: Susan Sontag'ın *Alice Yatakta* Adlı Oyununda Hayalî Seyahat

I Close My Eyes, and I Travel: Imaginary Travel in Susan Sontag's Play *Alice in Bed*

Nilay Kaya¹ 

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/
Corresponding author : Nilay Kaya
E-posta/E-mail : nilay.kaya@bilgi.edu.tr

ÖZ

Susan Sontag'ın 1993'te kaleme aldığı tiyatro oyunu *Alice in Bed* (Alice Yatakta), tarihi bir figürü, on dokuzuncu yüzyılda yaşayıp aldığı ayrıcalıklı eğitime ve sahip olduğu yaşam standartlarına rağmen kendini gerçekleştirme fırsatı bulamayan, romancı ağabeyi Henry James ve diğer meşhur ağabeyi psikolog ve düşünür William James'in gölgesinde kalan Alice James'i konu alır. Alice James'in ölümünden sonra yayımlanan günlüklerinden faydalanarak bu oyunu yazan Sontag, ömrünün çoğunu hastalıklarla boğuşarak geçiren Alice James'e Londra'daki hasta odasında, artık yatağa bağımlı olduğu zamanlara odaklanarak ses ve hayat verir. İki sahnesi tamamen Alice'in zihninde geçen oyunun altıncı sahnesi, hayalî bir Roma seyahatini konu alır. Edebiyatta başlı başına bir tür olarak değerlendirilebilecek hayalî seyahat anlatılarına ayrıcalıklı bir biçimde dahil olan bu sahne, on dokuzuncu yüzyılda toplumsal açıdan son derece güvencesiz bir konumda olan kadının özerk bir kimlik inşası çabasına işaret eder.

Anahtar Kelimeler: hayalî seyahat, on dokuzuncu yüzyılda kadın ve seyahat, Büyük Tur, flâneuse, psikocoğrafya

ABSTRACT

Susan Sontag's 1993 play *Alice in Bed* focuses on Alice James, a historical figure from the 19th century who, despite having a privileged education and lifestyle, was unable to fulfill her own dreams. She lived in the shadow of her novelist brother Henry James and her other famous brother, psychologist, and thinker William James. Drawing from Alice James' diaries published posthumously, Sontag breathes life into her, concentrating on the times when she was bedridden in her sickroom in London, having struggled with illness for most of her life. The sixth scene of the play is set entirely in Alice's mind and depicts an imaginary journey to Rome. This scene can be considered as a distinct genre in literature, is privileged in narratives of imaginary travel, and points to the efforts a socially very precarious woman in the 19th century made to construct an autonomous identity.

Keywords: imaginary travel, woman and travel in the 19th century, The Grand Tour, flâneuse, psychogeography

Başvuru/Submitted : 20.11.2023
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 19.02.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 20.02.2024
Kabul/Accepted : 29.02.2024



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

EXTENDED ABSTRACT

Susan Sontag was always fascinated by the life of Alice James. One of their common points is that both women were diagnosed with breast cancer in their middle years. While James succumbed to the disease within a few years of being diagnosed, Sontag survived it. In her essay *Illness as Metaphor*, Sontag (1978) referenced Alice James as she discussed the societal dimensions of cancer. In this context, the play *Alice in Bed* (Sontag, 1991) crucially focuses on James becoming completely bedridden, honing in on the final period before her death. Drawing from the illness diagnoses imposed on women in the 19th century, Sontag similarly desired to grapple with the gap between a woman's body and mind, particularly in terms of their mental confinements.

As evident from the preface Sontag wrote for the play, she perceived Alice James as a figure whose talents and capacities had been battered by societal gender norms, rendering her both physically and metaphorically an invalid. Sontag went as far as to liken her to the famous metaphorical figure Judith in Virginia Woolf's (1929) work, *A Room of One's Own*, who might have surpassed even Shakespeare's achievements had she been given the chance to publish. Sontag is able to substantiate this idea through her utilization of Alice James' posthumous journals. Alice keeps repeatedly quoting herself in the play. Indeed, one can observe in James' diary entries a pervasive contemplation on the roles she could have assumed in society and the possibilities for greater freedom of movement had she not been plagued by illness like her brothers. Alice's ability to express herself in her journals is noteworthy and showcases her enduring curiosity about social inequalities and the innovations of modern life. The intellectual debates she engages in with her brothers are indicative of her sharp intellect and ingenious mind. She harbored conflicting thoughts about having a free mind, at one point questioning a nurse about whether her mind would be as liberated if she had received an education.

Alice James was deeply interested in literature and fictional works. In the creative process of Henry James' writings in particular, she fearlessly presented her ideas to him. During the periods when she was bedridden in the advanced stages of her illness in London, instances occurred of them exchanging ideas about a theater play her brother had been working on at the time. Quoting Anatole France, she emphasized her respect for the abilities of her imagination to create both comedy and tragedy. At the points where she accepted her fate, she articulated the conclusion of her life as the metaphorical closing of the curtain. Susan Sontag's desire to approach Alice in the drama genre is thus able to gain significance in this way. With its potential to stage the dialectical relationship between body and word, the theater had always been a primary concern of Sontag's, and her theatrical representation of Alice James' sickened body invites the audience to identify with her as a Victorian career invalid, as well as to imagine a state of freedom beyond the patriarchal disciplines that were imposed on women's bodies back then.

Susan Sontag stated regarding this play that she aimed to emphasize the power and limits of the female mind, believing in the mind as the safest place to venture. For this reason, the sixth scene she wrote is notably a purely imaginary journey taking place in Alice's mind. The discourse created when describing the destination in any travel literature is always one of the main subjects requiring examination. Despite having completed a significant part of the Grand Tour on the old continent, Alice, who had never seen Rome in her life, created a narrative with her imaginary journey that also requires close reading. Indeed, this imaginary travel provides a means to experience different ways of life, as well as the repressed or unrealized sides of her identity: mobility and freedom on one hand and duality and self-division on the other. As Sontag suggested at the end of the play, nothing is vast. There is no greatness in the mind; everything fits into it, and nothing fits. In the face of the prison of the mind, infinity stretches out. Even in the realm of the mind, a call arises for a woman to traverse the streets, demanding an autonomous space in society.

This analysis not only reconsiders Susan Sontag's dramatic strategies but also evaluates the historical figure of Alice James within the context of gender conflicts. Given the insufficient exploration of Sontag's relationship with theater and her own theatrical works, this study aims to provide a critical approach to a narrative deserving integration into the tradition of imaginary journey narratives.

Susan Sontag ve Tiyatro

Amerikalı düşünür, yazar ve aktivist Susan Sontag hayattayken de 2004 yılındaki ölümünden sonra da eserleri üzerine yapılan çalışmalarda kendine en az yer bulan tür, kuşkusuz tiyatrodur. Sontag'ın tiyatro eleştirileri, tiyatro üzerine denemeleri, sahneye koyduğu oyunlar ama en önemlisi yazdığı tiyatro oyunları hâlâ kapsamlı ve çok boyutlu incelemelerinin yapılması gereken işlerdir. Sontag, *Against Interpretation* (Yoruma Karşı, 1966), *Styles of Radical Will* (Radikal İrade Üslupları, 1969), *Under the Sign of Saturn* (Satürn Yıldızının Altında, 1972) ve *Where the Stress Falls* (Vurgulanan Yer, 2001) gibi başlıca eserlerinde özellikle Jean Genet ve Antonin Artaud tiyatrosu üzerine yazmış, onların tiyatrosu üzerine yapılan analizleri de değerlendirmiştir (örneğin, Jean Paul Sartre'ın Genet analizi hakkında yazmıştır). Yanı sıra bir dönem *Partisan Review* için özellikle avangard oyun yazarları ve tiyatro yönetmenleri hakkında eleştiriler kaleme almıştır.¹

Sontag'ın, ilk tiyatro yönetmenliği deneyimi, 1979 yılında İtalya'nın Torino şehrinde Luigi Pirandello'nun *Come tu mi vuoi* (Beni Nasıl İstersen) adlı oyununu sahneye koymasındır. Kadın baş karakteri Cia üzerinden biyografi ve tarih yazınının gerçekliği temsil ettiği iddiasının altını oyan bu oyun², Sontag'ın teatral meselelerinin ilk işaretlerini hali hazırda verir. Sontag, ayrıca Milan Kundera'nın Jacques Diderot'nun romanından aynı isimle uyarladığı *Jacques and His Master* (1971) adlı oyununu ABD'de sahneye ilk yönetmendir. 1985 yılında Harvard Üniversitesi'nin American Repertory Theatre sahnesinde oynanan Kundera'nın metni, lineer bir kurgunun tamamen dışına çıkarak iki kahramanın yolculuğunu üç katmanlı bir olay örgüsü dahilinde işlemektedir. Oyunda her hikâye katmanı bir diğerinin varyasyonudur; bu katmanlar birbirini ihlal eder, yansılar ya da tamamlar. Sontag'ın mevcut oyun tercihi, tiyatro yönetmenliği alanında belki de en çok ses getiren ve tartışma uyandıran bir sonraki işinin, 1993 yılında Yugoslavya savaşı sırasında Saraybosna'da Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyununu uyarlama girişiminin ve uyarlama biçiminin öncüsü niteliğindedir.³ Sontag, Vladimir ve Estragon karakterlerini üç alternatif düzleme yerleştirir, oyuncu kadrosunu farklı etnik kökenlerden ve cinsiyetlerden oluşturur. Sıcak savaş esnasında bu oyunun ilk etapta sahnelenmesinin dahi etik yönü tartışılırken Sontag, Vladimir ile Estragon'u yalnızlık ve umutsuzluktan "kolektif" bir alana taşıdığı savunmasını yapar; oyunun sadece ilk perdesini sahnelemeyi tercih etmesindeki neden de ikinci perdeyi daha karanlık bulmasıdır.⁴

Susan Sontag'ın yazdığı ilk tiyatro oyunu 1991'de kaleme aldığı *Parsifal*'dır. Sadece altı sayfa uzunluğunda olan bu oyun aslında sahneye konma niyetiyle yazılmadığı gibi Richard Wagner'in operası olan *Parsifal*'a bir eleştiri niteliği taşır. 1997'de yazdığı *Lady from the Sea* de özgün bir tiyatro metni olmaktan ziyade, metnin orijinaline, yani Henrik Ibsen'in aynı adı taşıyan 1888 tarihli oyununa eleştirel bir cevaptır. Sontag, Ibsen'in oyununun sonunda kadın kahraman Ellida'nın kocasını terk etmemeye karar vermesini "kusurlu bir son" olarak görmektedir. Bu nedenle, oyuna Brechtien bir yabancılaştırma efekti ekleyerek Ibsen'in domestik gerçeklik içindeki burjuva evliliği problemini seyirciye bir sorgulama malzemesi olarak sunar⁵. Bu makalenin konusu olan Susan Sontag oyunu *Alice in Bed* (1993) ve söz konusu oyun denemelerinin kesişme noktası, özellikle kadın cinsiyetinin mustarip olduğu zihinsel hapishaneler, beden ve zihin arasındaki diyalektik ilişkidir.

Alice James, Susan Sontag'ın İlgisini Neden Çeker: Alice James'in Bir Portresi

Susan Sontag'ın, *Alice in Bed*'i, kimlik inşası ve bireysel özgürlük mücadelesi içindeki Pirandello karakteri Cia üzerinde çalışırken tasarlaması pek de tesadüfi görünmez. Sontag, İtalya'dayken şekillendirdiği oyunu birkaç yıl içinde yazar ve *Alice in Bed* ilk olarak 1991'de Bonn, Schauspiel'de sahnelenir. İngilizce metni 1993'te yayımlanan oyunun ABD'deki ilk prodüksiyonu, 1996 yılında Cambridge, Mass.'te American Repertory Theater'da hayata geçer. Susan Sontag, "önü kesilmiş/engellenmiş bir yazar ve profesyonel bir yatalak" olarak tanımladığı⁶ Alice James'e uzun zamandır ilgi duymaktadır. Bu ilginin nedenlerini oyun için yazdığı önsöz ve bir nevi sebep-i telifte, Virginia Woolf'un meşhur Shakespeare'in kızkardeşi Judith tahayyülünden faydalanarak açıklar ve Alice James'i şu şekilde tanıtır:

Bildiğimiz kadarıyla Shakespeare'in bir kız kardeşi yoktu. Ancak erkek kardeşi Amerika'nın en büyük psikoloğu ve etik düşünürü William James olan, büyük Amerikan romancısı Henry James'in bir kız kardeşi, çok parlak bir kız kardeşi olduğunu ve ona ne olduğunu biliyoruz. On dokuz yaşındayken ağır bir depresyona giren genç kız, hayatına son vermek için cesaretini toplamaya çalışmış, tam da ne oldukları anlaşılamayan çeşitli hastalıklarla pençeleşmiş, yurt dışına gitmiş, yaşamını yatakta geçirerek günlük tutmaya başlamış ve kırk üç yaşında

¹ Sontag'ın *Partisan Review*'de yayımlanan ilk tiyatro yazısı "Going to Theater (and the Movies)" için bkz. Volume 31, Number 2 (XXXI; Spring 1964).

² Carl Rollyson, *Understanding Susan Sontag* (University of South Carolina Press, 2016), 59.

³ Rollyson, *Understanding Susan Sontag*, 59.

⁴ Rollyson, *Understanding Susan Sontag*, 63.

⁵ Julia A. Walker, *The Scandal of Susan Sontag* (Columbia University Press, 2009), 145.

⁶ Sontag'ın tabirinin orijinali "thwarted writer and professional invalid" şeklindedir. Alıntılaman Benjamin Moser, *Sontag, Her Life and Work* (New York: Ecco, 2019) EPUB, ch. 35.

ölmüş. . .

*İşte Alice Yatakta, kadınları ele alan bir oyun. Onların kuşkuları ve benliklerinin bilincine varma çabaları üzerine kurulu.*⁷

Alice James (1848-1892), 1940'larda, ölümünden sonra yayımlanan günlükleri sayesinde tanınmıştır. Günlükler yayımlanır yayımlanmaz o zamana kadar gölgede kalan zekâsı ve hayal gücü takdir görmüş, kimilerince çağdaşı, şair Emily Dickinson'a benzetilmiştir⁸. Sontag, oyununu bu günlüklere dayanarak yazar. Başta günlükler olmak üzere, hakkında yazılan biyografilerden Alice James'in "invalid" kelimesini çeşitli boyutlarıyla karşıladığını görebiliyoruz. Kelimenin sözlük anlamı "yatalak" Alice James'in fiziksel durumunun birebir karşılığıyken, aynı sözcük toplumsal olarak "geçersizliği" de ifade eder. Hayli prestijli, varlıklı ve kültürlü Boston'lı bir ailenin dördü erkek, biri kız olmak üzere beş çocuğundan biri olan Alice James, entelektüel kusursuzluk için azami derecede disiplin ve duygusal mesafenin gerekli olduğunu düşünen bir baba ve on dokuzuncu yüzyılda kadına biçilen toplumsal role; kendini evine, eşine, çocuklarına adayan itaatkâr ve vefakâr eş rolüne uygun bir anneyle büyür. Alice, ağabeyleri gibi okula giderek olmasa da hemcinslerine nazaran eğitim alma konusunda şanslıdır. Ama bu durum, onun yaşadığı sürece yayımlanan 'kayda değer' bir eser üretmemiş olduğu gerçeğini değiştirmez. Hiç evlenmemiştir. Çocuğu olmamıştır. Büyük ağabeyi William'a yazdığı bir mektupta ilgi alanlarının ve yeteneklerinin aslında onu "başka bir şey olmaya" götürebileceğini söyler; belki bir tarihçi, siyaset üzerine yazan biri, kadınların eğitimi konusunda bir öncü ya da radikal bir hareketin lideri. Ama bunun yerine bir "invalid", artık kelimeyi iki anlamıyla birden kullanacak olursak, yatalak ve toplumsal açıdan geçersiz olmuştur. Halbuki aynı günlüklere, mektuplardan ve ailesinin söylediklerinden, onun hastalıklarının akut dönemleri geçtiği zamanlarda her zaman yaşam dolu, toplumsal hareketler konusunda aktif ve heyecanlı olduğunu görürüz. Alice James, Amerika Birleşik Devletleri'ndeyken annesi ve yakın arkadaşlarıyla katıldığı Boston'daki Female Humane Society of Cambridge bünyesinde, mektuplar aracılığıyla, bugünün uzaktan eğitim formatına denk gelen bir yöntemle kadınlara uzun süreli eğitimler verir. Günlüklerine baktığımızda karşımızda sadece iç dünyası yoktur, dış dünyaya karşı belirgin bir hassasiyet vardır. On dokuzuncu yüzyıla özgü sınıfsal ya da cinsiyet temelli her türlü toplumsal eşitsizlik, İrlanda'nın bağımsızlık mücadelesi, Brezilya devrimleri, takip ettiği ve üzerine düşündüğü çeşitli meselelerden bazılarıdır. Hayli mizahi, bazen sarkazm derecesine varan bir alaycılığı olduğu, özellikle ağabeyi William'ın ilgilendiği manyetizma, spritizma gibi konularla dalga geçmesinden anlaşılır.

Ne var ki Alice James, on dokuzuncu yüzyılda çoğu kadının üzerine giydirilen "deli kadın" etiketinden kurtulamayacaktır. Özellikle, eğitim alma şansı olan ama edindikleri entelektüel birikim ve kapasite ile kendilerini yeni ve farklı toplumsal rolleriyle kabul etmeye hazır olmayan bir kamusal alanda baskı gören kadınlar, nevrasteni ve histeri konusunda muallak bir teşhis karmaşası içinde kolaylıkla kurban konumuna gelirler⁹. Alice James de bu kurbanlardan biridir. Susan Sontag'ın Alice James'e olan ilgisi ve yaklaşımında, hastalık üzerine yazdığı meşhur denemesi *Metafor Olarak Hastalık*'ta (1978) kullandığı tabirlerle söyleyecek olursak, bu "kurban" metaforunu teşrih masasına yatırmak, onun içini boşaltmak, hastalığı 'anlamından' soyarak, en nihayetinde hastalıkla ilgili 'metaforik tuzakları' bertaraf etme derdi vardır.

Başta Carl Rollyson ve Benjamin Moser olmak üzere, Sontag'ın biyografisini kaleme alan yazarların çoğu, onun Alice James'le hastalık nedeniyle çekilen fiziksel acılar üzerinden de bir bağ kurduğu yönünde hemfikirlerdir¹⁰. Her ikisine de otuzlu yaşlarının başlarında meme kanseri teşhisi konulmuştur. Susan Sontag hastalığı atlatırken, Alice James teşhisi konulmasından bir yıl sonra ölür. Tiyatro yönetmeni ve sahne sanatları profesörü Richard Schechner'a verdiği bir röportajda Sontag, oyunun hatırı sayılır derecede belirleyici, somut bir imgeden, on tane şiltenin üstünde yatan hareketsiz/cansız bir kadın görüntüsünden doğduğunu söyler.¹¹ Dolayısıyla, başlığa da sirayet eder bir biçimde, hastalık oyunun çekirdeğindedir. Hastalıkla bağlantılı olarak fiziksel atalet, oyunda sadece baş karakter Alice ile ilgili değil, aslında diğer kadın karakterlerle de ilişkili temel bir problemidir. Sontag, *Metafor Olarak Hastalık*'ta kanseri tanımlarken de Alice James'e gönderme yapar: "1892'de kanserden ölmeden bir yıl önce kendi dergisinde yazan Alice James, 'göğsümdeki bu kâfir granit kütle' der".¹² Sontag'ın hastalık üzerine düşünürken çağrışımları arasında Alice James'in olması, bize bir kez daha onun James'le kurduğu çeşitli bağları düşündürür: büyük başlıkta kadın olmak; beden ve ruhen acı çeken bir kadın olmak, beden ve zihnen hapis konumuna düşen bir kadın olmak ve maddi dünyada ses çıkarabilme kapasitesi.

Tarih ve biyografiye dayanan ama Susan Sontag'ın imgeleminde Lewis Carroll'ın Alice'yle de birleşen *Alice Yatakta*,

⁷ Susan Sontag, *Alice Yatakta*, çev. Nihal Geyran Koldaş (Nisan Yayınları, 1999), 67-8.

⁸ Jean Strouse, *Alice James: A Biography* (New York: New York Review of Books, 2011) EPUB.

⁹ Özden Sözelan, *The Staged Encounter: Contemporary Feminism and Women's Drama* (Stuttgart: Ibidem, 2004), 93.

¹⁰ Prity Barnwal ve Rajni Singh, "Silence as Political Strategy in Art: A Study of Susan Sontag's *Alice in Bed*", *Journal of Language, Literature and Culture* 68.2, 118.

¹¹ Susan Sontag ve Ivo van Hove, "Another Alice's Wonderland, As Susan Sontag Found It", Röportajı yapan Richard Schechner, *The New York Times*, Oct. 29, 2000.

¹² Susan Sontag, *Metafor Olarak Hastalık*, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora, 2005), 16.

Sontag'ın deyişle “kadınların acısı ve öfkesi üzerine” ve “son olarak hayal gücü üzerine bir oyun”¹³ olma özelliği taşır. Alice, ölümcül bir hastalık pençesinde yatağında, kimse üzerinde otorite uygulayacak bir yetide olmamasına rağmen, hemşiresinin ve erkek kardeşi Henry'nin yanında, kendisine bakım yapılırken, fiziksel olarak en aciz olduğu zamanlarda dahi zorlayıcı bir karakter sergiler. Bir perde ve sekiz sahneden oluşan oyunun iki sahnesi dışında tamamı Alice James'in hayatının son yıllarını geçirdiği Londra'da kaldığı evde, hasta yatağında ve aynı odada, gerçekçi bir düzlemde geçer. Romancı ağabeyi, hemşire ve yedinci sahnedeki hırsız dışında oyuna dahil olan karakterler ise gerçeklik zemininin çatırdadığı sahnelerde belirir. Alice James'in günlüklerinden ve biyografilerinden bildiğimiz gerçek bir olay, oyunda düşsel formatta karşımıza çıkar. Erken yaşlardan beri çeşitli fiziksel ve ruhsal hastalıklarla boğuşan Alice¹⁴, on sekiz yaşındayken bir gün babasına intihar etmenin günah olup olmadığını sorar. Babası her ne kadar buna gönlü razı olmasa da hayatına son verme özgürlüğünün olduğunu, babası olarak buna izin verdiğini söyler ama geride bıraktıkları insanlara vereceği acıyı da dikkat çeker.¹⁵ Öte yandan Alice'in babasının başına bir tuğla indirme raddesine gelecek kadar dramatik gerilimi yüksek bir sahnedir bu, zira babasının onu bir kız çocuğu olarak nasıl yetiştirdiği üzerine bir tartışmayı da içerir. İster istemez, yetiştirme bahsinin bir diğer aktörü, anne de bu sahneye dahil olur ama vücut bulmuş bir beden olarak değil, babanın üzerinde beliren anne elbisesiyle.

Alice Yatakta'nın Meşhur Kadınları

Susan Sontag'ın oyunun önsözünde de açıkladığı gibi Lewis Carroll'ın *Alice Harikalar Diyarında* ile kurduğu metinsel bağ, *Çılgın Bir Çay Partisi* bölümüne referansla, beşinci sahnedeki düşsel çay partisinde somutlaşır. Sontag, “Ben kendi çılgın çay partime, Alice'i teselli eder ve ona nasihatlerde bulunurlar umuduyla on dokuzuncu yüzyıl Amerikan yazarlarından ikisinin hayaletini davet ettim”¹⁶ diyerek bu ‘çılgın’ çay partisine bir kısmı kendisinin de söylediği gibi gerçek/tarihsel, bir kısmı mitolojik/kurgusal meşhur kadınları çağırır. Yazarlardan biri, şair Emily Dickinson'dır: “tüm yaşamını ailesine adayan, bir yandan da özgünlüğünü soldurmama çabası içinde elini eteğini dünyadan çekip bir yaşlı kız olmayı göze alan bir dâhi, Emily Dickinson”.¹⁷ Hayattayken şiirlerinin ancak yarım düzinesi basılan Dickinson, bugün Amerikan ve Dünya şiiri konusunda hakkı teslim edilen bir şairdir; Shakespeare'in hayalî kızkardeşi Judith'in yazgısını bir dereceye kadar kırmıştır. Partinin diğer ünlü yazar konuğu, Goethe üzerine bir araştırmacının yanı sıra, döneminin öncü feminist çalışmalarından biri olan *Woman in the Nineteenth Century* (On Dokuzuncu Yüzyılda Kadın, 1845) adlı kitaba imza atmış olan Margaret Fuller'dır. Fuller, birkaç yıl kaldığı İtalya'dan gemiyle Amerika Birleşik Devletleri'ne dönerken ailesiyle birlikte gemi kazasında yaşamını yitirmiştir. Çay partisinin kurgusal konukları ise, yine on dokuzuncu yüzyılın sanat eserlerinden çıkma “iki tipik öfkeli kadın”dır: Biri, *Giselle* balesinin düğün günlerinden önce ihanete uğrayıp ölen ama intikamcı bir hayalet çetesi olarak, Yunan tragediyelerindeki Furies misali geri dönen bir grup kadının lideri, Willis Kraliçesi Myrtha'dır. Diğeri ise Sontag'ın hali hazırda üzerinde çalıştığı Wagner operası *Parsifal*'ın suçluluk duygusuyla dolu, bir yandan yaptığı kötülüğü düzeltmeye çalışırken karanlık bir büyücünün etkisinden çıkamayan, karmaşık kadın karakteri Kundry'dir. Oyunda sürekli uyuyan ve uyandırılmak istemeyen Kundry, taşıdığı duygusal yükten ve acıdan kaçma eğilimindedir. Keza daha önce de belirtildiği üzere, oyunun gerçek ve gerçek dışı bütün kadınları bir nevi uyuşukluk, uykuya yatmış/yatırılmış ve yatıştırılmış haldedirler; farklı karakterleri ve yöntemleriyle nasıl tavır alacakları, nasıl ses çıkaracakları, kısacası eylemlilikleri/faillikleri¹⁸ mercek altındadır. Tam da bir rüyaya yakışır biçimde, adı çay partisi de olsa çaydanlıkta çayın olmadığı hayaletli partiye son olarak annenin de dahil olmasıyla söz konusu kadınların özgür iradelerinin ve maruz kaldıkları toplumsal ve zihinsel baskıların boyutları gözler önüne serilir.

Alice Yatakta'da Hayalî Seyahat

Çılgın çay partisi sahnesi kuşkusuz *Alice Yatakta*'nın Carroll'ın romanına en doğrudan referansta bulunan sahnesidir. Ne var ki bunu takip eden altıncı sahne, Alice'in fantastik bir diyara yaptığı seyahatle benzer bir eksende düşünülebilecek, ayırt edici bir nitelik taşır. Bu seyahatin tamamıyla zihinde gerçekleşen bir seyahat olduğu yönündeki okumalar sıklıkla yapılmıştır. Bu bakış açısına verilebilecek en iddialı örneklerden biri, sürrealist yönetmen Jan

¹³ Sontag, *Alice Yatakta*, 70.

¹⁴ Alice James'e hayatı boyunca çeşitli zamanlarda konulan teşhisler nevrasteni, histori, romatizmal gut, bastırılmış gut, kardiyak komplikasyon, spinal nevroz, sinirsel hiperestezi ve ruhsal kriz gibi bazıları günümüz tıp terminolojisinde tam karşılığı olmayan isimler taşır (Strouse, *Alice James: A Biography*, Introduction).

¹⁵ Alice James, *Her Brothers, Her Journal* (Cornwall, New York: Dodd, Mead & Company, 1934), 76

¹⁶ Sontag, *Alice Yatakta*, 69.

¹⁷ Sontag, *Alice Yatakta*, 69.

¹⁸ “Eylemlilik, kişinin yaşamının yönüne ilişkin sorumluluk duygusu, yaşamı için sorumluluk alması, kişinin yaşamı ile ilgili kararları kontrol edebilme ve bunların sorumluluğunu alma konusundaki inancı ve yaşamdaki engellerle baş etmede ve seçtiği yaşam yönünde ilerlemeye ilişkin güveni olarak tanımlanmaktadır.” Bkz. Hasan Atak, “Ruh Sağlığı Çalışmalarında Yeni Bir Psikososyal Değişken: Eylemlilik /A New Psychosocial Variable in Mental Health Studies: Agency”, *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry* 3.3 (2011): 483.

Švankmajer'in *Něco z Alenky* (1988) adlı *Alice Harikalar Diyarı* uyarlamasıdır. Švankmajer, filmin başından itibaren seyirciyi doğrudan Alice'in zihnine yönlendirir. Alice, harikalar diyarını uykusunda, rüyadayken görmez, aksine uyanır ve bu diyarı zihninde yaratır. Filmdeki bütün karakterlere ses veren Alice'in zihninde geçen bir yolculuk seyredilir. Sontag, altıncı sahnede Švankmajer'in benimsediği tutumdan ilerler. Alice James, Margaret Fuller'in Avrupa seyahatlerinden de feyz alarak ve bir anlamda Fuller'in onu cesaretlendirmesiyle tamamen zihninde cereyan eden bir Roma seyahati gerçekleştirecektir. Margaret'e "yaşama, yazma, coşkulu olma ve dünyayı gezme cesaretini bulmuş"¹⁹ olduğu için hayran olan ve bunu dillendiren Alice, içindeki seyahat arzusunu şu sözlerle ifade eder:

ALICE (içini çekerek): Roma'yı hiç görmedim. Ve hiçbir zaman görmeyeceğim.

MARGARET: Tıpkı senin hayal ettiğin gibi. O kadar güzel. Orayı kafanda canlandırıyor musun?"

...

MARGARET: Roma'yı görmemiş olan biri yaşamış sayılmaz.²⁰

Elbette bir hayıflanmadır bu tutum. Malum fiziksel durumu böyle bir seyahati imkânsız kılmaktadır. Aslında Alice James daha küçük yaşlarda, babasının önderliğinde ailecek uzun soluklu Avrupa seyahatleri yapma şansı edinmiştir. Hatta gittikleri yerde kalma süreleri uzun olduğu için bir dönem erkek kardeşleri İsviçre'de yatılı okula bile gitmişlerdir. Londra'da kaldıkları süre boyunca evde özel öğretmenlerden dersler almışlardır. Alice'in ilerleyen yaşlarda da seyahat lüksü hep olmuş, ailesinden bağımsız Atlantik'in öte yakasına gitmiştir. Çay partisinden önceki dördüncü sahnede romancı ağabeyi Harry (Henry) kendisini ziyarete geldiğinde ona söyledikleri, ağabeyinden görmeye ihtiyaç duyduğu şefkatin yanı sıra dış dünyaya açılma özlemini de dışa vurur:

HARRY: Uyu, uyu canım.

ALICE: Daha değil. Yaklaş, eğil, Harry. Bana bir hikâye anlat. Bana dünyayı getir.²¹

Bu cümle, Margaret'in dünyaya açılmış olmasına duyduğu hayranlığın ve benzer bir özlemin çeşitlemesidir. Gerçek hayatta günlüğüne yazdığı "Harry dünya güzeli bir anlatıcı, hele o gördükleri"²² cümlesi de kendisinin artık fiziksel olarak göremeyeceği güzellikleri deneyimleme isteğini ve imkânını düşündürür. Henry James, hayatının büyük çoğunluğunu, bir müddet sonra tamamen Avrupa'da geçirdiği için kız kardeşinin gözünde dış dünyanın temsilidir. Harry'nin, "Düşünceli baykuşu dış dünyalara açılıp, yabancı oklara, şunlara bunlara hedef olurken, benim küçük tavşanım o sıcacık, güvenli yuvasında neler neler düşünüyordu"²³ diye sorması önemlidir. Alice, çay partisinin sonunda kadınlara zihninde ne olduğunun cevabını, gerçekleştireceği hayalî seyahatin belki de ipucunu verir: "Ben burada olacağım. Yerimde. (Güler.) Beni nerede bulacağınızı biliyorsunuz. Ah Margaret, gittiğin bütün o yerleri düşündüğümde. Ve ben sığınağında yaşıyorum. Sana Roma'yı sormak istiyordum. Katmanlarını?"²⁴ Ağabeyinin ve Margaret Fuller'in fiziksel olarak deneyimlediği, yer yer onlardan dinlediği Roma'ya 'kendi imkânları' aracılığıyla, zihninde gidecektir.

Altıncı sahne, Sontag'ın bu oyunu tanıtırken altını çizdiği "aklın hapsedilmesi" probleminde yöneltilen çok keskin bir bakıştır. Zihinde seyahat, Sontag'ın tahayyülünde hayal gücünün kapasitesinin uç noktalara kadar zorlanmasıdır. Alice'in Roma seyahati, Xavier de Maistre'in *Odama Yolculuk*'undan (1794) William Beckford'ın hayalî İtalya seyahati anlatılarına (*Vathek*, 1786), Nathaniel Hawthorne'un *The Marble Faun*'undan (1860) Emily Dickinson'ın Amherst'teki evinden hiç çıkmadan şiirlerinde yaptığı Avrupa yolculuklarına, seyahat yazınında başlı başına bir alt tür olarak değerlendirilebilecek "hayalî seyahat" anlatılarının en çarpıcı örneklerinden biridir.²⁵ On dokuzuncu yüzyılda eski kıtanın soylularının ve varlıklılarının eğitim ve olgunlaşma süreçlerinin artık yerleşik bir gereği olan Grand Tour (Büyük Tur), Atlantik'in öte yakasında da üst orta sınıf ve zenginlerin rağbet ettiği bir seyahat modeliydi. Paralel olarak turizm endüstrisinin oluşum dönemine işaret eden bu zaman aralığında bir o kadar yaygınlaşan bir gelişme de "sanal seyahat" (virtual travel) kültürüydü. William Wordsworth ve Lord Byron gibi Romantiklerin şiirlerinin de etkileyip zenginleştirdiği hali hazırdaki seyahat yazını ve rehber kitaplara ek olarak, evlerin duvarlarına yerleşen

¹⁹ Sontag, *Alice Yatakta*, 31.

²⁰ Sontag, *Alice Yatakta*, 34-40.

²¹ Sontag, *Alice Yatakta*, 28.

²² James, *Her Brothers, Her Journal*, 221.

²³ Sontag, *Alice Yatakta*, 22.

²⁴ Sontag, *Alice Yatakta*, 47.

²⁵ Hayalî seyahat, Türk edebiyatında da yetkin örneklerini gördüğümüz bir türdür. Olcay Akyıldız'ın, Ahmet Mithat Efendi'nin fiktif seyahatlerini söylem stratejisi olarak incelediği, yazarın "seyahat-i fikriyye ve seyahat-i zihniyye" tabirlerinden hareketle "mental seyahat" kavramını "hayali" ve "edebi" alt başlıklarla kategorilendirdiği çalışması ilgiye değerdir. Bkz. Olcay Akyıldız, "Imaginary Travel(s) as a Discursive Strategy – The Case of Ahmet Mithat and Ottoman Constructions of Europe", *Venturing Beyond Borders – Reflections on Genre, Function and Boundaries in Middle Eastern Travel Writing* (yay. haz.) Bekim Agai, Olcay Akyıldız, Caspar Hillebrand (Würzburg: Ergon Verlag, 2013), 203-226. Çağdaş Türk edebiyatından bir örnek ise Alice James'in durumuyla paralelliği açısından hayli dikkat çekicidir. Sanatçı Canan Tolon'un *Geçmişsiz Gelecek* (2004) adlı resimli anlatısı, çocukken Fransa'nın Bask bölgesinde bir hastanede geçirdiği uzun tedavi dönemine dairdir. Kısıtlanmış bir beden ve zihnin deneyimlerinde, yataktan yapılan zihinde seyahatler önemli bir yer kaplar.

turistik panoramalar ve manzaralarla görsel olarak da oluşmuş bir seyahat bilgisi ve fikrinden bahsetmek mümkündür. Amerikalı şair Henry Wadsworth Longfellow'un "Travels by the Fireside" (1875) adlı şiiri, şömine başında oturulup zihinde gerçekleştirilen bir Avrupa seyahatidir; bu konudaki edebi ve görsel, kültür birikiminden yararlanır. Longfellow, başka şairlerin Avrupa anlatılarına yaptığı göndermelerle kozmopolit bir duruş sergilerken, bir yandan da "Amerikan edebiyatına ulus ötesi bir anlayışı katmak için uğraş vermektedir".²⁶ Dolayısıyla Amerikalı kimliğini sorgulamak, başka kültürlerle ve kendine dışarıdan bakmak güncel bir meseledir. Buradaki kimlik ve seyahat ilişkisini iki boyutlu; ulus kimliği karşısında öteki dünyalar ve buna paralel olarak benlik karşısında dış dünya düzlemleri olarak değerlendiriyoruz.

Alice Yatakta'nın Alice dışındaki, onun karşısındaki model kadınlarından biri, Margaret Fuller, seyahati fiziksel olarak deneyimlerken, diğeri, yani Emily Dickinson onu evden hiç çıkmadan, "şiirsel, retorik ve filolojik bir formda" gerçekleştirmiştir.²⁷ Dickinson'ın "Avrupa şiirleri" diye gruplandırılabilir pek çok şiirindeki seyahat modelinde, domestik bir alanın karşısına başka bir düzlem gelip yerleşir; zihinde seyahat deneyimi düpedüz, benliğin hayalî bir yer değiştirme biçimi haline gelir. Çifte vatandaşlık hissini, iki ayrı dünyaya birden ait olma zannını,²⁸ kişinin gerçek ve hayal ettiği konumu, yerli ve yabancı olgular arasında gidip geldiği ikili bir varoluş imkânını²⁹ sunar. Bu seyahatin başlıca koşulu, Dickinson'ın mektuplarından birinde arkadaşı J. G. Holland'a söylediği gibi, "gözleri kapamaktır".³⁰

Şehre Gitmeden Şehri Yazmak

"Gözlerin kapanması suretiyle yapılan seyahat" fikrinin Susan Sontag'ın da zihnini meşgul ettiği, onun 1978'de yazdığı "Project for a Trip to China" adlı öyküden anlaşılabilir. Sontag'ın, mekân kavramını, mekân hissini nelerin oluşturduğunu ve mekân yazma girişimini sorguladığı bir öyküdür bu. Bir yeri tanımlamak ve anlatmak için ne kadar yol kat etmek gerekir? O yere gitmek mi yoksa oradan uzaklaşmak mı gerekir? Sontag için seyahat her koşulda duygusal bir deneyim olduğu gibi mekânın kendisi başlı başına düşünsel bir üretilerdir. Nitekim öykünün son satırları seyahatin kurgusal doğası üzerine keskin bir önermedir:

*On dokuzuncu yüzyılın Romantikleri için
bir seyahat her zaman bir kitap üretimiyle sonuçlandı.
Kimi Roma'ya, kimi Atina'ya, kimi Kudüs'e —ve daha ötesine—
oralari yazmak için gittiler.
Belki de ben Çin yolculuğum hakkındaki kitabı Çin'e gitmeden önce yazarım.*³¹

Sontag'a göre, seyahat ettiğin yeri zihninde çoğunluğu şablonlarla, kullanıma hazır turistik klişelerle doldurursun; dolayısıyla seyahatte de kurgulanmış yaşarsın. Sontag'ın 1978 yılında yazdığı başka bir öykü, "Unguided Tour" da seyahatin doğası üzerine bir meditasyondur. 1983'te bu öyküden kendisinin uyarladığı *Unguided Tour* diğer adıyla *Letter from Venice* adlı uzun metraj bir film çeker. Venedik'i ziyaret eden bir çiftin üzerinden kurguladığı hikâyede, gerçekten ne bildiğimizi, gerçekte ne hissettiğimizi keşfetmek için seyahat sürecinde bilgi ve duygusal refleks dağırıcılığı boşaltma girişimi göze çarpar. Filmde kadın karakter bir noktada, gezi rehberi kitaplarını, seyahatten sonra, eve döndüğünde okuduğunu söyler. Bu anlamda, Sontag'ın "Project for a Trip to China"da kullandığı "mitik yolculuk" tanımı yerinde bir tabirdir. Kişinin yabancı bir yere dair umduğunu bulmasını sağlayan önceden belirlenmiş tüm fantezileri ortaya döküp onlardan kurtulmak suretiyle kendini bulmaya dönüşen modern mitik bir yolculuğa işaret eder. Çin'e gitme fikri; kimliği, bağlamı ve aşinalığı aşmanın bir yoludur. Farklılık, yenilenme ve yeniden doğuş arzusunun motive ettiği bir projedir.³² Nasıl ki Çin, sonlu / sonu olan, bilindik bir bölge /mıntıka değildir; aksine yeniden yorumlamaya, yeniden incelemeye açık; kültürel, politik ve tarihi çağrışımlardan müteşekkil, asla nihai olmayan bir düşünce ürünüyse, oraya seyahat etmek isteyen özne için de bir kimlik bozumu ve ardından inşası deneyimidir: Kendin olmayan bir yerde, kendin olmayan üzerinden yeni bir tanım yapma imkânı sunar. Sadece bununla da sınırlı değildir, Sontag'ın öyküde önerdiği bir başka önemli nokta da seyahatin kişisel acıyı azaltabileceğidir. En nihayetinde Çin'e seyahat projesi bir yeniden doğum ve keşfe dönüşür.

Alice James'in gerçek yaşamına döndüğümüzde, Avrupa'nın James ailesi için her zaman, her derde deva bir ilaç niteliği taşıdığını görüyoruz. Aile arasında adeta söze dökülmeyen bir eğilim vardır: En sağlıksız olanın iyileşmek üzere Avrupa'ya gitmek için aile bütçesinden yararlanma hakkı. Avrupa, 1840'larda onu baskılayan toplumsal ve dinî soru/nlar açısından baba Henry James'e (Sr.) bir sığınak olur, 1850'lerde yavan bulduğu bir Amerika ortamında

²⁶ Parac Finnerty, " 'To shut our eyes is Travel': Nineteenth-Century Imaginary Journeys and Dickinson's Virtual Europe", *The Wenshan Review of Literature and Culture* 11.2 (2018): 16.

²⁷ Cynthia L. Hallen ve Malina M. Nielson, "Emily Dickinson's Place Names", *Names: A Journal of Onomastics* 54.1 (2006): 7.

²⁸ Alison Byerly, *Are We There Yet: Virtual Travel and Victorian Realism* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013), 10.

²⁹ Ralph O'Connor, *The Earth on Show: Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 316-17.

³⁰ Emily Dickinson, Mektup no. 354, <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/holland/1354.html>, erişim tarihi 22.08.2023.

³¹ Susan Sontag, *Debriefing* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 2017), EPUB.

³² Sara Meyer, "Susan Sontag's 'Archaeology of Longings'", *Texas Studies in Literature and Language* 49.1 (Spring 2007): 51.

ona eğitici bir panzehir görevi görür. 1860'larda hem Henry James Jr. hem de William James, fiziksel tedavinin ve entelektüel uyanışın peşine Avrupa'da düşerler ve bu arayışları başarıyla sonuçlanır. Teyzeleri Kate, 1869 kışında keyif ve yenilenme amacıyla Avrupa'ya yolculuk eder. Alice'in pek çok arkadaşı 1860'ların ikinci yarısında Büyük Tur'a çıkar; Alice onların bu girişimini hayranlıkla ve imrenerek takip eder. Ağabeyi Henry James'in Avrupa'dayken yazdığı mektuplar, Alice'in duysal ve duygusal eğitimine dolaylı olarak katkıda bulunduğu gibi onun da gitme isteğini körüklemektedir. Nihayet 1872'de altı aylığına teyzesi Kate ve Henry ile yeniden Avrupa yollarına düşecektir. Seyahat öncesinde ve esnasında hem kendisinin dillendirdiği hem de teyze ve ağabeyin aileye gönderdiği mektuplarda görüldüğü üzere, Alice'in fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklarına "seyahat tedavisi" birebir gelir. Zaten aile de buna inandığı için kızlarının bu uzun soluklu yolculuğu yapmasını desteklemiştir. Seyahat bittikten sonra kız kardeşi Amerika'ya ailesinin yanına döndüğünde onlara yazan Henry, Alice için "*zihni de bavulu gibi o kadar çok hazineyle yüklü ki, onları peş peşe, taksit taksit tepsilerde, bilgi katmanları halinde boşaltmak gerekiyor*"³³ der ve kızın heyecanını dizginlemek gerektiği konusunda anne babasını uyarır. Aile, Alice'in fiziksel ve ruhsal olarak gözle görülür bir iyileşme göstermesinden oldukça memnundur. Seyahat onun bağımsızlık duygusunu perçinlemiştir. Alice, "*bekar genç bir Amerikalı kadının yapabileceği kadar özgürce dolaşabilmiş ve zevkin peşinde koşabilmiştir. Kendini kaptırmış, hayata katılmış, harekete geçmiş ve evde yaşadığından çok daha dolu dolu yaşayabildiğini kanıtlamıştır.*"³⁴

Susan Sontag'ın Alice James'in günlüklerinden ve tanıklık anlatılarından bu biyografik bilgileri bilhassa seçtiği, *Alice Yatakta*'nın bir sahnesini tamamen seyahate ayırmasından rahatlıkla anlaşılabilir. Alice'in seyahat ettiği her yere dikkat edip gitmediği tek yer olan Roma'yı bu hayalî seyahat anlatısının merkezine yerleştirmesi de boşuna olmasa gerekir. Büyük Tur'un geleneksel olarak en geniş kısmını kapsayan İtalya, on dokuzuncu yüzyıl seyahat anlatılarında her zaman yüce olanın ve manzara ile mimarinin pitoresk güzelliğinin yan yana gelmesi demektir.³⁵ Tutkulu, coşkulu ve sanatsal bir yaşama işaret eder, Emily Dickinson'ın şiirlerinde olduğu gibi, "*yokluğunda var olan ve uzaktan arzu edilen bir ötekilik hayaletidir.*"³⁶ İtalya, Alice'in seyahat duraklarından biri olmuştur ama Roma, kısa ömrünün yetmeyeceği bir 'arzu nesnesi' olarak kalacaktır. Beşinci sahnenin sonunda Margaret Fuller'ın "*Roma'yı görmemiş olan biri yaşamış sayılmaz*" repliği, Alice için Roma'nın yaşama özdeşliğini somut bir şekilde gözler önüne serer. Düşüncelerinin zihnine, bedeninin de yatağa hapsediği bir durumda Roma tahayyülü, Lewis Carroll'ın Alice'inin Harikalar Diyarı gibi ona sonsuz olasılıklar sunacaktır. Nitekim, Sontag oyunun önsözünde Roma'ya seyahatin nedenini şöyle açıklar:

*Alice erkek kardeşinin sık sık ziyaret ettiği ve Margaret Fuller'ın yaşadığı Roma'ya hayali bir yolculuk yapmak zorunda. Alice orada yalnızca özgürlüğünü değil, kendisi gibi ayrıcalıkların dünyası dışındaki zorunluluklar ve acılar dolu dünyayı da, eli sakat bir küçük kızın temsil ettiği yoksulların dünyasını da hayal edecektir.*³⁷

Roma'ya zihinde gerçekleştirilen seyahat her türlü bileşeniyle yaşamın kendisini deneyimleme girişimi, bir simülasyon olacaktır. Altıncı sahnenin başındaki sahne direktifinde, "*Alice, çok büyütülmüş yatak odasının bir köşesinde minicik görünmektedir. Sahne önünde bir çocuk sandalyesinde oturur. Arkasında dev bir yatağın, olağanüstü bir kırmızı yastığın bir bölümü görünür.*"³⁸ Carroll'ın Alice'inin onu küçülten sıvıdan içmiş halini anımsatır. Bu açık referansla birlikte düşünülmesi gereken diğer mevzu ise *Alice Harikalar Diyarı*'na doğrudan yansıyan, on dokuzuncu yüzyılda yaygın ve yasal olarak kullanılan afyon (opyum) deneyimidir. Alice'in şişelerden içtiği sıvılardan, metindeki mantarlara kadar birden fazla unsur *Alice Harikalar Diyarı*'nın uyuşturucu üzerinden incelenmesini kaçınılmaz kılmıştır. Alice James'in de hayatının son üç yılını, düzenli olarak aldığı morfinlerle geçirdiği düşünülürse, benzer bir halüsinatif düzleme geçiş söz konusudur. Tek bir monologdan oluşan sahne, "zihin" kelimesiyle başlar ve bu kelimenin üzerine örülen, tekrar ve yansımalarla şiirsel bir anlatıya dönüşür: "*Zihnim. Zihnimde yolculuk yapabilirim. Zihnimle Margaret'in yaşadığı Roma'dayım. Harry'nin indiği. Onların kitaplarını bir kenara bıraktım. Şimdi sıra bana geldi.*"³⁹ "Zihin" sözcüğü metinde yaklaşık yirmi dört kez kullanılır. Onunla ilintili "hayal etmek", "düşünce", "düşler", "kafamda / kafamın içinde" kalıpları birbirinin yansıması olarak boy gösterir. Görme, işitme ve koku odaklı güçlü bir duysallık karşımıza çıkar: "*Çamaşırcı kadınları görüyorum. Saraylar. Sarımsak kokusunu duyuyorum. Drenaj kanallarında portakal kabukları. Yakınlarda bir yerdeki manastırın çanlarını işitiyorum. İnsanlar bağırıp çağırarak bir şeyler satmaya çalışıyorlar.*"⁴⁰ Duyular üst üste bindiği gibi, yüce ve en gündelik, aşağı olan imgelerin de tezatla üst üste binmesi söz konusudur. Tam da bu yüzden Roma, yaşamın kendisidir: "*Bazı insanlar Paris'i tercih ediyorlarsa da, Roma*

³³ Strouse, *Alice James: A Biography*, ch. 9.

³⁴ Strouse, *Alice James: A Biography*, ch. 9.

³⁵ Meyer, "Susan Sontag's 'Archaeology of Longings' ", 79.

³⁶ Finnerty, " 'To shut our eyes is Travel' ", 37.

³⁷ Sontag, *Alice Yatakta*, 70.

³⁸ Sontag, *Alice Yatakta*, 49.

³⁹ Sontag, *Alice Yatakta*, 49.

⁴⁰ Sontag, *Alice Yatakta*, 49.

dünyanın en güzel kenti. Bazıları da Venedik diyor ama Venedik çok kokulu bir kent ve herkese ölümü anımsatıyor. Ama Roma size yaşama, hayatta kalma düşüncesini veriyor. Roma'dayken ben de bu düşünce ile dolu olurdum kuşkusuz."⁴¹

Zihnin ve hayal gücünün sınırlarının zorlanmasına paralel olarak Roma'nın yüceliği (*sublime*) öne çıkar. Şehrin büyüklüğü ve ulviliği karşısında Alice kendisini küçük ve hakir hisseder. Bu durum, sahnenin başında Alice'in odanın ve yatağın içinde her zamankinden küçük görünmesiyle beraber ilerleyen bir olgudur. "*O güzelliği bütünüyle görseydim, çok mutlu olurdum, biliyorum. Dopdolu olurdum. Günlüğüme onunla ilgili düşüncelerimi yazardım. Resimlerdim, evet. İzlenimlerini aktaran bir başka turist de ben olurdum. Çok alçakgönüllü olurdum. Roma ile karşılaştırıldığında ben kimdim ki. Ben Roma'yı görmeye geldim. O beni görmeye gelmedi ki. O hareket edemez.*"⁴² Alice, oraya fiziksel olarak gitme imkânı olsaydı, kendisinin de herhangi bir turistten farksız davranacağını söyler, lâkin turizm endüstrisinin kuvvetli bir biçimde şekillendiği bu dönemde çoktan yerleşmiş bir turist profili ve davranış modeli vardır: geldiği yere, etrafındakiler kültür ürünleri de olsa, tüketim nesnelere olarak bakan, mal ve hizmet bekleyen bir müşteri. Gördüklerine ne kadar hayranlık duysa da geldiği yerden beraberinde getirdiği üstün bir kimlik yanılması. Alice, "*Ben düşüncemde Roma'dayken, kendilerine taktıkları bir takım [sic.] adlarla kendilerini İtalyanlar karşısında küçük düşüren bazı Amerikalı yazarlar gibi züppenin teki miyim*"⁴³ derken, kendisini de özeleştiriyeye tabi tutarak söz konusu turist profilini, daha özelinde Amerikalı kimliğini de eleştirmektedir: "*Kendimi aşmak çok çaba gerektiriyor. Çok büyük olabilirim ama kendimi küçücük görebilirim. Ve zihnimde ben hâlâ benimdir*"⁴⁴ sözleri, yücelik / küçüklük ikiliği, bireyin kendini dış dünya karşısında konumlandırışı hakkında bir meditasyondur. Yerelliği aşmak ve alçakgönüllülükle öteki olana karışmak eğilimi kendini gösterir.

Şehirde Tek Başına

Susan Sontag'ın "Project for a Trip to China" ve seyahat üzerine olan diğer eserlerinde önerdiği gibi, ancak zihindeki yerleşik kalıplardan sıyrılmayı başaran gezgin, kendiliğini deneyimleyebilir. Alice James, Roma sokaklarında özgürce gezmenin koşulunu "yalnız olmaya" bağlar. Zaten bu sahne, oyun boyunca da Alice'in yalnız olduğu yegâne sahnedir. "*Harry bir gece Colossum'a [sic.] gidip soğuk aldıktan sonra ölen bir genç kızdan söz etmişti. Yalnız olmak tehlikeli. Ama ben yalnız olmayı düşlerim. Zihnimde Roma'da yalnızımdır. Orada sokakta yalnız yürüyen kadınlara sarkıntılık yapılırsa da, ben düşüncemde, Roma sokaklarında dolaşırken güvenlikte hissedirim kendimi.*"⁴⁵ Bu tahayyüle, Harry'nin anlattığı, gece Kolezyum'a gidip zatürre kapıp ölen kızın hikâyesinin karışması önemlidir, keza özgürleşmek isterken hatırlatılan, parazit gibi araya giren, zihinsel hapisliğin metaforudur hastalık gerçeği. Benzer bir "parazit söylem", Alice'in Roma'nın antik taşlarından bahsederken göğsündeki "taşa" gönderme yapmasında da gözlemlenir. Bununla birlikte, Alice'in sunduğu yalnız başına sokaklarda yürüyen kadın imgesi, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan modern bir olguyu akla getirir: sokaklarda aylakça dolanan erkeğin, *flâneur*'ün kadın karşılığı olan *flâneuse*'ü. Hâlâ üzerinde yeterince çalışılmış bir konu olmamakla beraber, George Sand, Virginia Woolf, Jean Rhys, Jeanette Winterson, Irmgard Keun, Tezer Özlü gibi pek çok kadın yazarın sokakları arşınlayan kadın anlatıcıları ve karakterlerinden oluşan bu *flâneuse* ağına, -kendisi yazma fırsatı bulamamıştır ama Sontag eliyle Alice James de dahil olur. *Flâneuse*, sokakta yalnız başına olan bir kadının güvenliği, özerkliği, ruh hali, kendini tanımlama biçimi ve dış dünya tarafından algılanma modellerine dair pek çok soruyu doğuran bir terimdir. Bu konuda yapılan hayli sınırlı çalışmalardan birine imza atmış olan Lauren Elkin, *flâneuse* ile ilgili şu can alıcı soruları sorar:

*Bizler birey miyiz, yoksa kalabalığın bir parçası mı? Göze çarpmak mı istiyoruz, kalabalığa karışmak mı? Bu mümkün olabilir mi? Cinsiyetimiz ne olursa olsun kamuya açık alanlarda nasıl görünmek isteriz? Bakışları üstümüze çekmek mi yoksa o bakışlardan kaçmak mı? Özgür ve görünmez olmak mı? Dikkate değer mi ya da kimsenin hakkında yorum yapmadığı biri mi?*⁴⁶

Aslında geniş ölçekte, coğrafi çevrenin bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki belli başlı etkilerinin incelendiği psikocoğrafyanın alanına giren bu sorular, *flâneuse* özelinde toplumsal cinsiyet ve şehir ilişkisini belirginleştirmektedir. Lauren Elkin'in tartışmasını başlatma noktası olan Virginia Woolf, 1927 tarihli denemesi "Street Haunting"te (Sokakta Kol Gezmek)⁴⁷ şehirde ve sokaklarda yürümenin kendini birey olarak gerçekleştirmenin önemli bir biçimi olduğu fikrini önerir. Sontag'ın Alice'i de şehirde yalnız başına yürüme isteğiyle sokaklarda özerk bir alan talep etmektedir. Keza bu yürüyüş tamamıyla zihinde gerçekleştiği için, söz konusu imkân alanı daha da geniştir. Oyunun ikinci sahnesinde

⁴¹ Sontag, *Alice Yatakta*, 49-50.

⁴² Sontag, *Alice Yatakta*, 50.

⁴³ Sontag, *Alice Yatakta*, 51.

⁴⁴ Sontag, *Alice Yatakta*, 51.

⁴⁵ Sontag, *Alice Yatakta*, 50.

⁴⁶ Lauren Elkin, *Flânöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar, Paris, New York, Tokyo, Venedik ve Londra*, çev. Doğan Dilçun Doğan (İstanbul: Nebula, 2018), 12.

⁴⁷ Virginia Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays* (London: Hogarth Press, 1942).

dünyayı yatağından daha iyi gördüğünü söyleyen Alice James, gerçek hayatta 7 Mayıs 1891 tarihinde günlüğüne şunları yazmıştır:

*Muazzam estetik midelerimiz olduğu için ne kadar şanslıyız, öyle ki gölgeli bir odada uzanmış yatarken geçmiş seyirleri tekrar ve tekrar çiğneyip durabiliyoruz; hafif bir ışık, ya da bir parfüm kokusu, rüzgârın hışırtısı ve parıldayan bir manzaranın yanılması, murıldanan çam ağaçları ve nemli, ilahî bir dünyevilik bütün mükemmelliğiyle gözümüzün önüne geliverir.*⁴⁸

Alice James'in "estetik mideler" metaforu kuşkusuz yetkin bir estetik bakışa işaret eder ama en nihayetinde bahsettiği görüntüleri hayata geçiren yine zihnin gücüdür. Oyunun Roma sahnesinde de defalarca tekrarlandığı üzere zihin, gücünü gösterir. Alice, hiçbir yerde olmadığı kadar zihninde kendisidir, "Ve aklımla ben de yükselebirim. Çok yüksekte olabilirim [. . .] zihnimin bir ölçüsü, kesin büyüklüğü yok. Her şeye uyan bir ölçüsü var"⁴⁹ der. Alice'in gerçekten özgür olduğu tek sahne, Roma sokaklarını yalnız başına arşınladığı bu sahnedir. Gerçek Alice James, hayatı boyunca, büyük ölçüde ataerkil tahakkümün nesnesi olmuştur. Susan Sontag, Alice'i yatağa bağlı hasta bedeninden zihin aracılığıyla çekip alarak ona simgesel bir özgürlük vermektedir. Yatağından kalkabilseydi ne olacaktı? Kadın hakları savunucusu ve dünyayı gören Margaret Fuller mı, evinden çıkmadan dünyayı gezen şair Emily Dickinson mı? Bilemeyeceğiz ama Susan Sontag en azından zihin aracılığıyla Alice James'e dört başı mamur bir özerklik armağan eder ve oyunun bu sahnesi, hayalî seyahat anlatısı geleneğine incelikli bir şekilde dahil olur.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

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

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

ORCID:

Nilay Kaya 0000-0001-7378-5476

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

Akyıldız, Olcay. "Imaginary Travel(s) as a Discursive Strategy – The Case of Ahmet Mithat and Ottoman Constructions of Europe". *Venturing Beyond Borders – Reflections on Genre, Function and Boundaries in Middle Eastern Travel Writing*. (yay. haz.) Bekim Ağa, Olcay Akyıldız, Caspar Hillebrand. Würzburg: Ergon Verlag, 2013, s. 203-226.

Atak, Hasan. "Ruh Sağlığı Çalışmalarında Yeni Bir Psikososyal Değişken: Eylemlilik /A New Psychosocial Variable in Mental Health Studies: Agency". *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar-Current Approaches in Psychiatry* 3.3 (2011): 483-512.

Barnwal, Prity ve Rajni Singh. "Silence as Political Strategy in Art: A Study of Susan Sontag's *Alice in Bed*". *Journal of Language, Literature and Culture* 68.2: 101-119.

Byerly, Alison. *Are We There Yet: Virtual Travel and Victorian Realism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

Elkin, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. e-book ed. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2016. EPUB.

_____. *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar, Paris, New York, Tokyo, Venedik ve Londra*. (çev.) Doğan Dilçun Doğan. İstanbul: Nebula, 2018.

Finnerty, Paraic. "'To shut our eyes is Travel': Nineteenth-Century Imaginary Journeys and Dickinson's Virtual Europe". *The Wenshan Review of Literature and Culture* 11.2 (2018): 61-96.

Hallen, Cynthia L. ve Malina M. Nielson. "Emily Dickinson's Place Names". *Names: A Journal of Onomastics* 54.1 (2006): 5-21.

James, Alice. *Her Brothers, Her Journal*. Cornwall, New York: Dodd, Mead & Company, 1934.

Meyer, Michael. "William Beckford's Real and Imaginary Travels". *Alternative Romanticisms. Studien zur Englischen Romantik*. Band 15 (2001): 77-88.

⁴⁸ James, *Her Brothers, Her Journal*, 227.

⁴⁹ Sontag, *Alice Yatakta*, 51-4.

- Meyer, Sara. "Susan Sontag's 'Archaeology of Longings'". *Texas Studies in Literature and Language* 49.1 (Spring 2007): 45-63.
- Moser, Benjamin. *Sontag, Her Life and Work*. e-book ed. New York: Ecco, 2019. EPUB.
- O'Connor, Ralph. *The Earth on Show: Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802-1856*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Rollyson, Carl. *Understanding Susan Sontag*. University of South Carolina Press, 2016.
- Sontag, Susan. *Alice in Bed: A Play in Eight Scenes*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2012.
- . *Alice Yatakta*. (çev.) Nihal Geyran Koldaş. Nisan Yayınları, 1999.
- . *Debriefing, Collected Stories*. e-book ed. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2017. EPUB.
- . *Metafor Olarak Hastalık/AIDS ve Metaforları*. (çev.) Osman Akınhay. İstanbul: Agora, 2005.
- . "Going to Theater (and the Movies)". *Partisan Review* 31:2 (Spring 1964).
- . "Rewriting *The Lady from the Sea*". *Theater* 29, no. 1 (1999): 89.
- Sontag, Susan ve Ivo van Hove. "Another *Alice's Wonderland*, As Susan Sontag Found It". Röportaj. Richard Schechner. *The New York Times*. Oct. 29, 2000, s.1.
- Sözalan, Özden. *The Staged Encounter: Contemporary Feminism and Women's Drama*. Stuttgart: Ibidem, 2004.
- Strouse, Jean. *Alice James: A Biography*. e-book ed. New York: New York Review of Books, 2011. EPUB.
- Tolon, Canan. *Geçmişsiz Gelecek*. İstanbul: Norgunk, 2004.
- Walker, Julia A. *The Scandal of Susan Sontag*. Columbia University Press, 2009.
- Woolf, Virginia. "Street Haunting". *The Death of the Moth and Other Essays*. London: Hogarth Press, 1942.

Atıf Biçimi / How cite this article

Kaya, Nilay. "I Close My Eyes, and I Travel: Imaginary Travel in Susan Sontag's Play *Alice in Bed*" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38 (2024): 1-11. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1393494>

Çifte Bilinçliliğe Yeni Bir Yorum: Wole Soyinka Örneği*

A New Interpretation of Double Consciousness: The Case of Wole Soyinka

Aslı Kutluk¹ 

¹Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya-Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Aslı Kutluk

E-posta/E-mail : akutluk@selcuk.edu.tr

*Bu makale Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Edebiyatı doktora programında, Doç. Dr. Margaret J-M Sönmez danışmanlığında tamamlanmış olan “Manifestations of Double Consciousness in Wole Soyinka’s *Death and the King’s Horseman*, *The Lion and the Jewel*, and *The Invention*” (2023) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

ÖZ

Bu çalışma, sosyopsikolojik bir durum olarak çifte bilinçliliğin kolonyal ve postkolonyal şartlarda çeşitli şekillerde dışa vurduğunu savunur. W.E.B. Du Bois çifte bilinçlilik kavramını 20. yüzyılın başında Afrikalı Amerikalı bireylerin içsel ikilik hissini tanımlamak üzere ortaya atmış olsa da bu kavram, Homi K. Bhabha, Stuart Hall ve Paul Gilroy gibi postkolonyal kuramcılara ilham kaynağı olmuştur. Dolayısıyla bu çalışmada Du Bois’in çifte bilinçlilik kavramının günümüzdeki kuramsal yansımaları ana hatlarıyla anlatılarak bu kavramın daha güncel ve kapsamlı bir bakış açısı ile ele alınabileceği gösterilmiş ve bu bakış açısı Nijeryalı yazar Wole Soyinka’nın oyunları üzerinden örneklendirilmiştir. Çalışmada Soyinka’nın *Death and the King’s Horseman* (Ölüm ve Kralın Süvarisi), *The Lion and the Jewel* (Aslan ile Mücevher) ve *The Invention* (İcat) isimli oyunlarından örnekler verilmiştir. Bu oyunlar sömürgeci ile sömürülen arasındaki çift taraflı etkileşimleri içeren bir durum olarak çifte bilinçliliğin çeşitli şekillerde dışavurumlarını göstermektedir. Her bir oyun, teorik açıdan bu çalışmada genişletilmiş ve güncelleştirilmiş anlamıyla çifte bilinçliliğin farklı bir yönünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: çifte bilinçlilik, postkolonyal, kültürel konumlanma, Soyinka, Du Bois

ABSTRACT

This study argues that double consciousness as a sociopsychological situation manifests in various ways under colonial and postcolonial circumstances. Although W.E.B. Du Bois introduced the concept of double consciousness at the beginning of the twentieth century to describe an inward feeling of doubleness experienced by African American individuals, this concept has inspired postcolonial theorists such as Homi K. Bhabha, Stuart Hall, and Paul Gilroy. Hence, this study will briefly explain the contemporary theoretical reflections of Du Bois’s concept of double consciousness, demonstrating how this concept can be handled with a more contemporary and comprehensive perspective and exemplifying this through the plays of Nigerian playwright Wole Soyinka. Examples have been selected from Soyinka’s *Death and the King’s Horseman*, *The Lion and the Jewel*, and *The Invention*. These plays show various manifestations of double consciousness as a condition involving a double-sided interaction between the colonizer and the colonized. Each play reveals a different aspect of double consciousness with its expanded and updated meaning in this study.

Keywords: double consciousness, postcolonial, cultural positioning, Soyinka, Du Bois

Başvuru/Submitted : 09.03.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 05.04.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 26.04.2024

Kabul/Accepted : 22.05.2024



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

EXTENDED ABSTRACT

Colonial and postcolonial encounters have paradoxically been effective at enriching the genre of drama and the art of theatre due to the cultural interactions between European and non-European societies. Playwrights from non-European countries such as Wole Soyinka, Derek Walcott, Athol Fugard, and Ama Ata Aidoo have gained recognition in the international arena in this context, especially since the second half of the twentieth century, while Western theatre has also progressed with cultural material drawn from non-Western cultures. Meanwhile, by writing from the margins, postcolonial playwrights have exposed the problematic processes and consequences of the colonial past and have developed liberating ideas in their works opposing the colonialist discourses. Within this context, one of the issues that colonial and postcolonial studies discuss is the sociopsychological effects of colonial oppression.

Nigerian playwright and activist, Wole Soyinka, holds an outstanding position in postcolonial drama with his unique style of combining European and non-European cultural and theatrical elements to reflect his thought-provoking ideas on colonialism and postcolonialism. In this respect, this study focuses on how double consciousness manifests itself in various ways under colonial and postcolonial circumstances as reflected in Soyinka's selected plays. This study briefly explains the concept of double consciousness as defined by W.E.B. Du Bois in *The Souls of Black Folk* (1903) in the early twentieth century and its more contemporary reflections in the postcolonial theories of Homi K. Bhabha and Stuart Hall in particular, exemplifying these through Soyinka's selected plays of *Death and the King's Horseman* (1975), *The Lion and the Jewel* (1963), and *The Invention* (1959).

This study claims and demonstrates that, although Du Bois's conceptualization of double consciousness seems outdated in the contemporary discourses of postcolonial theory, it is adaptive and can be explored more contemporarily and comprehensively. Soyinka's plays that were particularly selected for this study allow for the opportunity to explore the conceptualization of double consciousness both from a Du Boisian perspective as well as from contemporary extensions of Du Bois's ideas. Owing much to the postcolonial theories of Bhabha in *The Location of Culture* (1994) and Hall in "Cultural Identity and Diaspora" (1990) and "Race, The Floating Signifier" (1996), the theoretical perspective suggested in this study brings a new and expanded meaning to the conceptualization of double consciousness as exemplified through Soyinka's plays, which reveal a variety of double consciousness experiences characterized by reciprocal interactions between the colonizer and the colonized.

Death and the King's Horseman is an Aristotelian Yoruba tragedy that presents different manifestations of the double consciousness characters experience based on their cultural positionalities. *The Lion and the Jewel* is a romantic comedy that shows the double consciousnesses of characters who are situated ambivalently within both colonial and traditional (especially Yoruba) power structures. *The Invention* is a dark, dystopic satire on the Apartheid in South Africa, unlike the other two plays. Problematizing the relation between racism and double consciousness, this early play by Soyinka enforces the idea that Soyinka has been exploring the issue of double consciousness and its extensions since the beginning of his career and that double consciousness as a comprehensive and updated term is essential to understanding Soyinka's drama from the very beginning.

This study concludes that double consciousness as a sociopsychological state experienced not only by African Americans but also by colonized people in general manifests in a variety of ways in colonial and postcolonial contexts. This study has addressed the concept of double consciousness in a broader context than Du Bois's original use, with respect to some contemporary theoretical concepts by Hall and Bhabha. As a result, this new and expanded interpretation of double consciousness suggested in this study provides a new methodology for exploring other works by postcolonial playwrights, one which can contribute significantly to current studies in postcolonial drama.

Giriş

Tiyatro¹ kültürel karşılaşmalar ve değişimler açısından aktif rolü olan bir sanat türüdür² ve performansın tarihsel, sosyal ve coğrafi kategorileri açısından kültürlerarası (*cross-cultural*) olarak tanımlanabilir.³ Paradoksal olsa da kolonyal ve postkolonyal karşılaşmalar tiyatro sanatının şekil ve üslup açısından zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Aslında bu durum drama türü de dahil, tüm modern Afrika edebiyatı için geçerlidir, çünkü modern Afrika edebiyatı sömürgecilikçi dayalı “*bir çatışma ya da karşılaşma kültürünün sonucu*” olarak ortaya çıkmıştır.⁴ Bu bağlamda, Batı’nın Batı-dışı kültürlerin performans sanatlarına olan ilgisi 20. yüzyılın⁵ başlarından itibaren artış gösterirken⁶ Batı-dışı bölgelerin tiyatroları da kültürlerarası etkileşimler sonucunda uluslararası arenada daha çok yer bulmuş, güçlenmiştir. (Post)kolonyal ülkelerin oyun yazarları da —Wole Soyinka (Nijerya), Derek Walcott (St. Lucia), Athol Fugard (Güney Afrika), Ama Ata Aidoo (Gana) gibi— uluslararası çevrelerde eserleriyle daha çok yer edinme imkânına kavuşmuşlardır.⁷ Ayrıca, tiyatro türü sömürgeleştirilmiş bölgelerde toplumsal bir rol oynamış ve bu bölgelerin izleyici kitlelerinde ulusal kültür bilincinin oluşmasında etkili olmuştur.⁸

Dekolonizasyon ve postkolonyalizm açısından bu ayırıcı niteliklere rağmen drama türünün postkolonyal edebiyat çalışmalarında daha az yer edinebilmiş olması⁹ Innes’in de vurguladığı gibi şaşırtıcıdır; çünkü dramatik performans, postkolonyal kültürlerle alakalı birçok konuyu (“*kimlik, dil, mit ve tarih sorunları; çevrelebilirlik, ifade ve izleyici ile ilgili konular; üretim, altyapı ve sansür ile ilgili problemler*”¹⁰) zengin bir biçimde ele alma ve gösterme imkânı sunar.¹¹

Brian Crow ve Chris Banfield’a göre postkolonyal oyun yazarları eserlerini “*süregelen kültürel, ekonomik ve siyasal boyun eğdirme durumu karşısında kendi insanların kültürel karakterini tanımlamak ve olumlamak amacıyla*” üretmişlerdir.¹² Bu yazarlar marjinalerden eserlerini yazarken kolonyal geçmişin problemli süreç ve sonuçlarını gözler önüne sermişler ve kolonyalist söylemlere karşı özgürleştirici fikirler geliştirmişlerdir. Bu tür yazarların eserlerinde doğal olarak bazı ortak konular göze çarpmaktadır: kimlik ve aidiyet arayışı, kolonyal geçmişin sorunsallığı, Batı kanonuna karşıt bir yazın geliştirilmesi, beyazlaştırılan tarihin ve edebiyatın yeniden yazılması, ırkçı ayrımcılığa ve sınıfsal sorunlar, toplumsal cinsiyet eşitliği konuları gibi diğer eşitsizliklere karşı savaşılması, çokkültürlülük, melezlik vb.

Kolonyal/postkolonyal çalışmalar kolonyal baskının insan psikolojisi üzerindeki etkileriyle bu durumun sosyolojik sonuçlarını da inceler. Bu bağlamda bu çalışmada, postkolonyal dramının yukarıda bahsedilen başlıca argümanları

¹ Batı’nın tiyatro kuramının Aristoteles’in *Poetika* (M.Ö. 330) adlı eserinde tragedya türünü tanımlaması ile başladığı kabul edilir; fakat Afrika tiyatrosu uzmanları bu yaklaşımın performans dayalı kültürlerin kıtası Afrika’da kolonyalizm öncesinde tiyatro türünün var olmadığını ima ediyor olması nedeniyle, Aristoteles’i başlangıç noktası olarak almayı reddetmektedirler. Bu tartışmanın detayları için şu kaynaklara başvurulabilir: Tejumola Olaniyan, *Scars of Conquest/Masks of Resistance: The Invention of Cultural Identities in African, African-American, and Caribbean Drama* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 37. Diğer kaynak: John Conteh-Morgan ve Tejumola Olaniyan, editörler, *African Drama and Performance* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 2. Diğer kaynak: Lokangaka Losambe ve Devi Sarinjeive, editörler, *Pre-Colonial and Post-Colonial Drama and Theatre in Africa* (Cape Town: New Africa Books, 2001), viii.

² Enoch Brater, “The Contemporary Theatre,” *The Theatre: A Concise History* içinde, yazar Phyllis Hartnoll (Londra: Thames and Hudson, 2012), 271. Diğer kaynak: Jacqueline Lo ve Helen Gilbert, “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis,” *TDR (1988-)* 46, no. 3 (2002): 32.

³ Lo ve Gilbert, “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis,” 32.

⁴ Ahmet Sait Akçay, *Modern Afrika Edebiyatı: Dönemler, Temalar, Yaklaşımlar* (Ankara: Hece Yayınları, 2021), 10.

⁵ Akçay bu durumu daha geniş ele almış ve şöyle açıklamıştır: “*Yüzyılın başında Amerika’daki siyahi dalğının etkisiyle romanla başlayan Pan-Afrikanist görüş, 1930’lardan itibaren frankofon Afrika, Jamaika, Haiti ve Karayip adalarından Fransızca yazan bir grup entelektüelle bilinçli bir edebî harekete dönüşecektir, 1950 sonrasında anti-kolonyal söylem Afrika’nın bağımsızlığıyla beraber kültürel bir auraya dönüşecektir.*” Kaynak: Akçay, *Modern Afrika Edebiyatı: Dönemler, Temalar, Yaklaşımlar*, 11.

⁶ Lo ve Gilbert, “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis,” 32.

⁷ Brian Crow ve Chris Banfield, *An Introduction to Post-colonial Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), xi. Diğer kaynak: Nasser Dasht Peyma, *Postcolonial Drama: A Comparative Study of Wole Soyinka, Derek Walcott and Girish Karnad* (Jaipur: Rawat Publications, 2009), 7.

⁸ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, çev. Constance Farrington (London: Penguin Books, 2001) ve C. L. Innes, *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 19.

⁹ Türkiye’de de bugüne kadar yapılmış olan (post)kolonyal drama ve tiyatro çalışmaları diğer türlere kıyasla daha azdır. Nebile Direkçilgil’in *Amerika’da Zenci Tiyatrosu* (1985) başlıklı kitabı ülkemizde postkolonyal tiyatro çalışmalarına zemin hazırlamış ilk çalışmalardan biridir. Yasemin Sevim Salman’ın *Postkolonyalizm ve Siyahi Tiyatro* (2022) başlıklı kitabı ile Önder Çakırtaş’ın *Ten ve Kimlik: Çağdaş Siyahi İngiliz Tiyatrosu* (2020) başlıklı kitapları alana önemli katkılar sunmaktadır. Ahmet Sait Akçay’ın *Modern Afrika Edebiyatı: Dönemler, Temalar, Yaklaşımlar* (2021) başlıklı kitabında da Afrika draması üzerine bir bölüm bulunmaktadır. Ülkemizde Derek Walcott, Brian Friel, Mustapha Matura ve Wole Soyinka gibi postkolonyal oyun yazarları hakkında yüksek lisans ve doktora tezleri ile makaleler de yazılmıştır. Örnek kaynaklar: Bilgün Alhan tarafından yazılmış olan “Colonial Aspects in Brian Friel’s *Plays Translations and Molly Sweeney*” başlıklı yüksek lisans tezi, 2007; İmren Yelmiş tarafından yazılmış olan “Fragmentation and Identity in Derek Walcott’s *Dream on Monkey Mountain and Pantomime*” başlıklı yüksek lisans tezi, 2007; Kenneth Efağkonana Eni tarafından kaleme alınmış olan “Influences and Traditions: Wole Soyinka and the Nigerian Theatre” başlıklı makale, 2011; Mustafa Kara tarafından yazılmış olan “The Inferior Sex; A Third World Feminist Approach to Wole Soyinka’s *The Lion and the Jewel*” başlıklı makale, 2015; Gül Varlı Karaarslan tarafından yazılmış olan “An Archetypal Reading of Mythmaking in Wole Soyinka’s *The Bacchae of Euripides and Death and The King’s Horseman*” başlıklı yüksek lisans tezi, 2016; Mehmet Akif Balkaya tarafından kaleme alınmış olan “Wole Soyinka’nın *The Strong Breed* Eserinde Kültürel Sınırlar Bağlamında Kurban Verme Ritüeli” başlıklı makale, 2020. Ayrıca ülkemizde ve dünyada W.E.B. Du Bois’in çifte bilinçlilik kavramı üzerine yapılmış çalışmalarda bu kavram daha çok orijinal anlamıyla ele alınmaktadır. Harith Turki ve Hindreen Azad tarafından 2021’de kaleme alınmış olan “Examining Double Consciousness in August Wilson’s *Fences*” başlıklı makale buna örnektir. Tüm bu örneklerden farklı olarak bu çalışmada, Du Bois’in çifte bilinçlilik kavramının Homi K. Bhabha, Stuart Hall gibi postkolonyal kuramcılara ilham kaynağı olduğu fikrinden yola çıkılmış ve çifte bilinçlilik kavramı geliştirilip güncelleştirilmiştir. Soyinka’nın seçilmiş oyunları ise bu çalışmada güncelleştirilmiş anlamıyla çifte bilinçliliği çeşitli yönleriyle inceleyebilmeyi mümkün kılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın da ülkemizde ve dünyada yapılan postkolonyal edebiyat çalışmalarına önemli bir katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Son olarak, Soyinka’nın bu çalışmada da incelenmiş olan *Death and the King’s Horseman* adlı oyunu Leyla Burcu Dündar tarafından çevrilmiş, Atko Quayson tarafından önsözü yazılmış ve Aralık 2023’te Hece Yayınları tarafından *Ölüm ve Kralın Atlısı* başlığı ile yayımlanmıştır.

¹⁰ Alıntıların İngilizceden Türkçeye çevirileri bu çalışmanın yazarı tarafından yapılmıştır.

¹¹ Innes, *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*, 19.

¹² Crow ve Banfield, *An Introduction to Post-colonial Theatre*, 17.

da göz önüne alınarak, kolonyal/postkolonyal şartlarda çifte bilinçliliğin (*double consciousness*) dışavurumlarının ana hatlarıyla incelenmesi amaçlanmıştır. W.E.B. Du Bois'in (1868-1963) 20. yüzyılın başlarında ortaya attığı çifte bilinçlilik kavramı ile bu kavramın günümüzdeki kuramsal yansımaları, Nijeryalı yazar Wole Soyinka'nın bazı oyunları üzerinden örneklendirilmiştir.

Çalışmada Soyinka'nın üç eserine değinilmiştir: *Death and the King's Horseman (Ölüm ve Kralın Süvarisi)*¹³ (1975), *The Lion and the Jewel (Aslan ile Mücevher)*¹⁴ (1963) ve *The Invention (İcat)*¹⁵ (1959). *Ölüm ve Kralın Süvarisi*, Aristoteles'in tragedyaya anlayışının tüm özelliklerini taşıyan bir şaheser olarak kabul edilmesinin yanında, Yoruba kültürüne ait performatif öğeleri çokça barındıran bir oyundur. *Aslan ile Mücevher* adlı oyununda ise Soyinka, komedi türünün çetrefilli hâllerini ve hiciv sanatının derinliğini, kolonyalizm ve postkolonyalizm hakkındaki fikirlerini yansıtmak üzere, başarılı bir biçimde kullanmıştır. Soyinka'nın kariyerinin daha erken aşamalarında yazdığı *İcat* isimli oyun ise, kara mizah türünün tematik ağırlığını taşımasının yanında, ırkçılık ve kolonyalizm konularında birçok tarihsel, bölgesel ve politik gönderme içermektedir.

Bahsi geçen oyunlar, sömürgeci ile sömürülen arasındaki çift taraflı süreçleri içeren bir durum olarak çifte bilinçliliğin çeşitli şekillerde dışavurumlarını gösteren örneklerdir. Her bir oyun, genişletilmiş ve güncelleştirilmiş anlamıyla çifte bilinçliliğin farklı bir yönünü ortaya koymaktadır. Bu oyunların incelenmesinde, Du Bois'in terminolojisine ek olarak Homi K. Bhabha ve Stuart Hall'dan da bazı terimler kullanılmıştır. Sonuç olarak, kapsayıcı bir kavram olarak çifte bilinçlilik ile ilgili olup bu çalışmada adı geçen terimler şunlardır: renk çizgisi (*the colour line*), peçe (*the veil*), ikinci görüş (*second sight*), öykünme (*mimicry*), melezlik (*hybridity*), muğlaklık (*ambivalence*), eylemlilik (*agency*), kültürel kimlik (*cultural identity*), konumlanma (*positioning*) ve bir yüzgezer gösteren olarak ırk (*race as a floating signifier*).

20. Yüzyılın Başlarından Günümüze Çifte Bilinçlilik Kavramı

Du Bois yirminci yüzyılın ilk yarısında siyahi kültürel çalışmalara öncülük etmiş bir isimdir. Irkçı ayrımcılığa karşı çalışmaları olan önemli bir sosyolog ve aktivisttir. Aynı zamanda Harvard Üniversitesi'nde doktorasını tamamlamış ilk siyahi Amerikalıdır. Du Bois bir 20. yüzyıl düşünürü olsa da onun çifte bilinçlilik ve ırkçılık ile ilgili fikirleri günümüz eleştiri kuramlarına, özellikle de postkolonyal kuramcılara ilham kaynağı olmuştur. David Johns'un da dediği gibi bunun sebebi, birçok çağdaş ırk temalı çalışmalar üretirken, Du Bois'in, sosyolojik tartışmaları, ırka dayalı sorunlara anlamlı çözümler bulmak üzere işlevsel hâle getirmiş olmasıdır.¹⁶

Du Bois çifte bilinçlilik kavramını "Strivings of the Negro People" ("Siyah Halkın Mücadeleleri") (1897) isimli yazısında ilk kez kullanmıştır. Daha sonra bu yazı Du Bois'in *The Souls of Black Folk (Siyah Halkın Ruhları)* (1903) başlıklı eserinde "Of Our Spiritual Strivings" ("Manevi Çabalarımız Hakkında") başlığı ile yeniden yayımlanmıştır.¹⁷ Du Bois *Siyah Halkın Ruhları* adlı eserinde hem kendi deneyimlerine hem de başka siyahilerle ilgili gözlemlerine dayanarak çifte bilinçlilik kavramını anlatmıştır. Du Bois'e göre, ırksal ayrımcı yerel yasaların¹⁸ (*racial segregation*) uygulandığı Amerika Birleşik Devletleri'nde siyahi bireyler, ten rengi siyah olan bir bedende ikiye bölünmüş bir benlik algısı ile yaşamaktadırlar. Başka bir deyişle, Afrikalı Amerikalı bireyler beyazların baskın olduğu Amerikan toplumunda "ırksallaştırılmış baskı ve değersizleştirme" gibi sorunların bir sonucu olarak psiko-sosyolojik açıdan içsel bir ikilik hissi içerisindeyler.¹⁹ Du Bois *Siyah Halkın Ruhları*'nda çifte bilinçliliği şöyle açıklar:

*Mısırlı ve Hintli, Yunanlı ve Romalı, Cermen ve Moğol'dan sonra Zenci, bu Amerikan dünyasında—ona gerçek bir öz bilinçlilik algısı kazandırmayan, yalnızca diğer dünyanın işfasi aracılığıyla kendini görmesine müsaade eden bir dünyada—peçeyle doğmuş, ikinci görüş kabiliyeti olan bir tür yedinci oğuldur. Bu çifte bilinçlilik, kişinin kendine her zaman başkalarının gözünden bakması hissi, kendi ruhunu ona her zaman eğlenerek küçümseme ve acımayla bakan bir dünyanın şeritleriyle ölçmesi hissi, tuhaf bir duygudur. Kişi sürekli iki-liğini hisseder: Bir Amerikalı ve bir Zenci; iki ruh, iki düşünce, iki uzlaşmaz çaba; sadece azimli gücü onu paramparça edilmekten koruyan siyah bir bedende yaşayan iki ideal.*²⁰

Kuşkusuz bu ikilik hissinin sebebi, yukarıda da belirtildiği gibi, ırkçı ayrımcılıktır. Du Bois'e göre Afrikalı Amerikalılar hem "siyah" hem de "beyaz olmayan" bireyler olarak bedenlerinde hapsolmüş gibidirler.²¹ Du Bois

¹³ Wole Soyinka, *Death and the King's Horseman* (Londra: Methuen Drama, 1998), 1-84.

¹⁴ Wole Soyinka, *The Lion and the Jewel, Wole Soyinka: Collected Plays 2* içinde (Oxford: Oxford University Press, 1974), 1-58.

¹⁵ Wole Soyinka, *The Invention & The Detainee*, ed. Zodwa Motsa (Pretoria: Unisa Press, 2005), 19-61.

¹⁶ David Johns, "Editorial: Here's Why W.E.B. Du Bois Matters," NBC News, yayın tarihi 1 Mart, 2017, <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/editorial-why-w-e-b-du-bois-matters-n719971>.

¹⁷ Du Bois çifte bilinçlilik terimini daha sonraki eserlerinde pek doğrudan kullanmasa da bir kavram olarak çifte bilinçlilik ve diğer bazı ilgili terimler sonraki eserlerinde de yer alır.

Darkwater: Voices from Within the Veil (Karanlık Su: Peçenin İçinden Sesler) (1920) bu eserlerden biridir.

¹⁸ 1880'lerden 1960'lara kadar Amerika Birleşik Devletleri'nin güney eyaletlerinde ırksal ayrımcı Jim Crow yasaları uygulanmıştır. Yasalar ismini İngiliz komedyen Thomas Dartmouth Rice'in (1808-1860) yarattığı bir karakterden almıştır. Rice'in karakteri ilkel, beyazlar tarafından aşağılanan bir siyahi tiplemesidir.

¹⁹ John P. Pittman, "Double Consciousness," *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy*, yayın tarihi Yaz 2016, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/double-consciousness/>.

²⁰ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (New York: Dover Publications, 1994), 2.

²¹ Ian Buchanan, *A Dictionary of Critical Theory* (Oxford: Oxford UP, 2010), 136.

bu duruma dikkat çekmek için “Tanrı neden beni kendi evimde dışlanmış ve yabancı yaptı?”²² ve “Sorun olmak nasıl bir his?”²³ sorularını sorar. Beyaz tenin aksine siyah ten renginin sorun olarak görüldüğü ve ayrımcılığa malzeme olduğu o yıllarda Du Bois, Afrikalı Amerikalı bireylerin içsel çatışmalarının farkına varmış ve bu durumu çalışmalarında dile getirmiştir.

Du Bois Afrikalı Amerikalıların çifte bilinçlilik hâli hakkında yazmış olsa da aslında bu kavram ten rengi nedeniyle ayrımcılığa uğrayan ve sömürülen tüm bireyleri (ve kitleleri) kapsayan, yani bugün bile tüm dünyayı ilgilendiren bir psiko-sosyolojik durumdur. Du Bois’in çifte bilinçlilik kavramını ortaya attığı yıllarda, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki ırksal ayrımcı yasaların yanında Avrupa da kolonyalist politikalarına devam etmekteydi. Ayrıca, Du Bois’in *Siyah Halkın Ruhları*’nda da anlattığı ırksal ayrımcı yasal sistemin, daha sonra Güney Afrika’da uygulanan Apartheid sisteminin erken bir örneği olduğu da söylenebilir.²⁴

Du Bois’in çifte bilinçliliğe olan bakış açısı, dönemi için devrimsel özellikler taşımaktadır; çünkü Du Bois’e göre, ırkçı ayrımcılığın rahatsız edici taraflarına rağmen çifte bilinçlilik, siyahilere ikinci görüş kabiliyeti kazandıran bir durumdur. Afrikalı Amerikalı bireyler beyazlar tarafından aşağılanmadan ve küçümsenmeden öz gerçekliklerini yaşamak ve korumak isteği içerisindedirler. İkinci görüş kabiliyeti ise, iki benlik algısını bir araya getirip daha doğru bir benlik algısını kazanabilme potansiyeli taşır.²⁵ Du Bois’in çifte bilinçlilik kavramı ile günümüzün postkolonyal kuramları arasındaki benzerlikler de daha çok bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, Henry Louis Gates Jr. ve Cornel West de, *The Future of Race (İrkin Geleceği)* (1996) başlıklı çalışmalarında, siyahi kültür ile ilgili ciddi araştırmaların Du Bois’in eserlerinin incelenmesiyle başlaması gerektiğini ileri sürerler.²⁶

Du Bois’in fikirleri Henry Louis Gates Jr., Paul Gilroy, Stuart Hall ve Homi K. Bhabha gibi isimlere de ilham kaynağı olmuştur. Bu bilgiler ışığında bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, Du Bois’in önceki yüzyılda ele aldığı çifte bilinçlilik kavramının günümüzde kolonyal/postkolonyal çalışmaların da etkisiyle daha geniş bir anlam kazandığı fikri üzerine kurulmuştur.

Du Bois’in *Siyah Halkın Ruhları* adlı eserinde çifte bilinçliliği anlatırken ürettiği, bu çalışmada da yararlanılan birkaç terim vardır. Bunlar renk çizgisi, peçe ve ikinci görüş kabiliyetidir. Du Bois’e göre “yirminci yüzyılın problemi renk çizgisi problemidir.”²⁷ Du Bois renk çizgisini “Asya ve Afrika’da, Amerika’da ve deniz adalarında daha koyu olanın daha açık olan insan ırklarıyla ilişkisi” olarak tanımlar.²⁸ Irkçı ayrımcılığı betimlemek için kullanılan renk çizgisi kavramı, ne yazık ki 21. yüzyılda bile devam eden, ten rengi farklılıklarına bağlı küresel sorunların özünü anlamaya yardımcı olmaktadır. Öte yandan, Du Bois renk çizgisi sorununa ilerici bir bakış açısı da getirmektedir: Sömürgeci ile sömürülen arasındaki iktidar ilişkisi içerisinde taraflar, renk çizgisinin iki yanında yer almaktadırlar; fakat bu çizgi yalnızca sömürüleni değil, sömürgeciyi de bağlar ve onun sınırlarını da belirler.²⁹ Dolayısıyla renk çizgisi kararsız ve muğlak bir güç dengesi yaratmaktadır ve böylece iktidara karşı bir tehdit özelliği de barındırmaktadır.

Paul Gilroy ise *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line (Irka Karşı: Politik Kültürün Renk Çizgisinin Ötesinde Hayal Etmek)* (2000) başlıklı kitabında renk çizgisi sorununa daha güncel bir bakış açısı getirmiştir. Gilroy, 2. Dünya Savaşı’ndan bu yana atılan tüm ilerici adımlara rağmen ırka dayalı hiyerarşinin hâlâ var olduğunu belirtmektedir.³⁰ Fakat Gilroy’a göre renk çizgisi 21. yüzyılda şekil değiştirmiştir: artık ırksal çatışmalar renk çizgisinden ziyade kültür çizgileri (*culture lines*) olarak ortaya çıkmaktadır.³¹ Bu kültür çizgileri de iktidar gücünü elinde bulunduranların yönetilenleri tanımlamaya, kategorilere ayırmaya yönelik çabaları ile oluşmuştur.³²

Du Bois’in çifte bilinçliliği tanımlarken kullandığı başka bir terim de peçedir. Du Bois, daha önce de belirtildiği gibi, siyahilerin beyazların dünyasında bir peçeyle doğduklarını ileri sürer.³³ Du Bois’e göre siyahilerin gözlerinin önündeki peçe, aynı ülkede yaşayan siyahilerle beyazları birbirinden ayıran bir perde gibidir; fakat bu ayırım illa olumsuz bir anlam içermez; çünkü siyahi nüfusu etkileyen ırksal baskının boyutlarını tam olarak algılayamayan Amerikalı beyazların aksine, Amerikalı siyahiler, peçeli konumları nedeniyle dünyayı hem bu örtünün içinden hem de dışından görme kabiliyetine sahiptirler.

²² Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 2.

²³ Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 1. Diğer kaynak: W.E.B. Du Bois, “Strivings of the Negro People,” *The Atlantic Monthly*, Ağustos 1897, 194.

²⁴ Emmanuel C. Eze, “On Double Consciousness,” *Callaloo* 34, no. 3 (2011): 885.

²⁵ Brent Hayes Edwards, Giriş bölümü, *The Souls of Black Folk*, yazar W.E.B. Du Bois (Oxford: Oxford University Press, 2007), vii-xxiii. Diğer kaynak: Thomas C. Holt, “The Political Uses of Alienation: W. E. B. Du Bois on Politics, Race, and Culture, 1903–1940,” *American Quarterly* 42, no. 2 (1990): 306.

²⁶ Henry Louis Gates Jr. ve Cornel West, *The Future of the Race* (New York: Vintage Books, 1997), 79.

²⁷ Du Bois, *The Souls of Black Folk*, v, 9, 24.

²⁸ Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 9.

²⁹ Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 111.

³⁰ Paul Gilroy, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line* (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2000), 1.

³¹ Gilroy, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, 1.

³² Gilroy, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, 1.

³³ Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 2.

Du Bois peçenin yanında ikinci görü terimini de kullanır. Siyahi insanların bir perspektif, yani ikinci görü kabiliyeti ile doğduğunu, bu kabiliyetin peçe sayesinde beyaz dünyayı hem dışarıdan hem de içeriden görmeyi sağladığını ileri sürer.³⁴ Beyazlarda ise ikinci görü kabiliyeti, yani bu çift taraflı bakış açısı yoktur; çünkü onlarınki, kendi yansımalarıyla kendilerini tanımladıkları tek bir bilincin sınırları içerisinde kalmaktadır. Dolayısıyla siyahilerin bu ayrıcalıklı özelliği, beyaz egemenliğini istikrarsızlaştırma ve itibarsızlaştırma olasılığını doğurmaktadır.

Yaşadığı dönem açısından postkolonyal bir düşünür olmasa da Fanon ile Du Bois arasındaki bağlantı göz ardı edilemez; çünkü Fanon *Black Skin, White Masks (Siyah Deri, Beyaz Maskeler)* (1952) ve *The Wretched of the Earth (Yeryüzünün Lanetlileri)* (1961) başlıklı eserlerinde çifte bilinçliliğin yalnızca Afrikalı Amerikalıları etkilemediğini, dünyanın çeşitli yerlerinde sömürülen tüm bireylerin de deneyimlediği bir durum olduğunu göstermiştir.³⁵ Fanon o zamanlar Fransa'nın kontrolündeki Cezayir'de bir psikiyatri bölümünde çalışırken kolonyalist şiddetin bireyler üzerindeki travmatik etkilerini yakından inceleme fırsatı bulmuştur. *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*'de Fanon'un kullandığı "epidermalizasyon" (*epidermalization*) terimi ise Du Bois'in renk çizgisi terimine benzemektedir.³⁶ Fanon, epidermalizasyonun kolonyalist baskının içselleştirilmesine bağlı olduğunu ve bunun siyahi insanlarda aşağılık kompleksine neden olabileceğini iddia eder.³⁷ Bu anlamda hem Du Bois hem de Fanon, siyahi insanların insan haklarının hukuki olarak tanınması ve renk ayrımı olmadan benliğin özgürleşmesi için kendi dallarında savaş vermişlerdir.

Bu çalışmada Du Bois'in terimlerinin yanında, konuyla ilgili bazı postkolonyal kavramlara da yer verilmiştir. Eylemlilik bunlardan biridir. Eylemlilik, bireylerin "özgürce ve bağımsızca bir eylemi başlatıp başlatamayacakları" anlamını taşır.³⁸ Postkolonyal kuramda eylemlilik ise, "post-kolonyal öznelerin emperyal güçle angaje olma veya ona direnme eylemini başlatma becerisi" anlamına gelmektedir.³⁹

Muğlaklık terimi ise, "bir şeyi istemek ile onun tersini istemek arasındaki sürekli dalgalanmayı anlatmak için" kullanılmaktadır.⁴⁰ Bhabha bu terimi "sömürgeci ile sömürülen arasındaki ilişkiyi karakterize eden çekme ve itme karmaşıklığını" ifade etmek üzere postkolonyal kurama uyarlamıştır.⁴¹ Bhabha *The Location of Culture (Kültürel Konumlanış)* (1994) isimli eserinde, kolonyalist söylemin amacının, sömürgeci istilayı haklı çıkarabilmek için, sömürülenleri ırksal köken açısından yozlaşmış bir tür olarak göstermek olduğunu söyler.⁴² Fakat bu amaç hiçbir zaman tam olarak karşılık bulamaz;⁴³ çünkü sömürgeci ile sömürülen arasındaki ilişki sabit değildir; istikrarsız ve muğlaktır. Bu muğlak ilişkide sömürülen özne hiçbir zaman sömürgeciye tam olarak karşı değildir. Daha çok, sömürgeciye suç ortağı olmak ile ona direniş göstermek arasında dalgalanan bir durum içerisindeydir.⁴⁴ Sömürgeci ise sömürülenin kendisine benzemesini istemekte, fakat asla kendisiyle aynı olmasını istememektedir. Sömürülen öznenin hareketliliği, sömürgeci ile sömürülen arasında muğlak bir durum yaratmakta ve dolayısıyla kolonyalist söylem ve iktidarlara karşı bir tehdit oluşturmaktadır.

Öykünme de bu çalışmada yer verilen bir başka terimdir. Öykünme, sömürgeci ile sömürülen arasındaki muğlak ilişki ile bağlantılıdır. Bhabha kolonyal öykünmeyi "neredeyse aynı ama tam olarak da aynı olmayan bir farklılığın öznesi olarak, ayırt edilebilir bir Öteki'ye duyulan arzu" olarak tanımlar.⁴⁵ Öykünme durumu etkisini sürdürmek için sürekli muğlak alanda kalmalı ama aynı zamanda farklılıklar üretmelidir. Çünkü bu şekilde, sömürülen özne, kolonyalist söylemin otoritesini sarsma olasılığını elde edebilir.⁴⁶

Hall'un kültürel kimlik kavramına da bu çalışmada yer verilmiştir. Hall'a göre kültürel kimlik, benliğin farklı kültürel konumlanmalarına bağlı olarak ortaya çıkar. "Cultural Identity and Diaspora" ("Kültürel Kimlik ve Diaspora") (1990) isimli yazısında Hall, kimliğin "bizim düşündüğümüz kadar apaçık anlaşılır ya da problemsiz olmadığını," belki de kimliği "asla tamamlanmayan, sürekli işlem gören bir ürün" olarak değerlendirmemiz gerektiğini söylemektedir.⁴⁷ Kimliğin sabit değil dönüşümsel olduğunu ve kültürel açıdan farklı konumlanmalara bağlı olduğunu iddia etmektedir.⁴⁸ Bunun yanında Hall, hepimizin "belirli bir yer ve zamandan, belirli bir tarih ya da kültürden yazıp konuştuğumuzu,"

³⁴ Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 2.

³⁵ Marc Black, "Fanon and DuBoisian Double Consciousness," *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 5 (2007): 393.

³⁶ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, çev. Charles Lam Markmann (Londra: Pluto Press, 2008), 4.

³⁷ Fanon, *Black Skin, White Masks*, 4.

³⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts* (Londra ve New York: Routledge, 2007), 8.

³⁹ Ashcroft, Griffiths ve Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, 8.

⁴⁰ Ashcroft, Griffiths ve Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, 12.

⁴¹ Ashcroft, Griffiths ve Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, 12.

⁴² Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Londra ve New York: Routledge, 1994), 101.

⁴³ John McLeod, *Beginning Postcolonialism* (Manchester: Manchester University Press, 2012), 63.

⁴⁴ Ashcroft, Griffiths ve Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, 12-13.

⁴⁵ Bhabha, *The Location of Culture*, 122-23.

⁴⁶ Bhabha, *The Location of Culture*, 122-23.

⁴⁷ Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora," *Identity: Community, Culture, Difference* içinde, ed. Jonathan Rutherford (Londra: Lawrence and Wishart, 1990), 222.

⁴⁸ Hall, "Cultural Identity and Diaspora," 222.

söylediklerimizin ise her zaman “konumlanmış,” yani belirli bir pozisyondan dile getirilmiş olduğunu söylemektedir.⁴⁹ Hall’a göre kültürel kimliğin bu şekilde algılanması postkolonyal mücadeleyi anlamaya yardımcı olmaktadır.⁵⁰

Hall’un, bir yüzgezer gösteren olarak ırk tanımlaması da bu çalışmada çifte bilinçlilik kapsamında ele alınmıştır. Hall’a göre ırk değişken bir gösterendir, sabit değildir; çünkü ırk kültürel konumlanmaya bağlı bir kavramdır. 1996’da yaptığı “İrk: Bir Yüzgezer Gösteren” başlıklı konuşmasında Hall, Du Bois ve Fanon’un ırk konusundaki fikirlerine de değinir ve ırk kavramının “bir dil gibi” işlediğini, bu bağlamda ten renginin bir gösteren (*signifier*) olduğunu söyler.⁵¹ Hall’a göre ten renginin yüklendiği anlam, kültürel bağlamına göre değişmektedir.

Wole Soyinka’nın Eserlerinin Sosyopolitik Çerçevesi

Siyasal sorunlar ve askeri müdahaleler Nijerya tarihinin önemli bir parçası olagelmıştır. Bu durum Soyinka’ya ek olarak Chinua Achebe (1930-2013), Femi Osofisan (1946-...), Ben Okri (1959-...), gibi başka Nijeryalı yazarların da eserlerinde sıkça ele alınmıştır. Bu açıdan denebilir ki, Nijerya edebiyatı, kolonyalizm yanında sıkı yönetim ve iç savaş olaylarından da muzdarip bir ülkenin sıkıntılarını anlatır.

Nijerya’nın 1960’ta bağımsızlığını kazanmasından sonra ülkenin oyun yazarları ve diğer entelektüeller, kazanılmış bağımsızlığın yanında fiktörel ve kültürel özgürleşmenin de inşası niyeti ile, kendi yerli performatif sanatlarını Batı’nın tiyatral geleneği gibi kurumsallaştırabilmek için yoğun çaba içine girmişlerdir.⁵² Kuşkusuz, yaklaşık otuz oyun, üç roman, beş anı yazısı, çok sayıda şiir, şiir koleksiyonu, birçok eleştiri yazısı ve birkaç kısa hikâye üretmiş bir yazar olarak Soyinka⁵³ bu süreçte önderlik etmiş isimlerden biridir. “Afrika’nın Shakespeare’i”⁵⁴ olarak da anılan Soyinka, 1960’ta “The 1960 Masks” isimli tiyatro grubunu; 1964’te de kendi oyunlarını yazıp oynadığı “Orisun Theatre Company” isimli grubu kurmuştur. Ayrıca 1986 yılında Nobel Edebiyat ödülünü kazanan ilk Afrikalı yazardır. Soyinka bu ödülü kendisinden daha da ünlü olan, Apartheid karşıtı, Güney Afrikalı aktivist Nelson Mandela’ya (1918-2013) adamıştır.

Yasemin Sevim Salman’a göre Soyinka, “siyah bilincin peşine düşen” bir oyun yazarıdır.⁵⁵ Awam Amkpa’ya göre, hiçbir Afrikalı yazar politik aktivizmi, sanatı ve felsefi çözümlemeleri Soyinka kadar belagat, enerji ve entelektüel titizlik içinde bir araya getirememiştir.⁵⁶ Crow ve Banfield’e göre, hiçbir Afrikalı oyun yazarı farklı kültürel öğeleri (Batı’ya ve Afrika’ya, özellikle de Nijerya’nın Yoruba kültürüne ait) Soyinka’nın eserlerindeki kadar sıklıkla ve biçimsel çeşitlilik içinde ele almamış ve bu kadar derin entelektüel ve estetik etkiyi yaratamamıştır.⁵⁷ Akçay’a göre ise Soyinka, “drama edebiyatında bir çığır açmıştır, oyunlarının üç ayrı saç ayağı vardır: Klasik Grek tragedyası, Shakespeare ve Afrika geleneksel değer ve ritüelleri.”⁵⁸ Bu nedenlerle Soyinka, Oyin Ogunba’nın da belirttiği gibi, günümüz Afrika’sının en önemli edebiyat yazarı olarak kabul edilmektedir.⁵⁹

Soyinka Nijerya’ya ve özellikle Yoruba kültürüne bağlılığını eserlerinde açıkça ortaya koyan bir oyun yazarıdır. Kendi ülkesinin zengin kültürel mirasını ve bu kültürel mirasın performatif yönlerini Batı’nın edebi geleneği ile başarılı bir şekilde eserlerinde harmanlar. Eserlerindeki döngüsel olay örgüsü, örtük dil kullanımı, yerel müzik ve danslar, yerel kültüre ait sembolik anlamlar içeren maske ve diğer kostümlerin kullanılması gibi bazı bileşenleri Afrika’nın (özellikle Nijerya’nın) ritüelleri ve festivallerinden almıştır.⁶⁰ Ogunba’ya göre Soyinka, bir Yoruba olarak eserlerinde yerel kültürden temsili karakterlerin yanında Yoruba inancında yeri olan tanrılar, ruhlar, iblisler ve ölmüş atalara da yer vermektedir.⁶¹

Öte yandan, Salman’ın da vurguladığı gibi, Soyinka’nın Afrika ve Batı tiyatrolarını birlikte ve yakından izlemesi, “yazar kimliğini oluşturmasında oldukça etken olmuştur.”⁶² Soyinka Yoruba diline ait kelimeleri sıklıkla kullansa da eserlerini İngilizce dilinde üretmektedir ve Batı tiyatrosunun yapısal unsurlarını—Aristoteles’in tragedya kuralları gibi—eserlerinde başarıyla kullanmaktadır. Dolayısıyla Soyinka’nın oyunlarında şekil ve içerik bakımından senkretik

⁴⁹ Hall, “Cultural Identity and Diaspora,” 222.

⁵⁰ Hall, “Cultural Identity and Diaspora,” 223.

⁵¹ Stuart Hall, “Race, The Floating Signifier,” yönetmen Sut Jhally, Media Education Foundation, yayın tarihi 1996, www.mediaed.org.

⁵² Christopher B. Balme, *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 40.

⁵³ Soyinka Leeds, Princeton, Harvard ve Cambridge Üniversitelerinden fahri doktora ünvanı almış olmasının yanı sıra; Harvard, Yale, Oxford, Cambridge ve İbadan Üniversitelerinde de dersler vermiştir. Hâlen New York Üniversitesi Abu Dabi yerleşkesinde tiyatro profesörü olarak bulunmaktadır.

⁵⁴ Caroline Davis, “Publishing Wole Soyinka: Oxford University Press and the Creation of ‘Africa’s Own William Shakespeare,’” *Journal of Postcolonial Writing* 48, no. 4 (2012): 344. Diğer kaynak: Meg Greene, *Henry Louis Gates, Jr.: A Biography* (Santa Barbara, CA: Greenwood Press, 2012), 72.

⁵⁵ Yasemin Sevim Salman, *Postkolonyalizm ve Siyahi Tiyatro* (Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2022), 97.

⁵⁶ Awam Amkpa, *Theatre and Postcolonial Desires* (Londra ve New York: Routledge, 2004), 22.

⁵⁷ Crow ve Banfield, *An Introduction to Post-colonial Theatre*, 80.

⁵⁸ Akçay, *Modern Afrika Edebiyatı: Dönemler, Temalar, Yaklaşımlar*, 216.

⁵⁹ Oyin Ogunba, *The Movement of Transition: A Study of the Plays of Wole Soyinka* (Ibadan: Ibadan University Press, 1975), 1.

⁶⁰ Peyma, *Postcolonial Drama: A Comparative Study of Wole Soyinka, Derek Walcott and Girish Karnad*, 79. Diğer kaynak: Sam Ukala, “Impersonation in Some African Ritual and Festival Performances,” *Meditations on African Literature* içinde, ed. Dubem Ofakor (Santa Barbara, CA: Greenwood Press, 2001), 135.

⁶¹ Ogunba, *The Movement of Transition: A Study of the Plays of Wole Soyinka*, 1.

⁶² Salman, *Postkolonyalizm ve Siyahi Tiyatro*, 97.

(bağdaştırmacı) bir yaklaşım, bir hibritleşme söz konusudur. *Ölüm ve Kralın Süvarisi* başlıklı eser buna en güzel örneklerdendir ve Soyinka uzmanları tarafından bir “şaheser” olarak tanımlanmaktadır.⁶³

Soyinka oyunlarında geleneksellik ile Batılı anlamda modern yaşam biçimlerinin arasındaki ilişki ve çatışmaları sıklıkla ele alır. Soyinka Afrika’da değişim ve gelişimi çok önemseyen bir yazardır; fakat bu değişimin hızlı olması hâlinde yaşanabilecek bireysel ve toplumsal sorunlar üzerine de düşünmekte ve bu düşüncelerini eserlerinde yansıtmaktadır. Bu nedenle Soyinka değişimin, yerel kültürü koruyacak şekilde gerçekleştirilmesi gerektiğini savunur. *Aslan ile Mücevher* isimli eser de Soyinka’nın bu bakış açısına güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Soyinka’nın önemli özelliklerinden biri de hiciv sanatına eserlerinde çokça yer vermesidir. En ağır eleştirileri kendi ülkesinin siyasal ve toplumsal problemleri hakkında yaparken, tüm dünyayı ilgilendiren güce dayalı ilişkiler, kolonyalizmin doğurduğu türlü sorunlar, ırkçılık ve diğer ayrımcılıklar, siyasal ve ahlaki çöküntü gibi konuları da eserlerinde ele alır. Buna da en güzel örneklerden biri, Soyinka’nın ilk eserlerinden olan *İcat* isimli oyundur.

Soyinka’nın *Ölüm ve Kralın Süvarisi* (1975) Adlı Oyununda Çoklu Kültürlülük ve Çifte Bilinçlilik İlişkisi

Afrikanlı yazarlar kolonyalizmin ve başka iç sorunların etkisiyle, içinde yaşadıkları toplumların sesi olma görevini benimsemişlerdir. 1950’lerde yazmaya başladığından beri Soyinka da bu yazarlardan biri olmuştur. Soyinka eserlerinde kültür, kimlik ve siyaset ile ilgili sorunları dile getirmektedir. *Ölüm ve Kralın Süvarisi* bu eserlerin en önemlilerindedir. Soyinka bu oyununda toplumsal durum çözümlenmeleri yanında, geleneksel ve evrensel bazı değerleri de ustaca bir araya getirmiştir.

Soyinka çoklu kültürlülüğe (*plural culturality*) önem veren bir yazardır. Birden fazla kültürün bir arada olduğu kolonyal ortamlarda çifte bilinçlilik de birçok farklı şekilde ortaya çıkabilmektedir. Soyinka’nın *Ölüm ve Kralın Süvarisi* başlıklı oyununda bu çeşitlilik açıkça görülmektedir. Çeşitli çifte bilinçlilik deneyimlerini kolonyalizmin yanında sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi faktörler de etkilemektedir.

Soyinka *Ölüm ve Kralın Süvarisi* adlı oyununda 1945’te Nijerya’da Kral Alafin’in ölümünden sonra yaşanan gerçek bir olayı konu etmiştir.⁶⁴ Yoruba inanışına göre, kralın süvarisi Olokun Esin Jinadu’nun Kral Alafin’e ölümden sonraki yolculuğunda eşlik etmesi gerekmektedir. Bunu yapabilmek için de ritüel intihar gerçekleştirilmesi şart olmuştur; ancak ritüel intihar yöntemi hâlen İngiliz sömürgesi olan bölgede yasadıdır. Dönemin İngiliz sömürgesi bölge sorumlusu, Olokun’un intiharını engeller. Olokun’un oğlu Murana babasının intihar edemediğini öğrenince, Yoruba geleneklerine göre sıradaki isim olarak, toplumun beklentilerini karşılamak üzere intihar eder. Soyinka 1960⁶⁵ yılında bu trajik olayı duyduktan sonra *Ölüm ve Kralın Süvarisi* isimli oyunu yazmaya karar verir.⁶⁶ Oyunda Elesin Oba isimli karakter Olokun’u, Olunde isimli karakter de oğlu Murana’yı temsil etmektedir.

Ölüm ve Kralın Süvarisi, pazarıcı kadınların Elesin Oba’nın ölümlü dünyadan göçüşünü beklerken ona şarkılar söyleyip dans ettiği, yerel bir âşğın davul çalarken Elesin Oba’ya methiyeler düzdüğü, geleneksel bir Yoruba pazar yeri sahnesi ile başlar. Yoruba inancına göre, ölmüş kralın ardından Elesin’in ritüel intihar gerçekleştirilmesi, ölümlü dünya ile ölüm sonrası dünya arasında kalıcı ve barışçıl bir denge sağlamak için gereklidir. Elesin ölüme hazır olduğunu iddia etmektedir; ancak dünyevi isteklerden de vazgeçebilmiş değildir. Pazarın ana kadını Iyaloja’nın da yeni gelin adayı olan genç bir kadına gözü takılır ve onunla son bir gece geçirmek ister. Elesin, Yoruba geleneklerine göre seçilmiş isim olduğu için, isteklerinin geri çevrilmemesi gerekmektedir. İsteği yerine getirilir.

Yoruba halkı bunlarla meşgul iken İngiliz sömürgesi bölge sorumlusu Simon Pilkings ve eşi Jane ise, kutsal “*Egungun*”⁶⁷ kostümleri içinde, tam da o gece gerçekleşecek olan, Galler Prensi’nin de katılacağı bir kıyafet balosu için tango gösterisi hazırlamaktadırlar. Simon Elesin’in ritüel intihar planını duyar duymaz uşağı Amusa’yı Elesin’i tutuklaması için görevlendirir. Eski bir Yoruba olmasına rağmen, Elesin’in geleneksel açıdan önemini görmezden gelip sömürgeciye uşaklık eden Amusa’yı, pazar kadınları sert bir şekilde eleştirip pazar yerinden kovarlar.

Sonraki sahne baloda geçmektedir. Pilkings çiftinin *Egungun* dansı, prens de dahil herkes tarafından beğenilir.

⁶³ Olakunle George, *Relocating Agency: Modernity and African Letters* (Albany: State University of New York Press, 2003), xvi. Diğer kaynak: Martin Banham ve Jane Plastow, editörler, *Introduction to Contemporary African Plays* (Londra: Methuen, 1999), xxvii. Diğer kaynak: Agostino Lombardo, “Wole Soyinka: the Artist and His Tradition,” *Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English* içinde, ed. Maria Teresa Bindella ve Geoffrey V. Davis (Amsterdam: Rodopi, 1993), 98. Diğer kaynak: F. Abiola Irele, *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 236.

⁶⁴ Banham ve Plastow, editörler, *Introduction to Contemporary African Plays*, xxv.

⁶⁵ Soyinka’nın oyununun 1975’te yayımlanmasından daha önce, Yoruba dilinde yazan Duro Ladipo da (1931-1978) aynı konu hakkında, 1964 yılında *Oba Waja (Kral Öldü)* isimli oyununu yazmıştır. Kaynak: Banham ve Plastow, editörler, *Introduction to Contemporary African Plays*, xxvi. Diğer kaynak: David Kerr, *African Popular Theatre: from Pre-Colonial Times to the Present Day* (Oxford: James Currey, 1995), 121. Ayrıca Banham ve Plastow’un aynı kaynakta verdiği bilgiye göre Soyinka, dramatik gerekçelerle, bazı gerçek hayat detaylarını oyunda değiştirmiştir: maskeli balo, Galler Prensi’nin maskeli balodaki varlığı, Elesin’in oğlunun Birleşik Krallık’taki öğrenciliği gibi detaylar kurgusaldır.

⁶⁶ Jane Plastow, yorum ve notlar bölümü, *Death and the King’s Horseman* içinde, yazar Wole Soyinka (Londra: Methuen Drama, 1998), xxvii.

⁶⁷ Afrika’nın yerel kültürlerinde yıl boyunca düzenlenen ritüeller ile festivallerin önemli bir yeri vardır. *Egungun* (veya *Egungen*) maskesinin kullanıldığı dini ritüeller ise Nijerya’da on üçüncü yüzyıldan beri düzenlenmektedir. Bu ritüeller yerli halklar tarafından atalarına adanmıştır ve kullanılan maskeler, inanışa göre, yaşayanlarla ölümler, geçmiş ile şimdiki zaman arasında manevi bağ kurmayı sağlamaktadır. Kaynak: Oscar G. Brockett ve Franklin J. Hildy, *History of the Theatre* (Boston: Pearson-Allyn and Bacon, 2007), 471.

Hâlbuki çiftin, bu kutsal kostümleri sıradan kıyafetlermiş gibi maskeli balo için kullanmış olmaları, Yoruba halkına ve geleneklerine saygısızlık içermektedir; çünkü Yoruba atalarının ruhlarının “*Egunun*” yoluyla insanların dünyasına girdiklerine, maskeli performanslarının da “*bedenlenmiş ruh*” hâline dönüştüklerine inanılmaktadır.⁶⁸

Babası Elesin’in itirazına rağmen Pilkingslerin maddi desteği ile Britanya’da tıp eğitimi alıp yenice Nijerya’ya dönen Olunde’yi partide gören Jane çok şaşırır. Olunde’nin neden döndüğünü anlayamaz. Olunde aslında yerel geleneklere göre en büyük oğul olarak babasından sonra ikinci sırada sorumlu olması nedeniyle, kutsal görevini yerine getirebilmek için geri dönmüştür. Balo devam ederken, Elesin Simon’ın görevlendirdiği memurlar tarafından tutuklanır.

Sonraki sahnede Elesin bir köle hücrelerinde zincirlenmiş beklemektedir. Elesin’in başarısızlığı, Yoruba halkı için Yoruba evreninde büyük bir yara açıldığı, döngüsel yaşam-ölüm-yaşam düzeninin alt üst olduğu anlamına gelmektedir; fakat Batı inanç ve geleneklerine göre yaşamlarını sürdüren Pilkings çifti bu durumu pek de anlayamazlar. Simon Yoruba halkını manevi açıdan nasıl bir kaosa sürüklediğinden habersizdir. Oysa Yoruba halkı artık büyük bir keder içindedir. Bu arada pazarcı kadınlar da iri bir yükü yüklenmiş, Elesin’in hücrelerinin de bulunduğu tepedeki meskene doğru yaklaşmaktadırlar. Bu yük aslında Olunde’nin cansız bedenidir. Olunde, babasının başarısızlığından sonra hem aile onurunu kurtarmak hem de Yoruba evreninin dengesini yeniden sağlayabilmek amacıyla intihar etmiştir. Oğlunun cansız bedenini gören Elesin ise, üzüntüden, bağlı olduğu zincirlerle kendini boğarak orada intihar eder. Oyunun sonunda, baba ile oğlunun trajik ölümüne rağmen, Elesin ile son gece birlikte olan genç kadının Elesin’in bebeğini doğuracağına inanılmaktadır. Böylece oyunda bir ölümle başlayan süreç, yeni ölümler ardından gelen yeni bir hayat umuduyla sona erer.

Oyunda tüm karakterlerin psikolojileri ve yaşam şekillerinin sömürgecilikten etkilendiği, sömürgeci ile sömürülen arasında bu açıdan bir benzerlik olduğu görülmektedir. Her iki taraf da kolonyal yaşam koşullarında kendi varoluş mücadelelerini vermektedirler. Bu benzerliklere rağmen karakterlerin çifte bilinçlilik deneyimleri kültürel konumlanmalarına bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Buna göre karakterler farklı konumsallıklar açısından üç ana grupta toplanabilir. İlk grup, sömürgeci ile sömürülen arasındaki ırksal farklılığın göstergelerini temsil eden Elesin Oba, Iyaloja ve diğer pazar kadınlarını kapsamaktadır. Bu karakterler sömürgeciyle olan diyaloglarında hemen hemen aynı ifadeleri kullanmaktadırlar. Geleneklere bağlılıklarının yanında, kendilerini renk çizgisine göre konumlandıklarını, sözleri ve eylemleri ile göstermektedirler. Oyun boyunca bu karakterler sömürgeci ile ten rengi farklılıklarına vurgu yaparlar. Örneğin, Elesin Simon ile olan diyaloglarında “*beyaz adam*,”⁶⁹ “*albino*,”⁷⁰ “*hayalet*”⁷¹ gibi sıfatlar kullanılmaktadır. Dolayısıyla, bahsi geçen karakterlerin renk çizgisini kullanım biçimi, Du Bois’in çifte bilinçliliği tanımlarken kullandığı renk çizgisi kavramından biraz farklıdır. Elesin Oba, Iyaloja ve diğer pazar kadınları için renk çizgisi, sömürgeciye karşı bir direniş çizgisi gibi işlev görmektedir. Başka bir deyişle, bu karakterler ten rengi farklılıklarını vurgulayarak sömürgecinin ayrımcı dilini tersine çevirmekte ve sömürgeciden gelebilecek potansiyel zararlara karşı kültürel kimliklerini korumaya almaya çalışmaktadırlar. Bu durum bize Hall’un kültürel kimlik ile ilgili fikirlerini de hatırlatmaktadır. Ayrıca bu karakterler oyun boyunca belirgin bir psikolojik değişim göstermemekte ve yaşadıkları toprakların sahipleri olarak Yoruba kültürüne kökten bağlı olduklarını tüm eylemleri ve sözleriyle ortaya koymaktadırlar. Bütün bunların yanında, pazar kadınlarının sömürgeciye öykünen Amusa’ya karşı alaycı direnişleri de bize konumsallık ile çifte bilinçlilik arasındaki ilişkinin toplumsal cinsiyet boyutunu göstermesi açısından önemlidir.

İkinci grupta, sömürüleni temsil eden Amusa ve Joseph karakterleri ile sömürgeciyi temsil eden Simon ve Jane karakterleri sayılabilir. Oyunda sömürgeci ile sömürülen taraflar birbirileri ile muğlak (*ambivalent*) bir ilişki içerisindedirler. Amusa ile Joseph köken olarak Yoruba olmalarına rağmen, Amusa İslam’a, Joseph ise Hristiyanlık inancına geçmiştir. Her ikisi de Simon’un emri altında görev yapmaktadırlar. Bu karakterler, din değiştirmelerinin de etkisiyle, farklı kültürel kodlar arasında kalmış karakterlerdir. Diğer karakterlerle iletişim şekilleri, sömürgeci ile sömürülen arasındaki muğlak ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Aslında kültürel açıdan arada kalmış olmak, yani Batı kültürüne maruz kalmadan önceki Yoruba geçmişi, onlara sömürgecinin bilmediği kültürel kodları tanımanın ve anlamının gücünü de vermektedir; fakat bu karakterler ne sömürgeci tarafından ne de sömürülen Yoruba insanları tarafından tam anlamıyla kabul görmektedirler.

Denklemin diğer tarafında ise sömürgeciyi temsil eden Simon ile eşi Jane bulunmaktadır. İronik bir biçimde, kolonyal düzende güçlü tarafta olmalarına rağmen bu karakterler de ikili bir bilinç içinde yaşamaktadırlar. Pilkings çiftinin yerel halkla olan ilişkileri bu ikiliklerini ortaya koymaktadır. İkisi de yerel Yoruba geleneklerini ve Yoruba insanların tepkilerini anlamakta güçlük çekmektedirler ve bilinmezliğin getirdiği kaygı, içten içe davranışlarını ve tepkilerini

⁶⁸ Martin Banham, Errol Hill ve George Woodyard, editörler, *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 4.

⁶⁹ Soyinka, *Death and the King’s Horseman*, 65.

⁷⁰ Soyinka, *Death and the King’s Horseman*, 66.

⁷¹ Soyinka, *Death and the King’s Horseman*, 67.

etkilemektedir; ancak Jane'in Simon'a kıyasla halka karşı daha empatik yaklaşması da sömürgecilik ile toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantıları görmemize olanak sağlamaktadır.

Üçüncü kısımda ise, oyunun en karmaşık karakteri olan Olunde sayılabilir. Olunde karakterinde hem kolonyal hem de postkolonyal açıdan daha incelikli, daha rafine bir çifte bilinçlilik durumu görülmektedir. Olunde karakteri hem Du Bois hem Hall hem de Bhabha'nın fikirlerini kendinde toplamış olması açısından, diğer karakterlerden farklı ve önemlidir. Sömürgecinin maddi desteği ile Britanya'da eğitim almış ve sömürgecinin kültürünü yakından tanıma fırsatı bulmuş, yani Yoruba ama aynı zamanda melezleşmiş de bir karakter olarak Olunde, Du Bois'in tanımıyla peçenin her iki tarafını da görebilme kabiliyetine sahip tek karakterdir. Yurt dışı eğitimi ona, yine Du Bois'in tanımıyla, ikinci bakış kabiliyeti kazandırmış, ancak öz kültürüne olan bağlılığını değiştirmemiştir. Öte yandan, Olunde'nin kendi kültürüne olan bağlılığı, Hall'un kültürel konumlanma konusundaki fikirleriyle de örtüşmektedir. Tüm bunlara rağmen unutulmamalıdır ki; bir Yoruba olarak kültürel konumuna bu kadar keskin bir şekilde bağlı kalması, kendisini Yoruba halkının beklentilerini karşılamak üzere trajik bir şekilde kurban etmesine de neden olmuştur. Aslında bu oyunda bir değil, iki ana karakter olduğu da söylenebilir; çünkü Olunde karakteri de en az Elesin Oba kadar önemli bir roledir. Olunde'yi bu kadar önemli kılan şey, farklı kültürel konumlanmaları kendisinde bir araya getirmiş olmasıdır.

Sonuç olarak, oyundaki tüm karakterler çifte bilinçliliği deneyimlemektedirler; fakat bu deneyim şekilleri kültürel konumlanmalarına bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Soyinka'nın bu oyunu bize çifte bilinçliliğin yalnızca sömürgeci ile sömürülen arasındaki ilişkiye bağlı olmadığını; ırk, inanç ve toplumsal cinsiyet açısından farklı kültürel konumlanmaların da çifte bilinçliliği şekillendirdiğini göstermesi açısından önemlidir. Öte yandan, Olunde karakterinde de gördüğümüz gibi, kültürel konumlanmalar bireylerin kendi seçimlerine de bağlıdır. Bazı durumlarda bireyler bölünmüş bir bilinç ile devamlı olarak yaşayamazlar ya da bunu tercih etmezler; bunun yerine, bu oyunda da görüldüğü gibi, kolonyalizmin getirdiği psikolojik yükten kurtulmak için, kendi varlıklarını sürdürmenin farklı yollarını üretebilirler.

Soyinka'nın *Aslan ile Mücevher* (1963) Adlı Oyununda Karakterlerin Kolonizasyon ile Müzakeresi

Soyinka eserlerinde iktidar ve kültür ile ilgili karşılaşma, çatışma ve uzlaşmaları incelemektedir. Soyinka'nın eserlerinde hem geleneksel (özellikle Nijerya'daki) hem de sömürgeci iktidar yapılarında yer alan bireylerin çifte bilinçlilik durumlarını gözlemek mümkündür. Bu bağlamda, Soyinka'nın *Aslan ile Mücevher* (1959) isimli oyunu, romantik komedi özelliği taşıyan, ama hiciv sanatını da kullanan bir oyundur. Bu oyun, bu ikili perspektifin yanında, kültürel pratikler ve nesne gösterenlerin (*signifying objects*) çok değerliliğini de ortaya koymaktadır. Soyinka bu oyununda tüm bu bileşenleri kullanarak çifte bilinçlilik açısından farklı bölünmeleri ve çatışmaları bize göstermektedir. Bu oyunda, güce bağlı olarak şekillenen yapılara göre karakterlerin nasıl muğlak şekillerde konumlandıkları görülmektedir. Oyundaki postkolonyal açıdan trajikomik unsurların da kaynağı bu muğlaklık durumudur. Dolayısıyla bu başlık altında, kültürel bölünmelerin bu oyundaki temsilleri ile komiklik içeren öykünme durumlarına çifte bilinçlilik bağlamında değinilmiştir.

Çalışmanın bu kısmında, çifte bilinçlilik ve diğer ilgili kavramlar açısından karakterlere, nesnelere ve tiyatro ötesi (*metatheatrical*) performanslara bakılmıştır. Ayrıca karakter analizinde yaş, cinsiyet, ekonomik durum gibi bazı faktörlerin çifte bilincin farklı tezahürlerini nasıl etkilediğine de odaklanılmıştır. Tüm bu faktörlere bağlı olarak, oyundaki karakterlerin kültürel konumlanmalarını kolonizasyon ile müzakere edecek biçimde seçtikleri ve buna bağlı olarak çifte bilinci yaşadıkları görülmüştür. Oyunu postkolonyal perspektiften ve çifte bilinçlilik kavramıyla ilintili olarak incelemek bize şu soruyu sordurmaktadır: Karakterlerin davranışları ve aldıkları kararlar, içinde buldukları topluma ve toplumun geleceğine (dolayısıyla Nijerya'ya ve Afrika'ya) yarar sağlamakta mıdır? Sonuç olarak görülmüştür ki; oyunun verdiği mesajın kendisi muğlaklık içermektedir, çünkü karakterler çeşitli konumlanmalarını kolonizasyon ile müzakere etseler de çok fazla değişim ve ilerleme gösterememişlerdir.

Aslan ile Mücevher 1959'da Ibadan'da sahnelenmiş, Nijerya'nın 1960'ta bağımsız olmasından sonra 1963 yılında yayımlanmıştır. Yayımlandığı eşiksel dönem ve ele aldığı kaygılar açısından bu oyun postkolonyal dramının erken bir örneği olarak da kabul edilebilir. Mark Fortier'a göre ise bu oyun, "*Batı'nın dramatik formlarını (şiirsel drama, George Bernard Shaw tarzı fikir komedisi ve yatak odası farası) Afrika'nın halk masalı, dans ve hikâye anlatımı gelenekleriyle*" birleştiren bir oyundur.⁷² *Aslan ile Mücevher*, Ijuinle isimli hayali bir Nijerya köyünde geçen olayları konu etmektedir. Köy halkı kolonyal yönetim sonrası bağımsızlığın getirdiği hızlı değişime yeterince uyum sağlayamamış ve arada kalmış bir hâldedir. Batılı modernleşme modeli ile geleneksel yaşam tarzı arasındaki ikilem sürmektedir. Bu oyun da *Ölüm ve Kralın Süvarisi* gibi, geleneksel bir pazar yerinde, yerel şarkılar eşliğinde başlar. Pazar yerinin hemen yanında Batılı

⁷² Mark Fortier, *Theory/Theatre: An Introduction* (Londra ve New York: Routledge, 2002), 200.

eğitim anlayışının temsilcisi bir okulda, İngiliz tarzı eski moda kıyafetleri ve beyaz tenis ayakkabılarıyla Lakunle isimli genç öğretmen, öğrencilerine çarpım tablosunu ezberletmektedir. Oyunun başlığındaki “*mücevher*”⁷³ lakaplı, genç ve güzel kadın Sidi de etnik giysileri ve su testisiyle okulun önünden geçmektedir. Lakunle Sidi’yi çok beğenmekte ve onunla evlenmek istemektedir; fakat Sidi’nin geleneksel davranışlarını, giyim tarzını ve onunla evlenmek için ödemesi gereken başlık parasını sürekli eleştirmektedir. Lakunle’ye göre Sidi Batılı kadınlar gibi olamamış, yeterince modernleşmemiştir.

Sidi’yi beğenen diğer karakter ise oyunun başlığındaki “*aslan*”⁷⁴, yani Ilujinle köyünün şefi Bale Baroka’dır. Lakunle ne kadar Batılılara öykünen, taklitçi ve komik bir karakter ise, Baroka da o kadar geleneksel yaşam tarzına bağlı, kolonyalizm ile gelen kültürel ve toplumsal değişimi sorgulayan bir karakterdir. Dolayısıyla Sidi oyunda iki erkeğin arasında dengeyi sağlayan baş karakter görevindedir. Baroka’nın en yaşlı eşi Sadiku, Baroka’nın sözcüsü olarak Sidi’ye gidip Baroka’nın Sidi’yi evine davet ettiğini, onunla evlenmek isteyeceğini söyler. Sidi bir yabancıнын çektiği ve şimdi bir derginin kapak sayfasında olan fotoğraflarıyla köyde ünlü olmuş, kendi güzelliğiyle övünmekten başı dönmüş bir hâlde, Baroka’nın teklifini reddeder. Bunun üzerine Baroka kurnazlık yapıp, yaşlılıktan dolayı cinsel gücünün bir süre önce bittiği dedikodusunu, bunun Sadiku aracılığıyla Sidi’nin kulağına gideceğini bilerek, ortaya atar. Sidi biraz meraktan, biraz da gençliğin saflığıyla, Sadiku’nun Baroka’nın artık cinsel gücünün tükendiği ve “*erkek olmadığı*”⁷⁵ konusundaki alaycı laflarına inanır ve Baroka’yı ziyarete gider. Baroka kurnazlığıyla Sidi’yi baştan çıkarmayı başarır. Lakunle ise Sidi ile hâlâ evlenmek istediğini söylemektedir; fakat Lakunle’nin bitmek bilmeyen şikayetlerinden ve aşağılamalarından sıkılan Sidi, yaşlı Baroka ile evlenmeye karar verir. Sidi nikah törenine giderken Lakunle çoktan başka bir kadının peşine düşmüştür ve oyun, hayatın her şeye rağmen devam ettiği temasıyla, kimse çok da üzülmeden, oyunun başında da olduğu gibi yerel şarkılarla sonlanır.

Soyinka’nın *Aslan ile Mücevher* oyunu, üç ana başlık altında incelenebilir. İlk kısımda Lakunle, Baroka, Sidi ve Sadiku karakterleri çifte bilinçlilik, toplumsal cinsiyet ve kolonyalizm ilişkileri açısından değerlendirilebilir. Lakunle yabancı kültürün faydalı yönlerini kişisel ve toplumsal gelişim için gözlemleyip içselleştirmek yerine, eylemleriyle ve dış görünüşüyle sömürgeciyi taklit etmenin modernleşme olduğunu zanneden, gülünç bir karakterdir. Baroka ise Lakunle’den farklı olarak kurnaz ve deneyimlidir. Baroka bu kurnazlığıyla ve çift anlamlı, oyunlu davranışlarıyla, hilebaz Yoruba tanrısı Esu’ya⁷⁶ benzemektedir. Oyunda Lakunle ile Baroka karakterlerinin aşk yarışının ardında, sömürgeciliğin kişisel ilişkileri, günlük yaşamı ve ekonomik durumu nasıl etkilediği, çifte bilincin bir tezahürü olarak kendi kendini sömürgeleştirme (*self-colonialism*) gibi daha önemli ve ciddi konular da yatmaktadır. Baroka Lakunle’nin aksine, Batı modernitesinin faydalı yönlerini yerel halka yarayacak şekilde benimseyip, geleneksel yaşamı koruyarak bir şeyleri değiştirme isteği içerisindedir. Bu kurnaz bilgeliği ile aşk yarışını da kazanır.

Sidi ile Sadiku ise çifte bilinçliliği toplumsal cinsiyet rollerinden dolayı erkek karakterlerden daha farklı deneyimlemektedirler; çünkü bu karakterler (hatta sesini çok az duyduğumuz Ailatu da dahil) kadın olarak çift katmanlı sömürüye maruz kalmaktadırlar. Bu özellikleriyle kadın karakterler, nesneleştirilip mağdur edilen Afrika kıtasını da sembolize etmektedirler.

Karakterlerin nesnelere olan ilişkilerine ve bu nesnelere işgalci kültürle olan karşılaşmalarında nasıl kullandıklarına da ikinci kısımda bakılabilir. Oyunda Lakunle ve Sidi’nin kültürel zıtlık içeren giysilerine ek olarak “*odan ağacı*”⁷⁷ kamera, dergi, damga makinesi, posta pulu, köprü, demiryolu, araba ve motosiklet gibi nesnelere bulunmaktadır. Bu nesnelere sahne dekoru olmaktan ziyade, karakterler için Batı modernitesi ile Yoruba yaşamı arasındaki ikilemi gösterdikleri için önemlidir. Sonuç olarak, oyunda karakterler bu objeleri sömürgeciye karşı direnç göstermek ya da sömürgeci kültüre öykünmek üzere, yani kendi konumlanmalarını belirlemek üzere anlamlandırmışlardır.

Soyinka Afrika kültürlerinden gelen bir farkındalıkla, oyunlarında performatifliğin farklı biçimlerine yer vermektedir. Bu bağlamda, üçüncü kısımda oyundaki tiyatro ötesi (*metatheatrical*) performans örneklerine ve tiyatral alanın eylemlilik açısından nasıl kullanıldığına bakılabilir. Sadiku’nun Baroka’yı temsil eden heykelin etrafında döne döne, kahkahalar içinde, eril iktidar dalga geçerek dans etmesi; Sidi, Lakunle ve dört yerli kadının “*Kayıp Gezginin Dansı*”⁷⁸ oyununu sömürgeci/sömürülen/ataerkillik ilişkilerini seyirciye düşündürülecek bir biçimde sergilemeleri; sömürgecinin yapmayı planladığı demiryolu ile ilgili rüşvet dedikodusunun canlandırıldığı sahne, oyundaki tiyatro ötesi performans örneklerini oluşturmaktadır. Bu örnekler toplumsal cinsiyet rolleri ile sömürgeci ve sömürülenin ilişkisi arasındaki bağlantıları ve bu bağlantıların da çifte bilinçlilik sürecinde ne şekillerde ortaya çıktığını göstermeleri açısından

⁷³ Soyinka, *The Lion and the Jewel*, 21.

⁷⁴ Soyinka, *The Lion and the Jewel*, 12.

⁷⁵ Soyinka, *The Lion and the Jewel*, 32.

⁷⁶ Eshu, Legba, Elegba, Elegbara isimleri de kullanılmaktadır.

⁷⁷ Soyinka, *The Lion and the Jewel*, 3.

⁷⁸ Soyinka, *The Lion and the Jewel*, 13.

önemlidir. Ayrıca, belirtilen sahnelerdeki yoğun müzik, dans, ritim ve pantomim kullanımları da Afrika'nın performatif zenginliğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak denebilir ki; Soyinka'nın *Aslan ile Mücevher* oyunu, çifte bilinçliliğin ikilemini ortaya koymaktadır. Kendilerini ve çevrelerini değiştirme çabalarına rağmen ve kendi konumlarını sömürgeci ile müzakere etmelerine rağmen, oyundaki karakterlerin kimlik arayışı bitmemiştir ve içsel ikilemlerden kurtulamamışlardır. Sonuç olarak bu oyun bize, bütün komik unsurlara rağmen, kolonyal düzenin ikilemde kalmış özneler yarattığını göstermektedir.

Soyinka'nın *İcat* (1959) Adlı Oyununda Çifte Bilinçlilik Bağlamında Irk ve Irkçılık Sorunu

Bazen yazarların ilk dönem eserlerini incelemek, yazarın daha sonraki yıllarda ne kadar başarılı bir edebiyatçı olacağını işaretlerini verir.⁷⁹ Soyinka'nın ilk eserlerinden olan *İcat* da böyle bir oyundur. Tek perdelik bu kara mizah oyunu, Soyinka'nın eserlerini ve aktivist kimliğini şekillendiren kaygı ve konuları gözler önüne sermektedir. Daha da önemlisi, bu oyun, Soyinka'nın kariyerinin başından beri çifte bilinçlilik kavramıyla bağlantılı eserler ürettiği iddiasını güçlendirmektedir.

Soyinka Royal Court Theatre'da on sekiz ay (1957-1959) metin okuyucusu ve oyun yazarı olarak çalışmıştır.⁸⁰ 1959'da Soyinka'nın eserlerine özel bir akşam düzenlenmiş ve *İcat* oyunu ilk kez orada sahnelenmiştir. Oyun Soyinka'nın ilk ciddi eserlerinden biri olarak anılmasına rağmen,⁸¹ akademisyen Zodwa Motsa oyunun metnini 2005'te yayımlatana kadar, neredeyse yarım yüzyıl gün yüzüne çıkmamıştır. Bu nedenle *İcat*, Soyinka'nın "*kayıp oyunu*"⁸² olarak da bilinir ve şimdiye kadar detaylı bir akademik incelemesi yapılmamıştır.

İcat Soyinka'nın diğer oyunlarından farklıdır; çünkü Nijerya'yı değil, Güney Afrika'yı konu etmiştir. Oyun Güney Afrika'da 1948 ve 1994 yılları arasında uygulanan Apartheid rejimi hakkında yazılmıştır; fakat Amerika Birleşik Devletleri ile Avrupa'daki ırkçı ayrımcılıklar da oyunda alaycı sert bir üslupla eleştirilmektedir. Soyinka bu oyununda bugün hâlâ tüm dünyayı ilgilendiren çeşitli ayrımcılıklar, kolonyalizm ve emperyalizmin izleri gibi konulara da yer vermiştir.

Oyunun konusu Güney Afrika'da hayali bir laboratuvarda geçmektedir. Oyunda 1976'da Amerika'nın bağımsızlığının 200. yıldönümü ile İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin yıldönümü kutlamaları kapsamında Amerika, Jüpiter'e bir nükleer roket göndermek ister; fakat roket patlar ve gökyüzünde, dünyanın bir orasında bir burasında bir süre dolaştıktan sonra, Johannesburg'da kullanılmayan bir maden kuyusuna düşer.⁸³ Başta patlamanın zararsız olduğu düşünülür; ancak çok geçmeden insanlar ya ölmeye başlar ya da beden bütünlükleri bozulur. Bomba deri rengini ortadan kaldırdığı için siyahilerle beyazlar arasında ayırım yapmak imkânsızlaşmıştır. Yüzler grileşmiş ve ifadesizleşmiştir. Bu mutasyon, yönetim biçimlerini ırkçılık, kolonyalizm ve emperyalizm üzerine inşa etmiş tüm devlet yöneticilerini endişelendirir.

Bir grup Güney Afrikalı bilim insanı, Amerika ve Britanya'dan da gelen maddi destekler ile, bir laboratuvarda görevlendirilir. Bu bilim insanları ırkları yeniden birbirinden ayırabilmenin yolunu bulmak üzere canlı ve ölü insan bedenleri üzerinde çeşitli deneyler yaparlar. Amaçları, bireylerin genetik ten renklerini gösterebilecek bir makine icat etmektir. En çok Güney Afrika halkı bu durumdan etkilendiği için, tüm Güney Afrikalıların türlü ırkçı testlerden geçmesi zorunludur. Sahnede görünmeyen ama sesi duyulan bilim insanı karakterlerden birisi olan Inventor, yalnızca siyah ve beyaz değil, tüm ten rengi farklılıklarını gösterebilen bir makine icat ettiğini iddia eder;⁸⁴ fakat Amerika'nın roketi gibi, makine de patlar ve Inventor da makineyle birlikte yok olur. Bir Ku Klux Klan üyesi olan Amerika Birleşik Devletleri temsilcisi Briklemaine ile İngiliz Ev Sahipleri, Ev Hanımları ve Toprak Sahipleri Birliği'nin sekreteri olan Britanya temsilcisi Bayan Higgins, icadın az önce yok olduğundan habersiz, laboratuvar çalışmalarını görmek için ziyarete gelmek üzeredirler. Onlar gelmeden, acilen yeni bir şeyin icat edilmesi gerekmektedir. Fremuler, çok az zaman kalmış olmasına rağmen, yeni mucit olarak atanır. Fremuler konuklara "*üç ya da dört hiçbir şey*"⁸⁵ gösterir, yani gerçek bir icat gösteremez; ancak konuklar icadı görmeye o kadar heveslidirler ki, gerçek bir icat görmüş gibi davranırlar; hatta icadın görünüşünü pek beğenmediklerini söylerler. Oyunun sonunda, laboratuvardaki diğer karakterlerin sürekli deli muamelesi yaptıkları Hardiburr, Hans Christian Andersen'in "*İmparatorun Yeni Giysileri*" (1837) masalındaki gibi, aslında ortada bir icat olmadığını anlar ve bunu herkese söylemeye yeltenir; fakat gardiyanlar tarafından uyutularak susturulur. Böylece icadın varlığına inanmak isteyen herkes rahat bir nefes alır.

Bu oyun çifte bilinçlilik konusuna farklı bir yaklaşım gerektirmektedir; çünkü oyunun kendisi çift söylemli bir kara

⁷⁹ F. Abiola Irele, Önsöz bölümü, *The Invention & The Detainee* içinde, yazar Wole Soyinka, ed. Zodwa Motsa (Pretoria: Unisa Press, 2005), ix.

⁸⁰ James, Gibbs, ed., *Introduction to Critical Perspectives on Wole Soyinka* (London: Heinemann, 1981), 7.

⁸¹ Zodwa Motsa, ed., Giriş bölümü, *The Invention & The Detainee* içinde, yazar Wole Soyinka (Pretoria: Unisa Press, 2005), 1. Diğer kaynak: Charles R. Larson, "Soyinka's First Play: *The Invention*," *Africa Today* 18, no. 4 (1971): 80.

⁸² Motsa, ed., Giriş bölümü, *The Invention & The Detainee* içinde, 1.

⁸³ Soyinka, *The Invention*, 21.

⁸⁴ Soyinka, *The Invention*, 29.

⁸⁵ Soyinka, *The Invention*, 59.

mizahtır. Oyunda ırkçılık, faşizm, sömürgecilik, hatta postkolonyal bir terim olarak melezlik ile ilgili bazı temalar ve temsiller hakimdir. Diğer iki oyunun aksine, *İcat*'ta tüm olay örgüsü hem toplumsal hem de uluslararası bir fenomen olarak çifte bilinçlilik durumunu yansıtmaktadır. Ayrıca Soyinka bu oyunda siyahi/beyaz, Asyalı/beyaz, zalim/ezilen, Batılı/Batılı olmayan, sömürgeci/sömürülen gibi çift taraflı karşıtlıklarla kara mizah çerçevesinde oynamaktadır.

Soyinka'nın bu oyununda bilimsel araştırmaların siyasal ve ekonomik gücün sahipleri tarafından nasıl kötüye kullanıldığı ve bunun ırk kavramının sorunsallaşmasındaki etkisi açıkça görülmektedir. Oyunun odağında (sahte) bilimsel ırkçılık olsa da bu bir ironidir ve bu ironi oyunun ikili söylemini oluşturmaktadır. Oyunda genetik ırka bağlı farklılıkları ortadan kaldırmanın, ulusların güç yapılarını istikrarsızlaştırdığı gösterilmektedir. Aynı zamanda oyun, ayrımcılığın, baskın siyasal ve kültürel söylemlerin doğal ve ihtiyaç duyulan bir parçası olduğunu ve ten rengi gibi farklılıkların ortadan kalkması hâlinde ırkçılığın daha da şiddetleneyeceğini göstermektedir.

Bu anlamda *İcat*, ırkçı düşünce ve eylemlerin çeşitli sarsıcı örneklerini son derece hicivsel bir üslupla izleyiciye sunar. Oyunda, pigment kaybıyla oluşan melezlik; devletleri yönetenlerin icadı olarak renk çizgisi; insan bedeninin hem tarihte hem de oyunda zalimce ırkçı deneyler için kullanılmış olması; Nazi Almanya'sında insan cesetlerinden sabun yapıldığına dair söylentiler; Güney Afrika'da Apartheid döneminde kadınlara uygulanmış olan katmanlı (kolonyalist ve ataerkil) ayrımcılık; genetik melezliğin Apartheid kanunlarıyla önlenmesi; delilik söyleminin, insanları kontrol etmek ve bilgiyi kanalize etmek amacıyla, gücü elinde tutanlar tarafından oluşturulmuş bir araç olduğu; deliliğin getirdiği ikinci görü kabiliyeti gibi konulara değinilmiştir.

İcat, dramaturjik açıdan da önemli bir oyundur. Oyunun Royal Court temsili, bize seyirci ile yazarın çifte bilinçlilik bağlamında konumsallıklarını göstermesi açısından önemlidir; çünkü oyun ele aldığı konular nedeniyle 1959 Londra'sında pek de hoş karşılanmamıştır. Hatta ertesi günün gazetelerinde oyun ve yazar hakkında oldukça olumsuz ve ırkçı yorumlar yer almıştır. O dönemin insanları oyunda kendilerine de yöneltilen öfkeli ve protest eleştirileri görmeye hazır olmasa da *İcat*, yazarın konumu açısından önemlidir; çünkü Soyinka bu oyun ile Royal Court sahnesine Afrikalı/siyahi bir boyut kazandırmıştır. Aslında Soyinka dönem itibarıyla 1950'lerin Öfkeli Genç Adamlar akımı çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bir yazardır; fakat bugün bile Soyinka ismi, o yıllarda birlikte çalıştığı Edward Bond (1934-...), Arnold Wesker (1932-2016), John Arden (1930-2012) gibi isimlerle birlikte pek de anılmamaktadır. Bu durum, mesleki ve akademik anlamda ırka dayalı ayrımcılığın süregelen bir örneği olarak düşünülebilir.

Tüm bunlara ek olarak, oyunun başlığı da çifte bilinçliliği temsil eden çift söylemli bir metafor olarak değerlendirilmelidir. Başlıktan da anlaşılacağı üzere, bu oyunda görülmüştür ki; oyunda ırkçı ayrımcılığı yeniden yaratmaya yönelik hiçbir girişim, tüm küresel yatırımlara rağmen, mümkün olmamıştır. Dolayısıyla Soyinka'nın bu oyunu, ırk kavramının bir uydurma, bir insan icadı olduğu mesajıyla sona erer.

Sonuç

Sonuç olarak, bu çalışmada kolonyal ve postkolonyal koşullarda çifte bilincin çeşitli şekillerde tezahür ettiği fikri üzerinde durulmuş ve Soyinka'nın oyunlarında çifte bilinçliliğin dışavurumları ana hatlarıyla incelenmiştir. Çifte bilinçlilik kavramı Du Bois'in orijinal kullanımından daha geniş bir biçimde ele alınmış, Hall ve Bhabha'nın fikirleriyle ilişkilendirilip güncelleştirilerek yorumlanmıştır. Başka şartlarda ayrı ayrı incelenebilecek konular ve kuramsal kavramlar, çifte bilinçliliğin yalnızca Afrikalı Amerikalı bireyleri etkileyen bir durum olmadığını, kolonyal ve postkolonyal şartlarda da ortaya çıkabildiğini göstermek üzere bir arada incelenmiştir ki; bu yaklaşım da bu çalışmanın postkolonyal edebiyat çalışmalarına başlıca katkısını oluşturmaktadır. Özellikle başka kolonyal ve postkolonyal tiyatro eserlerinin, bu çalışmada yenilenip genişletilmiş anlamıyla çifte bilinçlilik kavramı üzerinden okunması mümkündür. Son olarak belirtmek gerekir ki; İngilizce yerine kendi dillerinde yazmayı tercih eden postkolonyal yazarların eserlerinin, dil sorunu nedeniyle bu çalışmada geliştirilmiş olan metodolojik yaklaşıma uygunluk düzeyi bilinmemektedir; ancak çifte bilinçlilik ve postkolonyal konular dilleri aşan meseleler olduğu için, bu çalışmada ortaya konmuş olan yaklaşımın, yazarların kullandıkları dil ya da coğrafi konuları fark etmeksizin, bu tür konuları ele alan başka oyunlar için de kullanılması mümkündür.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

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

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

ORCID:

Aslı Kutluk 0000-0002-3704-7609

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Akçay, Ahmet Sait. *Modern Afrika Edebiyatı: Dönemler, Temalar, Yaklaşımlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2021.
- Amkpa, Awam. *Theatre and Postcolonial Desires*. London and New York: Routledge, 2004.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2007.
- Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Banham, Martin, Errol Hill, and George Woodyard, eds. *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- , and Jane Plastow, eds. Introduction to *Contemporary African Plays*, vii–xxix. London: Methuen, 1999.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Black, Marc. “Fanon and DuBoisian Double Consciousness.” *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 5 (2007): 393–404. *Gale Academic OneFile*, <https://link.gale.com/apps/doc/A227946157/AONE?u=anon~3c0c717e&sid=googleScholar&xid=fd0b663e>.
- Brater, Enoch. “The Contemporary Theatre.” In *The Theatre: A Concise History* by Phyllis Hartnoll, 4th ed., 271–92. London: Thames and Hudson, 2012.
- Brockett, Oscar G., and Franklin J. Hildy. *History of the Theatre*. Foundation ed., Boston: Pearson - Allyn and Bacon, 2007.
- Buchanan, Ian. *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- Conteh-Morgan, John, and Tejumola Olaniyan, eds. *African Drama and Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Crow, Brian, and Chris Banfield. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Davis, Caroline. “Publishing Wole Soyinka: Oxford University Press and the Creation of ‘Africa’s Own William Shakespeare.’” *Journal of Postcolonial Writing* 48, no. 4 (2012): 344–58. <https://doi.org/10.1080/17449855.2011.616349>.
- Du Bois, W.E.B. “Strivings of the Negro People.” Boston: *Atlantic Monthly*, 80 (Aug. 1897): 194–98.
- . *The Souls of Black Folk*. 1903. New York: Dover Publications, 1994.
- Edwards, Brent Hayes. Introduction to *The Souls of Black Folk*, by W.E.B. Du Bois, vii–xxiii. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Eze, Emmanuel C. “On Double Consciousness.” *Callaloo* 34, no. 3 (2011): 877–98. <https://www.jstor.org/stable/41243197>.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. 1961. Translated by Constance Farrington. London: Penguin Books, 2001.
- . *Black Skin, White Masks*. 1952. Translated by Charles Lam Markmann. London: Pluto Press, 2008.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2002.
- Gates Jr., Henry Louis, and Cornel West. *The Future of the Race*. New York: Vintage Books, 1997.
- George, Olakunle. *Relocating Agency: Modernity and African Letters*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Gibbs, James, ed. Introduction to *Critical Perspectives on Wole Soyinka*, 3–16. London: Heinemann, 1981.
- Gilroy, Paul. *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
- Greene, Meg. *Henry Louis Gates, Jr.: A Biography*. Santa Barbara, CA: Greenwood Press, 2012.
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” In *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, 222–37. London: Lawrence and Wishart, 1990.
- . “Race, The Floating Signifier.” Directed by Sut Jhally. Media Education Foundation, 1996. www.mediaed.org.
- Holt, Thomas C. “The Political Uses of Alienation: W. E. B. Du Bois on Politics, Race, and Culture, 1903–1940.” *American Quarterly* 42, no. 2 (1990): 301–23. <https://doi.org/10.2307/2713019>.
- Innes, C. L. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- Irele, F. Abiola. *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- . Foreword to *The Invention & The Detainee*, by Wole Soyinka. Edited by Zodwa Motsa, ix–xi. Pretoria: Unisa Press, 2005.
- Johns, David. “Editorial: Here’s Why W.E.B. Du Bois Matters.” NBC News, March 1, 2017. <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/editorial-why-w-e-b-du-bois-matters-n719971>.
- Kerr, David. *African Popular Theatre: from Pre-Colonial Times to the Present Day*. Oxford: James Currey, 1995.
- Larson, Charles R. Review: “Soyinka’s First Play: *The Invention*.” *Africa Today* 18, no. 4 (1971): 80–83. <http://www.jstor.org/stable/4185199>.
- Lo, Jacqueline, and Helen Gilbert. “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.” *TDR (1988-)* 46, no. 3 (2002): 31–53. <http://www.jstor.org/stable/1146995>.
- Lombardo, Agostino. “Wole Soyinka: the Artist and His Tradition.” In *Imagination and the Creative Impulse in the New Literatures in English*, edited by Maria Teresa Bindella and Geoffrey V. Davis, 93–98. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Losambe, Lokangaka, and Devi Sarinjeive, eds. *Pre-colonial and Post-colonial Drama and Theatre in Africa*. Cape Town: New Africa Books, 2001.
- McLeod, John. *Beginning Postcolonialism*. 2nd ed. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- Motsa, Zodwa, ed. Introduction to *The Invention & The Detainee*, by Wole Soyinka, 1–16. Pretoria: Unisa Press, 2005.
- Ogunba, Oyin. *The Movement of Transition: A Study of the Plays of Wole Soyinka*. Ibadan: Ibadan University Press, 1975.
- Olaniyan, Tejumola. *Scars of Conquest/Masks of Resistance: The Invention of Cultural Identities in African, African-American, and Caribbean Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Peyma, Nasser Dasht. *Postcolonial Drama: A Comparative Study of Wole Soyinka, Derek Walcott and Girish Karnad*. Jaipur: Rawat Publications, 2009.
- Pittman, John P. “Double Consciousness.” *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition). Edited by Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/double-consciousness/>.
- Plastow, Jane. Commentary and Notes to *Death and the King’s Horseman*, by Wole Soyinka, v–xliii. London: Methuen Drama, 1998.
- Salman, Yasemin Sevim. *Postkolonyalizm ve Siyahi Tiyatro*. Edited by Aslıhan Ünlü. Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2022.
- Soyinka, Wole. *The Lion and the Jewel*. 1963. In *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, 1–58. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- . *Death and the King’s Horseman*. 1975. London: Methuen Drama, 1998.
- . *The Invention & The Detainee*. Edited by Zodwa Motsa. Pretoria: Unisa Press, 2005.
- Ukala, Sam. “Impersonation in Some African Ritual and Festival Performances.” In *Meditations on African Literature*, edited by Dubem Ofakor, 133–47. Santa Barbara, CA: Greenwood Press, 2001.

Atf Biçimi / How cite this article

Kutluk, Aslı. “A New Interpretation of Double Consciousness: The Case of Wole Soyinka.” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38 (2024): 12–26. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1449561>

Kırgız Epik Destan Geleneğinin Tiyatro Sanatına Yansıması: Cañıl Mirza Destanı ve Kukla Tiyatrosu Örneği*

Reflection on Kyrgyz Epic Saga Tradition in Puppet Theatre: A Study of “The Epic of Janyl Mirza”

Ezgi Oya Gümüş¹ , Özkul Çobanoğlu² 

¹Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü, Ankara, Türkiye
²Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Ezgi Oya Gümüş

E-posta/E-mail : ezgiويا@gmail.com

*Bu makale Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü'nde tamamlanacak olan “SOKÜM Çalışmaları Bağlamında Tiyatro ve Kültürel Aktarım-Sahne Sanatlarındaki Kırgız Destanları Örneği” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

ÖZ

1926 yılında ilk kez modern anlamda Sovyetler Birliği döneminde perde diyen Kırgız Tiyatrosu 98 yıldır kesintisiz olarak varlığını sürdürmektedir. Modern Kırgız tiyatrosunu besleyen kaynaklardan birisi de Kırgız epik destanlarıdır. Kırgızistan'daki tiyatrolarının repertuarlarını incelediğimizde Kırgız epik destanlarından esinlenerek yazılmış, sahnelenmiş tiyatro oyunlarının varlığını tespit edilmiştir. Bazı destanların doğrudan tiyatro olarak sahneye taşındığını görülmüştür. Destanlardan esinlenerek yazılan tiyatro metinlerini incelediğimiz zaman açığa çıkan tiyatro türünün kendine has özellikleri olan “Kırgız Epik Destan Tiyatrosu” olduğunu belirlenmiştir. Araştırmamız kapsamında epik destan özelliği gösteren, kendine has özellikleri olan bu tiyatro metinlerinin varlığını akademik ve sanat camiasına duyurmayı amaçlanmıştır. Makalemizde Calil Sadıkov'un Cañıl Mirza destanından esinlenerek yazdığı metni incelemeyi seçtik. İçerik ve biçim açısından destan ile arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları belirlenmiştir. Kuklaların ve tiyatro gösteriminin sahne tasarımında kullanılan Kırgızlara ait maddi kültür unsurlarını da tespit edilmiştir. Sonuç olarak; belirtmeliyiz ki Cañıl kukla tiyatrosu destan metniyle ilgili benzerlik gösteren, epik destan anlatım özelliklerinin taşıyan özgün bir eserdir.

Anahtar Kelimeler: Kırgız Tiyatrosu, Kukla Tiyatrosu, Cañıl Mirza Destanı, Epik Destan, Folklor

ABSTRACT

The Kyrgyz theatre, originating in 1926 during the Soviet Union era, has persevered uninterrupted for 98 years, embodying modern sensibilities while drawing deeply from the wellspring of Kyrgyz epic sagas. These ancient narratives have not only inspired but also directly influenced the theatrical repertoires of Kyrgyzstan, giving rise to a distinctive form known as “Kyrgyz Epic Saga Theatre.” In this study, we aim to shed light on the intersection of Kyrgyz epic tradition and the art of puppet theatre, focusing on the example of “The Epic of Janyl Mirza.” Authored by Calil Sadıkov, this theatrical piece is intricately woven with elements drawn from the epic saga of Janyl Mirza, showcasing both similarities and deviations in content and form. Furthermore, the stage design of Janyl Mirza is imbued with material cultural elements, providing a rich visual tapestry that resonates with the essence of the epic tradition.

Keywords: Kyrgyz theatre, Puppet Theatre, Epic Janyl Mirza, Epic Saga, Oral folk literature

Başvuru/Submitted : 05.02.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 13.03.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 22.03.2024

Kabul/Accepted : 02.04.2024



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

EXTENDED ABSTRACT

Traces of Kyrgyz epic sagas are prominently evident in Kyrgyz theatre. Kyrgyz epic sagas boast rich narrative subject matter, involving a diverse range of oral folk literature products such as tales, laments, riddles, rituals, rites of passage, birth, weddings, death, stories, and epic saga narratives. This rich reservoir of content serves as the bedrock of Kyrgyz theatre artistry. While the Manas Trilogy, comprising Manas, Semetey, and Seytek, remains a cornerstone of Kyrgyz epic tradition, its influence on the theatre extends beyond, encompassing small-scale epics that find their place on stage. Among these is the epic of Janyl Mirza, which features a female protagonist and is classified within the scope of heroic epics. In this study, we discussed the “Janyl Mirza” epic, a small-scale, yet heroic and historical saga of the Kyrgyz people. The Janyl Mirza epic dates back to a period when the Kirghiz were subject to Kalmak rule during the 17th and 18th centuries. Janyl Mirza has four variants. In our study, we conducted research on Kyrgyz’s repertoire theatres. Among the plays written about the Cañıl Mirza epic, we chose the puppet theatre text written by Calil Sadikov. The text was written for a puppet theatre. It was also staged as theatre other than puppet. The play was written between 1978–1979. The name of the play is “Janyl Mirza.” At the beginning of the play’s text, a description states, "an epic drama written for puppet theatre." At the beginning of the play, the author states the type of play he wrote as "Epic Drama." This extends beyond Bertolt Brecht’s understanding of epic theatre to the epic tradition and the theatre texts written based on this tradition. Thus, we examined the subject of the Janyl Mirza text, the number of acts, characters and their functions, and their similarities and differences with the epic text. In addition, we discussed the staging processes of the puppet theatre and the cultural elements revealed in the decor and costume design. Our research reveals that out of the nine main scenes of the puppet text, one introductory scene wherein Race Girl plays the komuz stands out. The play features ten main characters and a Komuzcu character named “İrchı Kız,” who sings and provides game-related information. Incorporating songs and poems, traditional musical instruments such as the “komuz” are employed throughout the performance. Notably, the puppet plays have been staged at festivals in different languages. Our research revealed that Janyl Mirza’s puppet theatre productions have been staged internationally in different languages, including regional theatres in conventional theatrical format, beyond puppetry. These enactments serve as practical tools for disseminating Kyrgyz culture and enhancing theatrical arts. The author stated that “İrchı Kız” wore traditional Kyrgyz women’s attire, while other characters used traditional Kyrgyz clothing, “Ak Kalpak,” “Tebetey,” “Eleçek,” and “Köynök,” garments. Cañıl has a sword and a shield in his hand and a warrior’s helmet on his head. The author took some episodes from the epic but did not use the exact words of the epic. The author also referred to Kyz Saykal, another Kyrgyz epic, within the text of the puppet play. Despite Janyl Mirza categorizing the text as an “epic drama,” it diverges from Brecht-style epic theatre. Instead, it represents a puppet text derived from an epic narrative-based oral folk literature product. This work includes elements of the epic, poems, and song narration. Conversely, these epic saga-based narratives and reenactments are unique creations. Thus, the stage presentations of Kyrgyz epic sagas epitomized a genre specific to Kyrgyz performance arts, termed “Kyrgyz Epic Saga Theatre.” In conclusion, when considering works stemming from Kyrgyz epic sagas, they are rightly characterized as Kyrgyz Epic Saga Theatre. "Janyl Mirza" also stands as an example of this tradition.

Giriş

Kırgızistan sahne sanatları açısından son derece zengin bir ülkedir. Bu zengin sahne sanatları dünyası epik destan geleneği ürünlerinden, Manasçılardan¹ ve hikâye anlatıcılarından beslenmektedir. Epik destanlar konu zenginliği, içerisinde yer alan sözlü halk edebiyatı ürünlerinin (masallar, ağıtlar, şiirler, bilmeceler), ritüellerin, geçiş törenlerinin (doğum, düğün, ölüm) çeşitliliğinden, hikâye anlatıcılık özelliğini içermesinden dolayı Kırgız tiyatro sanatına kaynaklık etmektedir. Victor Berard'a göre, *Epos (destan) gerçek bir epik dramdır.*² *Epos, destan trajedi, komedi veya hiciv dramasıyla aynı dağımlarını, rol değişimlerini içeren teatral diyaloglar, monologlar, anlatımlar dizisidir.*³ Ancak belirtmeliyiz ki Kırgızlara ait *Manas Üçlemesi*⁴ ve diğer Kırgız destanları salt tiyatro ya da tam anlamıyla bir dram değildir. *Kırgız epik destanları, epikalık bayan*⁵, *epik anlatıdır.*⁶ Her bir destan içerisinde kahramanlık, aşk, savaş, mitolojik vd. arkaik olaylar olmak üzere birçok konuyu içermektedir. Epik destanlar tam anlamıyla anlatıcılık sanatının ürünleridir. Bu anlatılarda tiyatral bir canlandırma söz konusu değildir. Tiyatro eserlerine kaynaklık eden epik destanlar yalnızca sözlü edebiyat, sadece bir metin ya da bir dizi cümle değildir. *İcra edilmiş bir konuşma ve icra edilmiş bir metindir. Dolayısıyla destan ve anlatımı hem edebiyatı hem de tiyatroyu aynı anda ilgilendiren olağanüstü bir olgudur.*⁷ Kırgız tiyatrolarında Manas dışındaki diğer küçük boyutlu⁸ destanlar da konu, karakter yaratımı, anlatıcılık unsurları ve zengin sahne tasarımlarına ilham olması açısından sıklıkla kullanılmaktadır. Bu eserler destanların sahne üzerinde yeniden yaratılması, işlenmesi ve yorumlanmasıdır. *Her sanatçı halk sanatını yeniden işler, hazinesinden kendisine en yakın olanı alır ve onu dönüştürür, zenginleştirir.*⁹ Tiyatro sanatında destanlara dair kültürel ve sanatsal formların kullanılması yeniden yaratım ve kültürel aktarımdır. Rus tiyatro tarihçisi Nikolay Lvov 1953 yılında kaleme aldığı “Kırgız Tiyatrosu” adlı kitabında Kırgızların yaratıcılığını şu şekilde vurgulamıştır;

Kırgız halkının destansı yaratıcılığı Manas Üçlemesi ile sınırlı değildir. şair anlatıcıları tarafından yaratılan, hacim olarak daha küçük, ancak şiirsel değerleri ve ideolojik içerikleri açısından daha az ilgiņ olmayan başka şiirler de bulunmaktadır. Kurmanbek¹⁰, Sarıncı Bököy ve Cañıl Mirza şiirleri de dahil olmak üzere birçoğu tiyatro tarafından dramatik oyunlar için malzeme olarak kullanılmıştır.¹¹

Araştırmamız kapsamında ele aldığımız “Cañıl Mirza” Kırgızların, biçim olarak küçük boyutlu, içerik olarak da kahramanlık ve tarihi destanlar arasında yer almaktadır. Özkul Çobanoğlu, Türk epik destanlarını tasnif ettiği *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*¹² adlı kitabında Cañıl Mirza destanını eski destanlar kısmının “Kahramanlık destanları” maddesinin 52. maddesinde “Cangıl Mirza Destanı” adıyla belirtmiştir. *Halk arasında yaygın olarak bilinen “Cañıl Mirza” destanı, Kırgız sözlü yaratıcılığında küçük kahramanlık destanları grubuna aittir.*¹³ Araştırmamız kapsamında ele aldığımız *Cañıl Mirza destanının Kırgızların Kalmaklar’ın idaresinde kaldığı zamanlara (XVII-XVIII. yüzyıl) ait olduğu tahmin edilmektedir.*¹⁴ Destanın ana karakteri Cañıl feodalizme ataerkil toplum yapısına karşı kadınları cesaretlendiren, güçlü ve vatanlarına bağlı olmalarına dair salık veren güçlü bir kadın karakterdir. *Toprađa bağlı olarak yerleşik hayata geçmiş toplum yapısının yansıtıldığı destanlarda kadın daha pasif olarak karşımıza çıkmakla beraber kahramanlık vasıflarını tamamen kaybetmiş bir hüviyette değildir.*¹⁵ Cañıl Mirza kukla metninde de eksen karakter ülkesini feodal beylere ve düşmanlara karşı savunmak için mücadele veren, kahramanlık vasıflarına sahip bir kadındır. Kukla metninde yazar tıpkı destanda olduğu gibi seyircisine Cañıl Mirza aracılığıyla feodal toplumda yer alan kadınların verdikleri mücadeleyi, kadının cesaretini, gücünü anlatmaya çalışılmıştır. *Baş kahraman Cañıl’a yiğit kız olduğundan adının başına cömert, yiğit anlamına gelen mirza¹⁶ şeklinde bir epitet¹⁷ eklenmiştir.*¹⁸ Cañıl

¹ Manasçı: Manas Destanı'nı söyleyen kişi. Yudahin Konstantin, *Kırgız Sözlüğü* (Ankara: TDK Yayınları, 2011), 551.

² Robert Pignarre, *Tiyatro Tarihi*, çev. Pınar Kür (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 13.

³ Victor Berard, *Le Drame Epique*, (Paris, Rue Des Saints-Peres), 1930, 37.

⁴ Manas Üçlemesi: Manas Trilogy. Manas üç bölümden oluşan bir destandır. Manas, Semetey ve Seytek. Manas Destanı bu nedenle literatürde Manas Üçlemesi olarak geçmektedir.

⁵ Bayan: Hikâye. Yudahin, *Kırgız Sözlüğü*, 100.

⁶ Canış Kulmambetov, *Kırgız Teatri*. (Bişkek: Turar, 2012), 84.

⁷ Canış Kulmambetov, *Kırgızın Epikalık Teatırı*. (Bişkek: Literatura.kg, 2018), 10, http://literatura.kg/uploads/kyrgyzdyn_epikalyk_teatry.pdf

⁸ Küçük boyutlu destanlara Kırgız literatüründe kence epos denilmektedir. Kence eposlar; küçük destanlar olarak bilinen manzumelerdir. İnsan ve çevrenin gizli güçleri hakkındaki “Er Töştüik”, insan ve çevre hakkındaki “Kococaş”, sosyal ve günlük hayatı konu edinen “Kedeykan”, romantik aşk konulu “Olcobay ve Kişimcan” destanları, Manas Destanı'na kıyasla küçük destan olarak anılmaktadır. Bu destanların her biri tek başına büyük bir dünya, tükenmez bir hazinedir. Samar. Musaev, *Manas Sağınbay Orozobakovdun Varyantı Boyunça* (Ankara: TDBB Yayınları), 2017, 13.

⁹ Evgeni Kirilloviç Sokolinsky, “Smert” Tarekına I Russkaya Narodnaya Komediya, Russkaya Demonologiya A. V. Sukhovo-Kobylna.” *Ruskiy Folklor*, 18, (1978): 42-60.

¹⁰ Kurmanbek ve Sarıncı Bököy Kırgızlara ait diğer destanlardandır.

¹¹ Nikolay Lvov, *Kırgızskii Teatr*. (Moskva: İskustva, 1953), 8.

¹² Özkul Çobanoğlu, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, 110.

¹³ Abdırasul Cunuşov, *Sahna Çeberleri*. (Bişkek: Kırgızstan Basması, 1988), 34

¹⁴ Doğan, *Kaya Kırgız Destanları*, 187.

¹⁵ Çobanoğlu, *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, 109.

¹⁶ Mirza: Cömert, efendi, bay. Yudahin, *Kırgız Sözlüğü*, 566.

¹⁷ Epitet: bir ismi veya folklor araştırmalarında kahramanın ismini bir sıfatla veya isimle bir sıfat cümlesi ile tamamlayan söz ve cümlelere verilen ad. İlhan Başgöz, “Dede Korkut Destanı'nda Epitetler.” *Milli Folklor* 37, (1998): 35.

¹⁸ Aynek Caynakova. *Cañıl Mirza Kence Epos, IX. Tom*, ed. Abdıldacan Akmatalliev, (Bişkek: Arbařiya Press, 2015), 3.

topraklarını koruma çabası, verdiği mücadele, gösterdiği olağanüstü cesaret ile erkeklere verilen “mırza” unvanını almış, liderlik özellikleri ile halkını yöneten, “Cañıl Mırza” olmuştur. Bu unvan Cañıl’a halk tarafından verilmiştir. Sonrasında da halkın arasındaki kahramanların hikayelerini anlatarak kuşaktan kuşağa aktaran Manasçılar tarafından tarihe kaydedilmiştir.

Cañıl Mırza destanından yola çıkılarak yazılmış üç tiyatro metni bulunmaktadır. Ayrıca destan metninden rejî çalışması yapılarak Amerika’da Theatre La MAMA tarafından doğrudan sahneye taşınmış bir de tiyatro gösterisi bulunmaktadır. Destan aynı zamanda bale olarak Kırgızistan’da sahnelenmiştir. Araştırmamız kapsamında destandan yola çıkılarak yazılmış metinler arasından yazar Calil Sadıkov’a ait olan kukla metnini incelemeyi tercih ettik. Kukla metnini seçmemizdeki en temel nedenlerden bir tanesi eserin yazıldığı tarihten günümüze kadar birçok kez çocuklar için kukla ve aynı zamanda yetişkinler için kuklalar olmadan tiyatro olarak sahnelenmiş olmasıdır.

Calil Sadıkov Tarafından Yazılan “Cañıl Mırza” Kukla Tiyatrosu

Calil Sadıkov tarafından 1978 yılında yazılan kukla metninin başında *kukla tiyatrosu için yazılmış epik drama*¹⁹ şeklinde bir açıklama yer almaktadır. Epikalık Drama, Epik Dram bizi Bertold Brecht’in epik tiyatro anlayışından farklı olarak epik destan geleneğine ve bu gelenekten yola çıkılarak yazılmış tiyatro metinlerine götürmektedir. Epik destanlardan yazılan tiyatro metinleri ağırlıklı olarak epik destanların kurgusal özelliklerine sahiptir;

*Epik destanlar, yeryüzünün ve kainatın oluşumuna, kaostan kozmosa dönüşüm sürecine dair geleneksel dünya görüşlerinin ilk verileri olarak tanımlanabilecek olan mitlerden sonra ve çoğunlukla onların gölgesini ve çizgilerini bir çerçeve olarak taşıyan, gerek kahramanlarının ve gerekse olayların akışıyla birlikte tarihe ait zamanlarda olmuş olayların hikayesi inancıyla, sözlü kültür ortamında ve yüz yüze bir iletişim bağlamında teatral çizgilere sahip bir biçimde anlatılıp nakledilen, en geniş anlamıyla kahramanlık ana temalı öykülerini "epik destanlar" olarak adlandırıyoruz.*²⁰

Anlatıcılık sanatının ürünleri epik destanlar Manasçılar ve hikâye anlatıcıları tarafından sözlü kültür ortamında tiyatral şekilde anlatılmaktadır. *Epik destanlar bir toplumun hayatında önemli rol oynamış veya oynamamış kabul edilen kahramanların kültleşmeleri ve onlarla ilgili ritüelistik fonksiyonları haiz, gerçekliğine inanılarak anlatılan anlatılardır.*²¹ Epik anlatılardan yola çıkılarak yazılan tiyatro metinlerinde de benzer özellikler görülmektedir. Metinlerde yer alan olaylar da tıpkı destan metninde olduğu gibi şiirsel bir anlatım diliyle ele alınmıştır. Sahne üzerindeki kahramanlar birer şair gibi kurgulanmıştır. Kukla tiyatrosu sanatçısı Avas Sırımбетov kukla metninde yazarın olayları ele alış biçimini ve işleyişini Kırgız Kukla Tiyatrosu²² adlı kitabında belirtmiştir;

*Cañıl dramasında C. Sadıkov, şiirsel yeteneğini ve yaratıcı potansiyelini gösteriyor. Dramanın başından sonuna kadar tam bir şarkıyla sunumu, olay örgüsünün geliştirilmesi ve çözülmesi, yazardan çok fazla yaratıcılık gerektirdi. Sadıkov bunu düzgün bir şekilde gerçekleştirdi. Dram şarkıyla yazılır. Genel olarak bir şiir görünümünde olup, destanın ruhu ve üslubu korunmuştur. Oyun yazarı, oyunu destansı bir ölçekte ve şiirsel bir zarafetle özetlemeyi başardı. Halk masalını tiyatro oyununa dönüştürmektir.*²³

Kırgız edebiyatı tarihçisi Kaçkınbay Artıkbayev ise, *halkımızın asırlar boyunca değer verdiği epik kahramanlar yeniden günlük hayata, sahneye gelmişler. Calil Sadıkov’un harcadığı büyük çaba sayesinde şimdiki ve gelecekteki medeni hayatımız da bizimle beraber yaşamaya devam edecektir*²⁴ şeklinde görüşlerini belirtmiştir;

*Epik destanlar erken dönemlerde öğretici (didactic) ve bilgilendirici (informative) işlevlere ağırlık verirken daha sonraları eğlence başta olmak üzere (entertainment), sosyal kutlamalara (social celebrations) yöneldikleri görülür. Bununla birlikte destanlardaki en eski dönemlerden itibaren var olan ritüelleri canlandırma ve toplumsal değerleri güncelleştirerek aktarma işlevlerinin yakın zamanlara kadar devam ettiği görülmektedir.*²⁵

Cañıl kukla tiyatrosunda da benzer şekilde didaktik, öğretici bir anlatımla eğlendirmeye yönelik bir metin görülmektedir. Metinde tıpkı destan metinlerinde olduğu gibi olaylar mekânsal ve zamansal açıdan hızla ve olağanüstü şekilde ilerlemektedir. Olay dizisi hem gerçekçi hem de masalsı bir şekilde seyirciye sunulmaktadır.

Cañıl Mırza Kukla Tiyatrosu Metninde Yer Alan Karakterler

Oyunda on karakter yer almaktadır. Metnin giriş sayfasında yazar karakterlerin özelliklerini belirtmiştir. Eksen karakter Cañıl Mırza için “Kırgız elinin baatır kızı” Kırgız halkının kahraman kızı şeklinde bir bilgiye yer vermiştir. Oyundaki diğer ana karakterler “kahraman” statüsündedir. Karakterlerden yalnızca Baycı ve Erdene olumsuz özelliklere

¹⁹ Calil Sadıkov, *Möltür Bulak*. (Frunze: Mektep, 1981), 54.

²⁰ Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 16.

²¹ Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 19.

²² Avas Sırımбетov, *Kırgız Kuurçak Teatırı*. (Frunze: Adabiyat, 1989), 75

²³ Sırımбетov, *Kırgız Kuurçak Teatırı*. 75

²⁴ Kaçkınbay Artıkbayev, *XX: Kırgız Edebiyatı Tarihi*, çev. Mayramgül Dıykanbayeva (Ankara: Bengü, 2013), 355.

²⁵ Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 17.

sahiptir. Baycı, Kara Kıtay (Çin) Mancuların Hanı'dır. Erdene ise onun komutanıdır. Oyunda karşıt karakterler olarak işlevselliğe sahiptirler. Oyun metninde yer alan her bir karakter destanda yer almaktadır. Ancak destanda yer alan her karaktere oyunda yer verilmemiştir;

Oyunda Yer Alan Karakterler

Cañıl Mirza	Kırgız Halkının kahraman kızı
Üçükö	Kahraman
Tülkü	Kahraman
Çabak	Üçükö ve Tülkü'nün yiğidi
Akmonçok	Tülkü'nün karısı
Tölök	Kahraman
Kaңoro	Tölök
Akkoçkor	Tölök'ün yiğidi
Baycı	Kara- Kıtay Mancuanların hanı
Erdene	Baycı'nın Neonu ²⁶
Irçı Kız	Destan söyleyen komuzcu ²⁷ kız

Cañıl Mirza Kukla Tiyatrosu Metninin Konusu

Mancuanların Hanı Baycı, Kırgız topraklarını ele geçirmek için yola çıkar. Bunu duyan Cañıl Mirza halkını kurtarmak için harekete geçer. Kendilerine saldıran düşmanlara hak ettikleri cezayı savaşarak verir. Baycı Han bunun üzerine Kırgızları bölerek parçalamak için birbirine düşürmeye karar verir. Baycı Han komutanı Erdene'yi Kırgızları birbirine düşürerek topraklarını fethetmek için Tülkü ve Üçükö baatıra gönderir. Erdene asılsız birçok haberi etrafa yayar. Tülkü ve Üçükö Erdene'nin söylediği yalan haberlere inanır. Cañıl'ı yenmek için iş birliği yaparlar. Erdene Kırgızistan'ın güneyindeki Tölök'e giderek "Cañıl akrabalarınızı öldürüyor" diye kötü ve yalan haberleri yayar. Hain Üçükö ve Tülkü'nün planı işe yaramaz. Arzuları gerçekleşmez. Cañıl her ikisini de öldürür. Baycı Han tüm bu olayların ardından Cañıl'ı yakalar, zindana hapseder. Halkını esir eder. Tölök olanları duyduğunda yaptığı hatayı anlar. Cañıl ve halkının kurtulmasını sağlamak için yiğitlerinden Akkoçkor'u gönderir. Oyun bu şekilde son bulur. Destan ile oyunun konusu buraya kadar aynıdır. Destanın sonraki bölümlerinde Cañıl evlenir. Bir oğlu olur. Feodal beylere karşı mücadelesi, çektiği zorluklar ve kahramanlıkları devam eder. Cañıl Mirza'nın dört varyantı²⁸ bulunmaktadır. Bunlar; 1954 Bayımbat Abdurahmanov'un, 1960, Abdırakmanov Bayımbet Togolok Moldo'nun, 1957 Abdıkalık Çorabayev'in ve 1983 Moldobasan Musulmankulav'undur.²⁹ Varyantların her birinde Cañıl'ın oğlu olduktan sonraki yaşamı bazı farklılıklarla anlatılmaktadır. Ancak varyantların sonları farklı olsa da destanın varyantlarının ana konusu ve kukla tiyatrosunun konusunu aynıdır.

Cañıl Mirza Kukla Tiyatrosu Metninde Yer Alan Sahneler

Türk dünyası epik destan geleneğinde kahramanlar ve kahramanlık hikayeleri ön plandadır. Hikayelerde tüm dikkat kahramanın üzerine toplanmaktadır. *Türk epik destan geleneğinde çoğu zaman büyük savaşlar ve kahramanlıklar anlatılır. Bunlara bağlı olarak destanlarda hak ve adalet arayışı, iyi ve doğrunun kazanması, zulüm edenlerin cezalandırılması gibi temalar işlenir.*³⁰ Kukla metninde tıpkı destanda olduğu gibi savaşlar ve kahramanlıklar anlatılmaktadır. Metnin 1. sahnesinde *verde yatmakta olan sırtına ok saplanmış bir adam ve ölü bir at bulunmaktadır*³¹ şeklinde bir açıklama yer almaktadır. Böylelikle oyunun başlangıç zamanının savaş dönemi olduğu anlaşılmaktadır. Oyunda özel bir zaman bilgisi yer almamaktadır. *Destanın bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez ve onunla da hiçbir zaman birebir örtüşmez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim veya olağanüstüyle olan ic iceliği onun temel kuralıdır.*³² Kukla metninde de sahneler arasında geçişler olağanüstüdür. Zaman hızla

²⁶ Neon: Çin Kalmaklarının (en eski Moğol Ak Söök soyu) komutanlarına verilen ad. Bu bilgi Cañıl Mirza oyununun Toktogul Acibayev Atındaki Alay Muzikalık-Drama Teatrı Kostüm tasarımcısı ressam Çımbek Kozukeev'den alınmıştır.

²⁷ Komuz: Kırgız komuzu, ud tipinde telli bir çalgı olup, üç telli ve perdesizdir. Karl Reich, Türk Boylarının Destanları. çev. Metin Ekici (Ankara: TDK Yay, 2002),108. Kırgız kahramanlık destanı şiirsel anlatımı, herhangi bir aletin eşlik etmediği tek sesli (monodik) bir özellik gösterir lirik aşk destanları anlatıcısı olan akın, solo icralarda kullanılan bir müzik aleti olan komuz çalar Nesrin Feyzioğlu. (2006). Türk Dünyasında ve Anadolu'da Kopuz, A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 31, (2006), 233-246.

²⁸ Varyant: eş metin; sözlü veya yazılı olma, bireye veya topluma ait olma, eş ve benzer metinler (varyant ve versiyonlar) halinde olma, geleneğe bağlı olma, ulusal ve uluslararası olmasıdır. Ekici, Metin, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (Ankara: Grafiker Yay. 2007), 72.

²⁹ Caynakova, "Cañıl Mirza Kence Epos, IX. Tom," 3.

³⁰ Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 113.

³¹ Sadıkov, *Möltür Bulak*,54.

³² Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 17.

akmaktadır. Mekânlar çok çabuk değişmektedir. Geçişler dağların doruklarından savaş meydanlarına oradan da Hanların obaları şeklindedir. Oyun kukla tiyatrosu için tasarlandığından kahramanlar dağlardan ırmak kenarına, obalardan han çadırlarına kolayca geçmektedir.

Oyunda Yer alan Sahneler ve Mekânlar

Oyun sekiz sahne olarak planlanmıştır. Oyunun başında şarkıcı kızın komuz eşliğinde söylediği şarkı ile dikkatleri Cañıl Mırza'nın üzerine çektiği bir giriş sahnesi bulunmaktadır. Bu sahnede, Kırgız millî kıyafetleri içinde Irç Kız komuz çalarak şarkısını söylemektedir. Birinci sahnede, Savaş meydanı, yerlerde oklar, yaralılar ve sağa sola koşuşan Kara Çin askerleri görülmektedir. İkinci sahnede, Çin evlerinin renklerinden yapılmış çadır, içinde yaralı ve sınırlı şekilde Baycı Han oturmaktadır. Üçüncü sahnede, Üçükö'nün Obası, Üçükö dolaşmaktadır. Dördüncü sahnede, Kapalı perde arkasında at kovalayan gençlerin ve atların sesleri yankılanmaktadır. Arkada dumanı tutan yüksek dağ görülmektedir. Çabak şarkı söylemektedir. Beşinci sahnede, Tölök'ün Obası ve obanın yanında iki nöbetçi bulunmaktadır. Altıncı sahnede, Oyuncular tarafından Komuz ile halk ezgisi çalınmaktadır. Yemyeşil vadi görüntüsü, kızlar bir tarafta, erkekler bir tarafta. Ortada Geleneksel Kırgız başlığı kürklü tebetey³³ giymiş erkek ve kız durmaktadır. Yedinci sahnede, Derin bir zindanın ortasında Cañıl Mırza elleri kelepçeli oturmaktadır. Kahraman Tölök dışarıdan zindana doğru gelir. Tölök'ün önünden Cañıl Mırza'nın köyünden gelmekten olan atlı görünmektedir. Yedinci sahnede, Yerde duran insan kalabalığı, yüksekte kurulan sütunun tepesine bakar. Tölök aralarında oturmaktadır. Su samuru kürkünden tebetey şapkası ve deri kemer takan genç haberci, atının üzerinde şarkı söylemektedir. Kapanış sahnesinde ise, Akkoçkor saygılarını sunar. Yaylar çekilir. Trompetler davullar çalınır. Perde kapanır.

Cañıl Mırza Kukla Tiyatrosunun Destan ile olan Benzerlikleri ve Farklılıkları

*Tiyatro medeniyetin potasıdır. İnsana özgü iletişimin gerçekleştiği yerdir. Tüm aşamaları çalışmayı gerektirir. Toplumsal ruhun oluştuğu yer tiyatrodur.*³⁴ Oyunun konusu ile destanın konusu aynıdır. Oyun destanın damıtılmış şekli gibidir. Destanın yazıldığı dönemki toplum yapısı benzer şekilde kukla metninde de görülmektedir. Destanın konusu hanlıklar döneminde geçmektedir. Kukla metninde de Kırgızların hanlıklar dönemindeki yaşam şekli yansıtılmaktadır. Kırgız ruhu sözlü kültür döneminde destanların içerisinde oluşturulurken günümüzde tiyatro aracılığıyla oluşturulmaktadır. Yazar kukla metni sayesinde destanın ilk ortaya çıktığı zamandan yüzyıllar sonra aynı toplumsal ruhu tiyatro sahnesinde oluşturmaktadır;

*Destanlarda, milletin dış düşmanlarına karşı savaşı ve bu savaşlarda gösterdiği kahramanlıkları, devletin iç meseleleri, sosyal çatışmalar ve benzeri unsurlar bir bütünlük içinde anlatılır.*³⁵ *Destan kahramanının hal ve hareketleri, onun başka ülkeye sefere çıkması, kendi memleketini düşmandan kurtarması gibi olayların tamamı bir tek kişinin, bas kahramanın karakteri etrafında birleştirilir ve onun kişilik özelliklerini belirgin kılmak için sırasına göre anlatılır.*³⁶

Kukla metninin sonu, Cañıl'ın kurtarılması için Kırgızların birlik olması ve Akkoçkor'un yiğitlerini göndermesi ile biter. Destanın varyantlarındaki sonlar ise kendi aralarında bazı farklılıklar göstermektedir;

*Müsülmankulov'un varyantı diğer eş metinlere oranla farklı olarak destanın eski şekillerini daha çok korumuştur. İ. Abdırhmanov, Togolok Moldo'nun varyantından faydalanarak onu halktan duyduğu eş metin ile mukayese ederek kendi eş metnini ortaya koymuştur. Togolok Moldo'nun eş metni Cañıl'ın tutsaklıktan kaçmasıyla sona erer. İ. Abdırhmanov'un eş metninde ise, Cañıl'ın tutsaktan kurtuluşundan sonraki ömrü de beyan edilmektedir. A. Çorobayev'de, Kırgız kabilelerinin ilişkilerini geniş bir şekilde ele alınarak geniş bir bilgi vermektedir. Cañıl'ın tutsaklıktan kaçması Kalmakları öldürmesi ve Cañıl'ın evine dönmesi olayları daha güzel tasvir edilmiştir.*³⁷

Yazar ise kukla oyunda varyantların arasında farklılıklara göre bir son tasarlamamıştır. Oyun, yazarın kendi uygun gördüğü şekilde Cañıl Mırza'yı seyreden Kırgızlara düşmanlara ve feodal beylere karşı birlik olmayı nasihat etmesiyle bitmektedir. Oyunun son sahnesindeki replikler şu şekildedir;

Kırgızcası:

Tölök: Ey baldarım, baldarım! Ukkanda Cañıl Mırzanın, Kolgo tüşüp kalganın, Kalkına Bacı barganın, Kalturbay çaap alganın, Kabarçı kelin aytkanda, Birin da nazar salbadım,

Bilsener men, bul şarttı aga, ataylap tüzdüm . . .

Akkoçkor: Takır, bul oygo kelbegen iş, siz?

Tölök: Akkoçkor bilemin senin erdiğin Kolundu kurap cönöda, Cañılga cardam berginin! Bar! Ketirgen katabızdı cuup, Elibizdin saktap

³³ Tebetey: kalpak. Yudahin, *Kırgız Sözlüğü*,100.

³⁴ Victor Hugo, William Shakespeare, çev. Melville Anderson (Chicago, A.C. McClurg Company, 1911), 126.

³⁵ Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 21

³⁶ Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 16.

³⁷ Doğan Kaya, *Kırgız Destanları*, 187.

eldiğin, Ceniş menen kelginin! (Akkoçkor taazim kılıp surnay tartılıp dobulbas urulat).³⁸

Türkçesi:

Tlk: Ey evlatlarım, evlatlarım! Duyduđumda Cañıl Mirza'nın, Yakalanıp kaldığını, Halkına Baycı'nın³⁹ vardığını, Hepsini ldrdđn, Haberci gelin söylediğinde Birine dahi bakmadın. Bilseniz ben, bu durumu göz göre ona yarattım. . .

Akkoçkor: Kader, akla gelmeyen iş, siz?

Tlk: Akkoçkor bilirim senin yiğitliğini. Halkını birleştir de git, Cañıl'a yardım edesin var, Yaptığımız hataları yıka, halkımızı kurtarıp Zaferle gelin! Akkolar saygılarını sunar. Trompetler alınır. Davullar vurulur.

Kukla metninde yazar seyircilere doğrudan birlik ve beraberlik mesajı vermektedir. Kadın karakterlerin vatan için neler yapabileceği de vurgulamıştır. Yazar aynı zamanda Kırgızlara ait törenlere de düğün ve kız uzatuu /kız uğurlama törenlerine de yer vermiştir;

Calil Sadıkov genellikle halk destanlarına, efsanelere ve peri masallarına atıfta bulunur. Hazır içeriği kopyalamaz, halk eserinin özgünlüğünü korumaya çalışır, her şeyden önce onu çağının ve toplumunun güncel sorunuyla ilişkilendirmeye ve sosyal-felsefi düşünceyi ondan çıkarmaya çalışır.⁴⁰

Yazar kukla oyununun metninde Kırgızlara ait bir diğer destan olan Kız Saykal'a da gönderme yapmaktadır. Kız Saykal destanında; Kız Saykal. . . rüyasında Manas'la karşılaşır. Manas'ın 40 yiğidiyle tek tek greşir ve onları yener. Nihayetinde Manas'la karşılaşır. Manas'ı yenecekken, onu yenmenin doğru olmayacağını düşünür. Tam bu sırada Manas atik davranıp Kız Saykal'ı yener.⁴¹ Kukla oyununda yer alan gönderme yaptığı replikler şu şekildedir;

Kırgızcası:

Tülkü: Sen emi meni Cañıl menen korkutkun kelebi?

Akmonuk: Baatır korkom senin uşunday, kesirl kebinden kezeginde, sen emes, Arstan Manas Aykol da Kız Saykal cetilgen.⁴²

Türkçesi:

Tülkü: Sen şimdi beni Cañıl ile mi korkutmak istiyorsun?

Akmonuk: Kahraman, alaycı konuşmanızdan korkuyorum. Zamanında sen değil Aslan Aykol Manas da Kız Saykal'la olgunlaştı.

Yazar kukla metninde de destansı bir anlatımla kendine özgü bir tiyatro metni oluşturmuştur.

"Calil Sadıkov destan içeriklerinden yararlanırken, onlardaki epizotların sadece gerekli olanlarını piyesinde kullanmıştır. Destanın tamamını almamış ve ona bağlı da kalmamıştır. Halkın ideolojilerini günümüz şartlarına göre yeniden irdelemiş, yeni bakış ve yeni anlayışla zenginleştirmiş, ortaya yeni tür bir eser çıkarmıştır.⁴³

Repliklerdeki cümle yapısına bakıldığında destan metnindeki gibi devrik cümleler kullanıldığı görülmektedir. Repliklerin dil yapısı destan ile aynıdır. Toplumun ayrışmamış sanatıyla bazı folklorik sanat yaratım biçimlerine yakından bakıldığında, bunlarda da hem şiirsel-müziksel, hem de oyunsal, koreografik öğelerin bir arada olduğu görülür.⁴⁴ Kırgızlara ait eksen karakteri kadın olan Cañıl Mirza destanını seçerek seyircilere tıpkı destanda olduğu gibi örnek bir kadın karakteri ve tarih kahramanlıklarını aktarmayı amaçlamıştır.

Cañıl Mirza Kukla Tiyatrosu Metninde Yer Alan Karakterlerin İşlevleri

Kukla metni destanın kendisinde olduğu gibi eksen karaktere odaklanmaktadır. Kukla metninin eksen karakteri Cañıl'dır;

Epik destan anlatım geleneğinin en büyük kuralı dikkati bas kahraman üzerine toplamadır. Destanda gerçek veya tarihsel olaylar da anlatılıyorsa dikkat kahramanın üzerinde toplanır. Öte yandan destan anlatım geleneğinin bir başka kuralı olan "destanda iki kahraman belirlediği zaman da dikkat bas kahramanın üzerindedir. İki kahraman da olsa sadece bir tanesi her zaman gerçek bas kahramandır. Destan da devamlı olarak onun hikayesiyle baslar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakter olan kahramanın hikayesiyle devam edip biter. Bu nedenle de epik destan adeta bas kahramanın hayat hikayesi veya biyografisi gibidir.⁴⁵

Kukla metninin başında Irçı Kız komuz eşliğinde Cañıl Mirza hakkında şarkı söyler... Irçı Kız seyirciye Cañıl hakkında bilgi vermekte ancak oyunda anlatıcılık görevini üstlenmemektedir. Hayali bir karakter ya da oyunun başından sonuna kadar oyuna katılan bir karakter de değildir. Irçı Kız'ın öncelikli olarak görevi oyunun eksen karakteri hakkında bir destancı ve halk hikâye anlatıcısı edasıyla şarkı söyleyerek, komuz çalarak seyirciye bilgi aktarmaktadır. Toplumun ayrışmamış sanatıyla bazı folklorik sanat yaratım biçimlerine yakından bakıldığında, bunlarda da hem

³⁸ Sadıkov, Möltür Bulak, 111.

³⁹ Baycı: Kara Kıtay Mancuanların Hanı (Sadıkov, 1981:54)

⁴⁰ Sırimbetov, Kırgız Kuurçak Teatrı, 75.

⁴¹ Kaya, Kırgız Destanları.187.

⁴² Sadıkov, Möltür Bulak, 70.

⁴³ Artıkbayev, XX: Kırgız Edebiyatı Tarihi, 355.

⁴⁴ Kagan, Estetik ve Sanat Dersleri, 331.

⁴⁵ obanoğlu, Epik Destan Geleneği, 18-19.

şiiresel-müziksel, hem de oyunsal koreografik öğelerin bir arada olduğunu görüür.⁴⁶ Dolayısıyla Calil Sadıkov Irçı Kız detayıyla epik destanların anlatıcılık vasfına yakınlaşmakta aynı zamanda folklorik yaratımlardaki oyunsal, koreografik yapıyı da oluşturmaktadır. *Folklorde estetik değerde yapıtların payı, meslekî sanattakinden çok daha yüksektir.*⁴⁷ Calil Sadıkov'un da bu farkındalığıyla tiyatro metninin başında destan anlatıcılık tarzına yaklaşmak için Şarkıcı Kız detayını eklemiştir. Irçı Kız'ın Cañıl Mırza hakkındaki replikleri bizlere kahramanın pasif yapıda, vasıflarını kaybetmiş bir kadın olmanın ötesinde kahramanlıklarıyla ön plana çıkan bir yiğit olduğunu oyunun en başında hatırlatmaktadır. Irçı Kız'ın komuz çalarak söylediği şarkı şu şekildedir;

Kırgızcası

*Cañıl Mırza Bayanı,
Abalkıdan kalgan söz,
Cıl artnan cıl agıp,
Bir top kılum kuralıp,
Cañıl Mırza erdiği,
Bizge cetti ulanıp.
Baykasanar avalı,
Comok emes bayagı,
Cortuularda coo cürgön,
Bul baatır kızdın bayanı,
Ak kalpaktuu el menen,
Ala- Toonun cerdegen,
Cañıl ece, er eken,
Catka namıs berbegen,
Caanın ogu camgırday,
Tögüp, tınım aldırbay
Kas düşmandın cürögü
Kösep ötkön kaldırbay,
Karmap kural, caragın
Eldin korgop talabın
Tuugan cerin, düşmanga,
Bastırbaptır tamanın.
Birok eske salamin,
Tendigi çok zamanın,
Kandaylıgın oşol door,
Özün baykap karağın.⁴⁹*

Türkçesi

*Cañıl Mırza Hikâyesi,
Eskilerden kalma söz
Yıllar üstüne yıllar geçip,
Uzun bir yüzyıl inşa edilip,
Cañıl Mırza'nın cesareti,
Bize kadar geldi ulaşip.
Görseniz durumu.
Bu masal değil çok eski,
Savaşlarda düşman süren.
Bu kahraman kızın hikâyesi
Ak kalpaklı halk ile
Ala Too'yu⁴⁸ yer edinen
Cañıl Ece bir erkek,
Düşmana namus vermeyen,
Savaşçının oku yağmur gibi
Soluklanmadan yağıyor,
Kötülük düşmanın kalbi.
Delip geçen elek gibi.
Silah alıp gidelim.
Halkın korunma talebi,
Doğduğun yerin düşmana.
Ayak bastırmayıp
Ama sana hatırlatayım.
Zamanın sınırı yok.
O dönemler nasıldı
Kendin bak da anla*

Oyunda dikkat çeken en önemli bir nokta da Cañıl karakterinin cesareti, gücü, savaşçılığı, kendi kendine içlenmeleri, psikolojisi vd. tüm özelliklerinin net bir şekilde çiziliyor olmasıdır. Cañıl Mırza'nın kendi kendine konuştuğu replikler iç dünyasını ortaya koymaktadır. Oyunda Cañıl'ın cesur kahramanlığı, avcılığı, insan sevgisi, insanları düşmandan korumadaki liderliği, onuru, sabrı, bir kızın cesur kahramanlığı, ayrıca saf sevgisi, duyguları net bir şekilde verilmektedir.⁵⁰ Cañıl'ın duygularının yer aldığı repliklerden bir tanesi şu şekildedir;

Kırgızca:

Cañıl Mırza: (Özüñçö). Akılım ayran, Başım tuman, Men bul şumpaydın ünün Kaydan ukkanımdı bilbey turam? . . . Oy Düynö ay, Nege kız kılıp carattın eken? Nege?⁵¹

Türkçesi:

Cañıl Mırza: (Kendi kendine). Aklim şaşkın, başım duman, ben bu kurnazın sesini nereden duyduğumu bilmiyorum? ... Oy Dünya ay, neden kız kılıp yarattın? Neden?

⁴⁶ Moissej Kagan, *Estetik ve Sanat Dersleri*, çev. Aziz Çalışlar, (Ankara: İmge Yayınları, 1993). 331.

⁴⁷ Kagan, *Estetik ve Sanat Dersleri*, 242.

⁴⁸ Ala Too: Ala Dağ. Kırgızistan'da yer alan sıra dağların genel adı. Kırgız Ala Dağları.

⁴⁹ Sadıkov, *Möltür Bulak*, 55-55.

⁵⁰ Sırimbetov, *Kırgız Kuurçak Teatırı*, 77.

⁵¹ Sadıkov, *Möltür Bulak*, 95.

Cañıl Mirza Kuklasının Tasarımında Açığa Çıkan Maddi Kültür Unsurları

Cañıl Mirza Kukla tiyatrosunun ilk gösterimine ait bir numaralı fotoğrafta yer alan kuklalara baktığımız zaman üç kuklanın arkasında Kırgızların hala aktif bir şekilde kullandıkları geleneksel çadır evleri olan Bozüy yer almaktadır. Bozüy geçeden yapılmış, Boz Kırgızca beyaz Üy ise ev anlamındadır. Görselde yer alan kuklalarda geleneksel Kırgız kadın başlıkları ükü tebetey, görülmektedir. Kızların saçları örgülü ve saçlarının uçlarında da geleneksel takılar yer almaktadır. Başlıkların şeklinden ve uçlarındaki tüylerden kuklaların cinsiyeti ve sosyal statüleri de anlaşılmaktadır.

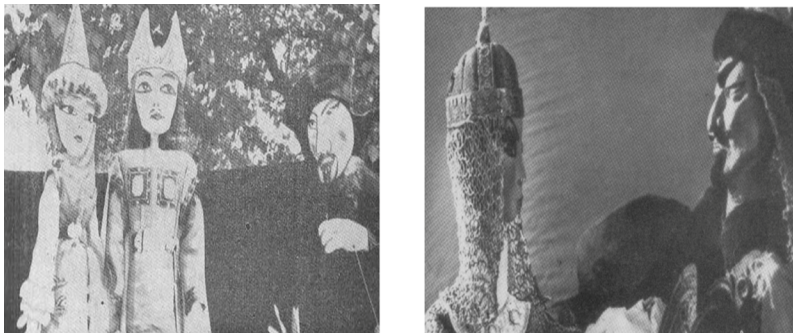


Şekil 1: Cañıl Mirza Kuklası 1979⁵²

Cañıl'ın başında şökülö⁵³ yer almaktadır. Fotoğraftaki ikinci görselde ise zırlı başlık giymiş Cañıl ve Tülkü batır yer almaktadır. İkinci fotoğrafta kukla gösterisinin açık alanda yapıldığı görülmektedir. Bir numaralı fotoğraftaki kukla gösterisi ise Kırgızistan'ın başkenti Bişkek'te yer alan Musa Cangaziev Atındaki Kırgız Mamlekettik Kuurçak Teatırı / Musa Cangaziyev Adındaki Devlet Kukla Tiyatrosu'nda gerçekleşmiştir. Oyunun yönetmeni K. A. Saskeev, Sanat tasarımcısı, A. Toropov, müzikler ve beste S. Osmonov tarafından yapılmıştır.⁵⁴ Cañıl kuklası 1982 yılında Cezayir'de düzenlenen festivale de katılmıştır;

*Kültürün ruhunu yüksek düzeyde kavramak, insanlık dünyasında kendisi olarak var olabilmeyi, insanlığa bir miras sunabilmeyi mümkün kılar. Kültür eserlerinde barınan ruhu, insanlığa düşünsel bir miras olarak, ancak o kültür çevresinin sevdalısı olan entelektüeller sunabilir. Bu ise, kültürün dilini evrensel bir dile taşımakla mümkün olur. Sözü edilen dil ise felsefenin dilidir. Bundan dolayı kültürün felsefesini yapmak, kültürü felsefi düzeyde kavramak gerekir.*⁵⁵

Cañıl Mirza kukla tiyatrosunda açığa çıkan her bir unsur Kırgız kültürünün izlerini ortaya koymaktadır. Oyunda maddi kültür unsurları ilk olarak karşımıza kuklalarda kullanılan Kırgızlara ait geleneksel kıyafetler, takılar ve başlıklarda açığa çıkmaktadır. Bu geleneksel kıyafetler gündelik hayatta hâlâ Kırgızistan'da kullanılmaktadır.



Şekil 2: Cañıl Mirza, Semetey, Üçükö ve Tülkü'nün kuklası 1979.⁵⁶

⁵² Sırimbetov, *Kırgız Kuurçak Teatırı*, 40.

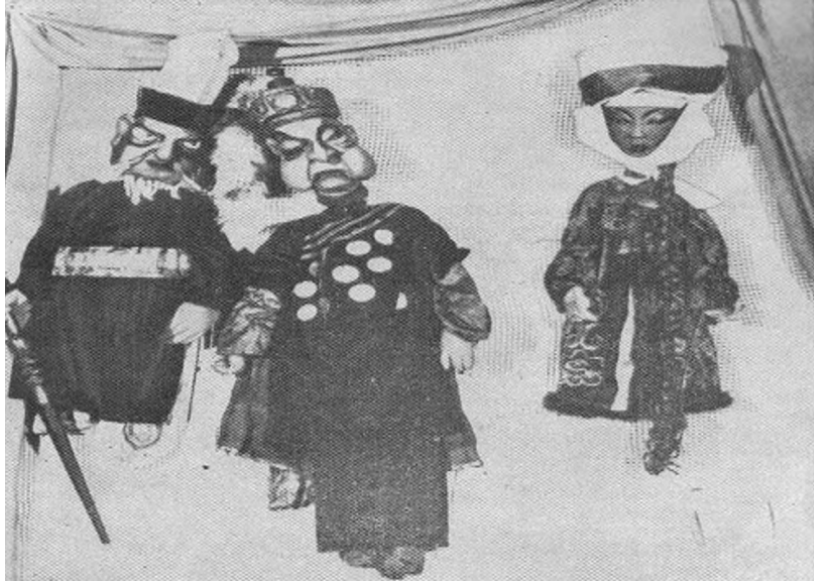
⁵³ Şökülö: Kadınlara mahsus, başa giyilecek şey. Yudahin, *Kırgız Sözlüğü*, 692.

⁵⁴ Sırimbetov, *Kırgız Kuurçak Teatırı*, 77.

⁵⁵ Milay Köktürk, *Toplum ve Kültür* (Ankara: Ötüken Yayınları, 2017), 41.

⁵⁶ Sırimbetov, *Kırgız Kuurçak Teatırı*, 40.

⁵⁷ Sırimbetov, *Kırgız Kuurçak Teatırı*, 41.



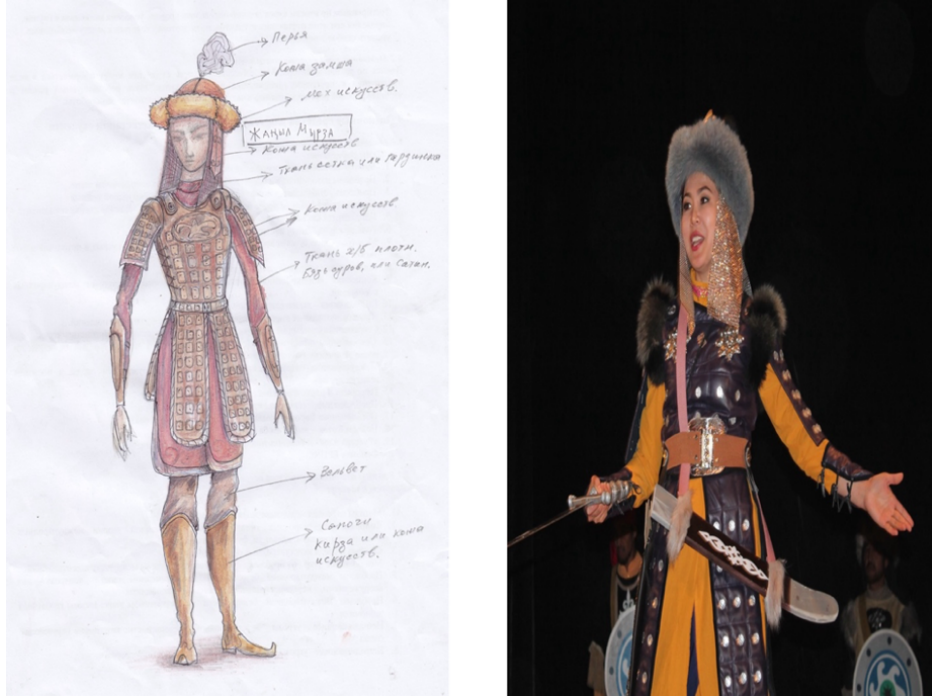
Şekil 3: Sanatçı A. Toropov tarafından 1979 yılında yapılan Cañıl Mırza oyununda kullanılan kuklalar. ⁵⁷

Cañıl Mırza Tiyatrosu'nun Dekor ve Kostüm Tasarımında Açığa Çıkan Unsurlar

Cañıl Mırza kukla metni Toktogul Acibayev Müzikal- Drama Tiyatrosu tarafından 2017 yılında tiyatro formunda sahnelenmiştir. Kuklaların yer almadığı oyunun dekor ve kostüm tasarımı Alay Tiyatrosu'nun baş ressamı, heykeltıraş Çımbek Kozukeev (Chynybek Kozukeev) tarafından hanlıklar döneminin tüm özelliklerini gösterecek şekilde yapılmıştır. Dört numaralı fotoğrafta kalkanın üzerinde Kırgızlara ait oymo adı verilen motifler görülmektedir. Alay Tiyatrosu'nun perdesinde de yine aynı motif yer almaktadır.



Şekil 4: Sahne önünde yer alan kılıç, kalkan, mızraklar ve savaşçı başlıkları görülmektedir. Dekor Tasarımı: Çımbek Kozukeev



Şekil 5: Cañıl Mırza kostüm tasarımı. Kostüm Tasarımı: Çınıbek Kozukeev

Cañıl rolünü oynayan oyuncunun başında tebetey ve eleçek⁵⁸ bulunmaktadır. Komuz çalan gencin başında ak kalpak bulunmaktadır. Kalpak Kırgız erkeklerinin milli başlığıdır. Kırgızistan'da her yıl 5 Mart "Ak Kalpak Milli Günü" olarak kutlanmaktadır.⁵⁹ Kırgızlar Ak Kalpağı düğünlerde, törenlerde, cenazelerde, gündelik hayatlarından sürekli takmaktadırlar.



Şekil 6: Cañıl Mırza tiyatrosu. Komuz çalan genç. Sahne Tasarımı: Çınıbek Kozukeev.

⁵⁸ Eleçek: Evli kadının sarığı. Yudahin, *Kırgız Sözlüğü*, 326.

⁵⁹ Ezgi Oya Gümüş, Kültürel Aktarımın Bir Şekli Olarak Kırgızistan'da Duvar Resimleri ve Grafitiler. *Folklor Akademi Dergisi*, 6, 3, (2023): 1096- 1117.



Şekil 7: Üçükö ve Tölgö rollerinin çizimleri ve sahne uygulaması görülmektedir. Kostüm Tasarımı: Çımbek Kozukeev.

Sonuç

Araştırmamız kapsamında yaptığımız incelemelerde Cañıl Mırza destanından yola çıkılarak yazılmış olan kukla metninin epik destan anlatım özelliklerini taşıdığını gördük. Epik destan özellikleri metinde ağırlıklı olarak kahramanların hikayelerinde, mekânsal ve zamansal geçişlerdeki olağanüstülüklerde açığa çıkmaktadır. Kahramanlar kimi zaman savaş meydanında savaşırken kimi zaman da sefere giderken görülmektedir. Oyunda zaman ve sahne geçişleri de yine destandaki gibi hızlı ve keskin şekilde olmaktadır. Eksen karakter bir sahnede çadır içindeyken sonraki sahnede ovada açık bir alandadır. Metinde destanda olduğu gibi şiirler ve şarkılarla süslenmiş bir anlatım tarzı görülmektedir. Oyunun zamanı da birkaç gün ya da birkaç ay gibi kısa bir zaman dilimi değil tıpkı destanda olduğu gibi on yıllar gibi uzun zaman dilimleridir. Oyunun ana konusu destan ile örtüşmektedir. Ancak destanda kahramanın sonraki yaşamı hakkında bilgiler destanda yer alırken oyunda yer almamaktadır. Eser tüm karakter, zaman, mekân ve olay kurgusu açısından olağanüstülükleri ile epik destan anlatı geleneği ile örtüşmektedir. Eserde hikâye anlatım özellikleri ile ve canlandırma eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Yazar destanda geçen sözleri, anlatım şeklini, cümleleri birebir kopyalamamıştır. Epik destan temelli anlatı ve canlandırmaları kendine has bir şekilde yaratmıştır. Kuklaların ve oyunun sahne tasarımına baktığımız zaman Kırgız kültürünün izleri kullanılan kıyafetlerden, repliklerde geçen deyimlerden, şiirlerden vd. unsurlardan net bir şekilde görülmektedir. Bu unsurlar kukla metnini modern tiyatro dünyasına taşıırken aynı zamanda da ulusallaştırmaktadır. Benzer şekilde sahne tasarımında Kırgızların geleneksel evi Bozüy'ün kurdeleler ile simgesel şekilde gösterilmesi oyunu ulusallıktan modern tiyatro boyutuna taşınmaktadır. Metin içerisinde yer alan destan anlatım özellikleri eserin tiyatro olduğu kadar epik hikâye anlatım ürünü olduğunu da işaret etmektedir. Sonuç olarak; Kırgızların epik destandan yola çıkarak yarattıkları eserleri tanımlayacak olursak bu tam

anlamıyla destan formuna yaklaşan ama tiyatro özelliklerini de koruyan, kendine has özellikleri olan, “Kırgız Epik Destan Tiyatrosu” dur. Cañıl Mirza kukla tiyatrosu da bunun bir örneğidir.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- E.O.G., Ö.Ç.; Veri Toplama- E.O.G., Ö.Ç.; Veri Analizi/Yorumlama- E.O.G., Ö.Ç.; Yazı Taslağı- E.O.G., Ö.Ç.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.O.G., Ö.Ç.; Son Onay ve Sorumluluk- E.O.G., Ö.Ç.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma YÖK 100/ 2000 “Somut Olmayan Kültürel Miras” Öncelikli Alan Doktora Bursu kapsamında hazırlanmıştır.

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- E.O.G., Ö.Ç.; Data Acquisition- E.O.G., Ö.Ç.; Data Analysis/Interpretation- E.O.G., Ö.Ç.; Drafting Manuscript- E.O.G., Ö.Ç.; Critical Revision of Manuscript- E.O.G., Ö.Ç.; Final Approval and Accountability- E.O.G., Ö.Ç.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: This study was prepared within the scope of YÖK 100/ 2000 "Intangible Cultural Heritage" Priority Area Doctoral Scholarship.

ORCID:

Ezgi Oya Gümüş 0000-0001-6889-0458

Özkul Çobanoğlu 0000-0002-1409-4197

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Abdugulov, Tolkunbek. *T. Abdumomunov Atındaki Kırgız Uluttuk Teatırı (1926-2006)*. Bişkek: Uçkun, 2007.
- Andaşova, Aynura. “Cañıl Mirza Eposunun Professional Adabıyatta Körköm İştelişi.” Doktora Tezi, Cusup Balasagın Üniversitesi, 2011.
- Andaşova, Aynura. “Janıl Mirza Soyuceti Dramaturgiyada.” *Nauka i Nobie Tehnologii 1*, (2011): 286-289.
- Artıkbayev, Kaçkınbay. *XX Kırgız Edebiyatı Tarihi*. Çeviren. Mayramgül Dıykanbayeva. Ankara: Bengü, 2013.
- Başgöz, İlhan. “Dede Korkut Destanı’nda Epitetler.” *Milli Folklor 37*, (1998): 23-35.
- Baygaziev, Sovetbek. *XX. Kılımdağı Kırgız Dramaturgiyasının Tarlı Kitep-I*. Bişkek: Uluttuk İlimder Akademiyası, 2002.
- Berard, Victor. *Le Drame Epique*. Paris: Rue Des Saints-Peres, 1930.
- Botkin, Albert. “Applied Folklore: Creating Understanding Through Folklore.” *Southern Folklore Quarterly 17*, (1953): 199-206.
- Burudniy, Dimitri. *Teatralnoe İskustva Kırgızii*. Moskva: Izdatelstvo Znaniye, 1953.
- Caynakova, Aynek. *Cañıl Mirza Kence Epos*, IX. Tom. Editör. Abdıldacan Akmatalliev. Bişkek: Arbasiya Press, 2015.
- Cunuşov, Abdırasul. *Sahna Çeberleri*. Frunze: Kırgızstan, 1988.
- Çobanoğlu, Özkul. *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ, 2007.
- Ekici, Metin, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yay, 2007.
- Ermatov, Egemberdi. *Egemberdi Ermatov Esseler cana Dramalar*. Bişkek: Biyiktik, 2011.
- Feyzioğlu, Nesrin. (2006). Türk Dünyasında ve Anadolu’da Kopuz, A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 31, 233-246.
- Gümüş, E. Oya. (2003). “Kültürel Aktarımın Bir Şekli Olarak Kırgızistan’da Duvar Resimleri ve Grafitiler.” *Folklor Akademi Dergisi*, 6, 3, 1096- 1117.
- Hugo, Victor. *William Shakespeare*. Çeviren Melville Anderson. Chicago, A.C. McClurg and Company, 1911.
- Kagan, Moissej. *Estetik ve Sanat Dersleri*. Çeviren Aziz Çalışlar. Ankara: İmge Yayınları, 1993.
- Kaya, Doğan. *Kırgız Destanları*. Ankara: Salkım Söğüt Yayınları, 2015.
- Köktürk, Milay. *Toplum ve Kültür*. Ankara: Ötüken Yayınları, 2017.
- Kulmambetov, Canış. *Kırgız Teatırı*. Bişkek: Turar, 2017.
- Kulmambetov, Canış. *Kırgızdın Epikalık Teatırı*. Literatura.kg, 2018. http://literatura.kg/uploads/kyrgyzdyn_epikalyk_teatry.pdf.

- Lvov, Nikolay. *Kırgızskii Teatr*. Moskva: İskustva, 1953.
- Malikov, Kubançbek. *Kubançbek Malikov IX Tom*. Bişkek: İmak Ofseti, 2015.
- Markov, P. Aleksandroviç. *Teatral'naya Entsiklopediya Tom 3*. Moskva: Sovetskaya Entsiklopediya, 1964.
- Morton, Margaret. *Kyrgyz Epic Theatre in New York*, Editör Virlana Tkacz. NewYork: Kyrgyz National Museum of Fine Arts, 2008.
- Musaev, Samar. *Manas Sagınbay Orozobakodun Varyantı Boyunça*, Ankara: TDBB Yayınları, 2017.
- Pignarre, Robert. *Tiyatro Tarihi*, Çeviren. Pınar Kür. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991
- Reich, Karl. (2002). Türk Boylarının Destanları. Çeviren. Metin Ekici. Ankara: TDK Yay.
- Sadıkov, Calil. *Möltür Bulak*. Frunze: Mektep, 1981.
- Sırımбетov, Avas. *Kırgız Kuurçak Teatırı*. Frunze: Adabiyat, 1989.
- Sokolinsky, Evgeni.Kirilloviç. "Smert' Tarelkına I Russkaya Narodnaya Komediya, Russkaya Demonologiya A. V. Sukhovo-Kobylyna", Ruskiy Folklor, 18, (1978): 42-60.
- Şarafidinova, Maratbek. *Narınskiy Oblastnoy Muzikalno Dramateçiskiy Tiatr İmeni M. Rıskulov*, Narın: Ministerstvo Kultırı Kirgizkoy CCP, 1987.
- Tacıbayeva, Altınay. *Borbodruk Aziyanın Epikalık Teatırı*. Bişkek: Biyiktik, 2009.
- Temur, Nezir. *Folklor ve İdeoloji*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2011.
- Yudahin, Konstantin. *Kırgız Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları, 2011.

Atıf Biçimi / How cite this article

Gümüş, Ezgi Oya, Çobanoğlu, Özkul. Reflection on Kyrgyz Epic Saga Tradition in Puppet Theatre: A Study of "The Epic of Janyl Mırza" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38 (2024): 27-40. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1432027>

The Revival of the Byronic Hero in John Osborne's *Look Back in Anger*

Arda Bade Şenli¹ 

¹Master's Student, Istanbul University, Institute of Social Sciences, English Language and Literature, Istanbul, Türkiye

Corresponding author/
Sorumlu yazar : Arda Bade Şenli
E-mail/E-posta : ardabadesenli@gmail.com

ABSTRACT

This paper seeks to study the unforgettable character of Jimmy Porter in John Osborne's *Look Back in Anger* (1956), arguing that he epitomizes the then-forgotten literary archetype of the Byronic hero, a point frequently overlooked in existing analyses. Through an in-depth examination of Porter's complex persona and of the key moments and dynamics in the play, the paper draws parallels between him and some of the most significant Byronic heroes in literary history. In doing so, the paper aims to contribute a fresh perspective to the interpretation of this character, to show how John Osborne brought the riveting archetype back to life in a post-war context, and to enrich the broader discourse on Byronic heroes in 20th-century drama.

Keywords: John Osborne, *Look Back in Anger*, Lord Byron, Byronic hero, archetypes

Submitted/Başvuru : 12.01.2024
Revision Requested/Revizyon Talebi : 19.04.2024
Last Revision Received/Son Revizyon : 22.04.2024
Accepted/Kabul : 04.05.2024



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

Introduction

Ever since its first performance in 1956, John Osborne's *Look Back in Anger* has been dubbed a revolution in British theatre. While the play touches on a wide range of issues from masculinity to colonialism and has generated rigorous debates on various topics, the kitchen sink drama's vibrancy comes from its unforgettable main character of Jimmy Porter, who served as a conduit for John Osborne's criticisms of post-war Britain and came to represent the younger generation's frustration, confusion, and alienation. Set in a dismal, cramped attic in the Midlands, the plot of *Look Back in Anger* revolves around the tumultuous relationships of a young group of individuals, the working-class intellectual Jimmy Porter, his upper-class wife Alison, their friend Cliff, and Helena, who later becomes Jimmy's mistress. On the surface, the play portrays the marital conflicts between Jimmy and Alison, their separation, and eventual reconciliation; it underlines the challenges inherent in a union when the partners have vastly different social upbringings. This straightforward premise, however, contains a much deeper exploration of the sociopolitical landscape of post-war Britain. At one point during the play, Jimmy's wife Alison, all too aware of her husband's permanent troubled condition, states that Jimmy "should have been another Shelley."¹ What she does not realize, though, is that rather than the Romantic poet Percy Bysshe Shelley, Jimmy more resembles Mr. Shelley's close friend Lord Byron and his legendary creation, the Byronic hero. While this hero figure scarcely made an appearance in the first half of the 20th-century literary scene compared to the previous century in which he had taken center stage, John Osborne was able to bring him back to the spotlight through his fiery protagonist Jimmy Porter, who is one of the best examples of this literary archetype as he embodies most if not all of the qualities that make up the Byronic hero.

The Byronic Hero: Definition and Historical Context

To say that Lord Byron was the sole creator of the Byronic hero would be incorrect; he had an abundance of literary inspirations that he used to give shape to his extraordinary creation. In fact, according to the scholar Peter Thorslev, "the Byronic Hero shows the elements of every major type of Romantic hero."² He carries within himself the Child of Nature, the Hero of Sensibility, the Gothic Villain, the Man of Feeling, the Noble Outlaw, the Gloomy Egoist, and more. However, the reason why the Byronic hero came to be "the figure with the most far-reaching consequences for nineteenth-century Western literature"³ as opposed to other Romantic heroes was because of Byron's incredibly compelling blending of these different components into a single, fascinating figure. Although many critics have varying descriptions of this hero, certain commonalities are also present. The Byronic hero is typically an independent, proud, defiant, cynical, misanthropic, and melancholy male figure. He is tormented by reasons often clouded in mystery; he either fails to achieve certain goals or experiences great loss, usually something to do with love. He is ambitious, aspirational, aggressively individualistic, and quick-tempered. He has his own moral code, an inflated sense of his own superiority, and a touch of the Promethean spark.⁴ He is a solitary figure because he lacks the ability to relate to others; his loneliness might also stem from self-exile or being an outlaw. He disdains social hierarchies and institutions, and either passively or actively works against them. As Thorslev remarked, he represents "a rebellion which asserted the independence of the individual and the primacy of his values not only in the face of society but even in the face of God,"⁵ very much like John Milton's Satan, a pre-Byronic hero, who thought it was "Better to reign in Hell than serve in Heaven."⁶ Despite all this, however, the hero also has a touch of vulnerability within him. As Peter Manning stated, he is "a thwarted figure, ignorant of his essential self, who represses his inner dismay under a shell of sternness,"⁷ and is capable of deep affection and finer sensibilities despite his hardened nature.

Archetypal heroes inevitably carry the very spirit of the age in which they were created. Their "life mirrors not so much the events of the age as its tastes, its values, its aspirations and hopes for the future."⁸ Aside from the personal experiences and beliefs of its creator, the aforementioned nature of the Byronic hero owes a great deal to the extremely turbulent and complex atmosphere that prevailed in the late 18th and early 19th centuries, the Age of Revolution. This was an era of remarkable political, economic, and social changes that saw the birth of new nations and the death of old ones. Whereas rationalism, reason, refinement, and order had been the ideals of the previous century, emotions, individualism, imagination, and freedom came to define the spirit of the age in the early 19th century. Consequently,

¹ John Osborne, *Look Back in Anger* (London: Faber and Faber Limited, 1994), 103.

² Peter L. Thorslev, *The Byronic Hero: Types and Prototypes* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1965), 4.

³ Thorslev, *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, 3.

⁴ Atara Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television* (Illinois: Southern Illinois UP, 2009), 8.

⁵ Thorslev, *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, 172.

⁶ John Milton, *Paradise Lost*, (Oxford UP, 2005), 25.

⁷ Peter J. Manning, *Byron and His Fictions*, (Detroit: Wayne State UP, 1978), 61.

⁸ Thorslev, *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, 19.

the revolutions, wars, and upheavals of the age were reflected in the fervent and defiant nature of the Byronic hero, who was often alienated and disillusioned with the world around him, who critiqued the moral decay and artifice of society, who stood against the unjust and oppressive constraints of power structures, who rejected conformity, and who upheld his autonomy despite stifling societal expectations. The hero's plight resonated with readers; they found in the Byronic hero a reflection of their own disquietudes and disillusionments. As Atara Stein argued, the hero's readers were aware of their own helplessness "*in the face of institutional authority and the combination of wealth and power. Thus, the heroes' defiance of institutional authority and their capacity to succeed in that defiance, if only temporarily, is a most important aspect of their audience appeal.*"⁹ Therefore, the turmoil of the 19th century combined with the sensational life and death¹⁰ of Lord Byron himself allowed the Byronic hero to become not just a literary archetype but also an icon of autonomy, resistance, and resilience to its audience. Considering these, John Osborne not surprisingly was able to create the perfect Byronic hero who served as a vessel for the playwright's political and social commentary in post-war Britain, which carried the same chaotic atmosphere that had led to the hero's creation more than a century before.

Post-War Britain

After World War II, Britain was grappling with the devastating aftermath of the war, even though it had ended in victory. The cost was immense as over 300,000 British soldiers and civilians had been killed and many more had suffered severe injuries. Cities, towns, railways, and roads had been shattered by bombs because of the Blitz. Families had been torn apart and uprooted, and the country was overwhelmed by the trauma that was affecting everyone both physically and psychologically. Furthermore, the end of the war and transition to peace did not bring instant relief or a return to the status quo. Instead, a slow process of adapting to social and political circumstances that were unfamiliar to the previous generations occurred. The British Empire was practically stripped of all its foreign financial resources and gradually lost its economic, military, and political power. It grappled with decolonization through India and Pakistan becoming independent in 1947, as well as with economic instability, class conflict, immigration, and social unrest, and went through a period of substantial change. The loss of its imperial lands, the death of Stalin in 1953, the race for the acquisition of nuclear power, the threat of the Cold War, and the Suez Crisis altered the power dynamics in international politics, and Britain struggled to find a new place for itself in a dynamic world. These developments only heightened people's anxieties and fears, which had already been intensified by the memories of the war. To re-establish a sense of safety and well-being in the country, a careful reconstruction of British life was believed to be necessary, and this belief shaped much of the post-war social and welfare policies. Throughout the 1940s and 1950s, although both the Labour and Conservative administrations implemented numerous measures aimed at actualizing their post-war idealism, they could not achieve any genuine fundamental change. Combined with the failure of these measures, the post-war austerity, political pessimism, disillusionment, economic hardships, social inequalities, conservatism, and cultural stagnation created a mood of bleakness and inertia in post-war Britain, especially for the underprivileged members of society.

Unraveling Porter's Persona

Such was the backdrop of John Osborne's groundbreaking play *Look Back in Anger*. It was first staged in 1956, and while the war itself was not the central issue, its impact on society and especially on the youth was at the very heart of the play. It displayed how the young generation of post-war British society had come to be disillusioned with the traditional ideals of religion, empire, class, education, and the English identity and severely critiqued these established norms and institutions through its protagonist Jimmy Porter. Just like the first Byronic heroes who were reactions to the turbulent age in which they had been created, Jimmy Porter was John Osborne's reaction to the bleak and confusing state of affairs in Britain, and he managed to create the perfect 20th-century iteration of this fascinating archetype.

The first description of Jimmy Porter in the play denotes the kind of dichotomy Byronic heroes always demonstrate. He is described as "*a disconcerting mixture of sincerity and cheerful malice, of tenderness and freebooting cruelty; restless, importunate, full of pride, a combination which alienates the sensitive and insensitive alike.*"¹¹ As the character Helena remarks, he is both horrifying and oddly exciting. This image is typical of the Byronic hero, who is usually a

⁹ Atara Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 10.

¹⁰ Lord Byron, an ardent advocate for liberal causes and independence, supported the Greek War of Independence. He joined the cause and assumed the command of a brigade. Unfortunately, he fell ill with a fever and passed away in Missolonghi on April 19, 1824, shortly after turning 36. His death was met with profound grief, and he was revered as a hero by the Greek people.

¹¹ Osborne, *Look Back in Anger*, 6.

man of extremes. In fact, it closely resembles the description of Byron's Lara,¹² who was noted to contain "[m]uch to be loved and hated, sought and feared."¹³ Lara is Byron's charismatic yet woeful outlaw-hero and, very much like Jimmy, has "in him a vital scorn of all [events] / As if the worst had fallen which could befall,"¹⁴ yet he still has "more capacity for love than Earth / Bestows on most mortal mould and birth."¹⁵ This dichotomy of dark and light is what makes these heroes so fascinating to behold. Just like other Byronic heroes, Jimmy is certainly not someone with whom a person could easily sympathize. He is described as a man who alienates love. Furthermore, while his wife Alison dubs him a "spiritual barbarian,"¹⁶ some critics have called him a "volcano of ceaseless, sputtering venom."¹⁷ Despite all this, the audience and the characters of the play cannot help but be drawn to Jimmy, as his vibrant energy, inner turmoil, ability to balance the best and worst of the human condition, and, most importantly, the vulnerability he is able to show when he lets his guard down make him an attractive hero. His eloquently explicit anger is another reason for his undeniable appeal to the audience for it becomes their anger. As E.G. Bierhaus stated, "Audiences and readers may - and do - reject Jimmy's savage selfishness, but they cannot reject his anger because vicariously they enjoy it so much."¹⁸ With his constant attacks against stifling societal norms and power structures, Jimmy is able to say what the audience would have liked to say out loud. This is also a typical reaction for the Byronic hero's audience; it was the same in Byron's time as well as in Osborne's, because "the audience, powerless in the face of institutional authority, cheers the hero's defiance of this authority and glories in the vicarious experience of this defiance."¹⁹ Although not a very pleasant character, Jimmy, like other Byronic heroes, represents the darker emotions and worries of not a single individual or a generation but of all humanity, which is why he was able to become an undeniably charismatic mouthpiece for Osborne in the post-war atmosphere, just as Byron's heroes had for the poet.

The alienation, defiance, fiery spirit, quick temper, and angst that are quintessential to the Byronic hero are embedded, either obviously or latently, in Jimmy Porter's every speech and action. The play opens with Jimmy and Cliff reading the newspapers on a calm Sunday while Alison is ironing. Jimmy later tosses the papers angrily and starts the action of the play. In the very first few moments, he relentlessly attacks Cliff, Alison, the posh papers, Christianity, the American Age, and the upper classes. It is as if "the torpor of a normal English Sunday afternoon sums up the nation's lethargy"²⁰ for him. In the harsh, inhuman, and stifling atmosphere of post-war Britain, without any good or brave causes left for which to care, the younger generation "had a baffled sense of purposelessness, a feeling that it had no roots in the past and no hope for the future, leading to a sense of alienation in all walks of life,"²¹ and Jimmy is undoubtedly the embodiment of this frustrated generation that suffered from political and spiritual apathy. He is a young working-class man who has been educated beyond his class identity in what he deems a white-tiled university, one of the new institutions created by the Mass Educational Act of 1944. However, because he cannot do anything worthwhile with his education due to the still-existent rigid patterns of class division, he cannot find or make a suitable place for himself in society. He has tried working as an advertising agent, a salesperson, and a journalist in the past and has to run a sweets stall to make a living, which he feels is not a suitable job for a man of his education. Consequently, Jimmy finds himself without purpose, unable to move anywhere and do anything, which leads to his severe sense of disillusionment and alienation. Nothing seems to be sacred to Jimmy; he even rages against the church bells, claiming that they are making him mad, hinting at the younger generation's anger at the ideals upheld by the Church, one of the most important tools of oppressive power structures.

Jimmy's extreme alienation extends to the people closest to him. He approaches everything and everyone with suspicion, claiming "Living night and day with another human being has made me predatory and suspicious."²² Just as Byron's unforgettable heroes Childe Harold, Manfred, and Lucifer, Jimmy also "provide[s] images of complete independence from any considerations, social, lawful, institutional, or religious."²³ Because he lacks faith in all institutions and finds them hypocritical, insincere, and useless, Jimmy creates what Alison describes as his own

¹² Lara, the hero of Byron's last Turkish tale *Lara* (1814), is a Gothic villain turned sympathetic. He is an aristocrat who leaves his ancestral lands and becomes a pirate. When he returns home, he openly challenges social conventions and institutional authorities and later becomes the leader of a peasant revolt. Other nobles eventually kill him.

¹³ George Gordon Byron, *The Works of Lord Byron* (Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994), 17.

¹⁴ Byron, *The Works of Lord Byron*, 18.

¹⁵ Byron, *The Works of Lord Byron*, 18.

¹⁶ Osborne, *Look Back in Anger*, 103.

¹⁷ Graham A. Dixon, "Still Looking Back: The Deconstruction of the Angry Young Man in *Look Back in Anger* and *Déjàvu*," *Modern Drama* 37, no. 3 (1994): 522.

¹⁸ E.G. Bierhaus, "No World of Its Own: *Look Back in Anger* Twenty Years Later," *Modern Drama* 37, no. 1 (1976): 54.

¹⁹ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 3.

²⁰ Aleks Sierz, *John Osborne's Look Back in Anger*, (London: Continuum, 2008), 14.

²¹ S. Chelliah, "The Theme of Alienation as Projected Through the Character Portrayal of Jimmy Porter in *Look Back in Anger*: An Appraisal," *European Journal of English Language Teaching* 1, no. 2 (2016): 142.

²² Osborne, *Look Back in Anger*, 51.

²³ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 4.

“private morality,”²⁴ just like the Byronic hero, who “in his self-sufficiency, creates a law unto himself and refuses to be subject to any external authority or conventional values.”²⁵ The alienation and isolation caused by all this, as well as the intellectual inertia that he believes affects everyone regardless of their circumstances, makes Jimmy feel stuck in a wasteland where, according to him, “nobody thinks, nobody cares. No beliefs, no convictions, and no enthusiasm.”²⁶ In classic Byronic haughtiness, however, Jimmy has a strong sense of superiority, seeing himself as exceptional. He believes that, unlike others around him, he possesses a burning virility of mind and spirit with no viable outlet for his energy and that he is trapped in an age of apathy with people inferior to him, which is another underlying reason for his plight. Similarly, Byron’s Napoleon is also described as having “a fire / And motion of the soul which will not dwell / In its own narrow being”²⁷ and “a fever at the core, / Fatal to him who bears.”²⁸ This similarity with Byron’s Napoleon is especially curious because, as Helena believes, Jimmy was “born out of his time,”²⁹ and when she talks to him, she feels as if he thinks “he’s still in the middle of the French Revolution. And that’s where he ought to be, of course.”³⁰ These characters are restless, always wandering, and always aspiring for more. In Jimmy’s case, however, something more is unattainable as he believes he can gain nothing further in life, or more appropriately, that there is nothing further to gain in life in its current state. As per Helena’s assessment, Jimmy “doesn’t know where he is, or where he’s going. He’ll never do anything, and he’ll never amount to anything.”³¹ He believes that he must reside in a world of his own creation and positions himself apart from everything and everyone, calmly stating, “damn you, damn both of you, damn them all.”³² In this intense feeling of alienation and isolation, he seems to be the prototypical Byronic outcast “who learns through years of suffering that he loves not the world nor the world him.”³³ Again, he is very much like Byron’s Lara, who is described as “a stranger in this breathing world / An erring spirit from another hurl’d”³⁴ and as someone who isolates himself from others: “So much he soar’d beyond, or sunk beneath, / The men with whom he felt condemn’d to breathe.”³⁵ This deep isolation leads to the complex relationships Jimmy forms with everyone around him.

Jimmy’s relationships with others are also typical of the Byronic hero. As Atara Stein argued, the Byronic hero is a self-absorbed egoist who does not or cannot relate to the people around him. Because he is unaware of any other way of interacting with others, “he makes annoying, gratuitous displays of his powers,”³⁶ and he “insults people even when he most needs their assistance, and flaunts his powers in a patronizing, self-aggrandizing fashion, yet his very flamboyance seems to conceal a fundamental insecurity.”³⁷ The hero’s intense emotional turmoil often manifests in hostility and aggression, and his feelings of isolation lead to bitterness and resentment toward others. Accordingly, none of Jimmy’s relationships is based on healthy communication; his only mode of establishing a connection with others is through his “carefully rehearsed attacks,”³⁸ and he seems to satisfy his self-esteem by tormenting everyone around him. His attacks also serve as a defense mechanism that allows him to maintain power and avoid being vulnerable, as the hero often struggles with feelings of powerlessness. Furthermore, just like Byron’s Napoleon once again, Jimmy “does not merely isolate himself, but rather he surpasses or subdues mankind.”³⁹ The stage directions often support this notion through the constant use of war and hunting imagery. While starting a new speech, Jimmy “gathers himself for a new assault”⁴⁰; when “cheated out of his response,”⁴¹ he continues his attacks even more savagely because he feels “he’s got to draw blood somehow”⁴²; when he is interrupted, he is “resentful of being dragged away from his pursuit.”⁴³ He even uses violent imagery to describe Alison’s most mundane actions; he thinks that the way she jumps on the bed looks as “if she were stamping on someone’s face,”⁴⁴ and that she draws the curtains like “someone launching a

²⁴ Osborne, *Look Back in Anger*, 41

²⁵ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 35

²⁶ Osborne, *Look Back in Anger*, 21.

²⁷ Byron, *The Works of Lord Byron*, 42.

²⁸ Byron, *The Works of Lord Byron*, 42.

²⁹ Osborne, *Look Back in Anger*, 142

³⁰ Osborne, *Look Back in Anger*, 142.

³¹ Osborne, *Look Back in Anger*, 142.

³² Osborne, *Look Back in Anger*, 17.

³³ Thorslev, *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, 18.

³⁴ Byron, *The Works of Lord Byron*, 18.

³⁵ Byron, *The Works of Lord Byron*, 18.

³⁶ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 41.

³⁷ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 2.

³⁸ Osborne, *Look Back in Anger*, 30.

³⁹ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 15.

⁴⁰ Osborne, *Look Back in Anger*, 25.

⁴¹ Osborne, *Look Back in Anger*, 28.

⁴² Osborne, *Look Back in Anger*, 28.

⁴³ Osborne, *Look Back in Anger*, 18.

⁴⁴ Osborne, *Look Back in Anger*, 32.

battleship.”⁴⁵ For Jimmy, life is a battlefield, and everyone is an enemy, including his wife. Even Cliff, whom Jimmy seems to get along with the best, is not immune to his scorching verbal or even physical assaults. Although they are part of the same class, which is one of the reasons for Jimmy’s fondness for Cliff, Jimmy feels superior to him because of the education he received, and in classic Byronic arrogance, he calls Cliff ignorant, a peasant, and a ruffian.

Despite all this, however, a certain vulnerability exists under the shell of sternness the hero dons. Jimmy is devoted to his friend Hugh’s mother, who is also like a mother to him. After learning about Alison’s miscarriage, he claims he does not “*relish the idea of anyone being ill or in pain*”⁴⁶; he hugs and soothes Alison during her mental breakdown and tells Cliff that he is “*worth a half dozen Helenas*”⁴⁷ to him. Although capable of love and affection, the Byronic hero is unable to relate to others easily and lacks the necessary social skills to form healthy connections. Jimmy’s awkwardness in this aspect becomes glaringly evident through the contrast between the fantastic explicitness and articulation of his anger and his inability to express his affection straightforwardly. Just as how Charlotte Brontë’s Mr. Rochester,⁴⁸ another famous Byronic hero, would rather hurt Jane Eyre, the woman he loves, by tricking her into thinking he will marry another woman before he can be vulnerable and confess his love for her, Jimmy too can only show vulnerability after he intentionally hurts Alison by pushing Cliff onto her and causing her to burn her arm:

Jimmy: *All this fooling about can get a bit dangerous.*

(He sits on the edge of the table, holding her hand.)

I’m sorry.

Alison: *I know.*

Jimmy: *I mean it.*

Alison: *There’s no need.*

Jimmy: *I did it on purpose.*

Alison: *Yes.*

Jimmy: *There’s hardly a moment when I’m not – watching and wanting you. I’ve got to hit out somehow. Nearly four years of being in the same room with you, night and day, and I still can’t stop my sweat breaking out when I see you doing – something as ordinary as leaning over an ironing board.*⁴⁹

Jimmy’s affectionate and compassionate attitude appears only after his fits of temper. The only medium through which he is able to show his love freely is when he dons the role of a bear in the fantasy world of squirrels and bears he created with Alison, through which he can pretend to be something other than himself, escape the pain of being a human being, and reveal a softer side to the “*bad-tempered, overbearing, cold, ruthless, and emotionless*”⁵⁰ Byronic hero while still maintaining the power imbalance and the threat of violence in his relationship with Alison through the prey and predator imagery.

Through Jimmy’s troubled marriage with Alison, Osborne also took on the gradually crumbling ideals of the institution of marriage, which had been one of the pillars of British social life before the war. Jimmy constantly insults, humiliates, and abuses Alison. Again, this dynamic is familiar to the Byronic hero archetype; in fact, it closely resembles that of one of the most famous Byronic heroes: Emily Brontë’s attractive yet frightful Heathcliff.⁵¹ As Stein suggested, “*the critique of Byronic romance is most evident in Heathcliff’s behaviour toward Isabella, whom he treats with relentless savagery,*”⁵² which parallels Jimmy’s relentlessly rude behavior toward Alison. In *Wuthering Heights*, the woman Heathcliff eventually marries, Isabella, is a bored young woman who yearns for some sort of emotional stimulation to get away from the dreariness of her life. Through her relationship with Heathcliff, she seeks an “*escape from a stultifyingly sheltered, smooth, and passionless existence. Compared with her brother’s ‘milk-blooded’ passivity, Heathcliff’s intensity, even if sadistic, proves irresistible*”⁵³ for her. This closely resembles Alison’s reasons for marrying Jimmy. Before meeting him, Alison recalls having “*not much to worry about*”⁵⁴ in her life and that she “*didn’t know*

⁴⁵ Osborne, *Look Back in Anger*, 32.

⁴⁶ Osborne, *Look Back in Anger*, 145.

⁴⁷ Osborne, *Look Back in Anger*, 131.

⁴⁸ Charlotte Brontë’s Mr. Rochester is one of the best examples of the Byronic hero in the 19th century. He is intelligent, arrogant, and independent; he does not care for the constraints of conventional social norms and is burdened with a great sin, the imprisonment of his first wife in his estate due to her madness. However, he is shown to be capable of great love and remorse. In the end, he is reformed through his relationship with Jane Eyre.

⁴⁹ Osborne, *Look Back in Anger*, 45.

⁵⁰ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 3.

⁵¹ Like her sister Charlotte, Emily Brontë was also influenced by Byron and his heroes. Her unforgettable character Heathcliff, like Mr. Rochester, although certainly darker than him, has become almost synonymous with the Byronic hero. Heathcliff is a tortured, cruel, and proud character whose only redeeming quality is the great love he bears for Catherine, who dies while they are still young. He never recovers from her death and mourns her until he dies.

⁵² Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 26.

⁵³ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 26.

⁵⁴ Osborne, *Look Back in Anger*, 65.

she was born.”⁵⁵ In contrast, “everything about [Jimmy] seemed to burn,”⁵⁶ and she knew that in marrying him, she would be “taking on more than [she] was ever likely to be capable of bearing.”⁵⁷ Jimmy was a breath of fresh air to the stagnant and uncomplicated life that she was leading, and her decision to marry him was not truly out of love but rather a form of escape. Therefore, Heathcliff’s claim that Isabella “abandoned [her family] under a delusion . . . picturing in [him] a hero of romance, and expecting unlimited indulgences from [his] chivalrous devotion”⁵⁸ is also true for Alison. She describes Jimmy as a knight in the story of his relentless battle with her parents; however, the fact that she remarks, “his armour didn’t really shine very much”⁵⁹ points to her disillusionment with this romantic idea after three years of marriage where she has experienced how deep-rooted Jimmy’s anger really is. In fact, her disillusionment extends to the entire establishment of marriage. During her confrontation with Helena, Alison claims, “I gave up believing in the divine rights of marriage long ago. Even before I met Jimmy. They’ve got something different now, constitutional monarchy,”⁶⁰ mocking both the divine rights of kings and the institution of marriage in the same breath, which reflected the younger generation’s attitudes at the time.

Similar to Alison, Jimmy’s reasons for marrying her are also corrupt. Just as Heathcliff marries Isabella to avenge himself “not only on those who wronged him but on their innocent descendants as well,”⁶¹ Alison, in a conversation with her father, claims that Jimmy married her for revenge. According to Alison, regardless of Jimmy’s love for her, he decided to marry her the moment her family rejected him as a suitor. Jimmy saw their rejection as the culmination of everything wrong with the world and as an act of war against himself and went “into battle with his axe swinging round his head – frail, and so full of fire.”⁶² However, Jimmy’s battle was not only against Alison’s parents but also against “Dame Alison’s Mob,”⁶³ as he calls it: the entirety of the upper class and the establishment that he believes caused his suffering, humiliation, and alienation. His hostility and bitterness extend to everyone who, in his eyes, lends either direct or indirect support to the traditional power structures and reminds him of his place in the world. Consequently, he fights for Alison not out of love but to possess her, to take her away from the enemy trenches and win her over to his side. When he wins the battle, she becomes a “sort of hostage”⁶⁴ for him. Therefore, his continuous abuse of her during their marriage can be seen as the continuation of the revenge that he believes he has taken on his natural enemies by marrying her. To complete his revenge, however, Alison needs to “break unreservedly with her past, wipe away all fond records, and submit herself at the cost of old ties and comforts to a new set of loyalties and ideals. She must endure uncomplainingly cramped living conditions and unspeakable insults heaped upon her family and friends.”⁶⁵

Jimmy believes that Alison has not completely abandoned her former world and that she still has a lot to learn even after three years of marriage. Hence, to become a “recognizable human being”⁶⁶ in his eyes, she needs to experience suffering, loss, and death just as he has as a working-class man. He wants to attack and annihilate every part of her that is unrecognizable to him, or recognizable to him as the enemy. This line of thinking is similar to that of Melmoth⁶⁷ from *Melmoth the Wanderer*, another famous Byronic hero of the 19th century. Like Jimmy, Melmoth believes that causing pain to Immalee, the woman with whom he is in love, is what will improve her and thinks “she must learn to suffer to qualify her to become [his] pupil.”⁶⁸ And just like Alison, Immalee’s attraction to Melmoth is almost masochistic. The pain she feels because of him is tempting because it is “more stimulating than anything else she has experienced”⁶⁹ and because it gives her an escape from the barrenness of her life. Just like Immalee, Alison’s role as Jimmy’s pupil is again underlined several times by different characters throughout the play. Alison’s father Colonel Redfern tells her that Jimmy “has obviously taught [her] a great deal, whether [she] realize[s] it or not.”⁷⁰ Helena also draws attention to this dynamic when she asks if Alison’s opinion on the divine right of marriage is “something [she] learnt from

⁵⁵ Osborne, *Look Back in Anger*, 65.

⁵⁶ Osborne, *Look Back in Anger*, 65.

⁵⁷ Osborne, *Look Back in Anger*, 65.

⁵⁸ Emily Brontë, *Wuthering Heights*, (London: Penguin Group, 1994), 135.

⁵⁹ Osborne, *Look Back in Anger*, 66.

⁶⁰ Osborne, *Look Back in Anger*, 140.

⁶¹ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 29.

⁶² Osborne, *Look Back in Anger*, 66.

⁶³ Osborne, *Look Back in Anger*, 66.

⁶⁴ Osborne, *Look Back in Anger*, 63.

⁶⁵ Samuel A. Weiss, “Osborne’s Angry Young Play.” *Educational Theatre Journal* 12, no. 4, (1960): 286.

⁶⁶ Osborne, *Look Back in Anger*, 52.

⁶⁷ Melmoth is a scholar who sells his soul to the devil to extend his lifespan. Charles Maturin created Melmoth to illustrate the fatal consequences of his ego, passions, and aspirations. However, he somewhat failed in his aim since he unintentionally made Melmoth such an attractive character, a fate every Byronic hero apparently shares, so much so that he had to add a footnote to remind his readers that Melmoth was actually a bad character.

⁶⁸ Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, (Oxford UP, 1989), 288.

⁶⁹ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 26.

⁷⁰ Osborne, *Look Back in Anger*, 103.

[Jimmy].”⁷¹ Helena also points out that Alison sounds as if she were quoting Jimmy all the time. However, the things she learns under Jimmy’s tutorage for three years are not enough. Only at the end of the play, when she comes back to Jimmy after the loss of their baby, does Alison appear to have qualified to become Jimmy’s pupil completely. In the final scenes, Alison is at her most passionate; she does not seem to be trying to “*escape from the pain of being alive*”⁷² anymore, as Jimmy believes, but fully claims her experience, however painful it may be. Because of her devastating loss, she comes to see the world the way Jimmy has always wanted her to, and “*only when she is baptised in the waters of pain and deprivation does she achieve true humanity and cast her lot unequivocally with Jimmy.*”⁷³ While Alison has a breakdown and expresses her wish to die in the final scene, it becomes an easy task to imagine Jimmy as Byron’s Manfred,⁷⁴ who believes himself to be responsible for the death of his beloved Astarte, thinking “*I loved her and destroy’d her.*”⁷⁵

Yet another feature shared by the Byronic hero and the angry young man of the play is their unexpected passivity. The issue of “*the paradoxical mixture of verbal power and practical impotence*”⁷⁶ has become one of the most discussed aspects of Osborne’s play. Although Jimmy complains about anything and anyone that crosses his path and blames the upper classes and the establishment for their uncaring attitude and the current state of affairs in Britain, he also takes no proactive steps to change the way things are or the way he feels about it. Ultimately, his vicious attacks are ineffective. Indeed, if there are so many things to complain about, surely there must be some good causes left to care and fight for. However, Jimmy does not want to take part in them in a serious manner. Although fiery, his anger is barren, lacks direction, and only manifests itself through pointless rants and outbursts; he cannot use it productively. As stated before, this lethargy and disengagement with political issues are not unfamiliar to Byronic heroes, who have a “*problem of commitment*”⁷⁷ and an “*agonized passiveness.*”⁷⁸ As Peter Manning stated, these heroes are, “*in [their] flamboyance, alien to any genuine political engagement.*”⁷⁹ Instead, they focus on their own internal struggles and quests for personal fulfillment and meaning. Because these characters are so fiercely individualistic, “*engaging in an internal struggle, a struggle that presumably has the potential to be much more fruitful than a political one*”⁸⁰ seems to be the more viable option for them, as they have a strong distaste for societal norms and establishments. This preference for the internal as opposed to the external and the individualism it causes stems from the disillusionment regarding both the ineffectuality and oppressiveness of institutional authorities. These heroes often see themselves outside the political systems, believing these systems to be corrupt or viewing attempts to effect any real change as futile, which leads them to disengage from political activism. Jimmy’s traumatic past, as well as the current climate of the country, is a crucial reason for his disengagement. At one point, he reveals that his father had joined the anti-fascist International Brigade that had fought on the Republican side in the Spanish Civil War against General Franco’s forces. While this was considered one of the last romantic crusades of the 20th century, the Republicans were eventually defeated. Jimmy’s father was wounded in the conflict, and Jimmy had to watch him die while his family “*were embarrassed by the whole business . . . As for [his] mother, all she could think about was the fact that she had allied herself to a man who seemed to be on the wrong side in all things.*”⁸¹ Jimmy claims that this experience taught him to be angry and helpless at a very early age. It was “*his baptism of revolt, the initiating process everyone should go through*”⁸² to become a recognizable human being. Watching his father slowly and painfully die because he wanted to help people and make a change through his actions, without any concrete success or appreciation, was one of the earliest and strongest causes of Jimmy’s severe disillusionment, alienation, and political disengagement. Thus, the advice Byron had Lucifer give to Cain, that he should “*think and endure,—and form an inner world / In your own bosom—where the outward fails*”⁸³ became a reality for Jimmy in the face of this helplessness. According to John Russel Taylor, “*Jimmy Porter is the self-flagellating solitary in self-inflicted exile from the world, drawing strength from his own weakness and joy from his*

⁷¹ Osborne, *Look Back in Anger*, 140.

⁷² Osborne, *Look Back in Anger*, 147.

⁷³ Weiss, “Osborne’s Angry Young Play,” 286.

⁷⁴ Manfred is perhaps the most defiant, independent, isolated, and remorseful of all Byron’s heroes. Again, burdened with a secret sin that has to do with the death of his love Lady Astarte, Manfred invokes supernatural entities to ease his suffering; however, he denies their help when the price is revealed to be his obedience. In the end, he dies on his own terms, refusing to submit to any other authority than his own.

⁷⁵ Byron, *The Works of Lord Byron*, 124.

⁷⁶ Dixon, “Still Looking Back: The Deconstruction of the Angry Young Man in *Look Back in Anger* and *Déjàvu*,” 521.

⁷⁷ William R. Harvey, “Charles Dickens and the Byronic Hero,” *Nineteenth-Century Fiction* 24, no. 3 (1969): 306.

⁷⁸ William R. Harvey, “Charles Dickens and the Byronic Hero,” 306.

⁷⁹ Manning, *Byron and His Fictions*, 211.

⁸⁰ Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, 22.

⁸¹ Osborne, *Look Back in Anger*, 87.

⁸² Claude Combres, “Osborne’s Imagery in *Look Back in Anger*,” *Caliban*, no. 15 (1978):47.

⁸³ Byron, *The Works of Lord Byron*, 156.

own misery.”⁸⁴ This self-inflicted exile from society and burrowing into himself hinder Jimmy from taking any kind of meaningful step to make a change about the things he thinks are wrong. Just like Byron's Manfred, who claims he is separate from other humans and that he is “not of [their] order,”⁸⁵ Jimmy creates his own inner world and private morality. Consequently, because he does not consider himself to be a subject of the external world he despises so fiercely, he does not actively or effectively work to change it.

Conclusion

The larger-than-life Byronic hero, conceived by the captivating Lord Byron, has stood as a towering figure in the literary world, striking a chord with audiences across the centuries. This hero is always the sufferer and wanderer; often arrogant, dissatisfied, gloomy, rebellious, tyrannical, cruel, and yet, at the same time, capable of profound sensibilities, love, and remorse. Whether in the pages of a 19th-century poem, on the stage of a 20th-century drama, or in a 21st-century movie, the Byronic hero has continued to captivate and enthrall his audience with his raw emotional intensity and ability to embody and illuminate the complexities and contradictions of the human experience, regardless of time and space. His audiences have easily found solace in him despite his glaring flaws because his plight is so very human and familiar.

Although this enduring figure had retreated from the forefront of the literary scene in the first half of the 20th century, he was able to find himself a perfect background in post-war Britain and a perfect host in Jimmy Porter who, with his seething discontent, barren rage, profound alienation, restlessness, dysfunctional relationships, and longing for authenticity, emerged as a poignant embodiment of the Byronic hero archetype. Jimmy carries within himself not only Byron's iconic characters such as Lara, Manfred, and Napoleon, but also the iterations that came after Byron, such as Charlotte Brontë's Mr. Rochester, Emily Brontë's Heathcliff, and Charles Maturin's Melmoth. Similar to other Byronic heroes before him, Jimmy's troubles both with himself and the external world represented those of a young generation grappling with the complexities and stagnation of a post-war society and resonated deeply with audiences who sought to navigate their own turbulent emotions and dilemmas in tumultuous times. As Jimmy raged against the injustices and constraints of his world on stage, audiences saw reflections of their own struggles for autonomy and fulfillment, very much like the readers of the Byronic hero a century before. Jimmy's painful pursuit of and wish for autonomy, meaning, and identity in the 20th century echoed that same, timeless quest of Byron's creation. Therefore, Jimmy Porter, the iconic angry young man of British drama can also be dubbed the angry young Byronic hero.

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

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

ORCID:

Arda Bade Şenli 0009-0008-1208-9125

BIBLIOGRAPHY

- Bierhaus, E.G. “No World of Its Own: *Look Back in Anger* Twenty Yeats Later.” *Modern Drama* 37, no.1 (1976): 47-55.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. London: Penguin, 1995.
- Byron, George Gordon, Lord. *The Works of Lord Byron*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994.
- Chelliah, S. “The Theme of Alienation as Projected Through the Character Portrayal of Jimmy Porter in *Look Back in Anger*: An Appraisal.” *European Journal of English Language Teaching* 1, no. 2 (2016): 138-147.
- Combres, Claude. “Osborne's Imagery in *Look Back in Anger*.” *Caliban*, no. 15 (1978): 35-54.
- Dixon, Graham A. “Still Looking Back: The Deconstruction of the Angry Young Man in *Look Back in Anger* and *Déjàvu*.” *Modern Drama* 37, no. 3 (1994): 521-529.

⁸⁴ John Russell Taylor, *John Osborne: Look Back in Anger*, (Oxford: Clarendon Press, 1970), 77.

⁸⁵ Byron, *The Works of Lord Byron*, 385.

- Harvey, William R. "Charles Dickens and the Byronic Hero." *Nineteenth-Century Fiction* 24, no. 3 (1969): 305–316.
- Manning, Peter J. *Byron and His Fictions*. Detroit: Wayne State UP, 1978.
- Maturin, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford UP, 1989.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Osborne, John. *Look Back in Anger*. London: Faber and Faber Limited, 1994.
- Sierz, Aleks. *John Osborne's Look Back in Anger*. London: Continuum, 2008.
- Stein, Atara. *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*. Illinois: Southern Illinois UP, 2009.
- Taylor, John Russell. *John Osborne: Look Back in Anger*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Thorslev, Peter L. *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1965.
- Weiss, Samuel A. "Osborne's Angry Young Play." *Educational Theatre Journal* 12, no. 4 (1960): 285–288.

How cite this article

Şenli, Arda Bade. "The Revival of the Byronic Hero in John Osborne's *Look Back in Anger*" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38 (2024): 41-50. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1418592>

Tekillik ve Ortaklık Kavramları Ekseninde Oyunculukta Öz Meselesi*

Issue of Essence in Acting on The Axis of Singularity and Community

Seçil Elçin¹ 

¹Yüksek Lisans Mezunu, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Toplumsal Düşünce Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Seçil Elçin

E-posta/E-mail : secilelcin33@gmail.com

*Bu makale Doç. Dr. Ferda Keskin danışmanlığında hazırlanan "Examining the Issue of Essence and the Concept of Ecstasy in Singularity and Community in Relation to Acting" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

ÖZ

Bu çalışmada, Jean-Luc Nancy'nin *Ezersiz Ortaklık*, Maurice Blanchot'un *İtiraf Edilemeyen Cemaat* ve Giorgio Agamben'in *Gelmekte Olan Ortaklık* kitapları merkeze alınarak tekillik ve ortaklık kavramları etrafında şekillenen öz meselesi ve bunun oyunculuk ile ilişkisi tartışılacaktır. Öz, bir mülk ediniş veya bir tanım, bir nitelik, bir kimlik, bir aidiyet üzerinden kişilere atfedilen ve böylelikle onları kendine içkin kılan bir yaklaşımsa, bu yaklaşım, etkileşim, değişim, dönüşüm için engel teşkil etmekte; hem ortaklık alanını hem de oyuncunun sahne partnerleriyle olan ilişkisinde oyun alanını kısıtlamaktadır. Zira oyuncuyu kurmacaya/yaratıcı alana taşıyabilme potansiyeli içeren imkân, Lacoue-Labarthe'in deyimiyle, bedeninde hiçbir niteliği kendi öz niteliği olarak mülk edinmeyişiinde saklıdır. Bir sınır meselesi, bir dışarı (dışarı) olayı olan *ek-stasis* ise, hem ortaklığa açılan tekillikler için, hem kendinden başka olan ile, öteki ile birlikte yaratıcı alana açılma imkânı bulan oyuncu için önemli bir yer edinmektedir.

Keywords: Öz, Tekillik, Ortaklık, Tiyatro, Ek-stasis

ABSTRACT

In this study, Jean-Luc Nancy's *The Inoperative Community*, Maurice Blanchot's *The Unavowable Community*, and Giorgio Agamben's *The Coming Community* will be examined to discuss the issue of essence shaped around the concepts of singularity and community. If essence is read as an approach attributed to individuals through an appropriation or a definition, including: a quality, an identity, and a belonging that makes one immanent to themselves; this approach constitutes an obstacle to interaction, change, and transformation while restricting the area of community and the acting space in the actor's relationship with their stage partners. Because the opportunity that includes the potential to carry the actor to the fictional/creative field, in Lacoue-Labarthe's words, is hidden in the fact that they do not appropriate any quality in their body as their own. In this regard, *Ecstasy* as a matter of boundary and a state of opening up to what is outside (external) has an important place both for singularities that open up to community and for the actor who finds the opportunity to open up to the creative field together with *the other*.

Anahtar Kelimeler: Essence, Singularity, Community, Theatre, Ecstasy

Başvuru/Submitted : 04.04.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 04.05.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 03.06.2024

Kabul/Accepted : 10.06.2024



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

EXTENDED ABSTRACT

In this study, the concept of essence, shaped around the concepts of singularity and community by focussing on Jean-Luc Nancy's *The Inoperative Community*, Maurice Blanchot's *The Unavowable Community*, and Giorgio Agamben's *The Coming Community*, and parallel to this, will be investigated what acting, which involves the act of creating another world, another time, another atmosphere, and another person by relating to that which is other than oneself in the construction of the role person, means and corresponds to in such an understanding of the self. All three aforementioned—Nancy, Blanchot, and Agamben—rejected the idea of an “absolute human” while proposing an alternative understanding wherein the notions of “individual” and “society” are superseded by the notions of “singularity” and “community” respectively.

Through the notion of *Clinamen*, Nancy criticises the individual as a whole, unchangeable, and fixed, and instead proposes the concept of singularity, which has the potential for change and transformation. Blanchot claims that the idea of equalising people, which emerged with communism, corresponds to “making humans immanent to humans”. This understanding, which subordinates one person to another, is a totalitarian mentality that ignores differences and makes them the same. According to Blanchot, “A being does not want to be recognised, it wants to be contested: in order to exist it goes towards the others (...)”¹ Agamben cautions against seeking the criterion of difference in an “essence.”² Just as singularities cannot be ordered according to their possession of a particular essence, they also cannot be sublated and homogenised according to other measures of discernment. All three of these scholars point to the concept of ecstasy, which means *the state of being outside the limits or outside the limits of oneself*. Singularities can be opened to the community through ecstasy. Arıcı imagines that the first actor of ancient Greece must have assumed the mask of a God, Dionysus, and must have manifested him: “*Similar to the way that being becomes ex-ternal to itself, the actor, through an ecstatic act manifests the God in and through the mask.*”³

Many actors, directors, dramaturgs, and theatrical thinkers have proposed an “imagination of non-qualification” sought in the body, mind, and action as a path opening to the fictional world, into a creative space for the actor who settles in another voice, another body, constructs another space, another history. What does “featurelessness” mean for an actor? In this sense, the actor is the one who encounters and transforms themselves while transforming other(s). The actor is a traveller who is engaged in a process of creation in the real, present time with other creators. They are constructors of fiction, far from any generalisations. I intend to interlace a specific reading of essence that is formed around the notions of singularity and community with a reading of essence that mainly relates to the acting endeavour. Instead of an outlook where the act of possessing an essence is inverse and even incompatible with the idea of community, where individuality is closely linked with the possession of essence and where the arrangement of individuals leads to totalitarian outcomes and community structures, I will examine the viability of an outlook that centres around the ideas of non-belonging, dispossession, and non-qualification. My discussion around these subjects demonstrates that actors who can collaboratively create a fictional world and singularities can be discussed on common theoretical grounds as a “cooperative” and “synergetic” couple.

¹ Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, çev: Işık Ergüden, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997), 2-3.

² Giorgio Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev: Betül Parlak, (İstanbul: Monokl Yayınları, 2012), 17.

³ Oğuz Arıcı, “Maskeyle Varolmak”, *Maske Kitabı* içinde, Ed. Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı (İstanbul: Habitus Kitap, 2004), 6-7.

Giriş

Oyuncu, rol kişisini, kendinden yola çıkarak, bir *başkasına* dair sorular sorduğu zeminde inşa eder. Sahnede, bir başka kişiyi, bir başka zamanı, bir başka mekânı, bir başka atmosferi yaratır. Hem kendisinin hem kendisinden başka olanın yaratımına dahil olduğu bu yaratıcı süreç için oyuncunun “kendinden başka olan” ile ilişkilenebilir. Bu anlamda oyuncu, oyuncu partnerleri ile, etrafındaki ışık ile, sesler ile, mekân ile, seyirci ile ilişkilenebilir. Bu zamanda ve bu çağda hangi metni nasıl ele aldığı, ortaya ne koymak istediği de dahil olmak üzere, oyuncunun her daim kendinden başka olan ile kurduğu bir ilişki düzlemi mevcuttur. Öyleyse oyuncu, tüm bu ilişki düzlemi içerisinde, tekil varlığıyla, kendinden başka olana açılır, kendinden başka olanın izini sürer.

Bu çalışmada, oyuncunun bir başkasına ihtiyaç duyduğu bu ilişkilenebilir biçimi, tekillik ve ortaklık ile ilgili düşünceler üreten felsefeciler ile yan yana okunacaktır. Farklı iki disiplinden – tiyatro ve felsefe disiplinlerinden – çalışmalar yürüten, fikirler üreten düşünürler, “öz” meselesi etrafında şekillenen düşünceleriyle ele alınacaktır. Bu amaç doğrultusunda, Jean-Luc Nancy'nin *Eversiz Ortaklık*, Maurice Blanchot'un *İtiraf Edilemeyen Cemaat* ve Giorgio Agamben'in *Gelmekte Olan Ortaklık* kitapları merkeze alınacak; ortaklık⁴ ve kendini ortaklıkta gösteren tekillik kavramları ekseninde, oyuncunun sahne partnerleri ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin yaratıcı sürece dair imkânları tartışılacaktır. Bahsi geçen felsefecilerin – Nancy, Blanchot, Agamben – önerdiği “ortaklık” zemini, öz'e dönüş içermeyen bir tarih anlayışına davet eder. Aidiyetsiz, niteliksiz, mülksüz, kimliksiz, özsüz olan “tekil”lerin müşterekliğinde beliren bir imkândır. Bu imkândan ilhamla, öz meselesi ile ilişkili olarak yapılacak bir aidiyetsizlik, niteliksizlik, mülksüzlük, kimliksizlik, özsüzlük arayışının oyunculuk eyleminde neye tekabül ettiği, ne tür imkânlar barındırdığı araştırılacak, çeşitli tiyatro yönetmen, oyuncu ve kuramcılarının düşüncelerine başvurulacaktır.

Aynı düşünce dizgesinde ilerleyen Nancy, Blanchot ve Agamben'e göre, tekil varlık, bir başka tekil varlık olmadan varlığını sürdüremez ve ancak yan yana gelen tekillikler ortaklığa açılabilir. Bu düşünce doğrultusunda, öncelikli olarak, bahsi geçen düşünürlerin “birey” ve “toplum” kavramlarına eleştiri getirmelerinin nedenleri araştırılacak ve bu kavramların yerlerine “tekil” ve “ortaklık” kavramlarını önermelerinin ardında yatan sebep mercek altına alınacaktır.

Clinamen Kavramı ve Oyuncunun Dönüşebilirliği

*Eversiz Ortaklık (La Communauté désœuvrée)*⁵ başlıklı kitabında Jean-Luc Nancy, insanın insana içkin kılınmasının ortaklığa engel olduğunu söyler.⁶ En basit tanımıyla içkinlik, insanın veya ortaklığın kendi kendinin eseri (*oeuvre*) olmasıdır. İçkinlik, bireysel ve toplumsal olmak üzere iki düzlemde düşünülebilir. Bireysel düzlemde ele alırken Descartes'a başvurmak mümkündür. Descartes'ın kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmadan kendi varlığını ispatlayan ve bu varlığın bilgisinin pekinliğini yine kendisinde bulan “insanı”, kendi kendinin eseridir ve dolayısıyla kendine içkindir. Söz konusu insan anlayışı, aynı zamanda Batı'nın birey ve özne anlayışını kurar. Bu anlayış, özcülük ile düşünüldüğünde varılacak nokta ise, insanı kendisine içkin kılan şeyin, onun kendi özünü gerçekleştirmek yoluyla insan olduğu fikridir.⁷ İçkinlik kavramı, toplumsal düzlemde ele alınırken de benzer bir anlayışla karşılaşılır: “*İnsana has olarak düşünülen içkin bir ortaklık, kendi özünü tümüyle gerçekleştirdiğini veya mutlaka gerçekleştireceğini farz eder.*”⁸

Nancy, bir öz ile tanımlanan, bir öz ile ele alınan ve anılan, böylelikle “içkin varlık” sayılan insan fikrinden yola çıkarak, “birey” kavramını ele alır. “*Mahiyeti gereği birey- tıpkı isminin de belirttiği gibi bir atomdur, bölünmezdir.*”⁹ Bireyciliği atomculuk olarak yorumlayan¹⁰ Nancy, bu noktada Clinamen kavramından söz eder. Bu kavrama göre atomlar arasında eğilim (*inclination*) olmalıdır.¹¹ Bu eğilim sayesinde, atomlar birbirini çekmeye, itmeye, birbirine meyletmeye, başka bir deyişle birbirleriyle ilişkilenebilir. Atomlar ve birbirlerine olan eğilimlerinden yola çıkarak tekillik üstüne düşünmeye olanak sağlayan *Clinamen* kavramı, bir tür ilişkilenebilir imkânı sağlar. Mutlak olarak ele alınan ise – ister birey, ister total Devlet formu olsun – bir tür ilişkiden yoksun kalır.¹² Nancy'nin bu yorumundan yola çıkarak bakıldığında görünen şu olur: Mutlaklık ve içkinlik zemininde kurulan birey, değişim potansiyeli taşımaz, olmuş bitmiş tamamlanmıştır.

⁴ İngilizce'de “community” kavramı, Türkçe'de “cemaat”, “cemiyet”, “ortaklık” olarak çeşitli çevirilerle kullanılıyor. Tırnak içinde belirtilen yazar alıntıları haricinde, bu çalışmada “ortaklık” kullanıldı. İnternet Erişimi: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/community>

⁵ Bu kitabın Fransızca orijinal başlığı “Eversiz Ortaklık” değil, “Kendi Kendinin Eseri Olmayan Cemaat” anlamına gelmektedir.

⁶ Jean-Luc Nancy, *Eversiz Ortaklık*, çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: Monokl Yayınları, 2020), 20.

⁷ Seçil Elçin, “Examining the Issue of Essence and Concept of Ecstasy in Singularity and Community in Relation to Acting” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2021), 7.

⁸ Nancy, *Eversiz Ortaklık*, 20.

⁹ Nancy, *Eversiz Ortaklık*, 20.

¹⁰ Nancy, *Eversiz Ortaklık*, 21.

¹¹ Nancy, *Eversiz Ortaklık*, 21.

¹² Nancy, *Eversiz Ortaklık*, 21.

Nancy'e göre özcülük meselesi, aynı zamanda mitler ile de ilişkilidir. Yüzyıllardır anlatılan hikâyeler, bir başka deyişle mitler, bir tür köken hikâyesidir ve “söylediklerine göre toplumlarımız bu toplanmalardan meydana gelmiştir; inançlarımız, bilgimiz, söylemlerimiz, şiirlerimiz bu anlatılardan gelmiştir.”¹³ Mit düşüncesi, Batı'nın kendi kökenini ele geçirme çabasıdır. Eğer bunu yapabilirse kendini mutlak biçimde tanımlayabilecektir.¹⁴ Nancy'nin mitlerle ilgili bu yorumundan yola çıkarak bakıldığında, kendi kökenini ele geçirme çabasının, öz'ü ele geçirebilmekle ilgili olduğu fikrine ulaşmak mümkün olur.

İçinde değişim, dönüşüm potansiyeli taşımayan, sabitlik atfedilen, tanınan tanımlanan, bir öz ile adı konulan her ne varsa, bizi tekil olandan ve ancak tekilliklerin bir aradalığında ortaya çıkabilecek olan ortaklıktan uzaklaştırır. Öz'ü mülk edindikçe ortaklıktan uzaklaştıran, öz'leri mülk edinmiş olanları “birey”leştiren, “birey”leri artarda koydukça onları totaliterleştiren bu anlayış, bir “toplum” inşasıdır. Oysa “ortaklık” zemini, öz'e dönüş içermez. Aidiyetsiz, niteliksizlik, kimliksizlik, mülksüzlük, özsüzlük zemininde açığa çıkma potansiyeli taşır. Bu zemin, ortaklık zemini, oyunculuk eylemi açısından – bir başka rol, bir başka zaman, mekân, atmosfer yaratma yolunda – büyük bir ilhamdır. Bu imkândan ilhamla, oyuncu için söylenebilir ki; kendiyile ve kendinden başka olanla, ötekiyle, dünyayla, şey'le, incelikli ve sıkı örülmüş bağlar içinde kurulan oyunculuk eylemi – *Clinamen* kavramını da hatırlayarak – itmeli çekmeli meyletmeli, başka bir deyişle, ilişkilenebilmeli, dönüşebilmelidir. Zira oyunculuk eyleminde, kişilere, zamanlara, eylemlere, durumlara, mekânlara; etik, estetik ve politik zeminde bir sabitlik atfetmek mümkün değildir.

Michael Chekhov'a göre oyunculuk, bir dönüşme tutkusu ve becerisidir.¹⁵ Josette Feral, tiyatrallığın merkezinde dönüşüm nosyonu olduğunu söyler.¹⁶ Grotowski, oyuncunun tıpkı bir müzisyen gibi partisyona ihtiyacı olduğunu söyler. Ona göre oyuncunun partiyonu insani temasın öğelerinden oluşur: “vermek ve almak”.¹⁷ Her ne olursa olsun oyuncunun yalnız olmadığına ve olamayacağına işaret ederler. Oyuncu, sahne partnerleriyle (ışık, ses, hava, mekân, seyirci) kurduğu ilişkide de; bugün, bu zamanda, bu çağda, insanlık tarihinde yer kaplayan bir oyun, bir kurmaca dünya yaratma gayesi taşırken de yalnız değildir. Öyleyse oyuncu, her an değişime dönüşüme hazır olmalıdır, her an dinleyip duymalıdır¹⁸; her şey olabilmeye, her yerde olabilmeye, herkes olabilmeye kadir olmalıdır. Böyle bir ilişkileneş ise ancak bir “karşılaşma” anında mümkündür.

Rollo May, yaratıcı edimde dikkatimizi çeken ilk şeyin karşılaşma olduğunu söyler.¹⁹ Grotowski'ye göre “*tiyatro bir karşılaşmadır*.”²⁰ Oyuncu, etrafındaki hacim ile karşılaşır, oyun arkadaşı/oyuncu partneri ile karşılaşır, ışıkla, seyirciyle, metinle karşılaşır. Bazen orada fiziki olarak bulunmayan bir başka rol kişisiyle konuşur. Bazen olmayan bir nesneye seslenir.²¹ Michael York'a göre Shakespeare, oyunlarında havaya bile rol vermiştir.²² Yukarıda Grotowski'nin işaret ettiği “vermek ve almak” dengesi ile de birlikte düşünüldüğünde; repliklere, eylemlere, hatta sessizliğe²³ bir “sabitlik” atfetmek imkânsızdır. Nasıl ki Nancy'e göre iki mutlak bireyin, bir başka deyişle dışarıya kapalı iki “içkin varlık”ın karşılaşması, kendi üzerine kapanıyor, özünü gerçekleştirmek suretiyle tamamlandığını iddia ediyorsa, oyunculuk eylemine atfedilen sabitlik de benzer biçimde kendi üstünde kapanan, ilişkisiz, kopuk ve bağlamsız oyunculuk eyleminin ortaya çıkmasına sebep olma; etik, estetik ve politik zeminde, içinde taşıdığı yaratıcı potansiyeli açığa çıkarmasına engel olma riski taşır.

Oyunculuk eylemine atfedilen sabitlik, “biricik” olana dair arayışı sekteye uğratar. Oysa her sahneleme biricikliği ile birlikte gelir. Kişileri, zamanları, durumları, eylemleri, tarihleri birebirleştirmek, bir “taklit etme” kadar kalma riski taşır; ezbere hareketi, ezbere düşüncüyü, ezbere soruyu, ezbere cevabı doğurur. Nasıl ki mutlak olarak ele alınan *birey* veya mutlak olarak ele alınan *İdea, Tarih, Devlet, Bilim, Sanat Eseri* ortaklık için engel teşkil ediyorsa²⁴, oyuncunun da metni, rol kişisini ele alışında ezbere hareket etmesi, ona mutlaklık atfetmesi, yaratıcı alanı kapatma riski taşır. “*Yazılı metin boş bir eldiven gibi cansızdır, oyuncu bu eldiveni geçirerek ona can vermelidir*.”²⁵ Oyuncu için yazılı metin²⁶

¹³ Nancy, *Ezersiz Ortaklık*, 81.

¹⁴ Nancy, *Ezersiz Ortaklık*, 84.

¹⁵ Michael Chekhov, *On The Technique of Acting*, (New York: Quill A Harper Resource Bookby Mala Powers, 1991), 99.

¹⁶ Josette Feral ve Ronald P. Birmingham, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language.” *SubStance* 98/99 (2002), 99.

¹⁷ Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, çev. Hatice Yetişkin, (İstanbul: Tavanarası Yayınları, 2002), 194.

¹⁸ ‘Duymak’ ‘duyu’ ile ilişkilidir. İnternet Erişimi: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=duymak> ‘Estetik’ ‘duyu’ ile ilişkilidir. Sahnede estetik olanı aramak ‘nasıl’ duyulduğu ile ilişkilidir. İnternet Erişimi: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=estetik>

¹⁹ Rollo May, *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, (İstanbul: Metis Yayınları, 1987), 63.

²⁰ Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, 194.

²¹ “Bir hançer mi önümde gördüğüm? /sapı elimden yana çevrik. . . / Gel, sarsın elim seni / Yoksun elimde ama görüyorum seni”, William Shakespeare, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, (İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 29.

²² Adrian Brine, Michael York, *Shakespeare Oyunculuğu*, çev. Ali H. Neyzi, (İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 173.

²³ ‘Sessizlik’ ‘ses’ ile birlikte anlam üretir. ‘Hareketsizlik’ ‘hareket’ ile birlikte anlam üretir. Matisse, Chanbonnier ile yaptığı bir söyleşide şöyle der: “Hareketsizlik, hareket duygusu karşısında bir engel değildir. İzleyenin bedenini de birlikte götürecektir düzeyde değil, sadece zihnini götürecektir düzeyde kurulmuş bir harekettir.” Eugenio Barba ve Nicola Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, çev. Ayşın Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017), 125.

²⁴ Nancy, *Ezersiz Ortaklık*, 21.

²⁵ Brian ve York, *Shakespeare Oyunculuğu*, 78.

²⁶ Oyuncu yazılı metni ele alışıyla işler, şekil verir: “Tekst sözcüğü konuşulan ya da yazılan, basılı ya da el yazması metin anlamına gelmeden önce ‘dokuma’ demektir. Bu anlamda

sadece kağıtlar üzerindeki harflerdir, ele alış biçimiyle şimdiki zamanda anlam üretmeye başlar; oyuncu dahil olur, seyirci dahil olur, atmosfer, ışıklar dahil olur. Nancy, mutlak olanın “bağlantısız, ayrı, kapalı ve ilişkisiz varlık” olduğunu söyler.²⁷ Oyuncunun ezbere hareketi; bir başka deyişle, metne, durumlara, eylemlere, rollere mutlaklık atfetmesi, kağıt üzerindeki yazılı harfleri seslendirmekten ibaret kalma riski taşır. Oysa metnin, bağlamında ele alınmaya, zamanla, mekânla, bu zamanda, bu çağda anlatılmak istenenle ilişkilenebilir. İhtiyacı vardır.

Oyuncu, oyunculuk eylemini, şimdiki zamanda gerçekleştirir. Şimdiki zamanın ihtiyaçları, an be an, bağlamında ve her yeni bağlamda yeniden ele alınır. “*Tek bir tiyatro yoktur ve hiç olmamıştır, metin ile sahne arasında gerçekleştirilmiş özel ilişki türleri (ne kadarsa) o kadar da tiyatro vardır.*”²⁸ Oyuncu sahnede hiçbir zaman yalnız değildir, hep bir başkası, öteki vardır. “*Oyuncu bir anın içinde, bir beden (kendi dahil tüm) muhataplarının izini sürmektedir.*”²⁹ Nancy’ye göre, ortaklıkta, varlık, kendini başkalarıyla olan ilişkisinde tartışma alanında bulur.³⁰ Ülgen tiyatroya dair olanın da, bu başkasına açılan alanda ortaya çıktığına işaret eder: “*Tiyatroya dair olan, belki de, bir bedenin, dünyaya, kendi yalnızlığında gelmeyişi başlanmaktadır.*”³¹ Her daim bir öteki ile ilişki içerisinde, şimdiki zamanda kurulan etki ve tepkide, yeniden dinleyerek uyumlanma ilişkisine açılan oyuncu, an be an değişerek, o oyunun ihtiyacı olan rol kişinin inşasına teslim olarak, her oyunda, her kurmaca dünyada farklı bir “yapıt”ta tekilleşir. Bu anlamda oyunculuk icrası, özgül var oluş biçimine açıklığı talep eder.

Ek-stasis

Nancy içkinliğin veya bir başka deyişle içkin kılmanın, ortaklık için engel olduğunu iddia ediyordu. Tekillik ve ortaklık hakkında akıl yürüten bir başka düşünür, Blanchot, komünizm eleştirisini Nancy’nin içkinlik tanımından yola çıkarak yapar. Blanchot’ya göre, eğer komünizm, temelini eşitlik olduğunu ve bütün insanların ihtiyaçları eşit biçimde karşılanmadıkça ortaklığın olmayacağını söylüyorsa, “içkin” kılar; insanı insana içkin kılar. Bu, aynı zamanda, insanı “mutlak olarak içkin varlık” olarak belirliyor demektir.³² Oysa ortaklık, kendi içkinliğinin imkânsızlığını, varlığın özne olarak imkânsızlığını üstlenir.³³ Tabi kılmak, birebirleştirmek veya kabul görmek/kabul etmek, tanınmak/tanımak öz ile ilişkiliyse, Blanchot’un ortaklık tahayyülü açısından bu bir engeldir çünkü varlık ötekine doğru, kendinden başka olana doğru giderek, tartışma konusu olmak ister.³⁴ Kendinden başka olana açılarak tartışma konusu olmaya muktedir bir tekillik anlayışı, sahnede kendinden başka olan ile ilişkilenecek, kendinden başka yaratıcılarla birlikte yaratıcı alana açılma fırsatı bulabilecek oyunculuk anlayışıyla yan yana gelir. Zira oyuncu, metni ele alış biçimiyle, üslubuyla, anlattığı hikâyeyle, seyirciyi birtakım sorularla baş başa bırakma, tartışma alanı açma gayesi içindedir. Şey’ler özüne indirgenmediğinde, birbirine tabi kılıp içkinlik atfedilmediğinde veya kimlik-oluşlar üzerinden bir tanıma/tanınma ilişkisine dönüştürülmediğinde, hem çeşit çeşit kurmaca dünya inşa etmeye gönüllü oyuncu açısından yaratıcılığa doğru açılan bir alan belirir hem ortaklığa açılan bir alan belirir.

Blanchot’un komünizm eleştirisi ile birlikte ortaya çıkan “tabi kılma” meselesi, “biriciklik” meselesinin ele alınmasına imkân sağlar. Birinin diğerine tabi kılındığı dünya, “biricik” olanı göz ardı etme riski taşır. Oysa her oyun biriciktir, o rolü ele alan her oyuncu biriciktir; o gün, o saat, o mekân, o seyirci; dünya tarihinde yer kaplayan o an biriciktir. Bir oyuncuyu diğerine, bir eylemi diğerine, bir seyirciyi, bir zamanı, bir atmosferi diğerine tabi kılan anlayış; kendi bağlamında yeniden ve yeniden ele alınmayan, bir başka deyişle “ezbere” olanın uzantısıdır. Grotowski ile çalışan Thomas Richards, performans anında bilinmeyen ile kurduğu ilişkiye dair kendi deneyimini şöyle aktarır:

*Şarkıyı bildiğimi düşündüğüm an, onu biliyormuş gibi söylemeye başlamışım ve artık bir eylem değil, yalnızca mekanik bir yineleme vardı. (. . .) Şarkıyı bildiğimi düşündüğüm için artık canlı bir arayış içinde değildim.*³⁵

Bilinmeyen; bağlamında, biricikliğinde, kendi zemininde yeniden ele alındığında, yaratıcı süreçte dair bir imkân belirir. Nasıl ki sabit olan tek şey değişimse hem ortaklık düşüncesinde hem oyuncunun başka yaratıcılar ile birlikte yaratma zemininde süregelen bir arayış söz konusudur.

metinsiz gösterim olamaz. Gösterimin ‘metnini’ (dokusunu ya da ipliğini) ilgilendiren her şey, dramaturgi yani eylemlerin işi, *drama-ergon* olarak tanımlanabilir. Eylemlerin işleyişi de olay örgüsüdür.” Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 248.

²⁷ Nancy, *Ezersiz Ortaklık*, 21.

²⁸ Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 245.

²⁹ Tulu Ülgen’in *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında* kitabı, hem pratik hem felsefi katmanıyla yol gösterici bir kaynak olmuştur. Bu anlamda, hem kitabın hem kitabın *Not Defteri ve Dipnotlar* kısmında işaret ettiği referanslara sıklıkla başvurulmuştur. Tulu Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, (İstanbul: Sub Press Yayıncılık, 2018), 64.

³⁰ Nancy, *Ezersiz Ortaklık*, 37.

³¹ Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 15.

³² Maurice Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997), 11.

³³ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 21.

³⁴ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 19.

³⁵ Thomas Richards, *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Hülya Yıldız, Aşkın Candan, (İstanbul: Norgunk Yayınları, 2005), 123.

“Cemaat, (. . .) bilinemeyecek olan şeyin, yani eşsiz bir ilişki olmaya devam ederek dipsizlik ve vecd olan bu “kendi dışı”nın (veya dışarı) bilgisini (deneyim, Erfahrung) önerir veya dayatır.”³⁶ Blanchot’un bilinemez olan ile kurduğu ilişkide, “kendi dışı” veya “dışarı” olarak işaret ettiği yer ek-stasis³⁷ kavramı ile ilişkilidir. Nancy, ek-stasisi şöyle tanımlar:

*Ekstaz (Esrime) burada mutlakin mutlaklığının imkânsız oluşuna veya tam içkinliğin “mutlak” imkânsızlığına karşılıktır (tam anlamıyla bir karşılık, bir “cevap” sayılabilirse). (. . .) Bu anlamda ekstaz herhangi bir coşkunluğu, taşkın bir aydınlanmayı filan ifade etmez. Tam olarak söylemek gerekirse ekstaz, mutlak içkinliğin (veya mutlağın, dolayısıyla da içkinliğin) hem ontolojik hem de bilgikuramsal imkânsızlığını anlatır. (. . .) Ve ortaklık meselesi bizim için bundan böyle, ekstaz meselesinden ayrılmaz olur.*³⁸

Zeynep Sayın ise Nancy’e referansla, ek-stasisi “kendi öznelliğinden kopabilmek” ile ilişkilendirir:

*(. . .) Böyle bir cemaat, belki, kişi ancak kendi durduğu yerin, kendi içkinliğinin dışına çıkabildiği, ek-stasis, kendi öznelliğinden kopabildiği, kendi vecdiyle – göksel olmayan anlamıyla – aşkınlaştığı, vücudun sınırına dayandığı zaman gerçekleşebilecektir.*³⁹

Diderot’un *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* kitabından ilhamla Lacoue-Labarthe “*Diderot: Paradox and Mimesis*”, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* makalesinde aktif mimesis ve pasif mimesis kavramlarını ele alır. Oyuncu kendini aktif mimesise, başka bir deyişle, yaratıcı var oluş’a taşımak için önce “kendi olmaktan” vazgeçer. Lacoue-Labarthe, aktif mimesisi, bedeninde hiçbir niteliği kendi öz niteliği olarak mülk edinmemekle, “öznesiz özne” olabilmekle ilişkilendirir.⁴⁰ Buradan yola çıkarak Ülgen, oyuncunun öznesizliğe gönüllü⁴¹ olduğunu söyler. “Oyuncu oynayacağı karakterin, rolün, şeyin, kalıbına yerleşen; kendi halinde kendine özgü bir formu, niteliği, biçimi bulunmayan ancak oyunla, oynadıkça şekle, biçime giren, kılık değiştiren oyunbaz bir varlıktır.”⁴² Mekân kurar, atmosfer yaratır, mesafe alır. Bedeninde, sesinde, kostümünde kendinden başka olanı yaratma gayesi içindedir; âdeta bir oyuncu oynar gibi. . . Huizinga, oyun oynayan bir çocuğun babasıyla olan diyaloguyla ilgili şöyle aktarır:

*Bir baba dört yaşındaki oğlunu, bir dizi iskemlenin en önündekine oturmuş ‘trecilik’ oynarken bulmuş. Çocuğunu öpünce, oğlan ona hemen ‘baba, lokomotif öpemezsin, vagonlar bu işin gerçek olmadığını düşünebilirler’ demiş.*⁴³

Oyuncu öznelliğinden kopabildiği ölçüde, kendinden başka olana açılma potansiyeli belirir. Ek-stasis sözlükte “coşku”, “mest olma”, “kendinden geçme”, “esrime” anlamları taşır.⁴⁴ Bu “kontrolsüz bir serbestlik”⁴⁵ anlamına gelmez. Karaboğa, Terzopoulos yönteminde kullanılan bu tekniğin – oyuncunun esriklik yoluyla ilkel bedeni araştırması ve buradan yaratıcı alana açılma imkânı – oyuncunun kendini yitirmesi ve bir trans halindeymiş gibi kendini unutması anlamına gelmediğini söyler.⁴⁶ “Milliyetçi ya da cinsiyetçi kültürel kodların böylesi bir bedende hükmü yoktur, çünkü ölümden ve yıkımda herkes eşit ve ortaktır.”⁴⁷ Esrimenin sınırlarına erişmeye çalışır; bu sayede kişisel, psikolojik, tarihsel, toplumsal, ideolojik sınırların dışına çıkar.⁴⁸ Herhangi bir toplumsal kod tarafından biçimlenmemiş ilkel beden, kendi sınırına dayanma, kendi dışına çıkma, marjda olma potansiyeli taşır. “Bedenin durmak istediği yer aslında bilinçli kontrolün de sınır noktasıdır ama ondan sonrasında yeni, beklenmedik ve çok boyutlu bir yaşamsal kaynakla yüzleşme imkânı doğar.”⁴⁹ Terzopoulos, oyuncuyu ek-stasis yoluyla bedenin sınırlarına dair bir araştırma yapmaya davet eder ve tam da burada, bilinemez olanda, yeni olana dair, yaratıcı olana dair, kurmacaya dair iz sürer.

Victor Turner, “her şeyin baştan düşünüldüğü, bir normun tartışılabilir, yeniden yorumlanabilir olduğu arada yer” olarak ‘liminality’i yani eşikte olmayı işaret eder.⁵⁰ Turner “liminality” kavramını “yeniden yorumlama, baştan düşünme” olarak ele alır. Agamben, “dışarı” nasyonunun pek çok Avrupa dilinde “kapıda” anlamına gelen bir sözcükle ifade edilmesinin önemli olduğunu söyler. (*Fores*, Latince, evin kapısı *thyrathen*, Yunancada “eşikte” demektir.)⁵¹ Ona göre eşik, sınırın kendisinin deneyimidir.⁵² Sayın’ın ek-stasis yorumunu da hatırlayarak söylenebilir ki, kişinin kendi durduğu yerin dışına çıkabilmesi, eşikte olması, kapıda durması, bir karşılaşma, yeniden yorumlama ve tartışma

³⁶ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 29.

³⁷ İngilizce’de “ecstasy” olarak kullanılan bu kavram “dışarı”, “dışarıda” vurgusunu güçlendirdiği için yazar alıntılarında “ek-stasis” olarak kullanıldı.

³⁸ Nancy, *Esersiz Ortaklık*, 24.

³⁹ Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 56.

⁴⁰ Lacoue-Labarthe, “*Diderot: Paradox and Mimesis*”, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, 264.

⁴¹ Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 255.

⁴² Hazal İspirli, “Nötr Maske, Nötrlük, Komedi”, *Tiyatro Eleştirilenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 32 (2021):10-11.

⁴³ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 25.

⁴⁴ İnternet Erişimi: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/ecstasy>

⁴⁵ Kerem Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, (İstanbul: E. Yayınları, 2008), 55.

⁴⁶ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 88.

⁴⁷ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 108.

⁴⁸ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 160.

⁴⁹ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, 76-77.

⁵⁰ Marvin Carlson, *Performance*, (New York and London: Routledge, 2004), 16.

⁵¹ Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 88.

⁵² Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 89.

alanıdır. Ezbere hareket edilmediğinde, ezbere eylemediğinde, kendi dışında, dışarıda, eşikte, yeniden yorumlamaya dair, yaratıcı olanının izini sürmeye dair bir imkân belirir.

Blanchot'a göre, *varlık* tanınmak (*recognition*), kabul görmek istemez; kendinden başka olana açılarak, tartışma (*contestation*) konusu olarak, kendi dışında, [dışarıda] var olur.⁵³ “İnsanın var oluşu kendini kökten ve sürekli biçimde sorun konusu eden bir varoluş ise, insan varoluşunu aşan bu imkânı sadece kendinden öğrenemez, yoksa sorulan soruda her zaman bir eksik olacaktır.”⁵⁴ Soru eksik sorulduğunda kendi üstüne kapanır. Soru başka bedenlere, etrafa/dünyaya sorulduğunda ise, sorunun da yanıtın da büyüebilme/açılabilme/taşınabilme ihtimali belirir. Lacoue-Labarthe, aktif mimesis ve pasif mimesis, bir başka deyişle, yaratıcı var oluş ve pasif sabit özne ayrımı yapar. Pasif sabit özne halinin öğrenme ve değişimden mahrum olduğunu söyler.⁵⁵ Oyuncu, hem rol kişisi inşasında, kendi bedeninde kendinden başka olan'ı araştırırken; hem diğer tüm sahne partnerleriyle olan ilişkisinde, ötekine yönelmek durumundadır. Lacoue-Labarthe'in deyimiyle, pasif sabit özne olmaktan çıkabilmeli, değişebilmeli, dönüşebilmelidir. Dışarıda, sınırda, eşikte olanlar, birbirinin sınırını paylaşırlar, birbirinin etki alanına girer. Bir tanıma/tanınma meselesi değil, bir kabul görme/kabul etme meselesi değil, bir kimlik meselesi değil; bu, daha ziyade, özsüzlükte, niteliksizlikte, aidiyetsizlikte, kimliksizlikte beliren, kendini, kendinden başka olana açarak tartışma konusu etme meselesidir.

Agamben de var oluş ve öz arasındaki ilişkiyi ele alırken, bir kimliğe sahip olmaya değil, sınıra; bir öz'ü var saymaya değil, kendini dışı açmaya işaret eder.⁵⁶ “Var saymak”, olmayan bir şey hakkında akıl yürütmeyi içerir. O şey hakkında yapılan fazla yorum veya eksik yorum, var saymak ile iç içe ilerler. Bataille'a göre “Mutlak bilgiye ‘sahipmişim gibi yapar yapmaz’, hemen kendim, zorunlu olarak Tanrı haline gelirim.”⁵⁷ Oyuncu, ne eksik ne fazla yorumla, “ne tanrılaşarak ne tanrılaştırarak”⁵⁸, adım adım sorduğu sorularla, sınırda, dışarıda, bir başkasına açıldığı eşikte, “-mış gibi” yapmama çabası ve arayışı içinde kurmaca yaratır.

Niteliksiz Oyuncu

Bir eylemin yaratıcılığa açılması ile yanılığa düşmesi, bir başka deyişle, kurmaca ve yanılısama kavramları arasındaki fark, oyunculuk eyleminde bilinemez olana dair farkındalık edinme ile ve ötekiyle “birlikte” bir zeminde dünya aramak ile ilgilidir.

*‘Bu anda, burada olma’ ile ‘biri olma, bir şey olma, bir yerde olma, bir tarihte olma’ aynı değil. Mutlak bir mekânda, zamanda, kim-likte... mutlak olarak belirli niteliklerde sınırlandırılmış bir aidiyette ve ortak yapıdan kopuk bir faillikte ‘tanınma’ hali... bu an, burada, bu bedeninin yaratıcılığı, varlığını, ilişkileneşini deneyime dahil etmeyen bilgi, yargı... bilinmeyenin bilgisine ulaşabilmiş gibi yapışın sonucu olarak, dilde ve bedenlerde, ilişkilerde gerçeklik kazanan bir yanılısama. Bir mış gibi yapma. (...) Mış gibiden bahsedildiğinde sıklıkla akla tiyatro ve kurmaca geliyor. Oysa tiyatrodan, mış gibi bir eylem, çevresiyle temastan kopuk bir beceriksiz oyunculuk eylemi olarak yanılısamayı, oyuncunun ‘an’a bütünlüklü teslimiyeti, oyunun birliğini gözetişinde gerçekleşen eylemi, bir becerikli oyunculuk eylemi olarak kurmacayı inşa etmekte. (...)*⁵⁹

Sahne, oyuncudan, incelikli bir arayış bekler. Bilinmeyene hakkını teslim etmeyi, bildiğini sandıklarını, an be an, bağlamında yeniden ele almayı talep eder. Prova her defasında eylemi yeniden duyma çalışmasıdır. “Re-hearsal”:yeniden duyma⁶⁰ anlamına gelir. Oyuncu, prova sayesinde, yeniden ve yeniden şekillenir. Yeniden şekillenmek zorundadır çünkü tiyatro o an olur, provası yapılamayan şey o andır. Yalnızca şimdiki zamanda gerçekleşebilen oyunculuk eylemi, içinde hem geçmiş prova tecrübelerini taşır, hem de şimdi “yeniden duyarak” şekillenir. Oyuncu, zemini, her defasında yeniden ele alır, oyun ve rol kişisi için gereken atmosferi inşa eder; etki eden ve etkilenendir.

Bağlamında ele alınmayan, içinde değişim dönüşüm potansiyeli taşımayan, sabitlik atfedilen eylem, bizi bir tür genellemeye götürür. Bugünün birçok oyunculuk yöntemine de ilham olan Konstantin Stanislavski'ye göre, “genellik bütün sanatların düşmanıdır.”⁶¹ Yüzlerce Juliet oynandı ama ben ilk kez Juliet oluyorum. Ben ile Juliet rol kişisinin karşılaşması biricik deneyim. Akşam sahneye çıktığımda ben ile Juliet rol kişisinin karşılaşması, bir önceki geceden farklı olarak da biricik deneyim. Dün ile bugünü bir tutamam. Dün ile bugün aynı değil, çünkü “ben” ile bugünkü

⁵³ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 15.

⁵⁴ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 18.

⁵⁵ Lacoue-Labarthe, “Diderot: Paradox and Mimesis”, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, (Stanford: Stanford University Press, 1989), 264.

⁵⁶ Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 127.

⁵⁷ Nancy, *Ezersiz Ortaklık*, 23.

⁵⁸ Ülgen, *Kurmaca Yanılısama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 78.

⁵⁹ Ülgen, *Kurmaca Yanılısama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 39.

⁶⁰ Ülgen, *Kurmaca Yanılısama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 71.

⁶¹ Melissa Bruder, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto ve Scott Zigler, *Oyuncu için Pratik El Kitabı*, çev. Deniz Ölmez (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 31.

“ben” aynı değil, çünkü seyirci ile bugünkü seyirci aynı değil. Nancy’nin tanımıyla, atomların birbirine olan eğilimleri an be an var zeminde.

*Bayan Black’in Ophelia’sı Bayan Smith’in Ophelia’sından kesinlikle farklı olacaktır. Zaman ve mekânın da bu değişime katkısı olacaktır. Yarımların Ophelia’ları, günümüz Ophelia’sından farklı olacaktır. Polonyalı bir aktrist Amerikalı bir aktristen farklı oynayacaktır.*⁶²

Oyuncu metnin ve tüm ilişkilerin içinde akan fiillerin etkileşiminde, hep bir başlangıç noktasındadır. Sabit bitmiş bir tanımlanmada değil, içinde zamanı barındıran fiilde, bir başkasına, ötekine, kendi ötekiliğine, rollere, diğer varolanlar ile birlikte dönüşüme açılır.

Oyuncu bir başka sese, bir başka bedene yerleşirken arayış halindedir. Grotowski ile çalışan Thomas Richards’ın verdiği örnek, bu arayış ile ilişkili düşünülebilir: “*Bedeninizin itkileri aracılığıyla içinizde ninenizi keşfediyorsanız, ‘şarkıyı söylemiş olan ne ninenizdir’ ne de ‘sizsinizdir’: O, şarkı söyleyen ninenizi keşfeden sizsiniz.*”⁶³ Oyuncu, bir başkasına, ötekine, rollere dair her daim bir arayış içindedir. Diğer tüm var olanlardan etkilenecek ve onları etkileyerek, inşa eder ve inşa edilir. Arayışı durdurmak veya sabitlemek, olmuş bitmiş tamamlanmışlık atfetmek, yaratıcı oyun alanını kısıtlama riski taşır. Oysa oyuncunun yaratıcı alana açılabilme potansiyeli, bedeninde hiçbir niteliği kendi öz niteliği olarak mülk edinmeyerek arayışı sürdürmesinde saklıdır.

Blanchot, birey kavramına, “*kendinden başka kökenleri reddetmesi ve kendi gibi olmayan bir öteki karşısında ilgisizliği*” üzerinden de eleştiri getirir.⁶⁴ *Kendinden başka kökeni reddetmesi, kendini bir köken üzerinden tanımladığı anlamına gelir. Böylelikle, ortaya, karşıtlıklarda konumlanan “köken”ler çıkarır. Bir köken ile, bir öz ile, bir tanım, kimlik, nitelik ile adlandırılan “birey”, Blanchot’un ortaklık tahayyülünde yer edinemez. Ortaklık tahayyülünde yer edinmeye muktedir “tekil” varlık ise, niteliksiz, kimliksiz, mülksüz, özsüz bir varoluştur. “Birey” öteki karşısında ilgisizliği ile bir “toplum” inşa ederken, “tekil” varlık bir başkasına duyduğu ilgi ile “ortaklık” inşa eder. “İlgi, (. . .), bir karşılaşma alanı yaratıldığı, kavuşulabilecek bir ortak uzama, bir ara alana çıkıldığı, bu alan, herkese doğru, herkesle birlikte açıldığı, o bu anda, burada, bu odanın içindeki ilişkiye uyandığı için ona: uyanık olana uyanıyor.”⁶⁵ Ülgen, oyuncunun bir başkasına duyduğu ilgiyi, oyuncunun canlılığı, uyanık beden arayışı ile ilişkilendirir.⁶⁶ Hem ortaklığa açılan alan, hem oyuncunun yaratıcı alanı, bir başkasına duyduğu ilgi ile ilişkilidir.*

Oyuncunun niteliksiz, kimliksiz, mülksüz, özsüz beden arayışını, Diderot, Lacoue-Labarthe ve Michael Chekhov’un cümleleri ile birlikte düşünmek mümkündür. Diderot oyuncu için şöyle der:

*(. . .) ne bir piyano ne bir arp, ne bir klavsen, ne bir keman, ne de bir viyolenseldir. Onun kendine vergi hiçbir akordu yoktur; ama parçasına uygun düşen her akordu, her tonu alır ve bütün parçaları çalmaya hazır haldedir.*⁶⁷

Blanchot’dan ilhamla söylenebilir ki, oyuncu, kendini bir “köken” üzerinden sabitlemediğinde ve kendi gibi olmayana duyduğu ilgi ile, açıklık ile, şekilden şekile girebilmeye, rol inşa etmeye muktedir olur. Lacoue-Labarthe, oyuncunun “*ne kadar niteliksizse, o kadar her şey olabilmeye kadir.*” olduğunu söyler.⁶⁸ Oyuncu, bedeninde, hiçbir niteliği kendi öz niteliği olarak mülk edinmedikçe⁶⁹, bir başkasına dönüşebilme olanağını içinde taşıyan bir güç ile, bir beceri ile yaratıcı alana açılma imkânı bulur.

Oyuncu, hiç kimse olabilmeye kadir oldukça herkes olabilme; bir taraf olmayınca her tarafta (birlikte, ortaklık içinde bir yaşamın imkânı tarafında) olabileme; bir yeri mülk edinmedikçe her yerde olabileme; bir zamana çakılı kalmadıkça tüm zamanlarda olabileme potansiyeli taşır. Michael Chekhov’a göre, “*Oyuncunun bedeni şeffaf, içi görünen, transparan bir membran, bir zar, bir ince doku olarak kolaylıkla, – hareket nitelikleri. . . , ritim, ışıltama, renk, ısı. . . , vb ile – herhangi bir müzik ile doldurulabilir.*”⁷⁰ Diderot ise “*mekânı dolduran ne soğuk, ne sıcak, ne ağır, ne hafif olan, hiçbir şekli bulunmadığı halde her şekle girebilen, ama hiçbirinde karar kılmayan element*”⁷¹ benzetmesi yapar oyuncu için. Bir özü mülk edinmeyen tekilliklerin ortaklık imkânı ile, bedeninde hiçbir niteliği öz nitelik olarak mülk edinmeyen oyuncunun eylem potansiyeli yan yana gelir.

⁶² Adrian Brain, Michael York, Shakespeare Oyuncululuğu, 300.

⁶³ Thomas Richards, *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Aysın Candan, Hülya Yıldız (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005), 72.

⁶⁴ Blanchot, *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, 11.

⁶⁵ Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 19.

⁶⁶ Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 19.

⁶⁷ Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996), 48.

⁶⁸ Lacoue-Labarthe, “*Diderot: Paradox and Mimesis*”, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, 256.

⁶⁹ Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 50.

⁷⁰ Chekhov’dan aktaran: Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 45.

⁷¹ Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, 48.

Aynılık Farklılık

Agamben, farklılık ölçütünü bir öz'de aramamaya işaret eder.⁷² Buna göre; belli bir özde alt alta getirilemeyen tekillikler, belli bir farklılık ölçütü belirleyip bunu bir kavram altında eritemezler. Agamben'e göre, tekileri bireyleştiren farksızlıktır.⁷³ "Farksız" kılındıkları an, bir başka deyişle, öz'leri dolayısıyla aynılaştırıldıkları an, totaliter bakış içerisinde eritilen bir şeye dönüşür. Oysa tekil olan, bir başka tekil varlık ile hem aynıdır hem farklıdır.

Oyuncu, rol inşasında hem aynılığa dair hem farklılığa dair sorular sorar. Rol kişinin çatışması, hikâyesi, geçmişi, bağlamı ve tutkuları vardır. Yüzünde çeşitli ifadeler taşıyan oyuncu, bir şeye, biri oluş'a gönderme yapar. Jacques Lecoq, oyunculuk yönteminde, nötr maske ile çeşitli çalışmalar yapar. Nötr maske, ilk defa keşfediyor olmanın tazeliği içinde temel şeylere bakmaya, dokunmaya, onları duymaya ve hissetmeye imkân sağlar.⁷⁴ Nötr maske; nötr bir varlıktır, denge halindedir. "İçine girilen karakter değil, nötr bir varlıktır."⁷⁵ Nötr maske ile, oyuncu, rol kişisi tasarımı yapmadan önce, bir tür niteliksizlik zemininde fiillerini araştırma fırsatı bulur: üzerinde herhangi bir ifadenin bulunmadığı ifadesiz bir maske, oyuncu bedeninde de ifadesiz bir beden haline karşılık gelir.⁷⁶

Maskenin maskeyi takan oyuncu ile ilişkisinde ortaya çıkan, aynı maske bir başka oyuncu tarafından takıldığında ortaya çıkan ile hem aynıdır hem farklıdır.⁷⁷ Lecoq bunu anlatmak için *Gemiye Elveda* çalışmasından bahseder: buna göre çok değer verdiğimiz bir arkadaşımız uzaklara gitmek üzere bir gemiye biner ve onu bir daha göremeyeceğimizi varsayarız. Geminin hareketi sırasında ona son bir elveda jesti yapmak için limanın çıkışındaki iskeleye doğru koşarız.⁷⁸

Lecoq, *Gemiye Elveda* egzersizinin, oyuncunun tüm elvedaların elvedasını bulup bulamadığını görmesi için iyi bir araç olduğunu söyler.⁷⁹

Her bir oyuncu herkese ait olanı nötr maskeyle hisseder; nüanslar işte o zaman güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Bu nüanslar karakterlerden kaynaklanmazlar çünkü karakter yoktur. Bu nüanslar oyuncuların kendi bedenlerindeki nüans farkından kaynaklanır. Bedenler farklıdır ama o bedenleri bir araya getiren "elveda" teması üzerinden birbirlerine benzerler.⁸⁰

Herkes kolunu kaldırır, ufak bir farkla herkes birbirinden farklı olarak kolunu kaldırır. Tüm elvedaların elvedasında jestler hem herkese aittir (herkes tarafından tanınabilir) hem de uzamda, sahne mevcudiyetinde, vücuda getirilince,⁸¹ yalnız o oyuncuya ait olan vardır.

"Nötr" kelimesi "tarafsız, yansız" anlamına gelir.⁸² Nötr olan; ne o, ne o olandır. Stanislavski, rol ile, bir başkası ile, bilinmeyen ile – kitabında verdiği örnekte ağaç ile – empati kurmaya çalışan oyuncuya şöyle der:

(. . .) Ben benim; fakat eğer bir meşe olsaydım, belirli koşullar içine yerleştirilmiş, ne yapardım? (. . .) Eğer sözcüğü; bu sözcük bizi günlük olaylar dünyasından çıkarıp imgelem alanına atan bir kaldıraç ödevini görür (. . .) belirli koşullar eğer için temel döşerken, eğer de uyuyan imgelemi dürtür.⁸³

Stanislavski, oyunculuk yönteminde, oyuncuyu kendine şu soruyu sormaya yönlendirir: "Eğer ben olsaydım?". Ülgen ise bu sorunun yanına farklı farklı oyunculuk yöntemlerinden ilhamla "Benden farklı nasıl?" sorusunu getirir.⁸⁴ Oyuncu kendine rol kişisiyle kurduğu ilişkide bu iki soruyu birlikte sorduğunda, aynılık ve farklılık zemini bir araya gelir. Sadece birini sorduğunda rol kişisi inşası eksik kalır: Sadece "Eğer ben olsaydım?" sorusu rolü bana indirger, sadece "Benden farklı nasıl?" sorusu beni yok sayar.

Sayın, sorulan soruların birtakım yanıtlardan daha değerli alanlar açacağını söyler.⁸⁵ Bu anlamda, bir oyun sahneye koyuşu ile dünyaya soru soran, sorunu görünür kılan oyuncu ve "(. . .) çözüm sunmaktan çok sorunlara ilişkin bir farkındalığı hassaslaştıran, açılan alanı, verilen yanıtlardan değerli kılan inoperatif (Jean-Luc Nancy), cemaatsiz bir cemaat. . ." ⁸⁶ fikri yan yana gelir. Eylem, her an, etkileşimde, değişimde, dönüşümde, dönüştürmede, ortak zeminde,

⁷² Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 31.

⁷³ Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 32.

⁷⁴ Jacques Lecoq, *Şiirsel Beden*, çev. Mine Çerçi (Ankara: Nota Bene Yayınları, 2015), 54.

⁷⁵ Lecoq, *Şiirsel Beden*, 54.

⁷⁶ Hazal İspirli, *Nötr Maske, Nötrlük, Komedi* makalesinde Lacoue-Labarthe'nin "aktif mimesis" ve "pasif mimesis" kavramları eşliğinde "aidiyetsiz bir ara alan" olarak nötrlük arayışının oyuncuya sağladığı olanağı incelemiştir. İspirli, "Nötr Maske, Nötrlük, Komedi", 8.

⁷⁷ Aynılığı ve farklılığı araştırma işi yan yana ilerler: "Başka tiyatrocular gibi olmamız bizleri, zaman içinde farklılığımıza sadık hale getirdi." Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 67.

⁷⁸ Lecoq, *Şiirsel Beden*, 56.

⁷⁹ Lecoq, *Şiirsel Beden*, 57.

⁸⁰ Lecoq, *Şiirsel Beden*, 57.

⁸¹ Oğuz Arıcı, "mevcut", "vücut" ve "vecd" sözcükleri arasındaki kökensel ilişkiyi "existence", "exist" ve "extasy" sözcükleri arasındaki ilişkiye benzetir. Arıcı, "Maskeyle Varolmak", 24.

⁸² İnternet Erişimi: <https://sozluk.gov.tr/>

⁸³ Stanislavski, Bir Aktör Hazırlanıyor kitabından aktaran: Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 56-57.

⁸⁴ Ülgen, *Kurmaca Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 52.

⁸⁵ Zeynep Sayın, "An- Arşiv" Youtube video, 26 Mart, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=uwP5wJT6iRM&t=1293s>

⁸⁶ Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 36.

birlikte gerçekleşmektedir. Oyuncu, başka yaratıcılarla birlikte eyler, kendisini inşa etmekte olan dünyanın inşasına dahil olur.

Nancy ve Blanchot gibi Agamben de birey kavramına eleştiri getirir. Bireyi farksız kıldıkça, farksızlık atfettikçe bir başka deyişle aynılaştırdıkça, ortaklıktan uzaklaştığına işaret eder. Aynılık yok sayıldıkça “*ortak insani biçimden*”⁸⁷ uzaklaşılır; farklılık aynılaştırıldıkça tekillikler özlere indirgenerek eritilir. Oyuncunun kuvveden fiile çıkmaya hazır potansiyeli, onun değişim potansiyelidir. Agamben’e göre “*Değişen şeyler onların [tekil varlıkların] sınırlandırılır.*”⁸⁸ Tekil varlık kimliksiz olduğunda, niteliksiz olduğunda değişebilme potansiyeline sahip olur. Sınırdan birbirini paylaşanlar, ek-stasis yoluyla, birbirlerine etki etme, değişme, dönüşme imkânı bulur.

Zeynep Sayın *Ölüm Terbiyesi* kitabında *Acéphale* mitosunu ele alır. *Acéphale*, kesik baş mitosunun kurgulandığı derginin ve aynı zamanda gizli cemiyetin⁸⁹ adıdır.⁹⁰ “(. . .)*fani olurken, ölmeden önce ölümler, yere kapaklanırken (. . .) iktidara talip olmak yerine sırtını sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe (. . .) yaslayacağına ve bu kökene biat edeceğine baş-sız ve baş-kansız, hüküm-süz ve hükümran-sız bir sarsılmaya teslim olanların, başsızların bir araya geldiğinde oluşturduğu bir cemaat mitos.*”⁹¹ Agamben’e göre ise, “*İktidar, devlet iktidarı, her türlü kimlik talebini tanıyabilir – hatta kendi içinde devlete özgü bir kimlik talebini bile tanıyabilir ama tekilliklerin bir kimlik talebinde bulunmadan oluşturduğu ortaklığa, temsil edilebilir bir aidiyet koşulu olmadan ortak-aidiyet oluşturan insanlara tahammül edemez.*”⁹² Kimlik talebiyle gelenler veya temsil edilebilir bir aidiyet koşuluyla gelenler Agamben’in ortaklık tahayyülünde yer edinemez. Tekil olanı temsil edebilecek bir şey bulunmaz, tekillikleri alt alta koyacak, yan yana sıralayacak bir kavram bulunmaz. Böyle bir tekillik karşısında ise Agamben’in deyimiyle, iktidarın, baş olanın, baş-kan olanın⁹³ “*tahammül edemeyeceği*”⁹⁴ karşılaşma gerçekleşir. Sayın, oyuncu için, “*kesik baş, başı yendiği zaman bile hareket etmeyi, çiftleşmeyi sürdürebilen peygamber böceği*” benzetmesi yapar.⁹⁵ Oyuncu, hiç kimse olabilmeye kadir olduğunda herkes olabileceği; bir taraf olmayınca her tarafta olabileceği; bir yeri mülk edinmedikçe her yerde olabileceği; bir zamana çakılı kalmadıkça tüm zamanlarda olabileceği potansiyeli taşır.

Sonuç

Mutlak olan, içkin kılınan, atfedilen bir öz etrafında aynılaştırılan, potansiyelleri ve farklılıkları yaratıcı edime dönüştürmekten imtina eden, kurgusal köken karşıtlıkları üzerinden kimliği bir kökene yerleştiren anlayış, “birey” ve “toplum” inşa eder. Tekillik ve ortaklık ise, kimliksizlikte, niteliksizlikte, mülksüzlükte, özsüzlükte, iktidarsızlıkta, baş-sızlıkta, başkan-sızlıkta belirir.

Oyununu, her daim kendinden başka olan ile ilişkilenerken kuran; sözünü, eylemini, meselesini, derdini oyununda icra eden, her rol kişisi inşasında çeşitli nitelikleri edinen ve bırakan ve bunu tekrar tekrar yapma gayesi içinde olan oyuncu için; Nancy, Blanchot ve Agamben’in davet ettiği müştereklik, niteliksizlik, kimliksizlik, mülksüzlük, özsüzlük, iktidarsızlık zemini büyük bir ilhamdır. Bu anlamda bu çalışmada, aynı yer yüzünde, hem farklı hem aynı olan tekilliklerin bir aradalığına dair tartışma yürüten felsefecilerle, varlık sebebi öteki olanla ilişkilenecek olan; ötekine, ötekiyle birlikte, belki de ötekilik hakkında hikâyeye anlatan oyunculuk eyleminin yaratıcı potansiyeli ve imkânları, mesleği icra edişinde ilham olabileceği düşünülerek yan yana okundu.

⁸⁷ Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 30.

⁸⁸ Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 122.

⁸⁹ ‘Cemiyet’ İngilizce’de ‘community’ anlamında; bu çalışmada community için ‘ortaklık’ çevirisi kullanıldı. İnternet Erişimi: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/community>

⁹⁰ Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 27.

⁹¹ Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 31.

⁹² Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 111.

⁹³ Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 31.

⁹⁴ Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, 111.

⁹⁵ Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 54.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar finansal destek beyan etmemiştir.

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

Peer Review: Externally peer-reviewed.

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

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

ORCID:

Seçil Elçin 0000-0001-7684-1015

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio. *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev. Betül Parlak, İstanbul: Monokl Yayınları, 2012.
- Aricı, Oğuz, "Maskeyle Varolmak", *Maske Kitabı*. Editör: Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı, 21-28. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2014.
- Barba, Eugenio ve Nicola Savarese. *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. çev. Aysin Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Blanchot, Maurice. *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Brine, Adrian ve Michael York. *Shakespeare Oyunculuğu*, çev. Ali H. Neyzi, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- Bruder, Melissa, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto, Scott Zigler. *Oyuncu İçin Pratik El Kitabı*, çev. Deniz Ölmez, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Carlson, Marvin. *Performance*, New York and London: Routledge, 2004.
- Chekhov, Michael. *On the Technique of Acting*, New York: Quill A Harper Resource Bookby Mala Powers, 1991.
- Diderot, Denis. *Aktörlük Hakkında Aykırı Düşünceler*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996.
- Elçin, Seçil. "Examining the Issue of Essence and Concept of Ecstasy in Singularity and Community in Relation to Acting" Yüksek Lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2021.
- Feral, Josette ve Bermingham, Ronald P. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", *SubStance* 98/99 (2002), 94-108.
- Grotowski, Jerzy. *Yoksul Tiyatroya Doğru*, çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayınları, 2002.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- İspirli, Hazal. "Nötr Maske, Nötrlük, Komedi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 32 (2021):169-188.
- Karaboğa, Kerem. *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, İstanbul: E Yayınları, 2008.
- Klee, Paul. *Bauhaus Ders Notları ve Yazılar*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2010.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. "Diderot: Paradox and Mimesis", *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, 248-266. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- Lecoq, Jacques. *Şiirsel Beden*, çev. Mine Çerçi. Ankara: Nota Bene Yayınları, 2015.
- May, Rollo. *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *Ezersiz Ortaklık*, çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Monokl Yayınları, 2020.
- Richards, Thomas. *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Aysin Candan, Hülya Yıldız, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2005.
- Sayın, Zeynep. *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Shakespeare, William. *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- Ülgen, Tulu. *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*. İstanbul: SubPress Yayıncılık, 2018.
- Zeynep Sayın, "An- Arşiv" Youtube video, 26 Mart, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=uwP5wJT6iRM&t=1293s>

Atf Biçimi / How cite this article

Elçin, Seçil. "Issue of Essence in Acting on The Axis of Singularity and Community" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38 (2024): 51-61. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1459104>

Kurmaca ve Gerçek İlişkisi Üzerine Bir Kitap: *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?*

A Book on the Relationship between Fiction and Reality: *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?*

Duygu Toksoy Çeber¹ 

¹Doç. Dr. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye.

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Duygu Toksoy Çeber

E-posta/E-mail : dceber@ankara.edu.tr

ÖZ

Beliz Güçbilmez'in 2023 yılında, Kolektif Kitap tarafından yayımlanan *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?* adlı kitabı kurmaca ve gerçek ilişkisi üzerine bir deneme kitabıdır. Güçbilmez'in kurmaca konusunu teorik ve pratik olarak tartışmaya açtığı bu kitap, hem alanın uzmanları hem de alana ilgi duyan okur için katmanlı bir yapı sunmaktadır. Bu yazıda Güçbilmez'in *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?* adlı kitabı tanıtılacaktır.

Keywords: Kurmaca, Bellek, Metafor, Palimpsest, Anlatı

ABSTRACT

Published by Kolektif Kitap in 2023, Beliz Güçbilmez's "Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?" is an essay book exploring the relationship between fiction and reality. In this book, Güçbilmez delves into the theoretical and practical aspects of fiction, offering a layered structure for both experts in the field and readers interested in the subject matter. In this article, Güçbilmez's book "Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?" will be reviewed.

Anahtar Kelimeler: Fiction, Memory, Metaphor, Palimpsest, Narrative

Başvuru/Submitted : 28.03.2024

Kabul/Accepted : 24.05.2024



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

Giriş

*İroni ve Dram Sanatı, Zaman Zemin Zuhur: Geçmişin Tiyatral Temsili*¹ adlı kitapları ve tiyatro teorisi alanındaki makaleleriyle, özellikle tiyatro alanında üretim ve araştırma yapan okurların yakından takip ettiği Beliz Güçbilmez, Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız? adlı kitabında daha geniş bir okur yelpazesine sesleniyor. Kurmaca ile gerçek ilişkisi üzerine deneme niteliğinde olan bu kitap, kurmaca fikrini hikaye, roman, anlatı, tiyatro, sinema gibi alanları kapsar biçimde kullanıyor. Kitabın teorik tartışmalara yer veriyor olması, örneklerle konuları anlaşılır hale getirmesi, ayrıca küçük hikaye parçalarıyla pratiğe ilişkin veriler sunması, alanların birbirlerini beslemelerine imkan sağlıyor. Okurun zihnine katı kategorilerin belirlenimleri yerine, birbiriyle alışveriş halinde derin ve eğlenceli patikalar çiziyor. Bu nedenle kitap, bir oyuncudan bir ressam, bir akademisyenden bir öykücüye kadar pek çok farklı alanda üretim yapan veya bu alanlara ilgi duyan okurun ilgisini çekebilecek, okurun kendi özel alanlarına doğru genişletebileceği çok katmanlı bir yapıya sahip. Bu katmanlılık sayesinde Güçbilmez, herkesin iyi okur-yazar olamayacağı biçimindeki varsayımların mistik yuvalarını dağıtıyor. Kitap boyunca derinleştirilen temel kavramlardan olan katmanlılık ve çerçeveleme, aynı zamanda kitabın kendi inşa sürecine de eşlik ediyor; böylece üzerine düşündüğü ve hakkında konuştuğu içeriği, kendi yapısında da muhafaza ediyor.

Bu kitabında Güçbilmez, uzun yıllar sürdürdüğü oyun yazarlığı hocalığından, tiyatro akademisyenliğinden ve yürüttüğü okuryazarlık atölyelerinden biriktirdiği düşünce ve deneyimlerini paylaşıyor okurla. Kitapta dikkat çeken bir diğer unsur, yazarın bu kitabı yazma sürecindeki düşünme, öğrenme ve duygulanımlarını da okura sunuyor olması; yazma sürecinin okuma serüvenine dahil olması. Okur, iç içe geçen katmanlar arasında yazarın anekdotların, hatırlamaların, sözcük etimolojilerinin ardına takılan zihninin düşünce kıvrımları arasında geziniyor. Kitap, kurmacanın hayatlarımızdaki yeri, gerçek olanla ilişkisi, hakikati nasıl ve hangi yollardan ürettiği, bir kurmacayı bir arada tutan ve ona bütünlük sağlayan şeyin ne olduğu sorularının peşine takılırken, okuru düşünen ve hisseden bir konuma alıyor. Kurmaca üzerine kurmaca olarak adlandırılacak küçük hikaye bölümleri hem okuru yazmaya teşvik etme hem de kurmacayı yine kurmacanın dilinden sökmeye girişimleri olarak kitapta yer buluyor. Dolayısıyla kitabın kurmacaların bilinçli birer tasarım oldukları yönündeki iddiası, kendi tasarımında da dikkat çekiyor.

Kurmacanın Zihni

Kitap üç temel bölümden oluşuyor: “Kurmacanın Zihni” başlığını taşıyan ilk bölümde temel tartışma zemini inşa ediliyor. Katmanlılık konusu dahilindeki kavramlar olan ironi, çeviri ve bilmece, aynı anda çalışan yapılara odaklanırken, okuru katmanlılık mekanizmasının nasıl çalıştığına bakmaya davet ediyor. Katmanlılığın, yapılar arasında kurulan hiyerarşinin iptali olduğunu da gözler önüne seriyor. Kitapta, kurmacanın alameti farikası olarak işaret edilen metafor, kurmacayla gerçeği, kurmacayla alıcıyı birbirine bağlayan bir köprü olarak ele alınıyor. En temel tanımıyla bir şeyi başka bir şeye benzetme olarak tarif edilen metafor, aslında insanın öğrenirken, anlarken ve anlatırken kurduğu benzerlikler, ilişkiler, köprüler biçiminde tanımlanıyor. Bu bölümde, kurmacanın metafor(lar)dan yapıldığı, benzeterek başlattığı ilişkiselliği başka zihinlerde sürdürdüğü iddia ediliyor.

Kurmacanın Belleği

“Kurmacanın Belleği” adlı ikinci bölüm; hafızaya, hafızanın katmanlılığına, kurmaca zihninin bellekle yoğun ilişkisine odaklanıyor. Kurmacanın ne olduğu sorusu, bir noktada kurmacanın o ana dek neleri sakladığı ve neleri unuttuğunun da cevabı olarak ifade ediliyor. Bu anlamda kurmacanın, olup bitenden geri kalan, hatırlanan ve belki daha önemlisi hatırlamayı bir zamansallaştırmayla yeniden kuran bir yapı olduğu savunuluyor. Kurmaca hafızasının sadece yazarının veya hikayenin hafızasıyla sınırlı olmadığını, aynı zamanda kendinden önce yazılmış, söylenmiş başka kurmacaların da hafızası olduğu öneriliyor. Kitap kurmacaların; yazarın, kurmacanın ve okurun belleği olarak en az üç belleğin toplamından oluşan yeni bir bellek kümelenmesi olduğunu dile getiriyor.

Bu bölümün önemli kavramlarından biri olan palimpsest, mekansal olan ve eş zamanlılık üreten metafora karşılık, zamansal ve art zamanlılık üretimi olarak ele alınıyor. Kurmacalarda palimpsest, Freudyen bastırılanın geri dönüşü, şimdiye musallat olan geçmiş, neyin geleceğe bırakılacağına seçimleri, unutmaya ve hatırlamanın diyalektik süreçleri açısından değerlendiriliyor. Kitapta palimpsest, metinlerarasılık açısından anahtar bir kelime olarak karşımıza çıkıyor ve tıpkı metafor gibi katmanları aynı anda ve bir arada görmeye olanak sağlaması açısından dikkate alınıyor. Bir temsil sanatı olarak kurmacanın orijinali hatırlama, şimdiye çağırma, şimdiden geriye bakma eylemleri olduğu, kurmacanın bellek ve hikaye etme kümelerini kesip çıkartarak bir palimpsest inşa ettiği ifade ediliyor. Bu açıdan pür

¹ Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, Ankara: Deniz Kitabevi, 2005; Beliz Güçbilmez, *Zaman Zemin Zuhur: Geçmişin Tiyatral Temsili*, İstanbul: Kolektif Kitap, 2023

bir orijinallik tasavvurunun imkansızlığına odaklanılıyor. Palimpsest, kendinden önceki başka kurmacaların metaforu; onlara benzeyen fakat onlar olmayan ve kendinden sonra yazılacaklar için yeni bir yüzey biçiminde tarif ediliyor.

Kitap bu bölümde, kurmacanın yapay bir inşa olduğu fikrini, kurmacaların doğum hikayesinden başlayarak anlatıyor; kutsal anlatıların göksel düzlemlerinden yavaş yavaş yeryüzüne inerek dünyevileşmelerini tartışıyor. Bu noktada, her şeyin nasıl başladığını anlatan kurucu mitlerin, bize hayatımızın da anlatılar olmadan veya anlatılmadan oluşamayacağı bilgisini armağan ettiğini dile getiriyor. Bu bölümde, kurucu mitleri anlamaya yönelik tartışmalar, çok eski zamanlarda, Mezopotamya’da “Hiç kimse yokken ne vardı?” diye soran bir kadının zihnine yerleşerek anlatılan kısa bir hikayeye derinleşiyor; hikaye yazma veya hikaye anlatmanın bir düşünme eylemi olduğunu, fikrin hikayede doğduğu hatırlatılıyor. Buna göre her hikaye dünyanın, insanın, hayatın bir metaforu ve bir modelidir. Kitap, bu açıdan kurucu mitler evrenin bilgisini inşa eden ve sonraki kuşaklara aktaran birer zihinsel model olduklarını ve bu işlevleri nedeniyle, herkesin görebileceği bir yerde konumlandırılmaları, *yukarı kaldırılmalarının* gerektiğini iddia eder. Bu konum üstünlüğü arzusu, Platon’un idealar dünyasında da, kaostan kozmosa ulaşma amacı taşıyan anlatılarda da kendine yer bulur. Kitap bu noktada, mitik anlatılarda önemli olanın önce-sonra mantığıyla ilerleyen neden-sonuç zinciri olmadığını iddia ediyor. Çünkü bu anlatıların ilgilendiği asıl meselenin, tekrar edilebilir parçalar ve neyin sonraya bırakılacağına ilişkin seçimler olduğunu savunuyor. Bu anlatılar, devam edenle ilgilenerek zamanı yekpare bir bütünlük olarak algılamanın yolunu açıyorlar. Kitapta hikayelerin *yukarıdan inmesi* ise insanın çizgiyle, dolayısıyla kendi aracıyla göz hizasında buluşması biçiminde tarif ediliyor. Çizgisellik aynı zamanda insanın kendisini zamanda konumlandırmasının ve merkeze almasının hikayesi kitaba göre. Çizgisellik fikriyle birlikte, anlatılarda akıl yürütme aracı önce-sonra mantığı ve neden-sonuç zinciri haline geliyor. Böylece kitap, mitik anlatının yekpare zamanının yerini, her şeyin bir kerelik ve biricik olduğu, telafi edilemez, tarihsel ve doğrusal zamana bıraktığını iddia ediyor. Anlatıların artık tekrarı değil, farkı gözettikleri ve eylemi irade açısından değerlendirdikleri tartışılıyor. Kitaba göre bu durum, sürekli baştan başlayan döngüyü değil; sonluluğu, her şeyin bir gün biteceği kıyamet fikrini getiriyor. Böylece anlatılar, başlangıç, orta ve sonla belirlenmiş doğrusal olay dizisi ediniyorlar. Güçbilmez, bu noktada özellikle Rönesans’ın alameti farikası olan doğrusal perspektife ve onun ürettiği çerçeveleme fikrine odaklanıyor. Perspektifin insanın bakış açısına göre dünyanın çerçeve içine alınması olduğuna yer veriyor. Bu aynı zamanda *Decameron* veya *Hamlet* gibi çerçeve anlatıları veya çerçeve içinde çerçeve ihtiva eden anlatıları doğuruyor. Güçbilmez, doğrusal perspektifin dünyanın seküler bir modelini sunduğunu ve bu modelin kurmacalarda kadim anlatıların sonsuz döngüsünün yerini, sonlu hikayelere bırakması biçimde karşımıza çıktığını; kurmacalarda şimdinin anlaşılmasının çözümünün geçmişin bilinmesine bağlı olduğunu ve nihayetinde kurmacaların her şeyin bir nedeni olduğuna ilişkin bilimsel ve akılsal bir garanti sunduğunu savunuyor.

Kurmacanın Hakikati

Kurmacaların bizi nasıl etkilediğine, gerçek dünyayla nasıl ilişki kurduklarına odaklanan son bölüm, kurmacaların okurda ürettiği gerçeklik hissini teknik bir yaratı ve okurun/izleyicinin kurmacayla ilişki kurabilmesinin koşulu olduğunu iddia ediyor. Sanat yapıtlarını hayatla sınamanın kurmacaların avantajlarını yok ettiğini dile getiriyor ve kurmacaların yapay olmalarına rağmen okurda gerçek duygulanımlar yaratabildiklerine dikkat çekiyor. Kitap, kurmacaların olay dizilerinden ibaret olmadıklarını; dünyanın anlaşılmasını, dünya hakkında düşünülmesini sağlayan kompakt ve düzenlenmiş birer model olduklarını savunuyor. Bu model, hayattan seçilmiş ham verilerin işlendiği, gerçeklikten çekip çıkarılmış parçaların kurmacanın kadrajı, ölçeklendirmesi ve ışığında görüldüğü bir tasarım biçiminde tarif ediliyor kitapta. Bu tasarımın, gerçeklikten sonuç çıkarabilmemizi sağlayan bir kılavuz olduğu da savunuluyor. Kitap, kurmacaların hayatın üretmediği görme pozisyonlarını ürettiğini, hayatın sorularımıza karşı kayıtsızlığı, keyfiliği ve irrasyonelliğine karşın, muhtaç kaldığımız rasyonaliteyi bize sunduğunu iddia ediyor. Bu noktada, Güçbilmez, sanatı gerçeğe sadakat üzerinden açıklayan, sanatı olanı olduğu gibi yansıtmakla ilişkilendiren yansıtma teorisini tartışıyor ve kurmacaların böyle bir sorumluluğu olmadığını ifade ediyor. Oscar Wilde’ın “Hayat, sanatın taklididir” sözünü ödünç alarak, kurmacanın hayat karşısında tasarıma sahip olmalarıyla avantajlı olduklarını savunuyor.

Güçbilmez’e göre kurmaca, her durumda geçerli evrensel doğruların olmadığını gösterdiği gibi, bu varsayımların sınıandığı da bir alandır. Güçbilmez bu noktada, kurmaca yazarlığında tavsiye edilen anafikir ile yazmaya başlama önerilerini tartışıyor ve iyi kurmacaların okuruna bir şey öğretmek, açıklamak veya onları bir fikre ikna etmek gibi hedeflerinin olmadığını ifade ederek, önceden belirlenmiş bir anafikirle yazmaya başlamak yerine, hikaye anlatmaya yönelmeyi tavsiye ediyor. Güçbilmez’e göre kurmacalarla karşılaşan okur, kaçınılmaz olarak bir şeyler öğrendiği gibi, onu yazan yazar da yazma süreci boyunca öğrenir. Bu nedenle sabit bir noktadan başlayarak veya sabit bir noktaya varmayı amaçlayarak yazmak yerine, evrensel doğruluk iddialarını sınavan bir düşünme ve deneyim modeli sunmaya çalışmak daha kıymetli olacaktır.

Nihayetinde Güçbilmez, kurmacalara vicdanlı olmayı, empati kurmayı, duygusal eğitimimizi borçlu olduğumuzu ve kurmacaların gerçeğin gerçek olduğunun garantörü olduklarını öne sürüyor. *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?* adlı kitap, kavramları tartışırken önemli teorilere yer veriyor olması ve karmaşık teorik argümanları günlük konularla ilişkilendirmesiyle, okurlarına zengin bir katmanlılık sunuyor ve kurmacayla ilgilenen herkesin mutlaka okuması gereken, oldukça ufuk açıcı bir kitap olma özelliği kazanıyor.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar finansal destek beyan etmemiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: Author declared no conflict of interest.

Financial Disclosure: Author declared no financial support.

ORCID:

Duygu Toksoy Çeber 0000-0001-8921-6075

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

Güçbilmez, Beliz. *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?*. İstanbul: Kolektif Kitap, 2023

Güçbilmez, Beliz. *İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi, 2005.

Güçbilmez, Beliz. *Zaman Zemin Zuhur: Geçmişin Tiyatral Temsili*. İstanbul: Kolektif Kitap, 2023.

Atf Biçimi / How cite this article

Toksoy Çeber, Duygu. "Kurmaca ve Gerçek İlişkisi Üzerine Bir Kitap: *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?*." *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız? İncelemesi*, yazar Beliz Güçbilmez. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38, (2024): 62-65. <https://doi.org/10.26650/jtcd.2024001>

Dijital Dünyanın Dramatik Sesi: *Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği* Üzerine Bir İnceleme

The Dramatic Sound of the Digital World: A Review on Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği

Gonca Ekin¹ 

¹Araştırma Görevlisi, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Gonca Ekin

E-posta/E-mail : gonca.katman@yeniuyuzil.edu.tr

ÖZ

Müşerref Öztürk Çetindoğan'ın Ekim 2023'te Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları'ndan ilk baskısı yapılan kitabı *Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği*, sesin uzamı ve işitsel olanın estetik olanaklarına özel bir vurgu ile radyo tiyatrosunu, tarihsel bir perspektiften, gelişen teknolojinin sunduğu olanakları da değerlendirerek teknik ve teorik bir bakışla inceliyor. Kitap, radyo oyunu yazmak isteyenler için bir kılavuz niteliği taşımakla birlikte radyo tiyatrosuna dair kavramsal ve kuramsal tartışmalara yer vermesiyle tiyatro literatürümüzdeki önemli bir eksiği kapatıyor.

Keywords: Radyo Tiyatrosu, Ses Tiyatrosu, Radyo Oyunu, Oyun Yazım Tekniği, Podcast

ABSTRACT

Müşerref Öztürk Çetindoğan's book *Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği* discusses radio theater from a historical perspective, with a special emphasis on the space of sound and the aesthetic possibilities of the auditory, and examines its technical and theoretical features by evaluating the opportunities offered by developing technology. The book serves as a guide for those who want to write radio plays. At the same time, it fills an important gap in our theater literature by including conceptual and theoretical discussions about radio theater.

Anahtar Kelimeler: Radio Theatre, Sound Theatre, Radio Play, Technique of Playwriting, Podcast

Başvuru/Submitted : 30.04.2024

Kabul/Accepted : 05.06.2024



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

Giriş

Geleceğin radyosu sonsuz girişimleriyle başa çıkmanın yollarını açacak, tüm dünyayı sesin ortak uzamında birleştirecek, yüzyılın sonunda üzerine dantel örtülmüş nostaljik görünümüne rağmen bir cihazın düşünceyi duyuşsal olarak dönüştürebildiğini görmenin coşkusuyla günümüz internet teknolojisi içinde çoğalan dijital ortamlara kadar uzanmayı bilecektir.¹

Walter Benjamin yüzyıl başında radyo ile tiyatro arasındaki ilişki hakkında şu değerlendirmeyi yapar: “*Tiyatro ve Radyo: Bu iki kurumu tarafsız bir gözle değerlendirince, uyumlu olduklarına dair bir his uyanmaz. Buradaki rekabet ilişkisi, radyo ile konser salonu arasındaki kadar kıran kırana değildir. Yine de insan radyonun sürekli genişleyen faaliyet alanına da tiyatrodaki sürekli derinleşen krize de fazlasıyla aşına olunca, ikisi arasında iş birliği kurulmasını hayal etmek dahi güçleşir. Gelin görün ki böyle bir iş birliği mevcut, hem de epeyce vakittir.*”² Bu iş birliği bugün yeni olanaklarla düşünölmeye devam ediyor. Bu çalışma tiyatro ile radyo arasındaki ortak mirası kullanarak yeni iş birlikleri için farklı kapıları aralamaya çalışıyor.

Yazar, *duyulan tiyatro* terimi ile; *kulak tiyatrosu*, *ses tiyatrosu*, *radyofonik piyes*, *mikrofondada tiyatro*, *dramafon*, *podactö* gibi benzer terimleri ortak nitelikleri bakımından tek bir çatıda toplamayı hedefliyor. Bu terim dramatik sesin teknoloji ile buluşmuş halini, yalnızca ses ve söz ile gerçekleştirilen her türlü dramatik etkinliği ifade ederken hikâye anlatımını da dahil ediyor. Eser, titiz bir çalışma ile radyo tiyatrosunun, sadece duyarak alımlama üzerine kurulu, kendine özgü amaçlar doğrultusunda kendine özgü teknikler içeren, tiyatronun gidemediği yerlere gidebilen, zihinsel canlandırma ile yaratıcılığı ve hayal gücünü tetikleyen, yazarlıktan seslendirmeye kadar pek çok disiplini içeren kapsamlı bir çalışma olduğunu ortaya koymaya çalışıyor.

Radyo tiyatrosu, radyonun icadının hemen ardından hızla gelişen ancak televizyonun icadıyla popülerliğini yitiren bir sanat olsa da bugün dijital dünyada yeni ve önemli bir fırsat yakalamıştır. Dijital platformlardaki podcast yayınlar duyulan dramatik sesi ve hikâye anlatımını yeniden gündeme getirmiştir. Müşerref Öztürk Çetindoğan’a göre dijital platformlar radyo tiyatrosundan da öteye geçilmiş, her an her yerden ulaşılabilir bir kayıt olarak podcast, radyo oyunları için daha geniş ve esnek bir alan açmıştır.

Kitap ana bölümlere ayrılmamış ancak ilgi uyandırıcı başlıklarla akıcı bir şekilde ilerletilmiştir. Müşerref Öztürk Çetindoğan, radyo tiyatrosu hakkında bilgi sahibi olmayanlar için de radyo tiyatrosu hakkında daha detaylı bilgi edinmek isteyen okuyucu için de işlevsel bir çalışma ortaya koymuştur.

Yazar ilk önce *ses uzamı (soundscape)* terimi üzerinden sesin insan üzerindeki etkisini, dinlemenin boyutlarını açıklayarak duyma ile dinleme arasındaki farka vurgu yapıyor. Sesin uzamı ve sesi oluşturan öğeleri açıklamaya girişirken insanın sesle olan ilişkisinin dönüşümünü teknolojik gelişmeler ışığında inceliyor. Yazara göre iletişim dinleme ile başlar. Ses, içsel olan ile dışsal olanı birleştirir; dinleyen olarak insan hep sesin uzamındadır. Ses uzamı; sesi çıkaran(söyleyen), sesin kendisi ve zaman-mekândan ibarettir. Ses uzamı insan ile oluşuyorsa bu aynı zamanda uygarlıkla ilgilidir ve bu yüzden sürekli olarak yeniden inşa edilen ve değişen bir özelliğe sahiptir. Yazarın David Hendy’den aktardığına göre ses, insanlar üzerinde iyi veya kötü etkilerde bulunabilir. Bu nedenle sesi anlama, kontrol etme, sessizliği dayatma ya da dinlemeye teşvik etme arzusu çok eskilere dayanır. Yazar, insanın iç sesinin dünyanın seslerinin içinde olduğunu ve bu bütünü kavramanın dinleme ve öğrenme için önemli bir farkındalık olduğunu altını çizer. Bu farkındalık radyo tiyatrosu için önemli bir niteliği ortaya çıkarır: Dinlemede görme gibi fenomenin kaynağı somut değildir; kaynağı görölmeyen ses “ruhani”dir ve duyanın hayaline göre biçimlenir.

Radyodan önce ses ile ilgili önemli bir aydınlanmanın fonografin icadı ile olduğunu vurgulayan yazar, matbaa yazı için ne ise fonografı da ses için benzer bir yere konumlandırır. Fonograf sayesinde dinleyen kitlesi ortaya çıkmış, seslerin kaydedilebilmesi dinlemeyi başlı başına bir faaliyete dönüştürmüştür. Müşerref Öztürk Çetindoğan, fonografin, sözleri sestem susturan yazının icadından sonra sesi ve sözcükleri bir araya getiren önemli bir buluş olduğunu, bu buluştan sonra sanatta da sese ve duymaya özel bir ilgi gösterildiğini aktarır. Romantik sanat duyanın zarif bir ruh ile gerçekleşebileceğine vurgu yaparken makineleşme sonrasında sanayi makinelerinin yoğun sesi doğaya karşı bir zafer olarak gösterilmiş, gürültünün estetiği üzerine düşünmeye yönlendirmiştir.

Kitabın devamında “Küresel Köyün Yerel Sesi: Radyo” ve “Avant-Garde Sesler: Kablosuz Hayal Gücü”nden Radyo Sanatı’na” başlıkları altında radyonun icadından, onun toplumsal iletişimin ve eğlence kültürünün önemli bir parçası haline gelene kadar tüm öyküsü adım adım kronolojik olarak aktarılır. Başlangıçta yalnızca bir iletişim aracı olan radyo büyük bir hızla sanatsal söylemin sesine dönüşmüştür. Bu dönüşümün öncüleri Avant-Garde akım sanatçıları

¹ Müşerref Öztürk Çetindoğan, *Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği* (İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2023), 54.

² Walter Benjamin, *Radyo Benjamin*, Haz. Lecia Rosenthal (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2018), 412.

olmuştur. Yazar, Filippo Tommaso Marinetti, Tristan Tzara, Paul Deharme, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud gibi isimlerin radyo üzerine düşünce ve deneysel çalışmalarını, manifestolarını işaret eder. Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi akımlar gürültü ve sessizliğin uyumunu över ve radyo tiyatrosunu diğer sanat türlerine karşı yüceltirler. Brecht ve Benjamin'in radyo çalışmalarında ise öğreticilik, etkin dinleyici ve yabancılaştırma nitelikleri ortaya çıkar; epik tiyatro yaklaşımıyla radyoda propaganda yapılabileceğini göstermeye çalışırlar. Müşerref Öztürk Çetindoğan'a göre, bakıldığında sesin kökeni kutsal bir geçmişe açılan fenomendir.

Başlığın devamında radyonun hem uluslararası hem de Türkiye'deki tarihine yer veren yazar, radyo tiyatrosunun tarihsel arka planını düzenli bir akış içinde yeteri kadar yoğun ve aynı zamanda yalın bir dille aktarmıştır. Türkiye'de radyonun bireysel kullanımı gecikmemiş, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında günlük haber alma aracı olarak kullanılmış, savaş sonrasında ise yazarın radyofonik kültür çağı olarak adlandırdığı canlı bir dönem yaşanmıştır. Dünyada da Türkiye'de de radyo televizyon ile sürekli yarışmak zorunda kalmış fakat gelişen teknoloji içinde her daim kendine özel bir yer bulmayı başarmıştır.

"Görülen Ses'ten Duyulan Ses'e: Radyo Tiyatrosu Düşüncesi" adlı bölümde radyo tiyatrosunun ayırıcı özellikleri tiyatro ile karşılaştırmalı olarak incelenir. Radyo tiyatrosu öncelikle mutlaka bir cihazın varlığını gerektirir. Duyulan tiyatrodan bahsedebilmek için yazar iki temel koşul koyar; mikrofon ve kayıt cihazı. Duyulan tiyatro, alımlayıcıyı görsel karmaşa içinde bir keşfe sokmak yerine yalın bir yapı içinde hayal gücü ile baş başa bırakır. Eser, radyo tiyatrosunun ekonomik ve pratik oluşuna da vurgu yapar; dinleyici kitlesi çok geniştir, radyo tiyatrosu radyo cihazının olduğu her yere gider, belirgin bir mekânı yoktur; yani aslında Margeret Morse'un tabiri ile bir "yokmekân"dır. Fakat bir o kadar dinleyicisine yakındır; radyo tiyatrosunda her şey dinleyenin önünde gerçekleşiyormuş gibi aktarılır. Yazar, radyo tiyatrosunun kendine özgü teknik ve yapısı olması gerektiğini özellikle vurgular; tiyatroyu taklit etmemeli, gerekirse onu klasik bir eseri radyo için uygun bir yapıya dönüştürmelidir.

Radyo oyunu yazmak için öncelikle duyulan dramatik sesin ilkelerinin kavranması gerekir. Kitabın devamında yazar, hem sesin hem de radyonun estetik olanaklarını araştırırken, toplumsal ve bireysel yaratıcılığı tetikleyecek olan dramatik yazım tekniklerini gözden geçiriyor. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, Kıvanç Nalça, Robert McGee, Tim Crook gibi isimlerin çalışmalarından referansla bir radyo oyunu için konusunu bulmaktan ses, efekt, müzik kullanımına kadar tüm yazın süreçlerine dair teknik bir yol çiziyor. TRT ve BBC'nin yazım önerilerine de yer verilen kitabın bu bölümü ayırıcı özellikleri ön plana çıkarıyor: Radyo tiyatrosunda konuşma örgüsü tiyatroya göre daha çok önem kazanır. Radyo oyunlarının uzunluğu radyo yayın akışı içinde gerçekleştiği için bir saati geçmemelidir. Oyunlarda çok fazla oyun kişisi olmamalıdır. Radyo oyunlarında ses, müzik ve efekt kullanımı son derece önemlidir; atmosfer, eylem, mekan, sahne geçişleri gibi temel anlatı öğeleri, tiyatrodaki dekor, kostüm, makyaj, hepsi tamamen işitsel yolla aktarılır. Yazar, radyo oyunu yazarlarının bugün artık interaktif, etkileşimli, görüntü ya da yapay zeka destekli oyunlar yazmaya yönelseler de bu tekniklerle dramatik sesin her zaman dinleyicide bir karşılık bulacağına, tek mikrofonlu tek odalı stüdyoda anlatılan hikayenin özünün hep aynı kalacağına, dair inancını dile getirir.

Bu çalışma meraklılarına; radyo teknolojisine, dijital dinletilere, radyo oyunlarına dair gerekli bütün bilgileri aktarmanın yanında adeta bir sonraki gelişmenin de yönünü çizmeye çalışıyor. Fakat yazar ara ara sesle olan ilişkiyi romantize etmekten kaçınmıyor. Radyo tiyatrosunun kendine özgü yapısı için bir çerçeve çizilmeye çalışılırken sesin ve dinlemenin ruhsal-psikolojik ya da yer yer bireysel-toplumsal etkilerine yapılan vurgu, diğer tiyatro biçimleri ile hiyerarşik bir ilişki kurma tehlikesi ortaya çıkarıyor. Kimi tespitler toplumbilimsel bir bakışla ifade edilirken bir anda fenomenoloji ya da sanat felsefesi alanına kayan tartışma anlatımı kesintiye uğratabiliyor. Sesin gücünü kanıtlamak için dinleme eylemi didik didik ediliyor ancak bu yakınsak mercekle nedeniyle tekrar eden teorik bilgiler çalışmanın radyo oyunu yazımı üzerine desenlenen odağını dağıtma tehlikesi taşıyor.

Kitapta seslendirme sanatına, radyo tiyatrosunun gelişiminde önemli rol oynamış olan seslendirme sanatçılarına da yeterince yer verilmediği görülebilir. Diğer yandan, yazım tekniği üzerine verilen bilgilerin yanında farklı türlerde ve teknik anlamda başarılı radyo oyunu örnekleri ile bilgilerin pekiştirilmesi, yazım formatına dair örneklerin paylaşılması okuyucu için faydalı olabilirdi. Belki de bu noktalar farklı türlerde radyo oyunlarının karşılaştırıldığı, analiz edildiği, teknolojik gelişmeleri takip eden yazım tekniklerindeki ilerlemenin doğrudan oyunlar, yazarlar veya seslendirme sanatçılarından başarıları üzerinden incelendiği, eksiklerin tespit edildiği, medya-iletişim sektörünü de değerlendiren yeni bir çalışmaya motive edecektir.

Yalınlık, ritm, uyum, dinleyici, katılımcı, hayal gücü, akustik... Kitap teknoloji ile karakterize olan oyun türünü hem teknolojik gelişmeler hem de tiyatro sanatı ve teorisini merkeze alarak incelemesiyle benzer çalışmalardan ayrılıyor. *Duyulan Tiyatro*, modası geçmiş gibi görünen bir sanat biçimine yeni olanaklarla yeniden can vermeyi, yeni radyo oyunu yazarlarının yetişmesi için motivasyon yaratmayı, dijital platformlarda bireysel ve toplumsal olanı etkilemenin ya da tetiklemenin yollarını keşfetmeyi hedefliyor. . . Yokmekânın olmayan frekansında, sınıfsal ayrımların olmadığı,

ana akımın dışında olanların da dinleyici bulduğu, her sesin kendine özgü tınısını duymayı ve sessizliğe kulak vermeyi öneriyor.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar finansal destek beyan etmemiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: Author declared no conflict of interest.

Financial Disclosure: Author declared no financial support.

ORCID:

Gonca Ekin 0000-0002-7465-9575

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

Öztürk Çetindoğan, Müşerref. *Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2023.

Benjamin, Walter. *Radyo Benjamin*. Haz. Lecia Rosenthal, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2018.

Atf Biçimi / How cite this article

Ekin, Gonca. “Dijital Dünyanın Dramatik Sesi: *Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği Üzerine Bir İnceleme*”. *Duyulan Tiyatro: Radyo Oyunu Yazım Tekniği İncelemesi*, yazar Müşerref Öztürk Çetindoğan. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38, (2024): 66-69. <https://doi.org/10.26650/jtcd.21475935>

AMAÇ-KAPSAM

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, tiyatro ve performans çalışmalarına yönelik olarak Haziran ve Aralık aylarında yılda iki kez yayınlanan hakemli, açık erişimli, bilimsel bir dergidir.

Dergi, dramatik metinleri ve prodüksiyonları analiz eden sosyal, tarihsel, teorik araştırmalara yer verir. Yayın dilleri İngilizce, Almanca ve Türkçe'dir.

Dergi, ulusal ve uluslararası camiaları hedeflemekte, yayın kurulunda hem ulusal hem de uluslararası üyeler bulunmakta ve uluslararası yazar katkılarını artırmayı amaçlamaktadır.

Derginin hedef kitlesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur.

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 yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, 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 Atf-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 Atf-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 Yayınlanmış 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 is a peer-reviewed, open-access, scientific journal published biannually in June and December. It is devoted to study of theatre and performance.

The Journal features social and historical studies, theoretical inquiries that analyze dramatic texts and production. The languages of publication are English, German and Turkish.

The journal targets national and international audiences, has both national and international members in the editorial board, and aims to enhance international author contributions.

The target group of the journal consists of academicians, researchers, professionals, students, related professional and academic bodies and institutions.

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 external 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 Bölüm Dergisi* 17 (2010), 87.

SN Firidinoğlu, “Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Kahraman Destanı,” 89-90.

B Firidinoğlu, Nilgün. “Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Kahraman Destanı” ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010), 85-97.

Translated Journal Article

FN Charlotte Rea, “Kadın Tiyatro Grupları”, çev. Aysan Sönmez, *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi* 12 (2006), 22.

SN Rea, “Kadın Tiyatro Grupları”, 25.

B Rea, Charlotte. “Kadın Tiyatro Grupları”, Çeviren Aysan 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 Mengüoğlu, 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
	/...../.....