

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI / NUMBER 40 • YIL / YEAR 2025



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Sayı / Number 40 • Yıl / Year 2025

Dizinler

Indexing & Abstracting

Scopus

MLA International Bibliography

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Central & Eastern European Academic Source

EBSCO International Bibliography of Theatre & Dance with Full
Text

Gale Cengage

Ulrichsweb

Erih Plus

SOBIAD



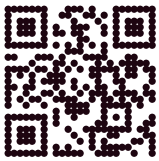
Sahibi
Owner Prof. Dr. Sevtap Kadioğlu
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı
İşleri Müdürü
Responsible
Manager Prof. Dr. Hasibe Kalkan
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Türkiye

Yazışma
Correspondence İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü
Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Theatre Criticism and Dramaturgy
🏠 Ordu Cad. 196, Oda No: 265, Laleli, Fatih 34459, İstanbul, Türkiye
☎ +90 (212) 455 57 23
✉ jtcd@istanbul.edu.tr
🌐 <https://jtcd.istanbul.edu.tr/>

Yayıncı
Publisher İstanbul Üniversitesi Yayınevi
istanbul University Press
🏠 İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt/Fatih, İstanbul, Türkiye
☎ +90 (212) 440 00 00
✉ iupress@istanbul.edu.tr
🌐 <https://iupress.istanbul.edu.tr/>

Yayın Türü
Publication
Type Yaygın Süreli
Periodical



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 languages of the journal are Turkish, English, German and French.

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

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

Dergi Yazı Kurulu

Editorial Management

Baş Editör Editor-in-Chief	Nilgün Firidinoğlu <i>İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye</i> nfridin@istanbul.edu.tr
Baş Editör Yardımcıları Co-editors-in-Chief	İstek Serhan Erbek <i>İstanbul Üniversitesi, İstanbul Türkiye</i> serhanerbek@istanbul.edu.tr
Yönetici Editör Managing Editor	Hasibe Kalkan <i>İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye</i> hasibe.kalkan@istanbul.edu.tr
Tanıtım Yöneticisi Publicity Manager	Hatice Yağmur Bayazit <i>İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye</i>

Editöryal Danışma Kurulu

Editorial Advisory Board

Dikmen Gürün	<i>Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, Türkiye</i> dikmen.gurun@khas.edu.tr
İhsan Kerem Karaboğa	<i>Arkin University of Creative Arts and Design, Kyrenia, North Cyprus</i> kerem.karaboga@arucad.edu.tr
Christopher Balme	<i>Ludwig Maximilian University, Munich, Germany</i> balme@lmu.de
Dennis Kennedy	<i>Trinity College Dublin, Dublin, Ireland</i> dkennedy@tcd.ie
Platon Mavromoustakos	<i>National & Kapodistrian University of Athens, Athens, Greece</i> platon@theatre.uoa.gr
Khalid Amine	<i>Abdelmalek Esaadi University, Tetouan, Morocco</i> k.amine@uae.ac.ma
Gaston A. Alzate	<i>California State University, Los Angeles, USA</i> galzate@calstatela.edu
Ayrin Ersöz	<i>Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye</i> aersoz@yildiz.edu.tr
Jean Graham-Jones	<i>The City University of New York, New York, USA</i> graham-jones@gc.cuny.edu
Zerrin Yanıkkaya	<i>Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla, Türkiye</i> zerrinyanikkaya@maltepe.edu.tr
Marcello Gallucci	<i>Accademia di Belle Arti L'Aquila, L'Aquila, Italy</i> m.gallucci@abaq.it
Matthias Warstat	<i>Freie Universität, Berlin, Germany</i> matthias.warstat@fu-berlin.de
Rüstem Ertuğ Altınay	<i>University of Milan, Milan, Italy</i> ertug.altinay@unimi.it



- Anna Stavrakopoulou** *Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, Greece*
stavrak@thea.auth.gr
- Özlem Belkis** *Dokuz Eylül Üniversitesi, 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



İçindekiler

Table of Contents

Araştırma Makalesi Research Article	
Scenes of Translation: The Politics of Representation in Contemporary Dramaturgy	01
Adam Czirak	
Araştırma Makalesi Research Article	
İki Türkçe Klasik Tragedya Uyarlamasına Bakarak: Brecht Bize Ne Söyler?	17
Examining Two Turkish Adaptations of Classical Tragedy: What does Brecht Tell Us?	
Mehmet Fatih Uslu	
Araştırma Makalesi Research Article	
Sınırların Metalaştırılması ve Bir Kültür Endüstrisi Örneği Olarak <i>E-Mülteci</i> Oyunu	31
Commodifying Borders and an Act of Culture Industry in <i>E-Mülteci</i> (<i>E-Refugee</i>)	
Banu Öğünç	
Araştırma Makalesi Research Article	
Trivialising the Truth and the Humiliation of Identity: <i>Death of England: Delroy</i>	48
Mesut Günenç	
Araştırma Makalesi Research Article	
Yaşlılık Denen O Uzak Ülkeyi Yakın Kılmak: Mohamed El Khatib'ten <i>La vie secrète des vieux</i>	59
(Yaşlıların Gizli Yaşamı) Oyununda Biçim ve İçeriğin Örgüsü	
Bringing Closer the Distant Land Called Elderliness: The Interweaving of Form and Content in Mohamed Al Khatib's <i>La vie secrète des vieux</i> (The Secret Life of the Elderly)	
Özlem Hemiş	
Araştırma Makalesi Research Article	
Emancipating the Spectator: Performance and Experience in Tiyatrotem	78
İstek Serhan Erbek	
Araştırma Makalesi Research Article	
Sovereignty, Identity and Populism: Critiques of Brexit and Trump in <i>My Country</i> and <i>Building the Wall</i>	90
Hakan Gültekin	

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi
Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Submitted 24.01.2025
Revision Requested 26.02.2025
Last Revision Received 18.03.2025
Accepted 27.03.2025
Published Online 14.04.2025

Research Article

Open Access

Scenes of Translation: The Politics of Representation in Contemporary Dramaturgy



Adam Czirak¹  

¹ University of Vienna, Department for Theatre, Film and Media Studies, Vienna, Austria

Abstract

In the last decades, performers on European and US-American stages have tended to speak explicitly on behalf of others instead of portraying them. Those privileged enough to take the stage often do so in order to turn it into a political arena for making their voices heard and interweaving them with the voices of others through the strategies of narration, translation or reporting. For many of these politically engaged productions—which reach from performances of auto-fictional speech and re-writing to Institutional Critique and decolonization—the notion of translation may offer an operative conceptual framework. Looking at a variety of examples, such as Lupita Pulpo, Nature Theater of Oklahoma, Gintersdorfer/Klaßen, William Pope. L, Ibrahim Quaraishi and Satch Hoyt, I will explore contemporary dramaturgies of representation as a form of translation, which I will define, drawing on Walter Benjamin, as a form of repetition that is necessary and impossible at the same time. Inspired by Gayatri Spivak's notion of 'postcolonial translation' and Fred Moten's concept of 'nonperformance,' I will focus on staging strategies that relate experiences from the history of colonialization which resist naturalistic ways of representation or reenactment, developing instead dramaturgies of translation.

Keywords

translation · representation · re-writing · nonperformance · reenactment



Citation: Czirak, Adam. "Scenes of Translation: The Politics of Representation in Contemporary Dramaturgy" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi–Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* 40 (2025): 1-16. <https://doi.org/10.26650/jtcd.2025.1626529>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Czirak, A.

 Corresponding author: Adam Czirak adam.czirak@univie.ac.at



Introduction

Raising a voice and the discursive and social positioning of the speakers onstage are becoming increasingly relevant in theater and dance performances of the last decades. Rather than stressing the sensuous, somatic dimension of speech, a central concern for the paradigm of post-dramatic theater¹, today's theatrical productions foreground a different aspect of speech acts, compelling us to ask a new set of questions: Who is speaking on the stage? On whose behalf are they speaking? Whose voice are we hearing? And who bears responsibility for what is said?

Even if the articulation of social situatedness or even the speaking for others is not something completely new in the tradition of performance art, we can notice the proliferation of representational speech in theater settings, too, where performers no longer portray other people but explicitly speak on behalf of themselves or of others. Increasingly, performers tend to either inform us about their social position in announcements made in the first-person singular, or, pursuing an artistic or political goal, they stand in for someone else. In Christoph Winkler's *Taking Steps*, Boris Nikitin's *Universal Export*, Ivana Müller's *In Common*, or in the production *Oratorium* by the Berlin-based performance collective She She Pop, we see actors coming to the front of the stage to announce their identities verbally instead of acting them out. These productions, only a few of many examples, require an analytical apparatus that enables us to examine stage utterances in their relation to the social conditions of speaking.

In this essay, I would like to pay attention to performances that explicitly address the problems of representing others. In a wide range of performances, attempts at representation are not realized as (re)enactments, repetitions or portrayals, but as a process of translation, which I will define, drawing on Walter Benjamin, as necessary and impossible at the same time. Articulating social interests is a complex undertaking that is necessary for giving expression to marginalized biographies and standing up for solidarity and inclusion. On the other hand, it would be naïve to believe in intact and 'authentic' articulations when expressing the social interests of others. As we will see, for Benjamin, there are different types of translation: those suggesting the 'authenticity' or coherence of representation and those leading readers "directly to incomprehensibility"². Digging deeper into the second type of translation, I will connect it to Gayatri Spivak's notion of 'postcolonial translation' and Fred Moten's concept of 'nonperformance' to enable an analysis of staging strategies that relate experiences from the history of colonialization which resist naturalistic ways of representation or reenactment, developing instead dramaturgies of translation.

The Rhetorics of Representation

In the production *Wir sind Volker* (2017) by the performance collective Lupita Pulpo, the utterance of speech acts that reference a social figure outside the aesthetic realm, inviting an (auto)biographical discourse into the performance, becomes the central dramaturgical principle. It is an inclusive theater production featuring a total of 14 people, who give the impression of being on a stage for the first time. They appear one after the other, introducing themselves with their first name and a laconic statement such as "Hello, I'm Anna, I come from Hungary, and I'm a German teacher", or "My name is Tiana, and my boyfriend broke up with me yesterday", or "Dobre dan, my name is Suada, I've been living in Berlin for a year, and I would like to do something with fashion, but until then I'm working as a cleaner in a hotel".³ Before scurrying up to

¹Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jürs-Munby (New York; London: Routledge, 2006).

²Walter Benjamin, "The Task of the Translator," in *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 1, 1913–1926, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), 253–63, 260.

³The quotations are taken from a video documentation of the performance *Wir sind Volker* (Ch./R.: Lupita Pulpo [Ayara Hernández Holz & Felix Marchand], Uferstudios, Berlin, 4 June 2017). The video material can be accessed in the Volkswagen-Bibliothek of the Universität der Künste, Berlin (shelfmark SL 6975).

the only microphone on the stage, they pick a T-shirt from a heap of clothes and put it on. Pretense as a key indicator of theatrical representation is here reduced to an empty and unnecessary gesture of dressing up, as the logic of acting shifts from embodiment to a rhetorical register of (auto)biographical (self-)articulation.

The uncertainties in intonation and in the timing of speech, clear signs of diffidence and nervousness, imbue the scenes with a certain sense of reality, as if the utterances were not quite polished and rehearsed. However, when a teenager, calling herself Angelika, claims to have “*a splitting headache and two grown-up children*”, this sense of authenticity turns out to be a construction. What is more, the actors keep announcing new identities and begin swapping and combining them, thereby constantly rearticulating these identities. Thus, autobiographical speech turns out to be an auto-fictional play with speech acts, which, however, precisely because of the evident implausibility of what is said, opens up a self-referential discourse about the impossibility of distinguishing between self-identical and representational speech, between individuality and its social determinants. The feeling of uncertainty that accompanies our inability to make these distinctions arises from the fact that the self-designations we hear are inextricably intertwined with social categorizations and affiliations. In other words, the focus here is not so much on exceptional biographies than on the complex structures of a social milieu and its irreducible plurality, i.e. everything that struggled to find expression in dramatic stage representations, based as they have been on exclusions and omissions throughout the history of dramatic theater. The performance is political, even if in a humorous way: It negotiates the parameters of a society in which nothing is settled or static. Furthermore, the portrayal of the characters needs to be described as political as well, in that the performers distance themselves from the false fantasies of intact mimetic imitation and the seamless embodiment of social roles and values. In short, what makes the dramaturgy in *Wir sind Volker* so interesting is that the representation of the Other is no longer based on illusory embodiment but is, instead, rhetorically negotiated.

Instead of using techniques of acting, the performers always resort to the same rhetorical figure to create identity on stage. This trope is the prosopopoeia, whose function is to produce performative effects through the purely grammatical installation of a self in the medium of language. What makes the performers’ play in *Wir sind Volker* so interesting is that the speech acts are used, on the one hand, as a political tool to represent social positions, concerns and identities, but, on the other hand, they are articulated in such a way that the phantasmatic visualization of the other, a fusion of role and self is undermined, thus averting the associated danger of naturalizing and stereotyping cultural, sexual and class-based attributions of identity.

In 2008, theater scholar Deirdre Heddon still saw autobiographical performances as dependent on the presence and visibility of the speaking subject, arguing that “[i]ntegral to the here-and-nowness of autobiographical performance is the visible presence of the performing subject—their here and nowness too”⁴. Since the 2010s, however, we have seen something different. Those privileged enough to take the stage often do so in order to turn it into a political arena for raising their voices and interweaving it with the voices of others through the (auto)fictional strategies of narration, translation, reporting, or explicit play-acting, to name a few. Rather than attempting to reveal the self through self-identical speech, auto-fictional performances break the illusion that the first-person singular can be taken for an individual.

Activism, Representation, and Translation

Socially engaged contemporary performances lend credence to the idea that no life can be considered independent of the biographies of others⁵ and that aesthetically framed social figures are suffused with references that point to the world outside the aesthetic realm. To use Shanon Jackson’s terms, the

⁴Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance* (Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2008), 5.

⁵Deirdre Heddon, “To Absent Friends: Ethics in the Field of Auto/Biography,” in *Political Performances. Theory and Practice*, ed. Susan C. Haedicke et al. (Amsterdam; New York: Editions Rodopi B.V., 2009), 111–133.



autonomy of the performing subject becomes a prerequisite for the representation of subjects “*who are heteronomously ‘governed by external rules’*”⁶, whereby the scene is opened up to “*what is heteronomously located outside of it*”⁷. In this context, it is useful to follow Gayatri Spivak and distinguish between two meanings of the word ‘representation’⁸. While re-presentation as portrayal [*Darstellung*] refers to depiction or a kind of ‘speaking about’, understood in theatrical terms as the embodiment of another person in the spirit of psychological realism, representation as *Vertretung* implies a kind of ‘speaking for’. If we follow this argument, representation becomes political only in this second sense. We are dealing with situations in which the performers emancipate themselves in their speaking and acting from the purely aesthetic imperative of depiction, the generation of an illusory presence, using language and the body not simply as means of reproduction, but to draw attention to what is omitted from the portrayal or to the possibilities of being otherwise. This is the logic followed by the performances of representation, which include a broad range of theatrical formats today. First, I would like to offer a brief overview of the range of contemporary performances in which the logic of representation as ‘speaking for’ comes to the fore.

Most obviously, a representational agenda is followed by the dramaturgies of *verbatim theater*, which present political events or life stories in the form of interviews, while remaining trapped in the register of utmost ‘authenticity’ and verism when portraying a real person. A more formally progressive variety of documentary theater is championed by the likes of Hans-Werner Kroesinger and Christine Gaigg. Instead of a mimetic depiction of the past, they rely on overt and explicit citations from various media that contain information about politically significant biographies or events, reading them out and commenting on them in the style of a presenter. In this connection, we should also mention collective forms of research and performance that involve citizens of a town who have not received any formal acting training. Inspired by the foundation of the first civic theater [Bürgerbühne] in Dresden, many European municipal theaters have begun to house participatory theater projects in which the problems facing the town are interpreted by and for those who are affected according to the logic of representation. In certain ways, some forms of immersive theater can also be considered socially engaged. As Florian Malzacher points out, theater today is often turned into a site where court hearings, summit meetings, parliamentary debates, and socially (politically, ecologically, technologically) engaged preenactments take place. These performances are not supposed to reflect society but allow participants “*to try out, analyse, perform, portray, test, examine, or even reinvent social and political procedures*”⁹. In these productions, which are in the tradition of Bertolt Brecht’s revolutionary idea of the *Lehrstück* or Augusto Boal’s forum theater, and which Malzacher describes as ‘social games’ [Gesellschaftsspiele], theater becomes a space for the bodily representation and negotiation of perspectives and ideological or political positions. Last but not least, ‘interpassive’¹⁰ performance forms engage with the logic of representation too. When, for example, the Viennese performance collective God’s Entertainment allows two spectators to be remotely controlled by the rest of the audience, having to fight one another (*Fight Club*) or cuddle and have sex with each other (*Love Club*), the scene is guided by the principle of delegation, moving suffering and enjoyment out of the register of interaction into a representational setting resembling video games.

For some of these productions, which demonstrate the diverse possibilities of representation, the notion of translation may offer an operative conceptual framework, especially if we consider the ways in which it has been used in various discourses of art and cultural theory. The analyses that follow take inspiration

⁶Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics* (New York; London: Routledge, 2011), 15.

⁷Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, 28.

⁸Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?,” in *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, ed. Rosalind C. Morris (New York: Columbia University Press, 2010), 21–78, 33.

⁹Florian Malzacher, *Gesellschaftsspiele: Politisches Theater heute* (Berlin: Alexander, 2020), 134.

¹⁰Robert Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2008).



from models and discourses that explicitly or implicitly draw on Walter Benjamin's conceptualization of translation and which can be understood as the results of a translational turn in the humanities.¹¹ For Homi Bhabha¹², Gayatri Spivak¹³, Tejaswini Niranjana¹⁴, and Rey Chow¹⁵ are connected by the conviction that translation should not be reduced to the transfer of meaning from one language into another, but rather it should be understood as a cultural practice and, potentially, as political intervention in our aesthetically and socially "*dominant fictions*"¹⁶. In what follows, I will look at the ways in which recent stage productions have explored or made use of dramaturgies of translation to critically question illusionistic models of identity and the seamless and intact portrayal of character and narration of events.

Translation as the Uncovering of Rhetoricity

The scenes of translation do not in any way offer an intact speaking-for-others. What they show instead is that these speeches often incorporate so many perspectives and references that they lose control over their own rhetoric, greatly complicating questions of narration and authorship. As Jacques Derrida repeatedly argued, translations promise to escape "*the orbit of representation*"¹⁷, directing our attention to the disseminative character of language and its uncontrollable rhetoric.¹⁸ This is primarily why the 'theater of translation' is aesthetically fascinating: Because it reveals that 'authentic' representation is something fabricated—and therefore always necessary and impossible at the same time. To understand the political dimensions of translation, we need to reflect on its rhetorical peculiarities. I will do this by considering a performance by Nature Theater of Oklahoma.

When it comes to critically reflecting on the rhetoricity of classical dramaturgy, productions by the New York-based Nature Theater of Oklahoma are an excellent case in point. The group's directors Pavol Liska and Kelly Copper obsessively record their conversations during rehearsals, but also in everyday situations, and use them as raw materials for their stage works. In *Romeo and Juliet* (2009), the performers Anne Gridley and Robert M. Johanson delivered monologues for about one and a half hours. Each speech was meant to briefly summarize the plot of Shakespeare's play. Instead of quoting passages from Shakespeare, however, they quoted Americans who had been asked, in surprise anonymous phone calls, to spontaneously retell the story of the Shakespearean original from beginning to end. The production reproduces eight synopses faithfully, that is, the performers recite the phone monologues, including the slips of the tongue, the fillers, and the unintended but increasingly obvious contradictions of the narration.

Most declamations begin with a question about the place where the action takes place: "*Where the hell they are in? Florence or Messina?*" Someone seems to remember that the whole thing happened in a town called Montague. We also hear about invented heroes, new narrative twists, and above all the final tragic blows suffered by Romeo and Juliet, the description of which keeps changing in terms of the sequence of events and the way they die: 'Was there a duel?', 'Did they drink poison or was it a magic potion?' This loss

¹¹Jana-Katharina Mende, "Übersetzung," in *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, ed. Dirk Göttsche et al. (Stuttgart; Weimar: Metzler, 2017), 229-31.

¹²Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London; New York: Routledge, 1994).

¹³Gayatri Chakravorty Spivak, "Politics of Translation," in *Outside in the teaching machine* (New York: Routledge, 1993), 179-200.

¹⁴Tejaswini Niranjana, *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context* (Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992).

¹⁵Rey Chow, *Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995).

¹⁶"[The *dominant fiction* is] the privileged mode of representation by which the image of the social consensus is offered to the members of a social formation and within which they are asked to identify themselves." Jacques Rancière, "Interview: The Image of Brotherhood," in *Edinburgh Magazine* no. 2 (1977), 26-31.

¹⁷Jacques Derrida: "Sending. On Representation," in *Social Research* 49, no. 2 (1982), 294-326, 298.

¹⁸Niranjana, *Siting Translation*, 41; Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven; London: Yale University Press, 1979).

of the coherence of speech, however, is not simply due to lapses in memory, but can also be attributed to intertextual interferences that affect the synopses, whether consciously or unconsciously. The musical *West Side Story* is particularly relevant in this regard, which sets the love story in 1950s New York, as is the feature film *Romeo + Juliet* starring Leonardo DiCaprio and Claire Danes, which updates the material for audiences steeped in the aesthetics of pop culture and television. Remarkably, the retellings are characterized by a certain polyphony of speech that keeps alternating between various characters and both intradiegetic and extradiegetic commentary: “So, and then one took the poison and the other one like oh no, was too late you know... Is that anything remotely like that?”¹⁹ This quotation is a clear example of how spontaneous translation can destabilize the position of the supposedly self-identical speaker. In the above statement, the speaker is first located outside the narrative (“So, and then one took the poison”), then he becomes a protagonist (“oh no”), only to adopt the perspective of the narrator-commentator again who directly addresses the audience (“was too late you know”), and finally, he questions the entire logic of narration by abandoning the fictional universe: “Is that anything remotely like that?” As we can see, this is a vivid example of how retellings can get out of hand. With the dramatic “Oh no!” he seems to attempt to bring the listener closer to the action, while at the same time breaking the conventions of the impartial witness account, thereby violating the coherence of the narrative structure.

Nature Theater of Oklahoma espouses an authorship that is unconventional on Western stages, for it is uncontrollable, diffuse, contradictory and inconsistent. Ultimately, the confusion threatens to spill over to the audience who leave the theater with a jumble of texts that do not hold together at all and that even undermine their own memories of reading the play. I would like to connect the dramaturgical strategy adopted by Nature Theater of Oklahoma—which aims to blow up narrative orders and break down traditional stories into their smallest constituents, thereby deconstructing their illusory coherence—with the concept of translation as formulated in Walter Benjamin’s essay “The Task of the Translator”.

In this essay, Benjamin not only presents his arguments, but he also practices what he preaches. On the one hand, he argues that there are limits to the autonomy of a translator, but on the other hand, he also performs this argument in the text itself. Put differently, we are dealing with a text by Benjamin that has challenged its interpreters to such an extent that one of them, namely Paul de Man, was forced to make the following confession: “Whenever I go back to this text, I think I have it more or less, then I read it again, and again I don’t understand it.”²⁰ A decisive paradox in Benjamin’s position consists in the fact that he considers a translation *both necessary and impossible*. To conceive an idea of the original, we need renderings and repetitions of it, even if the repetition can never be identical with the original. There is no original without a copy, indeed without a translation. Benjamin’s argument suggests that the “*afterlife*”²¹ relies on its “*transformation and [...] renewal*”²²; it is, in other words, dependent on its translations.

The “*task*” [Aufgabe] of the translator, however, is not only “*duty, mission, task, problem*”²³ —Derrida even talks about the “*debt*”²⁴ of the translator—but also an impossibility. For Benjamin, a translation that aims to create a likeness to the original is not attainable. According to Paul de Man, this is exactly what the title of the essay refers to: The task of the translator is an impossible task [Aufgabe], which is necessary, while

¹⁹The quotation is taken from an unpublished video documentation of the performance *Romeo and Juliet* (directed by Pavol Liska & Kelly Copper).

²⁰Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minnesota: University of Minnesota Press 1986), 103.

²¹Benjamin, “The Task of the Translator,” 255.

²²Benjamin, “The Task of the Translator,” 256.

²³Jacques Derrida, “Des tours de Babel,” in *Difference in Translation*, ed. Joseph F. Graham (Ithaca; London: Cornell University Press, 1985), 165-207, 176.

²⁴Derrida, “Des tours de Babel”

also containing the seeds of failure, capitulation, defeat, indeed the ‘giving up’ [Auf-Geben] of the task.²⁵ Drawing on Benjamin’s observations, we could say that Nature Theater of Oklahoma works with a shift in focus, directing attention away from the content of the narrative towards the way in which it can be narrated (or for that matter cannot be narrated), towards the unceasing attempts at translation which both enable and threaten the retellings. Instead of focusing on Shakespeare’s original, the dramaturgical program of the production thus aims to expose the mechanisms of language that here no longer serve to communicate a story, as perhaps they do in the original. In the scenes of retelling, the translations demonstrate that we can never be fully in control of our speech acts, that we always communicate either more or less than we want to or are able to. *“Whereas content and language form a certain unity in the original, like a fruit and its skin, the language of the translation envelops its content like a royal robe with ample folds.”*²⁶

Benjamin’s arguments highlight the fact that second-hand narration—and thus a significant part of our speech situations in which we speak with someone else’s voice or rely on facts that we cannot empirically verify²⁷—always functions as a translation, a fragment which reveals that we can never gain access to an objective reality through language. In the ‘theater of translation’, there is no longer any author vouching for what is said, for here every speech is but a second-hand report.

Benjamin emphasizes that translations are successful only when they let go of the idea of likeness, refusing to become an instrument of communication. Good translations do not try to maintain the illusion of coherent meaning and are willing to *“lead [readers] directly to incomprehensibility”*²⁸. If we apply this principle to the production of *Romeo and Juliet* discussed above, onstage translation turns out to be successful in that the fantasies of clarity, narrative order, and identity—in short, the naive romanticism of dramatic theater—are all suspended. *“[N]o longer governed by sentence grammar”*²⁹, they culminate in an excess of language, making us aware of the mediated, inconclusive, and pluralistic nature of the theatrical production of meaning. This subversive power of translation, however, which can disrupt entrenched narratives and unsettle long-established patterns of meaning production, can also be detected in other examples of politically engaged performances. In the following section, I want to analyze dramaturgical strategies of translation in decolonial pieces that often follow the logic of re-writing.

Re-Writing Onstage

A prominent strategy of onstage translation consists in forms of re-writing or writing back, which have a long tradition in postcolonial literary criticism. There they are understood as counter-discursive procedures concerned not so much with the construction or reconstruction of national identity and history but with using subversive means to undermine their essentialization and hegemonic stability, *“trying to incorporate previously marginalized indigenous or regional knowledge into the discourse”*³⁰. This literary tactic, propagated by Salman Rushdie, has caused a furor not only in literature but, in recent decades, also in the wide field of the performing arts. Examples include post-migrant productions at the Gorki Theater and the Ballhaus Naunynstraße in Berlin and the performances of Monika Gintersdorfer and Knut Klaßen, which revisit European master narratives, such as *Danton’s Death*, *Nathan the Wise*, or *Tales from the Vienna Woods*, in the postcolonial context of our time.

²⁵de Man, *The Resistance to Theory*, 80.

²⁶Benjamin, “The Task of the Translator,” 258.

²⁷Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008), 224.

²⁸Benjamin, “The Task of the Translator,” 260.

²⁹Samuel Weber, *Benjamin’s -abilities* (Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 2008), 92.

³⁰Marion Gymnich, “Writing Back,” in *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, ed. Dirk Götsche et al. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2017), 235-8, 235.

"During rehearsals, we read together, translate, discuss, and make comparisons to current events in various cultures."³¹ This is how Franck Edmond Yao, alias Gadoukou la Star, a member of the multinational theater group Gintersdorfer/Klaßen, describes their working process. "Our debates are sometimes quite heated because we have different opinions of what we read."³² Attacking supposedly politically correct perspectives, these lively and polemical debates can be extremely provocative. They feed into the productions too, becoming their central dramaturgical elements, because they undermine the neat and seamless translation between different cultural experiences and knowledges, a key feature of the group's postcolonial and decolonial theater work. The critical use of politically incorrect clichés about whites or people of color in absurd and stereotyped ways, as well as their inversion, ethnically marked appropriation, and reappropriation—for example, of religious rituals, dances, or bodily gestures—are just as common in the group's arsenal as historically and scientifically verifiable statements that undermine Eurocentric epistemologies. The theater performance *Danton's Death* (2016), for instance, is a tangle of fact-based and fictional allusions to the slave revolts that took place in Haiti at the end of the 18th century. The declared purpose of this production is to use Büchner's script only as an alibi for focusing on the Haitian rebellions rather than the French Revolution. For while the latter is well established in European cultural memory, the Caribbean Revolution is sometimes degraded into a purely French export in Western accounts.³³ To provide an illuminating example of the dramaturgy of re-writing, I want to zoom in on a single scene in *Danton's Death*.

After the actor Matthieu Svetchine has explained the modernist slogans about gender difference, summarizing them by saying that "it still does not become women to lead men",³⁴ performance artist Karin Enzler makes a retort that aptly illustrates onstage re-writing à la Gintersdorfer/Klassen: "Indeed, that would correspond to the Enlightenment image of humanity according to which women are still not regarded as subjects but as property, like Black individuals are described as an 'homme manque', that is a 'deficient human being'. And that's what we have at the end of the 18th century! And what happens in Haiti at the same time? One could perhaps say that society was a little more permeable over there, since it was common practice for women to fight on the front line and participate in a revolution."³⁵ What this passage suggests, making the positioning of a white audience impossible, is that the juxtaposition of the oppressed Western European and the heroized Haitian image of women, arising from the logic of re-writing, is directly mapped onto the comparison between the Western European patriarchal and the Caribbean military subjugation of women. This counter-discursive performative dramaturgy is thus not simply about the reversal of perspectives and the empowerment of minoritized positions. Instead, it makes us aware of the incommensurability in perspective shifts and the "unequal relationships"³⁶ in postcolonial translations. Dramaturgically speaking, the most decisive aspect of Gintersdorfer/Klaßen's postcolonial translation process is "the asymmetry and inequality of relations between peoples, races, languages"³⁷.

The diversity of perspectives is further emphasized by the fact that, in almost all productions of the group, the performers speak in their native languages, translating the speeches of their fellow actors depending on where the performance takes place. Instead of supertitles, which would eliminate comprehension problems, the ensemble's multilingualism is put on display, leading to repeated disruptions and discontinuities in the dramaturgy, while allowing the speeches to be interpreted differently in each case. "When, for example,

³¹Franck Edmond Yao, "Le podium est ma forêt/Die Bühne ist mein Wald," in *Eleganz ist kein Verbrechen. Gintersdorfer/Klaßen*, ed. Kathrin Tiedemann (Berlin: Alexander 2020), 72-81, 75.

³²Yao, "Le podium est ma forêt/Die Bühne ist mein Wald".

³³Günther Heeg, "Heiner Müllers TextLandschaften. Theater der Wiederholung und transkulturellen Überschreitung," in *Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN*, ed. Till Nitschmann and Florian Vaßen (Bielefeld: transcript, 2021), 85-99, 95.

³⁴The quotation is taken from a video documentation of the performance *Danton's Death* (directed by Monika Gintersdorfer).

³⁵Taken from a video documentation of the performance *Danton's Death* (directed by Monika Gintersdorfer).

³⁶Niranjana, *Siting Translation*, 72.

³⁷Niranjana, *Siting Translation*, 1.

*Hauke Heumann as a gay European translates the statements made by Franck Edmond Yao or Gotte Depri, who are straight Black men from West Africa, they begin to resonate in a different way without becoming relativized*³⁸, writes Ted Gaier, who is involved in the productions as a composer. Re-writing onstage thus attempts not only to reimagine the Western literary tradition, but it also shows that the perspectiveless neutrality of the ‘dominant fictions’ of our cultural history is an illusion by allowing us to act out and problematize different viewpoints and forms of embodiment. In essence, re-writings are based on cultural translation processes that challenge or even relativize consensual interpretations of a subject. In the next step, I would like to show how decolonial dramaturgies of translation can make visible and subvert the institutional structures of theater, including its exclusionary mechanisms and forms of racism.

Translation as Institutional Critique

The production *Mittelreich*, originally staged in the Munich Kammerspiele, is the only German-language production to have been invited twice to the Berliner Theatertreffen, one of the most renowned and internationally acclaimed European theater festivals. First in 2016, under the direction of Anna-Sophie Mahler, who staged Josef Bierbichler’s autobiographical chronicle of a Bavarian lakeside innkeeper family from the 20th century in an epic form. In 2018, the German-Senegalese artist Anta Helena Recke created what she calls a “*Schwarzkopie*” [illegal copy, literally ‘black copy’] of Mahler’s production by having the play performed using the same script, the same stage design, and the same stage directions, but casting actors of color for all the roles. Recke went from assistant in Mahler’s production to director in her own, drawing attention through her casting to the ethnic purity that shaped both the National Socialist population politics of the 20th century in Bierbichler’s novel and the politics of representation in Mahler’s production. Instead of retelling the story of *Mittelreich*, I would like to focus on something more important, namely the dramaturgical ingenuity underlying Recke’s ‘black copy’.

The presence of people of color in Anta Helena Recke’s production creates the impression that the performance is about something other than what we see and what is said. On the one hand, the actors refer to the presence of Black people in German history who have been left out of official accounts.³⁹ On the other hand, however, like an exception that proves the rule, they also allude to the absence of people of color in the ethnically otherwise homogeneous apparatus of German municipal theaters. And this is where the dramaturgically productive dimension of a ‘theater of translation’ becomes obvious. It is only Recke’s copy that enables us to see the hidden mechanisms of inclusion and exclusion, raising the question of who exactly is allowed to appear and speak on a stage. In this sense, Recke’s translation destabilizes the canonical status of Mahler’s ‘original’ production by showing through the copy that the original can never claim a monopoly over historical reality. In short, good translations expose the ideological biases and inner contradictions of the original as a construction. Or, to use Paul de Man’s words: “[*Benjamin’s*] impossibility of translation is due to disruptions which are there in the original, but which the original managed to hide”⁴⁰.

Recke remembers the time when she conceived the staging of her “*Schwarzkopie*” thus: “*In the casting process, people only suggested Black people or refugees or actors whose native language wasn’t German to me. [...] This demonstrates the inability of my white colleagues, and of the white imagination itself, to conceive a Black body outside the realm of precarity, poverty, need, exoticism, or flight.*”⁴¹ This imaginary is

³⁸Ted Gaier, „Vom Unbehagen beim Schlussapplaus oder Wer klatscht aus welchem Grund?“, in *Eleganz ist kein Verbrechen. Gintersdorfer/Klaßen*, ed. Kathrin Tiedemann (Berlin: Alexander, 2020), 124-35, 127.

³⁹Azadeh Sharifi, “Anta Helena Reckes ‘Mittelreich’. ...oder eine dekoloniale Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte und den weißen Staats- und Stadttheatern,” in *Missy* (2017), accessed 14 January 2025, <https://missy-magazine.de/blog/2017/10/24/anta-helena-reckes-mittelreich>.

⁴⁰de Man, *The Resistance to Theory*, 98.

⁴¹Anta Helena Recke, “‘Uh Baby it’s a White World,’” in *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*, ed. Elisa Liepsch et al. (Bielefeld: transcript, 2018), 50-59, 56-57.



tied to fundamental institutional problems, as demonstrated by the fact that in the last ten years, actors of color have primarily been hired to represent people with a migration background.

The casting faces fundamental aporias rooted in the historicity of our cultural codes and the related racialization of bodies. Inasmuch as the constellation of characters onstage is embedded in hierarchies, the casting of both dominant and marginalized persons runs the risks of repeating racist stereotypes. Recke's translation in the form of a re-casting, however, proves to be an effective form of institutional critique that intervenes in the politics of representation by exposing the supposedly neutral norms of casting and portrayal as complicit in epistemic violence and disrupting the process of representation understood as uncritical reproduction.

The problems of institutional critique are also linked to the question of whether, and if so which, the Western tradition of acting decolonial theater productions can build on, and to what extent decolonial performances can accept the normative, Eurocentric, and ethnically homogenizing techniques of acting; especially if these techniques, to use Sylvia Wynter's phrase, can be described as supporting the ideological "overrepresentation"⁴² of the modernist episteme, whose hegemonic position is still responsible for the suppression of all subjectivities that do not fit the bourgeois-liberal mold.

Translating without Repeating—as Nonperformance

In a final step, I would like to discuss decolonial productions in relation to one of Gayatri Spivak's lesser-known texts that develops a "politics of translation"⁴³. Drawing on Spivak, my aim is to outline a form of onstage translation that is no longer based on the logic of repetition and reproduction. Although not stated explicitly in the text, Spivak's approach corresponds to Benjamin's decision to elevate the status of the translation over that of the original and to critically question Friedrich Schleiermacher's insistence on fidelity to the original and on displaying the language of the original in the translation.⁴⁴ As a result, translation becomes an autonomous entity since "no translation would be possible if in its ultimate essence it strove for likeness to the original"⁴⁵. For Benjamin, a translation that seeks to produce a likeness to the original fails to fulfill its essential task, for—to quote Derrida's paraphrase— "[t]ranslation does not have as essential mission any communication"⁴⁶. But what exactly is its mission then?

As already pointed out, Benjamin's position is paradoxical in that he considers a translation both *necessary and impossible*. In our context of artistic negotiations of the colonial or postcolonial past, Benjamin's paradox would primarily mean the following: whenever we translate, speak for someone else, give expression to marginalized biographies, stories, or traumas, or undertake to secure evidence of historical crimes, our responsible 'giving-up' of the task of translation consists in revealing the gaps, irritations, and irrationalities and giving shape to the limits of understanding.⁴⁷ This is what Spivak bases her appeal for the politics of translation on, describing the duty of the translator as giving expression to "the rhetorical silences of the original"⁴⁸.

Spivak extends the concept of translation to include the description of scenes from everyday life under slavery, exemplifying it with a narrative element from Toni Morrison's novel *Beloved*, in which the narrator

⁴²Sylvia Wynter, "Unparalleled catastrophe for our species? Or: To give human-ness a different future. Conversations," in *Sylvia Wynter: On being human as praxis*, ed. Katherine McKittrick (Durham: Duke University Press, 2003), 9-89.

⁴³Spivak, "Politics of Translation."

⁴⁴Friedrich Schleiermacher, "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens," in *Das Problem des Übersetzens*, ed. Hans Joachim Störig (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963), 38-70.

⁴⁵Benjamin, "The Task of the Translator," 256.

⁴⁶Derrida, "Des tours de Babel," 180.

⁴⁷Encarnación Gutiérrez Rodríguez, "Positionalität übersetzen. Über postkoloniale Verschränkungen und transversales Verstehen," in *transversal texts* (2006), accessed 14 January 2025, <https://transversal.at/transversal/0606/gutierrez-rodriguez/de>.

⁴⁸Spivak, "Politics of Translation," 183.



remembers Nan, a fellow slave of her mother. What she told her “*she had forgotten, along with the language she told it in. [...] But the message—that was—and had been there all along*”⁴⁹ What is being referred to here is a dialogue in which the mother suddenly reveals that her skin has been branded: “*This is your ma’am. This,’ and she pointed... ‘Yes, Ma’am,’ I said. ... ‘But how will you know me? ... Mark me, too,’ I said... [...] ‘She slapped my face’*”⁵⁰ When the daughter asks why she was slapped, the narrative comes to a halt, it is broken off and suspended. “*I didn’t understand it then. Not till I had a mark of my own.*”⁵¹ Spivak talks about the (un)translatability of the mark, which she interprets as a sign of “*birth-in-death*”⁵², suggesting that what is revealed here is the simultaneous impossibility and necessity of translation. At this point, translation reaches the limit of discursive communication, relying instead on omissions, silences, and moments of non-understanding.

In what follows, I would like to focus on onstage translations that do not necessarily refer to concrete and identifiable historical episodes, but rather to the complexities of violence that, because of their brutality, are “*not [...] stor[ies] to pass on*”⁵³. Accordingly, these artistic works rely on choreographic gestures of translation, forgoing any verbal articulation. My examples are taken from rather progressive forms of representation that go beyond traditional theatrical settings, referring to nonfictional articulations, realizing self-referential actions and offering a more open field of meaning.

“*In New York the street bakes*”⁵⁴ —says the American artist William Pope. L about his famous crawls that, from 1978 until his death in 2023, he regularly realized in public spaces. He “*surrendered his verticality and embraced the only possible mode of moving [Frantz] Fanon had identified as available to the black man after the stumble: slow crawling*”⁵⁵. In this unsafe and unhealthy position, down on his knees and elbows, he maneuvered through crowds, but above all through the filth and stench of American cities, often being stopped by police and ordered to immediately cease his unpredictable and deviant behavior. We should note that the police intervention was not only aimed at the crawl as an action but also at the body of color, trying to eliminate it while attempting to expose its supposed out-of-place nature. As Pope. L pointed out, “*in our society, masculinity is measured in presence. However, no matter how much presence the [Black male body] contrives, it will continue to be marked as lack.*”⁵⁶

“*[H]ow can one dance on such a treacherously racialized ground, where progress happens only by crawling, and where presence is put under arrest?*” This is how André Lepecki formulates the question⁵⁷, which is of course rhetorical. While performance artists like Dennis Oppenheim or Bruce Naumann executed their famous walks upright, in the stable, phallic order of vertical visibility, Pope.L crawled on the ground for over 40 years, turning his crawls into emblematic translations of the painful frictions that he as a Black subject suffered in his social struggle for visibility and recognition. Pope.L reacted to the persistence of racial oppression with a notorious repetition of the crawl, transposing the performance into an atemporal present, into a never-ending kinetic form of everyday existence stuck in horizontality.

In the last years of his life, Pope. L executed his crawls together with several collaborators, and in 2019, he even realized a performance with 140 volunteers, who collectively sought to disrupt the functional

⁴⁹Morrison as cited in Spivak, “Politics of Transaltion,” 195.

⁵⁰Morrison as cited in Spivak, “Politics of Transaltion,” 195.

⁵¹Morrison as cited in Spivak, “Politics of Transaltion,” 195.

⁵²Spivak, “Politics of Transaltion,” 183.

⁵³Morrison as cited in Spivak, “Politics of Transaltion,” 195.

⁵⁴William Pope. L, “How Much is that Nigger in the Window a.k.a. Tompkins Square Crawl,” in *Moma*, accessed 14 January 2025, <https://www.moma.org/audio/playlist/298/3908>.

⁵⁵André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement* (London; New York: Routledge, 2006), 95.

⁵⁶Pope. L as cited in Joanna Fiduccia, “Lacks Worth Having: William Pope. L and Land Art,” in *Shift. Graduate Journal of Visual and Material Culture* 8 (2015), 6-22, 12.

⁵⁷Lepecki, *Exhausting Dance*, 97.

normality of movement in everyday life, disturbing the established regime of the gaze in public spaces. It was difficult to dissociate these group choreographies from the border and migration politics of recent years—and indeed our present—in the framework of which postcolonial subjects are once again forced into dehumanizing situations, are once again “marked as lack”. For the existence of refugees is a paradoxical existence that is also constituted through absence: the absence of rights and representatives, of legitimacy and dignity, of a home, and above all the absence of the objects left behind that help to constitute one’s identity.

These manifold dimensions of desubjectification through loss are brought to light in Ibrahim Quaraishi’s performance *Lost Codes*, realized in Berlin in 2014 and 2015, at a time of burning asylum shelters and rampant xenophobia. Quaraishi gave the following instruction to the performers: they should close their eyes and act as if they moved an object closely tied to their identity from a white table to a red one. They were asked to imagine the object and conjure up the most important memories connected with it. In place of a reenactment, which according to Rebecca Schneider allows us to touch the past⁵⁸, Quaraishi offers us a choreography of translation that presents the physical transfer of an object from one place to another merely as a gesture. For the spectators, the content of these movements remains just as invisible as the performers’ affective relationship to the lost objects. Instead, Quaraishi stages a series of ‘empty hand movements’, which can be read as complex indicators of economic precarity, political invisibility and nomadism, as they exhibit, in the movement of translation from left to right, an absence, a lack of something that ultimately cannot be reduced to the phenomenal qualities of a specific object. The gestures, which remain empty, thus refer to experiences and memories that can be translated into an order of representation only at the expense of becoming banal and stereotypical.

Spivak, too, made use of theatrical metaphors in her essay on translation, arguing that translation resembles a staging process that oscillates between rhetoric, logic, and silence: “We must attempt to enter or direct that staging, as one directs a play, as an actor interprets a script. That takes a different kind of effort from taking translation to be a matter of synonym, syntax, and local color.”⁵⁹ The performance *Hair Combing Cycle* by Satch Hoyt, shown among other places at the Galerie Wedding in Berlin (2015), begins with a Spivakian silence. Fifteen women of color appear and sit down in a circle with their backs to each other. Fifteen microphones are placed above their heads. One after the other, the performers raise plastic combs in the air, doing nothing else but breaking the silence, one by one, with the soft sound of combing their hair. The sounds become more and more intense, overlapping with each other, and finally merging into, as Fred Moten put it describing the performance, a “symphony of combs”⁶⁰. The acoustic process is full of mysterious noises reminiscent of scratching, crunching, crackling, and whispering. The associations created by this acoustic landscape correspond to the dynamic images of defiance and irritation, the notorious scratching on the static surface of the established order. It is as if the dust of history swirled up, momentarily disrupting chronological time and its seamless continuity, as if “the buried, the discarded, and the forgotten escape to the social surface of awareness”⁶¹, which Nadia Seremetakis calls the “sensational event”⁶² of a ‘still act’.

In his commentary on the performance, Fred Moten does not reference any concrete historical event, and it would severely restrict the meaning of *Hair Combing Cycle* if it was placed in any kind of representational

⁵⁸Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London; New York: Routledge, 2011), 2.

⁵⁹Spivak, “Politics of Transaltion,” 181-2.

⁶⁰Fred Moten, “Symphony of Comb,” in *the A-Line. A Journal of Progressive Thought*, 6 February 2018, accessed 14 January 2025. <https://alinejournal.com/vol-1-no-2/symphony-of-combs>.

⁶¹Nadia C. Seremetakis, *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity* (Boulder: Westview Press, 2014), 12.

⁶²Seremetakis, *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, 19.



relationship with a clearly identifiable signified. In a series of revivals of this performance, however, the choreographer Hoyt appended the year 1530 to the title, perhaps to allude to historical events that are not recorded in the archives of a (post)colonial historiography. The various accounts that have survived from the so-called ‘expeditions’ in the South Atlantic in 1530 tend to obscure the traces of other events, such as the Colombian slave revolts that escalated into a major rebellion in Santa Marta in that year. At the same time, Hoyt’s performance cannot be understood as a rectification of history, let alone a bridge to the past in the sense of a reenactment. Due to its openness, his intervention echoes, as Moten writes, “*the history of Black revolution*”⁶³, which could not be recounted under colonial rule. As in an onstage translation, we see gestures of remembering that want to come to the surface outside the spectacle of a reproduction: as “*sensational events*”⁶⁴, as ‘nonperformance’.

In his book *Stolen Life*, Moten introduces the concept of nonperformance, developing its meaning in a poetic way. For nonperformance is first linked with Blackness, describing apparitions on the periphery of the metaphysics of presence: “*always surreally present*”⁶⁵. Following Sora Han, Moten then explores the legal background of the term, pointing out that nonperformance is “*the failure of one party to a legally enforceable promise to fulfill her obligation to the other party*”⁶⁶. Put differently, nonperformance occurs when one does not perform a duty or does it in a way that does not meet the expectations of the other party.

It is in this context that Moten introduces the enigmatic story of Betty, who, as a slave of the Sweet family, had been made free by the Massachusetts Supreme Judicial Court. And yet, against all expectations, she decided to return to her owners in Tennessee.⁶⁷ The fact that, according to Moten, this decision cannot be integrated into an account or any narrative shows the most brutal sides of slavery as a system. Betty’s return to slavery is her first free decision, and thus for Moten it is scandalous, unthinkable, and impossible, insofar as in her request Betty simultaneously asserts and transcends her legal freedom. Her emancipation from the rules of emancipation is manifested in her refusal to follow the prescribed path, revealing a kind of incalculability that suspends the law. “*Judges and legislators cannot and will not understand her*”⁶⁸. We are left with speculation, the sphere of the translation of the untranslatable in Spivak’s sense, which proves to be an adequate framework for a nonperformance, indeed for the retelling of Betty’s case: a retelling that cannot be integrated into the logic of a narrative, that suspends ontology, that cannot be captured by historiography, that—like a translation in Homi Bhabha’s sense of the term⁶⁹—remains fugitive, failing to meet the requirements of articulation conceived as communication, reproduction, and revelation. For this reason, the notion of translation should be of interest to postcolonial criticism, especially if understood as a (non)performative medium, one that is diametrically opposed to the theory and practice of reenactments.

Translation instead of Reenactment

The theatrical appeal of reenactments lies in the “*materialization of a past made present based on reconstruction*”⁷⁰. The theatrical evocation of historical events in the form of reenactments usually takes place through reanimation, embodiment, reproduction, and other authentication strategies that serve to create cultural myths and canons. Inspired by the reenactments of Artur Zmijewski and Rod Dickinson, Milo

⁶³Fred Moten, “Symphony of Combs [lecture at Haus der Kulturen der Welt, Berlin on the 17 November 2019],” accessed 14 January 2025, <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/76046>.

⁶⁴Seremetakis, *The Senses Still*, 19.

⁶⁵Fred Moten, *Stolen Life* (Durham: Duke University Press, 2018), 244.

⁶⁶Sora Han, “Slavery as Contract: Betty’s Case and the Question of Freedom,” in *Law & Literature* 27:3 (2015), 395–416, 408.

⁶⁷Han, “Slavery as Contract: Betty’s Case and the Question of Freedom,” 408.

⁶⁸Moten, *Stolen Life*, 252.

⁶⁹Bhabha, *The Location of Culture*, 11.

⁷⁰Anja Dreschke et al., “Einleitung,” in *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, ed. Anja Dreschke (Bielefeld: transcript, 2016), 9–23.



Rau, one of the most prominent directors of theatrical reenactments in Europe, speaks of his desire to repeat history as neutrally as possible: “No attempts at abstraction [can be recognized in reenactments],” says Rau, explaining his artistic interest in this theatrical genre. He goes on explaining his program: “no emotional extremism, no sarcasm, and no ironic dandyism—nothing that has become so dear to art in the hundred years since Marinetti’s ‘Manifesto of Futurism’. We simply do what was already done once, no more and above all no less.”⁷¹ Rau’s statement, which Maria Muhle has rightly described as a “naive documentarism”⁷², corresponds with the aesthetic and ideological character of his own reenactments, *Hate Radio* or *The Last Days of the Ceausescus*, in which history, including its crimes and racism, is repeated in a hypernaturalistic way, so that “things feel real”⁷³, as Ulf Otto put it.

Rau labels his directorial practice a ‘new realism’ with which he attempts to “close the immense gap between what actually happens and the way we talk about it”⁷⁴. To believe in the possibility of accessing “what actually happens” is an illusion that Tejaswini Niranjana has identified as “nostalgia for full presence”⁷⁵. In the context of postcolonial reenactments, this position is not only naive and problematic, but due to the resulting aestheticization of Black suffering, it could justifiably be described as ‘pornotroping’⁷⁶, to use Hortense Spiller’s coinage. This directorial approach risks turning the theater into a stage for mere reproduction, indeed an institution that “negates the possibility of discovering anything that has not already been said”⁷⁷. Moreover, the attempt to close the gap between a historical reference and its faithful copy paves the way for a theater characterized by the unity of representation, threatening to perpetuate the logic of colonial rule while exposing spectators to what Saidiya Hartman has called “the dangers of looking (again)”⁷⁸.

In contrast, the practice of translation initiates a process of signification beyond enacting, beyond action or realization, opening up a space for stories that resist naturalistic reproduction. Sensitized to silence, the stories thus remain open to that which cannot be translated in the manner of psychological realism. Consequently, the appeal of the ‘theater of translation’ lies not in its relationship to the ‘original’, to a lost semantic unity, but rather in its ability to critically examine the dubious attempts to establish a stable connection with a reality outside the aesthetic realm, and to show us the limits of representation. This type of theater, therefore, forces us to take a closer look at its manifold and fractured referentiality, which it liberates from the coherence that is all too often taken for granted. The social engagement of the theater of translation consists not in reproducing social reality but in helping to problematize a new and open relation to it.

Translations resist fixed meanings and attack deceptive certainties. They push viewers out of their comfort zones, forcing them to “reposition”⁷⁹ themselves in relation to the world and history. In addition, they make us realize that the function of translations is not so much to close gaps as to discover and produce them. For these gaps—whether it be the gaps of an archive, of memory, or of an inclusive society—cannot be closed, which is exactly why they are so productive. Instead, they call for a theater beyond reenactments.

⁷¹Milo Rau, “Die seltsame Kraft der Wiederholung. Zur Ästhetik des Reenactments,” in *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, ed. Jens Roselt and Ulf Otto (Bielefeld: transcript, 2012), 71-78.

⁷²Maria Muhle, “History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactment,” in *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, ed. Lorenz Engell et al. (München: Wilhelm Fink, 2013), 113-134, 120.

⁷³Ulf Otto, “Gesten des Anachronismus Theatrale Medienpraktiken im Reenactment,” in *Reenactments Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, ed. Anja Dreshke (Bielefeld: transcript, 2016), 167-189, 180.

⁷⁴Milo Rau, *Globaler Realismus. Goldenes Buch I* (Berlin: Verbrecher Verlag, 2018), 37.

⁷⁵Niranjana, *Siting Translation*, 52.

⁷⁶Hortense Spillers, “Mama’s Baby, Papa’s Maybe. An American Grammar Book,” in *Diacritics* 17:2 (1987), 64-81, 67.

⁷⁷Sara Morais dos Santos Bruns, “‘A NEW SCIENCE?’ – Zum antirassistischen Potenzial materialistischer Medienwissenschaften,” in *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14:1 (2022), 101-110, 108.

⁷⁸Saidiya Hartman, “Venus in two acts,” in: *Small Axe* 12:2 (2008), 1-14, 4.

⁷⁹Emily Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 4.



From the perspective of theatrical translation, reenactment as a repetition of history is not only redundant but also a 'betrayal' of history. Translation, on the other hand, is necessary and impossible at the same time. By failing to meet expectations, by way of their nonperformance, it allows us to resist the "hegemonic incorporation of the 'other voice'"⁸⁰.



Acknowledgement	Balázs Rapcsák (translation from German to English).
Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	This research was funded in whole by the Austrian Science Fund (FWF) P 35728-G.

Author Details Adam Czirak (Dr.)

¹ University of Vienna, Department for Theatre, Film and Media Studies, Vienna, Austria

0000-0003-1146-5367 adam.czirak@univie.ac.at

Bibliography

- Apter, Emily. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 1, 1913–1926, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, 253–63. Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994.
- Chow, Rey. *Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- de Man, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- de Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Derrida, Jacques. "Des tours de Babel." *Difference in Translation*, ed. Joseph F. Graham, 165–207. Ithaca; London: Cornell University Press, 1985.
- Derrida, Jacques. "Sending. On Representation." *Social Research* 49, no. 2 (1982): 294–326.
- Dreschke, Anja et al. "Einleitung." *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, ed. Anja Dreschke, 9–23. Bielefeld: transcript, 2016.
- Fiduccia, Joanna. "Lacks Worth Having: William Pope. L and Land Art." *Shift. Graduate Journal of Visual and Material Culture* 8 (2015): 6–22.
- Gaier, Ted. „Vom Unbehagen beim Schlussapplaus oder Wer klatscht aus welchem Grund?" *Eleganz ist kein Verbrechen. Gintersdorfer/Klaßen*, ed. Kathrin Tiedemann, 124–35. Berlin: Alexander, 2020.
- Gymnich, Marion. "Writing Back." *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, ed. Dirk Götsche et al., 235–238. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.
- Han, Sora. "Slavery as Contract: Betty's Case and the Question of Freedom." *Law & Literature* 27, no. 3 (2015): 395–416.
- Hartman, Saidiya. "Venus in two acts." *Small Axe* 12, no. 2 (2008): 1–14.
- Heddon, Deirdre. "To Absent Friends: Ethics in the Field of Auto/Biography." *Political Performances. Theory and Practice*, ed. Susan C. Haedicke et al., 111–133. Amsterdam; New York: Editions Rodopi B.V., 2009.
- Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Heeg, Günther. "Heiner Müllers TextLandschaften. Theater der Wiederholung und transkulturellen Überschreitung." *Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN*, ed. Till Nitschmann and Florian Vaßen, 85–99. Bielefeld: transcript, 2021.
- Jackson, Shannon. *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. London; New York: Routledge, 2011.
- Krämer, Sybille. *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*. Routledge, 2006.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. London; New York: Routledge, 2006.
- Malzacher, Florian. *Gesellschaftsspiele: Politisches Theater heute*. Berlin: Alexander, 2020.

⁸⁰Rodríguez, "Positionalität übersetzen".



- Mende, Jana-Katharina. "Übersetzung." *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, ed. Dirk Götsche et al., 229-31. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2017.
- Morais dos Santos Bruss, Sara. "A NEW SCIENCE? – Zum antirassistischen Potenzial materialistischer Medienwissenschaften." *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14, no. 1 (2022): 101-110.
- Moten, Fred. "Symphony of Combs." *the A-Line. A Journal of Progressive Thought*, 6 February 2018. Accessed 14 January 2025. <https://alinejournal.com/vol-1-no-2/symphony-of-combs>.
- Moten, Fred. *Stolen Life*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Moten, Fred. "Symphony of Combs [lecture at Haus der Kulturen der Welt, Berlin on the 17 November 2019]." Accessed 14 January 2025. <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/76046>.
- Muhle, Maria. "History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactment." *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, ed. Lorenz Engell et al., 113-134. München: Wilhelm Fink, 2013.
- Niranjana, Tejaswini. *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Otto, Ulf. "Gesten des Anachronismus Theatrale Medienpraktiken im Reenactment." *Reenactments Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, ed. Anja Dreshke, 167-189. Bielefeld: transcript, 2016.
- Pfaller, Robert. *Ästhetik der Interpassivität*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2008.
- Pope, L. William. "How Much is that Nigger in the Window a.k.a. Tompkins Square Crawl." Moma. Accessed 14 January 2025. <https://www.moma.org/audio/playlist/298/3908>.
- Rancière, Jacques. "Interview: The Image of Brotherhood." *Edinburgh Magazine* 2 (1977): 26-31.
- Rau, Milo. "Die seltsame Kraft der Wiederholung. Zur Ästhetik des Reenactments." *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, ed. Jens Roselt and Ulf Otto, 71-78. Bielefeld: transcript, 2012.
- Rau, Milo. *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018.
- Recke, Anta Helena. "'Uh Baby it's a White World'." *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*, ed. Elisa Liepsch et al., 50-59. Bielefeld: transcript, 2018.
- Rodríguez, Encarnación Gutiérrez. "Positionalität übersetzen. Über postkoloniale Verschränkungen und transversales Verstehen." *transversal texts*. Accessed 14 January 2025, <https://transversal.at/transversal/0606/gutierrez-rodriquez/de>
- Schleiermacher, Friedrich. "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens." *Das Problem des Übersetzens*, ed. Hans Joachim Störig, 38-70. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London; New York: Routledge, 2011.
- Seremetakis, Nadia C. *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Boulder: Westview Press, 1994.
- Sharifi, Azadeh. "Anta Helena Reckes 'Mittelreich'. ...oder eine dekoloniale Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte und den weißen Staats- und Stadttheatern." *Missy* (2017). Accessed 14 January 2025, <https://missy-magazine.de/blog/2017/10/24/anta-helena-reckes-mittelreich>.
- Spillers, Hortense. "Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book." *Diacritics* 17, no. 2 (1987): 64-81.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, ed. Rosalind C. Morris, 21-78. New York: Columbia University Press, 2010.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "The Politics of Translation." *Outside in the teaching machine*, ed. Gayatri Chakravorty Spivak, 179-200. New York: Routledge, 1993.
- Weber, Samuel. *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.
- Wynter, Sylvia. "Unparalleled catastrophe for our species? Or: To give human-ness a different future. Conversations." *Sylvia Wynter: On being human as praxis*, ed. Katherine McKittrick, 9-89. Durham: Duke University Press, 2003.
- Yao, Franck Edmond. "Le podium est ma forêt/Die Bühne ist mein Wald." *Eleganz ist kein Verbrechen. Gintersdorfer/Klaßen*, ed. Kathrin Tiedemann, 72-81. Berlin: Alexander, 2020.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Başvuru | Submitted 21.08.2024
Revizyon Talebi | Revision Requested 21.11.2024
Son Revizyon | Last Revision Received 14.02.2024
Kabul | Accepted 20.02.2024
Online Yayın | Published Online 14.03.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

 Açık Erişim | Open Access

İki Türkçe Klasik Tragedya Uyarlamasına Bakarak: Brecht Bize Ne Söyler?

Examining Two Turkish Adaptations of Classical Tragedy: What does Brecht Tell Us?

Mehmet Fatih Uslu¹  

¹ Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu çalışma, iki Yunan tragedyası uyarlamasını Kemal Demirel'in *Antigone*'si (1966) ile Aras Ören'in *Kör Oidipus*'unu siyaset ve tiyatro ekseninde inceleme amacı taşıyor. Bu iki oyun Sofokles'in klasik tragedyalarının sol bir siyasi perspektif içinden üretilmiş yeniden yazımlarıdır. Bu sol perspektifin hayal edilmesinde ve icrasında yoğun bir Bertolt Brecht etkisi hissedilir. Brecht, 1960-1980 arasında Türk Tiyatrosunu en çok etkileyen ve şekillendiren tiyatro insanlarının başında gelir ve onun drama teorisinde antik Yunan tragedyasının özel bir yeri vardır. Üstüne, Alman tiyatro insanı da 1949 senesinde bir *Antigone* uyarlaması yazıp sahnelemiştir. Çalışmada Brecht'in tragedyaya düşüncesi açıklanarak bu iki uyarlamanın Brecht'ten nasıl yararlandığı ve onun teatral araçlarını nasıl bir süzgeçten geçirerek kullandığı tartışılıyor.

Abstract

This study examines two adaptations of Greek tragedies—Kemal Demirel's *Antigone* (1966) and Aras Ören's *Blind Oedipus*—through the lens of politics and theater. Both of these plays are adaptations of Sophocles's classical tragedies produced from a leftist political perspective. Bertolt Brecht's strong influence can be felt in the imagination and execution of this leftist perspective. Brecht, one of the most influential figures shaping Turkish theater between 1960 and 1980, placed particular importance on the ancient Greek tragedy in his drama theory. Moreover, the German theatre figure also wrote and staged an adaptation of *Antigone* in 1949. The study explores Brecht's thoughts on tragedy and discusses how these two adaptations draw from Brecht and how they employed his theatrical tools.

Anahtar Kelimeler Yunan tragedyası • Türk tiyatrosu • Brecht • Aras Ören • Kemal Demirel

Keywords Greek tragedy • Turkish theater • Brecht • Aras Ören • Kemal Demirel



Atıf | Citation: Uslu, Mehmet Fatih. "İki Türkçe Klasik Tragedya Uyarlamasına Bakarak: Brecht Bize Ne Söyler?" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi-Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* 40 (2025): 17-30. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1536585>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

 2025. Uslu, M. F.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Mehmet Fatih Uslu muslu@ku.edu.tr



Extended Abstract

Greek tragedy increasingly influenced Turkish theater, particularly after World War II, leading to a surge in productions and adaptations. Among the notable works from this period are Kemal Demirel's *Antigone* (1966) and Aras Ören's *Blind Oedipus* (1980). These adaptations of Sophocles' renowned plays, *Antigone* and *Oedipus Rex*, were infused with a strong political stance, reflecting a leftist perspective that challenged the traditional understanding of classical tragedy.

Kemal Demirel's *Antigone* roughly follows the plot of Sophocles' *Antigone*. However, while Demirel remains almost faithful to the main outlines of the original play, he places this flow within a structure that is entirely different and, at times, could be considered grotesque compared to the original text. In Demirel's version, although Eteocles and Polyneices have agreed to take turns ruling the throne, Eteocles does not allow Polyneices to assume power and instead imprisons his brother. Antigone shares with her sister Ismene the idea of rescuing Polyneices from the dungeon. In contrast, Sophocles' play of the motivating factor to bury the deceased brother has been changed. Antigone explains to Ismene why it is important to rescue their brother from the dungeon: the people of Thebes, a city of a hundred thousand, are not receiving what they deserve from the cobalt mines and operations that sustain the city's livelihood, while the palace circle exploits the profits from these operations. The people are not even aware of this. The only person who can reverse this cycle is Polyneices.

In Aras Ören's *Blind Oedipus*, a transformation mechanism reminiscent of Kemal Demirel's work is noticeable in many ways. In the play, just like in the reference text, Oedipus first kills Laius, not knowing that he is his father, then kills the Sphinx, becoming the king of Thebes and marrying his mother, Jocasta. While the people of the city live in pain and misery, after years of rule, Oedipus sees himself as responsible for what has happened and punishes himself by blinding his own eyes. However, when we look at the details, we encounter a completely different story. According to this version, the root of the disaster that befalls Oedipus and the city is not a curse, but two merchants!

These two bold endeavours were, at least in part, a product of the Brechtian dynamic that dominated Turkish theater between 1960 and 1980. During this time, Bertolt Brecht emerged as the most influential theater practitioner and theorist for the growing theater scene in Turkey, shaping the stage with his ideas. Consequently, Brecht's interpretation of the classical tragedy gained unparalleled prominence, as evidenced in the adaptations by Demirel and Ören.

Three significant qualities characterise these adaptations. First, in their rewriting, Ören and Demirel engage in a critical dialogue with the concept of tragedy itself, using it as a foundation to develop a political discourse that critiques classical tragedy. Second, they do not prioritise fidelity to the original texts; instead, they freely transform them to serve their purposes. Third, the Aristotelian perspective outlined in *Poetics* is treated as a false flag and is radically challenged in their interpretations.

In Brecht's theatrical thought, one can see that tragedy and Aristotle's concept of drama have had a significant influence from the very beginning. From the 1920s onward, Aristotle and the Greek Tragedy remained a constant area of interest for the German thinker. However, the most important years for Brecht in this regard are the few years immediately following World War II, referred to as the "Greek period." During these years, Brecht published his most important theoretical work, *Kleines Organum für das Theater* (1949) (*A Short Organum for the Theatre*), and also personally adapted and staged Sophocles' *Antigone* after a long preparation process. He documented this staging process in another book: *Antigone Modelbuch 1948* (1949).

This article explores how Demirel's and Ören's plays incorporate Brecht's understanding of tragedy. It poses questions such as What are the political and literary functions of using *King Oedipus* and *Antigone* as source texts in these modern adaptations? Why were these plays chosen, and what sort of classical world is envisioned? If the goal is to establish a subversive dialog with classical tragedy, what is the significance of this approach?

Giriş

Yunan tragedyalarının, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Cumhuriyet tiyatrosu üzerinde etkili olduğu ve bu etkinin 20. yüzyıl boyunca giderek arttığını söylemek mümkündür.¹ Farklı tragedya örnekleri sahnelenmekle kalmamış bazıları Türkçede yeniden yazılmış ve sahneye farklı şekillerde uyarlanmıştır. Bu ilginin erken örnekleri olarak Selahattin Batu'nun *Iphigenia Tauris*'te (1942) ve *Güzel Helene* (1944) adlı oyunlarını düşünebiliriz. Yunan mitolojisinin bu meşhur mitoslarını oyunlaştırırken, Batu'nun referans kaynakları sadece Homeros'un *İlyada*'sı değil aynı zamanda Euripides'in *Iphigenia Tauris*'te ve *Helena* adlı eserleridir.² Tarih boyunca en çok yeniden yazılan oyunlardan Euripides'in *Medea*'sı Türkçede, ilk örneği Munis Faik Ozansoy'un *Medea*'sı olmak üzere, defalarca farklı yazarlar tarafından oyunlaştırılmıştır.³ Listeyi uzatmak mümkündür.⁴

Bu yazıda söz konusu toplamın oldukça ilginç iki metnini, Kemal Demirel'in *Antigone*'si (1966) ile Aras Ören'in *Kör Oidipus*'unu (1980), incelemek amacıyla yola çıkıyorum. Edebiyat ve tiyatronun siyasetle ilişkisi bakımından özellikle ilgi çekici bu oyunlar, okurun tahmin edebileceği gibi Sofokles'in kaleminden çıkma meşhur iki Grek tragedyasının (*Antigone* (MÖ 442) ve *Kral Oidipus* (MÖ 429)) yeniden yazımlarıdır. İki piyes de üretildikleri dönemin edebiyat anlayışında etkili olan sol tahayyül içinde can bulmuş metinler olarak düşünülebilirler. Hem Demirel hem Ören, Sofokles'in klasiklerini yeniden yazarken bunları soldan birer toplum ve siyaset eleştirisi olarak düşünmüş; trajik düzlemi bugünün politik kavgasına ve geleceğin toplum-siyaset tahayyülüne dair öneri getirmek için kullanmışlardır.

Kemal Demirel'in *Antigone*'si 1966 yılında gün yüzüne çıkmış, 1973'te sahneye koyulmuş ve dönem içinde sadece ulusal değil uluslararası sahnelenme şansı da bulmuş bir oyundur. Öyle ki, büyük eleştirmen ve trajedi kuramcısı George Steiner'in *Antigones* (Antigoneler) adlı kitabında oyuna dikkat çektiğini, eseri "yüksek derecede politize" bir uyarlama olarak değerlendirdiğini görürüz.⁵ Aras Ören'in *Kör Oidipus*'u ise, nispeten daha geç bir tarihte, 1980'de ilk defa kitap olarak yayımlanır.

Bu yazıda iki oyunun siyasi bir güdüyle klasik tragedya fikrinin reddi ve eleştirisi üzerinden inşa edildiğini ve bu tavrın temelde dönem içinde çok etkili olan Brecht tiyatrosunun gölgesinde yükseldiğini göstereceğim. Bu noktada tartışmamız gereken ilk mesele *Kral Oidipus* ve *Antigone*'nin kaynak metin olarak kullanılmasının bu modern oyunlardaki politik ve edebi işlevi olacak. Buradan çıkarak klasik tragedya ile kurulmaya çalışan yıkıcı diyalogun anlamını Brecht tesiriyle beraber düşünerek çözümlemeye çalışacağım.

Tragedya Olmayı Reddeden Tragedyalar

Kemal Demirel'in *Antigone*'si üç bölümden oluşur ve Sofokles'in *Antigone*'de yarattığı olay akışını kabaca da olsa takip eder. Orijinal metinde, Oidipus'un oğulları ve Antigone ile Ismene'nin kardeşleri olan Eteokles ve Polyneikes taht kavgasında ölür. Bu olaydan sonra kral olan Kreon'un emriyle, hain olarak görülen *Polyneikes*'in ölü bedeni gömülmez, hayvanlar parçalayıp yesin diye açıkta bırakılır. Aynı zamanda dayısı da olan kralın kararına ve devletin yasasına karşı çıkmak pahasına Antigone kardeşinin bedenini gömer

¹İlginin zeminin erken Cumhuriyet'te aydınlanmacı kültür politikaları ve bunların bir sonucu olarak ortaya çıkan çeviri faaliyeti ile başladığı söylenebilir. Tek Parti döneminde başlayan bu ilgi ve bu dönemdeki tercümelerin kültür politikaları bağlamında değerlendirilmesi için bkz. Burcu Yasemin Şeyben, "Türkiye'de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki Yeri" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009), 253-363.

²Dilek Zerenler, "Helene ve Güzel Helena Adlı Oyunların Konu Bakımından Karşılaştırılması," *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 17 (2005): 203-211.

³Diğer *Medea* yeniden yazımları arasında şu oyunlar bulunur: *Kurban* (Güngör Dilmen, 1967), *Mediha* (Yüksel Pazarkaya, 1993), *Medeia* (Kemal Kocatürk, 2005), *Altın Post* (Tarık Günersel, 2007). Sena Küçük, "Modern Türk Tiyatrosunda Medea Miti," *The Journal of Academic Social Science Studies* 55 (İlkbahar, 2017): 416.

⁴*Prometheia* (Yılmaz Onay, 1993), *Bakır Kalkan* (İpek Seyalioğlu, 2003), *Evradike'nin Çığlığı* (Şahika Tekand, 2006), *Teessür* (İlgin Sönmez, 2018).

⁵George Steiner, *Antigones* (New Heaven: Yale University Press, 1994), 156.

ve işlediği bu suçun sonucunda ölüme mahkûm edilir. Demirel orijinal oyundaki ana hatlara kabaca sadık kalsa da bu ana hatları, özgün metne kıyasla bambaşka ve yer yer grotesk kabul edilecek bir kurgu içine yerleştirmiştir.⁶

Buna göre, Eteokles sırayla tahta geçme hususunda anlaşılmış olsalar da Polyneikes'e tahta geçme imkânı vermemiş, kardeşini hapsedmiştir. Antigone, Polyneikes'i zindandan kurtarma fikrini kardeşi İsmene'ye açar. Oysa Sofokles'in oyunu iki kardeş hâlihazırda birbirini öldürmüşken başlar ve oyundaki temel meselenin (ve de eylem zemininin) Antigone'nin hain ilan edilen kardeşi Polyneikes'in cenazesini gömmeye arzusu olduğu gösterilir. Demirel'in oyununda ise harekete geçiren motif değiştirilmiştir. Antigone, İsmene'ye zindandaki kardeşlerini kurtarmanın neden önemli olduğunu şöyle anlatır: Yüz bin kişilik Thebai şehrinin geçinmesini sağlayan kobalt madenleri ve işletmesinden halk hak ettiğini alamamakta, bunun yerine saray çevresi bu işletmenin kazancını sömürmektedir. Halk bunun farkında bile değildir. Bu döngüyü ters çevirebilecek tek kişi Polyneikes'tir:

Doğrusunu söylemek gerekirse, onlar kendileri için nelerin yapılabileceğini de bilmiyorlar. Thebai halkı için neler yapılabileceğini bilen ve bütün gücüyle bunların gerekliliğine inanan yalnız ağabeyimiz Polyneikes'tir. O da şimdi zindanda. Ona krallık hakkı tanınmıyor... Şimdi anladın mı, ben niçin bu işe giriyorum? Bunu yapmazsam, yalnız ağabeyime karşı değil, bütün Thebai halkına karşı da suç işlemiş olurum.⁷

Antigone dediğini yapar ve kardeşini zindandan kurtarır. Hemen beraber maden ocağına giderler. Bunun üzerine Eteokles askerleriyle ocağa saldırır. Madendeki patlama sonucu hem Polyneikes hem Eteokles ölür. Artık Kreon kraldır. Kreon, orijinal oyundaki gibi, Eteokles'in sade bir törenle gömülmesini, Polyneikes'in cesedinin ise üç gün halka gösterilip sonra vahşi hayvanlara ve kuşlara yem olarak bırakılmasını emreder. Bu noktada Sofokles'in metnindeki temel hareket nedeni geç olmakla beraber ortaya çıkmış olur. Antigone dayısı Kreon'un kararına karşı durarak, kent halkının da yardımıyla Polyneikes'in cenazesini meydandan alır ve Şehitler Mezarlığı'na gömer.

Kreon suçlunun Antigone olmasına şaşırır ve kızar. O sadece yeğeni değildir aynı zamanda oğlu Haimon'un nişanlısıdır. Ama Antigone suçunu neredeyse gururla itiraf etmekte ve kendini kurtarmak için çaba göstermemektedir. Hem yeğenini cezalandırması gerektiğini düşünen hem de bir çıkar yol bulmaya çalışan Kreon kentin önemli üç yargıcından oluşturduğu ve kendisinin başkanlık edeceği bir mahkeme heyetinin Antigone'yi yargılamasını ister. Bir kurtuluş yolu bulmak umundadır, Antigone'nin iyi bir savunmayla kendini kurtaracağını beklemektedir. Ama Antigone ne kaçır ne de kendini savunur: "Doğru, bu işi bütün Thebai halkı ile birlikte yaptım ama buna hiç kimse katılmasaydı da tek başıma aynı şeyi yapmaya çalışırdım."⁸ Sürecin sonunda, kaynak oyunda intihar eden Antigone diri diri gömülmek kaydıyla ölüme mahkûm edilir. Babasına nişanlısını kurtarması için yalvaran Haimon ise intihar eder.

Oyunun ilginç taraflarından biri sahnelerin çoğunluğunun başında ve sonunda karşımıza çıkan bir "Sunucu"nun olan bitenleri uzun uzadıya anlatması ve belli görüşleri serd etmesidir. Sanki tragedyalarda koroya ayrılan yer ve koronun bazı işlevleri bu karaktere aktarılmıştır; ki oyunda koro da kısıtlı olmakla beraber (Antigone'nin yargılanması aşamasında) kullanılır. Sunucu aracılığıyla hem mitosun ana hatları ve bu oyunda nasıl şekillendirildiği seyirciye/okuyucuya anlatılır hem de oyunun nasıl anlaşılması gerektiği gösterilmeye çalışılır. Bu bağlamda "sunucu" apaçık bir şekilde bir değer yargıları ileticisidir ve aralıksız

⁶İki oyunu karşılaştıran bir yazı için bkz. Dilek Zerenler, "Antigone'nin İki Farklı Yorumu," *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 18 (2005): 263-272.

⁷Kemal Demirel, *Antigone*, İstanbul: Yaba Yayınları, 2002, 19.

⁸Demirel, *Antigone*, 64.



şekilde dramatik akışla seyirci/okur arasına girer. Onun, henüz oyunun başında oyunu nasıl idrak etmemiz gerektiğini dolaysız bir şekilde belirttiğini görürüz: “İnsanların insanca yaşayabilmesinin ilk şartı materyalist dünyanın adaletidir. Bunu en iyi bilenler, materyalist dünyayı kendileri için hiçe sayan Polyneikes’ler, Antigone’lerdir. [...] Her şeye çıkarıcılığın yön verdiği bu dünyada maddi adaletsizlik kişinin özgürlüğüne engel olduğu için ele alınıyor burada.”⁹

Özellikle Hegel’in yorumundan sonra, Yunan tragedyalarının çoğunlukla merkezdeki kahramanın eyleminde ortaya çıkan bir çatışma üzerinden değerlendirildiğini biliyoruz.¹⁰ Kaynak metindeki merkez çatışma şu basit soruyla ifade edilebilir: Antigone kardeşini gömmek pahasına devletin kanununa karşı çıkmalı mıdır? Ya da diğer açıdan, Kreon devletin yasasını Antigone’nin tavrında ortaya çıkan kadim-geleneksel-tanrısal yasanın üstünde tutmalı mıdır? Bu çatışma durumlarında kahraman çok zaman iki olumsuz seçenek¹¹ ya da Scheler’in kavrayışıyla iki olumlu değerden¹² birisini tercih etmek durumunda kalır. “Trajik”i üreten tam da bu arada kalma halidir, yıkım kaçınılmazdır ve elde asla bir eksiksiz doğru olamayacaktır. Oysa Demirel’in oyununda çatışmanın yerini bir keskin doğru almıştır. Sunucu bu durumu da seyirciye/okuyucuya doğrudan bildirir: “Taşıdığı değerlere sonuna dek sahip çıkan kişi, ancak kendine hesap vermek zorundadır. Neyin uğruna olursa olsun, o yaşaması gerekenden başka bir şeyi yaşamaz. Antigone bunun eşsiz bir örneğini verecek. İnandığının bilincinde olmak onun için yapılması gerekeni yaptırır insana, ona ters düşeni değil. Ancak böyle bir yaşamın ürünüdür trajik çatışma”.¹³ Dolayısıyla trajik kahraman bir arada kalma durumuna maruz bırakılmaz. Tartışmasız şekilde doğru taraftadır. Bizim de onun tarafında olmamız gerektiği, tarafsızlık diye bir konumun olmadığı sunucunun müdahalesiyle apaçık hale getirilir: “Thebaili büyük yargıçlara gelince: Onların tutumunda günümüzde hâlâ yaşayan *tarafsız* yargıç tipini göreceğiz. İlk bakışta insanların beğendiği bir tutumdur bu; oysa yargıçlar taraf tutmalı, insan gerçeğinin gerektirdiği tarafı”.¹⁴

Üstüne Demirel’in oyununda Antigone’nin kardeşini kurtarma güdüsünün altında kardeşlik hissinin yatmadığı da vurgulanır. Esas mesele halkı gerçekten kurtarabilecek tek kişinin o olmasıdır.¹⁵ İdealleştirilen Antigone için harekete geçme güdüsünün dinsel, içsel, psikolojik ve akrabalığın verdiği yakınlığa dayanan değil; tamamen akla ve bilince dayalı siyasi bir seçim olduğunu görürüz. Zaten oyunda, Grek tragedyalarının önemli unsurlarından kâhinler ve tanrıların esamisi okunmaz. Kaynak metinde kâhin Teiresias’ın önemli bir rolü vardır. Kör bilici Kreon’a yaptığıının yanlış olduğunu bildirse de bu Kreon’u tam tersine öfkeliendirir ve kibrini azdırır. Buradan da Kreon’un trajik suçu doğar. Ama Demirel’in *Antigone*’si bundan muaftır.

Aras Ören’in *Kör Oidipus*’unda da pek çok açıdan Kemal Demirel’inkini anımsatan bir dönüştürme mekânı göze çarpar. Sofokles’in *Kral Oidipus*’una ve ona zemin veren mitosa referanslarla ilerleyen metin yine benzer bir sol tasavvur içinden üretilmiş bir yeniden yazım örneğidir. Oyunda tıpkı referans metinde olduğu gibi Oidipus önce babası olduğunu bilmediği Laios’u, sonra Sfenks’i öldürerek Thebai şehrinin kralı olur ve annesi Iokaste ile evlenir. Neticede başına gelenlerin suçlusu olarak kendisini görüp, bizzat cezasını verir, kendi elleriyle gözlerini kör eder.

Ama ayrıntılara baktığımızda bambaşka bir hikâye ile karşılaşırız. Oyunun başında koro, Oidipus’un kaderini tayin edecek kehanetten bir kereye mahsus olmak üzere bahseder. Buna göre, Laios bilicinin söyledikleri üzerine kendi öz oğlunu yabana göndermiştir. Ama orijinal hikâyeden farklı olarak Laios ölüm korkusuyla bir alkoliğe dönüşmüştür. Zaten hemen bu ilk aşamadan sonra kehanet oyun içinde duyulmaz

⁹Demirel, *Antigone*, 14-15.

¹⁰Raymond Williams, *Modern Tragedy* (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2018), 60-65.

¹¹Simon Critchley, “Tragedy’s Philosophy,” *Performing Antagonism: Theatre, Performance, and Radical Democracy* içinde, ed. T. Fisher ve E. Katsouraki (Londra: Palgrave MacMillan, 2017): 30-33.

¹²Max Scheler, “On the Tragic,” *CrossCurrents* C.4 No: 2 (Kış 1954): 180-181.

¹³Demirel, *Antigone*, 15.

¹⁴Demirel, *Antigone*, 15.

¹⁵Demirel, *Antigone*, 40.



olur. Demirel'in *Antigone*'sinde olduğu gibi Ören'in *Kör Oidipus*'unda da kâhinler ve tanrılar büyük ölçüde sahneden çekilmiştir. Kaynak metnin ana karakterlerinden bilici Teiresias yoktur, onun yerini nispeten karikatür bir kahraman Baştanrıbakıcı almıştır.

Oyunda sarhoş Laios, artık yaban hayattan bıkmış halde dolanan ve Thebai'de insan içine karışmayı arzulayan Oidipus ile karşılaşır. Oidipus, babası olduğunu bilmediği Laios'u iter, Laios kafasını bir taşa çarpar ve ölür. Hemen ardından Oidipus nasıl olduğunu tam da anlayamadığımız bir şekilde Sfenks'i de öldürerek şehre girer. Bu noktada, Baş Tanrıbakıcı Kreon'a verdiği sözü hatırlatır. Söz iki uçludur. İlki mitostandır, ikincisi ise Ören'in metninin kendi yaratastır: Buna göre bir yanda Sfenks'i öldürene taht vaat edilmiştir, ama öte yandan da kervanlarını Thebai'ye sokamayan Korinth'li tacir Philipos'a verilen bir söz vardır:

KORO

Özetliyelim durumu:

bir yaban yolcu, o yaban yolcu,

öldürdü ihtiyar kral Laios'u

ve daha önceden verilen bir söz sonucu

boş kalan Thebai tahtına oturdu

ve Laios'un dul karısıyla evlendi.

Böylece oyunumuz kuruldu

biraz değişik de olsa

bağlı kalınarak

bilinen öyküye

(korodakiler aralarında tartışır)

– *Yalnız bir de*

Korintli tacir Philipos var

ismi geçen...

– *Ona verilen sözü bilmiyor kimse*

– *Evet işin iç yüzünü açalım seyirciye*

– *Açıklıyalım...*

– *Oyunun başındaki sözümüzü tutalım*

biz koro olarak

görülmeyeni gösterelim

duyulmayı duyuralım¹⁶

Görüldüğü üzere, Demirel'in *Antigone*'sine benzer şekilde, verilmiş sözün arkasında aslında bir iktisadi bir çıkar olduğu, bunun bir sır gibi saklandığı ve hakikatin böylelikle örtülmüş olduğu fikri vurgulanmıştır. Bu noktadan sonra Korintli tacirler Philipos ve ortağı Menekseus'un etkisi oyun boyunca hissedilir. Sanki olayların gelişiminde asıl tesir sahiplerinin bu karakterler olduğu hissi bütün oyuna yayılmak istenmiştir. İçinde devinilen "hakikatin örtüldüğü" bu âlemin perde arkasındaki kazananlarıdır onlar. Metnin sonunda, Oidipus "trajik" felaketini yaşarken dahi bu vurgulanır:

¹⁶Aras Ören, *Kör Oidipus*, Ankara: Şiir-Tiyatro Yayınları, 1980: 15.



KORO

*Koşmuştu umut peşinde zaferin
koşmuştu sürülerle peşinde ekmeğin
ve iyi günlerin.
Perdeler vardı. Görüntüler gerçek değildi.
Olaylar akışı içinde çözülmedi.
Tacir Philipos'la ortağı Menekseus,
onlarınsa gülüşleri hiç eksilmedi.
(Geride iki tacir gülerler)¹⁷*

Kör Oidipus çok kahramanlı (hatta neredeyse kahraman enflasyonu olan) bir oyundur. Bu kahramanlar ağırlıklı yöneticiler etrafında toplanmış görevlilerdir: Baştanrıbakıcı, tragedya ozanı, kötü bilgin, iyi bilgin. Bunların hepsi belli bir dünya görüşünün seslendiricisi olan tiplerdir. İyi bilgin akılcı ve din karşıtıdır ve diğerlerinin gizlediği hakikati söylemeye kendini mesul hisseder. Kötü bilgin onun tam tersidir. Baştanrıbakıcı tanrı sözünü yöneticilere iletir ama bunu yaparken aslında kudretlilerin iktidarını korumak ve meşrulaştırmak tek derdidir. Bu kahramanlar arasında bizim için en önemli olan tragedya ozanıdır. Yine oldukça kaba biçimde resmedilen bu kahramana biçilen rolün bir tür “masal anlatma” olduğu söylenebilir. Bu haliyle bir hakikat gösteren değil, hakikat örtendir ozan. İlginçtir ki bunu yaparken bir yandan da orijinal eseri bize aktarır, fakat bunu neredeyse karikatürleştirilmiş bir şekilde icra eder. Bu karikatürleştirmenin bir veçhesi de hiç durmadan karanlıktan, kötülükten ve cehennemden bahsediyor oluşudur. Burada hem tragedyaya hem ozana atfedilen değer aşikârdır: İktidarın yapıp ettiklerini meşrulaştırma ve meşrulaştırılmış bu sanal gerçekliği halka yayma işlevini üstlenmiş bir ideolojik aygıt olmak:

TRAGEDYA OZANI

*Kader insanlara çizdiği yolu hiç şaşırmıyor
ondan hiç kaçılmaz*

KORO

*Kaderle ilgisi yok bunun
normal sonucu bu açlığın
kıtlığın
ve işte şu sefaletin¹⁸*

Bütün bu resmin içinde bir diğer kahraman, yine Demirel'in Antigone'si gibi “halk”tır. Metin boyunca sefalet çeken, isyan ettiği zaman şiddetle bastırılan ve yaşamının ana dinamiği sömürülmek olan halkı iyi bilgin şöyle tanımlar: “Yeryüzünde nektar içip, ambrosia yiyenler / yalnız halktır / Onun ölümsüzlüğü bu yüzden...”¹⁹ Yunan mitolojisinde “ambrosia”nın tanrı yiyeceği olduğu düşünülürse aslında metnin bir yandan klasik tragedyanın içinde can bulduğu düşünülen tanrısal boyutu reddettiği ve ilahî olanı halka atfettiği söylenebilir.

¹⁷Ören, *Kör Oidipus*, 69-70.

¹⁸Ören, *Kör Oidipus*, 52-53.

¹⁹Ören, *Kör Oidipus*, 27.



Burada tıpkı Sofokles'in oyununa zemin veren mitosun ikinci plâna düşmesi gibi Oidipus'un da ikinci plâna düştüğünü kolayca söyleyebiliriz. O, içsel çatışması olmayan, sadece halkına kötü davranan bir kraldır. Oyunun sonuna gelip Lokaste'nin annesi olduğunu öğrenip gözlerini kör ettiğinde bu hiçbir şekilde "pathos" üretmez, zira metin Oidipus'la özdeşleşme imkânını sonuna kadar kapatmıştır. Bir not olarak belirtmek gerekir ki, ilginç bir şekilde bir tür çatışma yaşayan kahraman Oidipus'tan çok Kreon'dur. Bir yandan iktidar arzusuyla yanıp tutuşur ama bir yandan da verdiği sözler ve kanunların sınırlandırıcılığında bu arzusunu yerine getirememenin acısını çeker ve bu sürecin sonucunda intihar eder. Sanki Ören, *Antigone*'deki Kreon'u buraya transfer etmiştir. Hatırlanacağı üzere Sofokles'in *Kral Oidipus*'unda Kreon aslında ikincil bir karakterdir ve gerçeği ortaya çıkarma dürtüsüyle makul düşünme yetisini kaybeden ve yüzleşmeyi erteleyen Oidipus'un suçu ona atmak istediği bir günah keçisidir. Peki burada Kreon'un yaşadığı iç çatışmanın oyun için herhangi bir işlevi var mıdır? Buna olumlu cevap verebilmek oldukça zor. Bu bağlamda Kreon'un oyunun genel yapısından sapan ve oyunun bütünlüğüne uyum göstermeyen bir kahraman olduğunu söyleyebiliriz.

İki oyunun yakın okumasından sonra artık bu metinlerin nasıl bir tragedya kavrayışına sahip olduğunu daha yakından sorgulayabiliriz. Burada ilk söylenecek şey iki oyunun da temelinde bir tür "klasik tragedyanın reddi" motivasyonu olduğudur. Buna göre klasik tragedyanın alemi güçlülerin güçsüzleri ezdiği ve bu düzenek içinde din ve şiirin bu dinamiğin meşrulaştırıcı araçları olarak işlediği bir dünyadır. Bunlar söz konusu işlevlerinin yanı sıra sorunların gerçek doğasını görünmez kılan yapılardır. Oysa trajik bir şey varsa bu ancak insanoğlunun ezilmesinde bulunabilir. Ama bu trajik durum karşısında kahramanın tavrı kabullenmek, okurunki kahramanla özdeşleşmek olmamalıdır. Bu bağlamda iki oyunda da ne pahasına olursa olsun bu sistem karşısında harekete geçmenin yüceltildiği bir nihayete varılır.

Bu reddiye en açık biçimiyle bu oyunlar Aristoteles'in *Poetika*'da kurduğu tragedya fikri düşünüldüğünde açığa çıkar. Aristoteles'in bir tür olarak tragedya kavrayışının merkezinde ne çok iyi ne fena olan ortalamadan biraz daha iyi bir trajik kahraman vardır. Bu trajik kahramanın trajik bir hata sonucu (*hamartia*) oluşan bir baht dönüşüyle (*peripetie*) bir düşüşü tecrübe eder. Kahraman çabası ne olursa olsun bu düşüşten kurtulamaz ve nihayetinde bir cezaya maruz kalır. Ama Demirel ve Ören'de çatışma olmadığı gibi trajik hata da yoktur. Dolayısıyla kahramanların yaşadığı bir trajik düşüş değildir. Bu haliyle iki oyunda da vurgu kahramanların üzerinden sisteme dair büyük bir meseleye kaymış, buradan bakıldığında oyunların temel amacı da bu hali ortaya koymak, hatta bir nevi ifşa etmek olmuştur.

Öte yandan Aristotelesçi çerçevede kahramanın yaşadığı düşüş neticesinde izleyicide onunla özdeşleşmekten kaynaklı bir korku ve acıma duygusunun uyanması beklenir. Seyircinin kahramanla özdeşleşmesi, kendini onun yerine koyması ve trajik çatışma ile hatanın kahramanda yarattığı hissiyatı kendinde yeniden var edebilmesi kilit önemdedir. Bunun sonunda seyircinin "katharsis"e yani bir tür arınmaya ulaşacağı farz edilir. Oysa Demirel ve Ören'in oyunlarında bu kapı özellikle kapatılmış görünür. *Antigone* ve *Oidipus* oyunlarda öğretici bir söylemin içinde nesneleşirken, seyirci oyunlara eklenmiş karakterlerin öğretici söylemiyle karşı karşıya bırakılır. Tiyatro tecrübesinin bir okul tecrübesine dönüştüğünü düşünmek iştiden değildir.

O zaman şimdi şu soruyu sorabiliriz? Klasik tragedyaı reddeden ve reddederek sol bir siyasi tasavvur içinde onu yeniden üreten bu tavrın kaynağı nedir?

Bir İlham Kaynağı Olarak Brecht

1950'lerden itibaren ama özellikle 1960'larda Türk Tiyatrosunda benzeri görülmemiş bir canlılık göze çarpar.²⁰ Bu canlılığın en önemli dinamiklerinden biri Brecht tiyatrosunun her geçen gün büyüyen etkisidir. Öyle ki, Albert Nekimken "1975'in eylül ayında İstanbul'a gelen habersiz bir ziyaretçi bir kentte bir tür Brecht

²⁰Ela Gezen, "Convergent Realisms: Aras Ören, Nazım Hikmet and Bertolt Brecht." *Colloquia Germanica* C. 45 No: 3/4 (2012) 370.



Festivali olduğunu düşünebilirdi”²¹ der. Brecht’in oyunlarının ve fikir eserlerinin çevrildiği, sahnelerin Brecht uyarlamalarından geçilmediği yıllardır bunlar. Öte yandan, Özdemir Nutku başta olmak üzere eleştirmenler ve tiyatro yazarları tarafından Brecht’in, Epik Tiyatro’nun ve onun tesiri altında üretilmiş telif oyunların kıyasıya tartışıldığı verimli bir entelektüel ortam ortaya çıkmıştır.²² İşte hem Demirel’in *Antigone*’si, hem de Ören’in *Kör Oidipus*’u bu ortamın içine doğmuş oyunlardır ve bunların tragedyayla kurduğu ilişki Brecht dolayımı dikkate alınmadan anlaşılamaz.

Brecht’in tiyatro düşüncesinde tragedyanın ve Aristoteles’in drama fikrinin başından beri ciddi bir etkisi olduğunu görürüz. 1920’li yıllardan itibaren Aristoteles ve Yunan tragedyası Alman mütefekkirin hep ilgi alanında kalmıştır. Ama bu bakımdan Brecht için en önemli yıllar “Yunan dönemi”²³ diye isimlendirilen hemen II. Dünya Savaşı’nın ardından gelen birkaç senedir. Bu yıllarda Brecht en önemli teorik eseri *Kleines Organum für das Theater*’i (1949)²⁴ (Tiyatro İçin Küçük Organon) yayımlamış, bir yandan da Sophokles’in *Antigone*’sini uzun bir hazırlık süreci sonunda bizzat uyarlayıp sahnelemiş ve bu sahnelenme sürecini bir başka kitapta anlatmıştır: *Antigone Modelbuch 1948* (1949).

Bu, artık kariyerinin olgunluk döneminde olan Brecht için tiyatro tecrübesinin başından beri düşünce dünyasını şekillendiren görüşleri toplamak ve açıklamak için bir fırsattır. Brecht’in tiyatrosu üzerine yazılan metinlere genel olarak bakıldığında onun karşısına tiyatro tarihinin belki de en uzun ömürlü kavramı olan tragedyayı aldığı ve bu karşı konuma bakarak kendi tiyatro görüşünü ortaya koyduğu sıklıkla söylenir. Çok sayıda tiyatro eleştirmeni ve tarihçisi bu karşı konumlanmayı Brecht’in tiyatro fikriyatının anahtarı olarak görür. Örneğin Raymond Williams *Modern Trajedi*’de Brecht’in tiyatrosunun “trajedinin reddi” olarak okunabileceğini vurgular.²⁵ Brecht’in “epik tiyatro”yu kurarken bunu temelde bir Aristoteles eleştirisi üzerinden geliştirdiği ve özellikle katharsis kavramını seyircinin kişiliğini yok sayan hipnotik bir deneyim, bir tür “kitlelerin afyonu” gibi değerlendirdiğinin altı çizilir.²⁶ Gerçekten de Brecht özellikle II. Dünya Savaşı öncesi yazdığı metinlerde katharsis, özdeşleşme ve empati üzerinden bir Aristoteles eleştirisi geliştirmiştir.²⁷

Ama aslında, Revermann’ın da belirttiği gibi, Brecht Yunan tragedyası, tragedya ve Batı tragedya geleneğini sistematik bir şekilde ayırmak derdinde değildir, tam tersine bunları bir toplam gibi düşünme eğilimi taşır. Onun için temel mesele bu uzun geleneğin bir “kader trajedisi” (Schicksalstragödie) odağında toplanıyor olmasıdır.²⁸ Burada asıl amaç insan iradesini hiçleyen, onun yerine insanüstü güçlerin belirleyiciliğine iman etmiş bir görme biçimine itiraz etmektir.²⁹ Dolayısıyla, “Brecht dilinde ‘Aristotelyen,’ hem bir tarihsel figür olarak Yunan filozofuna hem de Brecht-öncesi Batı geleneğini ifade eden -ki buna Brecht’in ‘Aristotelyen-olmayan’ tiyatrosunu karşısına konumlandığı Natürализm de dahildir- bir etikete işaret edebilir.”³⁰

Olgunluk dönemi eseri *Tiyatro İçin Küçük Organon*’da da satır aralarında bu tavır görünür. Brecht’in derdi Aristoteles’i tümünden reddetmek değildir, örneğin o da tıpkı Aristoteles gibi “öykü”nün (mitosun) bir oyunun

²¹Albert Nekimken, *Brecht in Turkey: 1955-1977*, Piscataway: Georgias Press ve Isis Press, 2010: 6.

²²Dönemdeki Brecht tesirinin kısa ama özlü bir değerlendirmesi için bkz. Ela E. Gezen, *Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature* (Rochester: Camden House, 2019), 16-38.

²³Martin Revermann, *Brecht and Tragedy: Radicalism, Traditionalism, Eristics* (Cambridge: Cambridge University Press), 9 ve 44.

²⁴Eser Türkçeye ilk olarak 1976 yılında Ahmet Cemal tarafından tercüme edilmiştir. Bizzat bu çeviri dönem içinde Türkiye’deki Brecht ilgisinin bir göstereni olarak değerlendirilebilir.

²⁵Raymond Williams, *Modern Trajedi*, 281.

²⁶Angela Curran, “Brecht’s Criticism of Aristotle’s Aesthetics of Tragedy,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, C. 59 No: 2 (Bahar, 2001), 167; Revermann, *Brecht and Tragedy*, 95.

²⁷Örneğin bkz. Bertolt Brecht, “Özdeşleşmeyi Eleştiri (Aristoteles’in Poetika’sının Eleştirisi),” *Epik Tiyatro* içinde, çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 65-67.

²⁸Revermann, *Brecht and Tragedy*, 4 ve 30.

²⁹Revermann, *Brecht and Tragedy*, 27.

³⁰Revermann, *Brecht and Tragedy*, 4.



önemli öğesi olduğu kanaatindedir. Lakin kendinden önceki tiyatronun hem seyirci hem oyuncu için odağa koyduğu özdeşleşme-yüceltme süreçlerinin yerine farkında kalmayı ve seyirciyi failleştirmeyi merkeze alan akılcı yeni bir tiyatro kurmayı hedefler:

Hazır bulduğumuz tiyatro, toplumun (sahnede betimlenen) yapısını (izleyici salonundaki) toplum tarafından etkilenemez diye sunan bir tiyatro. Zamanının toplumunu ayakta tutan bazı ilkelere karşı günah işlemiş olan Ödipus, cezasını bulur; bunu eleştirilmeleri olanaksız tanrılar sağlarlar. Shakespeare'in kaderlerinin yıldızını göğüslerinde taşıyan yalnız kahramanları, sonuçsuz ve öldürücü amok koşularını engellenemez biçimde gerçekleştirirler, kendi kendilerini yıkıma sürüklerler; onların yıkımlarında ölüm değil, yaşam tiksindirici olup çıkar, yıkımın eleştirilebilmesi olanaksızdır. Her yer, kurban edilmiş insanlarla dolu! Barbarca eğlenceler! Biliyoruz ki, barbarların da bir sanatları vardır. Gelin biz, başka bir sanat yapalım!³¹

İşte *Antigone* tam da bu yeni sanatın artık olgunlaşmış bir uyarlaması olacaktır. Brecht eserin yeniden yazımında Hölderlin'in 19. yüzyıl başında yaptığı tartışmalı çeviriyi referans almış ve ortaya tıpkı Demirel ve Ören'in oyunlarında gördüğümüze benzer esnek bir uyarlama çıkmıştır. Eser kısa bir ön oyunla (prolog) açılır. Burada 1945'in Nisan'ında Berlin'inde sığınaktan evlerine dönen ve birincisi Ismene'yi ikincisi *Antigone*'yi anımsatan iki kız kardeşi izleriz. Nisan 1945 tarihi önemlidir zira tam bu ay Dünya Savaşı bitecek ve Hitler 30 Nisan'da intihar edecektir. İki kız eve döndüklerinde savaştaki kardeşlerinin eşyalarıyla karşılaşılır. Onun savaştan döndüğünü düşünüp sevinirler ama biraz sonra kardeşlerinin kapılarının önünde asıldığını fark ederler.³² İçeri bir SS subayı girip bu "halk hainini"³³ tanıyıp tanımadıklarını sorar. Ismene'yi anımsatan kardeş korkmuştur, tanımadıklarını söyler ama *Antigone*'yi andıranı bıçağı kapıp dışarı çıkmıştır bile.

Bu ön oyunla Brecht, *Antigone* yorumunu seyircilerin kendi zamanına bağlamasını istemiştir. Revermann'ın sözleriyle "antik masalla güncel dünya arasındaki 'alaka uçurumu'nu [relevance gap] kapatmak"³⁴ çabasıdır bu. Sonra asıl oyuna geçilir. Oyunun temel hikâyesinde Brecht ciddi değişiklikler yapmıştır. Öncelikle saldırıya uğrayan Tebai değildir, tam tersine Tebai ekonomik sebeplerle Argos'a saldırmıştır ve Oidipus'un iki oğlu Eteokles ve Polineikes birer işgalci olarak Argos'la savaştaktadır. Eteokles bu savaşta hayatını kaybeder, bunu gören Polineikes savaştan kaçır ve dayısı Kreon tarafından başka kaçaklarla beraber cezalandırılıp öldürülür.

Oyunun bundan sonrası bir tür Kreon karşıtı mücadele üzerinden gelişir ya da başka bir deyişle Kreon'a karşı direniş oyunun ana teması haline gelir. Ama gelin görün ki bu direnişin asli unsuru *Antigone* olmaz. Revermann'a göre her ne kadar "*Antigone* bir tür direniş kavramı fikri ilham etse de Brecht bunun faşizme ya da kapitalizme direnişinin bugünkü bağlamına aktarılamayacağını hissetmiştir."³⁵ Brecht oyuna, *Antigone* ile nişanlı olan Haimon dışında Megareus adında bir ikinci oğul ekler. Buna göre Kreon, Megareus'u Argos'u tamamen yok etmek için düşman kente yollamıştır. Ama Argos halkı bu hücumu savuşturur ve toplanıp işgalcilerden intikam almak üzere Tebai üzerine yürümeye başlar.³⁶

Böylece oyun Kreon'a karşı mazlum bir halkın direnişinin anlatısına dönüşür. Revermann'a göre burada Brecht, Kreon'un bir zalim-yönetici prototipinin, hatta belki de bizzat Hitler'in temsilcisine dönüşmesini

³¹Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, 57.

³²Oyunun Türkçe çevirisinin dipnotlarında, bunun savaşın son demlerinde ibret olsun diye asker kaçaklarına uygulanan bir ceza olduğu notu düşülmüş. Bertolt Brecht, "Sofokles'in *Antigone*'si": 269.

³³Bertolt Brecht, "Sofokles'in *Antigone*'si": 170.

³⁴Revermann, *Brecht and Tragedy*, 174.

³⁵Revermann, *Brecht and Tragedy*, 132.

³⁶Revermann burada Brecht'in 1942-1943 Stalingrad Savaşı ile açık paralellikler kurduğunu belirtiyor (Age., 117).



istemiştir. Hatta öyle ki, koro ve Kreon birbirlerini Nazi selamıyla selamlarlar ve bir yerde oyundaki ulak Kreon'a "Mein Führer" diye seslenir.³⁷

Bu özetlerden de anlaşılacağı gibi Brecht'in Antigone'sinden Demirel'in uyarlamasına, oradan Ören'in *Kör Oidipus*'una bir çizgi çizmek mümkün görünmektedir. Burada da Aristoteles'in tragedya anlayışı tamamen ters yüz edilmiştir ve kaynak oyun güncel ve siyasi meselelerin tartışıldığı bir bağlama dönüştürülmüştür. O zaman Demirel ve Ören'in oyunlarını başarılı birer Brechtçi uyarlama olarak kabul edebilir miyiz?

Brecht'i İndirgemek

İlk önce şu önemli ortaklığa işaret edelim: Üç oyunda da çatışmanın nedeni olarak iktisadi motivasyon işaret edilir. Brecht'te Kreon'un Argos'a saldırısının arkasında ekonomik kazanç vardır, Demirel'de mesele kobalt madeninin ürettiği değeri kimin alacağıdır, Ören'deyse Oidipus'un tüm macerası iki zengin tüccarın perde arkasından kendi çıkarlarını koruma kavgasıyla açıklanır. Dolayısıyla çatışma içten dışa kayar, toplum-sallaşır. Kahramanların içsel çatışmasının bu arkadaki esas maddi çatışmayı örttüğünü düşünmek işten değildir.

Ama burada çarpıcı bir farkla karşılaşırız. Brecht'in oyunun en ilginç noktalarından biri halkı temsil eden koronun oyun ilerledikçe taraf değiştirmesidir. Kentin yaşlılarından oluşan koro Argos'a karşı zafer kazanıldığını düşünürken coşkuyla Kreon'u destekler ama zaferden şüphe edilmeye başlayınca yavaş yavaş karşı konuma kayar. Onda ideal bir halk temsili bulmak imkânsız olduğu gibi, bu davranışı çıkarıcılıkla ya da dalkavukla açıklamak da mümkün değildir. Oysa, oyun çözümlemelerinde açıkça görüleceği gibi Demirel ve Ören'in tasavvurlarında hem keskin bir ahlaki-politik doğru vardır hem de bunun oyunlardaki temsilcileri önde ve açıktır. Brecht'in farklı oyunlarında kullandığı seyirciye konuşan anlatıcı, Demirel'in oyununda bir hakikat bildiriciye dönüşmüştür. Ören'de ise İyi Bilgin doğru hayatı işaret eder. Oysa Brecht'in *Antigone*'sinde seyirciye mutlak doğruyu gösteren ne Sunucu'ya ne İyi Bilgin'e benzeyen bir karakter vardır.

Burada Ören'in oyununa biraz daha yakından bakabiliriz. Kariyerine ve tercihlerine bakıldığından kendisini bir Brecht tilmizi gören Ören,³⁸ Brechtçi bazı meseleleri bizzat oyun içinde sorunsallaştırmıştır. Örneğin, koro arasında "seyirciye rehberlik etme" meselesini tartışır ve bunun iyi bir şey olmadığını altını çizer! Korobaşı, koronun seyirciye rehberlik etme arzusuna şöyle karşılık verir: "Rehberlik etmek iyi değil / seyirciyi turiste benzetmek gibi bir şey. / Anladınız yani ne demek istediğimi, / hani / turist ilginç gördüklerine bakar sadece / o hiç düşünmeden / o hiç anlamadan / yetinir gördükleriyle. / Oysa bizim istediğimiz..."³⁹ Bu, elbette Brechtçi bir niyettir ama sadece didaktik bir söylem olarak kalmış, ötesine geçilememiştir, zira rehber de gidilecek yol da apaçıktır.

Eagleton, önemli yapıtı *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*'nın girişinde trajedinin, "solun belirgin biçimde kaygıyla baktığı bir sözcük olmaya devam" ettiğini not eder.⁴⁰ Ona göre, "Pek çok radikal gibi, Brecht, tutucu bir trajedi tanımını temel alır ve tahmin edileceği gibi, doğrudan onu elinin tersiyle bir kenara iter."⁴¹ Bu çıkarım Brecht'in erken dönem ürünleri bakımından geçerli kabul edilebilir, ama Brecht'in olgunluk dönemi ürünleri, bu ilk keskin tragedya yorumundan sapmıştır. Örneğin, en çok beğenilen ve yorumlanan iki oyunu, *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin modern tragedya sınırlarında dolaşan oyunlar olarak addedilebileceği iddia edilmiştir.⁴²

³⁷Revermann, *Brecht and Tragedy*, 118.

³⁸Ela Gezen, Ören'in genel olarak sahne çalışmalarında bir Brecht etkisinin var olduğunu, ikisinin de aynı tavra sahip bir gerçekçiliğin peşinden gittiklerini belirtir. Ören de Brecht gibi sosyalist bir motivasyonla tiyatroyu bir müdahale aracı olarak görmüştür (Gezen, *Brecht, Turkish Theater and Turkish German Literature*, 49).

³⁹Ören, *Kör Oidipus*, 16.

⁴⁰Terry Eagleton. *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*, 10.

⁴¹Eagleton. *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*, 174.

⁴²Ronald Gray, "Brecht and Tragedy," *The Cambridge Quarterly* C.8 No: 3 (1979): 244.



Özdemir Nutku da Brecht'in teatral arayışını siyasi motivasyona indirgemeye karşı çıkar. Ona göre Brecht'te "iç içe giden iki yöneliş izlenir: o, bir yandan kapitalizme, iş hayatının suçlarına, ticarî toplumun adaletsizliğine ve zorbalığa karşı çıkarken, bir yandan da bu bozuk düzen içindeki insanın kişisel tragedyasına uzanır."⁴³ Bu da bize onun aslında kahramana ve onun içsel tecrübesine de baktığını gösterir: "Bilinç-altı güdülerini ile kendi kendini akılcı denetim arasında sürtüşme ve çatışma Brecht'in asıl temalarından biridir."⁴⁴ Yani Brecht tiyatrosu çatışmasız bir tiyatro değildir, bir ahlaki ilkenin sonsuz hakimiyeti altında kurulmaz. Kaderin mutlak hakimiyetine karşı çıkmak, insan iradesinin kuvvetini yükseltmek çatışmanın yok sayılması anlamına gelmez. Dolayısıyla aslında katharsis karşısındaki Brechtçi konum seyirciyi/ okuru hakikati öğrenecek bir masum öğrenci olarak görmez. Ören de Brecht'in tasavvurunda seyircinin uyanık, düşünen ve kendi kararını veren bir fail olarak düşünüldüğünün ve oyunun buna göre tasarlanması gerektiğinin farkındadır ama bunu hayata geçiremez. Demirel'de ise seyircinin failiği meselesi hiç dert edilmemiştir.

Ören, Brecht'in "kader trajedisi"ne karşı olduğunun da bilincindedir. Metinde Brechtçi bu vurgu da doğrudan metnin içinde dile gelir. Yine muhtemelen Brecht'in bilim vurgusunu takip ederek oyuna konulmuş İyi Bilgin daha oyunun başında Tragedya Ozanı ve Kötü Bilgin'e karşı çıkarken "Bağışlasınlar kusurumu, / ama ben kadere inanmıyorum,"⁴⁵ der ve böylece Brechtçi fikri dolaysız bir şekilde açılar ama bu da oyununda pratiğinde herhangi bir gelişmeye tekabül etmez.

İşin bir başka ilginç tarafı da biçim açısından baktığımızda ortaya çıkar. Brecht'in *Antigone*'sinin Brecht'in diğer oyunlarına kıyasla farklı özellikleri vardır. Sanki bu tragedyayı doğrudan uyarlayacağı anda Brecht kendi yazma biçimiyle de bir pazarlığa girişmiş gibidir. Örneğin adaptasyon, tragedyaların "birlik" anlayışını bir ölçüde taşır, Brecht oyunlarının pek çoğunun aksine epizodik değildir. Brechtçi yeni tekniklerin oyundaki görünümü de Brecht'in meşhur oyunlarına kıyasla çok daha zayıftır. Burada oyunun dramatik bütünlüğü bir düzeyde dert edilmiş görünür.

Oysa Demirel ve Ören'in oyunlarında yapı çok daha esnek ve merkezsizdir. Epizodik olduğu düşünülen şey daha çok dağınıklık gibi görülür. Aslında, yine Ören'in oyununda yazarın Brecht'in diğer oyunlarındaki kullandığı araçlara çok daha yatkın olduğunu görürüz. İç bölümler kolayca fragmanlaşır, komik unsur parodileştirme pahasına rahatlıkla kullanılır. Buradan çıkarak iki oyunda da Brecht'in nispeten erken tarihli oyunlarındaki tavrının yazarların aklında olduğunu ve onun klasik tragedya karşısında duyduğu tereddütün bu uyarlamalarda belirleyici olmadığını söyleyebiliriz.

Bunun bir uzantısını da yabancılaştırma meselesinde görürüz. İki yazar da Brecht'in yabancılaştırma-yadırgatma tekniklerinin hatırlatır sahneler kurmayı denerler ama burada da karşımızda olanın daha ziyade Brechtçi perspektifin indirgenmiş bir hali olduğu görülür. Brecht, kuramının merkez kavramı yabancılaşma üzerine düşünürken, bunu dramatik yapıda, sahne düzeninde ve oyunculukta katman katman gelişen bütüncül bir perspektif olarak hayal etmiştir.⁴⁶ Ama burada, bu bütüncül perspektifi aramak yerine, seyirciyi oyunun olay akışına kapılmaktan uzaklaştıracak sahne eylemlerinin öne çıktığı görülür. Örneğin, oyunun bir yerinde "kocaman bir Coca-Cola reklamı" sahnenin önünden geçer.⁴⁷

Oyunlar arasındaki bir başka fark ise Brecht'in kök metinle girdiği diyalogun çok daha yoğun olmasıdır. Oyundaki öykü radikal bir şekilde değişse de Brecht, Hölderlin çevirisinin yaklaşık üçte birlik kısmını metne

⁴³Özdemir Nutku, *Türkiye'de Brecht*, İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları, 1976: 25.

⁴⁴Nutku, *Türkiye'de Brecht*, 26.

⁴⁵Nutku, *Türkiye'de Brecht*, 18.

⁴⁶Reinhold Grimm, "Novum Organum'dan Küçük Organon'a: Yabancılaştırma Üzerine Düşünceler," *Sanat Üzerine Yazılar*, Bertolt Brecht, çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Cem Yayınevi, 1990), 217-218.

⁴⁷Ören, *Kör Oidipus*, 61.



doğrudan aktarmıştır.⁴⁸ Üstüne klasik tragedyanın diline ve üslubuna özellikle dikkat etmiş, onu da bir yabancılaştırma aracı olarak çalışmıştır.⁴⁹ Yani her ne kadar ortaya çıkan radikal bir uyarlama olsa da kök metin bir diyalektik karşıt olarak tutulmuş ve onunla kurulan ilişki oyunun yazımında Brecht için merkezi bir unsur olmuştur. Oysa Demirel ve Ören’de Oidipus ve Antigone’nin silik birer gölgesinden ziyadesi yoktur.

Bunların toplamında oyunlar arasındaki temel farkı şöyle özetlenebiliriz: Brecht klasik tragedyaı dönüştürürken anlamaya çalışmakta, ona aldığı mesafe bir yok sayma anlamına gelmemektedir. Brecht tiyatrosundan ilham alan Demirel ve Ören’de ise böyle bir kaygı neredeyse hiç mevcut değildir. Klasik tragedyanın Eagleton’un da bahsettiği katı ve indirgenmiş bir yorumu uyarlamalara zemin olmuş ve bu hal asla sorgulanmamıştır. Buradan tragedyaaların temsil ettiği antik dünyanın tek boyutlu bir monarşi-din alemi olarak hayal edildiği, kendi gerçekliğinin umursanmadığı ve dolayısıyla bugünle geçmiş arasında bir diyalektik kurmanın önemsenmediği bir uyarlama tavrı ortaya çıkmıştır.

Ama bu durumun “trajik” açmazı şudur: İki oyunda da Aristoteles’le ve tragedya birikimiyle doğrudan bir ilişki kurmak yerine Brecht’in Aristotelesçi drama ve tragedya eleştirisinin sahiplenildiğini görürüz. Ama gelin görün ki bu da Brechtçi yorumun oldukça eksik ve daraltılmış bir biçimidir. Brecht’in Aristoteles’i de klasik tragedya tasavvuru da yukarıda gösterildiği gibi bu dar kalıba sığdırılmaz. Buradan devamla iki oyun da Brecht etkisinin yozlaşmış ve indirgenmiş birer tezahürü olarak okunabilir. Estetik tamamen politikaya indirgenmiştir ama bu indirgeme Brecht’in mirasını har vurup harman savurma anlamına gelir. Demirel ve Ören’in metinleri Brecht’in araştırmasını dışarıda bırakan, onu sonlanmış bir konum olarak kavrayan bir perspektifin ürünü olan oyunlardır. Brecht’in dinamik kavrayışı, sürekli bir “büyük biçim” peşinde koşarken bunun katılaşmaması için verdiği mücadele bu oyunlarca içersenmemiş, böyle olunca Brecht’in tiyatro anlayışı bu uyarlamalar dahilinde karikatürleşmiştir.

Burada yazı ertesi düşünmemizi sağlayacak iki ayrı soruyla makaleyi bitirelim. Birincisi, iki uyarlamadaki Brecht etkisinin döneminin sol tasavvurun içinden gelen başka estetik-tiyatro fikirleriyle iç içe geçtiğini düşünmek mümkün müdür? Örneğin, iki oyunun da zemininde yine devir içinde etkili olan sosyalist gerçekçiliğin faydacı tavrının bulunduğu söylenebilir mi? İkincisi, bu indirgemeci Brecht perspektifi, Haldun Taner’den Vasıf Öngören’e uzanan ve Türk Tiyatrosu için anahtar önemde olan oyunlar silsilesi için de geçerli midir? Başka bir deyişle, karşımıza çıkan sonuç klasik tragedyaı uyarlamakla alakalı bir durum mudur? Yoksa Brecht algısında genel bir indirgemeciliğin mi uzantısıdır?



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.

Yazar Bilgileri	Mehmet Fatih Uslu (Dr. Öğr. Üyesi)
Author Details	¹ Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, İstanbul, Türkiye 0000-0001-5792-3373 ✉ muslu@ku.edu.tr

⁴⁸Revermann, *Brecht and Tragedy*, 122.

⁴⁹Revermann, *Brecht and Tragedy*, 124.



Kaynakça | Bibliography

- Brecht, Bertolt. "Sofokles'in Antigone'si." *Bütün Oyunları Cilt 11: Kafkas Tebeşir Dairesi – Sofokles'in Antigone'si*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Boyut, 1997: 165-269.
- Brecht, Bertolt. *Epik Tiyatro*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Say Yayınları, 1981.
- Brecht, Bertolt. *Tiyatro İçin Küçük Organon*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Critchley, Simon. "Tragedy's Philosophy," *Performing Antagonism: Theatre, Performance, and Radical Democracy* içinde, editör T. Fisher ve E. Katsouraki, 25-42. Londra: Palgrave MacMillan, 2017.
- Curran, Angela, "Brecht's Criticism of Aristotle's Aesthetics of Tragedy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* C. 59 No: 2 (Bahar, 2001): 167-184.
- Demirel, Kemal. *Antigone*. İstanbul: Yaba Yayınları, 2002.
- Eagleton, Terry. *Tatlı Şiddet: Trajedi Kavramı*. Çev. Kutlu Tunca. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Gezen, Ela E. *Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature*. Rochester: Camden House, 2019.
- Gezen, Ela. "Convergent Realisms: Aras Ören, Nazım Hikmet and Bertolt Brecht." *Colloquia Germanica* C. 45 No: 3/4 (2012): 369-385.
- Gray, Ronald. "Brecht and Tragedy." *The Cambridge Quarterly* C.8 No: 3 (1979): 236-249.
- Grimm, Reinhold. "Novum Organum'dan Küçük Organon'a: Yabancılaştırma Üzerine Düşünceler." *Sanat Üzerine Yazılar*, Bertolt Brecht, çev. Kâmuran Şipal, 212-240. İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.
- Küçük, Sena. "Modern Türk Tiyatrosunda Medea Miti," *The Journal of Academic Social Science Studies* 55 (İlkbahar, 2017): 415-440.
- Nekimken, Albert. *Brecht in Turkey: 1955-1977*, Piscataway: Georgias Press ve Isis Press, 2010.
- Nutku, Özdemir. *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları, 1976.
- Ören, Aras. *Kör Oidipus*. Ankara: Şiir-Tiyatro Yayınları, 1980.
- Revermann, Martin. *Brecht and Tragedy: Radicalism, Traditionalism, Eristics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Steiner, George. *Antigones*. New Heaven: Yale University Press, 1944.
- Scheler, Max. "On the Tragic." *CrossCurrents* C.4 No. 2 (Kış 1954): 178-191.
- Şeyben, Burcu Yasemin. "Türkiye'de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki Yeri." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009.
- Williams, Raymond. *Modern Trajedi*. Çev. Barış Özkul. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2018.
- Zerenler, Dilek. "Antigone'nin İki Farklı Yorumu." *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 18 (2005): 263-272.
- Zerenler, Dilek. "Helene ve Güzel Helena Adlı Oyunların Konu Bakımından Karşılaştırılması," *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 17 (2005): 203-211.



Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Başvuru | Submitted 02.12.2024
Revizyon Talebi | Revision Requested 21.02.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 21.04.2025
Kabul | Accepted 22.04.2025
Online Yayın | Published Online 12.05.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

 Açık Erişim | Open Access

Sınırların Metalaştırılması ve Bir Kültür Endüstrisi Örneği Olarak *E-Mülteci* Oyunu

Commodifying Borders and an Act of Culture Industry in *E-Mülteci*
(*E-Refugee*)



Banu Öğünç¹ 

¹ Aksaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Aksaray-Türkiye

Öz

Sedef Ecer'in *E-Mülteci* adlı oyunu göç ve mültecilik kavramlarını sosyal medya ve sosyal medyanın bireyler üzerindeki gücü üzerinden irdeler. Oyun iltica etmek zorunda kalan üç kadının trajedisini Adorno ve Horkheimer'in tanımladıkları kültür endüstrisi kavramı açısından sahneye aktarır. Oyunda sınırların ve siyasi yapıların ortadan kalktığı bir distopya ortamı mevcuttur ve bu dünyada e-mülteci nokta kom adlı internet sitesi yansıtıldığı şekliyle göçmenlerin ve mültecilerin kurtarıcısı ve kültür endüstrisinin en önemli temsilcisi olmuştur. Anlatıcı görevi de gören E-Kaçakçı göçmenlerin yol göstericisi gibi yansıtılsa da aslında oyundaki yeni dünya düzeninin temsilcisidir. Sosyal medyanın hâkim olduğu oyun dünyasında göç olgusu e-mülteci nokta kom ve e-Kaçakçının gücü ve konumu üzerinden metalaştırılmakta ve kültür endüstrisinin bir parçası haline getirilmektedir. Bu bağlamda, bu makalenin amacı Sedef Ecer'in *E-Mülteci* adlı oyununu Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramı üzerinden incelemek ve göçmenlik ve mültecilik sorunlarının bir eleştiri yöntemi olarak nasıl popüler kültürün bir ögesi haline getirildiğini tartışmaktır.

Abstract

Sedef Ecer's *E- Mülteci (E-Refugee)* is a play that examines the concepts of emigration and refugee from the perspective of social media and its influence on individuals. The play reflects the tragic story of three women who have been forced to emigrate through the means of Adorno and Horkheimer's suggestion of the culture industry. Ecer depicts a dystopia-like world in which political structures have been diminished, and a website called e-mülteci nokta kom is presented as the saviour of the refugees. In the play, in which social media is presented as the ultimate power and leader, e-mülteci nokta kom and e-Kaçakçı are defined as the two significant characters in the play. By means of these two, emigration has been commodified and turned into a part of the culture industry. In this regard, this paper aims to analyse Sedef Ecer's *E- Mülteci (E-Refugee)* through Adorno and Horkheimer's discussion of the culture industry and to discuss how emigration and the status of refugees have been turned into an element of popular culture with the intention of the criticism of the problem.

Anahtar Kelimeler Sedef Ecer • *E-Mülteci* • Adorno • Horkheimer • kültür endüstrisi.

Keywords Sedef Ecer • *E-Mülteci* • Adorno • Horkheimer • culture industry.

Yazar Notu

Bu makale 20-22 Kasım 2019 tarihleri arasında düzenlenen 6. Uluslararası Batı Kültürleri ve Edebiyatları Sempozyumu'nda (BAKEA 2019) sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.



Atıf | Citation: Öğünç, Banu. "Sınırların Metalaştırılması ve Bir Kültür Endüstrisi Örneği Olarak *E-Mülteci* Oyunu" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi-Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* 40 (2025): 31-47. <https://doi.org/10.26650/jtcd.2025.1594890>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Öğünç, B.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Banu Öğünç banuogunc@outlook.com



Author Note

This article is an extended version of the paper presented at the 6th International Symposium on Western Cultures and Literatures (BAKEA 2019), held on November 20–22, 2019.

Extended Abstract

Sedef Ecer's play *E-Mülteci* was first staged in 2015 as a part of İzmir International Theatre Festival by non-professional actors and actresses. A year later, it was staged by Sedef Ecer as a part of İstanbul International Theatre Festival in a professional production before the play was moved to the French stage to be presented in French. The play depicts the contemporary issue of emigration and refugee from a different standpoint.

While presenting the problems of refugees, Ecer introduces the controversial impacts of social media on our lives. Thus, the presentation of the issue of emigration and refugees through the depiction of social media draws attention to the presented themes. This approach of Ecer also enables her to present a contemporary criticism of the issue of emigration. As a Turkish actress, writer and director, Ecer, whose plays have been staged throughout Europe, has mainly preferred French as the primary language of her works. Such international reputation of Ecer proves itself to be significant for presenting emigration as a problem of humanity as reflected in this play. The play primarily focuses on the emigration of three female characters: Anaba from Guatemala, Hoa Mi from Vietnam, and Zaynab from Syria. Ecer provides a specific name for these characters and matches them with a specific culture and country; nevertheless, all three characters share a very similar story regarding their motivation to emigrate to another country. All three female characters are in search of more humane living conditions, escaping from political oppression and financial limitations. Moreover, they all share a similar fate as a refugee. Rather than finding opportunities to make their wishes come true, they become a victim of the system and continue to suffer as a refugee.

In this regard, rather than focusing on the lives and experiences of these female characters, Ecer projects their experiences as refugees as a product of the culture industry, a term coined and discussed by Adorno and Horkheimer, and as a tool to deliver her criticism of both the social media and culture industry as evolved from the 19th century to the contemporary period. In the dystopic world depicted in the play, countries have lost their financial and economic powers. Instead, global companies have begun to rule the world. In a world where the erosion of borders is seen, the main and highly colourful character of the play *E-Kaçakçı* rules and shapes the lives of refugees. On the one hand, he fulfils the role of a narrator. On the other hand, he represents the dominating role of social media. In this regard, he can be pointed out as the main source of criticism. Although the term culture industry as theorised by Adorno and Horkheimer has been discussed quite in depth, when it is briefly summarised as an idea that aims to explain how consumption culture in capitalist societies produces standardised cultural items, it explains *E-Kaçakçı*'s function in the play.

As put forward by Adorno and Horkheimer, individuality is merely an illusion. This is presented through the female characters in the play. Rather than appearing on the stage as individual characters, their emigration journey only serves to enhance *E-Kaçakçı*'s power. The way *E-Kaçakçı* controls social media suppresses any individuality of the characters. In this regard, the play depicts a world that has been under the control of social media and technology. While emigration and refugees have been diminished as a daily problem of the majority, Sedef Ecer retouches on these issues through the inclusion of social media. In the play's world, which can be read as a dystopia as well, through the character of *E-Kaçakçı*, the role of social media has been criticised related to both emigration and refugees and to the culture industry as coined by Adorno and Horkheimer.



Giriş

E-Mülteci adlı oyun, ilk olarak 2015 yılında “Özgürlük” temalı 4. Uluslararası İzmir Tiyatro Festivali kapsamında, oyunun yazarı Sedef Ecer’in düzenlediği transmedia atölyesinde amatör oyuncular tarafından sahnelendi. Festivalin basın bülteni atölyenin özelliğini şu şekilde belirtir:

‘Sosyal Medya’ konulu Atölye çalışması Türkiye’de bir “İLK”i deneyecek. Tüketim toplumunun “hız”ına uygun ‘Mecralar Arası Hikaye Anlatımı’¹ projesi; Fransa’da yaşayan Yazar-Yönetmen-Oyuncu Sedef Ecer’ in yönetiminde gerçekleştirilecek. Festival sürecinde oluşturulacak oyun; 9 Aralık’ta sahne alırken web’de de “internet tiyatrosu” olarak yaşamaya devam edecek...²³

4. İzmir Tiyatro Festivalindeki atölye çalışmasının ardından oyun, 2016 yılında 20. İstanbul Tiyatro Festivali’nde profesyonel bir ekip tarafından sahneye konmuştur. Türkiye prodüksiyonunda dramaturji Sedef Ecer ve İzzeddin Çalışlar’a ait olup, video tasarımı François Roman ve Mümin Güven tarafından yapılmıştır. Detaylı olarak incelenecek olan oyunda kullanılan jingle Ece Dorsay tarafından bestelenmiştir. Müzik tasarımı ve canlı performans Richard Dubelski’ye aittir. Oyunun canlı performansında Meltem Cumbul, Richard Dubelski ve Fehmi Karaarslan yer alırken, ekrana yansıtılan video kayıtlarında Ahu Türkpençe, Ece Dizdar, Fırat Tanış, Gizem Soysaldı, Okan Bayülgen ve Tilbe Saran rol almıştır. Oyunun Fransa prodüksiyonunda yine Richard Dubelski Fehmi Karaarslan’la birlikte sahne alırken, diğer isim Estelle Meyer ile yer değiştirmiştir. Mathilda May de ekrana yansıtılan tek oyuncu olarak oyuna katkı sağlamaya devam etmiştir.

E-Mülteci adlı oyun günümüzün en güncel konularından olan göç ve mültecilik olgusunu farklı bir bakış açısı ile irdeler. Göç ve mültecilik olgusunu konu etmesinin yanı sıra, teknolojinin ve sosyal medya ürünlerinin de aktif olarak oyuna dâhil edilmesi oyunu hem güncel tutmakta hem de konuya olan ilgiyi artırmaktadır. Oyunları Avrupa’nın birçok ülkesinde sahneye koyan, eserlerini ağırlıklı olarak Fransızca olarak kaleme alan yazar, yönetmen ve oyuncu Sedef Ecer, *E-Mülteci* adlı oyunda, yaşadıkları bölgeden iltica etmek zorunda kalan üç kadının trajedisini aktarma çabası güder. Fakat bir yandan da hem göç olgusuna hem de sosyal medya araçlarının popüler kültür üzerindeki etkisine Adorno ve Horkheimer’in tanımladıkları kültür endüstrisi kavramı açısından eleştiri getirir. Daha detaylı tartışılacağı üzere, Adorno kültür endüstrisini şöyle tanımlar: “Kültür endüstrisi, düşünümün yenilgisinin toplumsal boyutta gerçekleşmesidir; kapsayıcı aklın, çokluğun tekte birleştirilmesinin hayata geçmesidir”⁴. Ecer, Adorno ve Horkheimer’in tanımladığı kültür endüstrisi kavramını ortaya koyan bir dünyayı *E-Mülteci* adlı oyunda sahneye taşır. Sınırların ve siyasi yapıların ortadan kalktığı oyun ortamında, e-Kaçakçı adlı sanal karakter yansıtıldığı şekliyle göçmenlerin ve mültecilerin kurtarıcısı olmuş, böylelikle egemen gücü temsil etmeye başlamıştır. Önder Kulak doktora tezinde Adorno’yu temel alarak kültür endüstrisini şu şekilde özetlemiştir:

¹Mecralar arası hikâye anlatımı internet ile gelişen yeni medya kapsamında ortaya çıkan bir alandır. Sedef Ecer’in bu çalışmaya konu olan eserini yeni medya kapsamında inceleyebilmek mümkündür. Fakat makalenin yazıldığı tarih itibarıyla bu projeye internet tiyatrosu olarak erişim sağlanamamaktadır. Bu nedenle bu çalışmada 2018 yılında Habitus Yayıncılık tarafından basılan metin incelenmektedir. Altı çizileceği üzere bu makalenin amacı oyun metninin Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi kavramı açısından incelenmesidir. Oyunun sahnelenmesine dair üstünde durulan tüm detaylar, okuyucunun da tartışılan noktaları takip edebilmesi adına basılı oyun metninde belirtildiği şekli ile yorumlanmaktadır. “Giriş” kısmının sonunda vurgulanacağı üzere oyunla ilgili tüm örnekler oyunun kültür endüstrisi kavramı açısından incelenmesini hedeflemektedir.

²⁴“4. Festival Basın Bülteni,” İzmir Tiyatro Festivali, yayın tarihi 2015, <https://www.izmirtiyatrofestivali.org/2015-4-festival-basin-bulteni/>.

³Alıntıya sadık kalınarak basın bülteninde koyu renk kullanımı devam ettirilmiştir.

⁴Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzal ve Elçin Gen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 22.



*Kültür endüstrisi ya da eşdeyişle endüstriyel kültür, müzik, sinema, edebiyat gibi her türden kültürel öğenin ve etkinliğin meta formunda üretildiği ya da metalaştırıldığı, böylece sıradan nesneler gibi alınıp-satılabilir bir hale dönüştürüldüğü ve bu kültürel ürünler aracılığıyla rasyonalizasyona dayalı bir kültürün inşa edildiği bir süreçtir.*⁵

Bu bağlamda Ecer de bu oyunda göç olgusunu sosyal medyanın günümüzdeki gücü ve konumu üzerinden metalaştırmakta ve kültür endüstrisinin bir parçası haline getirerek göç ve mülteci problemine dikkat çekmektedir. Bu makalenin amacı, Sedef Ecer'in *E-Mülteci* adlı oyununu Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramı üzerinden incelemek ve göçmenlik ve mültecilik sorunlarının bir eleştiri yöntemi olarak nasıl popüler kültürün bir ögesi haline getirildiğini tartışmaktır. Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramı özelinde de bu makale, seyircinin dikkatini göçmenlik ve mültecilik sorunlarına çekmek amacıyla, Ecer'in oyunu nasıl bir reklam filmine dönüştürdüğünü incelemeyi hedeflemektedir.

Adorno ve Horkheimer Açısından Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi kavramı ilk kez Adorno ve Horkheimer tarafından 1947 yılında ortaya atılmıştır. Kültür araştırmaları alanında sıkça başvurulan ve bu makaledeki tartışma için yönlendirici olan bu kavram, tüketim kültürüne odaklanırken kapitalist toplumlarda standardize edilmiş toplumlar yaratmak amacıyla standardize edilmiş kültür öğeleri üretildiğini belirtir. 1920'lerde bir grup yeni-Marksist entelektüel tarafından kurulup günümüze kadar bu yönde çalışmalarını sürdüren Frankfurt Okulu, başlangıçta Rusya'da ve Almanya'da devrimci hareketlerin durumu üzerine Marksist felsefeyi yeniden ele almış ve dönemin koşullarına uygun yeni bir kuramsal yaklaşım oluşturmayı amaçlamıştır. Horkheimer'in 1930 yılında yönetici konumuna geçmesi ve Adorno ile yakın çalışmalar yürütmesi nedeniyle Okul, kuramsal eleştiri yaklaşımını kültür kavramına odaklanarak geliştirmiştir. Bu yaklaşımla, ikilinin ortaya koyduğu kültür endüstrisi kavramı sonraki on yıllarda günümüz toplumu ile kültür arasındaki ilişkiyi açıklamada giderek daha etkin kullanılmıştır.

Bir terim olarak kültür endüstrisini türeten Adorno ve Horkheimer, egemen güçler tarafından kullanılan ya da manipüle edilen kültür ürünleri ile bir endüstri yaratıldığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Adorno'nun belirttiği üzere, "[k]ültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir"⁶. Kültür endüstrisi kavramı günümüz toplumunda kültür ürünlerinin maruz bırakıldığı metalaştırma sürecini de açıklamaktadır. Bu sebeplerden dolayı kültür endüstrisi kapitalist sistem içinde ekonomik bir boyut kazanır, çünkü Adorno ve Horkheimer'a göre kültür tüketilebilen bir metaya dönüşmüş haldedir. Tüketim ve kültürün bir araya getirildiği bu ortamda asıl vurgu, davranışlarını belirlerken kültür endüstrisinin verdiği mutluluk ve tatmin hallerine göre hareket eden bireydedir. Gündelik yaşamın sıkıntılarından kaçış vaat eden kültür endüstrisinin birey üzerindeki aldatmacası Adorno tarafından şu şekilde açıklanır: "*Bu gösteri, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir; tıpkı yemek yemeye gelen müşterinin menüyü okumakla yetinmesini beklemek gibi*"⁷. Kültür endüstrisi bireye geleceğine dair vaatler vermekten çekinmez. Her seferinde hayal kırıklığına uğramak pahasına bireyin gerçeklerden kaçmak için yeniden tüketim döngüsüne sığınmasını sağlar. Bu bakımdan, kültür endüstrisi için birey ve meta önemli kavramlardır. *E-Mülteci* başlıklı oyunun incelenmesi sırasında alıntılarla daha detaylı inceleneceği üzere, kültür endüstrisi sistemin devamı için bireyi tüketici rolüne indirger ve hem birey hem de üretilen kültür öğeleri metalaştırılmaktan kurtulamaz.

Kültür endüstrisi kavramı, Adorno ve Horkheimer tarafından farklı eserlerde tartışılrsa da bir bakıma ucu açık olarak tanımlanmıştır. Kavram bir döneme ait olarak açıklanmak yerine farklı dönemlerde farklı

⁵Önder Kulak, "Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür" (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2016), 65.

⁶Adorno, *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, 121.

⁷Adorno, *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, 72.

kültür öğelerine uyarlanabilir bir özellik taşımaktadır. Bunun temel nedeni de Adorno ve Horkheimer'in "The Culture Industry" makalesinde dikkat çektikleri üzere kültür endüstrisinin kendini yeniden üretebilme kapasitesidir⁸. Bu nedenle Frankfurt Okulu'nun etki alanında kalmamış, aksine kültürel çalışmaların temelinde önemli bir konum kazanmıştır. Kavram günümüz kapitalist toplumu içinde tüketim eksenli değişen düzene uyarlanabilir olduğundan 20. yüzyılın ortasından 21. yüzyıla dek geçerliliğini korurken, edebiyattan sinemaya ve hatta sosyal medyaya kadar çok farklı alana uygulanmıştır. Adorno ve Horkheimer'in ifade ettiği üzere kültür endüstrisi toplumlar için bir kurgu dünya oluşturduğundan, bireyler günlük sorunlardan ve mutsuzluklardan kurtularak kültür endüstrisinin bir parçası olmaktan memnuniyet duymaya alışır. Böylece egemen ideolojinin beklentileri dâhilinde yaşamlarını sürdürebilirler. Adorno ve Horkheimer'in tartıştığı şekli ile kültür endüstrisi kavramı, ilk olarak 2015 yılında sahnelenen *E-Mülteci* adlı oyun metninin günümüz toplumunda kültür, tüketim ve birey bağlamında irdelenmesine olanak sağlar.

Yeni Dünya Düzeni

Bir distopya örneği olarak da ele alınabilen oyunun hem günümüze ait hem de geniş kapsamlı zamanı oyun metninde belirtildiği üzere ekrandan okunan bir bildiri de ortaya konulur. Oyunun başında ekrana yansıtılan videoda, BM sözcüsü oyun dünyasını açıkça gözler önüne sürer. Küresel şirketlerin güçlenmesiyle devletlerin önemini yitirdiğini belirten sözcü, distopik ortamı şu şekilde tanımlar:

Siyasi çatışmalar ve ekolojik felaketlerin yarattığı sonuç bellidir: Dünya nüfusunun yüzde 99'u göçebe hale gelmiş ve mülteci konumundadır. [...] Devletler ortadan kalkmış, onların yerine her gün yeniden çizilen sınırlar ortaya çıkmıştır. İnsanlığın kalan ömrü için biçilen süre üç nesilden ibarettir.⁹

Birleşmiş Milletler örgütlenmesinin son bulduğunu aktaran sözcü, adeta uyarıcı şekilde bu yeni düzeni seyirciye açıklar. Sözcü, değişen dünyada gücün ve kontrolün tek sahibi olarak bir hedef gösterir ki, giderek sanal dünyayı yaşamın vazgeçilmez bir parçası kılan günümüz dünyası için tanıdık bir olgudur bu: "*Bundan sonra hakemsiz bir oyun oynanacaktır. Bu oyunda akıllı telefonlardan başka aracınız olmayacaktır. [...] Artık ne hükümetleriniz ne de siyasetçileriniz olacak. Artık tek muktedir o. O yani e-Kaçakçı. Ve şirketi e-Mülteci nokta kom*"¹⁰. Oyunun başında videodan iletilen bu bildiri, öncelikle seyircilere oyunun sosyal medya ve teknoloji ile kurduğu sıkı bağı tanıtır. Oyunun geçtiği distopik zaman ve mekân kavramını da ortaya koyduktan sonra, BM sözcüsü Adorno ve Horkheimer'in ortaya attıkları kültür endüstrisi kavramını birebir destekleyen e-Kaçakçı'yı bizlere tanıtır. Böylelikle seyirci distopya kavramından uzaklaştırılarak Adorno ve Horkheimer'in 1947'de ortaya koydukları kültür endüstrisi kavramının 21. yüzyılda nasıl deneyimlendiğine dair bir sanal gerçekliğin içine çekilir. Tiyatro sahnesi de teknolojik bir ürüne dönüştürülür ve seyirciler bu sanal dünyanın içine çekilir.

Yeni Star E-Kaçakçı

E-Kaçakçı, oyunda bir yandan anlatıcı rolünü üstlense de gerçek bir kişilikten ziyade sosyal medyanın ve teknolojinin tüzel kişiliğini yansıttığı için hem oyundaki eleştirinin hem de kültür endüstrisi kavramının hedefindeki eleştirinin asıl kaynağıdır. Bu açıdan oyunda çizilen distopik dünyanın da beden bulmuş halidir. Oyun kişinin sahneye girişi de bunun bir örneğidir. Her ne kadar yazar Sedef Ecer oyunun başındaki notunda oyunun yönetmenlerine kullanılabilecek farklı yöntemlerle ilgili yaratıcı özgürlüğü tanımış olsa

⁸Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", ed. Simon During, *The Cultural Studies Reader*, 33.

⁹Sedef Ecer, *E-Mülteci* (İstanbul: Habitus Kitap, 2018), 7.

¹⁰Ecer, *E-Mülteci*, 8.



da oyunun basılı metni, e-Kaçakçı'nın oyun kişisi olarak nasıl algılanmasına dair açık bir yönlendirmede bulunmuştur:

(Perküsyon solo ya da jingle ile birlikte e-Kaçakçı girer. Perküsyonist e-Kaçakçı'nın girişini mümkün olduğu kadar ritmik bir şekilde çalar, ortamı hareketlendirir ve belki seyirciye girişini alkışlatır. E-Kaçakçı da bir star antresi yapar)¹¹.

Kültürün egemen güçler tarafından üretilen bir meta olduğunu ve kültür ürünlerinin standartlaştırılarak bir endüstri haline getirildiğini savunan kültür endüstrisi tam olarak e-Kaçakçının sahneye çıkışını açıklayan bir kavramdır. Ritmik müzik eşliğinde bizleri etkileyerek politik bir güç değil de hayatımızı her yönüyle çevreleyen bir kültür ögesi olarak e-Kaçakçı seyirciye tanıtılır. Bu bakımdan özellikle *“bir star antresi yapar”¹²* ifadesi, e-Kaçakçının hem oyundaki hem de seyircilerin zihinlerindeki pozisyonunu daha iyi açıklar. E-Kaçakçının bu pozisyonu Ecer tarafından verilen bir diğer tanımda vurgulanır. Yine oyunun sonuna eklediği notta, Ecer kendi zihninde yarattığı ve kendi gözünden sahneye aktardığı e-Kaçakçı için şu eklemeleri yapar: *“Şık mafiozo tarzında ya da Joker-Spider Man kostümlü, bir televizyon sunucusu gibi konuşan, pazarlamacı gibi gülümseyen ama zaman zaman bıçak gibi bakışlarıyla da insanın kanını donduran bir karakter”¹³*. Yani e-Kaçakçı alkışlarla sahneye çağırılan, şık görünümlü ama sinsi bir karakter olarak kültür endüstrisinin bir temsili olan metadır. Adorno'nun¹⁴ da dikkati çektiği şekliyle, e-Kaçakçı seyircinin dikkatini haz ve eğlenceye çekerek seyircinin düşünme ve yaşanan problemlere ve acılara dışarıdan eleştirel bir göz ile bakabilme yetilerinin körelmesine yol açar. BM sözcüsü için bir devrin sonunu yani felaketi bildiren bu yeni dünyadaki düzen, e-Kaçakçı için yeni fırsatların bir başlangıcıdır: *“Gezegelimiz çok heyecan verici bir yer oldu [...] Ülkelerin yerini sınırlar aldı, liderlerin yeriniyse sizlerin güveniniz sayesinde ben aldım! Ben, tek başıma BENNNN”¹⁵*. Bir nevi güç gösterisinde bulunan e-Kaçakçı, bir yandan da bireyin kültür endüstrisindeki yanılsamasını ortaya koyar. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* adlı kitapta şöyle belirtir: *“Kültür endüstrisinin ideolojisi sayesinde, bilincin yerini uyum sağlama alır: kültür endüstrisinden kaynaklanan düzen, onun olduğunu iddia ettiği şeyle ya da insanların gerçek çıkarlarıyla asla yüzleştiremez”¹⁶*. E-Kaçakçının kendi ifadesi ile de onu yaratan, insanların ihtiyaçlarıdır. Onun varlığı insanların ihtiyaçlarına ve onun bu ihtiyaçları ne derece karşılayabildiğine bağlıdır çünkü *“[k]itleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir, kültür endüstrisi de kitleleri kendine uyarlamadıkça var olamazdı”¹⁷*. Bu durumun farkında olduğunu da e-Kaçakçı şu sözlerle neredeyse doğrular: *“Siz ve biz, sevgili mülteciler, gezegenimizin geleceğini birlikte kuruyoruz!”¹⁸* Adorno ve Horkheimer'a göre,

[k]ültür ürünlerinin alımlanması sırasında ortaya çıkan ve kullanım değeri diye adlandırılabilir olan değer, takas değeriyle ikame edilirken, keyif almanın yerini orada bulunmak ve haberdar olmak, erbab olmanın yerini de prestij kazanmak alır. Tüketici, kurumlarından yakasını kurtaramadığı eğlence endüstrisinin ideolojisi haline gelir.¹⁹

¹¹Ecer, *E-Mülteci*, 8.

¹²Ecer, *E-Mülteci*, 8.

¹³Ecer, *E-Mülteci*, 52.

¹⁴Adorno, *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, 22-23.

¹⁵Ecer, *E-Mülteci*, 8.

¹⁶Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, 117.

¹⁷Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, 110.

¹⁸Ecer, *E-Mülteci*, 9.

¹⁹Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (İstanbul: Kalcı Yayınevi, 2010), 210.

Oyun dünyasında mülteciler ve e-Kaçakçı, Adorno ve Horkheimer'in ortaya attığı tarzda bir ilişki içindedirler. Değişen dünya düzeninde hayatta kalmak için E-Kaçakçı tek çözüm gibi gösterilirken, E-Kaçakçının hazzını yaşadığı güç de mültecilerin ihtiyaçlarından ve çaresizliklerinden kaynaklanmaktadır. Bu ilişkiyi kültür endüstrisinin bir parçası haline getiren de karşılıklı yapılan bu takasın bir üründen ziyade sosyal medyaya dayalı olmasıdır. Adorno ve Horkheimer'in belirttiği haz ilişkisi içerisinde oyun kişileriyle beraber, kaçınılmaz olarak, seyirciyi de dahil etmek gerekmektedir. Seyirci²⁰ de tanık olduğu oyun kurgusu içerisinde, tüketici konumuna indirgenerek kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmektedir.²¹

BM sözcüsünün uyardığı üzere bu yeni dünya üzerinde ihtiyaç olan tek şey bir "akıllı telefon"²²dur, çünkü bireylerin varlığının kanıtı bireylerin sosyal medyadaki izleridir. Oyunda yansıtılan fonksiyonuyla paralel olarak, Dalkılıç cep telefonlarının günümüz dünyasındaki tanımını şu şekilde yapar: "[...]cep telefonlarının dijitalleşme sürecinde akıllı telefonlara dönüşmesi ile, artık yalnızca iletişim aracı değil; aynı zamanda bir navigasyon, ajanda, eğlence aracı, kütüphane, reklamcılığın kalbi, her cepte bulunan bir doktor ve acil durum butonudur"²³. Oyundaki video kayıtlarının ve telefon görüntülerinin varlığı, ki bu durum oyun metninde de sıkça belirtilmiştir, bunun bir kanıtıdır. Aktarılan bu yeni dünya düzeninde dijital dünyada var olabilmek için yapılması gerekenleri, gereklilikleriyle birlikte, e-Kaçakçı bizlerle paylaşır:

*Uzun yollardaki yeni refakatçiniz e-Mülteci nokta kom'u cebinizde taşıyacaksınız. Yol boyunca yanı başınızda olacağız. Akıllı telefonunuz sayesinde WhatsApp ile mesajlaşacak, Skype marifetiyle ailenizle görüşecek, diğer göçmenlerin twitlerini okuyarak, Google Map'tan yol haritanızı çizerek, Instagram'dan fotoğraflara bakarak, Facebook'tan bizi layklayarak dünyanın her yerinde kendinizi güvende hissedeceksiniz.*²⁴

Kültür endüstrisi kavramına göre birey bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Adorno ve Horkheimer "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" başlıklı makalelerinde "[...] birey bir yanılsamadır [...]"²⁵26 ifadesini kullanarak, bireyi kültür endüstrisinin içerisinde yer alan sonsuz bir tüketici olarak tanımlarlar. Oyunda da yansıtıldığı üzere sosyal medyada bireyin deneyimlediği yanılsamanın bir parçasıdır. Bireyler, sosyal medya kullanımları ile bireysel kimliklerini ortaya koymaktan çok kültür endüstrisini besleyen sonsuz tüketicidirler. Bireylerin bu zorunlu tercihi e-Kaçakçının varoluş sebebidir. Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramının günümüze uyarlanabilmesi ve E-Mülteci oyunu ile ilişkilendirilebilmesi açısından, kültür endüstrisi kavramı ile bu kavramın tarih boyunca geçirdiği değişim de önemlidir. Göz önünde bulundurulması gereken önemli bir gelişme de cep telefonunun üstlendiği anlam ve roldür. Oyunda bir nesneden çok oyun kişilerinin ve kültür endüstrisinin yorumlanmasına katkı sağlayan bir araçtır. Cep telefonu ile kurulan bu kritik ilişki, günümüz teknolojisinin kültür endüstrisi kavramı açısından yol açtığı sıkıntı çerçevesinde Dalkılıç tarafından şöyle ifade edilir:

²⁰Çalışmada "seyirci" ifadesi kullanılmasına rağmen, metni okuyan okuyucunun konumlandırılması ve daha sonra tartışılacağı üzere yazar tarafından yüklenen sorumlulukları benzerdir.

²¹Seyircinin göz ardı edilemez rolü kültür endüstrisinin reklam olgusuna verdiği önem çerçevesinde, oyunun reklam içeren unsurları dahilinde detaylıca ele alınacaktır.

²²Ecer, E-Mülteci, 10.

²³Buşra Dalkılıç, "Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrisi: Dijital Çağda Yeniden Okumak" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2024), 128.

²⁴Ecer, E-Mülteci, 12.

²⁵Adorno ve Horkheimer, "The Culture Industry", 40.

²⁶İngilizce kaynaklar yazar tarafından çevrilmiştir.

[...] dijital çağın en fazla üzerinde durulması ve değerlendirilmesi gereken unsuru gerçek zamanlı akış teknolojileridir. Çünkü bu teknoloji, kullanıcı verilerini toplaması ve kullanması açısından yalnızca bir gizlilik veya kişisel hak meselesinden öte, gerçek zamanlı olarak akış içerisine etki edebilmesinden dolayı davranışsal dürtüler ve bilişsel kontrol ve manipülasyon meselesi haline gelmiştir.²⁷

Adorno ve Horkheimer'in 1940'larda deneyimlediğinin aksine 21. yüzyılda kültür kavramı değişikliğe uğramış ve kültür endüstrisinin yapı taşlarında da değişikliği beraberinde getirmiştir. Raymond Williams'ın da belirttiği üzere 'kültür' kelimesi tanımlaması en zor kavramlardan biridir²⁸. 100'den fazla tanımı bulunan kültür, çalışma alanına göre değişiklik göstermekle beraber, sürekli bir değişim hali sergilediği için tanımlandığı zaman dilimi açısından da değişiklik göstermektedir. Sürekli değişen bir tanıma sahip olması kültür kavramını anlamlandırmayı zorlaştırmasına rağmen, değişime ve dönüşüme açık hali, teknolojiyle beraber değişen alışkanlıklar sonucu sosyal medyanın da kültür tanımının bir parçası olarak kabul görmesini sağlamıştır. Kulak'ın belirttiği üzere, *"[...] kültürel etkinlikler meta formundaki kültürel ürünler tarafından belirlenirler"*²⁹. Bu açıdan kitle iletişim araçları kültür endüstrisinin vazgeçilmez öğeleridir. 21. yüzyılda da, Adorno'nun tartıştığı aksine radyo, sinema, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının yerini sosyal medya ürünleri almıştır. Teknolojinin sözde tüketim ürünleri ortaya koyduğunu Adorno *Minima Moralia* başlıklı eserinde ifade eder:

Mekanik yeniden-üretim süreçleri, yeniden ürettikleri şeyden bağımsız olarak gelişmiş ve sonunda özerkleşmiştir. [...] Teknik ilerlemenin bir uzantısı da, dar kafalı bir kararlılıkla, revaçta olmayan hiçbir şey satın almama ve ne pahasına olursa olsun üretim sürecinin gerisinde kalmama inatıdır – ürünün amacı ve niteliği önemsizdir.³⁰

İçinde yaşadığımız yüzyılda yeniden üretilerek özerkliğini kazanan ve revaçta olan sosyal medyadır. Sahip olduğumuz akıllı telefonlarımız, kültür endüstrisinde en son teknolojinin sonucu ve sebebidir. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Adorno ve Horkheimer şöyle ifade ederler:

Standartların tüketicilerin gereksinimlerinden kaynaklandığı söylenir: bu nedenle böyle az bir dirençle kabul görürler. Gerçekten de güdümlenmenin ve geleceğe olduğu kadar geçmişe de dönük gereksinimlerin yarattığı döngüdür bu ve içinde sistemin birliği giderek pekişir.³¹

Giderek standartlaşan akıllı telefonlar ve sosyal medya kullanıcıları da oyun dünyasında ifade edildiği üzere bir gereksinimdir. Fakat bu sözde gereksinim, kültür endüstrisi kavramı açısından yaklaşırsak, kapital sahibi egemen güçlerin toplum üzerinde kullandığı bir kontrol mekanizmasından başka bir şey değildir. Kültür endüstrisinin temel bir taşı haline gelen sosyal medya ürünleri, günümüzde Adorno ve Horkheimer'in dikkat çektiği bir başka sorumluluğu da sinema ya da televizyon gibi diğer kitle iletişim araçlarının görevlerini yerine getirir:

Eğlenmek her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir. Bunun temelinde yatan acizliktir. Gerçekten de bu bir kaçıştır, ama eğlenmenin iddia ettiği gibi fena

²⁷Dalkılıç, "Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrisi: Dijital Çağda Yeniden Okumak", 130.

²⁸Raymond Williams, *Kültür* (İstanbul: İmge Kitabevi, 1993), 8-9.

²⁹Kulak, "Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür", 76.

³⁰Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan (İstanbul: Metis Yay., 2005), 124.

³¹Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, 163.

*gerçeklikten değil, onun insana bıraktığı son direniş düşüncesinden kaçıştır. Eğlenmenin vaat ettiği özgürleşme, olumsuzlama olarak düşünmeden özgürleşmektir.*³²

Gerek e-Kaçakçının bir star edasıyla sahneye girişi, gerek e-Kaçakçıya oyun boyunca eşlik eden müzik ya da perküsyon ve gerekse ekrandan gösterilen resim ve videolar seyircinin eğlenerek düşünmekten kaçış ihtiyacını giderir. E-Kaçakçı da “eğlenmenin vaat ettiği özgürleşmeyi” sağlayan bir araçtır.

Adorno’ya göre, “[k]ültür endüstrisi çaresizlerin rehberi olduğunu iddia ederken ve onlara kendi asıl çelişkileriyle karıştırmaları gereken çelişkiler uydururken, yaşamlarında asla çözülemeyecek olan çelişkileri yalnızca görünüşte çözer”³³. Sınırların ortadan kalktığı oyun dünyasında da bireyler çaresizliğe terk edilmiştir ve görünüşte onlara yol gösterebilecek yegâne güç e-Mülteci nokta kom’dur. E-Kaçakçı’ya göre de böyle bir durum mevcuttur: “Siz ve biz, sevgili mülteciler, gezegenimizin geleceğini birlikte kuruyoruz!”³⁴. Adorno’nun belirttiği gibi, e-Kaçakçı BM sözcüsünü ortaya koyduğu siyasi ve sosyal durumu iyileştirmek yerine bu karmaşadan faydalanmanın peşindedir ve oyundaki kişilerin sorunlarını yalnızca görünüşte çözmektedir. E-Kaçakçı aynı zamanda sahip olduğu gücün farkında olan ve hegemonyaya hizmet etmeyi seven bir yapıdadır:

*BIG BROTHER is watching you. Göçmenlerin büyük biraderi de benim arkadaşlar. Milyonlarca giga-baytlık veriniz e-Kaçakçı’nız olarak benim elimde ve ben sizin sanal kimliklerinizi, dijital ikizinizi kısacası smartfonlarınızı çok seviyorum!*³⁵

E-Kaçakçının da belirttiği üzere akıllı telefonlar bireylerin kullanımında olsalar bile, kültür endüstrisinde birey bir yanılsamadır ve sosyal medyadaki bireysel kararlar ve adımlar yalnızca sistemin bir parçasıdır. Berry’nin de ifade ettiği üzere sosyal medya kullanıcılarına “varoluşsal bir onay ve statü veriyor gibi görünen belgesel bir narsisizm sunar”³⁶. Oyun dünyasında asıl önemli olan oyun kişilerinin akıllı telefonlar aracılığı ile sosyal medyaya nasıl bağımlı olduklarıdır, çünkü bu bağımlılık e-Kaçakçının egemenliğini sağlayan yegâne gerekliliktir. Göç hikâyesi anlatılmak istenen asıl kadınlar da e-Kaçakçının bu kadınların akıllı telefonlarına sızması ile bizlere aktarılır. Bu bağlamda Anaba’nın hikâyesini kendinden değil, e-Kaçakçının Anaba’nın sosyal medya hesaplarından aktardığı şekilde öğreniriz. Bu durum Hoa Mi ve Zaynab için de geçerlidir.

Dijitaldeki Bireyler

Guatemalalı Anaba, Vietnamlı Hoa Mi ve Suriyeli Zaynab’ın aslında çok tanıdık gelen birer göç hikâyeleri vardır. Yerli Maya dillerinin konuşulduğu Agua Fuego adlı bir köyde yaşayan Anaba köyün dibindeki volkanın harekete geçtiği gün doğum yapan annesine mecbur kalıp yardım edince kadınlara yardım etme amacıyla ebe olmaya karar verir. Kendi halkının yaşadığı politik baskılar, General Rios’un serbest kalmasıyla adil bir dünya ile ilgili yaşadığı hayal kırıklığı ve mesleki ideallerini maddi nedenlerle gerçekleştiremediği amaçlarından ötürü, Anaba Amerika’ya göç etmeye karar verir. E-Mülteci nokta kom’un verdiği hizmetlerden faydalanarak San Francisco’ya gider ve Amerika’ya iltica başvurusunda bulunur. Hikâyesi anlatılan diğer kadın oyun kişisi de Vietnam’da kuaförlük yapan Hoa Mi’dir. Annesine, babasına ve kızına bakmakla yükümlü olan Hoa Mi “iki metreye on metre, penceresiz bir koridor”³⁷da yaşarken kaldırımında kuaförlük yaparak ailesinin geçimini sağlamakta, bir yandan da Paris’e gitme hayalleri kurmaktadır. İnternet üzerinden görüşüp

³²Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, 193.

³³Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, 117.

³⁴Ecer, *E-Mülteci*, 9.

³⁵Ecer, *E-Mülteci*, 13.

³⁶David Berry, *Critical Theory and the Digital*. (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 144.

³⁷Ecer, *E-Mülteci*, 25.



âşık olduğu Leo'nun da sözüne kanarak, kızına daha iyi bir gelecek sağlamak için yine e-Mülteci nokta kom aracılığıyla Hoa Mi de Paris'e göç eder. Fakat Leo'nun onun pasaportuna el koyduğunu, kaçak olarak çalıştığını, Hoa Mi şimdilik kızların saçlarını yapsa da gelen göçmen kızların masaj salonunda çalıştırıldığını, gençliklerini ve güzelliklerini kaybettiklerinde ise sokakta fahişelik yapmaya zorlandıklarını Hoa Mi'nin sosyal medya hesapları seyirciye aktarır. Üçüncü göçmen kadın ise Suriyeli arkeolog Zaynab'tır. Kocas Cihat da arkeolog olan Zaynab'ın hikâyesi de yol boyunca Cihat'a gönderdiği videolardan aktarılır. Antik kent kazısında önemli bir lahit keşfeden Cihat, kökten dincilerin yönetimi ele geçirmesi ve de antik eserleri yok etmeye başlamaları üzere Zaynab'ı ve doğmamış çocuğunun geleceğini kurtarmak için Zaynab'ı tehlikeli bir göç yolculuğuna gönderirken, keşfettiği lahidi yok olmaktan kurtarmak için yeniden gömmek üzere Suriye'de kalır. Oyun kişilerinin hikâyelerinin buraya kadarki aktarılan kısmı sosyal medya üzerinden bıraktıkları izler üzerinden e-Kaçakçı tarafından seyircilere anlatılır. Bu üç kadının yolu Paris'te trende kesişir. Seyirci üç kadının hikayelerini e-Kaçakçının sosyal medya bilgilerine dayanarak anlattıkları olmadan kadınların kendi kelimelerinden dinlemeye devam eder.

Yazar, oyun metninin başında ve de trende karşılaştıkları sahnede üç kadın da aynı oyuncu tarafından oynandığını belirtir. Bu nedenle üç kadının karşılaştıkları sahne için şöyle bir not düşülmüştür:

Üç kadını birden oynayan oyuncu bu sahneyi sadece yüzüyle oynamalı. Dümdüz sadece içinden gelen duygularla, eğilip bükülmeden, üç ayrı kadını 'taklit etmeden'. Adeta bir belgeselde üç ayrı yakın plan izliyormuşuz gibi.³⁸

Ecer'in belirttiği bu oyunculuk yöntemi sanal hayatla gerçeklik arasında ayırım yapma açısından önem arz etmektedir. E-Kaçakçının ekrandan yani sosyal medya üzerinden aktardığı oyun kişileri, Ecer'in not düştüğü bu andan itibaren "adeta bir belgeselde" gibi kendi kimlikleri üzerinden, aracılar olarak, yani sosyal medya yanılsaması olmadan, gözlemlene şansı verilmektedir. Bu tespiti desteklercesine üç kadını bir araya getiren sahne de Zaynab'ın doğum sahnesidir. Hoa Mi ve Anaba'nın yardımı ve desteği ile Zaynab trende doğum yapar. Sınırların kalktığı, nüfusun büyük çoğunun göçebe halinde yaşadığı bu dünya düzeninde hareket eden bir trende doğum yapması oyunun konusu ve koşulları gereği de uyumlu bir ayrıntı olmuştur. Annesinin göç etmesi esnasında hareket eden bir trende doğan bir bebek, göç olgusunun aidiyet kavramını nasıl değiştirdiğine dair ironik bir örnek olarak oyunda aktarılmıştır. Bir yanda da Zaynab'ın belirttiği üzere bu erkek bebek³⁹ umudu sembolize etmektedir: "Tanrım, tam umut bitti derken böyle bir şey oluyor ve umut yeniden doğuyor. Oğlan. Bir oğlum oldu. Bir umudum oldu"⁴⁰. Fakat ne için umutlanmamız gerektiği çok açık değildir, çünkü oyun yine sosyal medya vurgusu ile bitirilir: "Bir bebeğin Facebook sayfası. Her dilden tebrik mesajları fotoğrafın altına düşer"⁴¹. Böylelikle bir coğrafyaya ait olma kavramı, sanal dünyanın gücünü ve kültür endüstrisi kavramını yeniden şekillendirme etkisini kanıtlar biçimde teknolojiye ve sanal dünyaya aitlik şekli ile yer değiştirmiştir. Kadın mültecilerin birbirleriyle tanışma ve doğum anı ile verilen gerçeklik yerini kısa sürede sosyal medyaya ve sanal gerçekliğe bırakmıştır. Bu açıdan oyunun sonu sistemin devamını vurgular şekilde de yorumlanabilir. Bu bakımdan umut düzenin ya da sistemin değişeceğine dair değildir. Tam tersine, kültür endüstrisi kavramının açıkladığı üzere, egemen ideolojinin destekleneceği sosyal medya

³⁸Ecer, *E-Mülteci*, 45.

³⁹Şüphesiz ki anlatılan göç hikâyelerinin kadınlar hakkında olması, doğan çocuğun cinsiyetinin erkek olması, Anaba'nın "Savaşçı" anlamına gelen abisinin ismi yerine "Umut" anlamına gelen "Akene" ismini önermesi gibi nedenler oyunun toplumda var olan cinsiyet rolleri açısından okunmasına imkân tanımaktadır. Bu bağlamda göçmenlik ve mültecilik sorunları cinsiyet kavramı bakımından yorumlanabilecek olsa da makalenin amacı oyunun kültür endüstrisi kavramı açısından incelenmesidir. Bu yönde bir inceleme başka bir çalışmanın konusu olabilecektir.

⁴⁰Ecer, *E-Mülteci*, 49.

⁴¹Ecer, *E-Mülteci*, 51.

üzerinden gelen mesajlarla ima edilmektedir. Maya dilinde barış anlamına gelen Akene bebek, sistemin bir müşterisi haline gelerek sistemin devamını sağlayacak bir parça olacaktır. İsminin anlamı ve genel olarak doğumu umudu simgelese de Ecer ne derecede geleceğe dair umudu ön plana çıkarmayı hedeflemektedir tartışılır bir yorumdur. Zira, oyunun kültür endüstrisi kavramı açısından okuması bireyin bir yanılsama olduğu durumunu bir kere daha hatırlatarak, Akene'yi yalnızca kültür endüstrisinin bir parçası haline getirebilir. Nitekim Horkheimer'ın *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*'da belirttiği üzere,

[a]çık ki, günümüzde bireyin tözü kendi içinde kapalı kalmaktadır. Bireyin entelektüel anlatımları artık gerçekten onun insani doğasıyla bağıntılı değildir; her defasında durum neyi gerektiriyorsa ona yönelmektedirler. Popüler yargı, ister doğru olsun ister yanlış, toplumun öteki işlevleri gibi, yukarıdan yönlendirilmektedir. Kamuoyu ne denli uzmanca araştırılırsa araştırılsın, istatistiksel ve ruhbilimsel araçlarla ne denli derinlemesine yoklanırsa yoklansın – tüm bu yöntemlerin karşısına çıkan, hep bir düzeneştir, asla insani merciler değil.⁴²

Akene doğar doğmaz bir Facebook sayfasına sahip olarak ve sosyal medyada dijital ayak izleri bırakmaya başlayarak düzeneğin bir parçası olur. Anaba, Hoa Mi ve Zaynab'ta gördüğümüz gibi sosyal medya hesapları her üç kadını e-Kaçakçının kontrolü altına sokmaktadır. Akene'nin e-Kaçakçıya, yani sisteme, boyunduruğu da dijital ayak izleri ile başlamaktadır. Ve bir gün onun hikâyesi de e-Kaçakçı tarafından, sistemin övgüsüne hizmet edercesine, bu doğum anından ve gönderilen tebrik mesajlarından başlayarak anlatılacaktır. Bu durum Dalkılıç'ın bakış açısını destekler niteliktedir: *"Artık post modern öznenin bir donanımı haline gelen dijital teknolojilerle birlikte, öznelliği değersizleştirilir. Bir üye, bir kullanıcı haline gelen özne, kendi başına saygı duyulmaz hale gelmiştir"*⁴³. Akene'nin sosyal medya üzerinden varoluşu Eyrek'in ortaya koyduğu bellek tanımını da doğrular: *"Ekran belleği, anı yaşayan ancak anı biriktirilmeyen, geçmişin yerini şimdinin aldığı, zaman ve mekandan bağımsız, belleğini dijitalle emanet eden bir belleksiz toplumu ifade etmektedir"*⁴⁴. Eyrek devamında şunu belirtir: *"Bellek yitiminde kültür endüstrilerinin etkilerinden biri de bu ürünlere ulaşan insanların aynı şeyleri seven, giyen, okuyan yani tek tip bir insan yaratması olmuştur"*⁴⁵. Yolu kesişen bu üç kadının dijital dünyada var olması ve Akene'nin doğumunun sosyal medya ile tasdik edilmesi bu yorumları destekler niteliktedir. Akene'nin doğumu ile düşen tebrik mesajlarına perküsyonun da eşlik etmesi, Akene'nin toplumsal durumların ve dünya düzeninin değişebileceğine umut olabileceğinden ziyade, sistemin bireyleri nasıl kontrol ettiğinin ve onları nasıl bir yanılsamaya hapsettiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Reklamlar Kuşağı

Şu ana kadar tartışılan kavramlarla beraber e-Mülteci oyunu aynı zamanda kültür endüstrisi kavramının en önemli bileşenlerinden olan reklam olgusunu da içermektedir. Adorno ve Horkheimer'a göre, *"[r]eklam kültür endüstrisinin yaşam iksiridir"*⁴⁶. Bu görüş Kulak tarafından şöyle açıklanmıştır: *"Bu ifade, reklamın hem kültürel ürünlerin üretilmesi için gereken ekonomik katkıyı yapması bakımından hem de tüketim merkezli bir toplum için kültürel ürünlerde yansıtılacak malzemenin verilmesi bakımından geçerlidir"*⁴⁷. Adorno ve Horkheimer reklamın önemini şu şekilde vurgulamaya devam ederler:

⁴²Max Horkheimer, *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 492.

⁴³Dalkılıç, "Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrisi: Dijital Çağda Yeniden Okumak", 139.

⁴⁴Aysun Eyrek, "Kültür Endüstrisinde Bellek Yitimi: Ekran Belleği" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019), 127.

⁴⁵Eyrek, "Kültür Endüstrisinde Bellek Yitimi: Ekran Belleği", 128.

⁴⁶Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, 215.

⁴⁷Kulak, "Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür", 90.

*Reklam ve kültür endüstrisi hem teknik hem de ekonomik olarak birbiriyle kaynaşır. Her ikisinde de aynı öge sayısız yerde görünür ve aynı kültür ürününün mekanik yinelenmesi, aynı propaganda sloganının durmadan yinelenmesiyle aynı şeydir. Etkili olma buyruğu altında teknik psiko-teknîğe, yani insan davranışlarını idare etmeye dönüşür. Her ikisinde de hem çarpıcı hem bildik, hem hafif hem akılda kalıcı, hem ustalıklı hem de basit olma normu geçerlidir; her şey kafası dağınık ya da dirençli olduğu düşünülen müşteriyi alt etmek içindir.*⁴⁸

Bu bağlamda bir yıldız edasıyla sahneye çıkan e-Kaçakçı oyun boyunca her fırsatta sunduğu ürünlerin tanıtımını yapmayı ihmal etmez. Şu ana kadar tartışıldığı rollerinin yanı sıra, e-Kaçakçı aynı zamanda oyunun bir reklam gibi yansıtılması noktasında da önemli bir rol edinir. Devamlı olarak anlatıma ara veren e-Kaçakçı hikâyelerinin arasında düzenli olarak kendisinin ve e-Mülteci nokta kom'un önemine vurgu yapar. Zaman zaman verilen şu sloganlar da bu duruma örnek teşkil etmektedir:

- *Sevgili E-Mülteci, bizi seçmekle en doğru kararı verdiniz.*⁴⁹
- *Bundan sonra her ülkede yeni insan kaçakçıları aramaya paydos! Paranızı alıp kaçan, size sahte yeleklerle defolu botlar satan canavarlara son!*⁵⁰
- *Ufacık bir girişim olarak başlattığım e-mülteci nokta kom, bugün, 33 ülkeye yayılmış ağıyla 7/24 hizmet veriyor.*⁵¹
- *Ve inanın, her türlü konforunuzu düşündüğümüz gibi ruhani ihtiyaçlarınızı da karşılıyoruz. [...] İşte onun için e-mülteci nokta kom'u seçiyorsunuz!*⁵²
- *Hoa Mi Paris'te yepyeni bir hayata başladı, e-mülteci nokta kom sayesinde, sen de fiyatlarımızdan ve promosyonlarımızdan anında haberdar ol!*⁵³

Görme Biçimleri adlı eserinde John Berger gündelik hayatta etrafımızı saran reklam imgelerini şöyle vurgular: “Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. [...] Bir an için de olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarırlar. Reklam imgesi anlıktır”⁵⁴. E-Kaçakçı da yukarıda listelenen mesajlarla düzenli olarak seyircinin belleğini uyarır. Anaba, Hoa Mi ya da Zaynab'ın hikâyelerinin aktarıldığı varsayılırken, e-Kaçakçının hikâyeye müdahalesiyle anlık olarak bir reklam imgesi belirir. Berger'a göre reklam imgelerinde “[ç]oğu zaman geçmişten, her zaman da gelecekte söz edilir”⁵⁵ aynı Anaba, Hoa Mi ve Zaynab'ın geçmiş hayatı anlatılırken e-Mülteci nokta kom'un geleceği nasıl şekillendirdiği vurgusunun oyunda verildiği gibi. Reklamın kültür endüstrisindeki yeriyle bağlantılı olarak reklamın kapitalist sisteme etkisini Berger şu şekilde açıklar:

*Reklamlarla her birimize bir nesne daha satın alarak kendimizi ya da yaşamlarımızı değiştirmemiz önerilir. Aldığınız bu yeni nesne der reklam, sizi bir bakıma daha zenginleştirecektir – aslında o nesneyi almak için para harcayarak biraz daha yoksullaşacak olsanız bile!*⁵⁶

⁴⁸Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, 217.

⁴⁹Ecer, *E-mülteci*, 11.

⁵⁰Ecer, *E-mülteci*, 11.

⁵¹Ecer, *E-mülteci*, 23.

⁵²Ecer, *E-mülteci*, 34.

⁵³Ecer, *E-mülteci*, 32.

⁵⁴John Berger, *Görme Biçimleri* çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 129.

⁵⁵Berger, *Görme Biçimleri*, 130.

⁵⁶Berger, *Görme Biçimleri*, 131.

Hoa Mi'nin deneyimi de açıkça bu fikri desteklemektedir. E-Kaçakçı Hoa Mi'ye reklamlar kuşağında umudu, aşkı, hayallerini vadeder: *"Gerçek aşk, hiç imgelemenizin size vaat ettiği aşktan daha güzel olabilir mi? Bunu bilmek istiyorsanız eğer, tek çözüm, sanal aşkınızı gerçekten yani etten kemikten karşınızda görmek, kısacası e-mülteci nokta kom ile yola çıkmak..."*⁵⁷. Yaşamını iyileştirmek amacıyla pazarlanan hizmet, Hoa Mi'nin daha da acı çekmesine neden olmuştur, çünkü ailesinden ve kızından ayrıldığı gibi kendi bedeni bir metaya dönüştürülmüştür ki bu durum e-Kaçakçı için yine bir reklam malzemesine dönüşmüştür:

*Dünya döndükçe kadınlar göç edecek, dünya döndükçe e-mülteci nokta kom onlara sınırları geçirecek. Biz, erkeklerin arzularını, şehvetlerini ve kadınların ihtiyaçlarını karşılamak için her zaman hizmetinizde olacağız.*⁵⁸

E-Kaçakçının oyundaki bu tutumu bir kez daha Adorno ve Horkheimer'in düşüncelerini örnekendirir: *"Tüm dallarıyla kültür endüstrisi gündelik yaşamdan bir kaçış vaat eder; tıpkı bir Amerikan mizah dergisinde kızın evden kaçmasını gösteren karikatürde olduğu gibi: karanlıkta merdiveni tutan kişi babadır. Kültür endüstrisi aynı gündelik yaşamı cennet gibi sunar"*⁵⁹. E-Kaçakçının vaatleri de duruma uyum sağlayarak, aynı Hoa Mi'nin örneğinde olduğu gibi, oyun boyunca devam eder.

E-Kaçakçının e-Mülteci nokta kom'un hizmetlerine dair propagandası devam ederken Adorno ve Horkheimer'in belirttiği "propaganda sloganı" oyun metninin sonunda belirtildiği üzere *"reklam jingle'ı gibi bestelenmiş bir şarkı"*⁶⁰ ile desteklenir. Yine yazarın notunda belirtildiği üzere Fransa yapımında Richard Dubelski'nin bestelediği jazz perküsyonları kullanılırken, Türkiye yapımında Ece Dorsay'ın bestelediği jingle kullanılmıştır⁶¹. Duyar duymaz insanda eşlik etme isteği uyandıran, insanın zihninde yer eden ve durduk yere melodiyi mırıldanmasını sağlayan bu jingle'ın sözleri de şu şekildedir⁶²:

*Bu yolları geçeceksin
Denizleri aşacaksın
Hendeklerde koşacaksın
E-Mülteci nokta kom!
Savaşta yoksulluktan
Sulardan susuzluktan
Bombalardan bıktınız
Çok çaresiz kaldınız
Hiç kalmadı borcunuz
Bitti artık korkunuz
Uzun yolda dostunuz
E-Mülteci nokta kom*⁶³

⁵⁷Ecer, *E-mülteci*, 28.

⁵⁸Ecer, *E-mülteci*, 34.

⁵⁹Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, 190.

⁶⁰Ecer, *E-mülteci*, 54.

⁶¹Ecer, *E-mülteci*, 54.

⁶²Sedef Ecer'in "jingle" olarak adlandırdığı müziği metinde geçen sözleriyle beraber, oyunun Türkiye prodüksiyonunda dramaturg olarak görev alan İzzeddin Çalışlar'ın yüklediği videodan dinleyebilmek mümkündür: <https://www.youtube.com/watch?v=nwoFWaoeegs>

⁶³Ecer, *E-mülteci*, 54.

Sözler oyunun teması ile uyumluyken, asıl bestesi insanı kavrar, aynı bir reklamın kişiyi etkilemesi gibi. Oyunda kullanılan reklam jingle'ı seyirciye aslında bir oyun izlediği gerçeğini değil de bir reklam filminin içinde olduğu hissini verir. Yani önemli olan Anaba, Hoa Mi ya da Zaynab'ın hikâyelerini paylaşmak değil, aksine e-Kaçakçının, e-mülteci nokta kom'un reklamını yapmasıdır. Bu sonucu, yukarıda örneklendirildiği gibi, e-Kaçakçının seyirciyi hikâyeleri dinlemeye davet etmesinden de çıkarabiliriz. Bu bağlamda jingle gerek sözleri gerekse müziğiyle oyunun önemli bir parçası haline gelir. Kültür endüstrisi açısından ele alındığında da belki de e-Kaçakçıdan sonraki oyundaki en önemli parça olarak adlandırılabilir. Hem sözleri hem melodisiyle seyirciyi kavrar ve dikkati üstünde toplar. Bu noktada seyirci, hikayesi aktarılan üç kadının yaşadıklarından uzaklaşır, jingle'ın insanı eşlik etmeye zorlayan melodisine kendisini kaptırıp gidebilir. Aynı kültür endüstrisinin reklamlarla amaçlananı açıkladığı gibi.

Oyunun sanki bir reklam filmiymiş gibi algısı e-Kaçakçı'nın anlatı rolünde de gözlemlenebilir. E-Kaçakçının, oyunun başında, seyirciyi yarattığı sanal dünyaya nasıl çektiği yeniden yorumlandığında, e-Kaçakçının seyirci üzerindeki kontrolü fark edilebilir:

Refakat ettiğim akıllı telefonların içine girerek, sayemde ferah feza kaçak seyahat eden göçmenleri tanımak istemez misiniz? Çocuk gelin olmaktan kaçan bir Türk kızının, baskı gören bir İnka yerlisinin, transfobiden kaçan Faslı bir travestinin, su baskınından kaçan bir Bangladeşli'nin sanal dünyasına girerek, onların internette bıraktığı ayak izlerini, dijital bilgi deryasını görmek istemez misiniz?⁶⁴

Bu sorularının ardından e-Kaçakçı ekranda beliren telefonlardan birini seçer, telefonun şifresini kulaktan söylerler. Böylelikle sosyal medya hesaplarından hareketle Anaba'nın hikâyesi anlatılmaya başlanır. Fakat özellikle e-Kaçakçı'nın seyircilere yönelttiği sorular, anlatılan hikâyelerin amacı konusunda seyircileri bir sorgulamaya itmeli. E-Kaçakçı'nın sahneye girişi ile anlaşılabilen üzere seyirci de bir gösterinin içerisinde; Anaba, Hoa Mi ve Zaynab bu gösterinin birer öğeleridir. Bu gösterideki her bir detay da e-mülteci nokta kom'un pazarlamasına hizmet etmektedir. Kısacası oyun seyirciyi bir reklam metninin içine hapseder. Adorno ve Horkheimer, "[k]ültür endüstrisi ürünleri insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde tüketileceklerdir"⁶⁵ ifadesiyle oyunun yarattığı çelişkiyi de dile getirirler. Bir gösteri havasında başlayan oyun, reklam kuşağı içerisinde yaşanan trajedileri ortaya koyar. Seyirci de gözler önüne sunulan bu trajedileri alkış tutarak eğlence kültürü anlayışı içerisinde izlemektedir ki oyunun sonunda ekrana yansıtılan tebrik mesajları bu durumun bir örneğidir. Tüm bu açılardan bakıldığında ekonomik kaygılarla yapılan bir reklamın yanı sıra, endüstrisinin, yani sistemin, kendi reklamıdır oyun aynı zamanda. Oyunu bir reklam olarak algılandığında ve bu reklama kültür endüstrisi kavramı ile yaklaşıldığında, E-Mülteci adlı oyunun sistemin kendisini eleştirmeyi hedeflediğini söylemek mümkündür. Anaba, Hoa Mi ve Zaynab, göç kavramı gibi, reklamı yapılan öğelere hizmet etmekte, böylelikle kültür endüstrinin eleştirisi günümüz sosyal medya kavramı üzerinden yapılmaktadır.

Yazarın anlatım biçimini göz önünde bulundurduğunda, Ecer'in kültür endüstrisi kavramını mültecilik ve göçmenlik kavramlarına ve bu kavramların algılanış şekillerine bir eleştiri olarak kullandığı ifade edilebilir. Elif Özgen, Sedef Ecer ile röportajında oyunun göçmenlik meselesini nereden yakalayacağını sorduğunda Ecer oyunun farklı bakış açısını dile getirir:

Ben iltica ve göç üzerine 2009 yılından beri 3 farklı oyun yazdım. Bunun boyutlarının ne kadar büyüyeceğini ve nasıl bir toplumsal fenomene dönüşeceğini hissediyordum o zamandan beri. Ama müneccim

⁶⁴Ecer, E-mülteci, 12-13.

⁶⁵Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar, 170.

*olduğum için değil, konuyla ilgili yıllardır çalışan sosyologlar, dernekler, sanatçılarla iletişim halinde olduğum için. Daha önceki oyunlarımdan farklı olarak bunda bir adım öteye geçmem gerekiyordu çünkü artık iltica üzerine söylenebilecek çok da yeni bir şey kalmadı. Her şeyin en ekstrem noktasını bütün gün sosyal medyada görüyoruz zaten. Ben de dünyada devletlerin kalmadığı, sadece sınırların var olduğu, her vatandaşın bir mülteciye dönüştüğü, kimsenin evinin olmadığı bir durum hayal ettim. İklimsel ve siyasi koşullardan dolayı herkes mütemadiyen bir yerden bir yere göç ediyor ve yanlarına alabildikleri tek şey cep telefonu. Her akıllı telefon bir seyahatname ve her biri bir göçmen kadını anlatıyor.*⁶⁶

Ecer, “söylenebilecek çok da yeni bir şey kalmadı” diyerek bir yandan bu konuya ne kadar aşına olunduğuna dikkat çekerken, bir yandan da bu aşinalığın getirdiği vurdumduymazlığa dikkat çekiyor. Bu bağlamda Ecer, kültür endüstrisi kavramı aracılığıyla seyircisinin ve de okurun algılarını yeniden açmayı hedefliyor denilebilir. Mültecilik ve göçmenlik kavramlarının bir reklam formatında yeniden yansıtılması, durumun trajik anlatımına aşına olan seyirci için mülteciliğin ve göçmenliğin yeniden sorgulanmasını sağlıyor. Gerek medyadan gerek sosyal medyadan pasif konumda izlenen göçmenlik hikâyelerinin aksine, bu oyunda seyirci artık aktif bir rol almaya zorlanıyor. Oyunun bir reklam olduğu varsayımından hareketle bu reklamın hedefinde olan kitle de oyunun izleyicisi ve de okuyucudur. Seyirci, E-Kaçakçının kendisini etkilemesine izin verip oyunda kullanılan reklam müziğine tempo mu tutacak, yoksa kültür endüstrisinin tuzağına düşmeyip E-Kaçakçının konumunu sorgulamaya mı başlayacak? Seyirciye yüklenen bu rol, seyirciyi göçmenlik ve mültecilik kavramlarının aktif muhatabı kılar. Sedef Ecer seyirciyi ekstrem dünyanın içine dahil ederek sorunun bir parçası haline getirir. Oyunun basılı metninde de Ecer daha oyun başlamadan bu sorumluluk hakkında uyarır. Ecer metinde bulunan önsöze Diderot Peguy’dan yaptığı alıntıyla, “Kayıtsızlık, canavarlıktır,” başlar ve sözü devralır:

*Adına ‘mülteci krizi’ dedikleri insanlık trajedisi başladığından bu yana kayıtsızlığımız ruhlarımızı canavarlaştıran boyutlara ulaştı. İşte tam da bu yüzden, ‘alışmış ruhların’ canavarlıkta nereye kadar gidebileceğini hayal etmeye çalıştım. Umudu elden bırakmadan ama; umut biterse kayıtsızlık kazanır çünkü.*⁶⁷

Ecer’in dikkati çektiği umut, Akene’nin umudu simgelediği yorumunu çelişkili hale getirerek seyirciyi umudu oluşturabilecek asıl hedef olarak belirliyor. Bir başka deyişle, oyunda aktarılan sistemi ve düzeni değiştirebilecek olan Akene değil, ki doğumu sahne üzerinde gerçekleşse de var oluşu sanal dünya üzerinden aktarılmıştır, seyircidir. Ecer’in seyirciye yüklediği rol, seyircinin oyundan aldığı mesajla orantılı olarak sistemin değişmesine dair muhtemel bir umut içermektedir.

Sonuç

Yoluna İzmir Uluslararası Tiyatro Festivalinde transmedia atölyesinde başlayan E-Mülteci hem Fransa’da hem de İstanbul’da profesyonel oyuncular tarafından sahneye kondu. Neredeyse gündelik hayatın sıradan bir parçası haline gelen göçmenlik ve mültecilik konularını ele alan oyun, bu konuları yine gündelik hayatın vazgeçilmezlerinden olan sosyal medya üzerinden bizlere ulaştırıyor. Sınırların ortadan kalktığı ve sosyal medyanın gücü simgelediği bu yeni dünya düzeninde, göçmenlik ve mültecilik de metalaştırılmakta ve de kültür endüstrisinin bir ürünü olarak sunulmaktadır. Adorno ve Horkheimer’in ortaya koymayı amaçladığı

⁶⁶Elif Özgen, “İnternet sitesi değil, tiyatro oyunu: E-mülteci.com,” CNNTÜRK, 18 Nisan, 2016, <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sahne/internet-sitesi-degil-tiyatro-oyunu-e-multeci-com-536015>.

⁶⁷Ecer, E-Mülteci, 6.

biçimde bireyin bir yanılsama olduğu oyun dünyasında, örneklenmeye çalışıldığı üzere, üç kadın birer tüketici olarak kültür endüstrisini beslerler. Guatemalalı Anaba, Vietnamlı Hoa Mi ve Suriyeli Zaynab'ın acı dolu göçmenlik deneyimleri göçmenlik ve mültecilik sorunlarına örnek teşkil ediyor gibi dursa da bu üç oyun kişisi hikâyeleri ile sosyal medyanın varlığını ve de kültür endüstrinin günümüz teknolojik dünyasında sürdürülüşünü destekler. Bir distopya olarak da algılanabilecek bu düzende E-Kaçakçı üzerinden sosyal medyanın kullanımı hem kültür endüstrisi kavramına hem de göçmenlik ve mültecilik kavramlarının algılanmasına bir eleştiri amacı gütmektedir. Bu bağlamda hem seyircilerin dikkatini çekmek hem de hedeflenen eleştiriyi aktarabilmek amacıyla kültür endüstrisinin önemli bileşenlerinden reklam olgusu oyun içine yerleştirilerek aktarılmıştır. Bir oyun değil de seyirci sanki bir reklam filmi izliyor edasıyla aktarılan hikâyede, Ecer seyirciye de aktif bir rol biçerek, seyirciye kültür endüstrisinin bir ögesi olmakla sisteme ve göçmenlik sorunlarına eleştirel bakabilmek arasında bir seçim şansı sunuyor. Ecer'in yarattığı distopik fakat renkli dünyada, bir diğer deyişle yaratılan reklam algısının içerisinde, izleyicilerin ve de okuyucuların, hem kültür endüstrisini hem de göçmenlik ve mültecilik olgularını sorgulamak üzere aktif birer rolü bulunmaktadır.



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.

Yazar Bilgileri	Banu Öğünç (Doç. Dr.)
Author Details	¹ Aksaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Aksaray-Türkiye
	0000-0001-8794-7464 banuogunc@outlook.com

Kaynakça | Bibliography

- Adorno, Theodor. W. *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. Çevirenler Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. Çevirenler Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max. *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Çevirenler Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2010.
- Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception." Editor Simon During. *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1999.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çeviren Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Berry, David. *Critical Theory and the Digital*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- Dalkılıç, Buşra. "Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrisi: Dijital Çağda Yeniden Okumak." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2024.
- Ecer, Sedef. *E-Mülteci*. İstanbul: Habitus, 2018.
- Eyrek, Aysun. "Kültür Endüstrisinde Bellek Yitimi: Ekran Belleği." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019.
- Horkheimer, Max. *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*. Çeviren Mustafa Tüzel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Kulak, Önder. "Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür." Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2016.
- Özgen, Elif. "İnternet sitesi değil, tiyatro oyunu: E-mülteci.com." *CNNTÜRK*, 18 Nisan 2016. <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sahne/internet-sitesi-degil-tiyatro-oyunu-e-mul-teci-com-536015>.



Williams, Raymond. *Kùltùr*. Çeviren Suavi Aydın. İstanbul: İmge Kitabevi, 1993.

“4. Festival Basın Bùlteni.” *İzmir Tiyatro Festivali*. Yayın tarihi 2015. <https://www.izmirtiyatrofestivali.org/2015-4-festival-basin-bulteni/>.



Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Research Article

 Open Access

Trivialising the Truth and the Humiliation of Identity: *Death of England: Delroy*



Mesut Güneç¹  

¹ Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of English Language and Literature, Aydın, Türkiye

Abstract

Death of England: Delroy, the second monologue in Clint Dyer and Roy Williams' trilogy (*Michael, Delroy, and Closing Time*), debuted on November 4, 2020, but due to COVID-19 restrictions, it closed on the same night. The play depicts a complicated monologue with fragmented narration, oblique explanations, thoughts, and some dramatic dialogue. Dyer and Williams consider theatre as a means of revealing relationships, power struggles, and destructive lies of racism. In the play, the protagonist questions Britain's island mentality and the validity of national identity, stating that he has no question that he is British but that the white people are still living on the island. Delroy confronts how he has been damaged despite his support for Boris Johnson and the accompanying Tory propaganda. He desires to confront the individuals and the nation who have lied to him. The play portrays society's emotional, affective response to the Brexit campaign, during which people *Delroy* through the lens of national and racial relations and the fake news propaganda of post-truth discourse. In a more specific context, the play exposes relations destroyed by lies.

Keywords

Post-truth • Propaganda • *Death of England: Delroy* • Identity • Brexit.

Author Note

This article has been revised and expanded from my abstract entitled "Trivializing the Truth and Humiliation of the Identity: *Death of England: Delroy*," which was published in the book of abstracts for the 17th Biennial Conference of Husse, held from January 30 to February 1, 2025, at the University of Szeged in Hungary.



Citation: Güneç, Mesut . "Trivialising the Truth and the Humiliation of Identity: *Death of England: Delroy*" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi–Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* 40 (2025): 48–58. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1645357>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.  

 2025. Güneç, M.

 Corresponding author: Mesut Güneç mesut.gunenc@gmail.com



Introduction

Within technological developments in constant motion, the emergence of fake discourses and fake news—often produced with deepfake technology—poses a threat to the concept of truth. These devalued truths bolster the discourses of politicians. The speed at which fake news spreads, fuelled by social media and partisan journalists, leads society to be imprisoned within the intensity of propaganda supported by fake news. Discourses of freedom and democracy are core values although individual rights are further undermined. Moreover, societal identities are systematically destroyed or de-identified through falsehoods. Propaganda created by intentional false narratives prepared the masses, who acted on their emotions and ignored other identities, for the post-truth era. This study, therefore, analyses *Death of England: Delroy* in relation to post-truth discourse, examining the concept of truth and personal humiliation within the contexts of justice, racism, fake news, and propaganda.

Death of England is a trilogy written in collaboration between Black playwrights Roy Williams and Clint Dyer during the early days of the Covid cases in England. The trilogy comprises three plays (*Michael, Delroy*, and *Closing Time*), (plus the film *Face to Face*). The first part, *Death of England: Michael*, was staged on 6 February 2020. The first play deals with the subject of racism and questions the concept of the state of the nation. In the play, a one-man performance, Michael (39 years old and a white member of the working class) and his father reflect a conventional British national identity with their fondness for football, their support for the Tories and their vote to leave the European Union.¹ The final chapter, *Death of England: Closing Time*, was performed at the Dorfman Theatre at the National Theatre. In the trilogy, we witness “several political events in Britain's very divisive political climate at the moment, including the UK EU Referendum”.² Williams and Dyer focus on topics such as nationalism, racism, and social and political debates. They focus on the lies told during the Brexit process, like the lies preceding the invasion of Iraq, and broader lies about core values such as freedom and democracy.

Taking my cue from post-truth discourse and the recent surge of the COVID-19 pandemic, Brexit and racism, this paper will analyse *Death of England: Delroy*, the second part of the trilogy. The focus of this analysis will be on national and racial relations, emotional truths, and the propaganda inherent in post-truth discourse. This analysis is essential for two reasons: first, this paper will explore the concept of post-truth discourse as defined by various theorists and authors and analyse post-truth discourse and politics within a specific historical context; second, in the process, it will explore the relation between post-truth discourse, politics, racism and *Death of England: Delroy*. As it delves into post-truth discourse and how the notion of truth is degraded, *Death of England: Delroy* will be the main focus of the study. I will also address the growing issues of racism, xenophobia and propaganda, particularly the role of the government in criminalising black identity through propaganda and oppression. The expression of black culture in a polyphonic manner serves as a powerful counter to a traditional racist discourse.

Post-Truth Discourse

When we lack sufficient information about a subject or have not researched it using reliable sources, we rely on ready-made information, unverified data, and feelings. This approach can lead us to conclusions that may not be trustworthy or true. People attempt to live in a period where the boundaries “between truth and lies, honesty and dishonesty, and fictional and non-fictional” phenomena have disappeared, and they prefer

¹Aleks Sierz, “Death Of England; *Death of England: Delroy*.” *PAJ*, 129, 43, No. 3 (2021): 47, https://doi.org/10.1162/pajj_a_00580.

²Gemma Edwards, “Racism Isn’t Just Someone Shouting at You from a Passing Car: Roy Williams in Conversation with Gemma Edwards”, *Journal of Contemporary Drama in English*, 11, No. 1, (2023): 177.

the fictional simulation universe.³ The term “post-truth age” refers to a time when the concept of truth has lost its significance. The American playwright of Serbian descent Steve Tesich first coined this term in 1992 in *The Nation* magazine. Montoya Camacho indicates that “Tesich, when writing about the Watergate scandal and the Iraq war, indicated that at the time we had already accepted we were living in a post-truth era, in which lies are told indiscriminately and facts are hidden”⁴ and moreover, propaganda is being disseminated to lie to the public and conceal the truth. Later, in 2004, Ralph Keyes used the term in his book *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. Keyes notes that “Embellished information is presented as true in spirit, and truer than truth itself”.⁵ News disseminating media and propaganda serve up embellished information to the public and present it as the truth. In 2010, David Roberts framed that “we live in a post-truth politics: a political culture in which politics (public opinion and media narratives) have become almost entirely disconnected from policy (the substance of legislation)”⁶ leading to a political culture in which “we are rapidly becoming prototypes of a people that totalitarian monsters could only drool about in their dreams. All the dictators up to now have had to work hard at suppressing the truth...In a very fundamental way we, as a free people, have freely decided that we want to live in some post-truth world.”⁷ According to the Oxford Dictionary (2016), post-truth “relates to or denotes circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief”.⁸ As the Oxford Dictionary defines it, people have started to make decisions based on emotions and perception, relying on perception management fuelled by fake news and misinformation rather than the truth. Reason and truth no longer guide individuals. Post-truth is a discourse that ignores the facts, the truths, and the knowledge that affect individuals and societies. In this postmodern era, people are said to have entered a simulated universe and “the notion of truth itself was now under scrutiny, for one had to recognise that in the act of deconstruction, the critic was bringing his or her own values, history, and assumptions to the interpretation as well”.⁹ Power, dominant ideology and fake news created digital prisons where people imprisoned themselves within the digital prisons of their own creation. Fake news and social media also create new fictional demagogues controlling everything in this postmodern era and “during the gradual development of the society the term “post-truth” has taken place of “Demagogue” in the post-modern era”.¹⁰ During the Brexit campaign, the propaganda, conspiracy theories, and fake news disseminated by politicians advocating Brexit reveal that many voters were encouraged into an emotional embrace of the ideas of the nation and the state of the nation. Politicians create misleading claims, and De Ridder indicates that “What they have in common is that they are produced through processes that are structurally unreliable, either intentionally or unintentionally, while their unreliability isn’t obvious to producers, distributors, and audiences”.¹¹ The post-truth regime has discarded identities as it has eliminated truth, and lies accepted as rational have distanced individuals from rationality. Instead of relying on objective facts and evidence, the truth is often ignored, and lies can be substituted for the truth in support of a fictitious and false agenda. The notion of post-truth is applicable worldwide given the widespread nature of misinformation and propaganda. Post-truth discourse is constituted by and encompasses “European and world politics, Richard Nixon’s presidency, the Vietnam and Iraq Wars, the election of Donald Trump, and Brexit”.¹² Politics,

³Ralph Keyes, “Life in a Post-Truth Era”, *Oklahoma Humanities*, 11, No. 1, (2018): 14.

⁴Martin Montoya Camacho, “The era of post-truth, post-veracity and charlatanism” (2019).

⁵Camacho, “The era of post-truth”, 2019.

⁶David Roberts, Post-truth politics. *The Grist*, 2010.

⁷Steve Tesich, “Watergate Syndrome: A Government of Lies.” *The Nation*, 6, No: 13, (1992): 13.

⁸World Of the Year. <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>.

⁹Lee McIntyre, *Post-Truth*. (The MIT Press 2018), 126.

¹⁰Gopal Krishna Sharma, “The Post-Truth Era: Ana Analysis with Reference to Contemporary Politics” *DLR*, 11, No.1, (2019): 1.

¹¹Jeroen De Ridder, “What’s so bad about misinformation?” *Inquiry*, 67, No. 9, (2024): 2959, <https://doi.org/10.1080/0020174X.2021.2002187>.

¹²Mesut Günenç, “A Post-Truth Shakespearean Reading in Mike Bartlett’s *The 47th: To Win* or



wars, and elections supported by troll tropes cultivate a “new nihilism”¹³ because, as Han describes, “in the age of fake news, disinformation and conspiracy theories, we are losing our sense of reality and its formal truths”.¹⁴ We have to deal with political shocks and hyper-mediatisation because the “shocks of Brexit and Trump in 2016 led to fevered speculations that the world had entered an era where power is gained through emotional narrative and media spectacles”¹⁵. Misinformation, propaganda, social media, and fake news control communities, and political parties use power to take control of the masses “to create false consciousness” and not just control but to “colonise” the life of communities. Post-truth “promotes social pathologies but also limits the democratic, secular, and plural spirits of multicultural nations”.¹⁶ Post-truth politics is generated through propaganda, politics, lies, and denying certified documents. Those who have seized the throne of truth are busy imposing on society what to think, what to believe, and how to live. Society is living in a post-truth age, where lies and fake news undermine our ability to think judgmentally and leech off people’s values. Before the post-truth age, of course, “truth has actually been used and abused”.¹⁷ Through the authoritative and official truths or lies, communities were deceived by such dictums as: “The rich man in his castle, the poor man at his gate. God made them high and lowly and ordered their estate”¹⁸. Such ‘truth’ encouraged people to believe that class differences were innate and that it was divinely ordained for the lower class to serve the upper class or for the poor to serve the rich. Today, politicians and administrators continue to use these authoritative truths or falsehoods to manipulate others. They exploit the truth to further their own agendas, colonising the values, emotions, boundaries, and rights of those who have been deceived. Abusive politicians use peripheralising and racist discourses to outvote or govern the majority.

For that reason, such discourses create otherness, xenophobia and new forms of racism, which “appear as the enduring or covert presence of inequality, injustice, and racial distinctions”¹⁹. In post-truth contexts, those in power often seek to dominate groups over which they can exert dominance or scapegoat those who oppose them, exposing past judgments and traumas²⁰. In the new racist discourses, they put pressure on individuals they see as other, causing them to be trapped in their societies. This situation creates social and political polarisation.

Death of England: Delroy

The second monologue of the trilogy, during the first lockdown, *Death of England: Delroy*, debuted and closed on the same night, 4 November 2020. Delroy “is a thirtysomething working-class black man whose girlfriend, Carly (Michael’s sister), is about to have their first baby. On his way to the hospital, he’s in a hurry, and when he’s unexpectedly stopped by the police, he reacts badly. They arrest him and he misses his baby’s birth.”²¹ Delroy “was raised by his Jamaican-born mother and remained silent in that play, though

Not to Win”, *Kafkas University Journal of the Institute of Social Sciences*, Vol. 32, (2023): 486.

¹³Byung-Chul Han, *Infocracy: Digitization and the Crisis of Democracy*, Daniel Steuer (Trans.). (Polity Press, 2022), 79.

¹⁴Han, *Infocracy*, 79.

¹⁵Joseph Dunne-Howrie, “Theater in a Post-Truth World: Texts, Politics, and Performance”, *Contemporary Theatre Review*, 33, No.4, (2023):450, DOI: 10.1080/10486801.2023.2257971.

¹⁶Biswajit Ghosh, “Politics of manufacturing consent in a post-truth society”, *Journal of Developing Societies. Dev.* 38, No. 1, (2022):7, doi: 10.1177/0169796X2110.

¹⁷Julian Baggini, *A Short History of Truth Consolations for a Post-Truth World* (London: Quercus, 2017), 9.

¹⁸Baggini, *A Short History of Truth*, 23.

¹⁹Christina Hajisoteriou, “Rethinking education in the light of post-truth “new” racism and xenophobia: the need for critical intercultural media and news literacy”, *Frontiers in Education*, 9, (2024):1.

²⁰Darren G. Lilleker, Introduction: Politics in a post-truth era. *Int. J. Media Cult Polit.* Vol. 14, (2018), Pfeifer, S Melo, and Gertz, H Dedecek, “Transforming disinformation on minorities into a pedagogical resource: towards a critical intercultural news literacy”. *Media Commun.* 10, (2022) in Christina Hajisoteriou, 1.

²¹Sierz, “Death of England”, 50-51.



his Britishness was questioned and his pro-Brexit politics mocked”.²² The year the play was performed was also the year of Brexit, which was decided after the 2016 referendum. Additionally, 2016 was the year “post-truth” was chosen as the word of the year. As in the first series of the post-truth era *Death of England* trilogy, racial division is a central theme in *Death of England: Delroy*. Michel Foucault clarifies that racism “splits off a single race into a super race and a subrace”.²³ Delroy’s race is divided into a subrace. “As the first function of racism”²⁴, Delroy faces ongoing struggles with societal fragmentation and has experienced suspicion from society his entire life. He is portrayed as a reflection of the social system, leading to instances where the police stop and arrest him. The play is a sharp critique of the social structures that perpetuate racial inequality. It deals with identity, justice, and issues of belonging with a disturbing yet necessary clarity. Delroy’s monologue is a mighty outpouring of words and emotions that forces the audience to confront the harsh realities faced by many Black Britons. Written with a harsh, rhythmic style and unflinching honesty, the piece vividly captures the complexity of Delroy’s world in great detail.²⁵ The social and political polarisation that emerges after the distortion of truth further marginalises individuals and exacerbates racial segregation.

In the second series, we witness Delroy’s identity confusion on the island and his struggle with his sense of belonging. Therefore, his discourse is characterised by feelings of anger because he, as a black man, starts to interrogate his British identity, asking, ‘How British is he?’ Despite these inner conflicts, he supports the island because it is his place of birth:

*... I’m a black man. Of West Indian descent, claiming some kinda Britishness ... on the account of the fact that I was born here and my grandparents was born in a British colony that ‘reach inna England’ with a British passport in the fifties, and had learnt all the British values there, of not giving a shit about anybody! Part from their kin ... I’m a product of this country!*²⁶

Delroy indicates that he is part of this island no less than others; however, he constantly struggles to convince society of this. Lies and humiliation have shattered his commitment to the island and weakened his sense of British identity. After being arrested, Delroy is subjected to ongoing humiliation, compounded by the fact that he is unable to see his daughter, though “she was born eight weeks ago”²⁷, and nobody, not even his wife Carly and his best friend Michael, attends court to support him. Delroy interrogates, “Who am I, how British am I?”²⁸ and revives the notion of the state of the nation. Williams and Dyer indicate that the play is about “a Black man living in a post-Brexit world. Delroy is born and bred in England: he is a Londoner and a Brexiteer. For the first time in his life, a series of circumstances happens to him that makes him think: am I British or not?”²⁹ Delroy starts to question the people, the system, and the institutions he once regarded as honest and reliable because his confidence has been damaged. This loss of confidence also brings the problems of the past to the surface:

²²Arifa Akbar, “Death of England: Delroy review-brash and brilliant theatre. 5 November 2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/nov/05/death-of-england-delroy-review-olivier-national-theatre-london-roy-williams-clint-dyer>.

²³Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*. eds A. Fontana & M. Bertani; Trans. D. Macey (Picador, 2003), 61.

²⁴Foucault, *Society Must Be Defended*, 255.

²⁵“Death of England: Delroy-Review”. <https://stagedoorjoe.co.uk/2024/08/23/death-of-england-delroy-review/>, 2024.

²⁶Roy Williams and Clint Dyer, *Death of England: Delroy*. (London: Methuen Drama, 2020), 5.

²⁷Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 6.

²⁸Gemma Edwards, “Racism Isn’t Just Someone”, 177.

²⁹Edwards, “Racism Isn’t Just Someone”, 178.

*Fuck dat and fuck dem, fuck Michael ... Carly, all of dem island mentality innit. All that European shit ... don't connect to me, man, as long as my tax ain't too high, why should I care? ...no one cares bout me. Had no European Union questioning the police stop and search figures for black people here. Checking up on our black deaths in custodies, black mental health figures ... no European law on dat is there. 'Bout he's cussing me out at his dad's funeral for voting Brexit.*³⁰

Delroy explains that he voted for Brexit because he believes that the European Union does not support black people but rather puts pressure on them.

Even before the concept of post-truth, politicians were lying and dissembling. British Prime Minister Tony Blair's name in the UK was changed to Bliar during the Iraq war that started on March 20, 2003, two years after 9/11. Following the September 11 attacks, the Bush administration, together with fake news, propaganda, and media powers, started to serve news that manipulated society and even stated that the Iraqi administration was preparing to use biological and chemical weapons. To gather support for the invasion, Bush called the British Prime Minister Tony Blair. First, Blair "was audibly taken aback, and he pressed Bush for evidence of Iraq's connection to the 9/11 attack and to al-Qaida. Of course, there was none, which British intelligence knew."³¹ Despite this, Blair then ordered British forces to take military action in Iraq, a decision he would come to regret in the years that followed. Fake news, alternative facts, lies, and the nation's leading newspapers caused the death and displacement of civilians, and as Moustafa Bayoumi indicates "The Iraq war started the post-truth era".³²

Post-truth era politics aims to manipulate how society reacts³³. With the rise of propaganda and fake news, large groups often fail to question and act with their feelings and emotions. During the Brexit campaign, deceiving or fooling others became an endeavour, an attempt even a habitual state of affairs³⁴. In 2016, the United Kingdom held a referendum to decide whether to leave the European Union. One of the most impactful propaganda campaigns carried out before the referendum was the placement of advertisements on buses. The assertion that Brexit would give the financially stressed NHS a weekly increase of £350 million, which was printed on the bus's side, was demonstrably untrue. After highlighting the mistake, the UK statistics agency was disappointed, adding that the campaign still hinted that the entire sum could be used for other purposes.³⁵ This propaganda influenced the vote for Brexit. However, a post-Brexit investigation into whether such a transfer of money occurred reveals that it did not: "Assuming we accept that definition, then it is simply and very demonstrably not true to say that Britain "sends" £350m a week to the EU. That amount of money does not leave (and has never left) Britain each week, nor does it arrive in Brussels."³⁶ As Delroy interrogates, "Am I British or not?" as the community asks why politicians lie to their people. Post-Brexit politics divided the society and created two opposite poles. Propaganda and advertisements to vote for Brexit created two poles of "national identity, one white, the other black".³⁷ Delroy and his wife's relationship portrays two opposite facets of society. Delroy's wife Carly, who benefits from white privilege, is about to give birth to their first child when he is taken into custody and placed in a police cell. He reflects,

³⁰Roy Williams and Clint Dyer, *Death of England: Delroy*, 7.

³¹Bruce Riedel, 9/11 and Iraq: The making of a tragedy. (2021). <https://www.brookings.edu/articles/9-11-and-iraq-the-making-of-a-tragedy/>

³²Moustafa Bayoumi, "The Iraq war started the post-truth era. And America is to blame. (2023). <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/mar/14/iraq-war-9-11-george-bush-post-truth>

³³Matthew D'ancona. *Post the new war on truth Truth and now to fight back*. (London: Ebury Press, 2017), 26

³⁴Ralph Keyes, "Life in a Post-Truth Era", 14.

³⁵Matthew D'ancona, *Post The New War on truth*, 21.

³⁶Jon Henley, "Why Vote Leave's £350m Weekly EU Cost Claim Is Wrong," *The Guardian*, 23 May 2016, <https://www.theguardian.com/politics/reality-check/2016/may/23/does-the-eu-really-cost-the-uk-350m-a-week>.

³⁷Sierz, "Death of England", 51.



“Normally, I would understand, I would just flex this shit off, but this ain’t no normal day, this is the day when I become a dad”.³⁸ Delroy states that “he has been subjected to such racial profiling since he was 15 years old. However, this particularly hostile encounter makes him realise that he cannot be black British and remain apolitical.”³⁹ Delroy actually craves his condition and tries to portray his captivated, isolated and cursed situation:

...Am I cursed? Was Zeus looking down at me from Mount Olympus, going, Oi, Apollo, Let’s fuck with Delroy today, I’m bored! Cos it bloody felt like he was, but I don’t know if he knew... Zeus that is, cos I bleeding well didn’t know I’d take to be in there. In a cell... Mate... as soon as they turned the lock... .⁴⁰

Delroy explains his surveillance, restriction, imprisonment, and silencing by stating that the whole universe and the gods are against him. In the post-truth period in which he lives, he is marginalised, restricted and silenced. He has to keep his mouth shut during an ID check; however, in the following part of the play, he asserts that he has paid his taxes, has never committed a criminal offense, and voted for Boris Johnson:

I have never committed a crime in my life. I voted for Boris, twice. I don’t care that it’s fucked up. Is that not allowed? Am I to be told what I can and cannot do and who I am supposed to be in my own country? NO! And then the tears started and I thought already I’d fucked it as a dad ... already I was a dad my kid would have to not wanna be like or be ashamed of⁴¹.

Because of the racist discourse in the society, Delroy becomes a scapegoat in the post-truth environment, which “creates social and political polarisation, where individuals become entrenched in their own emotions and beliefs and are less open to cultural diversity”.⁴² Delroy is drawn into this polarisation to eliminate the social and political polarisation in which his feelings and beliefs are buried. Delroy has fulfilled everything that has been asked of him so far, but he has been deceived, imprisoned, and bothered. Carly is angry with Delroy for being late to the birth and not being there for her: “Get the fuck out of here. I don’t want to hear your excuse or explanation.”⁴³ Although Delroy was born in England and is a British citizen, Carly feels that he does not truly belong to her and England. She accuses Delroy of making money for imperialist and racist corporations, while in her own words, she is racist against her husband: “...No ‘oh black people got it rough’, sick to death of it ... you and your ‘it’s different for us’ bullshit, Delroy... like giving multi-national imperialist racist corporations money makes you Black”⁴⁴. To Carly, Delroy remains as the other:

Carly *I’ll do this on my own, you hear me, on my own. Like I knew I would when we got together, when I got pregnant, you’re the same as all of dem. Grow up, Delroy! Just grow the fuck up will yer ... you’re not in South Africa, bruv, you’re e in Hackney ... it ain’t that fucking hard! ... now get out! Out!.*⁴⁵

³⁸Roy Williams and Clint Dyer, *Death of England: Delroy*, 16.

³⁹Arifa Akbar, “Death of England: Delroy review”, 2020.

⁴⁰Roy Williams and Clint Dyer, *Death of England: Delroy*, 19.

⁴¹Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 19-20.

⁴²Michalinos Zembylas, “Post-truth as difficult knowledge: fostering affective solidarity in anti-racist education”. *Pedagogy, Culture and Society*, 30, No. 3, (2022), doi: 10.1080/14681366.2021.1977984, in Christina Hajisoteriou, 1

⁴³Roy Williams and Clint Dyer, *Death of England: Delroy*, 22.

⁴⁴Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 22.

⁴⁵Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 23.

Just as Carly accepted her husband as the other, after the Brexit referendum, the British government has marginalised immigrants who are citizens of the UK. Delroy indicates that his mother can't stand Carly... "well that's not entirely true it's... It wasn't that she didn't like white people... like her I guess... I think she just thought, well, after all the years of pain we suffer from them..."⁴⁶ and he realises that his mother's statement of 'do not trust them' is justified because with the social issues created by post-truth discourse, even though multinational countries promote democracy, they often restrict the democratic rights of their citizens, particularly those they regard as immigrants, and even imprison them. Delroy rightly resists his imprisonment, his inability to attend the birth of his child, and the marginalisation and racism he faces:

ENGLISH PEOPLE! Fucking 'ell ENGLISH PEOPLE. I thought. How does she think that makes me feel ... I know I'm not in South Africa but the point is if I was, I'd be fucked like them so I feel it, cos we share that knowledge ...ENGLISH PEOPLE, even when you worship the floor they tread they still can say shit like dat ... can still not see yer. 'All dem', she said I was like all of dem ... what's that supposed to fucking mean? The all of who? What kind of narrow-minded bullshit was that? But in truth ... I knew what she meant⁴⁷

Carly's thoughts reflect the government's post-truth policies, revealing the truth to Delroy, and Delroy realises that he will never be one of them. For that reason, Delroy votes for Brexit because, like the rest of Europe, France, Spain, and Germany, England still treats the have-nots like shit.⁴⁸ England continues to engage in racist rhetoric, such as propaganda, lies, and fake news during the Brexit process:

Racist fucking liars, mate. So, I say bring it down, bring it all down! Tear it up, tear it all fucking up! This is where your old man and the rest of his right-wing nut jobs got it wrong, calling for Brexshit cos they really thought that would mean they would see a few less brown faces on the streets⁴⁹.

England creates social and political polarisation because, class-wise, Delroy states that black people do all the hard and heavy labour in all segments of society. To despise or exclude them would be suicidal for Britain. The perception created by events such as Brexit has fuelled an increasing sense of racism in society accompanied by lies. Even his wife and his best friend act with their feelings instead of their minds.

In the court scene, Delroy tries to explain the racist discourses and prejudices from the past to the present and how they have been chained and prevented:

...also it kinda assumed you'd be racist and perhaps fall into the same biases as I believe my case has pointed out... I was prang ... dented, out of shape, prang ... so that ... that's how I felt rushing to the hospital and dat, having got the message late ... prang ... excited but ... prang ... which is all understandable right?⁵⁰.

Although the discourses of struggle against racism and for democracy have become more central recently, Delroy argues that this discourse has not achieved its purpose in society. He believes that restrictions continue and that the struggle against racism is a lie. In a similar vein, although post-truth discourse

⁴⁶Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 8.

⁴⁷Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 23-24

⁴⁸Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 31.

⁴⁹Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 32.

⁵⁰Williams and Dyer, *Death of England: Delroy*, 34-35.

corresponds historically to the recent period, it has existed for a long time. Both racism and post-truth are not new challenges in post-truth societies for people of colour. For them, these epistemological, ontological, and axiological uncertainties are both familiar and profoundly harmful, which is why post-truth critique can be dangerous⁵¹. As mentioned above, Delroy interrogates the ontological side of his nationality, so racist discourses continue even in the most advanced countries⁵². This process is applicable not only to the black community but also to the working class. Post-truth criticism, which ignores the working class as well as the blacks, protects the rights of the upper/patron class as well as the white community and even shows them as victims. It even endeavours to exonerate them in their social status through fake news and the influence of the media. In the hospital scene, Carly is depicted as a victim because Delroy cannot arrive on time for the birth of his child; however, Delroy expresses that he is the actual victim of a post-truth society:

*Mum! Please ... just know I see you, Mum ... we see you ... we love you ... we know what you've done and what you're doing ... so don't cry ... I couldn't help myself ... I can't help it ... I couldn't help it ... it's part of my culture ... my working-class culture ... my British culture ...*⁵³.

Delroy and his mother are victims of the system, and they are also representatives of post-truth and racist nostalgia⁵⁴. Racism has already distorted the truth, and even if you are a husband or a very close friend, racist thought continues its historical influence. Delroy's mother's cries, anger, and tears embody this sense of nostalgia. Delroy is fully aware of everything and hates everyone around him except his mother. Throughout his life, he has compromised himself but has faced hypocrisy and marginalisation. For Delroy, the truth about his nation—where he was born and became a citizen—feels artificial, much like everything else did during the lockdown. The nostalgia, part of a historical process created by fiction and lies instead of truth, will not change. Within this historical process, the play confronts the themes of lies, hardship, incarceration and marginalisation in a post-truth era. Williams and Dyer's decision to write and portray societal problems through the theatre is a powerful testament to the importance of truth and their commitment to representing it to the audience.

Conclusion

Post-truth discourse, fuelled by manipulation, fake news, social media, and propaganda, promotes xenophobia and racist discourse through the act of othering. Although Delroy was born on the island and deeply rooted in his sense of belonging, he finds himself in a poignant struggle. He is unable to witness the birth of his own child. In addition to being marginalised by politicians, Delroy also faces exclusion from his white family members. He does not believe in the propaganda supporting Brexit and actively tries to expose the misleading political narratives in the UK and the whole of Europe. The transformation of Tony Blair into "Bliar" and the change of white lies into black lies are alarming indications of the power of propaganda on society. The state of being arrested is one of the sociocultural pieces that Delroy deals with. Delroy's arrest represents the captive situation of black identity in Britain. His mother's warnings, cravings, and Delroy's captivity all portray the perpetuation of racism.

Delroy recognises that shameless double-dealing continues to prevail, but he also understands the importance of truth in this post-truth era. He realises the unsettling truth that nothing will change unless

⁵¹Robert Mejia, Kay Beckermann & Curtis Sullivan, "White lies: a racial history of the (post)truth, *Communication and Critical/Cultural Studies*", 15, no.2, (2018): 113.

⁵²Tommie Shelby, "Ideology, Racism, and Critical Social Theory," *Philosophical Forum*, 34, no.2, (2003): 184.

⁵³Roy Williams and Clint Dyer, *Death of England: Delroy*, 36-37.

⁵⁴Robert Mejia, Kay Beckermann & Curtis Sullivan, "White lies: a racial history of the (post)truth", 117.



the truth is upheld. In this post-truth era, that realisation is indeed a truth. Issues surrounding immigrants, racism, interrogation of the identity, xenophobia, and post-truth remain unresolved. The manipulation of politicians and rulers promotes racist discourses and social polarisation and harms familial and social relationships. Post-truth politics can adopt racist and libertarian discourses at one time and racist and totalitarian discourses at another. *Death of England: Delroy* is a manifesto that addresses the state of the nation and the struggles experienced by individuals who often seek their identity within the territories allowed by the nation.



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.

Author Details Mesut Günenç (Assoc. Prof.)

¹ Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of English Language and Literature, Aydın, Türkiye

0000-0002-7077-1914 ✉ mesut.gunenc@gmail.com

Bibliography

- Akbar, Arifa. "Death of England: Delroy review-brash and brilliant theatre. The Guardian, 5 November 2020, <https://www.theguardian.com/stage/2020/nov/05/death-of-england-delroy-review-olivier-national-theatre-london-roy-williams-clint-dyer>.
- Baggini, Julian. *A Short History of Truth Consolations for a Post-Truth World*. London: Quercus, 2017.
- Bayoumi, Moustafa. The Iraq war started the post-truth era. And America is to blame. *The Guardian*. (2023), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/mar/14/iraq-war-9-11-george-bush-post-truth>.
- Camacho, Martin Montoya. The era of post-truth, post-veracity and charlatanism. *Palabra Magazine*. (2019), <https://www.unav.edu/web/ciencia-razon-y-fe/the-era-of-post-truth-post-veracity-and-charlatanism>.
- D'ancona, Matthew. *Post the new war on truth Truth and now to fight back*. London: Ebury Press, 2017.
- De Ridder, Jeroen. What's so bad about misinformation? *Inquiry*, 67, no. 9, (2024): 2956–2978, <https://doi.org/10.1080/0020174X.2021.2002187>.
- "Death of England: Delroy-Review". 23 August 2024 <https://stagedoorjoe.co.uk/2024/08/23/death-of-england-delroy-review/>.
- Dunne-Howrie, Joseph, "Theater in a Post-Truth World: Texts, Politics, and Performance," *Contemporary Theatre Review*, 33, no. 4 (2023): 450–452, 10.1080/10486801.2023.2257971.
- Edwards, Gemma. "Racism Isn't Just Someone Shouting at You from a Passing Car: Roy Williams in Conversation with Gemma Edwards". *Journal of Contemporary Drama in English*, 11, no.1 (2023): 175–182.
- Foucault, Michel. *'Society Must Be Defended': Lectures at the Collège de France, 1975–1976* A. Fontana & M. Bertani, Eds.; Trans. D. Macey. Picador, 2003.
- Ghosh, Biswajit. Politics of manufacturing consent in a post-truth society. *Journal of Developing Societies*. Dev. 38, no. 1 (2022): 7–26. doi: 10.1177/0169796X2110
- Günenç, Mesut. "A Post-Truth Shakespearean Reading in Mike Bartlett's The 47th: To Win or Not to Win". *Kafkas University Journal of the Institute of Social Sciences*, 32 (2023): 485–498.
- Han, Byung-Chul. *Infocracy: Digitization and the Crisis of Democracy*, Daniel Steuer Trans. Polity Press, 2022.
- Hajisoteriou Christina. "Rethinking education in the light of post-truth "new" racism and xenophobia: the need for critical intercultural media and news literacy", *Frontiers in Education*, 9, (2024): 1–4.
- Henley, Jon, "Why Vote Leave's £350m Weekly EU Cost Claim Is Wrong," *The Guardian*, 23 May 2016, <https://www.theguardian.com/politics/reality-check/2016/may/23/does-the-eu-really-cost-the-uk-350m-a-week>, 2016.
- Keyes, Ralph. "Life in a Post-Truth Era", *Oklahoma Humanities*. 11, no.1 (2018): 14–18.
- Lilleker, Darren G. "Introduction: Politics in a post-truth era". *Int. J. Media Cult Polit*. 14 (2018): 277–282. doi: 10.1386/macp.14.3.277_2.



- McIntyre, Lee. *Post-Truth*. The MIT Press, 2018.
- Melo-Pfeifer, S., and Dedecek Gertz, H. "Transforming disinformation on minorities into a pedagogical resource: towards a critical intercultural news literacy". *Media Commun.* 10 (2022): 338–346. doi: 10.17645/mac.v10i4.5708.
- Riedel, Bruce. 9/11 and Iraq: The making of a tragedy. (2021). <https://www.brookings.edu/articles/9-11-and-iraq-the-making-of-a-tragedy/>
- Robert Mejia, Kay Beckermann & Curtis Sullivan. "White lies: a racial history of the (post)truth, *Communication and Critical/Cultural Studies*", 15, no.2 (2018): 109-126, DOI: 10.1080/14791420.2018.1456668.
- Roberts, David. Post-truth politics. *The Grist* (2010), <https://grist.org/article/2010-03-30-post-truth-politics/>
- Sharma Krishna Gopal. "The Post-Truth Era: An Analysis with Reference to Contemporary," *DLR*. 11, no. 1 (2019): 1-6.
- Sierz, Aleks. "Death Of England; *Death of England: Delroy*." *PAJ*. 129, 43, no. 3 (2021): 46-51, https://doi.org/10.1162/pajj_a_00580.
- Shelby, Tommie. "Ideology, Racism, and Critical Social Theory," *Philosophical Forum*, 34, no.2 (2003): 153-188.
- Tesich, Steve. "Watergate Syndrome: A Government of Lies." *The Nation*, 6, no.13 (1992): 12-14.
- Williams, Roy and Dyer, Clint. *Death of England: Delroy*. Methuen Drama: London, 2020.
- World Of The Year. <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>.
- Zembylas, Michalinos. "Post-truth as difficult knowledge: fostering affective solidarity in anti-racist education". *Pedagogy, Culture and Society*, 30, no. 3 (2022): 295–310. doi: 10.1080/14681366.2021.1977984.



Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Başvuru | Submitted 23.03.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 08.05.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 13.05.2025
Kabul | Accepted 28.05.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

 Açık Erişim | Open Access

Yaşlılık Denen O Uzak Ülkeyi Yakın Kılmak: Mohamed El Khatib'ten *La vie secrète des vieux* (Yaşlıların Gizli Yaşamı) Oyununda Biçim ve İçeriğin Örgüsü



Bringing Closer the Distant Land Called Elderliness: The Interweaving of Form and Content in Mohamed Al Khatib's *La vie secrète des vieux* (The Secret Life of the Elderly)

Özlem Hemiş¹ 

¹ Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Tiyatro Bölümü, İstanbul-Türkiye

Öz

Bu makalede 78. Avignon Festivali'nde yer alan, Mohamed El Khatib'in yazıp yönettiği ve sahnede kendisinin de kolaylaştırıcı olarak yer aldığı *La vie secrète des vieux* (Yaşlıların Gizli Yaşamı) adlı oyunu incelenmektedir. Yapıt, yaşlıların çocuklaştırılması, huzurevlerinde ve bakımevlerinde aldıkları hizmetlerin niteliği ve sağlık koşullarının aksine sosyolojik inceleme alanları dışında kalan ve yaşlıların yaşamsal sorunları arasında görülmeyen aşk hayatlarını ele alır. *La vie secrète des vieux*, aşkın insanı yaşama bağlayan nüvesini, aşkın fiziksel yönünü, temasın anlamını huzurevlerinde yaşamakta olan yetmiş beş yaş üstü bireylerin bizzat kendilerinin sahne üstünde bizzat anlattıkları bir çalışmadır. Khatib'in bu oyununun ayırt edici özelliği yaşlıların kendilerini anlatmasına olanak vermesi, toplumun farklı katmanlarının birbirini anlamasına bir zemin oluşturmaya ve bu yolla kuşaklar arası köprü kurmasıdır. Makalenin amacı belgesel tiyatro ile kamu yararına tiyatro gibi türler arasında sınıflandırılmayı tercih etmeyen Khatib'in tiyatroya yaklaşımını araştırmak, biçim ile içerik ilişkisine odaklanarak sanatçının kendi oluşturduğu özgün biçimin kaynaklarını incelemektir.

Abstract

This article examines *La vie secrète des vieux*, a play written and directed by Mohamed Al Khatib at the 78th Avignon Festival. The work does not address issues that are often overlooked in sociological studies, such as the infantilisation of the elderly and the quality of care facilities' services; instead, it highlights their love lives, which are not considered vital problems among the elderly. The play is a study that explores the essence of love that connects individuals to life, narrated directly by individuals over 75 living in nursing homes on stage. Al Khatib's distinguishing feature in this play is creating a foundation for different layers of society to understand each other and thereby building intergenerational bridges. This article aims to analyze Al Khatib's theatrical style, which resists strict genre classifications, such as documentary or community theater, and highlights the interplay between form and content in his innovative work.

Anahtar Kelimeler Mohamed El Khatib • Yaşlılık • Aşk • Belgesel Tiyatro • Dönüşümsel Tiyatro

Keywords Mohamed Al Khatib • Aging • Love • Documentary Theater • Transformational Theater



Atıf | Citation: Hemiş, Özlem. "Yaşlılık Denen O Uzak Ülkeyi Yakın Kılmak: Mohamed El Khatib'ten *La vie secrète des vieux* (Yaşlıların Gizli Yaşamı) Oyununda Biçim ve İçeriğin Örgüsü" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi-Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* 40 (2025): 59-77. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1438153>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Hemiş, Ö.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Özlem Hemiş ozlem.hemis@khas.edu.tr



Extended Abstract

This article focuses on the play *La vie secrète des vieux* (The Secret Life of Elderly), which presents elderly individuals who transcend societal norms and general perceptions about aging, questioning the visibility and acceptance of their often-overlooked or unacknowledged love lives. It examines how artist, writer, director, filmmaker and actor Mohamed Al Khatib's approach, which allows the elderly to freely express their love, vitality and desires, can provide a new perspective that fosters mutual understanding among different levels of society regarding aging.

One of the most striking works of the 78th Avignon Festival, *La vie secrète des vieux*, performed from 4-19 July 2024, makes visible the commitment to life of a group acutely aware of the path toward death, challenging preconceived notions about the elderly. The inclusion of *La vie secrète des vieux* in the main festival programme, with numerous performances, indicates that the proposition offered by the artist is deemed worthy of sharing with a broad audience by the festival, which introduces prominent trends in world theater to attendees. Al Khatib produces works that intersect performance, literature, and cinema, aiming to expand opportunities for encounters that unite art with those who lack access to it through personal and social narratives. They aspire to produce theater that strengthens dialog between different layers of society, including minorities and the majority, and triggers a transformation toward reconciliation. *La vie secrète des vieux* enables the artist to achieve their goals.

Al Khatib's *La vie secrète des vieux* carries the significant mission of being the voice of those who have accumulated vast life experience, contributed meaningfully to life, and survived difficult circumstances, yet now find themselves largely excluded from society. They highlight their issues without falling into didacticism, without launching manifestos, and without making the audience feel guilty, but rather subtly holding them accountable by drawing attention to aspects of aging often overlooked.

The *La vie secrète des vieux*, on which this article focuses, has been created with an approach that paves the way for non-professional elderly individuals aged 75-91 to express their own stories and thoughts on stage. The performances of these individuals, who are regular theater-goers, but not actors, offer a vibrant impact as they articulate a personal matter through their own experiences. By tracking the phenomenon of aging in individual and collective stories, Al Khatib draws attention to this issue, viewed from a distance, spanning the range from the youngest segments of the population to groups closest to the threshold of old age. Their instruments differ. For instance, the play features a meta-theatrical finale. This structure facilitates empathy with the characters while maintaining a balance in the tragicomic rhythm of the performance. The themes of love and aging connect each scene and participant's story. The revelation of the hidden and intimate serves to render visible an otherwise invisible layer of society. This visibility carries a social function; it leads to an understanding of a layer as inhabited by living individuals through their stories. Furthermore, this visibility has a political function; a visible problem imposes responsibility on political powers. The text establishes balance in this regard as well.

The sensitivity with which the artist approaches the subjects without objectifying them is essential for creating an environment in which those who come forward to share their own stories feel secure. To achieve this, Al Khatib has effectively crystallized the working methods of the artist's theater, which encompasses socially beneficial practices described as social drama, community theater, applied theater, issue-based drama, and transformational theater, through practices aimed at creating a safe environment, as well as the documentary theater's engagement with the stories of real individuals.

Giriş

78. Avignon Festivali'nin en çarpıcı işlerinden olan, 4-19 Temmuz 2024 tarihleri arasında gösterilen *La vie secrète des vieux* (Yaşlıların Gizli Yaşamı), yaşlılar ile ilgili peşin hükümleri alaşağı eden bir tutumla ölüme doğru giden yolun son derece farkında olan bu grubun yaşama bağlılıklarını görünür kılar. Toplumun görünmez katmanlarının sesi olmanın ve onların görünürlüğü, sorunlarının dile getirilmesini, farklı deneyimlerin ve hikayelerin sahnede kendilerine yer bulmasını önemseyen bir yazar, yönetmen ve oyuncu olan Mohamed El Khatib bu oyunda yaşlı bireyleri genel algıyı aşan bir temsille sahneye taşır ve onların görmezden gelinen ya da varlığına ihtimal verilmeyen aşk hayatlarının toplum tarafından görünürlüğü ve kabulünü sorunsallaştırır. El Khatib'in daha önce 2012'de Avignon Off'ta gösterilmiş olan Grand Prix de Littérature Dramatique ödüllü *Finir en beauté*'si (Güzellikle Bitirmek) ile bir kez daha 2024'teki Off Festival'in prestijli sahnelerinden La Manufacture'de yer alması aynı zamanda ana festival programına *La vie secrète des vieux*'nün çok sayıda gösterimle girmesi sanatçının sunduğu estetik önermenin dünya tiyatrosunun öne çıkan eğilimlerini seyirciyle tanıştıran bu iki paralel festival tarafından geniş seyirci yelpazesıyla paylaşmaya değer bulunduğunu göstermektedir.

Buradan hareketle bu makalede *La vie secrète des vieux* adlı oyunda, biçim ve içeriğin örgüsüne odaklanılarak, El Khatib'in yaşlıların aşk, canlılık ve arzularını özgürce ifade etmelerine imkân tanıyan yaklaşımıyla yaşlılık konusunda toplumun farklı katmanları arasında karşılıklı anlayışa olanak tanıyabilecek yeni bir perspektifi nasıl ortaya koyduğu araştırılmaktadır.

El Khatib'in bir temizlik işçisi olan Fas kökenli annesiyle hasta yatağında yaptığı söyleşinin kaydı eşliğinde gerçekleştirdiği tek kişilik performansı *Finir en beauté* ile *La vie secrète des vieux* yaşlılık ortak paydasında buluşmaktadır. Her iki oyun da büyük bir yaşam deneyimiyle, uzun yol kat etmiş, hayata anlam veren katkılarda bulunmuş, zor koşullarda ayakta kalmış şimdi bir kenara çekilmiş insanların sesi olmak, onların sorunlarını didaktizme düşmeden, manifestolar savurmadan, seyirciyi suçlu hissettirmeden ama biraz da sorumlu kılarak; çok bakılmayan noktalara gözleri çevirerek dikkat çekmek gibi önemli bir misyon taşımaktadır.

Bu makalenin odaklanmış olduğu *La vie secrète des vieux*, 75-91 yaş aralığında oyuncu olmayan yaşlıların sahnede kendi hikayelerini ve düşüncelerini ifade etmelerine zemin hazırlayan bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Tiyatroyla ilgili, iyi birer seyirci olan ancak oyuncu olmayan bireylerin sahnedeki performansları kendilerine ait bir meseleyi kendi deneyimleri üzerinden ifade etmeleri sayesinde canlı bir etkileycilik sunar. Bireysel ve çoğul hikayelerde yaşlılık olgusunun ardına düşen El Khatib, bu yapıt sayesinde nüfusun en genç katmanlarından yaşlılığın sınırına en yakın gruplara kadar olabildiğince uzaktan bakılan bu olguya dikkat çekmektedir. Çalışmalarında toplumun görünmez kesimlerini görünür kılmayı üstlenmiş sanatçının ele aldığı konuları nesneleştirmeden, incelikle yaklaşma konusunda hassasiyeti sahneye kendi hikayelerini anlatmak üzere çıkan kişilerin güven duyduğu bir ortam yaratmak için elzem görünmektedir. Bu amaçla sosyal drama, kamu yararına tiyatro (*community theatre*), araç olarak tiyatro (*applied theatre*), sorun odaklı tiyatro (*issue based drama*) ve dönüşümsel tiyatro (*transformational theatre*) olarak nitelenen toplumsal fayda odaklı çalışmaların güven ortamı yaratmaya yönelik alıştırmalarından, gerçek kişilerin hikayeleriyle oluşan sahne metninin belgesel tiyatroyla temasına uzanan çalışma yöntemini ve tiyatrosunun türünü sanatçının yolculuğuyla ilişkisine bakarak billurlaştırmak mümkün görünmektedir.

Mohamed El Khatib ve Tür Tespitine Direnen Bir Tiyatro

Yazar, yönetmen, film yapımcısı sanatçı Mohamed El Khatib (1980) kişisel ve toplumsal hikayeler aracılığıyla, sanatı ve sanata erişimi olmayanları bir araya getiren buluşma olanaklarını çoğaltmayı hedefleyen performans, edebiyat ve sinemanın kesiştiği yapıtlar üretmektedir. 2008 yılında kurulmasına öncülük

ettiği kolektif Zirlib, "estetğin politik anlamı yoktur" şiarıyla bir araya gelen, farklı geçmiş ve kültürlerden yazarlar, oyuncular, araştırmacılar, dansçılar, kameramanlar ve müzisyenlerden oluşan bir ekiptir.¹ Zirlib kolektifini oluşturan sanatçılar çağdaş yaratımı bir deneyim, en zorlu estetik boyutun gündelik yaşamla yüzleşebileceği bir eylem olarak kavradıklarını belirtmekteler.² Üretimlerinin odak noktasında karşılaşmalar yer almakta; bir temizlikçi kadınla, bir koyun çobanıyla, ebelerle, bir denizciyle ve futbol taraftarlarıyla karşılaşmalarının ardından içten ve güçlü olarak nitelendirilebilecek sahneler kurmaktalar.³ Zirlib çalışmalarını Fransa ve yurtdışında sahne sanatlarında çağdaş yapıtlar, sanat ve sosyal bilimler arasındaki ilişki üzerine araştırmalar, kültürel çevrelere en uzak insanlarla birlikte gerçekleştirilen sanatsal eylemler olmak üzere üç alanda sürdürmektedir.⁴ Topluluk, günümüzde üreten sanatçıların sarfettiği estetik çabanın ve eylemlerin bugünün tiyatrosunu biçimsel olarak sorgulayarak toplumun en kırılgan gruplarına bir sığınak oluşturması gerektiğinin altını çizmekte; sanatsal pratiği "eylemlerin güzelliği aracılığıyla rahatlığın, mesajın radikal doğasıyla özgürleşmenin ve misafirperverliğin bir alanı olarak" tanımlamaktadır.⁵ Görsel sanatçı Christian Boltanski'nin altmış yaş üstü her insanın "başlı başına bir müze" olduğunu ve bu nedenle binlerce canlı mikro müze yaratmak gerektiğine yönelik sözlerine dikkat çekerek kendi tiyatrolarını böylesi bir modelle gerçekleştirmek istediklerini ifade etmekteler.⁶ Tam da bu nedenle *La vie secrète des vieux* gibi bir oyun onların hedefleriyle buluştuklarını göstermektedir.

Kolektifin kurucu ismi Mohamed El Khatib bir sanayi bölgesi olan Loiret'te yaşamış işçi bir babayla temizlik işçisi bir annenin oğludur. Coğrafya ve sosyoloji okuduktan sonra seyirci merkezli bakışla tiyatro eleştirisi üzerine bir tez yazmıştır.⁷ 2003 yılında Avignon Festivali'nin sahne sanatları çalışanlarının grevi nedeniyle iptal edilmesi üzerine oluşan canlı tartışmalardan çok heyecanlanarak gündemdeki "Tiyatro yapmalı mıyız? Tiyatronun amacı ne?" gibi sorular üstüne düşünerek "o gün tiyatronun politik olabileceğini, bir agora olabileceğini fark ettim" diyen El Khatib tiyatro yapmak üzere çalışmalarına başlamıştır.⁸ 2004 yılındaki Avignon Festivali'nde, dezavantajlı çocuklar için tiyatro kampları düzenleyen CEMÉA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active) ile çalışmasının ilerideki üretimlerinin metodunun erken habercisi olduğu söylenebilir. Bu merkezde toplumsal faydaya yönelik, tiyatro uygulamalarının araç olarak kullanıldığı, seyirciden ziyade katılımcılarının dönüşmesini hedefleyen, eğitim amaçlı çalışmalar yapılmaktadır.⁹ Burada çalışmalar yönetmek El Khatib'in profesyonel çalışmalarına zemin hazırlamıştır.

El Khatib'in yaratım dünyasının esin kaynakları arasında çok kültürlü, çok dilli, yenilikçi ve disiplinler arası işleri olan sanatçı Jan Lauwers'ın (Needcompany) eserleri, koreograf Sacha Waltz, yönetmen Thomas Ostermeier, yazar Rodrigo Garcia da vardır.¹⁰ Bu referanslar toplumun farklı katmanlarına açıklığı savunan, sanatın işlevini değişimin etkilerini hesaba katarak toplumcu dünya görüşü doğrultusunda biçimlendiren sanatçıları işaret etmektedir.

¹Mohamed El Khatib, Zirlib, erişim tarihi, 21 Mart 2025, <https://zirlib.fr/info.php>.

²El Khatib, Zirlib.

³El Khatib, Zirlib.

⁴El Khatib, Zirlib.

⁵El Khatib, Zirlib.

⁶El Khatib, Zirlib.

⁷El Khatib, Zirlib.

⁸Marie-Josée Sirach, "Festival D'Avignon: Le théâtre peut participer symboliquement a l'mancipation des gens", estime Mohamad El Khatib", *l'Humanité*, 5 Temmuz, 2024. <https://www.humanite.fr/culture-et-savoir/festival-davignon/festival-davignon-le-theatre-peut-participer-symboliquement-a-lemancipation-des-gens-estime-mohamed-el-khatib>.

⁹CEMÉA, (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active) Aktif Eğitim Yöntemleri Eğitim Merkezleridir. 1966'da kurulmuştur. Yeni Eğitim akımına katılan aktivistlerden oluşan bir harekettir. Etkin eğitim yöntemlerini uygularlar. Bkz. "Qui sommes-nous?", CEMÉA, 2025. <https://cemea.asso.fr/qui-sommes-nous>.

¹⁰Sirach, "Festival D'Avignon: Le théâtre peut participer symboliquement a l'mancipation des gens", estime Mohamad El Khatib".



Zirlib'i kurduktan sonra El Khatib'in yazdığı ilk iki oyunu cesaret veren eleştirilerle karşılanmıştır.¹¹ Dönüm noktası olarak nitelendirilebilecek olan *Moi, Corinne Dadat* (Ben Corin Dadat 2015) adlı eserinde, bir temizlikçi kadına ve bir klasik dansçıya yeteneklerini değerlendirmeleri için bir zemin hazırlamış, günümüz işçi sınıfının meselelerinin keşfini *Stadium* (2017) adlı anıtsal olarak nitelenen bir yapıtla sürdürmüştür. Çalışma sürecinde Lens Racing Club futbol takımının elli üç taraftarını davet ederek, onlardan Fransa'nın bu işçi sınıfı bölgesindeki işsizlik, dayanışma ve takım ruhunu anlatmalarını istemiştir. Oyun, devre arasıyla birlikte doksan dakikalık bir süre içinde toplumsal ve bireysel gerçekliğin bir özetini sunmaya odaklanmıştır.¹² Mohamed El Khatib sahnede, misafirlerini, amigo kızları, bandoyu ve bir futbol maçının tüm neşeli unsurlarını -maskotları, patates kızartması arabasını vs.- sanatsal bir tutumla Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere benzer bir şekilde sahneye dahil etmiştir. El Khatib'in bu iş için yaptığı çalışma sonraki çalışmalarının da yöntemidir: Özellikle bazı toplumsal ve politik klişelere eleştirel bakışını derinleştirmek için Lens'te bir yıldan fazla zaman geçirerek yerel halkla tanışmış, yaklaşmış ve güvenlerini kazanarak röportajlar gerçekleştirmiştir.¹³ Oyun, eleştirmenlerin tereddüdüyle karşılaşmasına karşın gişede büyük başarı göstermiştir. El Khatib'in aldığı eleştirilerin bir kısmı onun işlerinin oyuncu olmayan kişilerle "kamu yararına yapılan çalışmalar" olmasıdır.¹⁴ Aslında bu tanımlama da sanatçının ligine yönelik, onu ana akımdan ayıran bir kategorilendirme olarak görünmektedir. Kamu yararına tiyatro genellikle halkevleri, belediye sosyal hizmetler merkezleri, mahalle evleri, sivil toplum örgütlerinin mekanları gibi alanlarda katılımcıların yakınlarına ve komşulara gösterilen etkinliklerdir. El Khatib çalışmalarını profesyonel sahneler taşıdığına, özellikle oyuncu olmayan kişilerin performanslarındaki içtenlikle ortaya koydukları meselelerdeki güçlü bir sesin duyulmasına yol açar. Böylece tam da bakılmaktan imtina edilmiş konulara gözünü kapamış olanlar bu uyarana tepki verirken söylemlerini konvansiyonel beklentilerinin karşılanmayışıyla açıklarlar.

El Khatib tiyatrosunun toplumun farklı katmanlarının, azınlıkların ve çoğunluğun birbiriyle diyalogunu güçlendirdiği ve uzlaşmaya doğru bir dönüşümü tetiklediği sürece bildiği yolda devam edeceğini belirtir. *Stadium* başarısının ardından peş peşe oyunlar yapan El Khatib, boşanmış ebeveynlerin çocuklarıyla, form değiştiren ailelerinin oluşan yeni hikayelerini 8 yaş grubuyla çalışıp sahneye çıkararak sorgularken yine Avignon'daki CEMÉA deneyimlerinden yararlanır, yapıt profesyonellere ayrılmış festivallerde kendine yer bulur. Sahne projelerine paralel olarak, birçok sanatçı ile iş birliği içinde plastik araştırmalar geliştirir. Savoie'de, plastik sanatlar alanından ürün veren sanatçı Valérie Mréjen'in yanında, bir yaşlı bakım evinde bir sanat merkezi projesi başlatıp gerçekleştirir.¹⁵

Zirlib'in web sayfasında El Khatib'in çalışmalarına yönelik soru işaretlerinden söz edilir. "Bu belgesel tiyatro mu, gerçekliğin bir dramaturjisi mi?" ya da "karakterler nerede? Kurmaca nerede? Bu, hala tiyatro mu?" soruları arasında üretmeye devam eden El Khatib, seyirciyi rahatlatan bir konfor alanı sunmak yerine sınırları zorlayarak tiyatronun konvansiyonel seyircisini toplumsal uzlaşmanın imkanları üzerine düşünmeye davet etmekten yana ısrarcıdır.¹⁶ Fransa'daki sağ tandanslı düşüncenin ayrımcı söyleminin Fransa'nın farklı kültürlerden gelen sakinlerine yönelik önyargılarından çocukluğundan bu yana nasibini alan Faslı bir işçi ailesinin oğlu olan El Khatib'in çalışmalarına uzlaşma hedefini koymuş olması bir anlamda kendi yaşamsal çizgisi açısından elzem görünür. Nitekim toplumsal faydaya, kaynaştırmaya ve uzlaşmaya odaklanan tiyatro-suyla El Khatib ve Zirlib, sözleşmeli olarak Kültür Bakanlığı ve DRAC Centre-Val de Loire tarafından, Centre-Val

¹¹ El Khatib, Zirlib.

¹² El Khatib, Zirlib.

¹³ El Khatib, Zirlib.

¹⁴ Sirach, "Festival D'Avignon: Le théâtre peut participer symboliquement à l'émancipation des gens", estime Mohamad El Khatib".

¹⁵ El Khatib, Zirlib.

¹⁶ El Khatib, Zirlib.

de Loire Bölgesi ve Orléans Şehri tarafından desteklenmekte; Paris'teki Théâtre de la Ville, Brüksel Ulusal Tiyatrosu ve Bretagne Ulusal Tiyatrosu (Rennes) ile iş birlikleri yaparak üretmektedir.¹⁷

El Khatib'in tiyatrosunda zorlu içeriklerle ve oyuncu olmayan insanları profesyonel tiyatro ve festivallere taşıyan oyunların beslendiği kaynaklar çeşitlidir. Bir yanda kökünü Erwin Piscator'da bulacağımız toplumu dönüştürmeyi hedeflemiş, geleceği iyileştirmeyi arzulayan politik tiyatronun içinde duran belgesel tiyatro ve onun hemen altında yer alan *verbatim* tiyatronun çalışma prensipleri göze çarpar. Nitekim Mohamed El Khatib'in tiyatrosu çoğunlukla belgesel kategorisinde değerlendirilir. Odağa aldığı konulara maruz kalan gerçek kişilerle uzun soluklu bir ilişki kurarak çalışan ve gerçek hikayeleri toplayarak metinleri oluşturan El Khatib'in çalışma alanı bir tarafıyla bu başlıklar altında anılabilir kuşkusuz. Peter Weiss'a göre belgesel tiyatro, "haber" sunan bir tiyatrodur çünkü çalışılan konuda amaca uygun olarak elde edilen -tutanaklar, mektuplar, istatistikler, resmi finansal açıklamalar, çeşitli kurum ve kuruluşların raporları, hükümetlerin açıklamaları, verilen röportajlar, tanıklıklar gibi- verileri "toplumsal ve siyasal" bir odaklanmayla "yeniden düzenleyerek" sunar.¹⁸ *Verbatim* tiyatro ise gerçek kişilerin söylemiş olduğu sözleri olduğu gibi kullanan bir formdur.¹⁹ El Khatib, toplumsal bir sorunu tespit etme ve işleme aşamalarında belgesel tiyatronun kullandığı yöntemlerle buluşur; barındırdığı eleştirel bakışın politik gücünden sahneye yansıyan gerçeklik ve öz, böylece perçinlenir. Ancak sanatçı toplumsal sınıflar da dahil olmak üzere her türlü sınıflandırmanın ürettiği ayrımcılığın tehlikelerinden kaçınmak, tiyatrosunun belli bir tanımın içinde sınırlandırılmasının taşıdığı indirgemecilikten imtina etmek gerektiğini düşünmektedir:

Ben tiyatro yapıyorum, nokta. Tiyatro her türlü biçimi barındırabilir ve geriye dönüp baktığımda, "belgesel" etiketinin, sanki meşru bir tür ve belgesel olarak etiketlenmiş bir alt tür varmış gibi bir indirgeme yapmaya çalıştığını fark ettim. Bununla birlikte algılar değişti. Bazılarımız artık sivil toplumdan insanların sahneye çıkmasına izin veriyor ve daha önce görünmez olan hikayelere ses veriyor.²⁰

El Khatib'in görünmeyen toplumsal katmanları görünür kılmak refleksi belgesel tiyatrodaki haber verme işlevini yerini getirmekte, *verbatim* tiyatrodaki gibi gerçek kişilerin sözlerini kullanmaktadır, ancak bir noktada "profesyonel" tiyatroyla yolunu ayıran bir yönelimle, bu sözlerin sahiplerini sahneye taşımakta, metni düzenlemekte ancak metni merkeze almamaktadır. El Khatib, belgesel tiyatro başlığı altında işlenen oyunların önemli bir kısmından farklı olarak işlerinde sahneye hikayelerin gerçek sahiplerini çıkarmakta; profesyonel oyuncuların çok odaklandığı konularda doğrudan etkilenen, araştırma sürecinde yer almış, hikayeleriyle orada var olan insanlarla çalışmayı tercih etmektedir. Belirlediği başlık altında bir araya getirdiği kişilerin hikayelerini dinlemek için, bir süre onlara katılarak güven kazanmakta, söyleşiler gerçekleştirmekte ve sahne metnini bu çalışma düzeninde, yani profesyonel oyuncu olmayanlarla çalışmanın getireceği riskleri hesaplayarak biçimlendirmektedir. Dezavantajlı gruplarla, onların sorunlarını dinleyerek katılımcıları sahneye taşıyan, sürecin katılımcılar üzerindeki iyileştiriciliğine odaklanan ve farklı gruplar arasında empati geliştirmeyi hedefleyip kamu yararı gözetken (*community theatre*), araç olarak tiyatro ya da uygulamalı tiyatro (*applied theatre*) olarak Türkçeleştirilen sosyal formların kimi araçları çalışmaların

¹⁷El Khatib, Zirlib.

¹⁸Peter Weiss, "Belgesel Tiyatro Üzerine Notlar", 20. Yüzyılda Tiyatro içinde, ed. Aziz Çalışlar, (İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1993), 218-219.

¹⁹Cyrielle Garson, *Beyond Documentary Realism: Aesthetic Transgressions in British Verbatim Theatre*, IX.

²⁰Sirach, "Festival D'Avignon: 'Le théâtre peut participer symboliquement a l'mancipation des gens', estime Mohamad El Khatib".

yöntemini belirlemektedir.²¹ El Khatib tiyatrosunun hedefleriyle örtüşen bir estetiğe varmak için kendine özgü bir melez yapıyla kolektif ilkelere tutunarak ilerlemektedir:

*Toplumsal dönüşüm benim itici gücüm. Çok uzun zamandır sahne burjuva tiyatrosunun egemenliği altındaydı. Şimdi başka bedenler görmenin, başka sesler duymanın zamanı... Ya anlatıların homojenleşmesine boyun eğeceğiz ya da başka hikayelerin duyulmasına izin vereceğiz. Tiyatro insanların özgürleşmesine sembolik bir katkıda bulunabilir. Bugün benim tiyatroya olan arzum da burada yatıyor.*²²

El Khatib, estetik düzlemde kamusal tiyatronun ya da sosyal dramının çoğunlukla çalışan grubun üstüne kapanan dünyasından çok daha zengin bir prodüksiyon tutumuyla, seyirciye yapılan işin kalbini açan bir evren yaratmak için yeni bir sahne dili üretmiş görünmektedir. Bu dil bir anlamda Richard Schechner'in fayda/etki-eğlence örgüsü dediği diyagramla topluluk ruhunu tazeleyerek kurulmuştur.²³ Toplumsal faydaya hizmet eden tiyatral egzersizleri kullanarak, sanatın toplumsal ve politik amaca hizmet etmesi için örgütlenmiş belgesel tiyatronun bilimsel bir refleksle gazetecilik sergilediği araştırma aşamasından geçerek, üstüne çalıştığı konuyu bir çalışma nesnesi değil, sanat yapıtının öznesi pozisyonuna taşıyarak ve dolayısıyla profesyonel sahnelerde oyun izleme alışkanlığındaki seyirciyle işlerini buluşturarak bir çifte işlevi yerine getirmektedir. Öncelikle yapıta hikayeleriyle katılanları icracı kılarak süreçte kendilerini iyi hissettirmek, ikincil olarak kendi yaşam alanları dışında kalan toplumsal katmanların sorunları ve mücadele alanlarıyla karşılaşan konvansiyonel tiyatro seyircisine başkalarının yaşantı güçlükleriyle karşılaştırarak bir empati ve diyalog alanı açmaktır. Bu çifte işlev, tiyatronun toplumdaki dönüşümsel gücüne bir örnek teşkil etmektedir.

Görünmeyen Bir Olgu Olarak Yaşlılık

Mohamed El Khatib de 75 yaş ve üzeri bireylerle buluşarak, onların hikayelerini dinleyerek oluşturduğu *La vie secrète des vieux*, toplumun yaşlı kesimine dikkat çeken bir çalışmadır. Yaş, biyolojik süreçlerle ilişkili olmakla birlikte sosyal olarak da şekillenir. "Kimin genç ya da yaşlı sayılacağı kısmen bağlama, amaca ve kültüre bağlıdır".²⁴ Nitekim fizyolojik bir süreç olan yaşlılık için güncellenmiş başlangıç, yolları sıklıkla kesişen ve birçok başlık altında birlikte çalışan iki kurumda farklıdır: Yaşlılık, Birleşmiş Milletler (UN/BM) tarafından 65, Dünya Sağlık Örgütü (WHO/DSÖ) tarafından 60 yaş ve üstü olarak belirlenmiştir.²⁵ Sağlıklı yaşlanma, yaşlılıkta refahı mümkün kılan işlevsel yeteneğin geliştirilmesi ve sürdürülmesi olarak tanımlanmaktadır. Tüm fiziksel ve zihinsel kapasitelerinin birleşimiyle bir bireyin içsel kapasitesi olan işlevsel yetenek, en geniş anlamıyla fiziksel, sosyal ve politik aidiyetleri içeren, içinde yaşanan çevre ve bunlar

²¹Uygulamalı ya da araç olarak tiyatro, dönüşümsel tiyatro (*applied theatre; transformational theatre*) okullar, hapishaneler, huzurevleri, şiddet ve istismara maruz kalan çocukların bulunduğu sosyal hizmet merkezleri ya da yetimhaneler, mülteci kampları ve şiddet mağduru kadın grupları gibi çeşitli alanlarda bağlamsal olarak sanatın toplumsal fayda için uygulanmasına odaklanır. Bu alan sanatın toplumlar üzerinde bir etkisi olabileceği ve sosyal değişim yaratabileceği fikrine dayanarak geliştirilmiştir. Bkz. K. Freebody, M. Balfour, M. Finneran, ve M. Anderson, *Applied Theatre: Understanding Change* (Switzerland: Springer, 2018), b.a.

²²Sirach, "Festival D'Avignon: 'Le théâtre peut participer symboliquement a l'mancipation des gens', estime Mohamad El Khatib".

²³Richard Schechner, *Performance Theory* (New York: Routledge, 2003), 160-163.

²⁴"Global report on ageism", World Health Organization. Yayın tarihi 18 Mart, 2021. <https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/340208/9789240016866-eng.pdf?sequence=1>.

²⁵António Guterres, "2024 Theme: Ageing with Dignity: The Importance of Strengthening Care and Support Systems for Older Persons Worldwide", United Nations. Yayın tarihi 1 Ekim, 2020. <https://www.un.org/en/observances/older-persons-day> ve "Maternal, newborn, child and adolescent health and ageing data portal", World Health Organization. Yayın tarihi 2025. [https://platform.who.int/data/maternal-newborn-child-adolescent-ageing/indicator-explorer-new/mca/number-of-persons-aged-over-60-years-or-over-\(thousands\)](https://platform.who.int/data/maternal-newborn-child-adolescent-ageing/indicator-explorer-new/mca/number-of-persons-aged-over-60-years-or-over-(thousands)).



arasındaki etkileşimler tarafından belirlendiği vurgulanmaktadır.²⁶ DSÖ'ye göre, dünyanın hangi ülkesinde yaşanırsa yaşansın her insan uzun ve sağlıklı bir yaşam sürme fırsatına sahip olmalıdır. Ancak çevreden çevreye farklı ortamlar, davranışlar, hava kirliliği ya da şiddet gibi sağlık risklerine maruz kalmak, sağlık ve sosyal bakım hizmetlerine erişim olanakları ve yaşlanmanın koşulları üzerinde etkili durumlardır.²⁷ Bu nedenle dünyayı yaşlılar için yaşanabilir hale getirmek amacıyla sağlık ve sosyal bakım, ulaşım, konut ve şehir planlaması çalışmak, yaşlı nüfusunun hızla arttığı dünya demografisinin temel ve acil bir eylem planları oluşturulmaktadır.²⁸ Öte yandan bu konudaki alt yapı sorunlarını önemli ölçüde çözmüş “çok yüksek insani kalkınma düzeyi endeksi”nde yer alan ülkelerde²⁹ birer birey olarak ele alınan yaşlıların cinsel yaşamları üzerine de düşünceler üretilmektedir. Örneğin Amerika'da yaşlılar bir cinsel azınlık olarak nitelendirilerek yaşlı insanların sağlıklı bir cinsel yaşam sürdürebilmeleri için destek alabilecekleri çok sayıda kuruluşa yönlendirmeler yapılmaktadır.³⁰ Ancak tahmin edileceği üzere tüm dünya hatta bir ülkenin tamamı aynı kültürel gelişimin içinde olmadığı için yaş ayrımcılığı en çok yerleşik normların muhafaza edilmesi konusundaki ısrar sonucu öne çıkmakta, yaşlılar için sadece daha acil gereksinimlere odaklanılmaktadır.

Yaşlılık denince akla en çok gelen meseleler sağlık, barınma, fiziksel ve zihinsel çöküşü hızlandıran yalnızlık gibi konulardır. Bu nedenle yaşlıların iyi bakım alabilecekleri merkezlerde ya da kolayca erişebildikleri rekreasyon merkezlerindeki yaşlılarıyla buluşmalarına önem verilmektedir. Ancak Covid sonrası bu merkezlerdeki (EPHAD) acımasız uygulamalar buraların sadece ölmek için gidilen yerler olarak görülmesiyle ortaya çıkan endişe verici tablo, Fransa'da özellikle Victor Castanet'nin *Les Fossoyeurs* (Mezarkazıcılar) adlı çalışmasından sonra sorgulanmaya başlamıştır. El Khatib, bu metinden etkilenmiştir.³¹

Tam önümüzde bir nesil yok oluyordu ve yapacak hiçbir şeyimiz yoktu. (...) İki ana sorun vurgulanıyor: Bu kurumlarda yaşlıların çocuklaştırılması ve istismar edilmesi. Aynı zamanda, yaşlı insanlara gösterdiğimiz dikkatin genellikle bağımlılık ve otonomi kaybı merceği etrafında döndüğünü fark ettim. Onların canlılığını, arzularını ve özellikle romantik arzularını nadiren dikkate alıyoruz. İşte bu perspektiften yola çıkarak huzurevlerinde röportajlar yapmaya başladım. Diğer gösterilerim için tura çıktığımda, program broşürlerinde şu mesajı bırakıyordum: “Eğer 75 yaştan üzerindeyseniz ve anlatacak aşk hikayeleriniz varsa, bana ulaşın.”³²

Mohamed El Khatib, 75 yaş ve üzeri bireylerle buluşarak, onların hikayelerini dinleyerek oluşturduğu *La vie secrète des vieux* için katılımcılarının isteği üzerine onlarla “bellek yitimi, bağımlılıklar, bedensel yıpranma ve aşınmalar” yerine “canlılık, arzu ve aşk hakkında” konuştuklarını belirttiği grupla diğer oyunlarının broşürlerine koyduğu “75 yaştan üzerindeyseniz ve hikayeleriniz varsa beni arayın” çağrısı sayesinde buluştuğunu açıklar.³³ Oyun bittiğinde gözyaşları içinde ayakta alkışlarla karşılanan ve aşağıda zaman zaman yer verilecek olan çok sayıda olumlu görüşler belirten eleştirilere karşın aşkın bahsettiği canlılığın yakıtı olan arzunun sahne üzerinde açıkça dile getirilmiş olmasına az sayıda da olsa gelen olumsuz reaksiyonda, toplumsal

²⁶“UN Decade of Healthy Aging: Plan of Action 2021-2030”, World Health Organization. Yayın tarihi 14 Aralık, 2020. <https://www.who.int/publications/m/item/decade-of-healthy-ageing-plan-of-action>.

²⁷“UN Decade of Healthy Aging: Plan of Action 2021-2030”.

²⁸“UN Decade of Healthy Aging: Plan of Action 2021-2030”.

²⁹Adem Kuzu ve diğerleri, “Dünya Sağlık Örgütü Avrupa Bölgesi'nde Yaşlanma İle İlgili Seçilmiş Bazı Ölçütlerin Değerlendirilmesi”, *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi* 28, sayı 1, (2019): 17-27, <https://doi.org/10.17942/sted.378109>.

³⁰“Sexuality and Intimacy in Older Adults”, National Institute on Aging. Yayın tarihi 18 Nisan, 2022. <https://www.nia.nih.gov/health/sexuality/sexuality-and-intimacy-older-adults>.

³¹Marion Guilloux, “Interview with Mohamed El Khatib”, çev. Gaël Schmidt-Cléach, Şubat 2024, <https://festival-avignon.com/en/interview-with-mohamed-el-khatib-349771>

³²Guilloux, “Interview with Mohamed El Khatib”.

³³Sirach, “Festival D'Avignon: 'Le théâtre peut participer symboliquement a l'mancipation des gens', estime Mohamad El Khatib”.

normların yaşlı insanların kendi aşk hayatları hakkında özgürce konuşmasını uygun bulmadığını okumanın şaşırtıcı bir yanı vardır.³⁴

Oysa *La vie secrète des vieux* insana aşkla, yaşamla (*Eros*) ölüm (*Thanatos*) arasındaki gerilim hattını hissettirmektedir. Sonsuz hayat diye bir şeyin olmadığını bilen, ölüme ne kadar yakın durduğunun farkında olan bu olgun insanların yaşama, canlılığa ve aşka doğru meyletmesinin doğallığını göstermektedir. Georges Bataille'ın küçük ölümle ile kesin ölümü özdeşliğe açma uğraşını da dikkate alarak³⁵ Zygmund Bauman'ın Ivan Klima'dan aktardığı pasajla ifade edilebilir bu eşsizlik benzeşimi:

*Gerçekleşmiş aşk ile ölüm kadar birbirine yakın pek az şey vardır. İkisinin de her belirişi biriciktir. İkisinin de her belirişi biriciktir, ama aynı zamanda kesindir, tekrar kabul etmez, hiçbir çağrıya cevap vermez ve hiçbir erteleme vaat etmez. Her biri "tek başına" ayakta durmalıdır ve durur da. Her biri ilk kez doğar ya da yeniden doğar, her zaman hiçbir yerden doğar, geçmişsiz ya da geleceksiz varlık-olmayan karanlıklarından gelip girer. Aşk da ölüm de her seferinde baştan başlar, geçmiş olay örgülerinin gereksizliğini ve gelecekteki bütün olay örgülerinin de boşunallığını çırılçıplak ortaya koyar.*³⁶

Bir yandan Bauman'ın ifadesinde kastettiği gibi, ölüme yaklaşanların canlılığa olan tutkusundaki biricikliği, öte yandan oyunun katılımcılarının hikayeleriyle oluşan örgüdeki o "şimdi" halinin kıymeti böylece birleşir. Bu oyuna kadar ailelerinden, çocuklarından gizlemeyi tercih ettikleri cinsel yaşamlarını kamuya açmanın 75-91 yaş aralığındaki insanlar için bambaşka bir anlamı vardır çünkü ileri yaşlar söz konusu olduğunda "şimdi", erken yaşlara oranla çok daha uçucudur.

Yaşlı Bireylerle Gizli Olanı Açarak Oyun Çalışma Süreci

La vie secrète des vieux'de, sahne üstünde yedisi yaşları 75-91 arasında değişen olgun bireyler -Annie Boisdenghien (82) , Micheline Boussaingault (77), Martine Devries (76) , Chille Deman, Salimata Kamaté (75), Jacqueline Juin (91), Jean-Pierre Dupuy (86);³⁷ sahne üstünde onlara destek olan ve yaşlılarla çalışan bir "yabancı" kökenli birey olarak hikayeleriyle katkıda bulunan huzurevi çalışanı Yasmine Hadj Ali ile tüm sürecin kolaylaştırıcısı/yönlendiricisi olarak sahnede yer alan Mohamed El Khatib vardır. Bu sekiz kişi El Khatib ile çalışarak hayatlarının gizli kalmış bir yönlerini, cinsel yaşamlarını, aşkı nasıl hissettiklerini seyircilere açık sözlü bir üslupta anlatmaktadırlar.

Mohamed El Khatib, oyunun adını katılımcıların koyduğunu belirterek çalışmayı nasıl tetiklediğine ve nasıl açabildiğine yönelik aşağıdaki bilgileri vermektedir:

³⁴Örnek: Yapıtın röntgenciliği kışkırttığını söyleyen bir metinde "çok ayıp" nitelemesi var. Bkz. Hélène Chevrier, "Critique In. La vie secrète des vieux – indécence et voyeurisme", Théâtral magazine.com. Yayın tarihi Temmuz 2024. <https://www.theatral-magazine.com/avignon-2024-en-direct-du-festival-critique-in-la-vie-secrete-des-vieux-indecence-et-voyeurisme.html>. Bir diğeri ise yaşlıların cinselliğinin ayan beyan konu edilmesinin bayağı ve yüzeysel buluyor: Mathieu Dochtermann,, "'La vie secrète des vieux" de Mohamed El Khatib célèbre avec humour la vitalité des seniors", *la terrasse*, Publié le 12 juillet 2024 - N° 323, <https://www.journal-laterrasse.fr/la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib-celebre-avec-humour-la-vitalite-des-seniors/>.

³⁵Buradaki küçük ölüm, orgazm anlamına geliyor. Georges Bataille, *Eros'un Gözyaşları*, çev. Mukadder Yakupoğlu, (İstanbul: Göçebe Yayınları,1997), 9.

³⁶Zygmunt Bauman, *Akışkan Aşk*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Alfa Yayınları, 2003), 17.

³⁷Joëlle Gayot, "Au Festival d'Avignon, Mohamed El Khatib érotise le troisième âge", *Le Monde*. 8 Temmuz, 2024, https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/07/08/au-festival-d-avignon-mohamed-el-khatib-erotise-le-troisieme-age_6247914_3246.html.



Onlara hayatlarının sonunu nasıl öngördüklerini sormaktansa, onları hala hayatta hissettiren şeyin ne olduğunu anlatmalarını istedim. Bu arzu sorusu, bir tabuya değindiğimi anlamamı sağladı; toplum olarak düşünmeyi reddettiğimiz bir şey. (...) Birlikte aşk hayatlarını değerlendirmeyi önerdim ve şu anda işlerin nasıl gittiğini sordum. Bu soru, onların kişisel, eğitimsel ve dini yörüngelerinin yanı sıra sosyal geçmişlerini de anlamamı sağladı... Hepsinde büyük bir ifade özgürlüğü ve yapmacılıktan uzak, özgün bir şekilde konuşma ihtiyacı buldum. En yaygın endişe, çocuklarının hikayeleri hakkında ne düşüneceğiydi. Tanıklıkları aracılığıyla bir aşk manzarası belirmeye başladı, aynı zamanda en mahrem yönlerini ortaya koyan bir neslin portresi de ortaya çıktı. Röportaj yaptığım yaşlı insanların çoğu ayrıntıları ifşa etmekten, hayatlarında çiğ veya gizli olabilecek şeyleri paylaşmaktan çekinmediler. Bana duydukları güven bir onurdu, hatta bazen ölçüsüzlük sorunu, tanık olarak neyi duymak isteyip istemediğimi sorgulamama neden oldu. Bu karşılaşmaların ardından, bazıları benimle sahneye çıkmayı kabul ederek yetmiş beş yaş sonrası aşkın bir panoramasını yaratmayı hedeflediler.³⁸

Oyunun örgüsüne yedirilen ritim, yaşlıların pek dillendirilmeyen ve tabu gibi susulan bir yönünü ele alırken sahnedeki ve salondakileri rahatlatan bir üslupta önce sağlıktan kadim normlara uzanan farklı koşulları tanıstırıp şaşırtarak seyirciyi yakalamakta, bu yaşantıya dışarıdan bakanların kavramasının zor olabileceği kimi trajik durumlara dikkat çekerek düşündürmekte, seyirciyi yaşlılığın kazandırmış olduğu bir özgürlük biçimiyle karşılaştırarak rahatlatmaktadır.

Yazar, sahne metnin oluşma sürecinde bireylerin hikayelerinin içtenlikle ve tam bir güvenle paylaşmanın zaman aldığını, yer yer yaşlıların cinselliği üstüne çalışan profesyonellerden destek almaları gerektiğini açıklar:

Bu paylaşım anları, onların tepkilerini gerçek zamanlı olarak yakalama olanağı tanıdı. Bir şekilde oyun, birlikte geçirdiğimiz zamanın yeniden yapılandırılmasıyla onların iş birliği veya öfke anlarında paylaştıklarıyla kendiliğinden yazıldı. Gösterinin dramaturgisi, belgesel çalışması gibi birinci şahıs tanıklıkların bedenselleştirilmesi yoluyla birlikte inşa ettiğimiz çerçeveye oturanlar ile daha doğaçlama bölümler arasında gidip gelmektedir.³⁹

El Khatib'in belirttiği üzere bir metne ulaşma sürecinde belgesel tiyatronun çalışma prensipleri, uygulamalı tiyatronun araçlarıyla buluşur. Tabii metnin oluşturulması bir süreci, metnin sahnede ayaklanması ve prodüksiyona dönüşmesi bir başka süreci gerektirir. El Khatib, yapıyı çalışmakta olduğu bireylerin fiziksel ve zihinsel durumlarının getireceği tüm ihtimallere açık olmak üzere kurguladığını ifade eder:

Sahnedeki varlıkları gösterinin ta kendisidir. Onlar aracılığıyla, oyunun kendi ihtiyaçları ve kuralları ortaya çıktı. Herhangi bir gün oyunun durabileceğini ve fiziksel gerilemelerinin kaçınılmazlığıyla çalışmak zorunda kalabileceğimizi biliyoruz. Bu nedenle, oyun alanlarının kendilerini rahat hissedebilecekleri bir yer olması için elimizden gelen her şeyi yapıyoruz. Biçim çok serbest. Diledikleri gibi hareket ederler. Bir bakım veren de -bakımın arketipal bir figürü- hareket etmelerine yardımcı olmak için sahnede.⁴⁰

Marie-Josée Sirach'ın profesyonel olmayan oyuncularla karşı karşıya kalan yönetmenin durumuna yönelik sorusuna El Khatib, kusursuz bir gösteri yapma dürtüsüne karşı koymaya çalıştığı yanıtını verir. Kesin-

³⁸Guilloux, "Interview with Mohamed El Khatib".

³⁹Guilloux, "Interview with Mohamed El Khatib".

⁴⁰Guilloux, "Interview with Mohamed El Khatib".

leştirilmiş bir mizansen sistematığının işleyemeyeceği koşullar söz konusuysa birinin metni unutmaması, diğerinin partneri yerine kulaklığına yanıt vermesi gibi durumlar, ne yaratmak istediği üstüne düşünmesine yol açınca El Khatib, politik olarak ne yapmak istediğine odaklanmayı tercih ederek aklındaki tereddütten kurtulduğunu ifade eder: “*Bu işi seviyorum. Belki de benden kaçtığı için*” diyerek “*kırılganlığı kabul edilebilir ve paylaşılabılır koşulları*” yaratmayı üstlendiğini belirtir. Başlangıçta sadece birkaç gösterim sahnede kalmayı düşünürken koşullar gereği sahnede bulunmayı seçtiği hem Temmuz ayındaki gösteride hem de turneler sonrası yazılmış eleştiri metinlerinde görülmektedir.⁴¹

Risklere açık bu çalışmanın, aldığı riski seyircisiyle de paylaşması gerekir. Nitekim sahneye ilk olarak Jeanne-Pierre Dupue'nin sürdüğü tekerlekli sandalyede oturan 91 yaşındaki Jacqueline Juin girerken projeksiyonda bir uyarı belirir:

*Bu gösteride yer alan kişilerin yaşları göz önüne alındığında, her an Dalida gibi sahnede ölmeleri muhtemeldir. Bu nedenle, böyle bir olay yaşanması durumunda sakın olmanızı ve sahnede ölmenin huzurevinde ölmekten daha iyi olduğunu hatırlamanızı tavsiye ederiz.*⁴²

Bu uyarı boşuna değildir. Oyunun olgun ekibi başlangıçta sekiz kişiysen, çalışmalar sırasında aralarından 101 yaşındaki Georges Mac-Briard'ı kaybetmişler. Onun küllerini taşıyan vazo ile arkadaşlarına emanet ettiği hikayesini ve oyuna katkısını ekipçe onu andıkları bir sahneyi seyirciyle paylaşmaları, El Khatib'in dramaturginin esnekliğine duyduğu ihtiyacın bir göstergesidir.

Biçim-İçerik, Norm-Politika, Eros-Thanatos Örgüsü

Makalenin bu bölümünde oyunun biçimiyle içeriğin örtüşmesini sağlayan unsurlara odaklanılacaktır. Bu nedenle oyundaki kişilerin toplumun farklı katmanlarından gelen hikayeleriyle oluşan sahne metnine katkılarının anlaşılmasını sağlamak için kendilerini ifade ettikleri metinlere yer verilecek, oyunun ana olay örgüsü içinde kalarak oyunun temalarına ve oyun ritminin kırılma noktalarına vurgu yapılacaktır.

Oyunu seyirciye ilk olarak uzun yıllar Belçika televizyonunda haber spikeri olarak çalışmış olan Juin açar. Bu tatlı konuşkan kadın sahneye çıkıp konuya girer: “*91 yaşındayım ve her gün sevişmek istiyorum*”.⁴³ Bu manifestoyla oyunun adındaki “gizli” ne anlama geldiği hemen anlaşılır. Juin derdinin “birini dudağından öpme” meselesi olmadığını açıklar: “*...(b)irinin sizi özlediğini, birinin sizi önemseydiğini, birinin gözünde var olduğunuzu hissetmeyi özliyorum*”⁴⁴ diyerek Alfred de Musset'nin *Aşk Şakaya Gelmez* oyununun ortaokulda ezberlediği bir kısımdan alıntı yapar:

⁴¹Bkz. Amélie Blaustein-Niddam “La Vie secrète des vieux de Mohamed El Khatib: plutôt mourir sur scène que finir en Ehpad”, cult. news, yayın tarihi 5 Temmuz, 2024, <https://cult.news/actualites/la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib-plutot-mourir-sur-scene-que-finir-en-ehpad/>;

Vincent Bouquet, “La Vie secrète des vieux: les coeurs battants de Mohamed El Khatib”, www.sceneweb.fr, yayın tarihi 12 Eylül, 2024, <https://sceneweb.fr/la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib/>; Laurent Goumarre, “Festival d'Avignon : la Vie secrète des vieux de Mohamed El Khatib, une sexualité déridée”, *Liberation*, yayın tarihi 29 Haziran, 2024 https://www.liberation.fr/culture/scenes/festival-davignon-la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib-une-sexualite-deridee-20240629_KJNIF7DHZDBRAUSNIBDY4UWSE/; Philippe Chevilley, “L'amour après 75 ans au Théâtre de la Ville”, *Les Echos*, yayın tarihi 12 Eylül, 2024, <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/lamour-apres-75-ans-au-theatre-de-la-ville-2118489>; Cédric Enjalbert, “La Vie secrète des vieux” : on en vieux encore!, *philosophie magazine*, yayın tarihi 22 Ağustos, 2024, <https://www.philomag.com/articles/la-vie-secrete-des-vieux-en-vieux-encore>; Hélène Kuttner, “La Vie secrète des vieux de Mohamed El Khatib, artcena, yayın tarihi 16 Temmuz, 2024, <https://www.artcena.fr/magazine/critiques/la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib> ve bu metin içinde referans verilen kaynakçada listelenen diğer görüş yazıları ve eleştiriler.

⁴²Oyundan verilen tüm alıntılar Zirlib tarafından iletilen sahne metninden yapılmaktadır. Mohamed El Khatib, *La vie secrète des vieux*, (Yayınlanmamış oyun metni, 2024), 1.

⁴³El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 1.

⁴⁴El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 1.



...(D)ünyada tek bir kutsal ve yüce şey vardır, o da böylesine kusurlu ve korkunç iki varlığın birleşmesidir. Aşkta sık sık aldatılırız, sık sık yaralanırız ve sık sık mutsuz oluruz; ama severiz ve mezarımızın kenarına geldiğimizde dönüp arkamıza bakar ve kendimize şöyle deriz: Sık sık acı çektim, bazen yanıldım; ama sevdim.⁴⁵

Musset'nin sözlerinin ilk satırı bir anlamda Alain Badiou'nün aşkla ilgili söyledikleriyle buluşur:

Aşkın en güçlü ikilikleri ve en köklü ayrılıkları kat eden bu köşegen biçimli tarafı çok önemli bir öğedir. İki farkın karşılaşması bir olaydır, olumsaldır ve şaşırtıcıdır (...) Aşk yalnızca iki birey arasındaki karşılaşma ve kapalı ilişkiler değildir, o bir kurma işlemidir, artık Bir'in değil, İki'nin bakış açısından bir yaşam oluşur. Ben buna İki'nin sahnesi diyorum.⁴⁶

Büyük yalnızlık çağında insanların romantik ilişkilerinde düştükleri güvenlik kaygısını eleştiren *Aşka Övgü* kitabında Badiou, mutlak Bir'e karşılık İki'ye alan açan aşk üstüne konuşurken, aşkı sonsuza erimli gören romantik süre anlayışı yerine aşkın zamansal olarak hayatta nasıl "farklı bir sürme yolu bulduğu" üstüne düşünmeyi önerir.⁴⁷ "Aşk deneyimi, her bireyin yaşamının yeni bir zamansallıkla karşılaştığı (...) 'yaman devam arzusu'dur. (...) (D)ahası bilinmeyen bir süre arzusudur."⁴⁸ Bu sözler bir yandan yaşlı insanların aşkla kurdukları ilişkinin temel dinamiğine işaret eder. *La vie secrète des vieux*'de bu "devam arzusu"nun yaşlı insanların hayata sarılmaları için taşıdığı büyük önemin vurgulandığı söylemek mümkündür. Kişiler, aşk hakkında ne hissettiklerini değil, aşkı hayatlarının bu döneminde nasıl hissettiklerini ya da hissetmediklerini, cinselliği nasıl yaşadıklarını ya da yaşa(ya)madıklarını anlatırlar. Paylaşılan kişisel hikayeler bir anlamda normların ve yerleşik yargıların çatlayabileceğine yönelik işaretler verir. Mesela ilk orgazmını 65 yaşında yaşamış olan 75 yaşındaki Salimata Kamaté'nin birden çok kez evlenmiş, çocuk yapmış ama hazzı çok geç tatmış olduğunu öğreniriz. Ancak oyunda Meksikalı sevgilisiyle çok iyi zaman geçirdiğini yüksek sesle şarkı söyleyip yürüteciyle dans ederek ifade etmesi içindeki yaşam sevincinin gücüdür. Yaşamak istediklerini yaşarken bir anlamda "uzamın, dünyanın ve zamanın yarattığı engelleri kalıcı biçimde" alt etmenin anahtarını aşktan aldığını seyirciye gösterir.⁴⁹

82 yaşında bir cerrah olan Annie, olanca mesafeli tavırla hem acil servis görevleri sırasında karşılaştığı tuhaf mastürbasyon kazalarından ve erkeklerin ereksiyon sorunlarından hem de kendisinin aşka bakışından söz eder. Kocasından defalarca aldatılmasıyla dalga geçerken kocasını ya da ilişkilerine kendi tahammülünü "birini sevdiğinizde onu koşulsuz seversiniz"⁵⁰ diyerek hoş görür. Bugün geldiği noktada dürtü ve arzu üstünden söyledikleri bir yanıyla oyunun açığa çıkardığı kimi meseleleri düşündürür:

Benim açımdan yirmili yaşlarımda sahip olduğum dürtü ve arzularla, seksenli yaşlarımda sahip olduğum dürtü ve arzular arasında hiçbir fark olmadığını söyleyebilirim. Arzunun uyanması için yanımdan çekici bir adamın geçmesini görmem yeterli. Son 20 yıldır çok daha az seks yaptım.⁵¹

⁴⁵Alfred de Musset'den oyun içinde alıntı yapan El Khatib, 1.

⁴⁶Alain Badiou ve Nicolas Truong, *Aşka Övgü*, çev. Orçun Türkay (İstanbul: Can Yayınları, 2011) 32. Badiou'nun harika bir retorikle sunduğu İki'ye yanıt veren, ikinin aslında nasıl Tek olduğu üzerine bir metin için bkz. Jean-Luc Nancy, *Corpus II: Writings on Sexuality*, çev. Anne O'Byrne, (NewYork: Fordham University Press: 2013), ba. Badiou'nun metnindeki İki fikri ümit veren bir çoğulluk bilgisi taşımaktadır. İlginç olan nokta her iki yazarın da Lacan'ın "cinsel ilişki yoktur" sözünü yorumlamasıdır.

⁴⁷Badiou, *Aşka Övgü*, 34.

⁴⁸Badiou, *Aşka Övgü*, 34.

⁴⁹Badiou, *Aşka Övgü*, 33.

⁵⁰El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 2.

⁵¹El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 2.

Annie'nin hikayesinde aşka bakış aklı Lacan'ın, "yalnızca aşk, jouissanceın arzuya boyun eğmesini sağlar" sözünü aklı getiriyor.⁵² Genellikle Türkçe'ye çevrilmeden kullanılan bu sözcük haz/zevk anlamına gelmekle birlikte Lacancı psikanalizde acıyla harmanlanmış bir hazza; cinsellik, acı ve tatminin bir aradalığını işaret etmekte, *jouissance* ile arzunun diyalektik bir ilişkisi bulunduğu belirtilmektedir.⁵³ Paul Verhaeghe'ye göre arzu mekanizmasının işleme biçimi tuhaftır:

*Arzu, ancak bir şeyi ertelemeyi başarırsa arzudur. Bir dürtünün tersine, arzu, bu tatmin bir bitimi içerdigi sürece tatmin edilmek istemez. Arzunun amacı, arzulamaya devam etmektir.*⁵⁴

Aslında burada ilginç bir denge devreye girmiş gibi görünür. Verhaeghe *Yalnızlık Zamanında Aşk* isimli kitabında tüm cinsel dürtülerin (*Eros*) ölüm dürtüsü (*Thanatos*) ile yaratılış kitabına birlikte yazılmış olduğunu, bu iki dürtünün bir Möbius şeridi gibi ayrıştırılamayan bir birlik ürettiğini söyler.⁵⁵ Hemen harekete geçiren dürtü ile ertelemeye dayalı arzunun bir aradalığı, Annie'nin durumunda ertelemenin dürtünün önüne geçtiği düşüncesini uyarır. Bu noktada Mohamed'in sahnedeki bir diğer doktora söz vermesi konuya bir başka boyut kazandırır.⁵⁶ Martine, Katolik evreninde dürtünün ıslahının arzuyu nasıl kamçılayabileceğine bir örnek gibidir. Muhafazakâr burjuva Katolik bir aileden gelen Martine hiç cinsel eğitim almadığını ve anatomiye kitaplardan öğrendiğini söyler. O dönemde hayatında bir aşk ilişkisi yaşayabileceğine dair en ufak bir düşünce ya da ümit barındırmazken bugün kendi cinselliği üzerine konuşabilmeyi hayatının en büyük değişikliği olarak açıklar.⁵⁷ Jeanne-Pierre'de ise gençliğinden, ilk sevişmeye kalkışma deneyiminden bir reddedilişi anımsayarak anlattıklarında dürtü ile arzu arasında salınan isteğin insanın eylemindeki uyaran etkisi izlenir. Jeanne-Pierre ilk kez bir cinsel deneyime 1953 yazında Tunus'ta, bir kız tarafından davet edildiğini ancak karşı tarafın bu denemeden zevk almadığını söylemesi üzerine ortaokula başlamadan sevişmeyi tam anlamıyla öğrenme kararı aldığını, bu amaçla kilise korosuna girip kilisenin vaftizden cenazeye her türlü işini ve mahalledeki yaşlıların türlü çeşit angaryalarını üstlenerek kazandığı parayla geneleve gide gele cinsel eğitimini tamamladığını anlatır. Belleğinde, oradaki kadınlardan birinin bu dönemin tadını çıkarmasını, yaşlılıkla birlikte her şeyin duracağına yönelik sözlerini tutan Jeanne-Pierre "büyüyü biraz daha uzatmaya" çalışarak, her sevişmenin sonuncusu olduğunu bilerek ve 85 yaşında sevişirken çoraplarını çıkarmaya akıl ederek; karşısındakine güzel sarılıp, öpüp okşayarak yaşadığı ve seviştiği güne şükran duyarak yaşamını sürdürdüğünü ifade eder.⁵⁸ Oyun buraya kadar anlatanların ve Mohamed'in birbirlerine neşeyle takılmalarıyla ilerler. Seyir yeri ile sahne arasında sıcak, içten bir atmosfer birbirinden çok farklı deneyimlerin anlatılmasıyla kurulmuştur. Bir yanıla yaşlılar için aşkın ve cinselliğin önemi farklı veçheleriyle vurgulanmıştır.

Huzurevinde çalışan Yasmine'in anlattığı fıkra gibi bir anıyla başka bir faza geçilir. Herkesi güldüren bu anı, daha genç insanlar arasında geçse bir filmin son derece trajik bir sahnesi olabilecek bir aldatma hikayesidir. Oyunda sözü edilen aldatılan kocaya karısının içeride başkasıyla seviştiğini haber verdiklerinde beyefendinin "iyi o zaman ben kendisini aşağıda beklerim" diye gülerken aşağı inmesi ilginçtir.⁵⁹ Bütün salonun eğlendiği bu anlatı, gelecek daha hüznü hikayelerin etkisini arttıran bir işlevle seyirciyi gevşet-

⁵²Lacan'ın yayınlanmamış bir metninden aktaran Paul Verhaeghe, *Yalnızlık Zamanında Aşk: Dürtü ve Arzu Üzerine Üç Deneme*, çev. Pınar Garan (İstanbul: Axis Yayınları, 2023) 194.

⁵³Darian Leander, *Jouissance*, çev. İrem Taşçıoğlu, (İstanbul: Encore Yayınları, 2022) 12 ve 68.

⁵⁴Verhaeghe, *Yalnızlık Zamanında Aşk*, 150.

⁵⁵Verhaeghe, *Yalnızlık Zamanında Aşk*, 186-187.

⁵⁶Metin içerisinde sahne üzerindeki Mohamed El Khatib'ten Mohamed olarak bahsedilmekte, yazar ve yönetmen kimliğine El Khatib olarak işaret edilmektedir.

⁵⁷El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 6.

⁵⁸El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 6-8.

⁵⁹El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 8-9.

meyi hedefler. Nitekim bundan sonra oyunda adım adım hazin hikayelere geçilir. Yaşlıların aşk ilişkilerinde önlerine dikilen daha toplumsal kökenli sorunların etkilerinden söz edilir.

Sahnedekiler, çalışmalar sırasında hayatını kaybeden Georges Mac-Briard anısına onun küllerinin olduğu vazoyu elden ele geçirerek bir küçük ritüel gerçekleştirirler. Birazdan onun oynamak istediği bir *Romeo ve Juliet* hikayesine başlanacaktır. Çocuk yaştaki insanların trajik hikayesini yaşlılardan duyma fikri akla ilk bakışta mizah dolu anlatılara bir yenisinin ekleneceğini düşündürür. Fakat bir kırılma noktası söz konusudur. Georges *Romeo ve Juliet*'in bir bölümünü (II. Perde, 2. Sahneden bir kısa bölüm) bu prodüksiyon için yeniden yazmıştır. Sahneye geçmeden önce aşağıdaki mektup okunur:

Aşkım,

Böyle sevmeyeli uzun zaman oldu. Beni hurdalıktan çıkardın. Kalbimi yeniden attırdın. Cerrahimden kalp pilimi çıkarmasını isteyeceğim. Artık sen varsın, kalp piline ihtiyacım olmayacak. Onlara söyledüğimde çocuklarımla yüzlerini hayal ederek gülüyorum. Seninle birlikte olduğumdan beri gülüyorum. Sevilmenin nasıl bir his olduğunu unutmuşum. Yaşıyorum. Sevgiliniz Jean-Claude⁶⁰

Birbirlerinde canlanan iki insan arasında geç bulunmuş bu aşka çocuklarından sert tepkiler geldiğini öğreniriz. Aynı huzurevinde kalan ve birbirlerine orada âşık olan iki insanın kaldıkları yer değiştirilmiştir. Bu ayırma işleminde kurum ve aileler iş birliği yapmıştır. Bu ikilinin hayattayken çekilmiş videosu izlerken Anne de Saint-André'nin ısrarla sevgilisinin yanına kaçmanın yollarını bulabilmiş olmasına karşın engellenmiş olmaktan çok yorulduğunu, 20 Şubat 2023'te sevgilisi Jean-Claude'a "*Sensiz yaşamak istemiyorum*" diye uzun bir aşk mektubu yazdıktan sonra 89 yaşındayken intihar ettiğini sahne üstündekilerden öğreniriz. Bir yıl sonra Jean-Claude da ölmüştür. Oyunda değinildiği gibi "*Seni hayatımın sonuna kadar seveceğim*" demenin anlamı bir huzurevinde başkadır "*çünkü hayatın her an sona erebileceğini bilirsiniz*".⁶¹ Öte yandan hayata bağlayan ve canlandıran arzusun önü kesildiğinde Anne, yaşamak için bir neden görmez; önünde serilen yaşam onun heyecanlandığı bir şey olmaktan çıkmıştır. Oyunun devamında Georges'un istediği parçayı Annie ile oynayan Jeanne-Pierre, oyununu keser, devam etmek istemeyerek tepkisini dile getirir:

Çocuklar küçükken acımasızdırlar, ama bazıları hayatları boyunca aptal kalırlar. Babaları ya da anneleri hâlâ seviyorsa onlara ne? Neyi kıskanıyorlar? Anne ile Jean-Claude'un mutlu oldukları aşkâr, özel hayatlarına bu müdahaleden utanıyorum, çocuklukları boyunca çocuklarımızı yerden yere vurduk ve şimdi onlar bizi kızdırmaya geldiler...⁶²

Söylediklerindeki doğruluk payına sahnedekilerin hepsi katılır. Georges da bu parçayı artık çocuklarını birbirlerini sevmekten alıkoyanların ebeveynler olmadığını, tam tersi olduğunu düşündüğü için seçtiğini belirten El Khatib'in bir söyleşide dile getirdiği gibi:

Yaşlıların cinselliği kör bir nokta gibidir ne kurumun ne de ailelerin ele almak istediği bir şeydir. Çocuklar, aşk hikayelerini yaşamalarını engellemek için ebeveynlerinin özel hayatlarına müdahale ettiklerinde otoritenin gerçek bir tersine dönmesi söz konusudur. Bu, bir nevi ters *Romeo ve Juliet* sahnesidir. Bu yasak miras, kıskançlık ve aile yapılarının bozulması gibi sorunlardan kaynaklanmaktadır;

⁶⁰El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 13.

⁶¹El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 13.

⁶²El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 14.

çünkü çocuklar, ebeveynlerinin ilerleyen yaşlarında neden "yeni bir hayata başlamak" istediklerini anlayamamaktadır.⁶³

Bu bölümde ritim değişmiştir, biraz daha ağır problemler yüzeye çıkarılmıştır. Seyirciye yaşlıların çocuklarıyla, huzurevi yönetimleriyle ne gibi sorunlar yaşıyor olabileceğine yönelik bir fikir verilir. Hemen ardından Martine'in hikayesindeki hazin bir başka duruma geçilir. Martine'in son dört yıla kadar gizli yürüttüğü 20 yıllık ilişkisindeki sevgilisinin Alzheimer semptomları verdiğini öğreniriz:

Sanırım bir huzurevine gitmesi gerekecek. Başlangıçta, unutmama fikrini gerçekten çok sevmiştim. Düşünüyordum ki bu aşkın sırlarından biri: yatakta birisi var ve sabah olduğunda, kim olduğunu unutmuşsun... bu, sonsuz aşkın sırrı olabilir. Ama beni korkutan gerçek risk, bir huzurevinde başka bir kadına âşık olması ve beni unutmaması. Bu çok mümkün. Ve kendime bunu söylemek için uzun bir yol kat etmem gerekti: Eğer bir aşk ilişkisi varsa ve beni tanımıyorsa... ..tamam, öyle olacak. Onu durdurmak iğrenç olurdu... Aşk karmaşık bir şey...⁶⁴

Bu hikâye Yasmine'e çalıştığı huzurevinin Alzheimer katındaki bir kadının bir noktadan sonra kocasını oda arkadaşı sanmasını hatırlatır. Adam ölene kadar her gün gelmeye devam eder; Yasmine için bu, aşk hakkında sarsıcı bir bilgidir. Bu hikâyenin çağrışımıyla Jaqueline, Racine'in *Berenicé*'sinden bir tirat söyler ve ardından ailesi izin vermediği için oyuncu olamadığına hayıflanır. Chille de kendi aile hikayesindeki bir engeli ve dönüşümü dile getirir. Bir gün bir papazdan çocuklarını olduğu gibi kabul etmesi gerektiğini duyduna kadar eleştirdiği oğluna karşı aniden tutumunu değiştiren babası 86 yaşındayken Chille ile Lille'deki Gay Pride'a katılmıştır:

Eğer beni etiketlemeniz gerekiyorsa, LGBTQIA+++ harflerini yapıştırabilir ve istediğiniz herhangi bir sırayla dizerek kullanabilirsiniz... Arzum hâlâ yerinde. Değişen şey, artık dairemi paylaşmak istememem. Güzel zamanları sevgililerime ayırıyorum. Sıkıcı anları kendime saklıyorum. (...) Bugünlerde bir kadına âşığım, ama bu platonik bir ilişki ve hafta sonları, yaşlılarla veya yaşlıları seven gençlerle maceralar yaşadığım saunalara gidiyorum. Ve kimseyi incitmek istemiyorum, böyle mutlu olduğumu düşünüyorum.⁶⁵

Oyunun kronolojisinde bir diğer kırılma Micheline'in hikayesiyle gerçekleşir. Olgun katılımcılar arasındaki bu son hikâye tam bir cinsel açıklık örneğidir. Micheline, ağırlaşan atmosferi kıran bir neşeyle ve dobralıkla konuşarak 28-40 yaş arasında bir erkekle birlikte olduğunu, 40-57 arası bir kadını sevdiğini, uzun süre homofobik olmasına karşın 60 yaşındayken eşcinsel olduğunu kabul ettiğini dile getirir. 11 yıldır birlikte olduğu partnerini yanına alarak huzurevinden kaçan Micheline, cinsellik hakkında norm sınırlarına basarak konuşmaktan zevk alır. Varlığının anlamını tensel zevklerin verdiği tatla daha iyi yakaladığını düşünen hayat dolu bir kadındır:

Geçen gün tuhaf bir rüya gördüm. Bir tiyatro sahnesindeydim, izleyici sadece kadınlardan oluşuyordu ve bana sordular: Arzun nedir? Bunu söylesem mi? Çıglık attım: "sevişelim mi, sevişelim mi?"⁶⁶

⁶³Guilloux, "Interview with Mohamed El Khatib".

⁶⁴El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 15.

⁶⁵El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 15.

⁶⁶El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 16.

Tüm bu hikayelerin içinde birbirine ince ince örülen şey, Darian Leander'in, cinselliğin sadece seks olmadığı, seksten çok daha fazlası olduğu yönündeki teziyle buluşur. Seks, sadece haz ve tatminle ilişkili değildir; Leander'in sözleriyle söylenecek olursa "*tarihle, toplumsallaşmayla, anksiyeteyle, suçlulukla, intikamla, şiddetle, sevgiyle ilgilidir*"⁶⁷ bu listeye şefkati, güveni ve aidiyeti de eklemek mümkündür.

Bu bölümde yaşlıların hikayelerini ön plana alarak ilerlemek tercih edildi ancak oyun yapısının daha iyi anlaşılabilmesi için bölümler arasında şarkılar, danslar, atışmalar, takılmalar gibi Yasmine ile Mohamed'in farklı katkılarından söz etmek gerekir. Onların payları sisteme yönelik eleştiri dozunu arttırır. Örneğin Yasmine bir hemşire asistanı olarak huzurevinde yaptıklarını anlattığında ülkenin sosyal devlet düzeninin her yere eremediği anlaşılır:

*Birtakım niteliklerim var ama bu, çocukları tarafından evde istenmeyen yaşlıların poposunu "silmekten" alıkoymuyor. Korktuklarında ebeveynlerinizin ellerini tutuyorum; onları teselli ediyorum, sık sık çocuklarının onları düşündüğünü ve her şeyin yolunda gideceğini söyleyerek onlara yalan söylüyorum. Benim annem bir huzurevinde değil, neyse ki. Huzurevi, içinde siyah, Arap veya Asyalı insanların olmadığı bir yer, çünkü 1: ebeveynlerimizi istismarcı ve çocuklaştırmacı kurumlara koymak kültürümüzde yok ve 2: gerçekte bunu yapacak maddi gücümüz yok.*⁶⁸

Mohamed ise bir başka alana dikkat çeker. Son derece sıra dışı ve lüks görünen bir düzenlemeye Belçika'dan örnek verir. Brüksel'de tanıştıkları bir seksologtan yaşlılar için cinsel asistanlar kullanma olanağını öğrendiğini, katılımcıların bu olanaktan yararlanmasını planladığını paylaşır. Bambaşka işleri olan ama bağımsızlıklarını kaybetmiş insanlarla aşk yapmayı, onları okşamayı veya onlara şefkat göstermeyi kabul eden asistanların nasıl hissettirdiklerini anlamak için ekibine bu kişisel cinsel hizmeti denemelerini sağladığını anlatır. Fransa'da yasadışı olan bu hizmet Belçika'da serbest olduğu için bu deneyimi yalnızca Belçika hibeleriyle çözerek ekibini bu değerli deneyime kavuşturan yönetmen El Khatib bunun sadece bir zevk meselesi değil, aynı zamanda bir siyasi deney olduğunun altını çizer.⁶⁹

Oyunun sonu meta-teatral bir hamleyle kapanır. Oyunun birden fazla bölümünde katılımcılar günümüz tiyatrosundan duydukları rahatsızlıkları belirtmişlerdir: örneğin Jeanne Pierre Odeon'da, Jaqueline Comedie Française'deki aboneliklerini iptal ettirecek denli tiyatrodan uzaklaşmışlardır. Huzurevlerine getirilen ya da huzurevi sakinlerinin götürüldüğü tiyatrolar onlar için tatmin edici olmaktan uzaktır. El Khatib'e göre huzurevlerinde sunulan gösterilerin oldukça vasat kalitesinin nedeni "*sanatsal canlılıktan yoksun*", eski, ruhu beslemekten çok "*sosyalleşme*" işlevini yerine getiren işler olmalarıdır çünkü "*kurumların çoğu, duygusal veya kültürel arzulara pek dikkat etmez*" oysa onlar "*herhangi bir duygusalıktan uzak yoğun aşk hikayeleri, anlam ve öz içeren oyunlar*" izlemek isterler.⁷⁰ El Khatib'e göre aslında bu tutum yaşlıların çocuklaştırılmasının ve onların ikinci sınıf vatandaş olarak görülmesi fikrinin bir yansımasıdır. Bu nedenle onları mutlu edecek ideal gösterinin nasıl olacağına yönelik sorular yöneltir ve "*oradan tiyatroyu tanımlamaya, ne olabileceğini, amacının ne olduğunu*" düşünüp oyunbaz bir ton tutmak istediklerini açıklar.⁷¹ Nitekim her birinin önerisini alan Yasmine bir muhteşem gösteriyle tüm yeteneklerini sergiler. Her birinin dileklerini yerine getiren bu final parçası Racine'nin *Bérénice*'inden kısa bir tirad, biraz Bollywood neşesi, çok izlenen eski bir yarışma programının jeneriğinden bir parça, salonda Marksist Brechtçilerin olduğu bir stand-up, bir şan parçası ile bir Céline Dion şarkısından oluşturulur çünkü sahnedeki herkesin tiyatrodan beklentileri

⁶⁷Darian Leander, *Cinsellik Seksten mi İbaret?*, çev. Ayça Göçmen (İstanbul: Encore Yayınları, 2023), 171.

⁶⁸El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 17.

⁶⁹El Khatib, *La vie secrète des vieux*, 16.

⁷⁰Guilloux, "Interview with Mohamed El Khatib".

⁷¹Guilloux, "Interview with Mohamed El Khatib".

farklıdır. Bu beklenti çeşitliliğini karşılama çabasından oluşan mizah seyirciye karşı duyulan empatinin bir dışavurumuna dönüşür. Finaldeki havai fişekler seyir yeri ile sahne arasında oluşan ortak bir topluluk fikrini kutlar.

Meta-teatral final Lionel Abel'in ifade ettiği üzere hem oyun kişilerine gülerken onlarla empati kurulmasını hem de oyunun trajik-komik ritminin birlikte bir dengede tutulmasını sağlar.⁷² Makalenin bu bölümünde serimlendiği gibi içerik düzleminde her bir sahnenin ve her bir katılımcının hikayesinin bir diğerine bağlı yaşlılık ve aşk temalarıyla kurulur. Gizli ve mahrem olanın ifşası yoluyla görünmez olan toplumsal bir katmanın görünürlüğü sağlanır. Bu görünürlüğün sağlanması toplumsal bir işlev taşır; bir katmanın bireylerin hikayeleri yoluyla yaşayan insanlar olarak kavranmasına yol açar. Bu görünürlüğün politik bir işlevi de vardır; görünür olan bir sorun, politik güçlere sorumluluk yüklemektedir. Metnin bütününde denge, bu yönden de kurulmuştur.

Sonuç

Mohamed El Khatib, *La vie secrète des vieux* için çalışmalara başladığında katılımcıların sözcüklerinin merkezde olmasını, herhangi bir süzgeçten geçirilmeden, riski ne olursa olsun hikayelerin olduğu gibi anlatılmasını istediğini ifade etmiştir. Bu seçimini “yaşlılık hakkında beklenen bir söylem üretme isteği” olarak değil, “farklı kültürel bağlamlardan ortaya çıkan tanıklıklara yer açma” amacıyla yaptığını belirtmiştir.⁷³ Aşka dair kişisel hikâyeler üzerinden toplumsal dönüşüme ve katılıma odaklanan tiyatro pratikleriyle El Khatib'in çalışması, sosyal drama, kamu yararına tiyatro (*community theatre*), araç olarak tiyatro (*applied theatre*), sorun odaklı tiyatro (*issue based drama*) ve dönüşümsel tiyatro (*transformational theatre*) olarak nitelenen toplumsal fayda odaklı yaklaşımların, toplumsal katılım, güçlendirme ve dönüşüm amaçlarına hizmet ettiğini göstermektedir. Bu pratikler, dezavantajlı grupların hikâyelerini sahneye taşımak, sosyal sorunlara çözüm aramak ve toplumlar arasında diyalog kurmak gibi önemli işlevler üstlenir. Çalışmada gerçek hikayelerin ve bireylerin katılımıyla ortaya çıkan sahneler, toplumdaki farklı katmanlar arasında anlayış ve uzlaşmayı teşvik eder. Ayrıca, erişilen bu form eğlence ile eğitim, farkındalık ve toplumsal değişim araçları arasında denge kurarak seyirci kitesini genişletme olanağı taşır.

Yaşlılar toplumun görmezden geldiği bir gruptur. Onların yaşamında aşk ve tutku olması beklenmez. Sağlık sorunları ve kare bulmacalar arasında malum sona gün saymalarında beis görülmez. El Khatib kaçınılmaz ölüme doğru vakarla ilerleyen saatlerini aşka kuran, canlı ve coşkulu insanları sahneye taşıyarak hem tek tek yaşantılara dokunmuş hem de seyircilerin derin ve geniş düşünmesine olanak açan bir yapıt oluşturarak görünmeyi görünür kılma hedefine ulaşmayı başarmıştır. Katılımcıların bir topluluk ruhu kurduğu, kendi ritüellerini üretip sergilediği *La vie secrète des vieux* ile toplumsal uzlaşma hedefine paralel olarak gösteri değeriyle eğlence üreten bir yapıt ortaya koymuştur.

Yaşlılık, aşk ve ölüm gibi büyük temaları açıklıkla ve cesur bir dille ele alan, toplumun yaşlı bireylere yönelik önyargılarını alt üst eden yapıtıyla El Khatib, yaşlıların yaşama tutunma dürtülerinin farklı yönlerini işler. Oyun, yaşlıların çocuklaştırılmasına ve toplumda ikinci sınıf vatandaş muamelesi görme potansiyeline dikkat çekerek, bir küme olarak tanımlanan bu bireylerin hayatlarının son dönemlerinde yaşlarına özgü bir karakterle nasıl canlı ve arzulu olabileceklerini gösterir.

La vie secrète des vieux, yaşlıların yaşam deneyimlerini anlamak ve onlarla ilişkileri yeniden gözden geçirmenin diyalog halinde bir toplum yaratmak için önemli bir adım niteliği taşıdığına farkına varmak için önemli bir düzlem açar. Yapıt, toplumsal normların kısıtlı görüşünü aralamak üzere yaşlıların sesini duyurmak için önemli bir platform sunar. Bu çalışma bir anlamda profesyonel festival ve sahnelerde

⁷²Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963), 172.

⁷³Guilloux, “Interview with Mohamed El Khatib”.



toplumsal faydaya odaklanan tiyatro uygulamalarının, farklı gruplara ulaşma ve sosyal yapıları dönüştürme potansiyelinin güçlü bir biçimde ortaya konduğu *La vie secrète des vieux* niteliğindeki işlerle daha sık karşılaşılabilceğine yönelik bir düşünceyi de perçinlemektedir.



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.

Yazar Bilgileri	Özlem Hemiş (Dr. Öğr. Üyesi)
Author Details	¹ Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Tiyatro Bölümü, İstanbul-Türkiye
	0000-0003-0841-4016 ozlem.hemis@khas.edu.tr

Kaynakça | Bibliography

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Badiu, Alain ve Nicolas Truong. *Aşka Övgü*. Çeviren Orçun Türkay. İstanbul: Can Yayınları, 2011.
- Bataille, Georges. *Eros'un Gözyaşları*. Çeviren Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Göçebe Yayınları, 1997.
- Bauman, Zygmunt. *Akışkan Aşk*. Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Alfa Yayınları, 2003.
- Blaustein-Niddam, Amélie. "La Vie secrète des vieux' de Mohamed El Khatib: plutôt mourir sur scène que finir en Ehpad." *cult. news*. Yayın tarihi 5 Temmuz, 2024. <https://cult.news/actualites/la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib-plutot-mourir-sur-scene-que-finir-en-ehpad/>.
- Bouquet, Vincent. "La Vie secrète des vieux: les coeurs battants de Mohamed El Khatib." *www.sceneweb.fr*. Yayın tarihi 12 Eylül, 2024. <https://sceneweb.fr/la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib/>.
- Chevilly, Philippe. "L'amour après 75 ans au Théâtre de la Ville". *Les Echos*. Yayın tarihi 12 Eylül, 2024. <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/lamour-apres-75-ans-au-theatre-de-la-ville-2118489>.
- Chevrier, Hélène. "Critique In. La vie secrète des vieux – indécence et voyeurisme." *Théâtral magazine.com*. Yayın tarihi 28 Temmuz, 2024. <https://www.theatral-magazine.com/avignon-2024-en-direct-du-festival-critique-in-la-vie-secrete-des-vieux-indecence-et-voyeurisme.html>.
- Dochtermann, Mathieu. "La vie secrète des vieux de Mohamed El Khatib célèbre avec humour la vitalité des seniors", *la terrasse*. Yayın tarihi 12 Temmuz, 2024. <https://www.journal-laterrasse.fr/la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib-celebre-avec-humour-la-vitalite-des-seniors/>.
- El Khatib, Mohamed. *Zirlib*. erişim tarihi 21 Mart, 2025, <https://zirlib.fr/info.php>.
- El Khatib, Mohamed. *La vie secrète des vieux*. Yayınlanmamış oyun metni, 2024.
- Enjalbert, Cédric, "La Vie secrète des vieux: on en vieux encore!" *philosophie magazine*. Yayın tarihi 22 Ağustos, 2024. <https://www.philomag.com/articles/la-vie-secrete-des-vieux-en-vieux-encore>.
- Freebody, K., Balfour, M., Finneran, M., & Anderson, M. *Applied Theatre: Understanding Change*. Switzerland: Springer, 2018.
- Garson, Cyrielle. *Beyond Documentary Realism: Aesthetic Transgressions in British Verbatim Theatre*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021.
- Gayot, Joëlle. "Au Festival d'Avignon, Mohamed El Khatib érotise le troisième âge." *Le Monde*. Yayın tarihi 8 Temmuz, 2024, https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/07/08/au-festival-d-avignon-mohamed-el-khatib-erotise-le-troisieme-age_6247914_3246.html.



- Goumarre, Laurent. "Festival d'Avignon: la Vie secrète des vieux de Mohamed El Khatib, une sexualité déridée." *Liberation*, Yayın tarihi 16 Temmuz, 2024. https://www.liberation.fr/culture/scenes/festival-davignon-la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib-une-sexualite-deridee-20240629_KJNIF7DHZDBRAUSNIBDY4UWSE/ .
- Guilloux, Marion. "Interview with Mohamed El Khatib." Çeviren Gaël Schmidt-Cléach. Festival D'Avignon, Yayın tarihi Şubat 2024, <https://festival-avignon.com/en/interview-with-mohamed-el-khatib-349771>.
- Guterres, António. "2024 Theme: Ageing with Dignity: The Importance of Strengthening Care and Support Systems for Older Persons Worldwide." Yayın tarihi 1 Ekim, 2020. <https://www.un.org/en/observances/older-persons-day>.
- Kuttner, Hélène. "La Vie secrète des vieux de Mohamed El Khatib." *artcena*. Yayın tarihi 16 Temmuz, 2024. <https://www.artcena.fr/magazine/critiques/la-vie-secrete-des-vieux-de-mohamed-el-khatib>.
- Kuzu, Adem, Cihan Aydın, Mücahit Yıldız, Hanife Ece Erik, H. Gökçe Keskinçelik, Dilek Aslan, Meltem Şengelen. "Dünya Sağlık Örgütü Avrupa Bölgesi'nde Yaşlanma İle İlgili Seçilmiş Bazı Ölçütlerin Değerlendirilmesi." *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi* 28, sayı 1 (2019): 17-27. <https://doi.org/10.17942/sted.378109>.
- Leander, Darian. *Jouissance*. Çeviren İrem Taşçıoğlu. İstanbul: Encore Yayınları, 2022.
- Leander, Darian. *Cinsellik Seksten mi İbarettir?* Çeviren Ayça Göçmen. İstanbul: Encore Yayınları, 2023.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2003.
- Sirach, Marie-Josée. "Festival D'Avignon: 'Le théâtre peut participer symboliquement a l'émancipation des gens', estime Mohamed El Khatib." *l'Humanité*. Yayın tarihi 5 Temmuz, 2024. <https://www.humanite.fr/culture-et-savoir/festival-davignon/festival-davignon-le-theatre-peut-participer-symboliquement-a-lemancipation-des-gens-estime-mohamed-el-khatib>.
- Verhaeghe, Paul. *Yalnızlık Zamanında Aşk: Dürtü ve Arzu Üzerine Üç Deneme*. Çeviren Pınar Garan. İstanbul: Axis Yayınları, 2023.
- Weiss, Peter. "Belgesel Tiyatro Üstüne Notlar." 20. *Yüzyılda Tiyatro* içinde, editör Aziz Çalışlar, 218-219. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- "Sexuality and Intimacy in Older Adults." National Institute on Aging. Yayın tarihi 18 Nisan, 2022. <https://www.nia.nih.gov/health/sexuality/sexuality-and-intimacy-older-adults>.
- "Maternal, newborn, child and adolescent health and ageing data portal." World Health Organization. Yayın tarihi 1 Şubat, 2025. [https://platform.who.int/data/maternal-newborn-child-adolescent-ageing/indicator-explorer-new/mca/number-of-persons-aged-over-60-years-or-over-\(thousands\)](https://platform.who.int/data/maternal-newborn-child-adolescent-ageing/indicator-explorer-new/mca/number-of-persons-aged-over-60-years-or-over-(thousands)).
- "Global report on ageism." World Health Organization. Yayın tarihi 18 Mart, 2021. <https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/340208/9789240016866-eng.pdf?sequence=1>.
- "Qui sommes-nous?" CEMÉA. Yayın tarihi 2025. <https://cemea.asso.fr/qui-sommes-nous>.
- "UN Decade of Healthy Aging: Plan of Action 2021-2030." World Health Organization. Yayın tarihi 14 Aralık, 2020. <https://www.who.int/publications/m/item/decade-of-healthy-ageing-plan-of-action>.

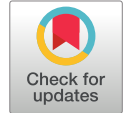
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Submitted 26.01.2025
Revision Requested 17.04.2025
Last Revision Received 05.05.2025
Accepted 21.05.2025

Research Article

 Open Access

Emancipating the Spectator: Performance and Experience in Tiyatrotem



İstek Serhan Erbek¹  

¹ Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Theatre Criticism and Dramaturgy, Istanbul, Türkiye

Abstract

This article critically examines the dominant paradigms in Turkish theater that are trapped between “educational” and “entertaining” approaches to the audience and explores the alternative dramaturgy of the spectator developed by Tiyatrotem in its adaptations of *Tartüf Bey* and *III. Rıçırđ Faciası*. Through these adaptations, it is argued that theatrical interventions to classical texts are not based on a pedagogical foundation but rather on a foundation of experience and equality in the relationship the group establishes with the spectator. Tiyatrotem transforms actors into extra-daily beings by using jinns and puppets, thereby eliminating the hierarchy between the stage and the audience. This esthetic approach aims to create a space for shared experiences rather than reducing the spectator to a passive or active dichotomy. Tiyatrotem redefined theater as a space for action that prioritizes sharing an experience on stage, rather than as a tool for conveying messages. Tiyatrotem uses traditional forms of performance not to reproduce them but as tools that expand the collaborative basis of performance. This esthetic approach offers a unique and critical contribution to the theater art in Turkey.

Keywords

Dramaturgy of the Spectator • Adaptation • Shakespeare • Molière • Tiyatrotem

Author Note

The Co-Editor-in-Chief was not involved in the evaluation, peer-review and decision processes of the article.

These processes were carried out by the Editor-in-Chief and the member editors of the editorial management board.



Citation: Erbek, İstek Serhan. "Emancipating the Spectator: Performance and Experience in Tiyatrotem" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*–Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy 40 (2025): 78–89. <https://doi.org/10.26650/jtcd.2025.0000001>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.  

 2025. Erbek, İ. S.

 Corresponding author: İstek Serhan Erbek serhanerbek@istanbul.edu.tr



Introduction

The Western-style theater experience, which began in the Ottoman Empire in the 19th century, also generated the need for a new understanding of the audience. In traditional performance forms, the stage and audience seating are not arranged hierarchically, and the audience plays a leading role in the progression of performance. The advent of Western-style theater led to the idea that traditional performance forms should be abandoned. The passive role of the audience as mere spectators was seen as a means of adapting them to the new political regime and process of Westernization. This approach became more systematic with the establishment of the republic when theater was conceived as a place for “speaking out” and “raising public awareness.” This general trend has continued up to this day. On the other hand, the theatrical approach that did not directly adopt Western-style theater during the Ottoman Empire and continued to maintain traditional forms of performance was not accepted as “theater” by the intellectuals of the period. During the Republican era, similar criticisms were directed at theater groups that continued this tradition or were devalued using expressions such as “boulevard comedy.” In short, the introduction of Western-style theater to Turkey has led to the persistence of the idea that there are two distinct approaches to theater: one focuses on entertainment and the other focuses on social benefit. These two approaches continue to coexist by imagining two different audience profiles. One group creates a theater to entertain the audience, while the other proceeds with the idea of “showing the truth” and “teaching something” to the audience. Both approaches trap the audience in a vicious cycle. These two approaches represent a fundamental problem for theater art in Turkey today. There is a pervasive perception that theater groups must choose one of these approaches. This way of thinking, which fluctuates between entertainment and sociality, hinders the development of theater. With the reduction of this responsibility placed on the audience today and the equalization of the stage and audience areas, a dramaturgical approach that allows for both entertainment and the sharing of experiences is important in terms of the art of theater. In this theater environment, Tiyatrotem can be cited as an example of a group that embraces a different dramaturgy of the spectator.

Founded by Ayşe Selen and Şehsuvar Aktaş, Tiyatrotem began its journey on October 18, 2001, with the premiere of their play *Lahana Sarma* (The Cabbage) at the International Eskişehir Theater Festival. Over time, other artists such as Çetin Sarıkartal and Ayşe Bayramoğlu joined the group. One of Tiyatrotem’s most significant features is its research into performing arts. The group shares with its audience and readers the dramaturgy and acting work they do for the plays they stage, as well as the conceptual discussions they hold on to the performing arts. Undoubtedly, these shares indicate that the group has undergone a process centered on research and discussion rather than a conventional staging process. Tiyatrotem classified the plays they staged between 2001 and 2008: *Lahana Sarma* (The Cabbage), *Böyle Devam Edemeyiz* (We Can't Go On Like This), and *Nasıl Anlatsak Şunu* under the category of “Based on Performance Texts,” as well as the plays *Âlem Buysa Kral Übü* (If Such Is the World, Übü Is the King) and *III. Riçird Faciası*, (The Tragedy of Richard III) and *Tartüf Bey* (Mr. Tartuffe) under the title “Based on Classical Dramatic Texts.” This study will make the dramaturgy of the spectator visible by focusing on *Tartüf Bey* and *III. Riçird Faciası*. The discussion will cover how the group interacted with the spectator when adapting canonical Western theater works and the theatrical tools, they used to eliminate the stage-spectator hierarchy.

Theatrical Interventions in Canonical Texts

The history of theater is full of adaptations of canonical plays by writers such as Ibsen, Molière, and Shakespeare. Adaptation is defined as changing a story to accommodate new times and different places.¹ In

¹Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (London: Routledge, 2006), 176.



essence, adaptation signifies reinterpreting and transforming a text into a different medium.² Theater artists' reinterpretation of canonical Western theater works rewrites patterns in the source text about the world in which they exist. Various strategies are employed, such as revealing a narrative that is not directly visible in the plot or continuing the narrative beyond where the source text ends. There are also many such examples in the Turkish theatre. Some notable works include Ümit Kivanç's *Macbeth*, Nazım Hikmet's *Tartüffe 59*, and Kemal Demirel's *Antigone*.³ These adaptations focus on the themes of the plays and aim to create a new discourse by intervening in the plot. They focus on sharing the narrative of the source text with the audience, employing various production styles and intellectual approaches. Tiyatrotem, on the other hand, takes a different approach. When we examine *Tartüf Bey* and *III. Riçird Faciası*, staged by the group under the title "Based on Classical Dramatic Texts," we see that these are productions that explore the potential of Western theater texts in the context of the contemporary audience-stage relationship in Turkey today. Tiyatrotem is not concerned with transforming the discourse of the source text into a new discourse on the society in which it is situated. It engages with canonical texts to transform the conventional relationship between the stage and audience. Tiyatrotem focuses on audience-artist interaction in traditional performance formats and conducts research on how to create such interaction. Tiyatrotem explained this interaction and its theatrical position in the following words:

*Tiyatrotem has a research-based approach to theater, blending contemporary and traditional performance techniques with dramatic theater within the Turkish cultural environment. In a sense, it can be said that Tiyatrotem is a "narrative theater" that aspires to create theater about theater and explores this concept.*⁴

The group's theatrical approach points to an attempt to avoid hierarchy in stage-spectator relations. They enjoy playing with the audience and seeking a new language on stage by taking advantage of the possibilities of traditional and contemporary theater. This motivation is also evident in their adaptations of the Shakespeare and Molière's plays. The director of both plays, Çetin Sarıkartal, explains the reason for choosing these two well-known plays with the following statement: "The audience is more tolerant of unusual forms of narration in the warm atmosphere achieved through storytelling and the mutual relationship with the narrators."⁵ The group believes that an audience familiar with the stories of *Richard III* and *Tartuffe* provides an opportunity for different formal experiments. Currently, the group is not concerned about retelling a story that does not appear in the source text or creating a new narrative. In fact, they used familiar stories for their theatrical research to eliminate the boundaries between the stage and the spectator.

III. Riçird Faciası is an adaptation of Shakespeare's *Richard III*. The play begins with five actors, numbered one through five, entering the stage and awakening a puppet they call "The Master." The jinn and The Master then perform 12 scenes from the original text, serving as both narrators and actors. At the end of the play, The Master wakes up, and the jinns exit their roles. The Master informs the audience that the story and the Jinns are a dream, and the play ends. The scenes selected by the group from the source text's plot do not solely focus on Richard's lust for power. Instead, a dramaturgical approach is preferred that reveals all members of the ruling class' personal ambitions. The Master and the Jinns are also present in the play *Tartuffe*. However, unlike *III. Riçird Faciası*, this adaptation creates a play-space between the Jinns and The Master as well.

²Jane Barnette, *Adapturgy: The Dramaturgy's Art and Theatrical Adaptation* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008), 10.

³Ümit Kivanç, *Macbeth* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991); Nazım Hikmet, *Oyunlar 4: Tartuffe 59* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022); Kemal Demirel, *Antigone* (İstanbul: Yaba Yayınları, 2002);

⁴Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal, "Önsöz", in *Tiyatrotem Oyunları* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2009), 5.

⁵Çetin Sarıkartal, "Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlamak", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 29 (2010): 73.



Tiyatrotem's production of *Tartüf Bey* is structured differently from the source text in terms of dramaturgy and staging. At the beginning of the play, a puppet named The Master is on stage with five actors performing the roles of jinns. The jinns want to tell each other a story, but they find it difficult to restrain themselves. Jinn number 2 cannot tell its story because it has been "hit by a man." The Master finds the solution to cure the jinn number 2, that is, in narrating—in other words, playing—and with The Master's decision, the jinn begin to perform the story of *Tartüf Bey*. The Master performs Orgon, the second jinn perform Tartuffe, and the other jinns share the remaining roles among themselves and begin to perform scenes from Molière's play *Tartuffe* in order. In the source text, when Tartuffe confesses his love to Elmire and Orgon sees this, the jinn number 2 recovers. The other Jinns also stop performing *Tartuffe* play. The Master also steps out of his role as Orgon and, together with the jinn, recounts what happened in the remaining scenes of the source text and the ending of the play. The Master delivers a closing speech, and the performance ends. Unlike Tartuffe, who exploited people under the guise of religious piety, the group chose to focus on Orgon and relate the power relations of the period to gender. As can be seen from the summaries of the plays, Tiyatrotem created two separate spaces within the play using a play-within-a-play structure. In the play, a space is created based on the desire of The Master and his accompanying jinn to constantly play and narrate, and the jinn performs scenes from *Tartuffe* and *Richard III*. Tiyatrotem's productions incorporate many tools of traditional performance, including puppets, depictions, plays within plays, narration, and nursery rhymes. Although these elements may give the impression that Tiyatrotem is attempting to perform traditional theater, the group does not aim to revive or perpetuate tradition. The group seeks ways to create actor-spectator interaction in traditional performance forms.⁶ Tiyatrotem, a theater group that places the audience at the center, prioritizes the reflection of all theatrical tools it uses on the audience. Şehsuvar Aktaş, a member of the group, expressed this idea as follows:

We believed that sharing an experience with an audience that responded to a call for a performance and that this moment of sharing could become a shared experience—even if temporary—was politically significant.⁷

Aktaş's words express the group's esthetic approach to theater arts. Rejecting the notion that the stage and the spectator are distinct entities, the group emphasizes the shared experience. This artistic approach is similar to Rancière's. The fundamental point of inequality is accepting the audience as passive from the outset and striving to make them active. According to Rancière: "Every spectator is already an actor in her story; every actor, every man of action, is the spectator of the same story."⁸ Tiyatrotem's perspective on the theater arts is also consistent with this idea. The group, which focuses on the experience established with the audience, conducts its directing, dramaturgy, and acting work in line with this approach, considering the dramaturgy of the spectator. Rejecting the notion of only telling the story of the play, they present their formal experiments to the audience through theatrical interventions. This is because the group did not seek to tell a "new" story. On the contrary, in order to maintain a shared experience and unity in their performances, they draw on plays by well-known authors such as Shakespeare and Molière. By distracting the audience from the play's story, the performers encourage them to focus on other theatrical elements, creating a space where sensuality takes center stage. In *The Emancipated Spectator*, Rancière refers to a point where the stage and the audience area are not separated by the principle of equality with the following

⁶Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, "geleneksel olan üzerine lafızlar", Erişim 19 Aralık 2024, <http://www.tiyatrotem.com/geleneksel-olan-uzerine-lafizlar-2/>

⁷Tülin Sağlam, "Şehsuvar Aktaş ile Tiyatrotem Üzerine Söyleşi", *TEB Oyun Dergisi* 37 (2018): 40.

⁸Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliot (London: Verso, 2009), 17.



words: “is the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them, excluding any uniform transmission, any identity of cause and effect.”⁹ With this approach, Tiyatrotem’s plays move away from the idea of conveying something to the spectator and instead focus on mutual sharing at the moment the performance occurs. Using traditional and contemporary performance tools, their theatrical interventions in two canonical plays aim to create a shared emotional experience by blurring the boundaries between the spectator and the performance.

The Jinns of Tiyatrotem

In his work *The Emancipated Spectator*, Jacques Rancière challenges the notion that theater spectators are passive and criticize approaches based on this idea as reformist measures. According to him, most of the methods developed to transform the spectator and make it more “active” are shaped by a mindset that accepts the passivity of the spectator. According to Rancière, making the spectator a participant or maintaining a critical distance from the performance is not a sign of emancipation. On the contrary, such interventions reproduce a hierarchical relationship between knowledge and action, assuming the spectator’s passivity. In this context, Rancière considers Antonin Artaud and Bertolt Brecht—two important figures in the history of theater—as pioneers of theater reform. However, he argued that the efforts of both artists to emancipate the audience were contradictory. He does not describe Artaud’s attempt to eliminate the audience or Brecht’s attempt to distance the audience from the performance as emancipating steps. Rather than trusting the spectator’s ability to create meaning on their own, these approaches maintain a pedagogical discourse that tells the spectator what to do. One of Rancière’s fundamental objections is that theater cannot be emancipated if the process is initiated under the presupposition that the spectator is in some way deficient in terms of access to information or action. According to him, the binary oppositions established between the spectator and the performer, knowledge and ignorance, and activity and passivity prevent theater from being an emancipating space. Emancipation, however, is possible through a horizontal relationship in which each audience member can freely engage in their processes of perception, thought, and meaning. Therefore, many interventions under the name of theater reform carry the risk of becoming instruments of domination that widen the gap between performers and audiences rather than closing it. In this case, it is not possible to speak of the audience as a heterogeneous entity. One may argue that the dramaturgy of the spectator in Tiyatrotem’s plays avoids reproducing the hierarchical relationship between performers and audience members. Ayşe Selen, a member of Tiyatrotem, describes their interaction with the spectator as follows:

*The intention is not to transform a concern into a doctrine or sacrifice sharing for a poorly defined pedagogy. In this sense, telling a story means to say, “Something happened to me, but I didn’t quite understand it. Will you listen if I tell you about it?” As a stage presence, the storyteller hands over what they do not understand to the audience. Narrating is not escaping the question; it is sharing it with the listener and multiplies it. It creates a shared universe from that question.*¹⁰

The group has no intention of presenting a doctrine to the audience or interacting with them based on a one-sided perspective. Selen emphasizes that “something happened to me, will you listen if I tell you about it?” is the formula for Tiyatrotem to establish the interaction they want with the spectator and to break free from hierarchical performance. Rather than conveying a predefined narrative, the group preferred to share with the spectator what happened to the narrators. This approach is defined by accepting the spectator

⁹Rancière, *The Emancipated Spectator*, 14.

¹⁰Ceren Özcan, *Çağdaş Tiyatroda Anlatı: Tiyatrotem Üzerine Bir İnceleme* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2018), 76.



as a heterogeneous element and by the mutual interaction that emerges at the end of the performance. By avoiding the definition of traditional and contemporary performance forms through binary oppositions and seeking the coexistence of these two forms in its productions, Tiyatrotem also avoids the idea of an opposition between the audience and the stage. The puppets and jinns in the plays *III. Riçird Faciası* and *Tartüf Bey* play an important role in the realization of this theatrical understanding.

Tiyatrotem points out that the two adaptations, based on plays by Shakespeare and Molière, have certain common features. First, in both adaptations, scenes from classical dramatic texts are performed in a storytelling format, and the source texts' stories are brought to life by puppets and jinn. The group explains their purpose in bringing the dramatic texts to life through The Master (Puppet) and jinn in both plays as follows:

*(a) To take the identities of the narrators beyond ordinary human behavior, enabling the expression of intentions and desires through more direct and powerful physical movements, but still within the realm of what the audience can accept, even if only in their imagination, (b) to use the development of the relationship between the jinn and the development of the relationship between the puppets and the master, (c) to establish a dramaturgical relationship between the framing story and the quoted dramatic text by assigning the roles of the dramatic text to the puppets and the "jinn"s, (d) to represent the main characters of both the framing story and the quoted dramatic texts with puppets, thereby transforming the development of the plays into one driven not by the characters but by the plot and situations.*¹¹

As evidenced by the group's goals, their adaptations do not engage the spectator with the psychological implications of the characters and events in the source text. They are not concerned with affecting the spectator with the source text's story or bringing a contemporary interpretation to the play's discourse. The four goals they list are based on reminding the spectator that they are performing in a theater. Instead of telling a new story about Richard or Orgon, they use theatrical tools to share the familiar story in a new way. The traditional performance tools in the audience's cultural memory serve to remind them of the shared experience and unity between the stage and the spectator:

*The relationship on the surface is established through the formal innovation seen by the audience—which is actually an illusion. However, the relationship at a deeper level is established through elements that come from tradition and still carry meaning today. This is because these elements, through an involuntary memory process, activate cultural elements within the audience and come from the depths of tradition.*¹²

One of the most important features that distinguishes Tiyatrotem from other theaters of its time is its commitment to keeping spectators' expectations in mind. Engaging in different theatrical pursuits while considering audience enjoyment is an important step in the Turkish theater environment. Above all, the group focuses on theater, and as a fundamental element of that focus, the spectator's esthetic experience. Tiyatrotem's jinns ensure equality in performance and highlight esthetic concerns.

Jinns play a central role in the two adaptations discussed in this study. At the beginning of the play, there is a table on stage with a snake light on top and small spotlights fixed to the floor. Jinns numbered one through five enter the stage. First, they turn on The Master's (Puppet's) light, which is on the table. Then,

¹¹Selen et al., "Önsöz", 9.

¹²Çetin Sarıkartal, "Tiyatrotem Oyunlarında Dramaturji ve Reji Yapmak", *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 18 (2011): 195.



they turn on the spotlights on the floor one by one and begin to narrate. The play's director expresses how the jinns as narrators are perceived with the following words:

The type of being I refer to here as "jinn"—which can also be described in other ways—can be defined as an infinitive identity that emerges from the combination of the storyteller and actor positions in an environment of "extra-daily action." Thus, it can also be seen as corresponding to the "inner model" that determines the role in Stanislavski's system and the epic actor in Brecht's method.¹³

As seen in Sarıkartal's words, jinns enable the actor to exist on stage with a different presence. As seen in many plays, actors could have been included as 1st Actor, 2nd Actor, etc., rather than as jinns. However, the point the group wanted to emphasize here was the desire to create an extra-daily space. This desire grants the actor a different presence as a jinn. From the moment they enter the stage, the actors are jinns, and when they are ready to play among themselves, they awaken The Master and begin the play. Throughout the performance, each jinn portrays a different role in each scene;

3- LEYDİ EN: Vouchsafe, defused infection of a man,
Of these known evils but to give me leave
By circumstance to curse thy cursed self.

5- RİÇİRD: Fairer than tongue can name thee, let me have
Some patient leisure to excuse myself.

4- LEYDİ EN: Fouler than heart can think thee, thou canst make
No excuse current but to hang thyself.

5- RİÇİRD: By such despair I should accuse myself.

1-LEYDİ EN: And by despairing shalt thou stand excused
For doing worthy vengeance on thyself
That didst unworthy slaughter upon others.¹⁴

As seen in the passage, Lady En is performed by jinns numbered 3, 1, and 4. As with Riçird in the story quoted in the source text, the same applies to different roles. Each jinn does not perform a single character from beginning to end. In *Tartüf Bey*, the jinns also perform different characters, but unlike in *III. Riçird Faciası*, different jinns do not perform the same character in the same scene:

4- DORIN: (...) The lady is coming to this hall soon.
She wishes to chat with you.

2- TARTUF: Oh God, We are happy to do so. Will it come right away?
(...) God, with all His grace,
May He bless your soul and body.
I am the most humble of His servants, inspired by His love.

¹³Sarıkartal, "Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlamak", 76.

¹⁴Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal, "III. Riçird Faciası", in *Tiyatrotem Oyunları* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2009), 114. Since this scene corresponds directly to the source text, the translation has been taken from the original text: William Shakespeare, *The Tragedy of Richard III*, ed. Barbara A. Mowat and Paul Werstine, Folger Shakespeare Library, <https://www.folgerdigitaltexts.org/PDF/R3.pdf>

May He bless your life as much as you desire.

3- ELMİR: *I am grateful to you for this wish full of faith.*

Let's sit down and talk comfortably.

2- TARTUF: *How did you get better?*

3- ELMİR: *I am very well; my fever went down quickly.*¹⁵

The jinns playing Elmir in this scene plays Valer in the previous scene. As in *III. Riçird Faciası*, the jinn do not perform different characters within the scene but continue to play different characters in each scene. The jinn repeatedly entering and exiting the roles in the source text leads to ambiguity within the performance itself. It does not matter which actor appears with which character. This state of uncertainty prevents the performance from a realistic approach in dramaturgical terms. Tiyatrotem wants to share an extra-daily experience on stage with its jinn, and entering and exiting roles is a method of escaping the psychological crises in the characters' actions. Rancière expresses the logic of liberation in performance with the following words: *"That is what the word 'emancipation' means: the blurring of the boundary between those who act and those who look; between individuals and members of a collective body."*¹⁶ The jinn constantly take on different roles, eliminating the one-dimensional emotionality of the source text's story. Throughout the performance, this state of uncertainty blurs the boundaries between the stage and the spectator. This is because the group does not intend to impress the spectator by telling a new Richard or Tartuffe story or by drawing them into a one-dimensional world. On the contrary, it seeks to establish a different reality with the jinns.

During the performance, the jinn do not only perform the roles of the characters in the source text. Before taking on their roles, they also have a play area among themselves. In this play-space, the jinnstypst qw interacts with the audience and constantly express their desire to narrate/perform. In the play *Tartüf Bey*, the desire to narrate has turned into a game among the jinn, with them saying, "Shall I tell you?" Shall I tell you?" In addition to this desire to play among themselves, the jinn also begin to share information about the play they will perform in these scenes:

3: *In Orgon's eyes, Tartuffe is practically a saint; everything he does is miraculous, and every word he utters is wisdom.*

5: *As if all this weren't enough, Orgon's daughter (enters role) Mariyan (exits role) is in love with...*

3: *The man's name is (enters role) Valer (exits role).*

5: *Yes... Tartuffe keeps meddling in the matter of her marriage to him.*

4: *And Orgon's son (enters role) Dami (exits role) is madly in love with Valer's sister. As you all know very well, those who love each other will overcome any obstacles that come between them...*¹⁷

In the play *Tartüf Bey*, the jinns do not perform all the scenes in the source text. They step out of their roles in some scenes and begin to narrate among themselves, interpreting the story of the play. These dialogs between the jinns also clarify the dramaturgical framework from which the play is narrated. A similar situation occurs in play *III. Riçird Faciası*:

¹⁵Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Çetin Sarıkartal, "Tartüf Bey", in *Tiyatrotem Oyunları* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2009), 197.

¹⁶Rancière, *The Emancipated Spectator*, 19.

¹⁷Selen et al., "Tartüf Bey", 172.



3: He returns to his room. This will be the last meeting the King holds with his entire entourage. The deep remorse he feels, leaves him powerless, and he falls back into bed. Shortly thereafter, he dies.

4: Thus, the second stage of Richard's evil plan is complete. Richard is now the king's regent. He must take custody of the deceased king's two young sons, the Prince of Wales and the Duke of York, and place the older Prince of Wales on the throne.

3: But, as you might have assumed, however, Richard has other plans. The Duke of Buckingham, who shares his intentions and hopes to benefit from Richard's struggle for the throne, comes to him with a plan.

4: The Prince of Wales will be brought to London to ascend the throne. The Duke of Bakinghem ensures that the team sent to meet the prince comprises only a few people and that he himself is included on this team alongside Richard.

3: In this way, the Prince separates himself from his relatives who want to protect him. Richard is so pleased with the support he receives from the Duke of Bakinghem that he showers him with compliments.¹⁸

The jinns discuss and analyze the characters they perform, approaching them as a dramaturg would. They discuss and debate scenes that they do not perform in the source text and provide clues to the dramaturgical approach used to interpret the story. However, these clues are not conveyed through a message- or discourse-heavy approach, but rather through sharing. This is because none of the actors on stage perform with their everyday social identities. All the actors are jinn within the performance's dramaturgy, and they play the roles of Richard or Orgon, who are also jinn. This group approach to acting prevents the actor from identifying with the character he plays. Tiyatrotem describes this approach with the following words; "the actor does not become Lear, the actor does not become Richard; Richard or Lear comes to the actor as a guest and the actor plays him for a bit."¹⁹ With these words, it emphasizes that the character lives in the actor's body as a guest during the performance. This approach allows the spectator to disconnect from reality and engage in shared experiences within a fictional world. There is no character with whom the actor can identify, nor is there a "message" from which to learn on stage. Ceren Özcan interprets this approach using Bakhtin's concept of dialogic. She draws an analogy between an author allowing characters in a novel to speak with their own voices and Tiyatrotem allowing actors to stand back and allow characters to speak during a performance. This performance structure makes the performance more visible in the moment, and its essence lies in mutual sharing in the moment.

Finally, puppets are one of the theatrical tools that the group uses for dramaturgy. At the beginning of each play, one of the jinns brings a puppet called The Master onto the stage and incorporates it into the performance. The Master does not appear as a puppet. He continues to exist as a different character throughout his performance. Like the jinn, The Master performs various roles in the source text. While he performs different roles in *III. Riçird Faciası*, he plays the role of Orgon only in *Tartüf Bey*. At the beginning of each play, he provides historical context about the source text and introduces the plot. Like the jinns, The Master occasionally enters and exits the roles he plays while the story is being told. He also occasionally interrupts the jinns while they perform the source text, creating excerpts.

¹⁸Selen et al., "III. Riçird Faciası", 129.

¹⁹Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş, and Ayşe Selen, "Perdenin Arkasındaki Kim? Karagöz Oynatma Korkusu ve İsteksizliği Üzerine Bir Deneme", *Toplumsal Tarih Dergisi* 181 (Ocak 2009): 86-91.



2- RİÇİRD: *But first, let me bury this in its grave.*

5- RİÇİRD: *Then I will go to my beloved in mourning.*

Shine, sun, until I find a mirror.

2- RİÇİRD: *Shine so that I may see my shadow as I walk.*

1-THE MASTER: *This man thinks life is a game. The bad part is that he wastes people. It's as if he's playing a game. But he's really doing that. It was not for nothing that Mr. Jan Kott said: "The most terrible tyrant is the one who sees himself as a buffoon and the world as a gigantic species of buffoonery." Pardon me, sir, but let's get back to our game. We are now in the first stage of Richard's plan, as mentioned earlier. Two executioners come to Richard's cell, at the king's request, to kill his brother, Klerins. (...)²⁰*

The Master continues by explaining what will happen in the next scene. The jinn then takes on the role of the murderer and performs the scene. The Master's moves eliminate the spectator's anticipation for what's coming in the next scene. By interrupting at the most exciting point of the story, the master breaks the spectator's identification with the story, reminding them that they are watching a theater performance. The presence of puppets alongside Tiyatrotem's jinns on stage makes the performance multidimensional. As the spectator tries to figure out the jinns on stage at the start of the show, the presence of the puppet as a non-human "actor"²¹ highlights the group's emphasis on performance. The show's move away from everyday reality and into the realm of classic theater pieces is a sign that it will continue with a sense of equality. Tiyatrotem creates a world with jinns and puppets not to reveal a new everyday reality or to point out a social problem but to construct equality between the stage and the spectator and to consider the impressions that the spectator will experience.

Conclusion

One of the most significant issues in theater production in Turkey is the tendency to view the audience as either a subject to be "educated" or an object to be "entertained." Although contemporary theater strives to create an equality-based space, this remains merely theoretical, rendering the audience passive. From a theater esthetic perspective, efforts to equalize the stage and audience areas are limited. Here, we need to consider ways of creating meaning with the audience through theatrical tools. Tiyatrotem's dramaturgy of the spectator differs from these two models. The spectator is at the center of the group's work. Each performance was based on creating meaning together, rather than conveying meaning to the spectator. They employ theatrical tools each time to achieve this sharing-oriented approach. The combination of traditional and contemporary performance elements draws the spectator into a familiar space where experiencing the performance itself becomes a dominant factor. They adapted canonical Western theater works, such as those by Shakespeare and Molière, not to convey a message to the spectator but to use their tolerance for familiar stories to involve them in their theatrical research. The use of traditional theatrical elements in this context draws the spectator into a more familiar performance. Rather than "rewriting" these texts, the group aims to transform the stage-spectator relationship through familiar stories. Rather than focusing on the plot, Tiyatrotem focuses on the dynamics of the stage-spectator relationship. They use traditional performance forms not to reproduce them but to make the sense of sharing and playing together in these forms relevant today.

²⁰Selen et al., "III. Riçird Faciası", 121-122.

²¹Beliz Güçbilmez, "Tiyatrotem Yapımlarında Oyuncu-Rol-Kukla İlişkisi Üzerine Kaba-Taslak", *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 18 (2011): 182.



This article aims to reveal the theatrical tools used in the dramaturgy of the spectator, using examples from Tiyatrotem's adaptations of *III. Rıçırđ Faciası* and *Tartüf Bey*. The group's approach to classical dramatic texts blurs the boundaries of representation and rejects the actor-role identification. Tiyatrotem's actors transcend classical acting conventions, offering a presence that disperses the singular meaning of representation and transcends everyday reality. In the theatrical approach in which the actor does not "become" a character but rather the character "visits" the actor, pluralistic spaces of meaning are opened up instead of ready-made meanings being created for the spectator. In this context, the spectator's role in the performance is no longer passive or active; it is shared with the stage. Jinn, who takes on different roles in each scene, prevents actors from identifying with fixed characters while keeping the spectator's ability to identify with the story in suspense. In this way, the integrity of representation is fragmented, and the spectator is invited into a shared space where multiple possibilities circulate, rather than a space where meaning is fixed. Similarly, the puppet called "The Master" is not just a tool directed by the actor, but also an active narrator and commentator within the dramaturgy of the performance. Like the jinns, the puppet is positioned as an intermediate being that enters and exits roles, interrupts the source text, and reminds the audience of the events unfolding on stage. The puppet's non-human body undermines the representation's credibility, which reinforces the egalitarian relationship with the spectator. In this extraordinary theatrical universe constructed through jinn and puppets, the audience is encouraged to engage in sharing-oriented interaction rather than identification. The multiple roles played by the jinns and puppets as narrators constantly violate the boundaries of representation. This enables the spectator to become not only recipients of meaning and potential partners in meaning production. This approach aligns with Rancière's concept of the emancipated spectator and avoids the pedagogical or ideological instrumentalization of theater. Tiyatrotem's performance practice is not purely traditional or contemporary. Rather, it is shaped by a unique dramaturgy that transcends these dichotomies and incorporates the spectator into the stage. In this context, Tiyatrotem's dramaturgical proposal for the spectator establishes an intellectual and esthetic foundation for new relationships with audiences in Turkish theater.



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.

Author Details İstek Serhan Erbek (Res. Assist. Ph.D.)

¹ Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Theatre Criticism and Dramaturgy, Istanbul, Türkiye

0000-0001-6007-1888 ✉ serhanerbek@istanbul.edu.tr

Bibliography

- Aktaş, Şehsuvar, Selen Ayşe and Sarıkartal Çetin. *Tiyatrotem Oyunları*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2009.
- Barnette, Jane. *Adapturgy: The Dramaturg's Art and Theatrical Adaptation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.
- Demirel, Kemal. 2002. *Antigone*. İstanbul: Yaba Yayınları, 2002.
- Güçbilmez, Beliz. "Tiyatrotem Yapımlarında Oyuncu-Rol-Kukla İlişkisi Üzerine Kaba-Taslak." *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 18 (2011): 179-184.
- Hikmet, Nazım. *Oyunlar 4: Tartuffe 59*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.



- Kıvanç, Ümit. *Macbeth*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Özcan, Ceren. *Çağdaş Tiyatroda Anlatı: Tiyatrotem Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2018.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliot. London: Verso, 2009.
- Sağlam, Tülin. “Şehsuvar Aktaş ile Tiyatrotem Üzerine Söyleşi.” *TEB Oyun Dergisi* 37 (2018).
- Sarıkartal Çetin, Aktaş Şehsuvar and Selen Ayşe. “geleneksel olan üzerine lafızlar.” Erişim 19 Aralık 2024. <http://www.tiyatrotem.com/geleneksel-olan-uzerine-lafizlar-2/>
- Sarıkartal Çetin, Aktaş Şehsuvar and Selen Ayşe. “Perdenin Arkasındaki Kim? Karagöz Oynatma Korkusu ve İsteksizliği Üzerine Bir Deneme.” *Toplumsal Tarih Dergisi* 181 (Ocak 2009): 86-91.
- Sarıkartal, Çetin. “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlamak.” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 29 (2010): 67-79.
- Sarıkartal, Çetin. “Tiyatrotem Oyunlarında Dramaturji ve Reji Yapmak.” *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 18 (2011): 189-196.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Richard III*. ed. Barbara A. Mowat and Paul Werstine, Folger Shakespeare Library. <https://www.folgerdigitaltexts.org/PDF/R3.pdf>



Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi
Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Submitted 10.03.2025
Revision Requested 01.05.2025
Last Revision Received 16.05.2025
Accepted 26.05.2025
Published Online 02.06.2025

Research Article

Open Access

Sovereignty, Identity and Populism: Critiques of Brexit and Trump in *My Country* and *Building the Wall*



Hakan Gültekin¹  

¹ Artvin Çoruh University, Department of Western Languages and Literatures, Artvin-Türkiye

Abstract

This article examines the impact of populist narratives on post-Brexit UK society and how they shape the political climate in the Trump era in the United States through the plays *My Country-A Work in Progress* and *Building the Wall*. *My Country* explores how individuals in the UK, a multicultural and economically dynamic society, confront identity, economic conditions and nationalism in the post-Brexit era and how they redefine these concepts in a changing socio-political context. *Building the Wall* reflects the stage explorations of populist discourses through the radicalised border policies of the Trump administration. These plays reveal how people who feel excluded by the traditional political landscape and policy elites mobilise around populist narratives. In this study, the tensions between economic crisis, nationalism and xenophobia that shape contemporary political movements are discussed through dramatic texts.

Keywords

Populism • Brexit • Trump • American Theatre • British Theatre



Citation: Gültekin, Hakan. "Sovereignty, Identity and Populism: Critiques of Brexit and Trump in *My Country* and *Building the Wall*" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi-Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* 40 (2025): 90-101. <https://doi.org/10.26650/jtcd.2025.1654631>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

 2025. Gültekin, H.

 Corresponding author: Hakan Gültekin hagultekin@artvin.edu.tr



Introduction

Following World War II, the global political landscape evolved into a different dimension, and especially after the 1970s, the economic difficulties and the dissatisfaction caused by neoliberal policies paved the way for transformations across various domains. One of these transformations is that populism has become an effective discourse in modern democracies, both nationally and internationally. Mudde and Kaltwasser define the modern version of populism in their work, *Populism: A very Short Introduction*, as “a folkloric style of politics, which leaders and parties employ to mobilise the masses”.¹ Within this framework, populism has become a political style that appeals to the emotions of the people in order to achieve political advantage. Historically, populist discourses, as seen in examples such as Hitler’s Germany or Saddam Hussein’s Baath regime, have become a tool frequently used not only by marginal movements but also by mainstream political actors since the 2000s.

Following the 2008 global financial crisis, the inequalities and economic problems created by neoliberal policies triggered a new populist era. While Donald Trump’s campaign with the slogan ‘America First’ highlighted the themes of national sovereignty and economic independence based on the anti-globalisation movement and a nationalist doctrine, the slogan ‘Take Back Control’ during the Brexit process “shows how constitutionalising policy choices, and accepting case law rather than political preferences to shape policy decisions, carries a danger of shifting political contestation to another level”.² According to Eatwell and Goodwin, these developments on both sides of the Atlantic provide striking examples in terms of understanding the effects of populism on modern democracies. Trump’s statements on the Paris Agreement, which he accused of weakening the US economy and threatening its sovereignty,³ and the effects of populism across Europe, such as Marine Le Pen’s 33% of the vote in the 2017 French presidential election and the widespread anti-immigration policies in Italy, can be argued as examples of the reflections of this trend in Europe.⁴ Finally, Donald Trump’s second election victory in the 2024 elections was the peak of the rise of populism.

This study examines *My Country-A Work in Progress* by Carol Ann Duffy and *Building the Wall* by Robert Schenkkan. This study, therefore, explores Trump’s presidential campaigns and the Brexit process within their historical contexts, providing a detailed evaluation of the populist discourses employed in these events. In addition, the similarities and differences between populist movements in the United States and the United Kingdom are argued through a comparative approach. In this way, this study aims to explore modern nationalism and the rise of populist discourses in the post-neoliberal era as reflected in the selected texts.

Conceptual and Theoretical Framework of Populism and Its Ideological Connections

In contemporary political discourse, right-wing rhetoric and populism emerge as mutually supportive and overlapping political strategies. Cas Mudde defines populism as an opportunistic approach used by policy makers to please the public and gain political support, and he underlines that “most definitions of populism have at least two points of reference in common: ‘the elite’ and ‘the people’”.⁵ Mudde continues his definition by stating that populism is evaluated on its own, separate from other ideologies, but since it is accepted

¹Cas Mudde and Cristóbal Rovira Kaltwasser, *Populism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2017), 7-8.

²Susanne K. Schmidt, “An Institutional Mismatch: Why ‘Taking Back Control’ Proved So Appealing,” *LSE Brexit*, (2020): 3.

³“Trump White House Archive,” accessed May 15, 2025, <https://trumpwhitehouse.archives.gov/>.

⁴Roger Eatwell and Matthew Goodwin, *National Populism: The Revolt Against Liberal Democracy* (London: Penguin UK, 2018), 48.

⁵Cas Mudde, “The Populist Zeitgeist,” *Government and Opposition* 39, no. 4 (2004): 542.

as a “thin-centred ideology”,⁶ its significance emerges when combined with other ideological frameworks. This characteristic also demonstrates its capacity to seamlessly align with various ideologies. Additionally, Mudde emphasises that populist discourse revolves around the concept of “the people”, portrayed as essentially pure and virtuous, as opposed to elites, portrayed as corrupt and morally compromised enemies. These hostile distinctions form the basic tenets of how populism operates.⁷

According to Laclau, populism is a political strategy based on charismatic leadership, direct appeals to the masses, and overcoming institutional constraints. Populism in the post-neoliberal era reflects the efforts of leaders to imagine a more egalitarian and independent future in their political discourses. However, their success depends on their ability to cope with internal tensions and contradictions in the economic, political and cultural spheres. Today, the situation is increasingly complicated by the rise of radical populist policies.⁸ For example, “*Perón closed newspapers; Fujimori shuttered Peru’s Congress and Supreme Court; Chávez fired scores of judges and dissolved the Venezuelan Supreme Court; Orbán forced the Central European University to leave Hungary*”.⁹ All of these developments have taken place over the past two decades. These actions have not only concentrated power in the executive branch but also weakened the capacity of opposition parties and civil society to hold the government accountable. Strange systems have emerged, such as “*what Orbán proudly calls an ‘illiberal democracy’*”.¹⁰ As a result, democratic processes have been reduced to elections and other institutions of democracy have been damaged.

Populism often challenges the procedural aspects of democracy by using majoritarian principles. Populist leaders often claim the authority to circumvent established norms and institutions based on their electoral victories. Authoritarian democracies often exclude minority voices and undermine deliberative processes, as in Orbán’s “*illiberal democracy*”.¹¹ For example, in the United States, President Donald Trump’s administration has frequently disregarded established norms, including the peaceful transfer of power to his rival and the elected president Joe Biden, culminating in the Capitol riots on January 6.¹²

Fukuyama highlights another significant impact of populism on modern democracies; its role in deepening political polarisation. Populist discourse frequently thrives on narratives that depict society as fundamentally divided between us and them. This polarisation can hinder constructive political dialogue and lead to gridlock in legislative processes.¹³ Furthermore, the rise of social media has amplified populist messages, allowing leaders to bypass traditional partnerships such as journalists and appeal directly to their supporters. While this approach has increased the visibility of populist movements, it has also fostered echo chambers that have intensified social divisions. According to Clarke et al., populism tends to oversimplify complex political issues. Such oversimplifications can distort the public’s understanding of policy challenges and undermine the quality of democratic decision-making. By framing themselves as anti-establishment, populist leaders often dismiss criticism as attacks from elites, thereby escaping potential scrutiny.¹⁴ This expands the reach of populism and diminishes the role of opposition parties, the media, and other accountability mechanisms in holding the government accountable. Therefore, the main effect

⁶Mudde, “The Populist Zeitgeist,” 542.

⁷Mudde, “The Populist Zeitgeist,” 544.

⁸Ernesto Laclau, *On Populist Reason* (Beccles: Verso Books, 2005), 34.

⁹Takis S. Pappas, “Populists in Power,” *Journal of Democracy* 30, no. 2 (2019): 73.

¹⁰Pappas, “Populists in Power,” 79.

¹¹Pappas, “Populists in Power,” 77.

¹²BBC News Service, “Capitol riots timeline: What happened on 6 January 2021?,” *bbc.com*, August 2, 2023, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-56004916>.

¹³Francis Fukuyama, *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018), 43.

¹⁴Harold D. Clarke, Matthew Goodwin, and Paul Whiteley, *Brexit: Why Britain Voted to Leave the European Union* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 64.

of populism political polarisation, disrupting democratic decision-making processes and weaken accountability mechanisms. The main purpose of this study is to discuss the theatrical reflections of this effect.

From TV Studios to the White House: Trump's Populism in *Building the Wall*

Building the Wall is a play written by Pulitzer- and Tony-Award-winning author Robert Schenkkan just before Donald Trump won the 2016 US presidential election. The play presents a dystopian fiction of the then Republican candidate's provocative and racist rhetoric, populist policies, and possible effects on American immigration policy. The story revolves around only two characters: Rick and Gloria. Gloria is an African-American historian, and Rick is the former director of a private detention centre for illegal immigrants in West Texas. The audience immediately recognises the background of Rick, whose "*thwarted ambition to study architecture, a respect for order that led him to take a job in the military police and, eventually, to oversee a vast, new private prison outside El Paso.*" But all this is a prelude to the revelation that, after a bomb attack in Times Square, Trump imposed martial law, leading to the roundup of hundreds of thousands of supposedly illegal immigrants".¹⁵ Arrested and convicted for serious but unspecified crimes, Rick agrees to interview Gloria for the first time while awaiting sentencing.

Between 2015 and 2025, the United States experienced a significant increase in populist movements, with the political rise of Donald Trump and the rise of 'the America First' policy. This period heralded a radical transformation in American political discourse, characterised by a definitive rejection of globalisation, a renewed emphasis on nationalist rhetoric, and an increased emphasis on economic independence and national sovereignty. Rick's words about Trump in the play reflect the spirit of this period:

Rick Working people. middle class We used to be something but Now, I had friends losing their houses, their jobs. Furthermore, And neither party seemed to care. My dad had some health problems, and and it turns out his insurance didn't cover much of anything, and and it ate up his retirement, and and within a year, he was suddenly working suddenly he was working as a greeter at Walmart! Seventy-something years old, standing on his feet eight hours a day working for less than minimum. Meanwhile, all all our jobs were going to Mexico and China and places like that and then the illegals here were taking what jobs were are left and gave nobody a damn. For a long time I wasn't paying attention but then I woke up pretty fast because it was clear the country was going into the toilet.¹⁶

Rick's frustration with job losses and outsourcing directly aligns with Trump's promise to bring jobs back from Mexico and China. Rick's anger at both the Republican and Democratic parties reflects Trump's positioning of himself as an outsider fighting against a corrupt system. The phrase 'We used to be something', like Trump's slogan 'Make America Great Again', represents longing for the past and nostalgic nationalism. Rick's direct linking of job losses to undocumented immigrants reveals how Trump's rhetoric of economic nationalism resonates with society and is embraced by the working class.

Donald Trump's 2016 presidential election was a turning point in American politics, reflecting the discontent of a broad swath of voters. Donald Trump, who started his adventure as a businessman operating in the real estate sector and later crowned it with TV shows such as *The Apprentice*, has now become the President of the United States. As Inglehart and Norris asserted, Trump's campaign mobilised support by exploiting economic concerns, cultural grievances, and widespread distrust of the political establishment. His rhetoric targeted job losses, often linked to outsourcing, and the decline of American manufacturing,

¹⁵Michael Billington, "Building the Wall Review–Trump Imposes Martial Law and the Roundups Begin," *the Guardian*, March 7, 2018, <https://www.theguardian.com/stage/2018/may/07/building-the-wall-review-park-theatre-london-trump>.

¹⁶Robert Schenkkan, *Building the Wall*, (New York: Simon and Schuster, 2017), 18-19.



framing these issues as the betrayal of the elite class. Thus, Trump positioned himself as the defender of the “*forgotten*” American worker¹⁷. Inglehart and Norris also stated that the America First policy, which became the cornerstone of the Trump administration, embodied his populist agenda. This slogan, which is based on divisive sentiments from the early 20th century, has been reshaped by contemporary concerns. Trump’s ‘The America First’ discourse aims to reduce dependence on foreign countries, renegotiate trade agreements, and prioritise local industries. This approach is clearly seen in the Trump administration’s withdrawal from the Trans-Pacific Partnership (TPP) and the replacement of the North American Free Trade Agreement (NAFTA) with the United States-Mexico-Canada Agreement (USMCA).¹⁸

Rick’s ideological perception of the outer world is quite sceptical. He thinks that they are at war with Islam, and even he declares that he “*understood that but you (his fellow citizens) tie yourself in knots trying to explain things away when usually the simplest explanation is the truth*”.¹⁹ Rick accepts the war against Islam without question. His statement that ‘the simplest explanation is usually the truth’ demonstrates his tendency to simplify complex global issues and his adoption of an ‘us and them’ divide that aligns with Trump’s populist rhetoric. This approach parallels Trump’s policies, such as the Muslim travel ban, and reveals how national security rhetoric is intertwined with a culturally and religiously based threat perception.

Borders are Rick’s red lines. The country’s borders are like fortresses to be defended against immigrants and any other group that Rick perceives as an external threat: “*A country has a right to protect its borders! If we don’t have borders, then we don’t have a country. What’s very hard about understanding that?*”.²⁰ In this scene, Rick directly links borders to national identity and security. In addition to economic policies, Trump’s populism was also deeply intertwined with nationalist rhetoric. His administration’s stance on immigration emphasised national security and cultural homogeneity, as exemplified by the construction of a border wall with Mexico and a travel ban on predominantly Muslim countries.²¹

These policies reflected a broader trend of ‘us and them politics’ aimed at uniting an internal group against perceived external threats, whether economic, cultural or security-related. As Smith reports, Donald Trump continued to use the same rhetoric during his new election campaign and after his election. Trump’s desire to make Canada the 51st state of the United States and to purchase Greenland and the Panama Canal illustrate how populist leaders often prioritise the goal of expanding or strengthening national interests. With such rhetoric, Trump aimed to mobilise his own supporters and increase his influence in foreign policy. The idea of buying Greenland in particular had a wide repercussion internationally in 2019 and was met with harsh reactions from Denmark.²² While the rhetoric about Canada becoming a part of America expressed the desire of the US to further expand its economic and political influence over neighbouring countries, such statements were also evaluated by critics as a populist move that pushed the boundaries of democracy, sovereignty and international law. This rhetoric reveals that Trump’s political strategy is shaped by a populist style not only in domestic politics but also in the international arena.

¹⁷Ronald F. Inglehart and Pippa Norris, “Trump, Brexit, and the Rise of Populism: Economic Have-nots and Cultural Backlash,” *Harvard Kennedy School Working Paper Series*, (2016): 45.

¹⁸Inglehart and Norris, “Trump, Brexit, and the Rise of Populism: Economic Have-nots and Cultural Backlash,” 83.

¹⁹Schenkkan, *Building the Wall*, 23.

²⁰Schenkkan, *Building the Wall*, 15.

²¹Mudde and Kaltwasser, *Populism: A Very Short Introduction*, 6.

²²David Norman Smith, “The Agitator Supplies What the Base Demands: Trumpism Before and After Donald Trump,” *Critical Sociology* 50, no. 4-5 (2024): 823.

For Rick, supporting Trump is more than just a party affiliation or ideological stance:

Rick: Yeah, so I went to the rally and it was amazing. I felt—I felt—comfortable there.

Gloria Comfortable?

Rick I looked around and I saw a lotta people who looked like me, just ordinary people, people with families.

Gloria White. White people.

Rick Yeah. I assume. Mostly. Sure.

Gloria Christian.

Rick What's wrong with that?

Gloria Nothing.²³

Chadwick states that Trump has solidified his image as a leader who understands and prioritises their concerns by developing a sense of direct connection with his supporters. The rise of populism in the United States under Trump cannot be fully understood without considering the broader socioeconomic context.²⁴ In the wake of the 2008 financial crisis, many Americans remained sceptical of the economic elites and institutions. Rising income inequality and wage stagnation have further fuelled disillusionment with the political establishment. These dynamics have created fertile ground for Trump's populist message, which promises to “*drain the swamp*”²⁵ and return power to the people. Trump's presidency has also exposed deep divisions in American society, particularly along the lines of race, class, and geography. His rhetoric has often amplified these divisions, casting urban elites, immigrants, and international institutions as scapegoats for the country's challenges.

As Kazin states, this polarisation was both a symptom and a driver of the populist wave, as it reinforced the sense of a troubled in-group struggling to reclaim its rightful place. While his defeat in the 2020 presidential election signaled a shift in political leadership, the populist forces he unleashed have continued to shape American politics.²⁶ The persistence of the America First narrative and the rise of populist figures within the Republican Party have underscored the enduring appeal of this policy approach.

Brexit and Populism in *My Country-A Work in Progress*

My Country-A Work in Progress is a verbatim play and “was first staged in the Dorfman auditorium of the National Theatre, London, on 28 February 2017, before a national tour”.²⁷ As the *Guardian* informs, “Norris and Carol Ann Duffy have edited interviews with people from Scotland, Wales, Ireland and all corners of England to get a picture of Britain on the verge of leaving Europe – and perhaps of Scottish independence”.²⁸ In the immediate aftermath of the Brexit referendum, Norris and Duffy conducted one-on-one interviews with people from all over the country, across a range of ages. During this process, they listened to people's thoughts about the country they call home, in a candid and direct manner. During the interviews,

²³Schenkkan, *Building the Wall*, 23.

²⁴Andrew Chadwick, *The Hybrid Media System: Politics and Power* (Oxford: Oxford University Press, 2017), 282.

²⁵Matthew J. Goodwin and Oliver Heath, “The 2016 Referendum, Brexit and the Left Behind: An Aggregate-Level Analysis of the Result,” *The Political Quarterly* 87, no. 3 (2016): 450.

²⁶Michael Kazin, *The Populist Persuasion: An American History* (Ithaca: Cornell University Press, 2014), 36.

²⁷Carol Duffy and Rufus Norris, *My Country-A Work in Progress* (London: Faber & Faber, 2017), 20-21.

²⁸Susannah Clapp, “My Country: A Work in Progress Review—A Laudable but Limp Look at Brexit Britain,” *The Guardian*, March 19, 2017, <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/19/my-country-work-in-progress-dorfman-observer-review>.

they encountered humorous, emotional and sometimes quite harsh statements. These real-life narratives became the main elements that formed the spirit of the play.

In the play, Brexit is told in all its aspects, with verbatim statements from different people. The most interesting narrative about Brexit is, of course, the economic reasons that produced Brexit. Goodwin and Heath point out that austerity policies implemented in the United Kingdom after the global crisis deepened economic inequalities, especially in deindustrialised regions, paving the way for the populist campaigns seen during the Brexit campaign.²⁹ The play clearly addresses how the austerity policies implemented after the global crisis deepened economic inequalities in deindustrialised regions and how this situation fed the populist discourse in the Brexit campaign. The play contains direct statements about how economic inequality is deepening and people's living standards are falling:

Britannia (Farage) *We are unashamedly the patriotic party. It's about priorities, isn't it? My priority would be to put our own people first. There's an issue called the quality of life. The gap between rich and poor is getting bigger and bigger. We've been through a decade now where for people earning average salaries they're ten per cent worse off than they were back in 2007. That simply can't be right.*³⁰

This quote shows how economic hardships and income inequality were used in the Brexit campaign. It highlights the impact of austerity on the working class and how workers are unable to cope with financial hardship. On the other hand, Julie from East Midlands says “*never think as a worker you can still struggle. So sometimes I had to decide if I'm paying ten pounds to put in my car for oil or buying food.*”³¹ This line clearly illustrates the economic difficulties mentioned by Goodwin and Heath. The fact that workers can no longer afford their basic needs has contributed to the strengthening of the pro-Brexit populist rhetoric. These scenes directly support his analysis of the effects of austerity on the working class and the rise of populist rhetoric. The anger felt by the working class in the play over economic injustice provides an important context for understanding how Brexit became a backlash.

The play, *My Country-A Work in Progress*, includes scenes that show the sense of economic and political exclusion felt by areas in long-term economic decline, such as the Midlands and Northern England, which strongly supported Brexit. The deindustrialisation and economic decline experienced particularly in the North of England and the Midlands are clearly felt in the speeches of the characters in the play. For instance, the character named Caledonia (William) states that they have “*got six million people up here. And you go round – you go through Fife where the whole industry used to employ the whole village.*”³² Another character, Jude from North-East, declares that the government treats random citizens “*who maybe have worked all their lives and for no, no fault of their own have been made redundant or, you know, something's closed down or they've been finished and they're tret like second-class citizens when they've paid tax all their lives.*”³³

According to Clarke et al., in the United Kingdom, areas experiencing long-term economic decline, such as the Midlands and the North of England, provided strong support for Brexit, reflecting a sense of economic and political marginalisation.³⁴ These scenes directly support these findings. The play clearly expresses the economic concerns and political exclusion of people in economically marginalised areas where Brexit has

²⁹Matthew J. Goodwin and Oliver Heath, “The 2016 Referendum, Brexit and the Left Behind: An Aggregate-level Analysis of the Result,” *The Political Quarterly* 87, no. 3 (2016): 335.

³⁰Duffy and Norris, 2017, *My Country-A Work in Progress*, 21.

³¹Duffy and Norris, 2017, *My Country-A Work in Progress*, 22.

³²Duffy and Norris, 2017, *My Country-A Work in Progress*, 21.

³³Duffy and Norris, 2017, *My Country-A Work in Progress*, 22.

³⁴Harold D. Clarke, Matthew Goodwin, and Paul Whiteley, *Brexit: Why Britain Voted to Leave the European Union* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 82.

received strong support. Factors such as job loss, increasing economic inequality and the lack of a future for young generations are cited as the main reasons for support for Brexit.

Politically, Brexit has also changed the dynamics within the constituent nations of the United Kingdom. In Scotland, where 62% voted to remain in the EU, Brexit has reignited calls for independence. Keating states that the Scottish National Party (SNP) argues that Brexit represents a significant change in circumstances since the 2014 independence referendum and justifies a second vote on Scotland's future within the United Kingdom because "*the SNP doubled down on independence and remaining in Europe*".³⁵ Similarly, in Northern Ireland, Brexit has increased tensions between the unionist and nationalist communities. Hayward and Phinnemore asserted that the protocol's requirement for customs checks in the Irish Sea has been a bone of contention, with unionists seeing it as a threat to Northern Ireland's place within the United Kingdom.³⁶ Internationally, Brexit has forced the United Kingdom to redefine its role in the world.

Brexit in the United Kingdom is a process filled with significant populist rhetoric that played a critical role in the decision to leave the European Union (EU). Populist narratives often appealed to emotions, national identity and scepticism towards established political elites, and resonated with a significant portion of the British population. The slogans and messages of the campaign, particularly 'Take Back Control', were some of the most prominent discourses of this populist approach. The play clearly demonstrates the Brexit campaign's strategy of appealing to voters through populist narratives, with its emphasis on national identity and sovereignty. The following sections show how the characters in the play speak about national pride, autonomy and distrust of the European Union.

Britannia (Cameron) underlines the fact that the British have had "*the character of an island nation – independent, forthright, passionate in defence of our sovereignty*".³⁷ One of the key arguments of the Brexit campaign was the idea that the United Kingdom should regain its sovereignty as an independent state. The phrase 'island nation' reinforces the perception of a country that has historically stood apart from Europe and made its own decisions. This rhetoric is a populist approach that supports the idea that the European Union is restricting the United Kingdom's right to self-determination. The Brexit campaign's most iconic slogan, 'Take Back Control', is featured directly in the play: "*Britannia (Boris): Let's take back control*".³⁸ One of the strongest arguments of the Brexit campaign was that it was unfair for elites in Brussels to make decisions on behalf of the people of the UK. East Midlands (Panit) complains that "*every day there's an idiot from Brussels, you can't do this, you must do this, you must do this, you can't – guys, it's very easy if you're sitting in Brussels creating these policies*".³⁹ The phrase 'Idiot from Brussels' reinforces the perception of how bureaucrats in Brussels interfere with the daily lives of the British.

Kenny and Sheldon stated that populism in the United Kingdom has focused more on collective national identity and sovereignty. The Brexit campaign, led by figures such as Nigel Farage and Boris Johnson, appealed to voters' sense of national pride and autonomy, emphasising the need to 'take back control' from the European Union. The slogan 'Take Back Control' was central to the Leave campaign. This slogan, which was the driving force behind the Leave campaign in Brexit, permeated various forms of public discourse in the UK, including social media campaigns, vehicle wraps, television programs, t-shirts and consumer

³⁵Michael Keating, "Taking Back Control?" Brexit and the Territorial Constitution of the United Kingdom." *Journal of European Public Policy* 29, no. 4 (2022): 498.

³⁶David Phinnemore and Katy Hayward, "Brexit and the Future of Northern Ireland," *Institute MONTAIGNE*, May 12, 2021, 56, <https://www.institutmontaigne.org/en/expressions/brexit-and-future-northern-ireland>.

³⁷Duffy and Norris, *My Country-A Work in Progress*, 35.

³⁸Duffy and Norris, *My Country-A Work in Progress*, 32.

³⁹Duffy and Norris, *My Country-A Work in Progress*, 17.

products.⁴⁰ Its widespread appeal gave hope to the British, who had been the main element of an empire that had been declining for years, that a glorious past could be revived.

A key element of the populist rhetoric of the Brexit campaign has been its emphasis on national identity. The Leave campaign has often highlighted EU membership as a threat to British cultural and historical uniqueness. Campaigners have argued that EU regulations and policies undermine traditional British values and norms. According to Ford and Goodwin, this appeal to historical memory has helped to mobilise voters who strongly identify with the notions of British exceptionalism and sovereignty. The campaign's focus on immigration and its alleged negative consequences is closely tied to national identity.⁴¹

Ford and Goodwin report that Farage's infamous 'Breaking Point' poster, depicting a queue of migrants alongside the message that 'we must get rid of the EU and take back control of our borders', has been seen in the media as evidence of this narrative. Such messages appealed to voters who perceived immigration as a direct threat to their economic security and cultural homogeneity. While many of these claims have been contested or refuted, they have nevertheless had a strong emotional impact, shaping public perceptions and fuelling anti-immigration sentiment.⁴² The play features immigrants and their relations with the state extensively:

Cymru (Jonathan) *Last couple of years gone crazy like people coming over here to claim benefits –*

Northern Ireland (Desmond) *All the foreigners that are coming from all the countries*

Cymru (Jonathan) *India, Pakistan –*

Northern Ireland (Desmond) *Romania, Bulgaria*

Cymru (Jonathan) *Portuguese, Polish, like I get on with a lot of the Polish I don't mind them –*

Caledonia (Mary) *Romanians, Slovaks, Bulgarians –*

Cymru (Jonathan) *All'em poor countries, cos they can get benefits, cos we're seen as a soft target.*⁴³

The anti-immigration stance of the Brexit campaign also triggered broader Eurosceptic views. EU institutions were portrayed as distant, unaccountable and overly bureaucratic entities imposing unwanted policies on Britain. According to Clarke et al., the Leave campaign cleverly exploited this Euroscepticism by framing the EU as an elitist project that ignored the will of ordinary people. Stories criticising EU regulations and highlighting everyday situations such as restrictions on vacuum cleaner power or fishing quotas were amplified by the media.⁴⁴ Hobolt stated that the general populist discourse during the Brexit campaign drew heavily on economic arguments. While the anti-Brexit Remain campaign focused on the potential economic risks of leaving the EU, the Leave campaigners responded with promises of economic renewal and prosperity outside the union. For example, the claim that leaving the EU would free up £350 million a week to be spent on the National Health Service (NHS) became one of the most controversial aspects of the campaign. While this figure has been widely criticised as misleading, it has effectively reinforced the broader narrative of taking back control over national resources and redirecting them towards local priorities.⁴⁵

⁴⁰Michael Kenny and Jack Sheldon, "When Planets Collide: The British Conservative Party and the Discordant Goals of Delivering Brexit and Preserving the Domestic Union, 2016–2019," *Political Studies* 69, no. 4 (2021): 970.

⁴¹Robert Ford and Matthew Goodwin, *Revolt on the Right: Explaining Support for the Radical Right in Britain* (London: Routledge), 2014, 122.

⁴²Ford and Goodwin, *Revolt on the Right: Explaining Support for the Radical Right in Britain*, 123.

⁴³Duffy and Norris, *My Country-A Work in Progress*, 24.

⁴⁴Clarke, Goodwin, and Whiteley, *Brexit: Why Britain Voted to Leave the European Union*, 87.

⁴⁵Sara B. Hobolt, "The Brexit Vote: a Divided Nation, a Divided Continent," *Journal of European Public Policy* 23, no.9 (2016), 1269.

The populist dimensions of the Brexit campaign were further strengthened by its critique of political elites. Leave campaigners positioned themselves as representatives of the people against a distant and disconnected establishment. This discourse targeted pro-EU politicians, business leaders and academics, who were often accused of prioritising their own interests over those of ordinary citizens.

Distrust of the elites and the perception that the will of the people was being ignored played a significant role in the Brexit process. The criticisms of politicians by the characters in the play support the foundations of the populist discourse. Britannia (Gove) says, “*the people in this country have had enough of experts. I’m not asking the people to trust us. I’m asking them to trust themselves.*”⁴⁶ This statement, which was actually made by Michael Gove, the UK Education Secretary at the time, during the Brexit campaign, shows how populist movements have adopted anti-intellectual rhetoric.⁴⁷ Gove openly voiced his distrust of experts. He emphasises that people should make their own decisions, while implying that elites and academics are the ones acting against the will of the people.

By framing the referendum as a battle between the ‘people’ and the ‘elite’, the Leave campaign successfully mobilised voters disillusioned with mainstream politics and seeking to challenge the status quo. The combination of these populist themes—sovereignty, national identity, immigration, euroscepticism, economic renewal and anti-elitism—created a powerful narrative that resonated with a diverse range of voters. According to Curtice, the Leave campaign’s ability to combine these themes into a coherent and emotionally engaging message was a key factor in its success in the referendum. In contrast, Curtice states that the Remain campaign struggled to match this emotional appeal and instead relied on more technocratic arguments about economic stability and the benefits of EU membership.⁴⁸ The consequences of the populist rhetoric used during the Brexit campaign have also extended beyond the referendum. The referendum has reshaped British politics and has contributed to further polarisation and the rise of new political forces. The success of the campaign demonstrated the power of populist messaging to challenge established norms and mobilise voters around issues of identity and sovereignty. However, it has also raised concerns about the divisive effects of such rhetoric, particularly in terms of its impact on social cohesion and trust in political institutions.

Conclusion

Populism is a type of political stance that has dominated the global political universe in recent times. Trump’s ‘America First’ agenda and the Brexit campaign’s emphasis on ‘taking back control’ highlight the populist tendency to exploit public discontent with globalisation and perceived elite failures.⁴⁹ *My Country-A Work in Progress* and *Building the Wall* are powerful narratives that reveal how elements such as economic insecurity, national identity concerns, immigration and anti-elite sentiment are used in the rise of populist movements. *My Country - A Work in Progress* shows how voters were mobilised by economic uncertainty, deindustrialisation and distrust of political elites during the Brexit process, while *Building the Wall* examines the echoes of the Trump administration’s populist policies and anti-immigrant rhetoric in American society. Both play stand as examples of how the citizens of the United Kingdom and the United States can be seriously influenced by populist rhetoric on complex political issues. The central rhetoric of Brexit, ‘Take Back Control’, and Trump’s 2016 election slogan, ‘America First’, have found a response in society by referencing nostalgic political positions.

⁴⁶Duffy and Norris, *My Country-A Work in Progress*, 31.

⁴⁷Henry Mance, “Britain Has Had Enough of Experts, says Gove,” *Financial Times*, June 6, 2016, <https://www.ft.com/content/3be49734-29cb-11e6-83e4-abc22d5d108c>.

⁴⁸John Curtice, “Why leave won the UK’s EU referendum.” *Journal of Common Market Studies* 55, (2017): 19.

⁴⁹Inglehart and Norris, “Trump, Brexit, and the Rise of Populism: Economic Have-nots and Cultural Backlash,” 212.

Building the Wall, like *My Country - A Work in Progress*, dramatically demonstrates how anti-immigrant policies create an 'us and them' divide and how this divide is used by populist movements. Rick's views on border security and immigration policies, parallel to Trump's statements, define immigrants not only as an economic threat but also as a national security problem. His line, "A country has a right to protect its borders! 'If we don't have borders, then we don't have a country'"⁵⁰ shows how anti-immigration discourses are intertwined with the concepts of national identity and sovereignty. Similarly, the claim that immigrants are a burden on the economic and social system during the Brexit process is also seen in the statements of the characters in the play *My Country-A Work in Progress*.

Both play dramatically reveal how individuals are drawn into political polarisation and how populist movements gain legitimacy through individual experiences. In *Building the Wall*, Rick defends anti-immigrant policies while defining himself as an ordinary American and explains how the economic collapse, job losses, and social change have affected him. Lines such as 'Every day there's an idiot from Brussels, you can't do this, you must do this' are based on the perception that the EU does not hear the voices of ordinary citizens and is a technocratic structure. In this context, both plays reveal not only political processes but also the impact of populist discourses on the lives of ordinary people. Rick's individual journey stands as a powerful example of how populist movements can influence large audiences by manipulating economic and social concerns, just as they do by whipping up anti-EU sentiment among Brexit supporters.

The main argument of the article is that populist discourses cannot be explained only as reactions to political elites; they are also directly related to the economic uncertainty, identity crisis and feelings of exclusion experienced by individuals. The texts examined reveal how this emotional and experiential ground is represented on stage, thus revealing that theatre can make a critical contribution to contemporary political debates. Both Rick's internal conflicts and the economic disappointment of the *My Country* characters show that populism is experienced not only as an abstract political strategy but also as a concrete life practice. This study opens up the political layers of contemporary theatre to discussion through its analysis of the dramatic representation of populist rhetoric; it confronts the audience not only with the narrative on stage but also with the socio-political reality behind that narrative. Thus, this study draws attention to the potential of contemporary theatre as both an aesthetic and political tool in interpreting current social fractures.



Ethics Committee Approval

Peer Review

Conflict of Interest

Grant Support

Ethics committee approval is not required for the study.

Externally peer-reviewed.

The author has no conflict of interest to declare.

The author declared that this study has received no financial support

Author Details

Hakan Gültekin (Assist. Prof. Dr.)

¹ Artvin Çoruh University, Department of Western Languages and Literatures, Artvin-Türkiye

0000-0001-7802-7009

✉ hagultekin@artvin.edu.tr

Bibliography

BBC News Service. "Capitol Riots Timeline: What Happened on 6 January 2021?" *bbc.com*, August 2, 2023. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-56004916>.

⁵⁰Schenkkan, *Building the Wall*, 23.



- Billington, Michael. "Building the Wall Review– Trump Imposes Martial Law and the Roundups Begin." *the Guardian*, March 7, 2018. <https://www.theguardian.com/stage/2018/may/07/building-the-wall-review-park-theatre-london-trump>.
- Chadwick, Andrew. *The Hybrid Media System: Politics and Power*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Clarke, Harold. D., Matthew Goodwin, and Paul Whiteley. *Brexit: Why Britain Voted to Leave the European Union*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Clapp, Susannah. "My Country: A Work in Progress Review–A Laudable but Limp Look at Brexit Britain." *The Guardian*, March 19, 2017. <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/19/my-country-work-in-progress-dorfman-observer-review>.
- Curtice, John. "Why Leave Won the UK's EU Referendum." *Journal of Common Market Studies* 55, (2017): 19.
- Duffy, Carol Ann and Rufus Norris. *My Country-A Work in Progress: In the Words of People across the UK*. London: Faber & Faber, 2017.
- Eatwell, Roger, and Matthew Goodwin. *National populism: The Revolt Against Liberal Democracy*. London: Penguin UK, 2018.
- Ford, Robert, and Matthew Goodwin. *Revolt on the Right: Explaining Support for the Radical Right in Britain*. London: Routledge, 2014.
- Fukuyama, Francis. *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.
- Goodwin, Matthew J., and Oliver Heath. "The 2016 Referendum, Brexit and the Left Behind: An Aggregate-level Analysis of the Result." *The Political Quarterly* 87, no.3 (2016): 323-332.
- Phinnemore, David, and Katy Hayward. "Brexit and the Future of Northern Ireland," *Institute Montaigne*, May 12, 2021, 56, <https://www.institutmontaigne.org/en/expressions/brexit-and-future-northern-ireland>.
- Hobolt, Sara B. "The Brexit Vote: A Divided Nation, A Divided Continent." *Journal of European Public Policy* 23, no. 9 (2016): 1259-1277.
- Inglehart, Ronald F., and Pippa Norris. "Trump, Brexit, and the Rise of Populism: Economic Have-nots and Cultural Backlash." *Harvard Kennedy School Working Paper Series*, 2016.
- Kazin, Michael. *The Populist Persuasion: An American History*. Ithaca: Cornell University Press, 2014.
- Keating, Michael. "Taking Back Control?" Brexit and the Territorial Constitution of the United Kingdom." *Journal of European Public Policy* 29, no. 4 (2022): 491-509.
- Kenny, Michael, and Jack Sheldon. "When planets collide: The British Conservative Party and the Discordant Goals of Delivering Brexit and Preserving the Domestic Union, 2016–2019." *Political Studies* 69, no. 4 (2021): 965-984.
- Laclau, Ernesto. *On Populist Reason*. Beccles: Verso Books, 2005.
- Mance, Henry. "Britain Has Had Enough of Experts, Says Gove." *Financial Times*, 6 June 2016. <https://www.ft.com/content/3be49734-29cb-11e6-83e4-abc22d5d108c>.
- Mudde, Cas. "The Populist Zeitgeist." *Government and opposition* 39, no. 4 (2004): 541-563.
- Mudde, Cas, and Cristóbal Rovira Kaltwasser. *Populism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- President Trump's Official Archives. "Trump White House Archive," accessed May 15, 2025, <https://trumpwhitehouse.archives.gov/>.
- Pappas, Takis S. "Populists in Power." *Journal of Democracy* 30, no. 2 (2019): 70-84.
- Schenkkan, Robert. *Building the Wall: The Play and Commentary*. New York: Simon and Schuster, 2017.
- Schmidt, Susanne K. "An Institutional Mismatch: Why 'Taking Back Control' Proved so Appealing." *LSE Brexit*, 2020.
- Smith, David Norman. "The Agitator Supplies What the Base Demands: Trumpism Before and after Donald Trump." *Critical Sociology* 50, no. 5 (2024): 813-843.