

ISSN 1303-8605
E-ISSN 2687-4636

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI NUMBER 28 YIL YEAR 2019



Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / *Istanbul University*

Yayın Sahibi Temsilcisi / Representative of Owner

Prof. Dr. Hayati Develi

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Dergi Sorumlusu / Director

Prof. Dr. Kerem Karaboğa

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Ordu Cad. 196, Oda No: 265, Laleli, Fatih 34459, İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 455 57 23

E-mail: dramaturji@istanbul.edu.tr

<http://dergipark.gov.tr/teddergi>

Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt,

Fatih / İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed in

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.

2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu,

İstanbul, Türkiye

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No: 17845

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

Statements and opinions expressed in papers published in this journal are the responsibility of the authors alone.

Yayın dili Türkçe, İngilizce ve Almancadır.

The publication language of the journal is Turkish, English and German.

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

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



DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – oguz.arici@istanbul.edu.tr

Editör / Editor

Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firdinoğlu – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – nfirdin@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

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

Prof. Dr. Arzu Kunt – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – arzukunt@istanbul.edu.tr

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

Prof. Dr. Bedia Demirş – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – bdemiris@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Christopher Balme – Ludwig Maximilian Universität, Munich, Germany – balme@lmu.de

Prof. Dr. Emine Inanır – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – minar@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Kerem Karaboğa – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – kerem.karaboga@istanbul.edu.tr

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

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

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

Prof. Dr. Nedret Kılıçeri – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – edret.oztokat@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Nihal Kuyumcu – İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa, İstanbul, Türkiye – nihal.kuyumcu@istanbul.edu.tr

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

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

Prof. Dr. Uşun Tükel – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – usun.tukel@istanbul.edu.tr

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

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

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

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

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

Dr. Öğr. Üyesi Burcu Yasemin Şeyben – Bennington College, Vermont, USA – burcuseyben@bennington.edu

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih Uslu – İstanbul Şehir Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – mfatihuslu@sehir.edu.tr



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Akılın "Aksesuar"ları: Gustav Freytag'ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna
The "Accessories" of the Mind: From Gustav Freytag's Dramatic Structure to Imagining a New World
Rasim Erdem Avşar 1-30
- Bir Montaj ve Düzenleme Pratiği Olarak Oyuncu Dramaturjisi
Actor's Dramaturgy as a Practice of Montage and Editing
Hakan Altun.....31-54
- Jean Genet'nin *Paravanlar* Adlı Oyununa Postkolonyal Bir Bakış
A Postcolonial Approach to Jean Genet's Screens
Esmâ Armağan Ertuğrul55-71

Sunuş

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T.E.D.) Bölüm Dergisi, tüm araştırmacı, yazar, akademisyen ve yüksek öğrenim öğrencilerinin, sosyal bilimler ve sanat alanındaki bilimsel çalışmalarını duyurmak ve Türkiye’de bu alandaki bilgi birikimine katkı sunmak amacıyla yılda iki kez basılı ve online olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.

T.E.D. Bölüm Dergisi’nde öncelikli olarak tiyatro, dramaturji ve performans çalışmaları kapsamında değerlendirilebilecek bilimsel yazılar yayımlanmaktadır. Yanı sıra, felsefe, sosyoloji, sanat tarihi, antropoloji, tarih, iletişim, çeviri bilim, dilbilim, mimarlık ve tasarım gibi sosyal bilimlerin diğer alanlarına da giren fakat dramaturji çalışma alanıyla ilişkili olabilecek yazılara da yer verilir. Ayrıca son dönemde yazılmış, özellikle Türkiye’deki dramatik yazarlık bölümü öğrencilerinin yazdığı oyun ve senaryo metinleri de yayın kurulumuzun onayıyla dergimizde basılabilmektedir.

T.E.D. Bölüm Dergisi’nin bu sayısında üç makaleyle karşınızdayız. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora programı öğrencisi Rasim Erdem Avşar ***Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna*** başlıklı makalesiyle dramatik metinlerde biçim ve biçim tekniklerinin, içerikten bağımsız olarak nasıl bir anlam ürettiği üzerine odaklanıyor. Genellikle oyun metinlerinin eleştirisinde içeriğin daha fazla ön planda olduğu gözlenir. Çoğu zaman metinde anlam üreten asal unsurların, işlenen konu ve temalar olduğu düşünülür. Fakat *“metinlerin anlatı biçimini ve üslubunu önceleyen, dramatik içeriğin vurgusunu büsbütün değiştirebilen, yeri geldiğinde yeniden kurgulayabilen dram tekniği, içerikten bağımsız olarak kendine ait ayrı bir anlatı katmanı taşır.”* Rasim Erdem Avşar ***Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna*** başlıklı makalesinde bu anlatı katmanının nasıl oluştuğuna odaklanıyor ve *“yapının taşıdığı anlatının toplumsal, ekonomik ve siyasal katmanlarla oyunun içeriğinden daha yoğun bir ilişki içinde olduğunun gösterilmesini hedefliyor.”*

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı mezunu, Dr. Hakan Altun ***Bir Montaj ve Düzenleme Pratiği Olarak Oyuncu*** başlıklı makalesinde oyuncu dramaturjisi nosyonunun oluşumunu ve gelişimini tartışmaya açıyor. *“Oyuncu dramaturgisi, oyunculuk alanındaki iktidar ilişkilerinin, mücadele ve müzakerelerin izini içinde barındırır. Yönetmenin hegemonyası altında şekillenen oyuncu dramaturgisi, ağırlıklı olarak performans öncesi hazırlık aşamasının temel unsurlarından biridir ve başat anlamı ayrıcalıklı kılmak için anlam üzerinde gerçekleşen mücadeleye/müzakereye işaret eder. Bu alandaki mücadele, yönetmenin otoritesini ihlal eden oyuncunun özgürleşmesi lehinde sürmektedir. Bu çalışma diğer yandan, gerek oyunculunun gerekse oyuncu dramaturgisinin, kesintisiz bir biçimde karakter yaratma pratiği değil, her halükarda (tartışılan bütün yaklaşımlar ve metotlarda olduğu gibi) parça bütün diyalektiğiyle şekillenen bir parçalara*

ayırma, seçme, düzenleme ve kurgu pratiği olduğunu ileri sürmektedir. David Mamet'in önerdiği güzergâh, kurguyu oyunculukta/oyuncu dramaturgisinde doğrudan bir yöntem olarak kullanırken, oyuncuya tanıdığı özerklikle, yönetmen merkezli paradigmanın sınırına gelindiğini de ortaya koyar."

Jean Genet'nin Paravanlar Adlı Oyununa Postkolonyal Bir Bakış adlı makalesinde Esmâ Ertuğrul ise Jean Genet'nin *Paravanlar* adlı oyunundaki şarkiyatçı kurgularla kolonyal söylemin izlerini sürüyor. Genet'nin eserlerinde genellikle toplumun madunlarını, ötekilerini ele alarak toplumsal bir eleştiri yapar. "*Fransa işgalindeki Cezayir'in özgürlüğünü kazanma mücadelesini ele alan Paravanlar'da Genet, Avrupalının şarkiyatçı kurgularından yola çıkarak grotesk bir Doğu imajı sunar. Bu yapılırken okuyucunun/seyircinin, oyun kişileriyle arasında bir özdeşlik kurmaması sağlanarak eleştirel bakışın sürekli korunması amaçlanır. Oyun boyunca düşünselliğin ön planda tutulması, sömürgeleştirilen bir ülkede kolonyal söylemin nasıl ve hangi şekillerde kendine yer bulduğunu gözler önüne sererken toplumsal rolleri ve toplumsal cinsiyeti sorgulanır hale getirir."* Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü yüksek lisans öğrencisi Esmâ Ertuğrul'un Genet'nin *Paravanlar* eserini analiz ettiği makalesini dergimizin son sayfalarında bulabilirsiniz.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi **T.E.D. Bölüm Dergisi**'nin 28. sayısına katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, dergimiz hakemlerine, derginin bürokratik yazışmalarından matbaadaki basımına kadar emeği bulunan üniversitemiz memurları ile emekçilerine ve ayrıca dergiyi bizlerle paylaşan değerli okurlarımıza teşekkür ederiz.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü



Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna

The “Accessories” of the Mind: From Gustav Freytag’s Dramatic Structure to Imagining a New World

Rasim Erdem Avşar¹ 



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

ORCID: R.E.A. 0000-0002-7529-2648

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Rasim Erdem Avşar,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim
Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: avsar.r.erdem@gmail.com

Başvuru/Submitted: 05.03.2019

Kabul/Accepted: 25.04.2019

Atıf/Citation:

Avşar, Rasim Erdem. “Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 28, (2019): 1-30.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.647966>

ÖZ

Kendi kaderini içeriği vasıtasıyla kendisi tayin eden, metnin otonomluğunu ön plana yerleştiren bir dramatik metin analizi, karakter dönüşümünü, diyaloglarını ve sahne talimatlarını belirleyen görünmez bir mekanizmaya çoğunlukla sırtını döner: Dramatik yapı. Halbuki o veya bu biçimde dramatik bir formla şekillendirilmiş metinlerin anlatı biçimini ve üslubunu önceleyen, dramatik içeriğin vurgusunu büsbütün değiştirebilen, yeri geldiğinde yeniden kurgulayabilen dram tekniği, içerikten bağımsız olarak kendine ait ayrı bir anlatı katmanı taşır.

Aklın “Aksesuar”ları: Gustav Freytag’ın Dramatik Yapısından Bir Dünya Tasavvuruna başlıklı bu makale dramatik yapının nasıl ayrı bir anlatı ürettiğine odaklanıyor. Çeşitli tekniklerle, farklı yapısal kaygılar gözetilerek yazılmış oyunların farklı yapıları uyarlanma senaryoları da göz önünde bulundurulur bu anlatının açığa çıkarılmasını, yapının taşıdığı anlatının toplumsal, ekonomik ve siyasal katmanlarla oyunun içeriğinden daha yoğun bir ilişki içinde olduğunun gösterilmesini hedefliyor.

Freytag’ın yapısının altında kalan gizli dünya tasavvuruna odaklanırken, bu dünya tasavvurunun dönemin Batı’daki toplumsal hayata ve dinamiklerine ışık tutan David Hume ve Auguste Comte gibi düşünürlerle olan ilişkisini, tiyatronun ve oyunların tabi tutuldukları yapıyla değişen anlamlarını da epistemolojik-ontolojik bir eksende araştırıyor. Genel bir dramatik yapı tartışmasını yürütebilmek için yer yer anakronik görünebilecek şekilde zaman atlamalarıyla kurulan bu çalışmada, model oyunlarda da (Medea’dan a Streetcar Named Desire’a) biçim-içerik tartışmasında da (Aristoteles’ten Propp’a) aynı anakronizm benimsendi.

Anahtar Kelimeler: Dramatik yapı, Gustav Freytag, Auguste Comte, David Hume, dramatik epistemoloji.

ABSTRACT

The task of a self-determined, autonomous dramatic text analysis is to bring the narrative, as proposed by the dramatic content, to the centre of that analysis. Such an approach is mostly only valid as long as it turns a blind eye to an invisible mechanism that originally produces the character transformation, dialogues and stage directions: Dramatic structure. The dramatic structure,

however, might precede the narrational, stylistic nature of dramatic texts, alter the core of the dramatic content, or rebuild it entirely and it usually operates on its own narrational stratum.

The "Accessories" of the Mind: From Gustav Freytag's Dramatic Structure to Imagining a New World relocates the invisible dramatic structure to its central position and focuses on the narration it produces. Model/sample plays used in the article are adapted to different dramatic structures to reveal that narration and show how the narrative of structure establishes a more intensive relation with societal, economic and political layers than the content itself. This study also intends to uncover the envisaged realm that is buried deep beneath Freytag's dramatic structure, explore the epistemological-ontological connections of that dramatic world with thinkers such as David Hume and Auguste Comte: the perfect philosophical representatives of their own times. Anachronism has been employed as a conscious method both in the selection of the model plays (from Medea to a Streetcar Named Desire) and the theoretical framework for a discussion on form versus content (from Aristotle to Propp).

Keywords: Dramatic structure, Gustav Freytag, Auguste Comte, David Hume, dramatic epistemology.

“Her olguya dair yapılacak bir akıl yürütmenin neden ve sonuç ilişkisi üstüne kurulu olduğu sözde aşikârdır. Eğer birbirlerine, dolaylı ya da dolaysız olarak, bağlı değillerse bir şeyin varlığını diğer şeyden çıkarmamız imkânsızdır.”¹

–David Hume, *an Abstract of a Treatise of Human Nature*

“Bir şey belirsiz; bir yasa bilinmez olduğunda bir tür hipotez üretiriz, bu hipotezden yeni sonuçlar doğar; böylece vardığımız yer özgürce gelişebilir ve geldiğimiz noktada, çıkış noktamız ya onaylanmış ya da boşa çıkarılmış olur.”²

–Auguste Comte, *the Positive Philosophy*

Bir dramatik metinle dış dünya arasında bir bağlantı kurulması gerektiğinde, bu bağ çoğunlukla metinlerin içeriği düşünülerek tesis edilir. Bir karakterin bir başka karaktere söyledikleri, karakteri çevreleyen fiziksel ortam, karakterin sahne üstündeki eylemlerinin bir tasviri, oyunun hikâyesinin nasıl ilerlediği ve nihayetinde nereye vardığı, metinden hareketle yapılacak toplumsal, tarihsel, siyasal ve/veya ekonomik analizin merkezine oturur.³ Böyle bir analizde ele alınan dramatik metinlerdeki karakter, onun ve diğer karakterlerin diyalogları, mekânı ve aksiyonları içeren sahne talimatları ve olay örgüsü oyunun tümü adına konuşan yegâne tartışma taşıtları haline gelir. Metnin içine yazarı tarafından gömülmüş bu öğeler, metinlerin içeriği olarak kendini dayatır; oyunların başka disiplinlerle açıklanması çabasının da vazgeçilmez referans noktaları olur.

Söz gelimi, Antik Yunan’ın milattan önce beşinci yüzyılda geçirdiği -özellikle de toplumsal örgütlenme modelinde- radikal dönüşüm, Euripides’in *Medea*’sında kendini bir eski-yeni çatışması olarak gösterir. Tragedyanın ana kişisi Medea’nın “*Merak ediyorum, sence eski tanrılar / Yönetmiyorlar mı artık dünyayı? Ya da artık yeni yasalar mı geçerli?*”⁴ çıkışı,

1 Hume, David, *an Abstract of a Treatise of Human Nature*, An Enquiry Concerning Human Understanding içinde, ed. Eric Steinberg, İkinci Edisyon Hackett Publishing, Cambridge, 2009, s. 129.

2 Comte, Auguste, *the Positive Philosophy*, Volume I, çev. Harriet Martineau, Batoche Books, s. 225-226

3 Metinden yola çıkarak, metnin kendisinden daha “büyük” yapılarla nasıl ilişkilendiğini anlama çabası ve bu çabada içeriğin ön plana çıkması ne yeni bir metin analizi stratejisi ne de üstüne daha önce düşünülmemiş bir mesele. İçerik ve sanat eseri tartışmasını Platon’dan başlatıp, Aristoteles’e uzanmak, oradan büyük bir modern sıçrama yaparak Kant’a gelmek, bir başka atlamayla Terry Eagleton’a varmak mümkün. Genellikle edebiyat eleştirisinin alanına giren bu tartışma, bu makalenin konusunu aşıya da tarih boyunca gelişimini kısaca takip eden bir çalışma için bkz. Mishra, Raj Kumar, *a Study of Form and Content*, Journal of English and Literature Vol. 2(7), s. 157-160, Eylül 2011.

4 Euripides, *Medea*, Mitos Boyut Yayınları, İkinci Basım, çev. Metin Balay, İstanbul, 2010, s. 25.

pekâlâ dönemin iki farklı demografik teşkilatına işaret edecek biçimde yorumlanabilir: *Oikos* ve *polis*. Üstelik *Medea* özelinde bu ayırım, metin düzeyinde de hayatidir: *Medea*'nın tüm çabası kadınların ve kölelerin sıkıştırıldığı evden, bir başka deyişle özel alandan, *oikos*'tan çıkıp kamusal olana, *polis*'e geçiş yapmak üzerinedir.⁵ "Dış dünya"nın siyaseti, Euripides'in metnine tragedya kahramanının diyaloguyla sızmıştır.

Euripides'ten ve *Medea*'dan yaklaşık yirmi yüzyıl sonra yazılmış *Hamlet*, kendi döneminin ve coğrafyasının başka bir açmazıyla uğraşır görünür. On altıncı yüzyıl Rönesansı'nın merkezdeki dini⁶ kenara itirmesi ve çok geniş olmasa da dinden açılan alana ise bireyi koymasıyla yaşanan değişim, vatandaşların hukuka katılımı fikrinin de yeniden düşünülmesini beraberinde getirmiştir. Cadıların ve insan hayatını kontrol eden dini/hayali güçlerin dünyasından bireyselliğe bu geçişte, bireyin sorumluluk alanının ilanı ile Elizabeth Çağı'nın çarpık hukuk sistemi⁷ yan yana gelir. Bireyin bir grubun ve kolektivitenin parçası olduğu bir dönemde hukuk, halihazırda bireyin hak iddia edebildiği bir alan değilken kolektivitenden ayrılmaya başladığı on altıncı yüzyılda kategorik olarak başvurulabilecek bir merci haline gelir. Shakespeare'in *Hamlet*'i de o dünyada, yapılan haksızlığı ve yozlaşmışlığı tersine çevirmek ve bozulmuş bir düzeni onarmak konusunda kendini sorumlu hissedebilecek bireyselliğe sahiptir. Ancak aynı *Hamlet* zaten tüm hukuki yolları elinde tutan bir düzenle savaştığı için mevcut görünen o legal alana erişimden yoksundur.

İkinci Perde'nin İkinci Sahnesi'nde Rosencrantz ve Guildenstern'ün "ziyaret"e yollanmasını büyük bir şaşkınlıkla değil "*Danimarka zaten bir hapishane*"⁸ diyerek karşılması *Medea*'daki gibi etrafını saran dünyanın niteliğiyle ilgili bir yorum alanının yine metnin içine yerleştirdiğini gösterir. İşe yaramazlığına karşın yine de *Hamlet*'in şahsi hak arama düşüncesini mümkün kılan yapı da bu yeni düzendir denebilir.⁹ Bu düşüncenin başarısızlıkla sonuçlanması da bu yapının bireysel sorumluluğu mümkün kılması, sonra kendisinin mümkün kıldığı bu sorumluluk alanına bizatihi kendisinin engel olmasıyla gerçekleşir. Danimarka'nın "kokuşmuşluğu"na *Hamlet* kendi çağının sözde legal alanında müdahale edemez fakat bireysellik düşüncesi de içine bir defa sinmiştir. Kendi adaletini kendisinin araması fikri böylece sabit kalsa da yöntemini erken on altıncı yüzyıl bireyselliği değil, henüz tamamen gözden kaybolmamış "bilinemez

5 Burada sadece bir örnek olarak kullanılsa da *Medea*'nın dönemin *oikos* / *polis* çatışmasıyla ilişkisi ve bu çatışmanın erkeklik / kadınlık, akıl / vicdan üstünden bir incelemesi için bkz. Blankenship, Debra, *Oikos and Polis in the Medea: Patterns of the Heart and Mind*, Anthós (1990-1996), Cilt 1, Sayı 3, Makale 14, 1992.

6 Buna en az kurulu dinler kadar etkili olmuş büyüyü ve sihri de eklemek mümkündür.

7 bkz. Dean, David, *Law-Making and Society in Late Elizabethan England: the Parliament of England, 1584-1601*, Cambridge University Press, 1996. Özellikle *Law Reform* başlıklı bölüm, parlamento ve siyasete katılımçılık konusunda Tudor hanedanının hukuk alanında gerçekleştirdiği değişimleri ve sonuçları anlamak için faydalı olabilir.

8 Shakespeare, William, *Hamlet*, the Complete Works of Shakespeare, Volume II içinde, Nelson Doubleday, Inc., New York, 1950, s. 610.

9 Benzer bir motivasyon -yazıldığı dönem ve şartlar düşünüldüğünde haklı olarak- *Medea* için söz konusu olmadığının altını çizmekte yarar var.

olan” ve “geçmiş”in hayaleti belirler. İlk perdenin başında önce Marcellus ve Bernardo’nun diyaloglarında sonra da bir sahne talimatı aracılığıyla beliren hayalet, Hamlet’in davasını hukuki değil, kişisel bir intikam davasına dönüştürür. “*Hayalet girer*”:¹⁰ Hayaletin sahne talimatı, Hamlet’in hapisane diyaloguyla birleştiğinde, metin; içerik düzeyinde Elizabeth döneminin erken bireyselliğini-mevcut hukuk sisteminin geçirdiği dönüşümü ve çarpıklığını-geçmişten gelen kişisel intikam¹¹ düşüncelerini de yan yana getirmiş olur.

Buna karşılık, 1947’de -İkinci Dünya Savaşı’ndan henüz iki yıl sonra- yazılmış *a Streetcar Named Desire*; küresel bir felaketten yükselmiş mali yapılanmayı, dönemin finansal kaynak kullanımını, bu kaynak kullanımına bağlı olarak ortaya çıkan ve orta sınıfı genişleten fakat yoksul ve servet sahibi arasındaki boşluğu derinleştiren yeni bir sınıfsallığı, savaş sonrası oluşan kâr fazlasını, radikal bir yükseliş gösteren gayrisafi milli hasılanın etkisiyle ekonomiyi¹² toplumsal-siyasal hayatın merkeze oturtmuş bir Amerika Birleşik Devletleri panoramasıyla birlikte düşünülür. Adındaki tutku ve şehvet -ve bunlara paralel olarak aşk- anıştırmalarına rağmen *a Streetcar Named Desire*’da Stanley Kowalski-Blanche DuBois-Stella Kowalski üçlüsünün ilişkisini belirleyen temel dinamik miras, para ve sınıfsal çatışmadır.¹³ Savaş sonrası yeni sınıfsallıktan pay alarak sınıf atlama ve servet sahibi olma arzusu gibi büyük bir ekonomik perspektifin, metindeki yoğunlaştırılmış ve nesneleştirilmiş karşılığı arkada bırakılmış bir miras olarak Belle Reve’dir. “Dış dünya”dan gelen yeni düzen¹⁴ Stanley’i çoktan ikna etmiştir, “*Louisiana’da Napoleonic kurallar geçerli[dir], bu kurallara göre de kocanın sahip olduğu her şey kadına, kadının sahip olduğu her şey de kocaya aittir*”¹⁵. Eğer Belle Reve, iddia edildiği gibi “[...] satıldıysa, o zaman para nerede?”¹⁶ diye soran Stanley ve Blanche arasında tanımlanması güç ve Stanley’in Blanche üstünde uyguladığı baskı ve şiddet göz önünde bulundurulduğunda nereden doğduğu belli olmayan bir aşktan değil, finansal bir gerilimden söz edildiği de aşikârdır.

10 a.g.e., s. 599.

11 Dönemin hukuk-adalet ve intikam arasındaki gerilimini bu hat üstünde inceleyen bir başka çalışma için bkz. Broude, Ronald, **Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England**, Renaissance Quarterly içinde, 28.1, Bahar 1975.

12 Dönemin ekonomik yapılanması ve savaş sonrası ekonominin Amerika Birleşik Devletleri tarihinin diğer majör dönemleriyle nasıl ilişkilendiği için bkz. ed. Hug, Kathleen E., **Outline of the U.S. Economy**, U.S. Information Agency, 1981.

13 *A Streetcar Named Desire*’da sınıfsal çatışmanın aşkla değil, modern geysallıkla, dolayısıyla ekonomiyle ilgili olduğunu öne süren bir çalışma için bkz. Kataria, Gulshan Rai, **the Hetairas (Maggie, Myrtle, Blanche)**, Tennessee Williams’s *a Streetcar Named Desire*, Bloom’s Modern Critical Interpretations içinde, Infobase Publishing, 2009. Oyundaki sınıfsallık için yine bkz. Bloom, Harold, **Bloom’s a Streetcar Named Desire**, Chelsea House Publishers, 2005, s. 24.

14 Önceki *Medea* ve *Hamlet* örnekleriyle *a Streetcar Named Desire*’in eklemlendikleri, üstüne bir söz söyledikleri “dış dünya”ları arasındaki temel fark, *Medea* ve *Hamlet*’in değişen bir dünya düzenine rağmen “eski” olanın da varlığını o veya bu biçimde sürdürmesine rağmen Williams’ın metninde değişimin oyun zamanından önce çoktan gerçekleşmiş olmasıdır. *A Streetcar Named Desire*’in değişimin aktibetiyile, *Medea* ve *Hamlet*’in ise değişimle ilgili olduğunu söylemek mümkün.

15 Williams, Tennessee, **a Streetcar Named Desire**, s. 35.

16 a.e., s. 36.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra tekrarlanmayacağı düşünülen küresel bir kutuplaşmanın çok daha vahşisi¹⁷ İkinci Dünya Savaşı'yla yaşanmıştır. Sovyetler Birliği'nin yıkılarak fiziksel olarak dağılmasını hazırlayan, Avrupa'nın ekonomik çöküşünün¹⁸ de kaynağı İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden bir tür nedamet duygusunun doğurduğu insan hakları¹⁹ ve kutuplaşmanın ortadan kaldırılarak yeniden birleşme arzusuna²⁰ dair bir yorum da oyun sonunda Blanche'ın diyalogunda bulunabilir: Blanche'ın Kowalskilerin evinden yaka paça götürülürken zar zor söylediği son diyalogu -“*Siz de artık her kimseniz -ben zaten hep yabancıların nezaketine yaslanmışımdır;*”²¹- Blanche'ın yeni bir hayat umudundan çok evde yaşanan şiddetli parçalanmadan sonra bilindik olandan büsbütün umudun kesilmesiyle ilintilidir -“eski tanıdık” ülkeler arasında bir birleşmenin gerçek bir umut vadetmemesi gibi.

Medea, Antik Yunan'daki toplumsal örgütlenme modeliyle, dolayısıyla siyasetle; *Hamlet*, Elizabeth Dönemi İngilteresi'nin kişisel intikam ve hak arayışıyla, yani hukuk ve adaletle; *a Streetcar Named Desire*, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikası'nda sınıfsallık ve yok olan beraberlik umuduyla, haliyle de ekonomiyle ilişkilidir. Yine de bu yorumların karşısına kolaylıkla başka bir kamptan eleştiri yerleştirilebilir, her üç örnekte de bu ilişkinin başka türlü de tesis edilebileceği öne sürülebilir, bu üç okumayla başka okuma biçimleri de yan yana getirilebilir veya hepsi büsbütün reddedilebilir. Ancak bu, bu bağlamda *Medea*'nın siyasetinin *Medea*'nın diyaloguyla açık edildiğini, *Hamlet*'in hayaletli tek bir sahne talimatının yeni hukuk ve eski intikamı karşı karşıya getirdiğini, *a Streetcar Named Desire*'de karakter dönüşümünün -bilindik bir dünyaya dair umudu olan bir karakterden kendini bilinemez olana fırlatmaya gönüllü bir karaktere doğru- parçalanmış bir dünyaya işaret ettiğini ve eleştirinin alanına giren bu yorumların merkezinde üç metnin de içeriğinin yer aldığı değiştirmez. Ne var ki kendi kaderini içeriği vasıtasıyla kendisi tayin eden, metnin otonomluğunu ön plana yerleştiren bir metin analizi, karakter dönüşümünü de diyaloglarını da bahsi geçen sahne talimatlarını da belirleyen görünmez bir mekanizmaya çoğunlukla sırtını döner: Dramatik yapı.

Halbuki o veya bu biçimde dramatik bir formla şekillendirilmiş her tür dramatik metnin anlatı biçimini ve üslubunu önceleyen, içeriğin²² vurgusunu tamamıyla değiştirebilen, yeri

17 Çapı ve küresel etkisi bakımından.

18 Ve Marshall Planı'nın ortaya çıkışının.

19 Birleşmiş Milletler'i bir araya getirecek temel prensiplerin derlenip toplandığı ve tutarlı bir gündem haline getirildiği United Nations Charter, savaştan hemen sonra, 1945'te hazırlanarak imzalanır.

20 İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi (UDHR), 1948 sonunda imzalanır, bildirmede bahsi geçen her hakkın da birbirine bağlı ve bölünemez olduğunu öngörür. Sadece bireysel hak ve hak arama faaliyetini BM üyesi ülkelerin vatandaşları için düzenliymiş gibi görünse de ülkeler arası karşılıklı sorumluluğu ve milletlerarası hukukta müteakabiliyet ilkesini de tanzim eder. Bkz. Ishay, Micheline R., **the World Wars: the Institutionalization of International Rights and the Right to Self-Determination**, the History of Human Rights içinde, University of California Press, 2008, s. 173-229.

21 Williams, Tennessee, **a Streetcar Named Desire**, s. 165.

22 Bir başka deyişle “hikâye”nin.

geldiğinde de yeniden kurgulayabilen dram tekniği, içerikten bağımsız olarak kendine ait ayrı bir anlatı katmanını taşır. Bu anlam katmanını -ya da katmanlarını- sırtlanan dram tekniği de yukarıda dramatik metin ve içerik ilişkisi için ele alınan oyunların içeriği kadar değişiklik gösterir. Dram tekniğinin tarihi, tiyatronun da tarihiyle yaşıttır, dolayısıyla yekpare ve statik bir dram tekniği arayışı da beyhude bir çabadır.

Kendi romanlarından sonra²³ yazdığı *Die Technik des Dramas*²⁴ bir yandan dramatik olanın ne olduğuna dair bir cevap vermeyi, dramatik olanı mümkün kılan dramatik aksiyonun “kural”larını göstermeyi, sahnelerin birbirlerine nasıl eklemelendiğini, birbirine eklemelenen bu sahnelerde bir karakterin nasıl bir güzergâh izlediğini, dramatik metinlerin genel yapısını açıklamayı hedeflese de, Freytag, dram tekniğini tek bir reçeteye ve zamana sabitlemez:

“Aristoteles, dramatik etkinin kurallarını ortaya koyduğundan beri, insanlığın kültürü iki bin yıldan daha uzun bir süre boyunca gelişme fırsatı buldu. Sadece sanatsal biçimler değil, sahne de temsil metodu da büyük bir değişim geçirdi. [...] Dramatik üretimin bazı temel yasalarının her zaman etkili olacağından emin olabiliriz fakat dramanın zorunlu şartları kadar dramatik etki yaratmak için kullanılan sanatsal araçların da mütemediyen değiştiği gözlemlenmiştir.”²⁵

Dram tekniğinin değişebilirliğine yapılan vurgu iki açıdan önemlidir. Bunlardan ilki Freytag’ın dramatik yazarlığın zanaat yönünün altını çizmesinde yatıyor. Zamanla değişebilen bir tekniği öngörmek demek, aynı zamanda o tekniğin hizmet ettiği üretimin de değişebileceğini varsaymak anlamına gelir. Bu durumda söz konusu olan teknik, hiç değişmeyen, üstün ve zamansız bir sanatla değil, zanaat ve zanaatkârlıkla²⁶ bir bağ kurar. Freytagcı terminolojiyle söylemek gerekirse zanaata dair bazı “temel yasa”lar aynı kalsa da üretimi mümkün kılan yasaların bağlamı değişir. Bu yasaların, örneğin, Euripides’in *Medea*’sının Antik Yunan tragedyası dünyasında Aristoteles’in *Poetika*’sıyla tasnif edildiğini söylemek mümkün. Yirminci yüzyılın modern, yirmi birinci yüzyılın ise post-modern bakışı, *Poetika*’yı bir sanat formuna

23 *Soll und Haben (Borç ve Alacak), Die verlorene Handschrift (Kayıp El Yazması)* gibi romanlarının dramatik metinler için tarif ettiği teknikle yazdığı oyunlardan çoğu zaman daha yetkin olduğu söylenebilir. *Soll und Haben*’da da *Die verlorene Handschrift*’te de insan edimi, kurgusal karakterlerinin metindeki aksiyonuyla bütünüyle birleşmiştir. Romanlar, sadece aksiyon ve karakter dönüşümü için değil edebiyat ve sanatın on dokuzuncu yüzyıl Almanyası’yla nasıl ilişkilendiğini anlamak için de verimli bir alan sunar. İlkinde bir aristokratla bir emekçi karşı karşıya gelir; ikincisinde de benzeri bir şekilde başka bir soylu bu defa bir düşünürle karşı karşıya getirilir. On dokuzuncu yüzyıl Almanyası’nın etik ve ahlak tartışması, dramatik bir çatışmayla iki kitapta da kendine yer bulmuş olur.

24 Bundan sonra metinde kısaca *Technik* olarak anılacak.

25 Freytag, **Technik**, s. 3-4.

26 Anglosakson dünyada “*playwright*” ifadesindeki *-wright*, tek başına bir isim olarak da kullanılmasına karşın burada son ek görevi görür ve yazmak anlamına gelen *write*’in arkaik bir yazım biçimi değildir. *Shipwright* ve *cartwright* gibi kelimelerde de kullanıldığı gibi zanaatkar, yapan eden ve işçi anlamlarını taşır. *Shipwright* gemi ustasıdır, *cartwright* ise arabacıdır. Bir gemi nasıl *shipwright* tarafından *wrought* edilmişse, yani, çekiçle dövülerek biçimlendirilmişse, bir oyun yazarı da oyununu öyle işlemiştir. Freytag’ın dilinde *der Dramatiker*, *der Bühnenautor* gibi kelimelerde bunun bir karşılığı olmasa da etimolojik anlamına 1600’lü yıllarda kavuşmuş bu İngilizce terimin, bir dönemin Batı merkezli yazarlık bakışına dair bir ipucu sunması bakımından ilginçtir.

yönelik "dikte edici"²⁷ ve bunaltıcı bir tür kurallar demetine hapseder²⁸ ancak *Poetika* en az kendisinden sonra gelen, benzer *temel yasalarla* didişerek hesaplaşan, onları bazen değiştiren bazen kısmen kendinden önce geleni korumaya yönelik bir eğilim gösteren diğer dram teknikleri kadar da akışkan bir metindir.

Kuşkusuz, Aristoteles, *Poetika* boyunca -özellikle de Altıncı Bölüm'de- tragedyanın altı ögesini sayarken (*mythos*, *ethos*, *dianoia*, *lexis*, *opsis* ve *melos*)²⁹ tragedyaların vazgeçilmez unsurlarını da listelemiş olur, burada da ozana biçilen büyük bir özgürlükten söz etmek de pek mümkün görünmez. Özellikle Antik Yunan tragedyalarının bu altı ögesinin içinde bir form olarak tragedyanın temel belirleyicisinin *mythos*³⁰ olduğu Aristoteles'in *Poetika* içinde eylem dizisine ayırdığı bölümlerin hacminden de anlaşılabilir. *Poetika*'nın tarif ettiği zanaatın tekniğine göre, a) bir tragedyanın *eylem dizimi*, olasılık ve zorunluluklarla örülüdür, b) bu eylemler bir aksiyonda birleşmelidir, c) *karakter*, *mythos* tarafından önce bir olasılık olarak ortaya atılan -karaktere onu olasılık olarak tanıtan da *mythos*'un bizatihi kendisidir- sonra yine aynı *mythos* tarafından karakter için zorunlu kılınan bir trajik hataya -*hamartia*'ya- düşer, d) karakterin *hamartia*'sı *mythos* içinde yaratılan dengeyi bozar, bu denge yitiminin *mythos*'taki etkisi, *katharsis* aracılığıyla üretilecek yeni bir alternatifle sonuçlanır, e) tragedyanın *dianoia*'sı, yani tartıştığı mesele ve karakterin bu meseleye dair yürüttüğü argümanlar³¹ bu sonuçta mutlaka bir rol oynar, f) bu argüman *lexis*'le ifade edilir, sözlerin oluşturduğu anlam, *dianoia*'nın araçlarındandır, g) tragedyaya *opsis*, dekorla; *melos*, müzikle/melodiyle destek olur ve hepsi bir başlangıçta, bir orta noktada ve bir sonda birleşir.

Medea'nın³² ve aynı dönemin tragedyaya yazarlarının metinlerinde tespit edilen, kurucu yasalar, Aristoteles'in *Poetika*'sında derlendiği ve açıklandığı haliyle Shakespeare'in Elizabeth Dönemi *Hamlet*'inde de büyük ölçüde geçerlidir. Fakat bu, dram tekniğinin değişebilirliği konusunda Freytag'ın yanıldığını göstermez. Aristoteles'in zamanından Rönesans İngilteresi'ne

27 Ford, Andrew, *the Purpose of Aristotle's Poetics*, Classical Philology 110 içinde, 2015, s. 4.

28 Buna karşı çıkan, Aristoteles'in *Poetika*'sının bir reçete metin olduğunu reddeden çalışmalar da yok değildir. Andrew Ford'un da atıfta bulunduğu, Stephen Halliwell yazdığı *Poetika* önsözünde metnin öğüt veren, "doğrusunu" söyleyen ve yönlendirici diline rağmen *Poetika*'nın bir reçeteden fazlası olduğunu öne sürer. bkz. Halliwell, Stephen, Giriş, *Aristotle's "Poetics"* içinde, Chicago, 1998.

29 Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14. Basım, 2006, s. 22-27.

30 Çoğunlukla olay örgüsü olarak çevrilse de, Aristoteles'te *mythos*'la *ethos*'un ilişkisi düşünüldüğünde eylem dizimi/eylem örgüsü demek daha uygun olacak. Bir karakterin tercih ederek bulunduğu aksiyonlar da, kendi tasarrufunda olmayan olaylar da karakterden bir aksiyon eylem gerektireceği gibi, *mythos*'u belirleyen tragedyadaki karakterden çok eylemler olduğu için eylem dizimi tabiri tragedyanın "tabiat"ıyla ilgili daha çok şey söylüyor. Bu çalışmanın kapsamını aşan derinlikli bir *ethos* ve *mythos* tartışması için bkz. Arıcı, Oğuz, *Karaktersiz Tragedya, Tiyatroyla Düşünmek* içinde, Habitus Kitap, 2016, İstanbul, s. 107-138.

31 Blundell, Mary Whitlock, *Ethos and Dianoia Reconsidered*, Essays on Aristotle's Poetics içinde, ed. Rorty, Amelie Oksenberg, Princeton University Press, s. 158.

32 Aslında *Medea*'nın sadece Euripides'in kanonu içinde değil, diğer Antik Yunan tragedyaya yazarlarının eserleri arasında da "yapı" söz konusu olduğunda en "asi" metinlerden olduğu şerhini de düşmek gerekiyor. Ancak *Poetika*'nın tarif ettiği temel yasaların böylesi bir metinde bile işleme de zanaatın dram tekniğiyle olan bağının ne kadar elzem olduğunu ortaya koyuyor.

kadar -söz gelimi, 18. yüzyıldan günümüze geçirdiği başkalaşımın karşılaştırıldığında- dram tekniğinin radikal bir değişimle karşı karşıya gelmemiş olması, dönemin tiyatrosunun yazarlık ve dramatik yapıdan ziyade yeni teknolojilerin ve bilimin gelişmesine bağlı olarak dekor, ışık gibi *decorum* öğelerinin üstüne düşünmesi, asıl tartıştığı meselelerin de sahneleme biçimleri olmasıyla ilintilidir.³³ Elizabeth Çağı İngilteresi'nde³⁴ tiyatro, özellikle de tragedya söz konusu olduğunda Aristoteles'in *Poetika*'yla hâlâ doğrudan ilişkilidir. Ancak *Poetika*'ya ek olarak yukarıda sözü edilen *Poetika*'nın kısıtlayıcı, fazla belirleyici ve reçetemsî bir metin olduğuna yönelik modern eleştirilerin de kaynağı olan Horace'ın *Ars Poetica*'sı da Rönesans'ta *Poetika*'yla birlikte temel tragedya kaynaklarından biri haline gelmiştir. Hatta *Poetika* büyük ölçüde *Ars Poetica*'nın Thomas Drant çevirisinden öğrenilmiştir denebilir.³⁵ Drant'ın çevirisi *Ars Poetica*'yı da *Ars Poetica*'daki *Poetika* referanslarının da Rönesans insanına göre yorumlayarak sadeleştirdiği için *Poetika* gibi en az tarif ettiği tragedya kadar kompleks ve sofistike olan bir metin, Anglosakson dünyada gerçekten de pratik bir el kitabına dönüşmüştür.

Buna karşılık Shakespeare, tragedyalarında dönemin Aristoteles ve Horace bileşimine bütünüyle sırtını dönmemiş olsa da Antik Yunan'ın bir başlangıç, bir orta nokta ve bir de sondan oluşan üçlü yapısının yerine yaklaşık iki yüzyıl sonra Freytag'da da göreceğimiz türden beşli bir yapıyı koyar. Ancak Shakespeare'in beşli yapısına dair analizlerin, Freytag'ın ortaya koyduğu beşli sistem üstünden yeniden Shakespeare'in oyunlarının ele alınarak yapıldığı da unutulmamalı. Bir başka deyişle, Shakespeare'in kendine özgü ama bir ayağı da Aristoteles ve Horace'ın düşüncelerine basan beşli dramatik yapısı, teknik bir biçim olarak Freytag tarafından sonradan kavramsallaştırılmış, bu modele eklemeler yine Freytag tarafından yapılmış, on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar da değişerek gelmiştir. Shakespeare'in beşli yapısı, yapısal bir kaygıdan ziyade, Rönesans'ın genel dramatik eğilimini yansıtacak biçimde içeriğe dairdir: "*Beşli yapıdan [çok] Shakespeare'in [tragedyaları] komik olanla ciddi olanı aynı yapıda buluşturduğu için başarılı [olmuştur].*"³⁶ Yine de Shakespeare'in kullandığı *serim* (*exposition*), *aksilikler* (*complications*), *aksiyonun zirvesi* (*the climax of action*), *alçalan aksiyon* (*falling action*) ve *felaket*'ten (*catastrophe*) oluşan beşli yapı da Freytag'ın *Technik*'te önerdiği dramatik yapıyla tamamen aynı değildir. *Poetika*'daki *mythos*, Shakespeare'in tragedya biçiminde, üstlendiği asli görevi karaktere vermiştir. Rönesans'ın -ama özellikle de Shakespeare'in- tragedyasının *serim*'i de, *felaket*'i de *Poetika*'daki terminolojiyle ifade etmek gerekirse *mythos*'a değil, oyunun karakterine hizmet eder, olay örgüsü onun için yaratılmıştır, *serim*'de tanıtılan temel çatışma karakterin çatışmasıdır, sonunda uğrayacağı *felaket* de karakterin felaketidir. Bu felaketin sonucunda kahraman kendisiyle beraber başkalarının da yıkımına neden olabilir fakat yine de *felaket*'le ilişkilenen tragedyanın kahramanı olur, *felaket* doğrudan kahramanın karakteri

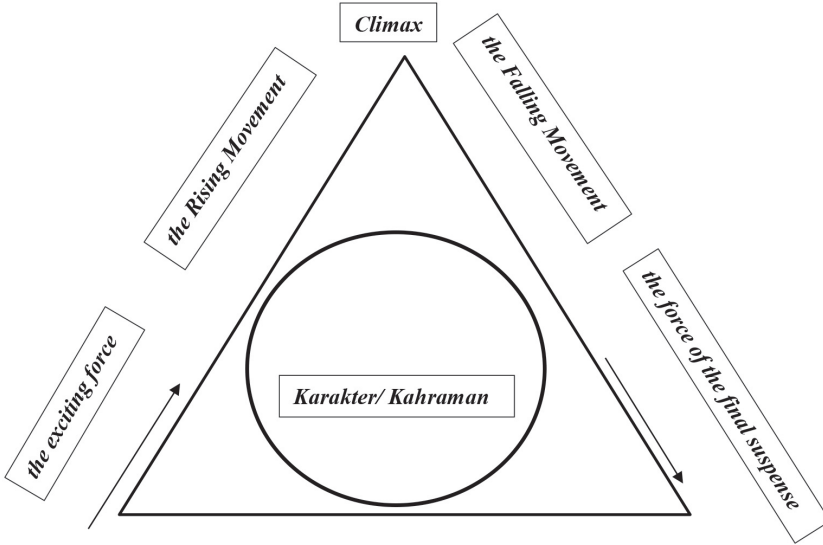
33 bkz. Carlson, Marvin, **the Renaissance in England and the Netherlands**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996.

34 Carlson'a göre Hollandası'nın da.

35 a.g.e., s. 78.

36 a.g.e., s. 135.

ve onun edimlerine bağlıdır. Freytag'da ise bu beşli yapıya *Poetika*'dakine benzer özellikleri geri verilir; *Technik*'te tarif ettiği dramatik yapı piramidinde olay örgüsüne de vurgu yapılır:



Introduction

Catastrophe / Denouement

Gustav Freytag'ın *Technik*'inde tarif ettiği dramatik yapı piramidinin görselleştirilmiş bir versiyonu.

Oyunların kronolojik olarak dizilmiş bu beş aşaması Freytag için aslıdır. Rönesans ve Rönesans sonrası tragedyalarda/dramatik metinlerde tüm bunların merkezinde bir ana karakterin yer alması gibi, Freytag'da da merkezdeki bir karakter/kahramandan mutlaka söz etmek gerekiyor. Bu ana karakterin bu beş durağa uğrama mecburiyetini ve bu beşli yapının sonunda geçireceği dönüşüm de piramidin önermelerinden biri. Ancak Freytag'ın üçgenindeki beş perdeli yapının öğelerini ayrı ayrı "tetikleyen" unsurlar, karakterle olduğu kadar olay örgüsüyle de ilgili görünüyor.

Freytag'ın *Technik*'indeki bu piramidimsi yapı, beş perdeye bölünmüştür; Freytag'ın öngördüğü bu teknikte karakter/kahramandan önce *introduction*, olay örgüsünün ve aksiyonun temeli olarak³⁷ yer alır. Oyunun dünyasına bir hazırlık niteliği taşıyan *introduction*'da "illa

37 Başlangıç/giriş. Literatürde çoğunlukla Rönesans modeli için *exposition* olarak anılıyor. Bu çalışmada hem

*birden fazla karakterin sesi tek ve güçlü bir sese dönüşmek zorunda değildir. [Ancak] oyunu açıkça tanımlayan bir temel düşünce, bitmiş bir sahne [bu bölümde] yer almalı ve uyarıcı ilk aksiyonun ilk anına doğru yapılacak kısa bir geçişe oyun yazarı sıkı sıkı tutunmalıdır.*³⁸ *Introduction*'ı “[ana kahramanın ve oyunun] temel aksiyonunun başladığı, oyunun ana kişilerinin kim olduklarının gösterildiği ve onların çıkarlarını uyarın”³⁹ *the rising movement*⁴⁰ takip eder. *The rising movement*'in uyarma işine -Freytag'ın beşli asıl yapıya yaptığı “ek”lerden ilki olan- *the exciting force*⁴¹ eşlik eder. Kahramanı harekete geçiren bu güç, doğrudan ana karakteri etkilese de aynı zamanda “bir düşünce, bir dilek, bir çözüm gibi karakterden çıkarılabilecek [karaktere dayanan] bir dizi birbirini takip eden temsil de olabilir.”⁴²

Olay örgüsünün karakter üstündeki bu etkisi, *climax*'te⁴³ doruk noktasına ulaşacak, kahraman “*müthiş bir mücadeleyle*”⁴⁴ yüzleşecek, bu mücadelenin ilk sonucu ya bir başarıyla elde edilecek ya da karakter için “*ölümcül bir iç çatışmanın başlangıcı*”⁴⁵ olacaktır. *Climax*'te ister başarıya ulaşsın ister kendi iç çatışmasına yönelsin, söz konusu olan eğer bir tragedya ise oyunun “*kapانیş aksiyonu*”⁴⁶ karakterin tüm çabasına karşın bir *catastrophe*'yle sonuçlanacaktır. “*Karakterine yumuşak kalpli davranan modern*” oyun yazarlarının komedi/tragedya olmayan metinlerde ise *catastrophe, denouement*'a varacaktır.⁴⁷ Karakter, kendisini sarmalayan dünyayla birlikte bir yıkıma uğrasa da, bu yıkımın sonucunda “*çatışan güçler gerçek bir dengeye kavuşur ve [bu noktada] hiçbir şey tesadüfi değildir.*”⁴⁸ *Catastrophe*'nin/*denouement*'in şaşırtıcı bir etki yaratmaması da onu önceleyen *the force of the final suspense*'in⁴⁹ görevidir.

Kahramanın düşüşünü hazırlayan *the force of the final suspense, Technik*'te sık sık dramının ve tragedyanın “*ustası*”⁵⁰ olarak atıfta bulunduğu Shakespeare'in bile eksik olduğu bir alan olarak tanımlanır: “*Bazen fazla kolayca, çabucak, neredeyse özensizce catastrophe'yi hazırlayan*” Shakespeare'in *Technik*'teki karakter ve olay örgüsü ilişkisinden çok karakterlerin aksiyonuyla ilgilendiği düşünülebilir. Halbuki, eğer bir karakterin aksiyonlarını düzenleyen bir olay örgüsü yoksa karakterin tam manasıyla progresif bir ilerlemesinden söz edilemez.

Freytag'la Shakespeare'i ve Rönesans tragedyalarını birbirinden ayırabilmek için hem de *Technik*'in İngilizce çevirisine sadık kalmak için MacEwan'ın seçtiği karşılıkları kullandım. Almanca için bkz. *Einleitung*. Freytag, **Technik**, s. 36.

38 a.g.e., s. 37.

39 a.g.e., s. 39.

40 Yükselen hareket.

41 Uyarıcı güç.

42 a.g.e., s. 38.

43 Zirve.

44 a.g.e., s. 40.

45 a.g.e., s. 40.

46 a.g.e., s. 42.

47 Çözüm.

48 a.g.e., s. 43.

49 Final gerilimin etkisi. Almanca orijinali için bkz. *spannung*.

50 a.g.e., s. 42.

İyi temellendirilmemiş bir *force of the final suspense*'le kahramanın sonu oyunun içinde yer alan dış koşullar tarafından belirlenmiş olmayacağı için tesadüfî/kaza eseri bir son olmaya da mahkûm görünür.

Freytag'ın on dokuzuncu yüzyılın epistemolojisini de sırtlanan *Technik*'i günümüze kadar elbette değişmeden gelmemiştir. Ancak kendisinden sonra gelen ve dramatik metinlere ve yapılarına yönelik bir açıklama yapmaya, onları analiz etmeye gayret eden tüm "sistem"ler o veya bu biçimde öncelikli olarak Aristoteles'in *Poetika*'sının ve Freytag'ın *Technik*'inin varyasyonlarıdır denebilir. Freytag'tan önce yazmasına, dolayısıyla da karşısına kendisinden önce var olan tek majör dram tekniği kaynağı denebilecek *Poetika*'yı almasına rağmen Eugène Scribe'in bu konuda istisnai bir yer kapladığını söylemek mümkün. Scribe'in *well-made play*'i⁵¹ bizzat Scribe'in yazdığı yıllarda (1791-1861) daha çok Comédie-Française'e, romantizme ve bulvar melodramlarına yönelik bir yapı değişikliğini öngörse de⁵² asıl etkilerinin Strindberg ve Ibsen gibi "modernler" üstünde olması⁵³ Scribe'ı hem Freytag'ın öncülü hem de ardılı yapar. Scribe, dramatik ironiyi seyirciye dram tekniğinin bir yasası olarak tanıtır.⁵⁴ Mutlaka her metinde bir nesnenin/bir bilginin bir karakterden saklanması ama seyircinin/okurun/diğer karakterin ya da karakterlerin o bilgiye haiz olması⁵⁵ gerekir, bu bilginin karaktere açık edilmesi⁵⁶ her şeyi açığa kavuşturur. Son olarak karakterin mevcut düzeni altüst olur⁵⁷ nihayetinde ise her şey bir çözüme⁵⁸ kavuşur.

Günümüzde Stuart Spencer ve Will Dunne'la; David Mamet'in dram tekniğiyle beşli yapılar yerlerini bir *inciting incident*⁵⁹, *dramatic turning point*⁶⁰ ve *climax*'ten⁶¹ oluşan üçlü bir yapıya bırakır. Freytag'ın *Technik*'i hepsinin temelini oluştururken, Mamet'te asıl dert her şeyin yazar tarafından "bilinç" aracılığıyla⁶² kurgulanmaya çalışılmasında yatar; olay örgüsü

51 İyi kurulmuş, iyi biçimlendirilmiş oyun anlamına geldiği gibi, *playwright* ifadesinde olduğu gibi "iyi yapılmış oyun" gibi kelimesi kelimesine bir çeviri dahi için "yapılan" ve zanaata dayalı bir faaliyet olduğunu vurgular. Bu açıdan, makale boyunca öne çıkarılan dram tekniğinin zanaatla olan ilişkisi Scribe'in İngilizce çevirisinde kendine bir başka dayanak bulur.

52 bkz. Cardwell, Douglas, **the Well-Made Play of Eugène Scribe**, the French Review, Cilt LVI, No: 6 içinde, Mayıs 1983, s. 876-884.

53 Carlson, Marvin, **Italy and France in the Early Nineteenth Century**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996, s. 215-218, 238.

54 En yetkin örneklerinden biri Ibsen'in *Nora: A Doll's House*'ında görülebilir.

55 Freytag'daki *exposition*'ın görevini görür. Aralarındaki temel fark *well-made play*'de bu sırrın saklanması daha oyunun başlangıç zamanından önce şart koşmuş olan, karakterler arası ortak bir geçmişin bu bölümde mutlaka tanıtılması gerekliliğidir.

56 Freytag'daki *climax*. Bu *climax*'e varmak için yaşanacak *the exciting force*, *exposition*'da saklanan bilginin/nesnenin karakter tarafından keşfedilmesine yönelik gerçekleştirilecek bir aksiyon olacaktır. Bu nedenle Scribe'in modelinde, *the exciting force* daha geç gelecektir.

57 *The falling movement*'ın bir tür karşılığı olduğu söylenebilir.

58 *Denouement*.

59 Tetikleyici olay.

60 Dramatik dönüm noktası.

61 Makale boyunca kullanıldığı biçimiyle: Zirve.

62 Mamet, David, **Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama**, Vintage Books, New York, 1998, s. 46-47.

hâlâ önemlidir fakat diyalog artık bir aksiyon aracı haline gelmiştir. Karakterlerin diyalogları olay örgüsünü taşır. Spencer ve Dunne için “*karakter oyunun ruhu ve kalbi*”dir⁶³. Bu bakımdan, Rönesans ve on dokuzuncu yüzyılın karakteri merkeze koyan dram tekniği anlayışı ikisinde de sürer, ne var ki, temel dramatik öğeler, dramatik yapı üçgenleri, karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri, olay örgüsü ve çatışma özellikle Will Dunne’da karakterde temellenir. Geriye bir sıçramayla bugünün tekniğini anlamak için şöyle de denebilir: *Ethos*, Will Dunne’ın güncel dramatik yapısında *mythos*’tur.⁶⁴ Bir başka deyişle, dramatik karakter, eskisi gibi kendisine sunulan dramatik bir dünyanın içinde eylemleriyle var oluyor değildir, o dramatik dünyanın bizatihi kendisi karakter tarafından üretilmektedir.

Ancak *Poetika*, *Technik* ve adı geçen diğer tüm modeller çoğunlukla pedagojik amaçlarla değerlendirilmiş; söz konusu teknikler, geriye dönük ve tarihsel bir bakışla tekniğin kendisinden önce gelen oyunların içeriğini analiz etmek ve/veya metne içkin olduğu varsayılan bir yorumun açığa çıkarılması için kullanılmıştır. Böylesi bir yaklaşımın izi sürüldüğünde dramatik yapı, içeriğin üstüne oturduğu basit bir şemayı işaret eder gibi görünür. Bu yaklaşım, söz gelimi *Medea* gibi bir tragedyanın Aristoteles’in *Poetika*’sından Freytag’ın *Technik*’ine taşındığında geçireceği değişimin saf biçimsel bir dönüşüm olacağını varsayımını da beraberinde getirir. Eğer dramatik metinlerin yapısı ve tekniği sadece pedagojik bir araç ve yazıma dair bir reçete sunuyorsa, bu durumda, Euripides’ten günümüze kalmış haliyle *Medea* gibi bir tragedyayı Aristoteles’in *Poetika*’sından çıkarıp, Freytag’ın *Technik*’ine uyarladığımızda *Medea*’nın gerçekten de sadece bir form değiştirmesi yeterli olacaktır.

Poetika’nın salık verdiği bir başlangıcı, ortası ve sonu olan bütünlüklü yapısıyla *Medea* gibi bir tragedyaya, Euripides’ten günümüze kalmış haliyle sadece Freytag’ın *exposition*’ını (Medea’nın tanıtılması, mekânın kurulması, içeriğe işaret eden tema için gerekli materyalin sunulmasını) içerecektir. Ancak oyunun *the rising movement*’ı (Medea ve Iason arasındaki gerilim) oyun zamanından önce başlamıştır, *climax*’i (Medea’nın intikamı) oyunun ortasında değil sonunda yer alır, bir *falling moment* yoktur ve tragedyaya ne bir *catastrophe* ile ne de bir *denouement*’la sonuçlanır. Eğer Freytag’ın piramidi, Antik Yunan *Medea*’sını önce çatışmasıyla yüzleşmeye (*the exciting force*), ardından intikamını almaya, intikamın sonunda nedamet getirmeye (*the falling movement*), sonunda da bir felâkete ya da bir “mutlu son” a zorluyorsa; intikamını aldıktan sonra ne yapacağını bilemeyen, *deus ex machina*’sına binip giden, pişman olmayan bir *Medea*’nın hâlâ aynı *Medea* olduğunu ve sadece “biçimsel” bir değişiklikten geçtiğini söylemek zor görünmektedir.

63 Dunne, Will, *the Dramatic Writer’s Companion: Tools to Develop Characters, Cause Scenes, and Build Stories*, the University of Chicago Press, 2009, s. 2.

64 Aksini söyleyen *Poetika*’nın bugünden retrospektif bir bakışla incelendiğinde yorumlanması zor, kriptik bir metin olarak değerlendirilmesinin bir nedeni de bu olabilir.

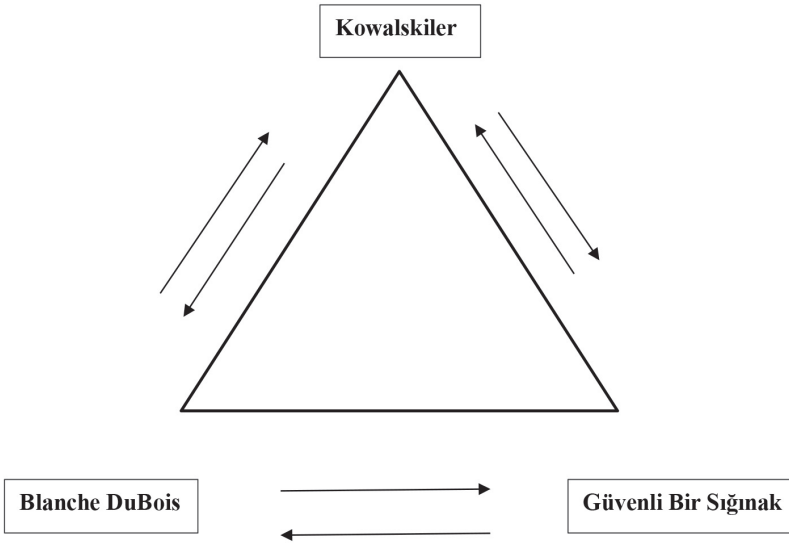
Technik'li bir Medea, Antik Yunan'daki gibi kendi yok oluşuna doğru bir sarmal halinde gittikçe gömülemez çünkü Freytag'da kahramanın çatışması iki şey/nesne/kişi arasında olmalı, karakter önce çatışmayı kazanmalı/kazanıyor gibi görünmeli ve ardından kaybetmelidir. İçeriğin biraz özgür bir yorumuyla başta ortaya konulan *oikos-polis* çatışması, aslında zaten ancak Freytag'ın *Technik*'iyle ve Modern bir bakış açısıyla bakılarak yapılmış bir analizle mümkündür -zira *Poetika* iki zıt kutbun çatışması ortasında taraf tutan ve galip gelmeye çalışan bir tragedya kahramanını tarif etmez. Aksine, her bir dramatik ögenin *Poetika*'da birlikte ve *mythos* için hareket etmesi, Medea'yı oyunun *mythos*'u içinde sadece bir Yunanlı yapar, eski ve yeni düzen arasında görünürdeki bir çatışma da bir karakter olarak Medea'yla bağı belirsiz bir çatışmadır. *Medea*'nın dramatik yapısı sayesinde iki düzen arasındaki geçişkenliğe farklı biçimlerde de olsa Iason, çocukları ve Aegeus da maruz kalır. *Oikos* ve *polis* arasında bir gerilim elbette mevcuttur ancak bu gerilimde Medea'nın bir tasarrufu yoktur. Bir karakter olarak bu gerilim Medea'ya hazır olarak sunulur; Medea'nın edimleri bu gerilimi belirlemediği gibi ona asıl düşen bu dünyanın içinde vereceği kararlardır. *Poetika*'nın Medea'sı, bize yapısıyla Medea'nın iki zıt yaşam biçiminin arasında kalmadığını, dikotomik bir çatışma modelinin olmadığını oyunun açık uçlu sonu ve yine yapıdaki birlik⁶⁵ fikri bize söyler. Medea'nın sonunda "ortadan kaybolmak" dışında yapacak bir şeyi yoktur çünkü dramatik aksiyonun bir eylemle daha sürdürülmesi *oikos* ve *polis* arasında bir tercih yapılması ve içlerinden birinin galip gelmesi anlamına gelecektir.

Poetika'dan *Technik*'e bir geçişte, Medea'nın ve dönemin Antik Yunan'ının *polis* hayatıyla, mit ve din arasında sıkışmış toplumunun belirsizliği ve muğlaklığı da bir dönüşüme uğrar. Hikâye ve içerik bütünüyle aynı tutulduğunda dahi -kategorik olarak imkânsız da olsa- Medea, *Technik*'te olay örgüsünü belirleyen bir kahraman haline gelir, beş aşamayı olay örgüsünün de etkisiyle ağırlıklı olarak kendisi ve eylemleri belirler, hepsinden sırayla geçer; kendi sonuna da kendisi karar verir. Medea artık yeni bir dünyanın karakteridir ve teknikteki bir geçiş, kahramanın dünyasını da değiştirecektir. Antik Yunan, karakterin tercihlerinden bağımsız işleyen bir dünyanın, çatışmanın değil olasılıklar ve zorunluluklarla örülü muğlaklığın dünyasıysa, Medea'nın yeni *Technik* dünyası iki şey arasında tercihte bulunmanın, tesadüfi bir şeyin var olamadığı ve her şeyin birbirine bağlandığı bir dünyadır.

Tam da bu nedenle, dramatik yapı söz konusu olduğunda tartışılması gereken farklı tekniklerin kullanılması ya da belli bir dönemin üstünden bir dış göz olarak eleştirmenin/ okurun ilgili metinlere karşı bir mesafe alabileceği kadar yeterli bir zaman geçtikten sonra geri dönüp, bu metinlere bakarak ortak bir şema çıkarmak kadar değişen teknikle beraber yaşanacak dramatik dünyalar arası bu geçişi tahlil etmektir. İçerikten doğan *Medea*'nın siyasetinin taraf tutmakla/çatışmakla değil o iki kutup arasındaki bir belirsizliğin olduğu bir dünya olduğunu Freytag uyarlamasında görebildiğimiz gibi, benzer bir durum seçilen diğer

65 unity.

model oyunlar için de geçerlidir. *Hamlet*'in Shakespeareci, Rönesans tragedyası modelinde⁶⁶ hayaletin girişi bir sahne talimatı olarak yeni hukukla eski intikamı bir araya getirir getirmesine ancak Freytag'da ana karakterler ve oyunun kahramanı dışında kalan diğer karakterler gibi, aksiyonu işaret etmeyen sahne talimatı da sadece bir “aksesuar” ve talidir⁶⁷, tek başına olay örgüsünden bağımsız olarak geçmişe referans vermesine imkân yoktur. Eğer hayaletin bir geçmişi yoksa, belirmesi, *Technik*'te ya bütünüyle bir tesadüf olarak değerlendirilecek ve bu yüzden oyunun yapısına ve kuruluşuna zarar veren bir öge olacak ya da orijinal metin boyunca edimlerini bir delilik paravanı arkasına saklayan Hamlet, temellendirilmemiş bu tesadüfi, tekinsiz ve garip sahne talimatıyla düzgün çalışan akli melekelerden yoksun hakiki bir “deli adam” olacaktır. Oyunun bu haliyle de içerik düzeyinde hukuk-intikam gibi bir karşılaştırmaya atıfta bulunmasına imkân yoktur. Freytag'ın modeline en yakın olan *a Streetcar Named Desire* da olsa; onu Will Dunne'in, Stuart Spencer'in üçlü modern yapısından *Technik*'e taşımak da benzer bir değişikliğe neden olacaktır. İçeriğin “dış dünya”yla olan ilişkisinde Blanche'ın karakter dönüşümü toplumsal bir eleştiriyi mümkün kılsa da *Technik*'e taşınması metnin o dış dünyayla olan bağıni değiştirecektir. Will Dunne'in dramatik karakter üçgeni, *a Streetcar Named Desire* için şöyle görünecektir:



66 Scribe'in *well-made play*'ine özgü *exposition*-oyun öncesi geçmiş ilişkisini de hatırlatacak şekilde.

67 Freytag, **Technik**, “Aksesuar” karakterler için bkz. s. 69; “aksesuar” sahneler için bkz. s. 58; “aksesuar” sahne talimatları ve savaş sahnelerinin düzenlenmesi için bkz. s. 73. Yine çeviriye dair bir not düşmekte yarar var. MacEwan'ın çevirisinde “accessory” olarak geçen her bir dramatik öge için Freytag, Almanca orijinalinde ilgili terimin başına “yanında” anlamına gelen *neben-* ön ekini getiriyor. Örneğin, “aksesuar” karakterler, böylece günümüzde de terminolojiye yerleşmiş haliyle “yan karakter” gibi düşünülebilir. Ancak MacEwan'ın çevirisinde tercih ettiği “accessory” sözcüğü, Freytag'da yapı dışında geri kalan her dramatik ögenin tali oluşuna bir vurgu yaptığı için bu çalışmada da “aksesuar” olarak tutuldu ve çalışmanın başlığına taşındı.

Will Dunne'in dramatik karakter üçgeni modelinin her bir köşesine Kowalskiler'de olduğu gibi birden fazla karakter/öge yerleştirilebilir. Amaçları aynı olduğu sürece farklı karakterler aynı köşede gruplanarak toplanabilir. Üçüncü köşede olduğu gibi⁶⁸ bazen cansız bir nesne ya da bir karakterin arzusu da metin içinde bir dramatik karakter gibi hareket edebilir. Karakterlerin bu geometrisinin iyi işleyebilmesi için üç köşede yer alan her bir karakterin/dramatik ögenin birbiriyle "konuşması" gerekir. Blanche'in Kowalskiler'le, Kowalskiler'in Blanche'la; Güvenli Bir Sığınak'ın Kowalskiler'le, Kowalskiler'le Güvenli Bir Sığınak'ın da onlarla bir ilişkisi vardır; bu matris, karşılıklı ilişkiler üzerinden kurulur.⁶⁹ Bu üçlü ilişkinin sonunda Blanche DuBois'nın amacına ulaşamayarak oyunun *climax*'inde doktorlar tarafından götürülmesi, yine bu ilişkilerin tamamının bir sonucudur. Bir oyunun ana karakterinin dışında, bu üç ilişkinin toplamı olay örgüsünü mümkün kılar. Blanche'in arzusunun boşa çıkmasında güvenli bir sığınak olmadığı apaçık olan Kowalskiler'in evinde kalmaya ısrarı, Stanley'in tecavüzü, Stella'nın olan bitene sessiz kalması tanıdık ve eski dünyanın artık güvensiz bir yer olduğunu birlikte ima eder. Freytag'ın *Technik*'inde ise bir karakter beşli yapı boyunca ilerlemelidir (dolayısıyla, oyun boyunca başladığı noktayı muhafaza etmek gibi "statik" bir amacı olamaz); tıpkı *Hamlet*'in sahne talimatında olduğu gibi ana karakter hariç diğer karakterler birer aksesuar ve süs aracıdır; olay örgüsü hâlâ yerli yerindedir ve karakterin üstünde karakterden bağımsız bir etkisi vardır. *A Streetcar Named Desire*'nin *Technik* versiyonunda her şeyin sorumlusu Blanche'dır, karakter dönüşümü de "bilindik bir dünyaya dair umudu olan bir karakterden kendini bilinemez olana fırlatmaya gönüllü bir karaktere doğru"⁷⁰ ilerlemediği için parçalanmış bir dünya göndermesi, "sonsuz bir aklın insanı yüceltici etkisini [kullanmadığı için] kendini kaderlerin en berbatından, insanlığın kederinden"⁷¹ kurtaramayan Blanche'in ve "dönüşmediği için kendi başlangıç noktasına mahkum olan" insanların dünyasının bir tasviri haline gelir. Will Dunne'la açıklanan *a Streetcar Named Desire*'de Blanche'in bir türlü değişmeyen isteği, lineer bir ilerlemenin mümkün olmadığı döngüsellikğin şematize edildiği, bireyin sorumluluğunun ortadan kaybolduğu bir dünyayı okuruna tanıtır.

Dramatik yapının içerikten bağımsız olarak⁷² bir dünya tasavvuru yarattığını söyleyen, hangi dramatik model benimsenirse benimsensin, hikâyenin görünürde kurduğu dili yalanlayabilen, onaylayabilen, etkisini güçlendirebilen, büsbütün boşa çıkararak yapının hakimiyeti karşısında bir başka edebiyat eleştirisi/yaklaşımı da kendine yer bulur. İçeriği bambaşka olan iki metin, bu anlayışa göre bambaşka iki metin dışında bir şey değildir; yapı ise sadece bir içeriği iletmede kullanılan, türetildiği dönemin sosyopolitik şartlarından ve baskın diskurundan etkilense de

68 Özellikle de iki karakterli oyunlarda.

69 Dunne, Will, *the Dramatic Writer's Companion*, s. 62-68.

70 Bkz. Bu çalışma, s. 7.

71 Freytag, *Technik*, aksesuar karakterler için bkz. s. 69; aksesuar sahneler için bkz. s. 58; aksesuar sahne talimatları ve savaş sahnelerinin düzenlenmesi için bkz. s. 30.

72 Ya da en azından içeriğe olan bağlılığı sınırlayacak biçimde.

Lejant

X	Odysseus
Y	Calypso / Circe /
Sirenler	
Z	İthaka
T	Badireler ve kaos
a	hilekar
by	yönetici
c	koca / baba
A	teklifi kabul etmek
B	eve dönmek
C	eve döner
hopX	Odysseus umut eder
-değiller / negati fi	
enckarşılaşır / tanıtılır	
!vurgu	

hikâyenin bir aracıdır.⁷³ Bir başka örnekleme, bu defa bu “şema”⁷⁴ fikri üstünden formülize ederek yapmak ve iki yaklaşımın birbiriyle ilişkisini daha iyi anlamak mümkün. Böylesi bir yaklaşımla, bambaşka çağlarda, bambaşka formlarda, bambaşka kaygılarla yazılmış, düşünülmüş, tasarlanmış, anlatılmış iki metin içerik düzeyinde tamamen aynı gibi görünebilir.

Örneğin, Homeros’un *Odysseia*’sı ile *a Streetcar Named Desire* yine Rus Biçimcileri’nin terminolojisiyle söylemek gerekirse *fabula* formleri bakımından tamamen aynı metinler olabilir. Barthes-Propp ekseninde çıkarılan şematik formül dahi iki metin arasında hiç değişmeyebilir.

Yukarıdaki şemadan da görüleceği gibi, böyle bir formülle, Odysseus’un “motivasyonu”nun ona yabancı/yeni bir şey olmadığı açığa çıkar. Bir hilekâr, yönetici, koca/baba olarak İthaka’dan başlayan yolculuğunun sonunda İthaka’ya döndüğünde (X [Odysseus] Z’ dedir [İthaka’dadır]), yine tüm bu niteliklerin (X [Odysseus]x[hilekar+yönetici+koca/baba]) ona getirdiği statüye ve duruma yeniden kavuşmuştur. Bu “bilgi” Homeros’un destanının *fabula*’sında yer almaz. Tüm formül açıkça şöyle okunabilir:

73 Burada, büyük ölçüde, Rus Biçimciliği-Yapısalcılık-Post-Yapısalcılık-Yapısöküm zincirindeki eleştiriler kastediliyor. Edebiyatdışı alanlarda da olsa, Ricœur’un Levi-Strauss eleştirisi; Castoriadis’in biçimsel olanın sembolik olanı dışladığına yönelik yorumu; Habermas’ın yapısalcılığa yönelik eleştirileri; Levi-Strauss’un ise Propp’un modelinin eksiklerini eleştirmesi örnek olarak verilebilir. Hepsini görünmez bir paradigma olarak biçimin/yapının üstünlüğünü dert ediyor gibi görünüyor. Antropoloji de pozitivism de eleştirel kuram da bunun bir parçası olarak tartışmanın bağlamını değiştirirse de temelde tartışılanın geleneksel bir biçim-içerik tartışması olduğunu düşünebiliriz. Her biri için genel bir çerçeve sunması açısından bkz. Blackburn, Simon, **Oxford Dictionary of Philosophy**, İkinci Edisyon, Oxford University Press, 2008.

74 Bu örnekleme için burada Vladimir Propp’un *Morphology of the Folk Tale*’indeki anlatı biçiminden ve *fabula* (*narrative*/anlatı) x *syuzhet* (*narration*/anlatı biçimi/olay örgüsü) farkından yola çıkılıyor. Üretilen formler ise Roland Barthes’in semiyolojisi ve yine Vladimir Propp’un morfolojisinin bir bileşimine dayanıyor. Barthes için bkz. Allen, Graham, **Semiology**, Roland Barthes içinde, Routledge, 2003, s. 33-52.

Sematik Formül

XatZ -> X(a+b+c) -> XencT -> Xa (-b-c) enc Y -> BhopX -> X-AY ->
BhopX -> Xa! -> XC ->
XatZ -> X (a+b+c)

Sematik Formülün Dile Tercümesi

XatZ [Odysseus, İthaka'dadır] ->
X(a+b+c) [Odysseus, İthaka'da
[hilekar+yönetici+koca/baba]dır.] ->
XencT [Odysseus, çeşitli badirelerle ve kaotik engellerle
karşılıştır] ->
Xa (-b-c) enc Y [Odysseus, Calypso / Circe ve Sirenlerle
karşılıştığında hilekardır [ama yönetici+ koca/baba rollerini
kaybetmiştir] ->
BhopX [Odysseus eve dönmeyi umut eder] ->
X-AY [Odysseus, Calypso / Circe / Sirenlerin tekliflerini
reddeder] ->
BhopX [Odysseus umut eder] ->
Xa! [Odysseus bir hilekardır!] ->
XC [Odysseus eve döner] ->
XatZ [Odysseus, İthaka'dadır] ->
X (a+b+c) [Odysseus, İthaka'da
[hilekar+yönetici+koca/baba]dır.]

Sonunda eve dönen Odysseus'un formülüyle'in muhtemel formülü üst üste bindirildiğinde şematik içerik düzeyinde *a Streetcar Named Desire* gibi bir metinde dahi işe yarar. İki metin arasındaki tüm farklar, böylece, neredeyse bütünüyle gözden kaybedilmiş; Tennessee Williams'ın oyunuyla Homeros'un destanı eşitlenmiş olur:

Lejant

X BLANCHE

Y STANLEY / ERKEKLER /
DOKTORLAR

Z STELLA / Güvenli bir sığınak

T Mitomani

a evin prenses kızı

b iyi bir abla

c herkesin gözdesi

A her şeyi kaybetmek (Belle Reve)

B güvenli bir yere dönmek

C güvenli bir yere döner

hop X BLANCHE umut eder

- değerler / negatif

enc karşılaşır / tanıtılır

!vurgu

Şematik Formül

$XatZ \rightarrow X(a+b+c) \rightarrow XencT \rightarrow Xa (-b-c) enc$
 $Y \rightarrow BhopX \rightarrow X-AY \rightarrow BhopX \rightarrow Xa! \rightarrow XC \rightarrow$

$XatZ \rightarrow X (a+b+c)$

Sematik Formülün Dile Tercümesi

XatZ [BLANCHE, STELLA’yla birlikte “ev”dedir] ->

X(a+b+c) [BLANCHE, evin prenses kızı, iyi bir abla ve herkesin gözdesidir] ->

XencT [BLANCHE + mitomani] ->

Xa (-b-c) enc Y [BLANCHE, STANLEY / DİĞER ERKEKLER engeliyle karşılaştığında evin prenses kızıdır [ama iyi bir abla + herkesin gözdesi rollerini kaybetmiştir] ->

BhopX [BLANCHE, güvenli bir yere dönmeyi umut eder] ->

X-AY [BLANCHE, her şeyi kaybederek STANLEY / DİĞER ERKEKLERİN tekliflerini reddeder] ->

BhopX [BLANCHE umut eder] ->

Xa! [BLANCHE, evin prenses kızıdır!] ->

XC [BLANCHE, eve döner] ->

XatZ [BLANCHE, yeni bir güvenli yerdedir] ->

X (a+b+c) [BLANCHE, evin prenses kızı, iyi bir abla ve herkesin gözdesidir.]

Odysseia ve *a Streetcar Named Desire*’in aynı “konu”ya/“içeriğe” sahip olmadığını apaçık ortada olduğunu düşünsek de yukarıdaki şemalar, kendi önermelerini belirlediği için matematiksel olarak doğrudur, aksinin kanıtlanması da imkânsızdır. Ancak *fabula*’ya, ayrı bir *syuzhet* katmanı olarak “yapı” eklendiğinde formül mecburen değişecek; iki metnin de söylediği cümle ve potansiyel dramaturjisi mutlaka değişecektir. *Odysseia*’nın şiir formu ana karakterine dramatik bir “motivasyon” vermezken, Odysseus, epik bir yapı içinde akışkan bir yolculuğa çıkar. *A Streetcar Named Desire*’in üç perdeli yapısı, Blanche’ın yolculuğunun bir “yolculuk” ya da dönüşüm hikâyesi olmadığını vurgular. Formüllere bakıldığında hem Odysseus hem Blanche bir dizi badire atlattıktan sonra metinlerin *exposition*’ındaki hallerine, bir tür “orijinal konum” a dönüyorlarmış gibi görünseler de Odysseus Antik Yunan’ın motivasyonu ve geleceği belirsiz dünyasında sürüklenirken, Blanche’ın yolculuğu hiç değişmeyen karakter motivasyonu, diğer karakterlerin varlığı ve boşa çıkan umutlarla kesintiye uğratılır. Odysseus, İthaka’da gerçekten orijinal konumunun tüm temsillerine kavuşmuş olur olmasına da, Blanche’ın formülü oyunun üç perdesi ayrı ayrı ele alındığında dahi hep boşa çıkar. Zira Blanche formüldeki özelliklere hiçbir zaman sahip olmamıştır; oyunun sonunda kavuştuğu “güvenli” sığınağının da gerçekten güvenli bir yer olmadığını aynı örüntüyü tekrar eden üç perdeli yapısı okuruna öğretir.

Dramatik yapı, Rus Biçimcileri'nden Yapısöküm'e hatta oradan Postmodernizm'e gelen biçim-içerik tartışmasının dışındadır. Teknik; biçim ve içeriği de içerecek bir yapı kurar. Üç oyunun üç *Technik* uyarlamasından da anlaşılacağı gibi, Freytag'ın dünyası çatışmalı, ikiliğe dayalı (*Medea*), tesadüfi değil sistemli ve planlı (*Hamlet*) ve bireysel akla ve insanın kendi dış dünyasını düzenleyecek sorumluluğunun merkezde olduğu (*a Streetcar Named Desire*) bir dünyadır. Dramatik yapının tasavvuru olan bu dünyanın, oyun dünyasını, olay örgüsünü ve içindeki karakterleri nasıl manipüle ettiği düşünüldüğünde, bizzat bu tasavvurun iki fonksiyonundan söz edilebilir. İlki, yapıya bakarak içeriğin sunduğundan başka bir açılımın metne kazandırılması, bu sayede de herhangi bir dramatik metnin kendi dönemi ve koşullarıyla nasıl biçimlendirildiğini anlayabilmemizi sağlaması. Böylece, dramatik yapının dünya tasavvuru, o oyunun yazıldığı dış dünyayı da tarif eden bir dizge olarak değerlendirilebilir. İkincisi, dramatik yapının metin içindeki dünya tasavvurunun, yani kendine ait mekanizmaları, dışlıları ve bunların tabii olduğu bir sistemle çalışan bir dünyanın -yine içerikten bağımsız olarak- okura ne söylediği.

Yapıdan hareketle bu iki fonksiyonun ilki kendi geleneğini yaratmış toplumsal-tarihçi edebiyat eleştirisine yaklaşarak dramatik yapının dünyasıyla, “hakiki” dış dünya arasında bir tür yansıtma ilişkisi ararken, ikincisi mevcut “hakiki” dış dünya içinde yazılan bir metnin dramatik yapıyla kurulmuş kendi dünyasının o dış dünyayla olan korelasyonunu araştırır. Dramatik yapının tasavvur ettiği bu dünya, “hakiki” dış dünyanın kurallarının, hâkim yaşam tarzının, dönemin eğilimlerinin bir kopyası olabilir ya da o dünyaya kendi kurallarıyla bir alternatif sunabilir. Yine de iki tür dünya tasavvuru da dramatik yapının, epistemolojik ve ontolojik bir bagajı olduğunu açık eder. Dram tekniği/dramatik yapı, oyun metnine uygulanması bakımından bir zanaattır ancak bu zanaatın sonucunda yaratılan model bir işin yapılış şekline işaret ettiği kadar yapının felsefi faaliyetini de imler. Dramatik yapının oyun ve bir mikrokozmos kurucu niteliğinin ürettiği bilgi nesnesi açısından felsefi bir eylemi dayatması 20. ve 21. yüzyıllarda “eklektik”, *pastiche* ve disiplinlerarası bir yaklaşım gibi görünse de, dramaturji ve felsefe aslında “sonradan ayrılmıştır”. *Poetika*'dan her söz ettiğimizde, Aristoteles'in bir filozof olarak ortaya koyduğu ontolojinin en erken örneğinden, retorik'in temellerinden ve Platoncu epistemolojiye getirdiği eleştiriden de söz ettiğimizi, tiyatro ve felsefenin filozof Aristoteles için ayrı iki alan olmadığını da hatırlamalı. Dramatik yapı, kurduğu dünyanın *episteme*'sinden Antik Yunan'dan sonra koparılmıştır. Halbuki çerçevesi belirli, birtakım “*sabit kuralları olan, bu yüzden de bize hemen özgür yaratımın ölümüymüş gibi görünen*”⁷⁵ bir dramatik dünya kuralları belirlediği için kendine ait bir bilgi üretip bir varlık alanı açabilir. Huizinga'nın *Homo Ludens*'te, Paul Valéry'den yaptığı alıntı Freytag'ın dramatik yapısının hangi dış dünyayla, nasıl ilişkili olduğuna dair bir ipucunu da içinde barındırır: “*Oyunun kuralları söz konusu olunca, herhangi bir skeptisizm mümkün değildir. Çünkü her kuralın altında sarsılmaz bir hakikat yatar.*”⁷⁶ Oyunlar ve oyunların kurallarını belirleyen dramatik yapının Freytag'ın da

75 Freytag, **Technik**, “aksesuar”/yan karakterler için bkz. s. 4.

76 Huizinga, Johan, **Homo Ludens, A Study of the Play-Element in Culture**, Routledge, 1949, s. 11.

sık sık örnek verdiği Shakespeare tragedyası ve Rönesans dünyasıyla ilişkisi tam da hakikat ve metodik şüphecilik -skeptisizm- ikiliği üstünde kuruludur.

*"İşte bu masada duran bir bilardo topu var. Bir diğer top da ona doğru hızla ilerliyor. Birbirlerine çarpıyorlar ve başta kendi halinde duran top, şimdi bir hareket kazanıyor. Bu, ister hislerimizle ister düşüncelerimizle olsun, bir biçimde bildiğimiz neden sonuç ilişkisinin mükemmel bir örneğidir. O halde inceleyelim: hareket iletilmeden önce iki topun birbirine dokunduğu ve topa vuruşla hareket arasında herhangi bir boşluk olmadığı aşikârdır. Zaman ve mekânın birbirine temas etmesi, [...] zamanda öncelik ve üçüncü bir durum olarak neden ve sonuç arasında mütemadi bir bağın ortaya çıkmasını başka toplara vurarak da gözlemleyebiliriz. [...] Bir daha ne zaman bir diğerine doğru hareket eden bir top görsem, zihnim hemen alıştığım nedene kayar ve ikinci topun bir ilk top tarafından harekete geçirildiğini düşünürüm. [...] Bana hangi mantık hep aynı etkilerin aynı şekilde sonuçlanacağını, aynı akla yatkın niteliklerle aynı kuvvetin birleştiğini söyler ki? O halde, hayatın rehberi olan akıl değil alışkanlıktır."*⁷⁷

Eğer bir Rönesans ruhundan bahsedilecekse, dönemin *zeitgeist*'i, Freytag'ın on dokuzuncu yüzyılda fazla tesadüfi ve rastlantısal bulduğu Shakespeare tragedyasının müthiş bir hızla kendi sonuna doğru bir düşüşe geçen "trajik şüphe"⁷⁸ sahibi tragedya kahramanının şüphesini belirleyen, akıl sahibi ancak hakikatten yoksun dünyasıdır. İçinde barındırdığı şüphe vurgusu nedeniyle Kartezyen epistemolojiyi hatırlatacak olsa da, aslında hakikati alaşağı etmesi bakımından Hume'cu bir skeptisizmle örülüdür. Kartezyen metodik şüphe⁷⁹, şüphe edilemeyecek olanın bilgisine ulaşma amacı hâlâ geçerlidir. Nitekim, Descartes, kendi epistemolojik projesinde⁸⁰ önce kendi varlığını, ardından dış dünyayı; son olarak da tanrının varlığını ispat etmeye çalışır. David Hume'un dünyasında akıl önemini kaybetmemiştir fakat Kartezyen şüphecilik günün gün başı gelince 1- A'nın varlığından emin olmak için A'yı sorgulamak, 2- Tüm şartlar altında A'nın hakikatinden emin olduğunda, A'nın mümkün kıldığı bir B'nin varlığını aynı sorgulamaya tabi tutmak ve böylece 3- Evrensel ve akıl yoluyla ulaşılan ve değişmeyecek evrensel bir bilgiye⁸¹ ulaşma adımlarını takip eden lineer bir akılcılık anlayışında, birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı olarak bir çarkın dişlileri gibi işleyen önermeler, artık David Hume'un "insan akli kavrayışı"nda nedensellik söz konusu olmadığı için mümkün değildir. Bunun epistemoloji-ontoloji düzleminde iki sonucu vardır denebilir: İlki, akıl Descartes'ta olduğundan bile daha merkezidir çünkü kendisini ve şeyler arasında kurduğu bağı bile yalanlayabilir, merkezi olması mutlaka değişmez bir hakikate ulaşacağı anlamına gelmez; ikincisi, böylesi bir insan akli ne *a priori* ne *a posteriori* olarak nedensellik bağı kurmadığı için bildiğini sandığı şeyleri bilmiyor,

77 Hume, David, **an Abstract of a Treatise of Human Nature**, s. 129-131.

78 Çoğunlukla "trajik hata" diye çevrilen *hamartia*'dan esinlenerek yapılmış bir kelime oyunundan oluşturulmuş bir kavram. bkz. Zerba, Michelle, **Doubt and Skepticism in Antiquity and the Renaissance**, Cambridge University Press, 2012, s. 87.

79 Descartes, Rene, **Meditations on First Philosophy**, çev. Jonathan Bennett, dijitalleştirilmiş ve Bennett tarafından yeniden yorumlanarak ele alınmış versiyonu, son geliştirilmiş versiyon: Nisan 2007.

80 Sürekli kendisinin belirlediği *axiom*'lara dayandığı için aslında sadece bir varsayıma dayalı, solipsist ve totolojik bir argümanla sonuçlandığı için "doğru" olmasa da.

81 Yani Descartes'ta tanrı.

kendini kendisi sandığı kişi olmayabilir. “*Tarih inancımız, hayatımızı yaşadığımız biçimimiz böylece tamamen akıldan türetilir ve felsefeye dayanır*”⁸² ve aklın bu yorumu akıl yoksunluğundan değil, aklın varlığı nedeniyle kazalara ve tesadüflere açıktır.

Bu bakımdan, on dokuzuncu yüzyılın rasyonalitesiyle kendi dram tekniği modelini gözden geçiren Freytag’ın -duyduğu hayranlığa rağmen⁸³- Shakespeare ve Rönesans tragedyası modelinde kahramanın düşüşünü hazırlayan *the force of the final suspense*’in eksikliği görmezden gelememesi ve mutlaka giderilmesi gereken bir eksiklik olarak tanımlaması aslında Hume’cu bir dünya tasavvuruna karşı çıkışını, o dünyayı tanzim etme niyetini de taşır. *Hamlet* de *Othello* da *Macbeth* de kendi akıllarıyla bir olay örgüsünü çözmeye çalışan karakterleri içerir fakat her biri kendilerinin dışında, dinamiklerini, neden-sonuç arasındaki ilişkilerini tahlil edemedikleri bir dünya tarafından sınırlandırılırlar. Üç oyunun üçünde de, sonradan Modernlerin adlandıracağı biçimde “hikâye dönümleri” ve “şaşırtmacalar”⁸⁴ da aynı şüpheli dünyayı ima eder: Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, bir bilardo topunun (hareketi -*climax*) diğerine (hareketin nedeni -*the force of the final suspense*) vurmasına gerek kalmadan hikâye bambaşka bir yöne kayabilir, tragedyanın kahramanı da, okur/seyirci de şaşırtılabilir. Hamlet aklından şüphe etmezken, deli taklidi yapmaya başlar fakat bir süre sonra gerçekten aklını yitirip yitirmediğinden emin olamaz hale gelir; *Othello*’da şüphe “*yapısal bir öge haline gelir; [...] aklın üstündeki bir gölge Othello’nun kimliğinin potansiyel bir başka versiyonunu*”⁸⁵ ortaya çıkarır, oyun zaten “*felaket getiren ihtimallerle ve kazalarla*”⁸⁶ örülüdür. *Macbeth*, “*şüphenin eşlik ettiği, geçmişteki eylemlerin epistemolojik sorunlara dair bir bilgi üretmediği bir aklı*”⁸⁷ vurgular.

Antik Yunan’dan sonra dramatik yapıyla felsefenin ilişkilendirilerek açıklanması dramatik yapıya gözden kaybolmuş epistemolojisini ve dramaturjinin ontolojisini iade etmek demek olduğu gibi, Rönesans’a bakmak da Antik Yunan’a bakmak anlamına da gelir. Antik Yunan’ın muğlaklığı ve Modern ikilik düşüncesinin ortasında kalan gri bir alanda kurgulanan dramatik dünyayı öngörmesi gibi, Shakespeare ve Rönesans tragedyası da ekstrem bir şüpheliği, bu şüpheliçilik sayesinde önem kazanan insan aklını ve bireyi, bu şüpheliğin sonunda ise dünyayı tasnif etmeye sükunetle yaklaşan mantığın yerine Hume’cu nedensellik ilkesini reddeden, reddetmese dahi dünyaya dair yaptığı gözlemlerde, kendi tasarrufunda bulunan ve kendi eliyle gerçekleştirdiği eylemlerdeki sorumluluğunu tartamayan bir karakterin etrafında döner. Bu bakımdan, böyle bir dramatik dünya tasavvuruyla David Hume’un Rönesans’tan çıkan, Batı felsefesi geleneğini on dokuzuncu yüzyıla kadar etkisi altına almış skeptizmi, dramatik dünyanın

82 Hume, David, *An Abstract of a Treatise of Human Nature*, s. 129-130.

83 Freytag, *Technik* boyunca tam 94 kez Shakespeare’e atıfta bulunur.

84 *Twists and turns*. Ayrıca, çoğunlukla Freytag’a atfedilse de, *complications* (aksilikler) ve *reversals* (geri dönüşler) gibi dramatik yapı öğelerinden tesadüfe en çok yer bırakanları yine sonradan Freytag’ın modelini analiz eden 20. yüzyıl kuramcılarının “yakıştırması” gibi görünüyor.

85 Zerba, Michelle, *Doubt and Skepticism in Antiquity and the Renaissance*, s. 66.

86 a.g.e., s. 66.

87 a.g.e., s. 65-66.

(Rönesans ve Shakespeareci tragedya) "dış dünya"yı (Rönesans ve dönemin İngiltere'si) tarif eden bir dizge, toplumun bir yansıması olan "dış dünyayla uyumlu dramatik dünya" modeli olarak değerlendirilebilir. Hâkim felsefi diskurun yarattığı "imajlar ve ontolojik dünya, dramatik hayallerle [ve] evrenle"⁸⁸ birbirlerine tekabül ederler. David Hume, Shakespeare'i de, onun *hamartia*'lı değil ama "trajik şüphe" sahibi karakterlerini yalanlamaz.⁸⁹

Buna karşılık, on dokuzuncu yüzyılda, Freytag'ın nedenselliğin ortadan kalktığı bir dünyada *Technik* boyunca aralarında mutlaka zorunlu bir bağ tesis etmeye çalıştığı beşli yapının da birbirine nedensellik ilkesiyle bağlanması tesadüf değildir. Bu defa, yaratılan dramatik dünya, Rönesans ve David Hume sonrası aklın tesadüflere karşı nüfuzunu güçlendirecek bir dünyanın hayalidir. David Hume'un anti-nedenselliği toplumun geçirdiği bir dönüşüme organik olarak bağlıdır denebilir. Ne var ki, on dokuzuncu yüzyılın dramatik dünyası kendini mevcut bir dış dünyaya ve onun koşullarına uyumlandırarak, basit bir toplumsal yansıma derdini bir müdahaleye dönüştürür. Tesadüfün karşısına akıl yeniden yerleştirilir, mantık tesadüfi ve kaza eseri yaşanabilecek olan, *mythos*'u, yani karakterle kısmen ilgili ama bir ölçüde ondan da azade olan, olay örgüsünü akıl tarafından dizginlemeye gayret eden, hakikatini pozitivist bir kurguyla yaratan Comte, Hume'un yerini alır. "Tiyatro [nasıl Comte'un] izini takip ederek, dinle değil bilimle ilişki kurmuş, ahlak kurallarını da buna göre belirlemiş[se]"⁹⁰, Freytag'ın dramatik yapısı da nihayetinde aradığı nesnellığe ve gözlemlenebilir bir hakikat olarak beş aşamayı birbirine bağlayabileceği bilimselliğe böylece kavuşmuştur.

88 Lynch, William F., **the Drama of the Mind: An Ontology of the Imagination**, Notre Dame English Journal, Cilt: 13, Sayı: 1, Güz 1980 içinde, s.17.

89 Burada David Hume'un Batı felsefesi ve dünyasına en büyük mirası olan nedensellik ve şüphecilik konu edinilmiş olsa da, *an Abstract of a Treatise of Human Nature* dışında küçük hacimli bir tragedya eleştirisi de vardır. Akıldan doğan bir hakikat sunmadığı için görmezden geleceği veya küçümseyeceği beklenecek olsa da *Essays Moral, Political, and Literary* içinde yer alan *On Tragedy*'de dünyayı algılayan bir özne konumundaki insanın artık hakikat üretmemesi ve varlığını bir neden-sonuç ilişkisi içinde ve alışkanlıkları dışında kurgulayamaması hali denemesinde tragedyaya bir övgüye dönüşür. Bu övgünün başlıca sebebi, Hume'un nedenselliğinin saf akılla değil, kişisel/toplumsal şartlanma yoluyla üretiliyor olması hipotezine tiyatroyun ve tragedyanın ezkaza destek vermesidir. Hume, tragedyanın anlattığı tüm korkunç ve acıklı hikâyelere, seyircinin de sahne üstünde şahit olduklarından -hakiki olmadıklarını bilmesine rağmen- etkilenmesini aynı şartlanmışlığa bağlar. Eğer sahnede gördüklerimize "his"lerimizle hakiki olduğunu varsayacağımız bir fenomene verdiğimiz tepkiyi veriyorsak "şaşmaz" gözlem yeteneğimize sahiden de güvenmek pek mümkün değildir: "Gerçekten de, tiyatrodaki temsilin neredeyse bir gerçeklik etkisi yarattığı kesindir. Ama tamamıyla o etkinin varlığından da söz edemeyiz. Sahnede gördüğümüz gösteriden hemen uzaklaştırılırız, akıl artık hangi duyguların ve hayalin etkisi altına girerse onun tarafından ele geçirilir. Fakat yine de gördüğümüz şeyin dibinde sınırsız bir sahtelik gezinir." Biz de bu sahteliğe rağmen, ona bir gerçeklik atfederiz. Hume'un tragedya övgüsünün bir diğer ayağı da yukarıda bahsi geçen Scribe'in *well-made play*'inin nedensellik tartışmasına olan yakınlığıdır. Hume, iyi bir tragedya örneği olarak *Othello*'yu gösterir. Bir bakıma bu örnekleme çok şaşırtıcı da değildir. *Well-made play*'deki *exposition*'dan önce gerçekleştiren bir olayın varlığı ve oyunun başında saklanan "bilgi"nin sonradan bir sonuç yaratacak biçimde sunulması, Hume'un bilardo topları metaforuna kolaylıkla bağlanabilir. İago, bilgileri sakladıkça saklar, *exposition* oyun zamanından önce gerçekleşmiştir. Othello, B topunun hareketiyle başlayan bir tragedyadır. A topunun ona vurup vurmadığına okur/seyirci şahit olmaz. Fakat bir hareket başladıysa A topunun varlığını ve B'ye uyguladığı kuvveti varsayar. Tragedyanın gerçeklik/hakikat etkisi yaratması için nedenselliğe ihtiyacı yoktur. bkz. Hume, David, **of Tragedy**, *Essays Moral, Political, and Literary* içinde, Indianapolis, 1987, s. 216.

90 Kuritz, Paul, **the Making of Theatre History**, Prentice Hall, 1988, s. 307.

“Uygarlığın doğal ilerlemesini yöneten temel yasa; insanlığın geçmesi gereken, birbirini takip eden genel gelişim aşamalarını da büyük bir titizlikle belirler. Bir yandan, bu yasa insanlığın içgüdüsel olarak kendini mükemmelleştirme eğiliminden doğar. Neticede, bu güdü, en az bu kalıcı eğilimi üreten diğer güdülerimizin bir kombinasyonu kadar kontrolümüzün dışındadır.”⁹¹

Nedenselliğin bireyin aklında temellendirilemediği bir dünyayı takiben Comte’un tüm uygarlığın gelişimini bireysel bir gelişimi karşılayacak devasa bir metafor olarak kullanması, Comte’un görmezden gelemeyeceği bir düzensizliği yine düzene kavuşturma gayretini gösterir. Gelişme ve ilerleme arzusuyla lineer bir mantık, Comte’un bilimsel pozitivist düstur edinmiş olmasına karşın bir tür içgüdü olarak tanımlanır; böylece Hume’un nedenselliğe getirdiği türden bir eleştirinin ilerleme ve gelişme arzusuna getirilmemesi de sağlanmış olur. Eğer her bireyin içinde durdurulamaz, insanın üstünde herhangi bir kontrol yetisi olmayan bir mükemmel olana ulaşma niyeti varsa, böyle bir akla karşı çıkılmaz, biz bu arzunun somutlaşarak vücut bulmuş halini kendi gözlerimizle görmesek de o vardır çünkü uygarlıklar da, tüm bir dünya da böyle ilerler. İlerleme ve mükemmeliyet kaygısının bir temel yasaya bağlanması fikri de her şeyin rastlantısal olabileceğini öne süren⁹² Hume’u dışlar.

Comte’da kesin bir tanıma kavuşturulmayan bu temel yasa, Comte’un pozitivist dünyasının altında yatan bir dinamiği tarif eder. Tamamen aynı yasadaki bahsetmiyoruz olsak da, lineer, sistemli ve aşamalı bir ilerlemeyi dramatik yapının temel yasalarından ilan eden Freytag’ın yaklaşımı bu pozitivist önermeyi andırır. Bağlamı bakımından değilse de, önce bir dinamiği kendilerinin varsayması, ardından varsayılmış bu dinamiğin tarif ettiği dünyanın kendi kuralını oluşturması sebebiyle bu yasaların tesis edilme biçimleri aynıdır. Freytag’ın *introduction-the rising movement-climax-the falling movement ve catastrophe* arasındaki zorunlu sıralılık ilişkisi⁹³ tragedya karakterinin bilgisini oluşturur. *Introduction*’da tragedya kahramanı çevresindeki dramatik dünyanın kurallarını sorgulamaya başlar.⁹⁴ Bir süre sonra kaynağı karakterin dışında başka biri/bir şey/bir düzen olan, gizemli görünen, bir yanlış anlaşılardan doğan ya da saklanan bilgiler ve açıklanamayan her şey, karakter için bir anlam kazanır. Kendini sarıp sarmalayan bu dünyanın yasalarını ve işleyiş biçimlerini kavrayan karakter, bu dünyadan doğan temel çatışmasına doğru yol alır. Bu çatışma, baştaki bilinemez olanın artık bir bilgi nesnesine dönüşmüş olmasından kaynaklanır. Dünya aynı olsa da karakter, o dünyanın içindeki aynı insan

91 Comte, Auguste, **the Crisis of Industrial Civilization: The Early Essays of Auguste Comte**, Heinemann, Londra, 1974, s. 216.

92 Ya da şöyle demek de mümkün: Hume’un niyeti rastlantısallığı öne çıkarmak olmasa da, Hume’un hipotezinin sonucu rastlantısallıktır.

93 Freytag, **Technik**, s. 36.

94 Model oyunların içeriklerini yine Freytag’ın yapısına uyarlayarak düşünelim: *Medea*: “Ama yaşadığı dünya şimdi ona düşman kesildi, yaralıyor onu.”; *Hamlet*: “Tam nedendir ne içindir bilmiyorum ama birazcık anlıyorsam ben bu işten, bizim ülkemize bir garip şey musallat olacak.”; *a Streetcar Named Desire*’da Blanche: “Bana verilen adresi hiç anlamamışlar galiba, *Elysian Fields* burası olamaz.” Euripides, **Medea**, s. 9; Shakespeare, William, **Hamlet**, s. 599; Williams, Tennessee, **a Streetcar Named Desire**, s. 120.

değildir.⁹⁵ Sonunda "ne karakterin⁹⁶ tecrübesi ne şiirsel kaynaklar, ne iyi bir konu ne de bilgece, açık ve keskin bir görüş yeterli olur"⁹⁷, bunların tümünün bir birleşimi hem iyi bir dramatik metin için gereklidir hem de bir karakterin varacağı yer için. Buradan hareketle, Freytag'ın *Technik*'inde tecrübesiyle, bilgeliği ve o dünyaya dair açık seçik bir görüşü birleştiremeyen karakterin başarılı olmasına imkân yoktur. Tragedyaların, kahramanları için *catastrophe*'yle sonuçlanmasının da nedeni bu birleşimin "trajik şüphe" altında bir türlü mümkün olmamasıdır.

Aralarında kurulacak bir bağ tarihsel olarak mümkün olduğu gibi, Freytag'ın *Technik*'inin baştan aşağı ampirik ve soyut bir bilgi nesnesinin arayışında olması da pozitivizmle ve akılcılıkla kurulacak ilişkiyi mümkün kılar. Comte'la bağ kurmak bakımından işlevsel olan bu gizli ilişki, Freytag'ı eleştirenlerin de temel dayanağıdır. Freytag, "Yunan tragediyalarından artık derin bir biçimde etkilenmiyoruz çünkü evreni artık özü itibariyle rasyonel bir varlık olarak, olan olayları ise insan aksiyonuyla açıklanabilir görüyoruz,"⁹⁸ dediğinde yine Comte'un üç aşamasıyla paylaştığı o temel prensibi hatırlamak mümkündür:

"[...] Comte'nin yasaları insan aklının tüm gelişimini farklılıklarıyla gösterir. Buna göre bilgimizin her alanı, sırasıyla üç kuramsal aşamadan geçer: Teolojik/kurmaca, metafizik/soyut ve bilimsel/pozitif. Bu üç açık seçik biçimde birbirinden ayrı ve birbirine karşı çalışan felsefi düşünme biçimlerinden ilki yola çıkışın mecburi ilk durağıdır; ikincisi bir geçiştir; üçüncüsü ise sabit ve nihaidir. Teolojik aşamada, insan aklı, şeylerin kendilerine içkin doğasını sorgulamasıyla başlar -bizi etkileyen görüngülerin kökeni ve amacı- ve bu olguların doğüstü faillerin kesintisiz eylemlerinin doğrudan bir sonucu olduğunu varsayar. Metafizik aşamada [...] bu doğüstü failer soyut güçlerle yer değiştirir; bu soyutlama kişiseldir; her şeye içkindir ve gözlemlenebilen her olguyu açıklayabilmek yetisini geliştirmeye başlar. Pozitif aşamada insan aklı, mantığı ve gözlemi, olan şeylerin arasındaki bağlantıları, benzerlikleri ve sıralılık ilişkisi gibi değişmez ve sabit yasaları keşfetmeye çalışır. Sonunda, hakikatin açıklanması, önceki fenomenlerle genel bir hakikat arasındaki bağın tesisidir."⁹⁹

Aşamalı -ya da dramatik terminolojinin ifade biçimlerinden feyz alacaksa "atlatılması gereken türlü türlü badirelerle örülü"- pozitivist Comte ve dramatik Freytag dünyalarının ikisi de ürettikleri hakikat ve ima ettikleri dünya bakımından ampiriktir. Denemeye ve insan aklına dayalı bu dünya tasavvurunda, her şey bir çözüme kavuşur, gizem ve doğüstü olana hükmedilir, insan aklının bulunduğu bu çözüm bir bilgi niteliği taşır. Comte'un pozitivist ve bilimsel uyarılığın insanıyla Freytag'ın dramatik kahramanı ancak kendi aklının tüm melekelerini yeterli biçimde

95 *Medea*: "Ne oluyor böyle bana? Güldürecek miyim kendimi düşmanlarıma?"; Hamlet: "İntikam değil ki bu, yapmanın bedeli olsa olsa."; a *Streetcar Named Desire*'da Blanche: "Hayvan gibi davranıyor, hayvanlar ne yapıyorsa onu alışkanlık edinmiş! Sanki insandan aşağı bir şey var onda, daha insan olamamış bir şey!" Euripides, *Medea*, s. 49; Shakespeare, William, *Hamlet*, s. 619; Williams, Tennessee, a *Streetcar Named Desire*, s. 145.

96 Ne de ozanın.

97 Freytag, *Technik*, s. 43.

98 Carlson, Marvin, *the Germanic Tradition in the Late Nineteenth Century*, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996, s. 258.

99 Brown, Robert, *Comte and Positivism*, the Nineteenth Century, Routledge History of Philosophy serisi içinde, ed. Ten, C.L., Cilt: 7, Routledge, 2005, s. 125.

kullanamadıklarında, kendi dünya düzenlerine/*mythos*'larına bir çözüm bulamadıklarında ise biri Comte öncesi akla dayalı ama anti-nedenselliği düstur edinmiş, ekstrem bir Kartezyen düşüncesinin ürünü “hiçbir şeyin bilinemeyeceği” Hume’cu dünyaya, diğeri ise çözüme kavuşmayan, açık uçlu hikâyelere, tesadüfî olay örgülerine ve çatışmanın muğlaklığına mahkum edilirler.

Üç model oyunun da dramatik yapılarına yapılacak herhangi bir müdahalenin, o halde, olay örgüsü ve hikâye dışında¹⁰⁰ o metinleri farklı paradigmlar arasında bir geçişe zorlamak anlamına geldiğini tekrarlamalı. Tekniğin öğelerinin, dramatik metinleri bir arada tutan bir zank gibi yerlerinin değiştirilmesi, yerlerinden edilmesi, önemlerinin azalması ve artması önce oyun yazarlığının, ardından dramaturjinin zanaatı sonucunda üretilen önermenin de değişime zorlanması demektir. Dolayısıyla, sözü edilen iki tür yaklaşıma ve dramatik yapının fonksiyonuna geri dönülebilir: Birincisi, dramatik yapı ve teknik, önce o metnin *narrative*'ini ve hikâyesini olabilecek en yetkin biçimde açık etmek için kullanılan bir araçtır. İkincisi, bu araç, kullanıldığı haliyle metnin hikâyesinin dışında o metnin verili bir zamanda, dönemde ve yerde “dış dünya”yla ve kendisi dışında disiplinlerle olan ilişkisine dair bir yorum alanı açar. Dramatik yapının sınırlarını belirlediği, kurallarını koyduğu, bu kurallar arasında bir özgürlük alanı olarak kurduğu dramatik dünya, oyunun/yazarın dış dünyasının toplumsal-siyasal hakikatiyle uyum içinde olabilir.¹⁰¹

Bu sözü edilen ikinci fonksiyonun, sadece on dokuzuncu yüzyıl Freytag’ında değil Antik Yunan’dan sonra herhangi bir dönemde gözetilmesinin, metinlere uygulanmasının ise örtük başka bir işlevselliğinden daha söz edilebilir. İster “hakiki” ister dramatik bir dünyadan söz edelim, ister model olarak Medea’yı ister eleştirinin kavramsal çerçevesi için Propp’u kullanalım; dramatik dünyanın kendine ait bir önermesi olduğunu ve bu yolla bir mikrokozmos içinde kendine ait bir hakikat ürettiğini öne sürmek; Antik Yunan’dan sonra tiyatroyla felsefe arasındaki var olan, önce din ekseninde ilerleyen sonra metodik şüphecilikle ortadan kalkan içkin bağın geri kazanılması anlamına gelir. Dramatik yapının, hem bizi hem de kendi karakterlerinin içinde buldukları dünya hakkında hem üretecek bir bilgisi vardır hem de gösterilen bu hakikatten doğacak ontolojik bir dramaturji mümkündür. “*Hakikat*”, Hume’dan da, Comte’dan da çok sonra Alain Badiou’nun¹⁰² diyeceği gibi “*her şeyden önce yeni bir şeyse [...] önce bir olayın gerçekleşmesi, ardından bu [olayın] ilettiği ve tekrar edilen [bir hakikat olarak] bilgi[ye]*”¹⁰³

100 *Catastrophe*'si olmayan oyunlara bir çözüm bulmak, *exciting force*'u olmadan *climax*'e tırmanan bir metne olay örgüsündeki dramatik olaylardan bir dramatik an atfetmek gibi.

101 *Medea*'da olduğu gibi. Medea'nın söylediklerinden bir tür *oikos-polis* iki kutupluluğu çıkarılsa da, Euripides ve Aristoteles'in Antik Yunan'ı zıtlıkla değil iki şeyin aynı anda varlığıyla şekillendirilmiştir. *Poetika*'da birlikte çalışan tüm dramatik öğelerin toplamının oyunun neticede bir *deus ex machina*'ya ve açık uçlu bir sona varması, yani metnin sonuç niyetine iki şeyden birini tercih etmeyen dramatik yapısı, hikâyenin içeriğine karşı çıkıyor gibi görünmekle birlikte “dış dünya” ve dramatik dünya aslında aynı “taraf”ta ve birbiriyle uyum içindedir.

102 Büyük ölçüde Heidegger'den hareketle.

103 Badiou, Alain, **Philosophy and Truth**, Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy içinde, Continuum,

dönüşüyorsa dramatik yapının tasavvur ettiği yeni dünyayla metindışı dünya uyumsuz olduğu durumda dramatik dünya okur/eleştirmene hangi dünyanın hakikatini sunar ve bir bilgi nesnesi haline getirir?

Will Dunne ve Stuart Spencer'in¹⁰⁴ dramatik yapı modelleri Freytag'ın *Technik*'inden karakterin merkezi konumu ve çevre karakterlerle olan ilişkileri, üçlü yapı gibi dramatik unsurlarda ayrılrsa da, karakterin lineer ilerlemesinin ve ikili çatışmanın varlığının korunmuş olması biçim değiştirerek de olsa Freytag'ın modelinin on dokuzuncu yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla kadar geldiğini gösterir ve birçok dramatik metinde de Freytag'ın öğelerinin bir tezahürüne rastlanılabilir. Bu bir stabilite imajı yaratsa da on dokuzuncu yüzyıl Almanyası'ndan bugüne dış dünyanın hakikatinin ve bilgisinin değişmediğini söylemek pek de mümkün değildir. Yalnızca siyaset-ekonomi-felsefe gibi alanlarda değil, tiyatro ve dramatik üretimler düşünüldüğünde de yaşanan değişiklikler Freytag'ın tahmin ettiği kadar radikal olmuştur. Freytag'dan yıllar sonra Avrupa'yı baştan aşağı etkileyen, dramatik yapıyı yerinden etmeye çalışan absürd tiyatroya karşın; dramatik gelenekle doğrudan doğruya hesaplaşan performatif kültüre, bu kültürün temellerini "*parçalanmış, bölünmüş, dejenere olmuş*"¹⁰⁵ bir dış dünyadan ve postmodernizmden ve geç kapitalizmden¹⁰⁶ almasına rağmen yaygın dramatik modelin on dokuzuncu yüzyıldaki hakikati ve bilgiyi üretecek bir dünya tasavvur etmesi, bize belki de David Hume'dan sonraki bir eğilimin pek de kesintiye uğramadan devam ettiğini söylüyor olabilir: Nedenselliğin, hakikatin ve bilginin Hume'dan beri epistemolojik-ontolojik olarak imkânsızlığının yerini dış dünyayı da yeniden kendi *axiom*'larıyla bilinebilir kılmaya ve kontrol altına almaya çalışan uyumsuz bir dramatik dünya tasavvuru, "modern-sonrası" tiyatrodaki kendini göstermektedir. Yirmi birinci yüzyılın hakikatinde artık lineerlik, progresif ilerlemecilik ve akıl, insan hayatının aksesuarları haline geldiyse; dünya en az Antik Yunan'daki kadar muğlak, belirsiz ve parçalanmış tarif ediliyorsa, *Technik*'i andıran bir dramatik dünyanın modernlik sonrası muğlaklığa potansiyel bir geri dönüşü reddettiği, bütünüyle dış dünyaya olmasa da en azından kendi mikrokozmosu içinde kesinliğin ortadan kaybolmasına müdahale ettiği de pekâlâ iddia edilebilir:

*"Eğer hakikat yeni bir şeyse, hakikatle ilgili temel felsefi sorun nedir? Sorun onun görünme biçimi ve başkalaşımıdır. Hakikat, gerçek olanın içinde bir tasavvura bağlıdır, bir yargıya değil."*¹⁰⁷

Londra, New York, 1999, s. 43-51.

104 Louis E. Catron, dramatik yazarlığın tekniklerini paylaşan sinema ve senaryo yazarlığı için Syd Field ve hatta Robert McKee bile bu isimlere dahil edilebilir.

105 Fischer-Lichte, Erika, **Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre**, Routledge, Londra, New York, 2005, s. 85.

106 Ayrıca bkz. Jameson, Fredric, **Theories of the Postmodern**, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism içinde, Duke University Press, 1991.

107 Badiou, Alain, **Philosophy and Truth**, s. 61.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Allen, Graham, **Semiology**, Roland Barthes içinde, Routledge, 2003.
- Arıcı, Oğuz, **Karaktersiz Tragedya**, *Tiyatroyla Düşünmek* içinde, Habitus Kitap, 2016, İstanbul.
- Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14. Basım, 2006.
- Badiou, Alain, **Philosophy and Truth**, Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy, Continuum, Londra, New York, 1999.
- Blackburn, Simon, **Oxford Dictionary of Philosophy**, İkinci Edisyon, Oxford University Press, 2008.
- Blankenship, Debra, **Oikos and Polis in the Medea: Patterns of the Heart and Mind**, Anthós (1990-1996), Cilt 1, Sayı 3, Makale 14, 1992.
- Bloom, Harold, **Bloom's a Streetcar Named Desire**, Chelsea House Publishers, 2005.
- Blundell, Mary Whitlock, **Ethos and Dianoia Reconsidered**, Essays on Aristotle's Poetics içinde, ed. Rorty, Amelie Oksenberg, Princeton University Press.
- Broude, Ronald, **Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England**, Renaissance Quarterly içinde, 28.1, Bahar 1975.
- Brown, Robert, **Comte and Positivism**, the Nineteenth Century, Routledge History of Philosophy serisi içinde, ed. Ten, C.L., Cilt: 7, Routledge, 2005.
- Cardwell, Douglas, **the Well-Made Play of Eugène Scribe**, the French Review, Cilt LVI, No: 6 içinde, Mayıs 1983.
- Carlson, Marvin, **Italy and France in the Early Nineteenth Century**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996.
- Carlson, Marvin, **the Germanic Tradition in the Late Nineteenth Century**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996.
- Carlson, Marvin, **the Renaissance in England and the Netherlands**, Theories of the Theatre içinde, Genişletilmiş Edisyon, Üçüncü Baskı, Cornell University, 1996.
- Comte, Auguste, **the Crisis of Industrial Civilization: The Early Essays of Auguste Comte**, Heinemann, Londra, 1974.
- Comte, Auguste, **the Positive Philosophy**, Volume I, çev. Harriet Martineau, Batoche Books
- Dean, David, **Law-Making and Society in Late Elizabethan England: the Parliament of England, 1584-1601**, Cambridge University Press, 1996.
- Descartes, Rene, **Meditations on First Philosophy**, çev. Jonathan Bennett, dijitalleştirilmiş ve Bennett tarafından yeniden yorumlanarak ele alınmış versiyonu, son geliştirilmiş versiyon: Nisan 2007.
- Dunne, Will, **the Dramatic Writer's Companion: Tools to Develop Characters, Cause Scenes, and Build Stories**, the University of Chicago Press, 2009.
- Euripides, **Medea**, Mitos Boyut Yayınları, İkinci Basım, çev. Metin Balay, İstanbul, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika, **Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre**, Routledge, Londra, New York, 2005.
- Ford, Andrew, **the Purpose of Aristotle's Poetics**, Classical Philology 110 içinde, 2015.
- Freytag, Gustav, **Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art**, çev. MacEwan, J. Elias, Scott, Foresman and Company, Chicago, Üçüncü ve dijital edisyon.
- Halliwell, Stephen, Giriş, **Aristotle's "Poetics"** içinde, Chicago, 1998.

- Hug, Kathleen E., **Outline of the U.S. Economy**, U.S. Information Agency, 1981.
- Huizinga, Johan, **Homo Ludens, A Study of the Play-Element in Culture**, Routledge, 1949.
- Hume, David, **an Abstract of a Treatise of Human Nature**, An Enquiry Concerning Human Understanding içinde, ed. Eric Steinberg, İkinci Edisyon Hackett Publishing, Cambridge, 2009.
- Ishay, Micheline R., **the World Wars: the Institutionalization of International Rights and the Right to Self-Determination**, the History of Human Rights içinde, University of California Press, 2008.
- Jameson, Fredric, **Theories of the Postmodern**, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism içinde, Duke University Press, 1991.
- Kataria, Gulshan Rai, **the Hetairas (Maggie, Myrtle, Blanche)**, Tennessee Williams's a Streetcar Named Desire, Bloom's Modern Critical Interpretations içinde, Infobase Publishing, 2009.
- Kuritz, Paul, **the Making of Theatre History**, Prentice Hall, 1988.
- Lynch, William F., **the Drama of the Mind: An Ontology of the Imagination**, Notre Dame English Journal, Cilt: 13, Sayı: 1, Güz 1980 içinde.
- Mamet, David, **Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama**, Vintage Books, New York, 1998.
- Mishra, Raj Kumar, **a Study of Form and Content**, Journal of English and Literature Vol. 2(7), Eylül 2011.
- Shakespeare, William, **Hamlet**, the Complete Works of Shakespeare, Volume II içinde, Nelson Doubleday, Inc., New York, 1950.
- Spencer, Stuart, **the Playwright's Guidebook**, Faber and Faber, New York, 2002.
- Williams, Tennessee, **a Streetcar Named Desire**, New Directions, Sekizinci Edisyon.
- Zerba, Michelle, **Doubt and Skepticism in Antiquity and the Renaissance**, Cambridge University Press, 2012.



Bir Montaj ve Düzenleme Pratiği Olarak Oyuncu Dramaturjisi

Actor's Dramaturgy as a Practice of Montage and Editing

Hakan Altun¹ 



¹Post Doctorate Researcher Dr., Goethe University, Theater Film and Media Department, Frankfurt, Almanya

ORCID: H.A. 0000-0001-9722-5895

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Hakan Altun,
Goethe University, Theater Film and Media
Department, Frankfurt, Almanya
E-posta/E-mail: delininyeri@gmail.com

Başvuru/Submitted: 29.03.2019
Kabul/Accepted: 09.05.2019

Atıf/Citation:

Altun, Hakan. "Bir Montaj ve Düzenleme Pratiği Olarak Oyuncu Dramaturjisi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 28, (2019): 31-54.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.647976>

ÖZ

Bu çalışma, bir sanat alanı olarak kurulmasından itibaren, oyunculuğun temel uğraklarını ziyaret ederek oyuncu dramaturgisinin serüvenini tartışmayı hedeflemektedir. Oyuncu dramaturjisi, oyunculuk alanındaki iktidar ilişkilerinin, mücadele ve müzakerelerin izini içinde barındırır. Yönetmenin hegemonyası altında şekillenen oyuncu dramaturjisi, ağırlıklı olarak performans öncesi hazırlık aşamasının temel unsurlarından biridir ve başat anlamı ayrıcalıklı kılmak için anlam üzerinde gerçekleşen mücadeleye/müzakereye işaret eder. Bu alandaki mücadele, yönetmenin otoritesini ihlal eden oyuncunun özgürleşmesi lehine sürmektedir. Bu çalışma diğer yandan, gerek oyunculuğun gerekse oyuncu dramaturgisinin, kesintisiz bir biçimde karakter yaratma pratiği değil, her halükarda (tartışılan bütün yaklaşım ve metotlarda olduğu gibi) parça bütün diyalektiğiyle şekillenen bir parçalara ayırma, seçme, düzenleme ve kurgu pratiği olduğunu ileri sürmektedir. David Mamet'in önerdiği güzergah, kurguyu oyunculukta/oyuncu dramaturjisinde doğrudan bir yöntem olarak kullanırken, oyuncuya tanıdığı özerklikle, yönetmen merkezli paradigmanın sınırına gelindiğini de ortaya koyar.

Anahtar Sözcükler: Dramaturgi, oyunculuk, oyuncu dramaturjisi, organik dramaturgi, fiziksel aksiyonlar, müdahale edilmemiş eylemler, montaj

ABSTRACT

The aim of this study is twofold. Firstly, it attempts to discuss the background and fault lines of actor's dramaturgy by making rounds its basic moments since acting established as art. Actor's dramaturgy involves and reflects the power relations, struggles and negotiations of field of acting. Actor's dramaturgy, as a fundamental component of pre-performance stage, is shaped under the hegemony of director and indicates the struggles over the dominant meaning, beside struggle proceeds in favour of liberation of actor against authority of director. Secondly, it claims that both acting and actor's dramaturgy that formed in part-whole dialectics is the practice of segmentation, selection, editing and montage. The conceptual tool kit of cinematography is used for discussions on acting and dramaturgy to transgress the margins between theatre and cinema. Mamet's suggestion on acting/actor's dramaturgy is about using

montage directly and gives autonomy to actors. Indicating the edge of director-based paradigm makes his method important in this context.

Keywords: Dramaturgy, acting, actor's dramaturgy, organic dramaturgy, montage, physical actions, uninfected actions

*“Yönetmen noktalama işaretlerini koyar,
oyuncu kanyla yazar”*

Meyerhold

“Oyuncu yürümez, bir adımını diğerinin ardından atar”

Barba

“Oyun, oyuncu için kendi icrasının ötesinde
hiçbir anlam içermez”

Mamet

Giriş

“Oyuncu¹” verili bir tarihsel-toplumsal aralıkta, özerk bir sanat alanında (tiyatro), üretilmiş bir mekanda (tiyatro) ve bu “alan-mekan”ın aktörleri arasındaki iktidar ilişkilerinin dolayımında, parçalı bir güzergahta oluşur. Oyunculüğün çağdaş türevlerinden biri olan ve onunla aynı mücadele/müzakerenin izlerini taşıyan oyuncu dramaturgisinin de tek boyutta değerlendirilmesi mümkün değildir. Ancak her durumda oyuncu dramaturgisinden azade bir dramaturgi, aksak bir dramaturgidir. Oyuncunun sahne üzerinde ve özellikle de performans anındaki belirleyiciliği, öncelikle onun failliğini teslim etmeyi gerekli kılar. Yaratıcı sürecin ortaklarından biri olan oyuncu, bu sürece iki açıdan katılır. İlk olarak bedenini gerektiği gibi ve ustalıklı kullanabilen bir zanaatçıdır. İkinci olarak -aktörlerinden biri olduğu sanat alanının gereği- sürecin entelektüel taşıyıcılarından biridir. Bu bağlamda oyuncu dramaturgisi, oyunculukta zanaatla sanatı pekiştiren köprü olarak düşünülebilir. Bu köprü üç temel hat üzerinden kurulur. Düşünsel düzlemde oyunun (metnin) dramaturjik aksının bir devamıdır. Teknik olarak, oyuncunun temsil ettiği/gösterdiği/taşıdığı oyun kişisini ve ilişkiler ağını inşa ederken kat ettiği dramaturjik güzergah ve uğraklara işaret eder. Performans bağlamındaysa, yönetmen tarafından işaretlenen performans/oyun dramaturgisinin bedenle ve bedene yazılması olarak düşünülebilir.

Diğer yandan, teatral alanın halihazırda yönetmen ve oyuncu arasında tesis ettiği hiyerarşi oyuncuyu yönetmene tabi kıldığından, oyuncu dramaturgisi yönetmenin isterlerine göre şekillenir. Tiyatro, sanat alanına dönüştükten sonra (durum oyundan tiyatroya geçiş olarak özetlenebilir) ayrı uzmanlık dallarına bölündüğünde, bu alanları toparlayarak bir bütün haline getirecek bir yaratıcıya (yönetmene) gereksinim duyulmuştur. Ancak oyun yazarının sanatçı olarak sahneye

1 Oyuncu, Türkçede oldukça geniş bir anlam aralığına sahiptir. Kavramın müphemliğine karşın, kolektif/eşitlikçi bir alanın yankılarını halen içinde barındırması ve cinsiyetçi/hiyerarşik dikotomileri bozan queer potansiyeli hasebiyle ideolojik içerimi sahiplenilerek; bununla birlikte daraltılmak suretiyle, bir sanat alanı olarak ayrımlanarak inşa edilen tiyatronun asal öğelerinden biri olan aktör/aktrisi karşılamak için kullanılmaktadır.

çıkıldığı bu tarihsel eşik, aynı zamanda, paradoksal olarak sahneden (ve tiyatrodan) kovulduğu eşiktir. Böylece, metni sahneye ulayacak düşünsel, plastik ve teknik bir hat gerekli ve kaçınılmaz olduğunda, (kimi zaman dramaturgların, ama çoğu zaman adını zikretmeden yönetmenlerin üstlendiği) dramaturgi de bir alan olarak doğmaya başlar. Bu nedenle, teknik yönü ağır basan bir uzmanlık dalı olarak şekillenen oyunculuk, metin ve dramaturgi ile bağ kurmak için, çoğu zaman yönetmenin dolayımına (oyuncu dramaturgisine) gereksinim duyar. Yönetmenin, metne atfettiği öneme bağlı olarak, oyuncu için tanımladığı/sınırlarını çizdiği alan ve inşa edilmiş bu alanda oyuncudan beklentisi, kabaca oyuncu dramaturgisi olarak nitelenebilir. Bu süreçte oyuncunun özerkliği, ancak yönetmenin ona tanıdığı kadardır ve son kertede bir söylenden ibarettir. Oyuncu odaklı yaklaşımlar/sistemlerle oyuncu dramaturgisinin kapsamı arasında ters orantılı bir ilişki vardır. İronik olarak, oyuncuya yaratma özgürlüğü tanıdığını beyan eden birçok yaklaşım (ya da başka bir deyişle sistem), büyük ölçüde kurallı bir temsil öncesi (oyuncu dramaturgisini de içeren) çalışma güzergahı inşa ederken; odağına metni alan kimi yaklaşımlar ise oyuncuya (metinden ve yönetmenden bağımsız) daha fazla özerk alan tanır. Kısaca, oyuncu dramaturgisi oyuncu ve yönetmen arasındaki iktidar ilişkilerinin tezahürleri olan farklı veçhelerle sahiptir.

Her ne kadar, oyuncu dramaturgisi kavramını Barba dillendirmişse de, mevzuya detaylı olarak ilk eğilen Stanislavski olmuştur. Yazarın inşa ettiği evreni, yine onun yarattığı karakter aracılığıyla vekaleten sahnede “can”landırarak bir oyuncuya gereksinim duyan Stanislavski, beklediği teatral gerçekliği elde edebilmek için, oyuncunun kat etmesi gereken bir güzergah/dizge üretir. İstikameti, menzil ve merhaleleri belli/tanımlı olan bu güzergah, en nihayetinde oyuncunun kendi başına deneyimleyeceği/yaşantılayacağı bir yolculuk olarak nitelenebilir. Oyuncunun bir rolü yaratabilmesi için, yönetmenin ondan izlemesini istediği bu rotaya kısaca oyuncu dramaturgisi diyebiliriz. Öte yandan Stanislavski, murad ettiği hedefe erişebilmek için yöntemini tiyatro yaşamı boyunca geliştirmiş ve değiştirmiştir. Temel motivasyonu aynı kalsa da, yöntem, başladığı nokta ile ulaştığı son nokta arasında ciddi bir sapma gösterir. Bu sapma bağlamında, yöntem kabaca iki döneme ayrılabilir. “Coşku belleği” ile nitelenebilecek ilk aşama yerini “fiziksel aksiyonlar”la ifadesini bulan ikinci aşamaya bırakır. Stanislavski’nin daha yetkin bir döneminin ürünü olması ve kurulmaya çalışılan çerçeveye daha yatkın olması nedeniyle, çalışmada fiziksel aksiyonlar yaklaşımı dikkate alınacaktır.

Oyuncu ile başka bir biçimde ilişkilenen Barba ise, oyuncusunu² massederek onu bir avatar gibi kullanır ve adeta oyuncunun bedenine bürünerek temsilde görünür olmaya çalır. Son kertede, Barba’nın oyuncu dramaturgisine yaklaşımı oyuncuyu görünmez bağlarla kontrol edebileceği, onu eğip bükebileceği ve malzeme olarak kullanılacak bir kıvama getirebileceği medyum olarak iş görür. Oyuncu dramaturgisinde diğer bir eğilimin temsilcisi olan Mamet, tersine, metinden/yazardan referansla belirlediği uğrakları işaretledikten sonra oyuncuyu özgür bırakır. Stanislavski’nin fiziksel aksiyonlar yaklaşımına yakın, ancak oyuncuya ipotek edilen

2 Oyuncuyla kurduğu ilişkiyi beyan etmesi nedeniyle iyelik eki Barba’nın kendi kullanımından taşınmıştır.

psikolojizmi ve karakter yaratımını reddeden basit bir yöntem önerir. Oyuncudan talebi yazarın inşa ettiği evreni ve/veya karakteri canlı/yaşayan ve akışkan bir hale getirmesidir.

Bütün bu yaklaşımlar/yöntemler, oyuncunun role yönelik/performans öncesi hazırlık aşaması için önerdikleri dizgenin karakteristiğinde ortaklaşırlar. Oyuncu keşfeder, biriktirir, seçer, birleştirir, ayıklar, düzenler ve tekrar düzenler. Sinema sanatıyla analogi kurarak ifade edecek olursak, kurgucudan bir farkı yoktur. Kurgu ve düzenleme marifetiyle şekillenen bedeni aracılığıyla dramaturgiyi görünür kılar. Tam da bu nedenle, muradı oyunculuk aracılığıyla dramaturgiyi üreten ve dramaturgi üzerinden oyuncuyu inşa eden girift bir süreci irdelemek olan bu çalışma, oyunculuğun zaten fitratında olmayan karakter yaratmanın sürekliliği aldatmacasını bozduğu için sinema alanını ve karakteri canlandırma yetisinin oyuncuya ait olduğu kandırmacasını ifşa ettiği için de kuklayı aklında tutarak ilerleyecektir.³ İçinden geçtiğimiz tarihsel eşikte, yönetmenin -ve kısmen yazarın- görünür ya da örtük tahakkümü altında olan ve sahneleme/reji ideolojisini içselleştiren oyunculuk alanı için dramaturgi, son kertede bir montaj ve düzenleme pratiğinden oluşur. Oyuncunun, icrasıyla yaşam verdiği dramaturgi mevhumu, bizzat oyunculuğun inşasının da yapı taşlarından biridir.

Çalışman, oyunculuk performansını kesintisiz ve bir bütün olarak karaktere bürünme pratiği olarak değerlendirmek yerine, parça-bütün diyalektiği içinde irdelemeye yönelir. Montaj fikrini ortaya atan ve anlatım dilini de bu fikir üzerine inşa eden sinemanın dolayımı, tam da oyuncunun parçalardan bütün yaratma pratiğini görünür kılmak için kullanılmış ve bu nedenle sinema ile tiyatro arasındaki sınırın aşındırılması özellikle yeğlenmiştir. Böylesi bir tercih, bir ayrımla tanımlanan sinema ve tiyatro oyunculuğu kategorilerini de ilk adımda iptal eder.

Anlam Üzerinde Mücadelenin Başat Aracı Olarak Dramaturgi

İpşiroğlu'nun “düşünsel tasarım”⁴ olarak nitelediği dramaturgi, tiyatronun sanat alanı olarak fragmanlı bir yapıyla inşasının ardından, metinle icra arasında oluşan çatlağı kapatma ihtiyacına binaen metni sahneye ulamanın bir aracı olarak ortaya çıkmıştır. “Hem bir yapıtın mimari yapısı; hem de üretim sürecini, ürünün terkiibini ve izleyicinin idrakini kolaylaştıran yaratıcı stratejilerin ve ilkelerin derlemi olarak anlaşılmalıdır. Kuramsal perspektifi artistik pratiklere ilişitirir.”⁵ Turner ve Behrndt de tasarım düşüncesine yakın durur. “Dramaturgi, bir eseri oluşturan ayrılmaz parçaların kesişmesi/kaynaşması ve bunların izleyici için nasıl bir araya getirileceğiyle ilgilenen bir teatral etkinliğin mimarisidir.”⁶ Etimolojik olarak Antik

3 Bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte, bir yönüyle Grotowski'nin tiyatroya yaptığı gibi, oyunculuğun da kati suretle yoksullaştırması gerektiğinin altının çizilmesi gerekir. Böylece oyuncu, üzerine yıkılan fazlalıklardan kurtulduğunda, bu ağırlığın altında ezilen hünnerleri de ortaya çıkacaktır.

4 Zehra İpşiroğlu, *Dramaturgiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama*. Habitus, İstanbul, 2004, 242.

5 Pil Hansen, “The Dramaturgy of Performance Generating Systems”, *Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Ed.: Pil Hansen & Darcey Callison, Palgrave Macmillian, New York, 2015, 124.

6 Cathy Turner & Synne K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance*. Palgrave Macmillian, New York, 2008, 18.

Yunan kökenli *dramatos* (drama) ve *ergosun* (üreten/ırgat) birleşiminden oluşan *dramaturgos* sözcüğüne dayanır. Antik Yunan tiyatrosunda tipik olanın, üretim sürecinin bütünselliği olduğu; yani, oyunu yazan ile sahneleyen arasına ontolojik ayrımlar koymadığı göz önünde tutulursa, dramaturgos (drama-ırgatı) kavramının bir düşünceyi/anlamı üretmekten sorumlu kişileri nitelediği savlanabilir. Binlerce yıl sonra dramaturgi kavramı vücuda geldiğinde, anuyumlu olarak tutunduğu bu kavram kuşkusuz manidardır. Antik Yunan düşüncesinde, bugün kullandığımız anlamda -Shiner'in ifadesiyle “yaklaşık iki yüzyıllık geçmiş olan bir Avrupa icadı olan”⁷- sanat kavramı yoktur. Sanat yerine kullanılan *techne* sözcüğü “insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu. ... Aristoteles, sanatçı/zanaatçının belli bir hammaddeyi... alıp belli bir fikir ve işlem kümesini... kullanmak suretiyle belli bir ürün... imal ettiğine inanıyordu.”⁸ Dramaturginin seyrüseferi de, parçası olduğu alan gibi, yaklaşık iki yüzyıllık Avrupa merkezli bir geçmişe sahiptir. Bu süreçte, kavramın kapsamı ve niteliği değişse de, anlam üretmek olan başat işlevi baki kalmıştır.

Modern dönemin ürünü olan dramaturgi kavramı, üretildiği dönemden -kapitalizmden- soyutlanarak anlaşılabilir. Sanatın pazara entegrasyonunun başladığı tarihsel bir eşğin çıktısı olarak, modern kapitalizmin açtığı sanat ile zanaat arasındaki yarığa yerleşen tasarım kavramıyla yakından ilişkilidir. Çakır, tasarım düşüncesinin onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılların endüstriyel devriminin bir parçası olarak uzmanlaşmayla birlikte oluştuğunu, sanat ve zanaattan farklılaşarak ortaya çıktığı fikrindedir. “Zanaatların düşünceye ve uygulamaya dayalı öğeleri arasındaki parçalanma tamamlanırken, tasarım modern anlam ve işlevini kazanır. ... Bir tasarım disiplini olarak mühendislik, bilim üretimine uygulanması amacıyla örgütlenir ve tasarım da sanatın üretime uygulanması amacıyla kurumlaşmaya başlar.”⁹ Tasarımın tiyatrodaki yansıması, çoğu zaman “yorum” sözcüğüyle ifadesini bulan dramaturgidir. Kapitalizm tiyatroyu tam da inşa ettiği anda sanat eseri ve meta olarak ikiye böler. Yapıt ve meta oluş arasına sıkışan tiyatro, dramaturgiyle bu çatlağı örtterek karşılık verir. Böylece alımlayıcı ve müşteri olarak karşısında duran soyut kitleyi de muğlaklaştırarak seyirciye dönüştürür. Dramaturgi, adı konya da konmasa da, düşünsel/edebi bir alanı (oyun) uygulama alanına (sahne) iliştiirmek için tarih sahnesine çıkar. Dolayısıyla, biri yapıta içkin anlamı üretmek/iletme, diğeri de ürünü pazar nezdinde cazip ve ayrıcalıklı kılacak stratejileri geliştirmek olan iki yönelimi içinde barındırır.¹⁰ Her durumda hedefinde mevcut üretim ilişkileri dolayısıyla yeniden üretilerek kuşatılan, “iskan edilecek çevre olarak soyutlamanın içine yerleş[tirilen]... imgelerle, işaretlerle ve ticari nesnelere doldurulacak”¹¹ sahne vardır. Son kertede imge/gösterge/şeylerle yeniden doldurulmak

7 Larry Shiner, *Sanatın İcadı Bir kültür Tarihi*. Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 21.

8 Shiner, aynı, 49 & 51.

9 Süreyya Çakır, “Geç Kapitalist Toplumun Değişen Dinamikleri ve Tasarım Kültürü”, *Medya ve Tasarım*, Ed.: Süreyya Çakır, Urzeni Yayıncılık, İstanbul, 2014, 17&20.

10 Dramaturginin pazara dönük ikinci yönelimi çalışmanın kapsamıyla ilişkili olmamakla birlikte, birinin diğeriyle ayrılmayacağı çalışma boyunca akılda tutulacaktır.

11 Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*. Çev.: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, 147.

(tasarlamak) üzere boşaltılan icra alanının mülkiyetine talip olan dramaturgi, dar anlamıyla düşünsel tasarım olarak ortaya çıkarken, tiyatronun diğer alanlarına da tasarım düşüncesi olarak bulaşır. “Sahnelemeyi amaçladıkları oyun metnini nasıl alımladıkları, nasıl bir düşünsel tasarımdan yola çıktıkları, kısaca metne nasıl bir yorum getirdikleri”¹² üzerinden tiyatronun bütün unsurlarının buluşacağı ortak bir zemin sağlar. Böylece “izleyiciyle kurulan köprünün bir aksamı olan yorum takımının bir parçasına dönüşür... Şüphesiz, icranın estetik üretimini kapsayan bu yorumlayıcı tavır oyunların da teorik iskeletini desteklemeye muktedirdir.”¹³

Tiyatro, kurucu bir parçalanmayla oluştuğunda, yazarı (edebiyat) arkasına alarak performansa (sahne sanatı) doğru yönelir. Estetik boyut olarak sahneleme ve düşünsel boyut olarak dramaturgi tiyatrodaki paradigmatik kaymanın asal öğeleri olarak su yüzüne çıkar. Bu parçalanmanın bakiyelerinden yönetmenin başat figür olarak arziendamı yeni paradigmanın alametifarikasıdır. Yazar (sahneden bağımsız yazan) ortaya çıktığı anda paradoksal olarak metin performanstan ayrılarak edebiyata dönüşür. Bu ilk adım, edebi alanın halesine gereksindiğinden, halen yazara odaklıdır. Ancak icra öncesi alanın ögesi olan yazarın eserini ve dolayısıyla işini tamamladığı varsayılarak sahne sanatı olan tiyatroya fiili erişimi engellendiğinden, hazırlık sürecinde gösterimin düşünsel hattını tasarlayacak yeni bir tür “yazar”a gereksinim vardır. Gösterim metninin anlamını/iletisini dokuyan bu yazara/yazarlığa, kabaca dramaturg/dramaturgi denebilir. Bu noktada “dramaturgi, bir düşünme kipi ve/veya bakış açısı olarak belirir.”¹⁴ Tiyatronun Avrupa/Batı merkezli yeni paradigması, son kertede yoruma (ya da başka bir deyişle tasarıma) odaklanırken, yönetmen de, yorumun faili olarak tiyatro tarihinde iz bırakmaya başlar. Tiyatronun varsıllaşması, yani eşanlı olarak ortaya çıkan öğelerinin özerkleşmesi, bu özerk öğeleri dramaturgi harcıyla birleştirerek sahneyi düzenleyen yönetmenin otorite(r)leşmesine neden olur. Böylece anlama hükmeden ve üretime damgasını vuran başat sanatsal güce dönüşür.

Bir sahne sanatı olarak biçimlenmeye başlayan tiyatrodaki sahne metni ontolojik bir öncelik tanımıyla doğar. Bu yüksek ivmeli öne çıkma, düşünsel olanın yazın alanında kalmasıyla sonuçlanır. Düşünsel alanla eylem alanının organik/bütünsel bağın kopması, yani birbirini dışlayan yazarlık ve sahneleme alanlarının ortaya çıkması, metinle gösteri arasında bir tür yeni bağ kurmayı gerekli kılar. Bu nedenle sahne sanatının doğum lekesi gibi duran ilksel eksikliği aşacak araçlara/stratejilere gerek duyulur. Bunlardan biri ve ilki kuşkusuz dramaturgidir. Yazılı (edebi) metin ile sahne metninin (performans) birleşimi olan bu organizmanın hareket edebilmesi için gerekli olan iki katı uzvun birbirine sürtünmesine engel olacak ara dokuyu dramaturgi sağlar. Dramaturgi, iki ayrı madalyonun ortak yüzüdür. Yazından başlayan ve gösterimi kuşatarak izleyiciye ulaşan düşünsel hat, bu süreç boyunca değişmeden kalan anlamsal/ideolojik

12 İpşiroğlu, ön.ver., 242.

13 Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 2006, 1&10.

14 Vida L. Midgellow “Improvisation Practices and Dramaturgical Consciousness: A Workshop”, *Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Ed.: Pil Hansen & Darcey Callison, Palgrave Macmillian, New York, 2015, 106.

taşıyıcıdır. Sanat yapıtını yekpare hale getiren bu dikiş, ürün tersyüz edilmeden görülemez; Çamurdan'ın ifade ettiği gibi, “gösteri içinde yitmek üzere yapılan bir çalışmadır.”¹⁵ Metinle ilişkisi bağlamında dramaturgi, ister aktarılacak metni çözümlmek, isterse dönüştürülecek ya da esinlenilecek kaynak metni yeniden yazmak olarak konumlandırılın; her durumda, kısa bir söyleyişle yorumlama diyebileceğimiz bir işlemle bir yazara “ait” metnin ecebileştiği diyarlara yaptığı yeni yolculuğa eşlik etmek olarak nitelenebilir. Yorumlama, sabit ve dondurulmuş addedilen metinle hesaplaşma itkisiyle hareket eder. Metni en dikkate alan haliyle bile yorum, incelemeyi, anlamayı ve nakletmeyi içinde barındıran bir okuma sürecidir. Dramaturginin “okuma” sürecinde “asal işlevi oyunu yazım dilinden sahne [görüntü] diline aktarmak ve bunu denetlemektir. ... Metnin içeriğiyle sahnenin biçiminin diyalektik ilişkisini inceler ve gösterinin seyirci tarafından algılanmasını gözetir.”¹⁶ Metni kaynak olarak gören haliyle ise yazım/yeniden yazım olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda, dramaturgi, metne yönelik ya da metni kullanarak gerçekleşen doğrudan bir hesaplaşmadır. Gerçeğe benzer bir dünya yaratmayı amaçlayan yanılısma tiyatrosunun artık tükendiği fikrinde olan İpşiroğlu'nun ifade ettiği biçimiyle, tam da bu tükenmişlikten kaynaklanan hesaplaşmanın bir gereği olarak “oyunun bugün bize ne söylediğini bulgulamak”¹⁷ son kertede metnin içine yeni anlam(lar) üflemek anlamına gelir. “Amaç hazır bilgiler vermek, çözümler sunmak, aydınlatıcı ve öğretici olmak değil çelişkilerin vurgulandığı bir düşünme sürecini göstermektir.”¹⁸

Dramaturgi, diğer yandan, izleyiciyle kurulan yeni ilişkinin de zorunlu bir sonucudur. Seyircinin sayısı, yapısı, beklentisi ve muhteiyatının farklılaşmaya başlamasıyla oluşan yeni sahne-seyir yeri ilişkisiyle birlikte, seyirci de massedilerek sahneden ve üretimden dışlanır. Anlam üretiminin bir parçası olarak değil, daha çok başat üretim ilişkileri dolayımıyla verili hale gelen anlamı sarf edecek bir konum olarak tasarlanır; böylece yönetmen, bakış açısına göre seçtiği/oluşturduğu anlamları (tekil performansta tikel olanı) bu tüketicilerin al(gıla)masını bekler. Dramaturgi, bu bağlamda, seyirciye neyin iletileceğini ve bunların nasıl algılanacağı/ anlaşılacağını belirlemeye yarayacak temel araçtır.

Dramaturgiyi anlam üretme sürecine yerleştiren bakış açısı açıklayıcı ve/fakat eksiktir. Bu eksikliğin kaçınılmaz olarak yanılışa dönüşmesini önlemek için bir adım daha ilerlemek gerekir. Bir sanat alanı olarak tanımlanıp anlama tebelleş olduğunda tiyatronun tahtına oturan yönetmen, anlamı peyda ederken dramaturgiyi de peydahlar. Yönetmenin elini uzattığı anda param parça olan anlam, alanın her bir yerine dağılır. Bu noktadan sonra yönetmenin elindeki araç, dağılan parçaları elinde tutanlarla girilecek mücadelede kullanılmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Tiyatroda anlamların efendisine dönüşen yönetmen, tekil bir anlamı üretip iletilebileceğini varsaysa da, kaçınılmaz olarak metnin çoğul anlamlar matrisine yakalanır. Bu

15 Eser Çamurdan, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Yayınları, İstanbul, 1996, 71.

16 Çamurdan, aynı, 74.

17 Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgiye Giriş*, Mitos Yayınları, İstanbul, 1995, 77.

18 İpşiroğlu, aynı, 25.

matrise bağımlı olarak/bağlanarak ortaya çıkan (görsel) metin de yine/yeni bir matristir. Her anlam kendi sapmalarıyla birlikte oluşur. Onu, çevresiyle sonsuz sohbete girme yetisine sahip ve hareketli bir varlık olarak gören Bayard'ın formülasyonuna göre metin mevcut değildir. “Kapalı ve tamamlanmış bir nesne olmayan metin karşımıza bir dizi hareketli taslak gibi çıkar; taslakların hareketliliği ancak birbirine hem benzeyen hem de benzemeyen bir dizi başka metni ekleyerek az çok keyfi bir seçim yapmak pahasına sabitleşir.”¹⁹ Bayard, metnin sapmalarını, genel ve özel ayrımıyla parçaladığı anda yeniden sınıflayarak aşmaya çalışır. Tiyatro alanına uygularsak, *genel metin* bir yazarın yazdığı ve/veya editörün yayımladığı, edebi sıfatıyla varlık alanı bulan yazılı/kaynak metni; *özel metin* ise, üzerinde müdahale ve mücadelelerin izini taşıyan, olası bütün anlamların hayaletlerinin istilasını altında olan ve keşfedilmekten ziyade yeniden yazıma işaret eden görsel metni niteler. Dolayısıyla matuf konumunda olan metin, her bir olası okumanın/yeniden yazımın matufunu da değiştireceği göz önünde tutulduğunda, kayganlaşmaktan kurtulamaz. “[B]ir yapıt asla tamam değildir... okumanın amacı, *yapıtın eksik olmasıyla oynayarak çevresine ek uzamlar açmaktır*. ... Bir metin sadece bir metin değildir; metin metnin yalnızca gerekçesini, taşıyıcısını ya da bahanesini oluşturur.”²⁰ Metinlerin günümüzde yalnızca kuramdan geçtikten sonra mevcut olduğu ileri süren Bayard'ın haklı uyarısını dikkate aldığımızda; her bir atfı kendinin de bahanesi olan genel metni tutunduğu kuramla kat edip tamamlandığında, yani matufuyla buluştuğunda, üzerine yapıştığı matuf dolayısıyla diğer atıflar matrisinin de bir parçası olur. Diğer yandan Bayard, anlam çoğulluğunu sonsuza kadar çoğaltmaz. Bir metnin tamamlanabilmesi için genel metnin bu okumaya olanak tanınması gerektiği fikrindedir. Çoğulluğun kaynağını metne dayandıran Bayard gibi, alımlayıcıya dayandıran Eco da sınırını metinle çizer. Eco, metnin niyetiyle okuyucunun niyeti arasındaki diyalektiğe dikkat çekerek bu niyetlerin örtüşmesi gerektiğini ileri sürer.²¹ Ampirik okuyucunun yorumu/yeniden yazımının metin tarafından onayını gerekli görür. “Yorumlama bir metnin belli bir noktasında onaylanabilecek gibi görünüyorsa, ancak metnin bir başka noktasında doğrulandığında -ya da en azından tartışma konusu yapılmadığında- kabul edilebilir.”²² Eco, metnin yorumu doğrulamadığı noktayı aşırı yorum olarak niteler. Yorum metnin parametresi olduğunda, sınırın iki yanı eşanlı oluşur (sınırı tesis eden yazar/yönetmene karşı sınırları ihlal eden okuyucu/seyirci). “Okur, metnin alehine gelişecek şekilde, bir ölçü ve birimdir.”²³ Alımlayıcı tarafından bakıldığında, yapıt okuyucusu/izleyicisi tarafından tamamlanana kadar taslaktan ibarettir ya da Eco'nun ifadesiyle açık bir yapıttır. “İzleyici kendi akıl ve duygulanım kapasitesine bağlı olarak algılamasına dayanan uyararla, bu uyarana verdiği yanıt arasındaki bir oyuna katılır.”²⁴ Yapıtın açıklığı, onun gerçek/tek anlama sahip olduğu anlayışını reddeden

19 Pierre Bayard, *Hamlet Üzerine Soruşturma: Sağırlar Diyalogu*. Çev.: Muna Cedden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, 27.

20 Bayard, aynı, 46&53.

21 Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*. Çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2008, 38&79-81.

22 Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi*. Çev.: Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991, 37.

23 Bayard, ön.ver., 60.

24 Umberto Eco, *Açık Yapıt*. Çev.: Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2001, 10.

bir paradigmaya tutunur. Anlamlar rezervi olarak beliren yapıtın tamamlanabilmesinin koşulu alımlayıcıyla kuracağı diyalogdur. Başka bir deyişle, “yaratıcı yorumcuya *tamamlanacak* bir yapıt sunmaktadır. ... Her bir yorum yapıtı *açıklar*, ama onu *tüketmez*... yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının bir tamamlayıcısıdır yalnızca.”²⁵ Tiyatro alanında yapıtın sahibi olan yönetmen için de durum aynıdır. Aktarabileceği tekil anlam (metnin ve alımlayıcının ayak diremesi neticesinde) berhava olmuştur. Son tahlilde yönetmen açısından meseleyi, sıklıkla dile getirildiği gibi anlama hükmetme (üretme ve/veya iletme) yerine, anlam üzerinde mücadele biçiminde koymak daha doğru olacaktır. Anlam da tıpkı ışık gibi, birbirine gömülü doğrusal ve dalgalı yayılıma sahiptir. Dalgalı hareket, anlamla apriori olarak konumu sabit olan ideal izleyici arasındaki sapmanın nedenidir. Bu bağlamda dramaturgi, anlamı belirli bir banda sıkıştırarak sapmayı minimize edecek bir mercek gibidir. Böyle bakıldığında sahnede gerçekleşen icraya gömülü düşünsel süreci niteleyen dramaturgi, artık başat anlamı ayrıcalıklı kılmak için anlam üzerinde gerçekleşen mücadeleye/müzakereye işaret eder ve gösterinin ideolojik fay hatlarını oluşturur. Sahnelemenin bir aracı olarak beliren ve metin ile sahne arasında mekik dokuyan dramaturgi, kendi sınırlarını aşarak dünya ile sahnenin ve estetik ile ideolojinin arakesiti olarak eserin yönünü belirlemeye ve bir dünya tasarımı üretmeye başlar.

Montaj ve Düzenleme Olarak Dramaturgi

Metinler, Bayard’ın ileri sürdüğü üzere, “günümüzde yalnızca kuramdan geçtikten sonra mevcuttur.”²⁶ Bu bağlamda kavramsal bir çerçevelenmeye işaret eden dramaturgi de, gösterime için düşüncenin tasarımı olarak tanımlandığında, sahne üzerinde gerçekleşen görsel metnin varlık nedenidir. Bayard’ın formülünü sahneye uygularsak, sahne üzerinde şu ya da bu şekilde oluşacak her metin zorunlu olarak dramaturginin dolayımına gerek duyar. Dolayısıyla asal çalışma alanını metne yaslayan ve performans öncesine odaklanan klasik dramaturgi anlayışı, performansın oluşumuna eşlik eden dinamik dramaturgi anlayışıyla aşılır; performansın şimdiki zamanında çalışır ve onu adeta bir arada tutan iskelet yapıdır. “Karmaşık bağlantılar açısından burada ve şimdi geçerli olacak bir anlam bütünlüğünü örgütleyip gösterim alanına ya da alımlama ve algılama alanına getirecek olan dramaturgiden başkası değildir.”²⁷ Dinamik dramaturgi, Ataseven’in işaret ettiği gibi, aynı zamanda performansın çoğul anlamlara açıklığının da garantisidir: “Ele aldığı bütünü kurmaya yönelik ögeler dünyasına inerek, onlarla alışılmadık şiirsel bağlantılar kurar ve de sürekli yeni anlamlar üretir.”²⁸ Benzer düşünceleri ileri süren İpşiroğlu da bu argümana dahil olur. “Dramaturgi çalışmasının en temel özelliği, alımlayanı çok yönlü düşünsel bir sürece sokmasıdır.”²⁹

25 Eco, aynı, 27&32.

26 Bayard, ön.ver., 60.

27 Haluk Şevket Ataseven, “Bütünlemenin Dramaturjisi.” *Gösteri Dergisi*. 125, 1991a, 83.

28 Haluk Şevket Ataseven, “Klasik ve Dinamik Dramaturgiden Dinamik Tiyatroya.” *Gösteri Dergisi*. 129, 1991b, 87.

29 İpşiroğlu, ön.ver., 1995, 62.

Dramaturgi kuramsal bir dolayım ile oluşan ideolojik bir hat olarak tanımlandığında, teknik düzlemde montajın mantığı da çalışmaya başlar. Çamurdan, dramaturginin niteliğini irdelerken, montaj mantığının temelinde yatan seçme/ayıklama işlemi kendini beyan etmeye başlar. Dramaturgi, Çamurdan'a göre, "sanatçının, dünya görüşü ve sanatsal beklentileri doğrultusunda gerçekleştirdiği bir ayıklama eylemidir."³⁰ Düşünsel bir hat olmasının yanı sıra, dramaturgi, onu yeniden kurgulayan izleyicinin algısında oluşur. Dolayısıyla da bir seçme/ayıklama, ekleme ve düzenleme işleminin sonucunda gerçekleşir. Bu noktada Sokolov'un "kurgu bir dramaturgidir"³¹ önermesi tersine çevrilerek dramaturgi bir kurgudur şeklinde ifade edilebilir. Eisenstein'in sinemanın temel grameri olarak belirlediği "kurgu" dramaturginin işleyişini anlamak için de uygun bir zemin sağlar. Bayard'ın kurduğu eleştirel okuma modeli dramaturginin montaj ve düzenleme pratiğini açıklamaya da muktedirdir. Bayard, modelini birbirini dik kesen iki eksen üzerine oturtur. Kaynak metin üzerinde gerçekleşen ve düş gücünün de dahil olduğu bir seçme işleminin ürünü olan yatay eksen, seçme eksenini tanımlayabiliriz. Kavramsallaştırma çalışmasının alanı olan dikey eksen de kavramsallaştırma eksenini tanımlayabiliriz. Okuma ya da dramaturgi her ikisi de aynı anda çalışan, biri seçme diğeri kavramsallaştırma çalışmasından geçerek oluşur. "Seçme ve kavramsallaştırma birbirinden ayrı ya da birbirini izleyen hareketler değildir, ikisi birden metinle karşılaşmanın yegane sürecini oluşturur."³² İki hareketi birbirinin içine yerleştiren süreç, son kertede bir montaj çalışmasının ürünüdür.

Oyuncu Dramaturgisinin Temelleri

İlk olarak yazar ile metin arasındaki bir ilişki olarak beliren dramaturgi, ardından sırasıyla metinle oyuncu ve oyuncuyla seyirci arasındaki ilişkiye de nüfuz etmeye başlar. Dramaturginin oyuncunun dahil olduğu ilişkiler ağına kaymasıyla oyuncu dramaturgisi de kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Sahnede gerçekleşen icrada (ayrıcalık tanınsa bile) metnin/yazarın bedeni namevuttur. Yazılı (genel) metin, temsille arasında oluşan yarıktan sızan hayaletler aracılığıyla sahneyi istila eder. Yazar, yönetmen ve oyuncunun dolayımından geçerek melezeleşen metin, anlatı olarak sahneye yerleşir ve anlatı dramaturgisiyle akort edilir. "Görsel dil ise aktör aracılığıyla gösterim alanında oluşur."³³ Dolayısıyla oyuncu, bir yanı sıra kanyak/genel metnin yorumcusu ve diğeri yanı sıra görsel metnin ajanı (ve/ya yönetmenin vekil bedeni) olarak sahnede yerini alır. Anlatının temel taşıyıcısı olan oyuncu, bedeni aracılığıyla da anlam ürettiği için, bir yandan anlatı dramaturgisini kendi alanına/çalışmasına/teknikğine zerk ederek sahneye taşırken diğeri yandan bedeni görsel dramaturgi tarafından terbiye edilir. Tam da bu nedenle oyuncunun dramaturgiye angaje bedeni iki temel dinamiğe sahiptir ve dramaturjik beden bu iki dinamik arasında salınır ve/ya arada bir durağa yerleşir. Bunlardan ilki sahnede icra ettiği

30 Çamurdan, ön.ver., 75.

31 Aleksey G. Sokolov, *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. Çev.: Semir Aslanyürek, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, 8.

32 Bayard, ön.ver., 64.

33 Ataseven, ön.ver., 1991a, 83.

eylemler aracılığıyla gerçekleşir ve Stanislavski'nin önerdiği *fiziksel aksiyonlar* yaklaşımıyla ifadesini bulur. İkincisi bedenlerin anlatıdan bağımsız ürettiği görsel kodlar dolayımında zuhur eder ve Barba'nın *organik dramaturgi* kategorisine yerleşir.

Kurgu/montaj kavramıyla ifade edebileceğimiz oyunculuk alanındaki paradigmatic kaymayı ilk fark eden Diderot'tur ve adeta bir peygamber sezgisiyle yeni paradigmanın içinden konuşur. Oyunculüğün bir sanat alanı olarak ortaya çıkışını tescilleyen Diderot'nun tespit ettiği paradoks, o alanın faili olan oyuncu için halihazırda kurucu/inşa edici olma niteliğini sürdürmektedir. Oyuncunun ontolojik travestiliğinden kaynaklanan “paradoks kavramı... oyunculüğün birbirine aykırı unsurlarla biçimlendirilen doğasını tarif etmektedir.”³⁴ Özne olarak oyuncunun hisleriyle, ürettiği rolün teatrallliği/kurgusalılığı arasındaki mesafeyi tanımlayan paradoks oyunculüğün mecburi istikametini de ifşa eder. Ben olmayan muhayyel bir varlığı temsil etmek üzere yaratılan rol, oyuncu tarafından tasarlanır ve sahnenin kendi hakikatini oluşturmak için kurgudan mürekkep bir metotla ortaya çıkar.³⁵ Oyuncunun, son kertede bir sahne gerçekliğine ulaşması ve sahnenin izole/steril ortamında bu gerçekliği her bir tekrarda yeniden üretebilmesi için kat etmesi gereken belirli bir mesafe vardır. Bu bağlamda oyuncunun izleyeceği rotayı belirleyecek olan ona rehberlik yapan teknik ya da metottur. Sahnede yanılısama oluşturabilmenin (sanata ulaşmanın) ilk ve en önemli koşulu bu tekniği yetkin biçimde kullanma becerisi olan zanaatçı-oyuncunun varlığıdır. Teknik güzergaha yakından bakıldığında montaj fikrinin, hem fiziksel aksiyonlar hem de organik dramaturgi yaklaşımın kalbine saplı olduğu görülecektir.

Eylemin Bedeni Olarak Oyuncu: Stanislavski ve Fiziksel Aksiyonlar

Oyuncuların ortak paydası olarak yazılı metni esas alan Stanislavski, denkleminin paydaşı olan oyuncudan metnin anlatısına dahil olan “karakter”i “yaratma”sını bekler. Adını koymamış olsa da Stanislavski'nin beklentisi oyuncu dramaturgisidir. *Coşku belleğine* (karakter yaratmak) odaklanarak başladığı süreci, fiziksel aksiyonlarla (rol yaratmak) tamamlamıştır. Hedefini değiştirmeden yöntemini revize ettiği düşünüldüğünde, ikinci döneminde beklentilerine daha uygun yöneme yöneldiğini savlamak yanlış olmayacaktır. Stanislavski, fiziksel aksiyonlar yöntemiyle oyuncu dramaturgisinin temellerini atar. Oyuncuyu “eylem” kipi ile bedenleştiren fiziksel aksiyonlar yöntemi, Aristoteles'in tiyatronun eylemin taklidi olduğuna yönelik temel argümanının³⁶ da sağlamasını yapar. Stanislavski, önerdiği yaklaşımla yazar (metin) ve oyuncu (rol) arasında bağlantıyı kurmak için gerekli zemini, icra edilecek eylemlerin (fiziksel aksiyonların) üzerine yerleştirdiğinde, metin art arda sıralanmış epizotlardan (fiziksel aksiyonlardan) oluşan bir bütün³⁷ haline gelerek, rolüne hazırlanan oyuncuyu bir

34 Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. Habitus Yayınları, İstanbul, 2010, 15.

35 Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984, 20, 27, 32, 53, 62, 67.

36 Aristoteles, *Poetika*. Çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1987, 22.

37 Konstantin Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak*. Çev.: Çiğdem Genç et al, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1999, 231-9.

kurgucuya dönüştürür. Oyuncu, yazarın yarattığı durumlara uygun fiziksel aksiyonları seçip sıralayarak icra ettiğinde, kurgu ile yaşam arasında bir ara yüz olarak rolünü yaratmaya başlar. Stanislavski için temel mesele, vekil bedeniyle sahneye çıkan oyuncunun, metnin kurgusal atmosferinden sıyrılarak yaşama göz kırpbilmesidir. Dolayısıyla yazarın yarattığı karakterin sahnede sergilenmesi yeterli değildir. Oyuncunun yaşayan bir bedene dönüşmesi, sadece eylemlerin sahne üzerindeki taklidiyle mümkün olmadığından, onun daha uzun bir yolu kat etmesini gerektirir. Temel hatlarıyla ortaya konulacak olursa, üç aşamalı bir güzergahı önerir: kurgusal evrenin yapı taşları olan verili durumların analizi, bu verili durumlara uygun fiziksel aksiyonların gündelik deneyim repertuarından seçilmesi ve aksiyonların mantıksal dizilimi içinde art arda “an”lar halinde icra edilmesi. Böylece icracının sahnede dengeyi kuracağı uçayaklı bir yapı (rol) fikri ortaya çıkar: metinden taşınan verili durum, verili durumlara uygun yönelimleri olan karakter ve verili durumları/yönelimleri “an” içinde icra etmek üzere kendi imgesiyle harmanlayarak uyarlayan yaşayan/canlı oyuncu. Tam da bu nedenle oyuncu, hem bir kompozitör hem de bir montajcı gibi çalışmak durumundadır. Verili durumlar (metin), fiziksel aksiyonlar (karakter) ve icra (rol) bir araya getirilerek kompoze edilirken; anda kalarak canlı bir varlığa dönüşmek üzere epizotlardan oluşan tasarım, tanımı gereği, bütün fikrinden azade bir biçimde an be an kat edilerek montajlanır. “Karşılaştırın ve seçin”³⁸ diyen Stanislavski’nin, montaj fikriyle önerdiği oyuncu dramaturgisi, metnin analizini ve metnin mantığına uygun olan aksiyonların yaşam deneyiminden seçilerek sıralanmasını içerir. Metnin içinde karakterin üstlendiği aksiyonlar kümesiyle, “ben”in benzer durumlarda üsleneceği aksiyonların kesişim kümesi “an” ile ifadesini bulan oyunun yaşamını üretir. Bir anlamı üretmek için yaşamdan izole edilerek metnin bağlamına yerleştirilen ve sahnede icra edilen bu aksiyonlar, son kertede, montajlanarak birbirine bağlanmıştır. Oyuncu, montaj marifetiyle her bir anı oyun evreninin içinde deneyimlediğinde, Stanislavski’nin ray metaforuyla ifade ettiği gibi burada ve şimdi ortaya çıkacak ve her bir yinelemede taze kalacak yaşantıyı vücuda getirir.

Demiryolu boyunca ilerlerken yepyeni yerlerden geçer, yeni yeni izlenimler edirsiniz. ... Fiziksel yönelimlerden oluşan raylarınızı döşedikten sonra, yeni diyarlara doğru yola çıkın –başka bir deyişle, oyunun yaşamına doğru. ... Rolümüzün ruhu kendi yaşayan ruhumuzun, arzularımızın, imgelerimizin parçalarıyla şekillenecektir. ... O zaman sahne üstünde karakterimiz yaşayacak ve kendi bireysel rengine sahip olacaktır.³⁹

Sözü edilen deneyim, yaşamdan esintiler taşısa da en nihayetinde bir kurgudan ibarettir ve yazarın metnine göbekten bağlıdır. “Bir oyuncunun sahne üzerindeki deneyimi ile gündelik hayattaki deneyimi birbirinden farklıdır. ... Oyuncu hakiki deneyimler yaşmalıdır, fakat sahneye ait hakiki deneyimler.”⁴⁰ Bu çerçeveden bakıldığında oyuncu dramaturgisi, yazarın

38 Stanislavski, aynı, 264.

39 Stanislavski, aynı, 254-270

40 Sonia Moore, *Oyunculuk Eğitimi için bir El Kitabı*. Çev.: Özgür Çiçek et al, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, 49-73.

ve yönetmenin metninden mantık ve işleyiş olarak tamamen farklı olan bir performans/oyuncu metnini üretmek anlamına gelecektir. Oyuncu tarafından inşa edilen bu metnin icrası oyuncu dramaturgisinin düşünümsel bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Plastik Beden Olarak Oyuncu: Barba ve Organik Dramaturgi

Eugenio Barba, dramaturgi terimini, önceki kavrayışlarının topyekün bir reddiyesi olmayacak biçimde genişleterek yeniden kavramsallaştırır. Dramaturginin üç yüzünden söz ederken, anlatı dramaturgisinin yanına organik dramaturgiyi ve meydana getiren dramaturgiyi (ya da değişen konumların dramaturgisini) koyar.⁴¹ Dramaturginin eş anlı çalışan bu üç katmanını izole ederek bağımsız işleyişlerini tespit eden Barba, oyuncu dramaturgisini yönetmenlik formasyonunun bir türevi olarak değerlendirmek niyetindedir. Etki alanı genişleyen dramaturgiyle oyuncuyu plastik bir bedene dönüştürerek sahnelemenin bir aracı olarak kullanmayı murad eder. Oyuncuyu manipüle etmek üzere dramaturgi moleküllerine parçalanmaya başladığında, Bayard'ın yapısal formülasyonunu icra düzleminde yeniden tanımlanmak gerekir. Birbirini dik olarak kesen yatay ve düşey eksenden çatılan bu yapının ard süremli yatay eksenini anlatı dramaturgisini (dramaturjik tümceyi), eş süremli düşey eksenini de icracının plastik bedeniyle üretilen sözcükleri (organik dramaturgiyi) kodlar. Barba, ağırlıklı olarak, dramaturginin düşey eksenini -derinleştirme ve ayrıştırma suretiyle- katmerleştirmekle ilgilenir. İlk adımda hücrelerine kadar parçalanan teatral alanın bütün öğeleri, ikinci adımda yönetmen marifetiyle tekrar inşa edilecektir. Performansın organik, anlamlı ve bir bütün olarak doğabilmesi için, bu yapısal parçalamanın da yeniden toplama işleminin de dramaturgi marifetiyle gerçekleşmesi gerekir. Yönetmenin öncelikli işi performansın bütüncül bedenini yaratmak için, katmanları ve parçaları ilişkilendirmek, yani bir dramaturjik hat oluşturmaktır. Barbanın ayırıcı yanı, (oyuncunun yerleştiği) dramaturginin düşey eksenine odaklanmasıdır. Performansın temel bileşenlerinden biri olan oyuncu için de parçalama ve toplama işlemi asaldır. Performansın inşasının yönetmen denetiminde gerçekleşebilmesi için, öncelikle -Barba'nın *gerçek eylem* (real action) olarak tabir ettiği⁴²- eylemin (basit bir bedensel devinim değil, bütün bedenin niteliğini değiştiren), artık bölünemeyecek olan idrak edilebilir en küçük birimine kadar atom düzeyinde parçalanması gerekir ki, yönetmen, kendi için gerekli parçaları seçebilsin. Barba, alımlayıcının bedenine *kinestetik empati*yle erişebilmek için⁴³ oyuncunun bedenine muhtaçtır. Barba'ya göre, oyuncunun bedeninde görsel kodlarla belirginleşen en küçük bir değişiklik, entelektüel malumatları kapsadığı kadar, bir derin dalga olarak izleyicinin bedeninde de ani değişikliklere neden olur. Görünür olan, paradoksal olarak deruni bir etkiyi de kıskırtır. Yönetmen, "izleyicinin enerjisini dönüştürmeyi sağlamak için

41 Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy*. Çev: Judy Barba, Routledge, New York, 2010,10; Eugenio Barba, "The Deep Order Called Turbulence The Three Faces of Dramaturgy", *The Drama Review*. 44, 2000, 60.

42 Barba, ön.ver., 2010, 26.

43 Barba, aynı, 23.

oyuncunun enerjisini dönüştürür.”⁴⁴ Barba, denklemi en başından enerjileri dönüştürmek üzerine kurduğundan, dramaturgisi de (aklı baypas ederek) duyusal ve ritüelistik anlamı başatlaştırmak durumundadır. Dramaturjik mantık aynı şekilde işler, yalnızca değişen dramaturginin başatlaştırdığı anlamların kökleri başka topraklardadır ve anlamın asal üreticisi de yönetmendir. Dolayısıyla da dramaturginin vurgusu metinden ziyade performanstadır. Duyusal algının ayrıcalıklı üreticisi olan oyuncuyu (organik dramaturgi marifetiyle) kontrol altına almak performans için yaşamsaldır. Bu bağlamda, oyuncunun bedenine nüfuz edip sahne plastiğine iliştiirmek, son kertede bir düzenleme ve montaj pratiğine gereksinir. Dramaturgiden oyuncunun payına düşen, yorumun ajanı olan yönetmenin aksine, sahnenin kurmaca evreninde metnin anlamından bağımsız olarak gerçek eylemleri üretebileceği bir tekniğe sahip olmaktır. Stanislavski'nin terimleriyle ifade edecek olursak, oyuncunun işi gerçek eylemlerden bir *skor* üretmektir. Skor ve alt-skor “oyuncu için, en ince detayına kadar tanımlanmış, (yeniden) biçimlendirilen, kesilen ve düzenlenen eylemlerin örüntüsüdür.”⁴⁵ Son kertede, metnin hammaddesinden yönetmenin yardımıyla topladığı/devşirdiği ve can vererek dönüştürdüğü parçaları birleştirerek, yani -kendine tanınmış sınırlar içinde- düzenleyerek ve montajlayarak oyuncu dramaturgisinin ilk kademesini gerçekleştirir. İlk kademe üretilen yarı mamul bu fragmanlar (sahne uzamının diğer plastik öğeleri gibi) doğrudan anlatsal ifadeye bağlanmazlar. İkinci kademe yönetmen, bu fragmanlara şekil vererek kurgu birimlerine dönüştürür ve üçüncü kademe performansını örmekte kullanacağı materyalleri elde eder. Oyuncu, organik dramaturginin katmanlarından sadece biridir ve yerleştiği düzlemde kendi katmanlarından ve bunların harmanlanmasından sorumludur. Yönetmen ise oyuncuyu önce kendi skoruna, sonra bunu diğer oyuncu skorlarına, ardından da sahne plastiğinin tüm diğer öğelerine ulayacağı bir partisonun orkestrasyonundan sorumludur. “Dramaturgiden söz etmek, zorunlu olarak montaj fikrine götürür. Performans, her biri kendi mantığına tabi ve hem kendi içinde hem de dışarıyla etkileşimde olan farklı öğelerin kaynaşmasıyla oluşan, tamamlanmış bir yapıya sahiptir.”⁴⁶ Barba'nın sahneleme anlayışına eşlik eden dramaturgi kaçınılmaz olarak çok katmanlıdır ve çok katmanlı niteliğini yitirmeden izleyicisiyle katmerli bir ilişki kurmayı murad eder. Bu nedenle yoğun bir monyaj pratiğine gereksinir. Barba'nın montaj pratiği dramaturginin hem dikey hem de yatay ekseninde gerçekleşir. Ard süremli yatay eksen (zaman eksen) aksiyonların ve durumların gelişimini takip edebileceğimiz bir montaj gerçekleşir. Bu eksene yerleşen her fragman, metnin parçalanması, parçaların bağlamından koparılıp işlenmesi ve yeniden-biçimlendirilmesi yoluyla yönetmenin dolayımından geçerek birbirine bağlanır. Ancak Barba'nın dramaturjik alametifarıkası, çok katmanlı tasarladığı düşey eksenin (uzam eksen), zaman eksenine düşen gölgeleridir. Montajın külliyatlı kısmı da düşey eksenin katmanları arasında ve bu katmanların zamandaki yankılarında gerçekleşir. Barba, dramaturginin eş süremlî, uzamda genleşen süreçlerinde,

44 Barba, aynı, 183.

45 Barba, aynı, 32.

46 Eugenio Barba, “The Amulet Made of Memory”, *The Drama Review*, 41, 1997, 130.

bir yandan, fiziksel/vokal aksiyon, motivasyon, ve bağlamı ilintilendirmeye/bağlamaya odaklanırken; diğer yandan da, çoklu-ekran olarak tasarladığı oyuncu bedenini parçalamaya ve bu parçaları zaman içinde uzatmaya çalışmaktadır. Çoklu-ekran yaklaşımını duygunun giriftliğinden yola çıkarak ortaya atar. “‘Duygu’ terimi ile ifade edilen [uyarıcılara karşı verilen] bu karmaşık reaksiyonlar ağı, sırayla birbirlerine ket vuran, ama eş zamanlı olarak bir arada var olan, en az beş organizasyon düzeyinin faal hale gelmesi olarak nitelenir.”⁴⁷ Tepkisel düzlemlerden ilki, itki karşısında öznel değişimle ortaya çıkan *hisler*dir. İkincisi bir dizi kavramsal değerlendirme ifadesini bulan *idraktır*. Üçüncü düzlem ise bedende/organlarda oluşan istemsiz otonom *reaksiyon*lardır. Dördüncü olarak uyarana tepki olarak ortaya çıkan *itkidir*. Son tepkisel düzlem ise nasıl davranılacağına *karar* vermektir. Barba, oyuncunun bedenini, eşanlı olarak var olan bu düzlemleri bir arada yansıtabilecek biçimde tasarlanmaya yönelir. Böylesi bir yaklaşım oyuncunun beden bütünlüğünü bozup, parçaladığı modüler beden hemhudut bölümleriyle değişik olayları/durumları ifade edebilmeyi murad eder. Barba’nın oyuncu dramaturjisinde problematik olan, tam da çoklu-ekran olarak oyuncunun tasarımıdır. Bu tasarıma en büyük itiraz -başka bir alan için konuşuyor olsa da- Sokolov’dan gelir. Sokolov, polikompozisyon kullanımının, yönetmenin iletmek istediği görüntülerden bazılarının izleyiciler tarafından görülememesiyle sonuçlanacağını iddia eder.⁴⁸

Montaj Olarak Oyuncu Dramaturjisi

Oyunculuk tarihinin kimi duraklarını (oyuncu dramaturjisi bağlamında) kat ederek irdelediğimiz yaklaşımlar, özellikle alımlayıcı algısı dikkate alındığında, oyunculuk performansının montaj mantığından azade olmadığına işaret eder. Pavis’e göre oyuncu, “bir rolü sistematik olarak kurar... bir ses ve hareket partiyonu yazar.”⁴⁹ Bu noktadan itibaren oyuncu (tıpkı yönetmen ve seyirci/alımlayıcı gibi) inşa metodundan bağımsız olarak bir kurgucuya dönüşür.

*Rolünü parçalardan oluşturduğuna göre, oyuncuyu (sinemadaki anlamıyla) kurgu yapan birisi gibi ele alabileceğiz: söz konusu parçalar, sonuçta her şeye rağmen bir bütünlük yanılması yaratan doğalcı oyunculukta, psikolojik ve davranışsal işaretlerdir; Meyerhold, Grotowski ya da Barba’da ise bir doğaçlamanın ya da jestle kurulan bir sekansın, fiziksel eylemlerin montajı için durmaksızın yeniden ele alınan, haddeden geçirilen, kesilen ve yeniden yapıştırılan biricik anlardır.*⁵⁰

Dolayısıyla da oyuncu dramaturjisi teknik düzlemde, oyuncunun montaj pratiğini mümkün kılan bir montaj masası ya da kurgu programı olarak iş görür.

47 Barba, aynı, 130.

48 Sokolov, ön.ver., xvi.

49 Patrice Pavis, *Gösterimlerin Çözümlemesi*. Çev.: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2000, 80.

50 Pavis, aynı, 87.

Bakışın Bedeni Olarak Oyuncu: Sokolov ve Kuklanın Estetiği

Sokolov, doğrudan oyuncu, oyunculuk ya da oyuncu dramaturgisi üzerinden konuşmaz. Temel mevzusu sinemada görüntüdür. Ancak izleyicinin algısına eşlik eden fizyolojik mekanizmalar dikkate alındığında, bir kadraj içinde varlık kazanan görüntü, yine bir kadrajın içinde (algı söz konusu olduğunda teatral alanın da, son kertede bir çerçeveden ibaret olduğunu anımsatmalıyım) yaşam bulan oyuncunun muadilidir. Sokolov, polikompozisyonun insanın algılama olanaklarının sınırını aştığı fikrindedir. Sinema hakkındaki argümanları, sahnede/perdede görsel anlam taşıyıcılarından biri olan oyuncuya uyarlandığında, zaten yüzyıllardır halk tiyatrolarında oyuncuların sezgisel olarak kullandığı bir mekanizmanın sağlaması yapılarak kukla estetiğine ulaşılır. Kukla, eylemin ajanı olan oyuncunun bedenini değerlendirebilmemiz için gerekli olan mesafeyi sağlar. Bu noktada oyuncu dramaturgisi anlamını mikro düzlemde gerçekleşen bir anakronizmde bulur. Zamansal dizimin göz ardı edilmesi anlamına gelmeyecek bu anakronizm, yaşamın eşanlı dağınıklığının kurgusal/metinsel bir zaman anlayışıyla örülmesidir. Son kertede izleyicinin belleğinde gerçekleşecek bir kurgu için gerekli olan sıçrama noktalarının tasarımından oluşur. Eisenstein'nın mantığıyla ifade edecek olursak, oyuncu dramaturgisinin muhtevisiyatı parçalardan oluşur. Oyuncu bu parçaları kat ederek kendi bütünlüğünü icra ederken, alımlayıcı da bu parçaları belleğinde yeniden harmanlayarak, artık parçaların toplamından ibaret olmayan kendi anlama ulaşır.

Sokolov, tehlikeyle ilgili uyarıların iletildiği kanalın enformasyonun iletimi için de kullanıldığını iddia eder.⁵¹ Anlam bütüncül, süreğen ve doğrusal olarak değil; diyalektik, sıçramalı ve ters bağlantılı bir süreçte oluşur. “Algılama sürecimizin birinci ve en önemli niteliği, objeyi [metni/performansı] bir bütün olarak tasavvur edebilmemiz için devamlı suretle ayrıntılar arasında bir bağlantı arayışımızda ve bu durumu hayalimizde canlandırabilmemiz için de objeler [parçalar] arasında bir ilişki kurmaya çalışmamızda yatmaktadır.”⁵² Bellek bu mekanizmada kilit öneme sahiptir. Kültürel bellek havuzunda biriken ve gerektiğinde geri çağrılan hafıza-akyuvarları⁵³ olarak niteleyebileceğimiz stereotipler, gözün şahit olduğu olayla karşılaştırılarak anlamı oluşturmak üzere kurgulanır. “Karşılaştırma ilkesi yalnızca sinematografiye veya benzeri sanatlarla ait değildir, aynı zamanda insan bilincinin çalışma mekanizmasının da temel ilkesidir. ... Algılama süreci, aralıklı-kesintili bir karaktere sahiptir.”⁵⁴ Göz sürekli hareket halindedir. Sıçramalı bir şekilde görüntüleri tespit ederek duraklar, bu görüntüleri belleğindeki stereotiplerle karşılaştırarak gerekli enformasyonu toplayana kadar kurgu işlemine devam eder. “[E]n akla yatkın bağlantıları bulur bulmaz, olayların

51 Sokolov, ön.ver, 3.

52 Sokolov, aynı, 12-3.

53 Akyuvarlarlar, insan için zararlı olabilecek tek hücreli organizmalar bedene girdiğinde onları tanıyıp, direnç oluşturmak için savunma mekanizmalarını harekete geçirdiği için, stereotipleri karşılaştırma mekanizmasıyla çalışan mikro hafıza olarak düşünülebilir.

54 Sokolov, ön.ver., 14-5.

gelişmesiyle ilgili başka bir açıklama arayışına son verir.⁵⁵ Barba'nın dramaturjik modelinin sorunsalı bu noktada su yüzüne çıkar. Alımlayıcı nezdinde Barba'nın çok-ekranlı tasarımı, son tahlilde, dinamik bir kurguyla kadrajlar arası ilişkiye dönüşerek tekilleşir. Barba'nın ve Sokolov'un modellerini açıklamak için kullandıkları köpek mesellerini karşılaştırmak, bu bağlamda açıklayıcı olabilir. Barba, köpeklerle karşılaşan birinin eşanlı üreteceği tepkilere odaklanır: Karşıdan gelen köpeği gördüğünde korkması, tehlikeli olmadığını idrak etmesi, kalp atışlarının ve nefes ritminin artması, hızla kaçma itkisinin oluşması ve sakince yürüyerek uzaklaşmaya karar vermesi.⁵⁶ Bu tepkilerin hepsi eş zamanlı olarak gerçekleşir. Çok-ekranlı tasarım da bunların bedeninin olanaklarıyla aynı anda yansıtılmasını ön görür. Açıklamasını düşey eksenini derinleştirerek irdeleyen Barba'nın aksine, yatay eksenini genişleten Sokolov, kendi anlatısını montaj üzerine kurar. İşleyişi örnekleme üzere ormanda yürüyen birinin, karşısına aniden çıkan bir figürün tehlikeli olup olmadığını anlamak için, göz (görüntü) ile beyin (stereotipleri karşılaştırma) arasında gerçekleştirdiği süreci daha ayrıntılı bir biçimde zaman çizelgesine yerleştirir. Gözün gönderdiği görüntüyü bellekte insan figürü ile eşleştiren beyin, göze gönderdiği sinyalle ayaklara odaklanmasını ister. Pantolonu gördüğünde erkek olma ihtimali belirir ve bunu netleştirmek için yüze odaklanır. Sakal görüntüsüyle bu ihtimali netleştirir. Ele odaklandığında tüfeği görür. Elbise, yürüyüş, tüfeğin durumu gibi karşılaştırmalar bellekte eşleşmeye devam eder. Bu arada hızla hareket eden bir objenin belirmesi, bakışın ona odaklanmasına sebep olur. Aynı süreçler bu obje için de işlemeye devam eder: Uzun kulaklı bir av köpeği, kuyruğunu sallıyor, gözlerinde zararsız bir ifade var. Bu süreçlerin sonucunda anlık bir yargıya vararak karşılaştığı figürün bir avcı olduğuna karar verir. Ardından bir başka mekanizma devre girerek av sezonunun başladığının anımsanmasıyla tehlikeli bir durum olmadığı açığa çıkar.⁵⁷ Bu fizyolojik mekanizma, odağına ormanda gezintiye çıkan karakterin olduğu bir anlatıya/performansa dönüştüğünde, aynı anda tek bir eylemi icra edebilme yetisi olan kuklanın performansı ile karşılaşırız. Kukla, montaj ve düzenleme hüneleriyle oluşan bir skor kat ederek canlanır. Bu çerçevede kukla ile rolünü manipüle eden oyuncu arasında ciddi bir fark yoktur. Oyuncu da içinde belli durakları olan ve parçalardan oluşmuş bir partiyonu icra eder. Barba'nın uzam içinde yankılanan oyuncusunun performansı izleyicinin bakışına yakalandığında (Sokolov'un anlatısında olduğu gibi), eşanlı vuku bulan bu performans dinamik bir kurguyla transpose edilerek uzam-zaman ekseninde seğirten bir parbole dönüşür. Sokolov'un görüntü kurgusu bağlamında ortaya koyduğu argümanlar, oyunculuk alanında montaj ve düzenleme pratiğinin yansıması olan kukla estetiğinde karşılığını bulur ve bu estetik oyuncu dramaturgisinin temel mantığını açıklamaya muktedirdir.

55 Sokolov, aynı, s. 23.

56 Barba, ön.ver., 1997, 131.

57 Sokolov, ön.ver., 11-2.

Anlatının Bedeni Olarak Oyuncu: Mamet ve Müdahale Edilmemiş Eylemler

Oyunculuk sertüvenine Stanislavski ve metod oyunculuğu ekolüyle başlayan, ancak “oyunculuk hocalarının çoğu maalesef sahtekardır”⁵⁸ diyecek denli oyunculuk eğitimini sorunlu bulan Mamet, bir süre sonra yararsız bulduğu bu güzergahı terk ederek, edindiği deneyimlerle harmanladığı kendi rotasını çizer. Tiyatro ve sinemada yönetmenlik, yazarlık ve oyunculuk alanlarını iyi bilen, bu alanları eğitmenlik de dahil bütün boyutlarıyla deneyimleyen Mamet, oyunculuğun kıstasını “izleyici için oyun/gösteri yapmak”⁵⁹ olarak belirler. Yapısal bir parçalanmayla inşa edilen dramatik sanatları, yazar, yönetmen ve oyuncu vasfıyla bünyesinde birleştiren Mamet, dramatik olanı gereksiz fazlalıklardan arındırarak en küçük ortaklığı bulana kadar yoksullaştır. “Peki geriye kalan nedir? Geriye kalan öyküdür”⁶⁰ Mamet’e göre. Hikaye anlatıcılığını dramatik olanın taşıyıcı direği olarak tespit eder. Oyunculuk anlayışının nirengi noktası “sahnede, oyuncular arasında ve daha önemlisi oyuncu ile izleyici arasında meydana gelmesidir.”⁶¹ Ancak oyuncudan muradı bir karaktere bürünmesi değildir, yaklaşımında “karakter yoktur, karakter alışkanlık haline gelmiş davranıştır.”⁶² Geleneksel hikaye anlatıcısında olduğu gibi hikayeyi söze dökmesini de istemez. “Anlamı taşıyan sözcükler değildir, eylemlerdir.”⁶³ Oyuncunun bedeniyle hayat bulan görsel hikaye anlatıcılığına yönelir. Sahnede yaşayan ve hikayenin medyumunu olan bir oyuncu tasarlar. Bu kanal için en uygunu Aristoteles’in dram sanatını hareketin taklidi olarak gören yaklaşımıdır ki Mamet, bunu eylemin icrası olarak günceller. Eyleme odaklanan tarzıyla, Stanislavski’nin fiziksel aksiyonlar yöntemine göz kırpsa da rolün psikolojik boyutunu tamamen reddeder. Mamet’in ifadesiyle; “Düzmece duyguların peşinden sürüklenmek zaruriyetinde değiliz. Boş bir teneke değiliz, yaşıyoruz ve duygular/hisler her daim bizi takip etmeyi sürdürür.”⁶⁴

Rolü oluşturmada karakter ve psikoloji gibi role ait, duyu belleği ve coşku belleği gibi oyuncuya ait icra öncesi bütünlüklü inşaları reddeden ve hikaye anlatıcılığı, sahnede canlı var olma, eyleme odaklanma gibi an odaklı performansları tercih etmesi nedeniyle, Mamet’in oyunculuk yaklaşımında kurgu külliyatlı bir yer işgal eder. Sinemadan beslenmesi ve anlamı üretmek için izleyicinin belleğini denkleme katması da kurguyu vazgeçilmez yapar. Kullandığı güzergah Sokolov’un argümanlarının dramaturjik karşılığı gibidir. Stanislavski ve Barba’nın, dramaturgisi kurgu mantığını kullanırken, Mamet’de kurgu, adeta bir oyunculuk/oyuncu dramaturgisi metoduna dönüşür. Bir kurgucu gibi çalışan oyuncunun ilk işi metni parçalarına

58 David Mamet, “Giriş”, *Oyuncu için Pratik El Kitabı*. Melissa Bruder et al, Çev.: Beniz Ölmez, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, 14.

59 David Mamet, *True and False: Heresy and Common Sense for Actor*. Pantheon Books, New York, 1997, 4.

60 David Mamet, *Film Yönetmek Üzerine*. Çev.: Gülnür Güven, Hil Yayın, İstanbul, 2007, 12.

61 Brenda Murphy, *Understanding David Mamet*. University of South Carolina Press, Columbia, 2011, 16.

62 Mamet, ön.ver., 2007, 24.

63 David Mamet, *Three Uses of the Knife*. Columbia University Press, New York, 1998, 62.

64 Mamet, ön.ver., 1997, 65.

ayırmaktır. Artık parçalanamayacak olan en küçük birim içinde basit bir eylemi barındırır. Basit eylemler kurgu parçaları olarak düşünülebilir. Mamet, bu eylemlerin *müdahale edilmemiş* eylemler, yani basit fiziksel eylemler olması gerektiğini savunur. Bunlar dramatik eylemlerdir, duyguların bulaştığı eylemler ise anlamı kendi başına üretmeye yeltenir. Oysa Mamet, tıpkı sinemasal montajda olduğu gibi birbirinin peşi sıra icra edilen eylemlerin izleyicinin belleğinde tamamlanarak anlatıyı oluşturması gerektiği fikrindedir. Üstelik duygular, “oyuncunun kontrolünün dışındadır ... ne hissettiğinizi kontrol edemediğiniz için duygunuz her an sizi terk edebilir. ... Diğer taraftan fiziksel eyleme dayalı bir tekni[ği]... nasıl hissettiğinizden bağımsız olarak kullanabilirsiniz.”⁶⁵ Eisenstein ve Sokolov’un izlerini bariz olarak sürebileceğimiz Mamet’in yaklaşımına göre, öyküyü yaratan “izleyicinin belleğinde, üçüncü bir fikri yaratmak için farklı ve müdahale edilmemiş iki görüntünün [eylemin] ardı sıra dizilmesidir. ... İnsan algısının doğasında birbirleriyle ilgisiz görüntüleri bir öykü içinde birleştirmek vardır; çünkü dünyayı anlamlandırmaya ihtiyaç duyar.”⁶⁶ Oyuncu dramaturjisi ve oyunculuk icrasının temel odağı, içlerinde basit fiziksel eylemleri barındıran -ve kabaca sahne olarak adlandırılabilir- parçalardır. “Etüd için doğru birim oyun değil, sahnedir. ... [Oyuncu] büyük vazifeleri, küçük parçalarına kadar ayırıp, bu küçük vazifeleri icra eder. Her bir sahne için basit fiziksel eylemleri gerçekleştirmek suretiyle oyuncu, karaktere karşı sorumluluğunu yerine getirmiş olur.”⁶⁷ Burada söz konusu olan Aristoteles’in eylem birliği ilkesinin sahnenin ölçüt alınarak oyuncuya uyarlanmasıdır. Şener’in eylem birliğini değerlendirmesi de, sahneyi bütünlüklü bir birim olarak alan Mamet’i destekler niteliktedir: “Eylem birliği... olayların olasılık ve zorunluluk kuralına göre başlaması, gelişmesi ve tamamlanması demektir. Aristoteles, eylem birliğinin kahramanda birlik anlamına gelmediğini özellikle belirtmiştir. Birliği yapan oyun kişisi olamaz.”⁶⁸ Bir başlangıcı ve sonu olan, yani kendi içinde bir bütünlüğü olan sahneyi tanımlayan, kendi içinde bir amacı, ya da Mamet’in ifadesiyle, *ana çizgisi* olmasıdır. Oyun/film kişinin de oyun/performans boyunca sahip olduğu başat istek oyuncunun değil, metnin sorunudur. “Oyuncunun işi, söz konusu isteği en küçük ortaktatına indirgeyip, bu doğrultuda harekete geçmektir. ... Sahne sahne bu isteğini gerçekleştireceği araçları bulur.”⁶⁹ İçine yerleştiği sahnenin bileşenlerinden biri olan oyuncu, icra ettiği eylem(l)erle bir amaca erişmeye çalışır ve sahne boyunca, eksikliğini duyduğu şeyi gidermek için harekete geçer; yani, bir *motivasyonu* vardır. Bu bağlamda oyuncu dramaturjisi, ilk adımda bütün metni parçalara ayırmak, ikinci adımda da bu parçaları kendi içinde yapılandırmak ve böylece anlatıyı/öyküyü bedenleştirirken tutunabileceği öğeleri tespit etmektir. Böylesi bir yöntem⁷⁰ oyuncunun icra etmesi gereken parçalara odaklanır ki, özellikle sinema gibi parçalı bir sanatın kotarılmasında oyuncuya büyük bir kolaylık sağlar.

65 Melissa Bruder, et al, *Oyuncu İçin pratik Elkitabı*. Çev.: Deniz Ölmez, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, 85-6.

66 Mamet, ön.ver., 1998, 71; Mamet, ön.ver., 2007, 63.

67 Mamet, ön.ver., 1997, 77-6.

68 Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991, 23.

69 Mamet, ön.ver., 1997, 74.

70 Kuşkusuz bütün bu tartışmaların oyuncu dramaturjisi çerçevesinde değerlendirilmesi gerekir, Mamet’in, performans bağlamında oyuncu ile rol arasında kurduğu diyalektik ayrı bir tartışmanın konusudur.

Mamet'in nihai ereği epizodik/parçalı bir yapı kurmak değildir. Eserin/performansın organik bütünlüğünü gözetir. Ancak bu bütünlüğe erişmenin yolu bütünsel yapıyı doğrudan inşa etmek de değildir. Mamet, bütünlüğü uğrak-hedef diyalektiği ile oluşturur. Stanislavski'nin bir anekdotunu aktararak örneklediği tehlikeli bir kanalda ilerleyen gemi meseli, temel yaklaşımını doğru bir biçimde modeller. Kaptan nehri işaretli şamandıraları takip ederek geçer. “Kanal, kahramanın nihai hedefidir. İşaretli şamandıralar ise her sahnedeki küçük hedefler ve her vurgudaki daha küçük hedeflerdir. ... Her uğrak nihai hedefe hizmet ederken ve her uğrak kendi içinde güzeldir.”⁷¹ Yazarın/yönetmenin görevi rotayı çizmektir. Yönetmenin oyuncu ile birlikte gerçekleştirdiği dramaturgi/oyuncu dramaturgisi şamandıraların yerini belirler. İyi bir oyuncudan beklenen de her küçük parçayı/uğrağı mümkün olduğunca sade ve eksiksiz sergilemesidir. Anlatının temel kıstas olduğu Mamet'in yaklaşımında oyuncu, anlatının çıpaları dışında performansında tamamen özgürdür.

Parçaların icrası ve eyleme odaklı performans yaklaşımıyla kurgunun bir yöntem olarak kullanılması, son kertede Sokolov'da olduğu gibi oyuncuyu kukla estetiğine taşır. Her seferinde gerçekleştirilebilecek tek bir eylem vardır ve sahne tek bir eyleme indirgenemiyorsa “ya daha detaylı bir analiz yapma[k] ya da sahneyi birkaç değişik eyleme veya harekete bölme[k] gerekir. Burada hareket tek eylemi kapsayan bir birimdir. ... [Oyuncunun] görevi her defasında tek bir eylem canlandırmaktır. ... Bütünsel eylem sadece bir analiz aracı olarak vardır.”⁷² Anlatıyı da karakteri de ortaya çıkaracak olan parçaların birleştirilmesiyle oluşan kurgudur.

Oyuncu Dramaturgisinde Yeni Yönelimler

Yirminci yüzyılın sonlarından itibaren tiyatrunun, içinde üretildiği kültürel/toplumsal eşğin isterlerine göre uyarlanması, yaşadığı tıkanıklıkları aşma çabası, yeni toplumsal hareketlere uygun yeni politik/estetik araçlarla donanması ve yapım tarzlarını güncellemesi, dans ve performans gibi dramatik yapıyı zorlayan biçimleri bünyesine dahil ederek dilini post-dramatik olarak nitelenebilecek tarzda güncellemesi, sinema gibi farklı alanlarla temasının ve hikaye anlatıcılığı/sirk gibi pre-dramatik/geleneksel formların tazyikinin melezleşmeyle sonuçlanması gibi nedenlerle dramaturgi ve oyuncu dramaturgisi de yeni içerimlere sahip olamaya başlar. Dramaturgi bir metot olmanın ötesine geçerek icranın içine gömülmeye ve sürecin dinamik bir parçası olamaya başlar. Artık performans öncesi kolaylaştırıcı ya da yol gösterici bir çalışma niteliğini ardında bırakır. Boal'in, “oyuncu ile seyircinin arasındaki duvarı tahrip ettiğini,... seyircinin eyleme dahil olduğunu”⁷³ savladığı kolektif yaratıcılığın bir vechesi olan *eşzamanlı dramaturgi* yaklaşımıyla birlikte, dramaturgi seyirciyi de içine alarak oyun çıkarma etkinliğinin temel bileşeni olur. Stalpaert, kartezyen paradigmanın açtığı akıl/teori-beden/pratik ikiliğine dayanan yarığın, akıl tarafına yerleşerek ve tam da bu nedenle gözün (aklın)

71 Mamet, ön.ver., 2007, 46&97.

72 Bruder et al, ön.ver., 39&48.

73 Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*. Theatre Communications Group, New York, 1985, 134.

egemenliğine dayanan dramaturgi anlayışının sorunsallaşmaya başladığını ve yeniden bedene yönelen yeni-politik dramaturginin bu çatlağı kapatmaya çalıştığını ileri sürer.⁷⁴ Stalpaert'in *paylaşılmış entelektüel sorumluluk* olarak adlandırdığı yeni-politik dramaturgi, “düşüncenin ve duyguların beklenmedik yollarıyla ifşa edilen... bir yeni/yeniden bedenleşmenin sonucunda ortaya çıkan kavramsal sınır ihlalidir.”⁷⁵ Böylesi bir dramaturjik yönelim kaçınılmaz olarak çoğuldur ve oyuncuyu kolektif üretimin parçasına dönüştürerek yönetmenin/yazarın (yani teatral tanrılarının hakim gözünün) egemenliğinden kurtaracaktır. Alternatif yaklaşımların ortak noktası, kolektif yapım tarzlarını yeğlemeleri ve yaratının merkezini sahneye kaydırarak yönetmen, yazar gibi otoriter figürlerin meşruiyetini sorgulamaya başlamaları olarak tespit edilebilir. Bu bağlamda Mamet, hiyerarşik yapıyı ya da klasik dramaturjiyi reddetmesiyle değil, ama kullandığı montaj tekniğiyle ağırlığını sahneye kaydırması ve oyuncuya sahnede failik tanınmasıyla, oyuncu dramaturjisinde klasik anlayışın ihlaline olanak sağlayacak sınırın eşiğinde durur. Yaklaşımının önemi de burada yatar.

Sonuç

Çalışma, sahnede/perdede anlamın ajanı olan oyuncuya anlam üretmesinde ve/veya iletmesinde eşlik eden oyuncu dramaturgisinin belli başlı tarihsel duraklarını ziyaret ederek, ayrıntılı olarak irdelemiştir. Her bir durağın yakın plan değerlendirilmesinden elde edilen sonuçlardan ilki, oyuncudan beklentileri farklı da olsa bütün yaklaşımların, oyuncu dramaturgisini bir parçalara ayırma, seçme, düzenleme ve yeniden ekleme pratiği olarak organize etme noktasında ortaklaşmalarıdır. Mevcut kılışal güzergahlar çerçevesinde oyuncu dramaturjisi, sanıldığı aksine, karakter vb yaratmak gibi bütünsel süreçlerle değil, bütünü bellek dolayımıyla inşa edecek parçalarla ilgilenmektedir. Dolayısıyla da oyuncu dramaturjisi teknik olarak bir kurgu ve montaj pratiğine yazgılıdır. İkincisi, oyunculuk pratiğine içkin olan oyuncu dramaturjisi, sahneleme anlayışının bir türevi olarak yönetmenin hegemonyası altındadır. Dolayısıyla oyuncu dramaturjisi, oyunculuğun bir sanat olarak ortaya çıkmasıyla sonuçlanan tarihsel/toplumsal eşiğin ürünü olan bir paradigmanın ifadesidir. Oluştugu tarihsel dönemin özgül koşullarına bağlı olarak (eklemlenme ve direnme/dönüştürme dinamiklerinin diyalektik ilişkisiyle damgalanan) kapitalizmin ürünüdür. Anlam üzerinde alanın aktörlerinin/ eyleyicilerinin sürdürdüğü mücadele, alanı dönüştürme mücadelesinin de bir yansımasıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, dramaturgi/oyuncu dramaturjisinde beliren ve antikapitalist itkilerin bir nişanesi olan yeni-politik dramaturgi, mevcut paradigmanın sınırlarına ulaştığını göstermektedir. Sahneye/perdeye yönelik kolektif yaklaşımlar ve yenilikçi çabalar, hegemonik ilişkide başat tarafın -yönetmenin- otoritesini ihlal ederek, oyuncunun/sahnenin failleşmesini/ aktifleşmesini kışkırtarak alanı özgürleştirmeye çalışmaktadır. Kurgunun çifte eksenini oluşturan teknik ve ideolojik vecheleri, Mamet'in yaklaşımında birbirlerine yakınlaşmaya

74 Christel Stalpaert, “A Dramaturgy of the Body,” *Performance Research*, 14, 2009, 121-2.

75 Stalpaert, aynı, 123-5.

başlar. Yönetmen, oyuncu ve yazar nosyonlarını içinde barındırması hasebiyle dramatik alanda akıl-beden ikiliğini bozan melez bir tavırla, Mamet, öykü anlatımının ve anlam üretmenin temel mekanizması olan montajı bedenleştirerek, son kertede, alanın özgürleşme çabasına katkı sağlar.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Aristoteles, **Poetika**, Çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1987.
- Ataseven, Haluk Şevket, “Bütünlemenin Dramaturgisi” **Gösteri Dergisi**, 125 (1991a), 82-83.
- Ataseven, Haluk Şevket, “Klasik ve Dinamik Dramaturgiden Dinamik Tiyatroya” **Gösteri Dergisi**, 129 (1991b), 86-87.
- Barba, Eugenio, **On Directing and Dramaturgy**, Çev: Judy Barba, Routledge, New York, 2010.
- Barba, Eugenio, “The Deep Order Called Turbulence The Three Faces of Dramaturgy” **The Drama Review**, 44 (2000), 56-66.
- Barba, Eugenio, “The Amulet Made of Memory” **The Drama Review**, 41 (1997), 127-132.
- Bayard, Pierre, **Hamlet Üzerine Soruşturma: Sağılar Diyaloğu**, Çev.: Muna Cedden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007.
- Boal, Augusto, **Theatre of the Oppressed**, Theatre Communications Group, New York, 1985.
- Bruder, Melissa et al, **Oyuncu İçin pratik Elkitabı**, Çev.: Deniz Ölmez, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Çakır, Süreyya, “Geç Kapitalist Toplumun Değişen Dinamikleri ve Tasarım Kültürü”, **Medya ve Tasarım**, Ed.: Süreyya Çakır, Urzeni Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Çamurdan, Eser, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Yayınları, İstanbul, 1996.
- Diderot, Denis, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1984.
- Eco, Umberto, **Alımlama Göstergelimi**, Çev.: Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991.
- Eco, Umberto, **Açık Yapıt**, Çev.: Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2001.
- Eco, Umberto, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2008.
- Hansen, Pil, “The Dramaturgy of Performance Generating Systems” **Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement**, Ed.: Pil Hansen ve Darcey Callison, Palgrave Macmillian, New York, 2015.
- İpşiroğlu, Zehra, **Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgiye Giriş**, Mitos Yayınları, İstanbul, 1995.
- İpşiroğlu, Zehra, **Dramaturgiden Sahne Çözümlemesine Tiyatroda Alımlama**, Habitus Yayınları, İstanbul, 2014.
- Karaboğa, Kerem, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Habitus Yayınları, İstanbul, 2010.
- Lefebvre, Henri, **Mekanın Üretimi**, Çev.: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Luckhurst, Mary, **Dramaturgy: A Revolution in Theatre**, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- Mamet, David, **True and False: Heresy and Common Sense for Actor**, Pantheon Books, New York, 1997.
- Mamet, David, **Three Uses of the Knife**, Colubia University Press, New York, 1998.
- Mamet, David, **Film Yönetmek Üzerine**, Çev.: Gülnür Güven, Hil Yayın, İstanbul, 2007.
- Mamet, David, “Giriş”, **Oyuncu için Pratik El Kitabı**, Melissa Bruder et al, Çev.: Beniz Ölmez, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

- Midgelow, Vida L., “Improvisation Practices and Dramaturgical Consciousness: A Workshop” **Dance Dramaturgy Modes of Agency, Awareness and Engagement**, Ed.: Pil Hansen ve Darcey Callison, Palgrave Macmillian, New York, 2015.
- Moore, Sonia, **Oyunculuk Eğitimi için bir El Kitabı**, Çev.: Özgür Çiçek et al, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009.
- Murphy, Brenda, **Understanding David Mamet**, University of South Carolina Press, Columbia, 2011.
- Pavis, Patrice, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev.: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2000.
- Shiner, Larry, **Sanatın İcadı Bir kültür Tarihi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Sokolov, Aleksey G., **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev.: Semir Aslanyürek, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.
- Stalpaert, Christel, “A Dramaturgy of the Body” **Performance Research**, 14 (2009), 121-5.
- Stanislavski, Konstantin, **Bir Rol Yaratmak**, Çev.: Çiğdem Genç et al, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1999.
- Şener, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991.
- Turner, Cathy ve Behrndt, Synne K., **Dramaturgy and Performance**, Palgrave Macmillian, New York, 2008.



Jean Genet'in *Paravanlar* Adlı Oyununa Postkolonyal Bir Bakış

A Postcolonial Approach to Jean Genet's *Screens*

Esmâ Armağan Ertuğrul¹ 



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

ORCID: E.E. 0000-0001-7260-045X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Esmâ Armağan Ertuğrul,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim
Dalı, İstanbul, Türkiye

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

Başvuru/Submitted: 11.04.2019

Kabul/Accepted: 15.05.2019

Atıf/Citation:

Ertuğrul, Armağan Esmâ. "Jean Genet'in *Paravanlar* Adlı Oyununa Postkolonyal Bir Bakış" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 28, (2019): 55-71.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.648003>

ÖZ

Kendisi de doğuştan bir öteki olan Jean Genet, eserlerinde kendisi gibi ötekileri ele alır. Genet'in kendini ötekileştiren toplumu reddedişi, eserlerine yoğun bir toplumsal eleştiri bombardımanı şeklinde yansır. Özellikle geç dönemlerinde yazdığı eserlerle toplumsal yapıyı irdelemekle kalmayan Genet, eylemsel olarak da ötekinin yanında yerini alır. Bu sayede Genet, bir yandan dünyanın pek çok yerinden hakları ve özgürlükleri için savaşan insanlarla tanışıp onlara destek olurken diğer yandan "Batı"nın ikiyüzlülüğünü dışarıdan bir gözle görme olanağı kazanır. Yazarın *Paravanlar* adlı eseri, bu ikiyüzlülüğü gözler önüne sermesi bakımından dikkate şayandır.

Fransa işgalindeki Cezayir'in özgürlüğünü kazanma mücadelesini ele alan *Paravanlar*'da Genet, Avrupalının şarkiyatçı kurgularından yola çıkarak grotesk bir Doğu imajı sunar. Bu yapılırken okuyucunun/seyircinin, oyun kişileriyle arasında bir özdeşlik kurmaması sağlanarak eleştirel bakışın sürekli korunması amaçlanır. Oyun boyunca düşünselliğin ön planda tutulması, sömürgeleştirilen bir ülkede kolonyal söylemin nasıl ve hangi şekillerde kendine yer bulduğunu gözler önüne sererken toplumsal rolleri ve toplumsal cinsiyeti sorguların hale getirir. Bu çalışmanın amacı, Jean Genet'in *Paravanlar* adlı oyunundaki şarkiyatçı kurgularla kolonyal söylemin izlerini sürmek, yazarın bunları ele alış biçimini değerlendirmektir.

Anahtar Sözcükler: Jean Genet, *Paravanlar*, şarkiyatçılık, oryantalizm, kolonyalizm, postkolonyalizm, postkolonyal teori, Edward Said, Homi Bhabha, Ania Loomba, Frantz Fanon, cinsel politika, toplumsal cinsiyet, erkeklik, panoptikon, panoptisizm.

ABSTRACT

Jean Genet, an "other" himself by birth, deals with "others" just like himself in his works. Genet's rejection of society, which otherizes himself, is reflected as a bombardment of intensive social criticism in his works. Especially in his late period works, Genet does not only scrutinize the social structure but also sides with "the other" quite actively. Therefore, while Genet meets and supports people, who fight for their rights and freedom across the world, he, on the other hand gets an opportunity to see the hypocrisy of the "West" from the outside. Genet's *Screens* is remarkable in the way it reveals this hypocrisy.

In *Screens*, which deals with the Algeria's struggle of freedom from the French

occupation, Genet presents a grotesque image of the East based on the European orientalist fiction. Genet, while presenting this grotesque image, makes sure that the reader/audience does not form any identification of any sort in order to maintain the critical outlook constantly. While the prioritization of the intellectuality throughout the play manifests how and in which forms colonial discourse finds a place for itself in a colonized country, it also problematizes social roles and gender.

The purpose of this paper is to trace the footprints of the colonial discourse and the orientalist fiction in Genet's play *Screens* and evaluating the way author handled these issues and themes.

Keywords: Jean Genet, *Screens*, orientalism, colonialism, postcolonialism, postcolonial theory, Edward Said, Homi Bhabha, Ania Loomba, Frantz Fanon, sexual politics, gender, masculinity, panopticon, panopticism.

GİRİŞ

Fransa doğumlu Jean Genet, yazdığı romanlar ve oyunlarla, 20. yüzyılın en aykırı isimlerinden biridir. Gerek annesi tarafından terk edilmiş olması, gerekse toplumca kendine dayatılan davranış biçimlerini reddetmesi Genet’yi, kurallı bir yapı olan toplumda baştan bir öteki olarak konumlandırır. Bununla birlikte yazarın girift imgeler ve metaforlarla bezeli eserleri, özellikle oyunları, pek çok edebiyatçı ve eleştirmenin ilgisini çekerek farklı açılardan incelemelere tabi tutulur; zira Genet’nin eserleri, tek bir ileti etrafında dönen, tek boyutlu eserler olmaktan uzak, komplike yapıtlardır.

Genet’yi çağdaşlarından ayıran bir diğer nokta, eyleme verdiği değerdir. Özellikle geç dönemlerinde Genet, diğer çağdaşlarından farklı olarak görüşlerini ve toplumsal tavrını yazdıkları aracılığıyla görünür kılmakla kalmaz; fiziki olarak da ötekinin yanında yerini alır. Özellikle Kara Panterler¹, Filistinliler² ve Cezayirliyle³ olan ilişkileri Genet’yi politik bir isim

- 1 Kara Panter Partisi (Black Panther Party) ya da kısaltılmış haliyle Kara Panterler, 1960’lı yıllarda Amerika’da tekrar ayyuka çıkan ırkçılığa karşı Bobby Seale ve Huey Newton tarafından kurularak siyahilerin hak ve özgürlüklerinin iyileştirilmesi ve temelleri kölelik yıllarına uzanan sömürünün son bulması amacını taşıyan harekettir. Jean Genet’nin Kara Panterler ile ilişkisi, 1970 şubatında Kara Panterler kendisinden destek istedikten sonra mart ayında Amerika’ya gitmesiyle başlar. Amerika Birleşik Devletleri kendisine vize vermeyince çareyi ülkeye kaçak girmekte bulan Genet, ilk iş Kara Panterler ile buluşur ve bir dizi konferansta ırkçılık karşıtı konuşmalar yapar. Bu konuşmaların en dikkat çekenini, Kara Panterler’in çağrısı üzerine partinin kurucusu Bobby Seale’e yönelik suçlamalara itiraz etmek amacıyla 1-3 Mayıs tarihleri arasında yapılan gösterilerin açılış konuşması olan May Day Speech’tir (1 Mayıs Konuşması). Gelgelelim bu konuşma Genet’nin Amerika’daki son konuşmasıdır; zira yazar, bir gün sonra kaçak olarak bulunduğu ülkeyi terk etmek zorunda kalır. Detaylı bilgi için bkz. Genet, J., *“May Day Speech”*, Açık Düşman, Metis Yayınları, 2008, s. 39-48.
- 2 Jean Genet’nin Filistinliler ile ilişkisi, FKÖ (Filistin Kurtuluş Örgütü) üzerinden şekillenir. Temelleri 1964 yılında Kahire’de atılan FKÖ, İsrail’le yapılan savaşların kaybedilmesi neticesinde topraklarını kaybederek mülteci konumuna düşen Filistinlilerin, topraklarını geri alma mücadelesi verdikleri örgüttür. İlerleyen süreçte örgüt, topraklarını geri almak isteyen çeşitli grupları kendi bünyesinde toplayan bir kuruluş haline gelir. Genet’nin FKÖ ile tanışması, Paris’teki FKÖ sorumlusu Mahmud El Hamşari’nin daveti üzerine Ekim 1970’te bu topraklara gitmesiyle gerçekleşir. Genet burada Kara Eylül Olayları adı verilen olaylara tanık olur ve Ürdün karşısında hezimete uğrayan Filistinlilerin mücadelesine destek olur. Genet’ye göre Filistinlilerin içinde bulunduğu durumun sorumlusu yalnızca Ürdün ya da İsrail değildir; Filistinlilerin davasına destek vermeyen öteki Arap rejimleri ve Amerika da Filistin’in halinden en az diğerleri kadar sorumludur. Detaylı bilgi için bkz. Genet, J., *“Filistinliler”*, Açık Düşman, Metis Yayınları, 2008, s. 95-113. İlerleyen dönemde yazar, Filistin üzerine pek çok yazı kaleme alır.
- 3 Fransa’nın 1830 yılında Cezayir’i işgali, sömürgeci diğer ülkelerde olduğu gibi temelde ekonomik sebeplerle dayanır; gelgelim işgalin görünen sebebi, 1827 yılında gerçekleşen Yelpeze Olayı’dır. “(...) Cezayir’de Fransa’dan alacaklarını tahsil edemeyen Bekri ailesi, Fransa’dan alacaklarını Cezayir Dayısından iste[r]. Fransız Konsolosluğu ve Bekri ailesinin aralarında anlaşarak kendisinden para sızdırılmak istendikleri şüphesi Dayıyı öfkelen-dir[ir]. Dayının Fransızlardan kuşulanmasının nedeni, Fransa’nın Cezayir’deki ticaret istasyonlarından ikisini güçlendiriyor olması[dır]. Dayının tartışma sırasında eline geçen sinekliği konsolosun suratına birkaç defa vurmaları ilişkileri iyiden iyiye ger[er]. Dayı kendisinden istenen, özür yerine geçecek bir top atışını reddettiği gibi Fransız ticaret gemilerini engellemeye giriş[ir]. Sonuçta Fransa Cezayir limanını ablukaya al[ır].” Detaylı bilgi için bkz. Sönmez, Ş., *Sömürge Yönetimi Cezayir’de Fransız İdaresi (1830-1962)*, Pagem Akademi, 2015, s. 3. Bu olayı takip eden süreçte çeşitli direniş hareketleri görülse de tarihler 1830’u gösterdiğinde Fransa, Cezayir’i işgal eder ve bu tarihten itibaren Cezayir halkını Fransızlaştırma ve Hristiyanlaştırma çalışmalarına başlanır. Cezayirliyle, yüz otuz iki yıl kaldıkları Fransız işgalinden 1962 yılında kurtulurlar. Yüz otuz iki yıllık

haline getirir ve Genet, kendi gibi ötekilerle bir araya gelerek ezilmiş halkların özgürlüğünün ateşli bir savunucusu halini alır.

Bu bağlamda Genet'nin oyunları, kendi siyasal pratiğinin de bir yansıması durumundadır. İlk oyunlarında dışlanmışlık ya da ötekilik durumu, okuyucuya/seyirciye törensel tekrarlar, birbirinin yerine geçen kişilerle başarısız devrim ya da öç alma fikriyle gündeme getirilen bir “*kara ayin*”⁴ sunarken son eserlerine doğru intikam arzusunun yerini, ötekinin sorunsallaştırılmasına bıraktığı ve devrime olan inancın ağırlık kazandığı görülür. Tabii bu devrim -özellikle sömürgeleştirilen topraklarda kıvılcımlanan milliyetçi bir devrimse- hepten sorunsuz sayılmaz. Buna rağmen Genet'nin özellikle *Zenciler* ve *Paravanlar* oyunları, Batı'nın yarattığı beyaz insan karşısında siyah insan ve daha genel çerçevede Batı karşısında Doğu imgesinin altını oyarak okuyucuya/seyirciye kurgulanan bu ikili karşıtlıkların bir parodisini sunar.

Yukarıdaki bilgilerin ışığında bu çalışmanın amacı, Jean Genet'nin 1961 yılında kaleme aldığı *Paravanlar* adlı oyunu üzerine postkolonyal bir okuma yapmak, Genet'nin oyun boyunca parodisini sunduğu kolonyal söylemin izlerini sürmek, oyunda Fransa'nın ötekisi olarak kurgulanan Cezayir'in, Avrupalının ve kendi gözündeki izdüşümünü saptamaktır. Bu yapılırken oryantalist kurgular, postkolonyal teori ve yapısöküm iç içe kullanılacak, yer yer oyunun cinsel politikasına temas edilecektir.

KOLONYAL SÖYLEM VE POSTKOLONYAL TEORİ

Postkolonyal teori açısından temel kitap niteliği taşıyan *Şarkiyatçılık* adlı eserinde Edward Said, “*Şark hakkında yazan, ders veren ya da Şark'ı araştıran kişi Şarkiyatçıdır, yaptığı iş de Şarkiyatçılıktır.*”⁵ der. Günümüzden bakılınca indirgeyici bir tanımlamaya benzeyen bu açıklama, Doğu'nun Batı tarafından kuruluşuna gönderme yapar. Foucaultcu anlamda iktidarın bireyi kuşatma biçimi olarak söylem, “*bilgi-iktidarın bir ürünü, bilgi ve iktidar ilişkilerinin eklemeli olduğu bir öge, iktidarın bilgiyi ortaya çıkardığı, bilginin de bu iktidarı genişletip güçlendirdiği bir çarktır.*”⁶ Dolayısıyla öznenin kurulması, ekonomik, sosyal, politik etmenlerin yanında gerek dilsel gerekse eylemsel pratikte iktidarla ilişkili bir kavramdır ve öznenin özne olabilmesi,

süre boyunca işgale karşı türlü örgütler kurulsa da bunlar Fransız yönetiminin uyguladığı şiddet ve yasaklarla bastırılır. Zamanla Cezayirlilere türlü haklar verilse de temelde bağımsızlıklarını isteyen Cezayirliler, Ulusal Kurtuluş Cephesi'ni (Front de Liberation Nationale-FLN) kurarak 1 Kasım 1954'te halkı ayaklanmaya çağırırlar. Böylece FLN'nin başlattığı hareket neticesinde bağımsızlık savaşı başlar ve Cezayir sekiz yıllık mücadelenin ardından bağımsızlığa kavuşur. Fransa doğumlu Jean Genet'nin doğduğu topraklara karşı Cezayirlilerin yanında yer alması, özellikle *Paravanlar* oyununun ardından, çokça tepki çeker. Kimi yazarlarca Genet'nin Fransa yerine Cezayir'in safında yer alması, baştan bir öteki olduğu Fransa'ya karşı nefretinin dışavurumu olarak yorumlanır. Gelgelelim Genet, ilerleyen süreçte de ezilenin yanında yer alma tutarlılığını sürdürür.

4 Sartre'cı anlamda kara ayin, sevilen ve kısıtlanan nesnenin öldürülme isteğinin dondurularak törensel, stereotip bir eylem olarak sonsuza dek tekrarlanmasıdır. Detaylı bilgi için bkz. Esslin, M., *Absürd Tiyatro*, Dost Kitabevi, Çev. Güler Siper, 1999, s. 166

5 Said, E. W., *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, 2013, s. 12

6 Foucault, M., *Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2*, Ayrıntı Yayınları, Çev. Işık Ergüden-Osman Akinhay, 2014, s. 19

onu tanımlayanların söylemsel ve söylemsel olmayan pratikleri aracılığıyla kurgulanır. Said'e, Şarkiyatçılığın akademik bir unsur olduğunu düşündürten tam da bu söylem pratiğidir.⁷

Said'in sükse yapan çalışmasının ardından metin analizi, yapısöküm, karşılaştırmalı edebiyat gibi yöntemler kullanılarak Şarkiyatçı önyargılar açığa çıkartılmaya başlanır. Özellikle deneyimin anlatıya dönüştürülerek aktarılması yoluyla görünenin arkasındaki görünmeyen deşifre edilir ve pek çok tartışmanın önü açılır. Spivak'ın "Madun Konuşabilir mi?" adlı makalesi de bu alanda ses getiren çalışmalardan biridir. Bu makaleyle Spivak, büyükannesinin kız kardeşinin trajik intiharından yola çıkarak hem daha önce Gramsci'nin kullandığı "madun" (subaltern) kavramının anlamını açar; hem de madunun temsili konusunda önemli bir tartışmaya önyak olur.⁸ Yine postkolonyal eleştirmenlerden Homi Bhabha, sömürgecilik ve küresellik üzerine sürdürdüğü çalışmalardan yola çıkarak kültürel melezlik (cultural hybridity) kavramını gündeme getirir.⁹ Sömürgeciliği savunmamakla birlikte Bhabha, sömürgecilerin de sömürgeleştirilenler gibi dönüştüğünü iddia eder ve melezliğin, tek kültürlü bir yapıya göre daha zengin olabileceğine dikkat çeker. Bu açıdan Bhabha'nın çalışması, ikili karşıtlıkları ortadan kaldırmaya yönelik çabasıyla bahsi geçen çalışmalardan ayrılır.

Postkolonyalizm üzerine yazılanlar çeşitlenerek artarken İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bağımsızlıklarını kazanmaya başlayan sömürülen/kolonileştirilen ülkelerin, sömürgeci devletlerden kurtulduktan sonraki yaşantısına gönderme yapan "postkolonyalizm" kavramı tartışmaya açılır. Konuyla ilgili çeşitli görüşler ortaya atılmakla birlikte, kavramın tarihsel olarak geçmişten keskin bir ayrılığı imleyen bir "sonrası döneme" işaret etmediği, postkolonyalist teorisyenlerin üzerinde hemfikir olduğu bir düşüncedir. "(...) *Postkolonyalizm ya da postkolonyal eleştirinin başındaki 'post' [öteki, daha ziyade] eleştirel çözümleme ve pratiğe ilişkin yeni trikontinental [üç kıtasal] kalıpların ve stratejilerin tarih sahnesine kuramsal bir giriş yaptığı anı belirtir.*"¹⁰ Karşıladığı geniş kapsamdan dolayı postkolonyalizmi, sömürgecilik, emperyalizm,

7 Said, E. W., *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, 2013, s. 12

8 Detaylı bilgi için bkz. Spivak, G. C., *Madun Konuşabilir mi?*, Çev. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Emre Koyuncu, Dipnot Yayınları, 2016. Bu makalenin yayınlanmasının ardından türlü eleştirilere maruz kalan Spivak, 1992 yılında Leon de Cock ile yaptığı söyleşide maduncu tarihçilere sitem ederek eleştirilere şöyle yanıt verir: "Maduncu tarihçiler bu sözcüğü [madun sözcüğünü] Gramsci'den alarak değiştirdiler. 'Madun'u farklı farklı türden durumlarda halk, yabancı elit, yerli elit, yükselen yerliler olarak farklı farklı tanımladılar: Kültürel emperyalizme erişimi sınırlı olan ya da hiç olmayan her şey madun -bir farklılık uzamı- oldu. (...) 'Madun konuşamaz' dediğinizde, konuşma dediğimiz şey konuşmayı ve dinlemeyi, yanıt verme olasılığını, sorumluluğu içeriyorsa şayet, bunlar madunun alanında yoktur." Bkz. Spivak, G. C., *"Sömürgecilikten Arınma ve Madun"*, Yapısöküm Postkolonyalizm Madunluk, Çev. Soner Torlak, Zoom Kitap, 2016, s. 83-84. 2011 yılında yapılan bir başka söyleşide Spivak yine, meselenin madunun konuşma kabiliyeti değil; "madun konuştuğunda, insanların söyleneni karşı çıkan bir konuşma olarak kabul etmeye yetecek altyapıları[nın olmayışı]" olarak değerlendirir. Bkz. Spivak, G. C., *"Küresel olanı parçalamak"*, Yapısöküm Postkolonyalizm Madunluk, Çev. Soner Torlak, Zoom Kitap, 2016, s. 97

9 Detaylı bilgi için bkz. Bhabha, H. K., *The Location of Culture*, (e-book), Routledge, London, New York, 2004.

10 Young, R. J., *Postkolonyalizm Tarihsel Bir Giriş*, Çev. Burcu Toksabay Köprülü, Sertaç Şen, Matbu Kitap, 2016, s. 78

yeni-sömürgecilik gibi kavramlardan ayıran Young'a göre "[Postkolonyalizm] bir yandan hegemonyacı iktisadi emperyalizmin statükosuna, sömürgecilik tarihine ve emperyalizm tarihine karşı saldırıya geçer; diğer yandan Marksizm ve feminizmin yolundan giderek, yeni siyasal kimliklere ve olumlu siyasal konumlarla kurulan eylemci bir bağın mevcudiyetine işaret eder. (...) Postkolonyalizm güncel iktidar yapılarına yönelttiği eleştirileri, postkolonyal dönemin öznel ve maddi koşullarını ve bu koşullara eklenen dönüştürücü pratikleri çözümlemek üzere geliştirilen, müdahil bir yöntembilim ile birleştirir. Böylece postkolonyalitenin maddi ve epistemolojik koşullarını tahlil eden trikontinental kuramların meseleye nereden baktığını belirler ve iktisadi, siyasal ve kültürel tahakkümünü sürdüren emperyalist sistemin, çoğu zaman gizli bir şekilde devam ettirdiği faaliyetleriyle savaşılmaya çalışır."¹¹

Bu bağlamda postkolonyalist teorisyenler, Doğu'nun Batı karşısında kurgulanışını gerek Avrupa'nın ampirik olmayan tarih yazınına gerekse Avrupalı olmayana sömürgeleştirebilmek adına uyguladığı diğer politikaları gözler önüne sererek sorunsallaştırır. II. Dünya Savaşı sonrası dönem göz önüne alındığında, bağımsızlıklarını kazanan ülkelerin, sömürge güçlerince tahakküme alınışının sona erip ermediği, bir neo-kolonyalizmin söz konusu olup olmadığı, günümüzde postkolonyalizmin üzerinde durduğu meselelerdir.¹² Jean Genet'nin *Paravanlar* adlı oyunu, Batı'nın kendi erkini meşrulaştırmak için başvurduğu bu Doğu kurgusunu açık bir şekilde gözler önüne sererken Batı dışı dünyaya yöneltilen Avrupa merkezci bakış açısına çok yönlü eleştiriler getirir.

PARAVANLAR'DA KOLONYAL SÖYLEM VE YANSIMALARI

Sömürgeleştirilen Cezayirli anne-oğulun yolculuğuyla başlayan *Paravanlar*, Avrupa merkezci bir önyargıyla, düşünmesi bile ihtimal dahilinde görülmeyen Cezayir halkının devrimiyle son bulur. Oyunda, Avrupalının kimlik inşası için ihtiyaç duyduğu öteki, sömürgeci güç Fransızların karşısında yer alan Cezayirliilerdir. Fransızlar; ya da Avrupalılar özne iken Cezayirliilerin, Arapların ya da daha genel haliyle Avrupalı olmayanların, ötekiler olduğu söylenebilir.

Oyun, kolonyal söylemden beslenir ve ikili karşıtlıklar üzerinden ilerler. Genet'nin oyun boyunca sürdürdüğü tutum, kolonyal söylemden beslenen bu ikili karşıtlıkları ters yüz etmek üzerine şekillenir. Avrupalı-Avrupalı olmayan çerçevesinde temellenen ikili karşıtlıklar, başka ikili karşıtlıklar yaratır ve bunların da kendi içinde alt kategorilere bölünmesiyle çok yönlü bir eleştirinin kapısı aralanır.

11 A.g.e., s. 78.

12 Yukarıda bahsi geçen çalışmalar, postkolonyal teori için ancak giriş mahiyeti taşımakla birlikte bu başlık altında ele alınmaları, postkolonyal kuramın eleştirel ve eklenerek ilerleyen yapısını kısaca gösterebilmek adınadır. Postkolonyal teori ve eleştiri ile ilgili daha geniş ve kapsamlı bir çalışma için bkz. Moore-Gilbert, B., *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, Verso, 1997. Postkolonyalizmin ve postkolonyalist eleştirmenlerin küresel kapitalist dünyadaki konumu, tarihselcilik ve yerelcilik tartışmaları için bkz. Dirlik, A., *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, Westview Press, 1998.

Nihayetinde kendisi de bir öteki olan Genet, ötekiden yana tavır alır; gelgelelim bunu yaparken ötekinin yönteminden kaynaklanan sorunları görmezden gelmez. Ona göre Cezayirliilerin devrimi, sonrasında yaşananlar dikkate alındığında kusursuz değildir. Oyunu, devrimle son bulan anti-sömürgeci bir başarı hikayesine çevirmek yerine bu konuya dikkat çeken Genet, sömürütün farklı bir şekilde sürdüğüne işaret ederek gerçek ötekiyi ortaya koyar. Böylece Genet'nin, postkolonyalist eleştirmenlerce üzerinde durulan bir meselenin daha altını çizdiği söylenebilir.¹³

Çalışmanın bu kısmında, oyunda kullanılan kolonyal söylem ve bu söylemden kaynaklanan davranışlar, önyargılar ve ön kabuller, Genet'nin bunları ele alış biçimi özelinde tespit edilerek Batı'nın Doğu kurgusu gözler önüne serilecektir. Oyun, çalışmanın anlaşılabilirliği açısından tematik bir çerçevede ele alınacaktır.

Batı'nın Doğu'ya Kurgusal Üstünlüğü

Daha eskilere dayanmakla birlikte özellikle -Avrupa merkezci bir yaklaşımla söylersek- Aydınlanma Çağı'ndan itibaren Doğu'nun ahlaksız, pis, renkli, şehvetli, duygu yüklü; dolayısıyla mantıksal becerileri ve zekâsı tam olarak gelişmemiş insanlardan oluştuğu varsayımı, Batı'nın ahlaklı, temiz, beyaz, ağır başlı, mantık yönünden gelişmiş; dolayısıyla zeki insanlardan oluştuğunu doğrular bir nitelik kazanmasını sağlar. Oyunda Avrupalıların Araplara bakışı, bu kurgu doğrultusunda şarkiyatçı söylemi taklit ederek alaylanır. Arapların karşı gelmeyi alışkanlık edinirlerse düşünmeyi de alışkanlık haline getirebilecekleri söylemi¹⁴, tam da akılla, düşünceyle özdeşleştirilen Fransızın karşısına, düşünmediği varsayılan bir Arap koyar. Yine oyun boyunca kullanılan kıyafetler ve makyaj, bu ikili karşıtlığa hizmet edecek şekildedir: Genet'nin isteğiyle Avrupalılar, kendi üstünlüklerini belli edecek yüksek ökçeli ayakkabılar, şaşaalı kıyafetler, madalyalar ve diğer fallik öğelerle bezeli üniformalar giyerlerken Araplar, yüzleri gözleri solgun, çelimsiz, yoksul kişiler olarak tasvir edilir ve genellikle Avrupalı tarzda giyinmelerine rağmen Genet'nin tabiriyle “cart” renkli gömlek ve ceketlerle kombinler yapmaları, nereye ait olduklarına yönelik ruhsal ikilemi yansıtır biçimdedir. Gelgelelim oyun boyunca fiziksel olarak sürdürülen bu tutum, Bay Blankensee'nin daha saygın ve hayranlık oluşturacak kadar yapılı görünmek ve Araplarla arasındaki mesafeyi arttırmak için poposuna ve göbeğine yastık koyduğunun anlaşılmasıyla hepten gülünç bir hal alır. Saygın görünmek ve üstünlüğünü Araplara kabul ettirmek için Bay Blankensee'nin başvurduğu hileyi Sir Harold'a açıklaması, sömürgeci güçlerin çıkarları doğrultusunda Avrupalı olmayanlara karşı yürüttükleri politikayı ortaya koyarken bir gerçeğin de altını çizer: Avrupalılar, Avrupalı olmayana öğretilen

13 Postkolonyalist teorisyenler, sömürden kurtulan ülkelerde yapılan devrimin, sırtını ulusçu, çoğulcu ya da dini bir temele dayamasıyla ilişkili olarak toplumda yer bulan uygulamaların gösterdiği üzere çok da sorunsuz olmadığı hususuna dikkat çekerler. Genet de Paravanlar oyununda bu sürece gönderme yaparak devrimden sonrasını sorunsallaştırır.

14 A.g.e., s. 83

dürüst, hayran olunacak, Arapların kendilerini karşısında hakir görecekları üstün insanlar değildirler; her şey basit bir aldatmacadan ibarettir.

Oyunda Araplara yönelik dikkat çeken söylemlerden bir diğeri, Arapların pis olduğu yönündedir. Arap oyun kişilerinin makyajları ve kıyafetleriyle grotesk bir şekilde sokulan bu söylem, ölüm fikriyle birleştirilir. Öyle ki mezarlığa giden kadınlar, biraz geç kalacak olsalar sineklerin kaçacaklarından korkarlar. Kadınların evlerini tasviri, mezarlıktan farksızdır. Öyleyse bu kadınların gerçekten hayatta olduklarını kim söyleyebilir? Kadın, sömürgeleştirilen ve dolayısıyla Avrupalının mülk edinme hakkını kendinde bulundurduğu toprakların bir parçası olarak burada cinsiyet hiyerarşisinin en altında olmakla kalmaz; o, en altın da altıdır.

Kadınların evlerini ve vücutlarını saran pislik, kurtulunmak istenen bir leke gibidir. Bu pisliğin yabancılar tarafından hor görülmesine sebep olduğu, Necma'nın ağzından dile getirilir: "*Hala senin gibi kadınlar olduğu için, yabancılar bizi hor görüyor zaten. Pisliklerimizi temizlemek için çamaşır suyunu icat ettiler...*"¹⁵ Bu satırlar, Avrupalının kendi karşıtı olarak kurguladığı Avrupalı olmayanın durumu içselleştirdiğini gözler önüne serer. Necma'nın hayali, İtalyan usulü, sineksiz, böceksiz bir evde yaşamaktır. Buna karşılık Çığa'nın cevabı, bu kurguyu gözler önüne sererken alaylamaktan da geri kalmaz: "*Benim evimdeyse sinekler, hamamböcekleri ve örümcekler! Ama ne çok sinek! Çocukların gözleriyle burunlarının kenarında, sineklerin tıkanabileceği bir şeyler her zaman bulunacak; çocukları bunun için yetiştiriyorum. Çocuklara arada bir, sabah ona doğru bir sille, akşam saat dörtte bir şamar tamam! Zırlarlar, burunlarını çekip dururlar, sineklerimiz de kendilerine ziyafet çeker.*"¹⁶ Çığa'nın sözleri, uzlaşmaz Avrupalı-Avrupalı olmayan karşıtlığını vurgularken popüler kültüre mal olmuş, yüzünde sinekler olan "siyahi çocuk" fotoğrafını akla getirir. Bu sineklerle donanmış aç, susuz, yoksul Afrikalı çocuk, açlıktan kıvrınırken karşısında en iyi pozu yakalayabilmek için fırsat kollayan beyazın iki yüzlülüğünü yaşar. Çığa'nın çocuklarını sinekler için yetiştirdiğini söylemesi, bu iki yüzlülüğe bir sitem gibidir. Nasıl ki siyahi çocuğun aç olmasının nedeni sömürgeci beyazlarsa, Çığa'nın pisliğinin ya da Avrupalı annenin tam karşıtı bir pozisyonda resmedilmesinin sebebi de Avrupalılardan başkası değildir; ancak bu kurgulama işi, tek taraflı bir işlem değildir. Öyle ki Avrupalının, kendinin tam karşıtı bir Doğu kurması, Batı'nın da var olma sebebidir.

Arapların pisliğinden kurtulabilmek için Avrupalıların çamaşır suyunu icat ettikleri yönündeki söylem, oyunun ilk sahnesinde Anne'nin aldığı kumaş karşılığı "Yahudi kadının" çamaşırlarını yıkadığı söylemiyle birleşir. Oyunda çamaşır yıkama üzerine söylemler, farklı şekillerde tekrarlanır. Bu durum bize, Franz Fanon'un *Je suis Martiniquais* adlı eseri incelerken karşılaştığı çamaşırıcı Mayotte'u hatırlatır. Bu eserde çamaşırıcılık, yazarın ifade ettiği şekilde

15 Genet, J., *Paravanlar*, Ayrintı Yayınları, 2007, s. 50

16 A.g.e., s. 50

söyleyecek olursak “*siyah insanın beyaz olma isteği*”¹⁷ şeklinde karşılık bulur. Siyah insanda beyazlaşma isteği olarak karşılık bulan çamaşır yıkama, Araplar söz konusu olduğunda “kokudan kurtulmanın”, temizlenmenin, dolayısıyla sözcük anlamı dikkate alınırsa yine beyazlaşmanın bir metaforu haline gelir. Yıkanan çamaşırların Yahudi bir kadına ait olması ise kuşkusuz siyasal bir göndermedir.¹⁸

Kurgulanan bu ikili karşıtlıklar, ilerlemeci anlayıştaki Batı’nın karşısına durağan bir Doğu koyar; böylece “kendini geliştirmekten aciz, sabit bir Doğu” imgesi yaratılırken Avrupalının bu topraklar üzerindeki sömürgeleştirici faaliyeti bazen “medeniyet getirme”, bazense “özcürleştirme” söylemleriyle onaylanmış olur. Paravanlar’da bu söylem, hırsızlık yapan Leyla’yı tutuklamaya gelen Jandarma’nın ağzından dile getirilir: “*Size medeniyet getirdik ama siz serseri gibi yaşamayı sürdürüyorsunuz.*”¹⁹ Buna benzer bir başka söylem, üzerinde eskiden beri insanların yaşadığı topraklara Avrupalı ayak bastığında, buralar boşmuşçasına “keşfetme” söyleminin gündeme gelmesi ve başkalarının yaşadığı topraklara yönelik mülkiyet hakkı iddia edilmesidir. Oyunda bu durum, arazilerinde birbirleriyle sohbet eden sömürgecilerin, bu ülkeyi kendilerinin kurdukları yönündeki söylemlerinde görünür kılınır.

Oyunda bununla ilişkili olarak değerlendirilebilecek sömürgeciliğe yönelik eleştirilerden bir diğeri, çok parlak olan güneşin söndürülmeye çalışıldığı ve nihayetinde batmakta olduğu söylemidir. Bu cümle bize, bir zamanlar tüm deniz aşırı sömürgeci ülkeler tarafından kullanılırken günümüzde İngiltere’yi aklı getiren “üzerinde güneş batmayan imparatorluk” deyişini getirir. Üzerinde güneş batmayan imparatorluk ifadesi, sömürgecilik faaliyetleriyle sahip olunan toprakların genişliğini anlatmak için kullanılır. Kısacası İngiltere’nin dünyanın her yerinde üzerinde hak ilan ettiği öyle çok toprak vardır ki, Güneş bir yerden batmaya başlasa da bu toprakları tümüyle asla karartamaz, bir İngiliz toprağı karanlıkta kalırken, diğeri mutlaka aydınlık olur.

17 Fanon, F., *Siyah Deri Beyaz Maskeler*, Encore Yayınları, 2016, s. 25. Fanon’a göre, sömürgeleştirilen topraklarda yaşayan siyahlar, ruhsal bir ikileme sıkışıp kalırlar. Bu ikilem, siyah insanın asla beyaz olamayacağını bildiği halde, kendini karşısında küçük gördüğü beyaz insana benzemeyi istemesinden kaynaklanır. Siyah insan, beyaz olabilmek için elinden geleni yapacak; beyaz maskelerini kuşanacaktır; gelgelelim sömürgeleştirilen toprakların bir üyesi olarak beyaz olma hevesine bir kez kapılan insan ne kendisine beyazlar arasında yer bulabilir ne de beyazlara benzemeye çalışarak aslında farklı bir kişiliğe dönüştüğünden, siyahlar tarafından anlaşılabilir. Siyah insanda onulmaz yaralar açan bu duruma karşı Fanon, beyaz karşısında aşağılık kompleksine kapılan siyahın böyle bir çabaya girmesinin, Batı merkezci bir kurgudan ibaret olan kolonyal söylemin bir ürünü olduğunu gözler önüne serer.

18 Yahudilere yönelik ötekileştirici söylemin tarih boyunca izlediği çizgi oldukça şaşırtıcıdır. Gelgelelim Filistinliler ile yakın temasta bulunan Genet’in anti-semitist olduğu yönündeki söylemler, Jelloun’a göre yersizdir. Ona göre Genet, “İsrailli yöneticilerin kibrinden nefret ediyordu ve İsrail’e kendisine ait olmanın bir toprağı işgal eden herhangi bir devlet muamelesi yapıyordu.” Bununla birlikte Jelloun, Genet ile yakın olduğu süre boyunca (yaklaşık on yıl) onda hiçbir zaman ırksal düzeyde bir nefret hissetmediğini ortaya koyar. Bkz. Jelloun, T. B., *Jean Genet: Yüce Yalancı*, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2011, s. 94

19 A.g.e., s. 77

Batı'nın Kadim Tarihine Karşı Doğu'nun Tarihsizliği

Oyunda kolonileştirmeye yönelik bir başka vurgu, “Romalılar” üzerinden yapılır. Tarihsel süreçte Antik Yunan filozoflarınca başlatılan diyalektik, Avrupalının kendisini üzerinde yapılandığı temel dayanak noktasıdır. Ardından gelen Roma ve Kutsal Roma Cermen İmparatorlukları, Avrupalının kadim tarihselliğine vurgu yaparken onun karşıtı olarak konumlandırılan kolonyal devletlerin tarihini hiçe sayarak değiştirir, önemsizleştirir. Romalıların karşıtı olarak Araplar, ellerinde “*bedevi tamtamlarıyla*”²⁰ vahşi insanlardır. “Tamtam” kelimesi, sıklıkla Afrikalılarla birlikte kullanılan ve onların ilkelliklerini vurgulayan bir unsurdur. Böylece ilkel Arapın karşısına medeni Avrupalı konulur. Yine General’in ağzından, amacın fetihleri güneye götürmek olduğu dile getirilir. Sahra’daki toprakların da günün birinde Fransa gibi olacağı üzerine konuşulurken akli temsil eden Akademisyen, ağzı sulanarak kutsal Chartres Katedrali’ni ziyaret edecek Müslüman çocuklarla ilgili hayallerinden bahseder. Buna karşılık Asker’in uyarısı dikkat çekicidir: “*On beş yaşındaki genç Müslümanın tadına bakmakla işe başlanır. Üç ay sonra, onu anlıyorum, dersiniz. Daha sonra üzerinde hak iddia ettiği şeylere katılır, en sonunda da soyuna ihanet eden biri olup çıkarırsınız.*”²¹ Bu sözler, bir yandan “düşmanla” özdeşleşmemesi hususunda uyarı mahiyeti taşıırken diğer yandan tüm Arapların Müslüman olduğu yönünde indirgeyici bir bakış açısını gözler önüne serer ve ortak düşmanı işaret eder: Müslümanlar.

Hıristiyan Batı-Müslüman Doğu ve Adalet

On İkinci Tablo’da Sahra üzerine kurulan kentleşirme ve Avrupalılaştırma hayallerinin Hıristiyanlık ile eş zamanlı devam etmesi, oyundaki bir başka ikili karşıtlığı ortaya koyar: Müslümanlık ile Hıristiyanlık. Bir ötekileştirme aracı olarak dinin kullanılmasına çarpıcı bir örnek sunan tabloda, bir yandan Kudas ayini yapılırken diğer yandan Müslümanlara yönelik misyonerlik faaliyetlerinin konuşulduğu kısım, ayine katılan masum mizaçlı tek oyun kişisi Küçük Kız’ın öldürülmesiyle son bulur. Kudas ayinine katılan Küçük Kız’ın dışarıdan gelen bir kurşunla öldürülerek yere düşmesi, geride tüm temiz duygularını yitirmiş bir Hıristiyan grup bırakırken Fransızların, üzerinde hak iddia ettikleri topraklardaki gelecek hayallerine yönelik bir tehdidi de beraberinde taşır; zira Küçük Kız geleceği temsil eder ve Cezayir topraklarında Avrupa’nın geleceğine yer yoktur.

Avrupalının İslam algısının görünür kılınmasına hizmet eden bu ikili karşıtlık, oyundaki Kadı tiplmesiyle daha somut bir görünüm kazanır. Yedinci Tablo’da küçük suçlara bakan Kadı, İslam lügatını kullanarak absürt bir kısas şeması çizer. Burada Kadı, Tanrı’nın içine girerek kendisine ilham vermesini bekleyen, sigara ve türlü içkiler kullanarak kendinden geçmeye çalışan, yargıyı keyfince yerine getiren bir din adamı görünümündedir. Kadı’nın her

20 Genet, J., *Hırsızın Günlüğü*, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 108

21 A.g.e., s. 109

şeyden bıkmış tavrı, Genetvari bir ironiyi de içinde barındırır: Onun canını sıkan, “*Her dakika korkunç suçlar işleniyor olması gereken bir köy[de]*”²² kendisine ufak tefek, saçma sorunların geliyor olmasıdır. Kadı’nın sözleri, vahşilikle, medeniyetsizlikle yaftalanarak şarkiyatçı bir bakış açısıyla korkunç suçlar işleme gerektiği düşünülen Arapların, çizilenin aksine büyük suçlar işleyen caniler olmadığını ortaya koyar. Bununla birlikte, her şeyin birbirine geçtiği, yanılısamalardan oluşan dünyada neyin suç sayılıp sayılmayacağı, hırsızlık yapan Said’i cezalandırmak istemeyen Kadı’nın ağzından sorgulanır. Buna karşın Said’in hırsızlığını itiraf ederek teslim olmayı istemesi, kendisini var etme çabası olarak anlam kazanır.

Yoksulların en yoksulu olarak toplumun dışına itilmiş Said, ancak suç sayesinde ciddiye alınacağını düşünür. Toplumdan dışlanmanın sebebiyet verdiği kendini (bir suçlu olarak da olsa) topluma tanıtmaya arzusu, toplumu yadsımanın bir sonucu olarak suçun yüceltilmesinde karşılık bulur. Genet için suç, reddedildiği dünyanın kurallarını reddettiğini gösteren bir araçtır ve işleyene, güçle beraber müthiş bir özgürlük alanı sağlar: “(...) *Sizin gözünüzde benim suçluluğum ne denli büyük, ne denli tam, ne denli dört başı mamursa, özgürlüğüm de o ölçüde büyük olacaktır. Yalnızlığım ve teklğim daha yetkin olacaktır. Suçluluğumla zeki olmaya daha çok hak kazanıyordum...*”²³

Homi Bhabha: Sömüren ile Sömürgeleştirilen Arasındaki Karşılıklı Etkileşim

Din meselesi bir kenara bırakılacak olursa On İkinci Tablo’da Asker tarafından dile getirilen sözlerde açık edilen bir diğer nokta, melezeleşme korkusudur. Asker’e göre, yeterince dikkat edilmezse genç Müslümanı anlayarak başlayan süreç, soyuna ihanetle sonuçlanır. Böylece din ekseninde başlayan “biz-onlar” ayrılığı, milliyetçilikle cilalanarak soyu koruma arzusuna dönüşür. Soyu koruma arzusu, ikili karşıtlıkların sürdürülmesi için geçerli bir dayanak sağlarken korku unsuru olarak kullanılan ihanet söylemi, Müslümanlarla ya da Araplarla kurulan ilişkilerde ne kadar ileri gidilebileceğinin sınırlarını belirler. Sömürgeci için bu sınırın aşılması, oyunun Dokuzuncu Tablo’sunda yer alan Jandarma-Anne-Leyla konuşmasından da görüleceği üzere hayati önem taşır.

Jandarma-Anne-Leyla konuşmasını ilginç kılan unsur, sömürgeci devletin bir temsilcisi olan Jandarma’nın, iki kadına karşı takındığı ikircikli tavidir. Bir Avrupalı olarak Jandarma, toplumsal hiyerarşinin en altında yer alan iki kadınla (Anne ve Leyla) konuşurken beraber gülmeye başlamaları üzerine derhal kendine çekidüzen verir. Kadınların kocalarıyla bir dereceye kadar heyecanlanan, duygulanan Jandarma, beraber gülmeyi kesinlikle reddeder; zira gülme, insanları birbirine yakınlaştıran bir tepki olmasının yanında, sömürgeleştirilen ile sömürgeci arasındaki sınırları yıkabilecek tehlikeli bir unsur olarak göze çarpar. Araplarla kurulan mesafeli

22 Genet, J., *Paravanlar*, Ayrıntı Yayınları, 2007, s.62

23 Genet, J., *Hırsızın Günlüğü*, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 76

iletişime karşın korkulan değişimin kaçınılmazlığı bizi, postkolonyal eleştirmenlerden Homi Bhabha'nın bu konudaki tespitlerine götürür.

Bhabha, sömürülen ülkeye tabii kılınan insanların, sömürgeci temsilcilerce tek taraflı olarak dönüştürüldükleri fikrine karşı çıkararak kolonileştiren ile kolonileştirilen arasındaki çift taraflı etkileşime vurgu yapar. Bhabha'ya göre kolonileştiren merkezi otorite, kolonileştirilenleri tahakküm altına almak için bu toprağa adım atar atmaz kendisi de değişmeye başlar. Bu durumu basitçe İngilizce bir kitabın, kolonileştirilen ülkeye adapte edilmesi sırasında yaşanan dönüştürme işlemi kopyanın, aslının birebir aynısı olamayacağı, olsa olsa kolonileştirilenler dikkate alınarak biçimlendirilen bir yeniden üretim olabileceği şeklinde açıklayan Bhabha, “*bu kopyalama süreciyle kolonyal otoritenin ‘melez’ ve ‘müphem/çift değerli’ hale geldiğini, böylelikle, kolonileştirilmiş olanlara, efendi-söylemi alt üst edebilecekleri uzamlar açtığını savunur.*”²⁴ Bu çift taraflı etkileşim Jandarma’da, sömürgeleştirilen ötekiye benzeme korkusu şeklinde tecelli eder. Bu sebeple karşılıklı iletişim içinde “sen” yerine “siz” tercih edilir; “lütfen” ise (Avrupalının tahayyülünde) Araplara göre değildir.²⁵ Sömürgecinin sömürgeleştirilenle arasındaki çizgiyi korumak için giriştiği çabalar, ilerleyen kısımlarda da farklı şekillerde yer bulur. Örneğin Sir Harold, kendisi için çalışan Arapların, hırsız olan Said’i kendilerinden uzak bir yerde çalıştırdıklarını fark edince öfkesine hâkim olamaz. Burada sorun, Said’in karantina altına alınması değildir; patronun emri olmadan karantina altına alınmasıdır. Sonuçta Sir Harold, kendisine bir zararı dokunmayan Said’i diğerlerinin yanına katarak onun da diğerleri gibi bir Arap olduğunu söylediğinde, şarkiyatçı söylemin Avrupalı olmayan herkesi aynılaştırdığı indirgeyici bakışı bir kez daha görünür kılır.

Bhabha'nın bahsettiği çift yönlü etkileşim Araplarda, efendiyi taklit etme şeklinde karşılık bulur. Sömürgecilerle yer yer diyaloga giren Cezayirli, konuşmalarını yabancı sözcüklerle donatır. Bunun yanı sıra Fransa’ya gitmiş olmanın verdiği avantaj, sömürgeci ve sömürgeleştirilen arasında ortak bir iletişim kurulmasını sağlayarak sömürgeleştirilenler arasında da bir hiyerarşi yaratır hale gelir. Dördüncü Tablo’da Sir Harold’ın tarlasında çalışmakta olan Arapların arasında Said de vardır. Sir Harold, Said’e el arabasını iterken ellerine tükürmesini söyledikten sonra Said’in anlamaması üzerine Habib, Said’in bu durumunu, henüz Fransa’ya gitmemesiyle özdeşleştirir: “*Ona kızmayın Sir Harold. Toydur. Henüz Fransa’da bulunmamış. Ne Eyfel Kulesi’ni bilir ne de Massy-Palaiseau’yu.*”²⁶ Böylece Said’in temelde Fransa’ya gitmekle hiç alakası olmayan bir meseleyi anlamaması, Fransa’ya gitmediğinden normal karşılanır. Öyleyse denebilir ki Cezayirinin gözünde Fransa, her gidenin bir aydınlanma yaşayarak algılarının açıldığı, ulaşılmak istenen noktadır; fakat gideni, geri dönünce yine tarlada çalışmaya mahkûm ettiği açıktır. Ne var ki Cezayirli de sömürge devletiyle aralarındaki sınırın eskisi kadar keskin olmadığını farkındadırlar. Bu sebeple bir yanda Cezayir örgütlenmesi

24 Loomba, A., *Koloniyalizm Postkolonyalizm*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 115

25 Genet, J., *Paravanlar*, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 76

26 Genet, J., *Paravanlar*, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 38

eylemlerine başlarken diğer yanda bunun sebebi, şu sözlerle ifade edilir: “*Ülkenin tüyleri diken diken. Yabandomuzu derisinden eldivenler yüzünden mi? Tüylerimiz diken diken oluyor, çünkü onlar artık tüylerimizi diken diken etmiyorlar.*”²⁷

Panoptisizm

Habib adlı oyun kişinin ağzından ifade edilen yukarıdaki sözlerde dikkat çeken bir diğer nokta, yabandomuzu derisi eldivenlerdir. Sir Harold’a ait bu eldivenler, Sir Harold tarlada olmadığı zamanlarda tarlada durarak çalışanlar üzerinde bir gözetlenme hissiyatı yaratır ve bir baskı mekanizması olarak üretimi daimî kılar. Oyunun başlangıcında Tanrı düşüncesiyle birleşen bu baskı aracı, 1787 yılında Jeremy Bentham tarafından tasarlanan bir mimari yapı olan panoptikonla ilişkilendirilebilir.²⁸

Ortada bir kule ve etrafında bu kuledekiler tarafından rahatça görülebilen odalarıyla dairesel bir plana sahip olan bu yapı, yüksek güvenli bir hapishane mekanizmasına dayanır.²⁹ Bu yapıda kule, iktidar mekanizmasını simgeler ve kuledekiler, odadakiler (ya da hücredekiler) tarafından görülmez. Bu sayede odadakiler (ya da hücredekiler) kuledeki disiplin sağlayıcıyı görmemelerine rağmen sürekli izleniliyormuş hissiyle kendilerini baskı altında hissederler ve davranışlarına, kendilerini izleyen biri olmasa da öyle biri varmışçasına çeki düzen verirler.³⁰

Oyunda türlü göndermelerle altı çizilen bu baskılama aracı, daha ilk tabloda, Anne ile Said arasındaki konuşmada kendine yer bulur. Said’in, Anne’nin taşıdığı valizi kimse görmezken bari taşıma isteği, Anne’nin “Tanrı’nın kendilerini gördüğü” yönündeki sözleriyle baltalanır. Kişinin Tanrı’yı görememesine karşın onun tarafından sürekli izleniyor oluşu, bir izleyici-Tanrı imgesini gözler önüne serer. Bu Tanrı, gözle görülmese de varlığı hissedilen bir Tanrı’dır. Dolayısıyla onun gözlerinden kaçmak olanaksızdır. Öyleyse görünmeyen Tanrı’nın, sürekli bir denetleme mekanizması olarak iktidarın en tepesinde olduğu söylenebilir.

Hiyerarşik olarak Avrupalı erkek yabandomuzu derisinden eldivenleriyle Tanrı’dan hemen sonra gelir. Avrupalı erkeğin bir alt basamağındaysa sömürgeleştirmeye tabii kılınan erkek yer alır. Cezayirli erkeğin (Said) baskı aracı, evde olmadığı ya da uyuduğu zamanlarda eşini denetlemeye ve korkutmaya yarayan pantolonudur.³¹ Dolayısıyla iktidar ilişkilerinin bu dönüşlü hareketinden en fazla etkilenecek baskıya en çok maruz kalanın, toplumun en alt tabakası olarak kadın olduğu görünür kılınır.

27 A.g.e., s. 41

28 Detaylı bilgi için bkz. Bentham, J., *Panopticon or The Inspection House*, Verso, London, 1995

29 Bununla birlikte Bentham, bir disiplin etme aracı olarak panoptikonun yararlarını sayar ve yapının, oluşumu itibarıyla okullara, akıl hastanelerine ve benzeri yerlere adapte edilebileceğini savunur.

30 İlerleyen tarihlerde Michel Foucault, “gerçek bir tabi olma durumu[nun], hayali bir ilişkiden mekanik olarak doğ[du]ğu” bu şemanın, modern devlet düzeninin temelinde yer alan disiplin mekanizması olduğu fikrini ortaya atar. Bkz. Foucault, M., *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, 1992, s. 284

31 Genet, J., *Paravanlar*, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 32-33

Cinsel Politika

Sömürgeleştirilen topraklarda hiyerarşinin en alt tabakası olan Arap kadını, kendi içinde de bir hiyerarşiler kısıracındadır ve Leyla ile Anne, Arap kadınlar arasında da öteki olarak konumlandırılır. Öyle ki oyun boyunca bir peçe ile yüzü örtülen Leyla, maruz kaldığı davranışlar nihayetinde önce nesnelere ve bitkilerle konuşarak şeyleşir, ardından insanlıktan çıkarak hayvanlaşır, sonundaysa tümüyle yok olur.

Oyun boyunca cinsel politika açısından izlenen tavır, kadının erkeğin karşısında öteki oluşunun altını çizer pozisyonudur. Kadının aşağılanması, türlü fallik unsurlar devreye sokularak pekiştirilir. Askeri üniforma, bunlar üzerindeki rütbeler, silahlar, tüfekler, yeri geldiğinde güller ya da bunların dikenleri ve hatta dosdoğru askerlerin kendileri fallik unsurlar olarak ele alınabilir; bu fallik unsurun karşısında kadının ataerkil sistemde olup olabileceği ise bir delikten ibarettir. Buna karşın Genet, bazen fahişeleri altın rengi kıyafetler ve şatafat içinde, birer kraliçelermişçesine sarar; bazen Ana Tanrıça simgelerinden biri olan Ay ile ilişki kurdurarak kadını, değeri pek de bilinmeyen bir Tanrıça gibi konumlandırır; bazense kadını, Batı sanat tarihinde Hıristiyanlığı yüceltmek için kullanılan kırmızı ve altın yaldızlı kadife bir tahta oturarak Meryem Ana'ya göz kırpar. Dolayısıyla bir yandan cinsel yönden aşağılanan, fallik tehditlere maruz bırakılan kadın, öte yandan yüceltmenin, görünen gerçek dışında olağanüstü ve yüce olanla iletişimin bir aracı haline gelir.

Oyunda devrim mücadelesini ilk ateşleyenler de kadınlardır. Devrimde işi olmadıklarını söyleyen erkeklerin karşısına dikilip mücadeleye öncülük ederken öldürülen Hatice, Ümmü, Leyla ya da kerhanedeki kadınlar, bu sürece yön verenlerdir. Buna karşın devrimin ayrımcılığı yok edip halkla bütünleştiği kadınlara, mücadele başarılı olduktan sonra eski yerleri hatırlatılır. Öyleyse denebilir ki kadınlar, birer parya oldukları toplumun hem yaratıcısı hem kurbanlarıdır. Postkolonyal eleştirmenler, sömürgeleştirilen topraklarda devrim alevlendikten sonra yaşananları bu açıdan sorunsallaştırırlar. Sömürgeciye karşı geliştirilen bazen milliyetçi, bazen çoğulcu, bazense dini bir çerçeveden filizlenen mücadeleye kadın, türlü şekillerde dahil olur. Kendini kolonileştirenlerden kurtardıktan sonra yeniden başlayan eski kolonyal ülkelerde, ilk yapılanlardan biri olan kadınlara türlü haklar verilmesi bununla ilgilidir. Gelgelelim Ania Loomba'nın da belirttiği gibi "*postkolonyal rejimlerin birçoğu kadın hakları konusunda tamamen baskıcı bir niteliğe bürünmüş, kadınlara boyun eğdirmenin payandası olarak da dini kullanmıştır.*"³² Dolayısıyla oyunda kadınların kendi yöntemleriyle harekete geçirdikleri mücadele, mücahitlerin müdahaleleriyle erkeklere mâl edilir ve giden sömürgecinin koltuğuna, savaşın başarısı için savaşıp sömürgeciyi taklit ettiği anlaşılan erkek oturur. Öyleyse burada kadın, tüm dışlanmışlığıyla bütün ezilmişleri simgelerken erkek gücü, iktidarı simgelemeye devam eder.

32 Loomba, A., *Kolonyalizm Postkolonyalizm*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 253

Erkeklik İnşası ve Hegemonik Erkeklik

Oyunda iktidarla paralel bir çizgiye oturtulan erkeklik eleştirisi, türlü şekillerde karşımıza çıkar. İlk tabloda Said ve Anne, Said'in evleneceği kadın olan Leyla'ya doğru giden on kilometrelik yayan yolculuklarındadırlar; lakin konuşmalarından, bu evliliğin zoraki gerçekleştiği anlaşılır; zira Said'in, yoksulların en yoksulu bir erkek olarak istemeye istemeye "çirkinlerin en çirkinini" Leyla'yı "almaktan" başka çaresi kalmamıştır. Said'in evlenmeyi istememesine rağmen bir kadına ihtiyacı olduğu fikri, Anne aracılığıyla ifade edilir: "*Ona bir koca gerek. Sana da bir karı. O ve sen, size ne kaldıysa onu, yani birbirinizi alıyorsunuz.*"³³ Bu gereklilik, Said'in erkek olmasından ileri gelir. Toplumun en alt tabakası olarak Said, erkekliğini kanıtlamak adına bir kadına ihtiyaç duyar. Bu mesele bizi, hegemonik erkeklik inşasına götürür.

Cinsiyetin biyolojik bir unsur olarak ele alınmasından başlanarak gelişim gösteren süreçte erkeklerin karşısında ikincil cins olarak konumlandırılan kadınların hepsinin, tek bir baskı pratiğinden ziyade erkek tahakkümünü farklı şekillerde yaşıyor olmaları yönündeki tespit, erkekliğin de aynı kadınlık gibi sonradan edinildiği bir perspektif sunar ve farklı erkekliklerin gündeme gelmesine vesile olur. Bu çalışmalar ekseninde iktidar ilişkisinden ayrı düşünülmemeyen hegemonik erkeklik tanımı geliştirilir. Connell'in³⁴ kavramlaştırdığı hegemonik erkeklik, gelişerek son halini alır ve tezahürünü "erk sahibi" olan erkekte bulur. Buna göre bir erkeğin erkek olabilmesi için "kadınsı" olan her tavırdan uzak durması, üzerinde tahakküm kurabileceği, hiyerarşik olarak kendisinden daha düşük seviyede bir erkeğe ve bir kadına ihtiyacı vardır. Anne'nin sözleri ve Said'in istemeye istemeye de olsa evlenmesi, evliliğin kültürel boyutunun yanında erkekliğini kanıtlamasının da bir aracı haline gelir. Zira aynı sahnede Said, annesinin taşıdığı valizi kendisi taşımak istediğinde, sürekli kazanılması gereken erkekliğinin azalacağı korkusu Anne tarafından gündeme getirilir: "*Başının üstünde valiz olunca, erkekliğin azalır.*"³⁵ Dolayısıyla Arap kültürüne göre başın üzerinde valiz taşımak "kadınsı" bir adettir ve erkek bunu yaparsa, erkekliği tehlikeye girer. Gelgelelim Genet, alay ederek bu söylemi görünür kılarken Said'in ağzından erkekliğini tehlikeye sokmayacak basit bir çözüm getirir: Valizi elde taşımak. Buradan yola çıkılarak Genet'nin, insanları dar kalıplara indirgeyen sınırları çiğneyip kadına ve erkeğe dikte ettirilen toplumsal rolleri basit çözümler getirerek alt üst ettiği söylenebilir.

SONUÇ

Görüldüğü üzere Paravanlar, kolonyal söylemi meşrulaştıran pek çok kurgunun, grotesk bir biçime sokulup eleştirildiği kapsamlı bir eserdir. Bilginin üretildiği yer olarak Avrupa'nın Batı dışı dünya kurgusu, ulus, kültür, din gibi temeller üzerine oturtulan ikili karşıtlıklardan

33 A. g. e., s. 17

34 Detaylı bilgi için bkz. Connell, R. W., *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 1998

35 Genet, J., *Paravanlar*, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 17

beslenir; ancak *Paravanlar*'da yazar, bu ikili karşıtlıkları birbirine dönüşen iktidar mekanizmaları ekseninde sunar; dolayısıyla sınırlar belirsizleşir, gerçek ile hayal, yaşam ile ölüm birbirine karışır.

Şarkiyatçı söylem ekseninde ortaya konan ikili karşıtlıklardan ilki, sırtını kadim bir geçmişe dayayan Avrupa'nın temiz, dürüst, ahlaklı, zeki bireylerden oluşurken Avrupa dışı dünyanın, bunun tam tersi şekilde resmedilmesidir. Genet, Batı'nın üstünlüğünü meşrulaştıran bu ikili karşıtlıkları alt üst ederek seyirciyi rahatsız eden bir gerçeklik sunar. Din söz konusu olduğunda bu ikili karşıtlıklar Müslümanlık ile Hıristiyanlık ekseninde seyrederek; ancak oyunda çizilen tablo, dinlerden birini diğerine üstün kılmaktan ziyade İslam'a yönelik önyargıları açık etmeye yöneliktir. Genet tarafından oyun kişilerine suçun ve adaletin ne olduğunun sorgulanması, bu iki kavramı sorunlu hale getirir. Cezayir'e medeniyet getirdiğini iddia eden Fransa'nın sömürgeci faaliyetlerinin karşısına Said ile Leyla'nın kendilerini var edebilmek için işlediği suçlar konur ve adalet, hepten içinden çıkılmaz bir mesele haline alır.

Oyun boyunca dikkat çekilen bir başka unsur, izleyici-Tanrı, izleyici-yabandomuzu derisi eldivenler ve izleyici-pantolondur. Bu üçlü, gücü elinde bulunduranın korkutma ve sindirme aracı olarak kullandığı yöntemlerin benzerliğini gözler önüne sererken kadının ataerkil toplumsal düzendeki durumunu sorunsallaştırır.

Oyunun sonuna doğru devrim ateşi filizlenir. Yüz otuz yıl Fransız işgalinde kalan Cezayir'in kurtuluşu, öncülüğünü kadınların yaptığı ulusçu bir devrim ekseninde gerçekleşir. Gelgelelim devrimden sonraki süreçte kadınların, öncülük ettikleri özgürlüğün dışında tutulmaları, sömürgecilik kolonyalist düzlemde son bulsa da temelde kölenin değişmediğini gözler önüne serer. Kadın, bir parya olarak yer aldığı ataerkil toplumsal düzende, devrimden sonra bile yok olmaya mahkum edilirken erkek, gücü ele geçirir; dolayısıyla erkek için sömürge güçlerinden kurtulduktan sonraki süreç, kendisinin sömüren haline gelmesiyle tamamlanır.

Oyunda devrimden sonraki süreçte yaşananlara da değinilmesi, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlıklarını ilan eden ülkelerdeki devrim sonrası sorunsallaştırır. Bu sorunsallaştırma, oyunda kullanılan yabancılaştırma unsurları sayesinde oyun kişileriyle özdeşlik kurulmasının önüne geçilerek üzerine düşünülmesi gereken bir sorunu gündeme getirir.

Son kertede Genet, kolonyal söylemin yarattığı sureti ters yüz ettiği *Paravanlar* oyununda, Batı dışı dünyaya Avrupa merkezci bir bakış açısıyla yöneltilen önyargıları deşifre eder. Yoğun bir ataerki eleştirisini de beraberinde getiren bu deşifre işlemi, Genet'nin kendine has tarzı sayesinde, seyirciyi/okuyucuyu bildiğini düşündüğü meselelere farklı bir pencereden bakmaya zorlar.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- BHABHA, Homi; **The Location of Culture**, (e-book), 2004, Routledge, London, New York
- BENTHAM, Jeremy; **Panopticon or The Inspection House**, Verso, 1995, London
- CONNELL, Raewyn; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 1998, İstanbul
- DİRLİK, Arif; **The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism**, Westview Press, 1998
- ESSLİN, Martin; **Absürd Tiyatro**, Çev. Güler Siper, Dost Kitabevi, 1999, Ankara
- FANON, Frantz; **Siyah Deri Beyaz Maskeler**, Çev. Cahit Koytak, Encore Yayınları, 2016, İstanbul
- FOUCAULT, Michel; **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, 1992, Ankara
- FOUCAULT, Michel; **Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2**, Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, 2014, İstanbul
- GENET, Jean; **Açık Düşman**, Çev. Sösi Dolanoğlu, Metis Yayınları, 2008, İstanbul
- GENET, Jean; **Hırsızın Günlüğü**, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, 2004, İstanbul
- GENET, Jean; **Paravanlar**, Çev. Sösi Dolanoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2007, İstanbul
- JELLOUN, Tahar Ben; **Jean Genet: Yüce Yalancı**, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2011, İstanbul
- LOOMBA, Ania; **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2000, İstanbul
- MOORE-GILBERT, Bart; **Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics**, Verso, 1997, London
- SAİD, Edward Wadie; **Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları**, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, 2013, İstanbul
- SÖNMEZ, Şinasi; **Sömürge Yönetimi Cezayir'de Fransız İdaresi (1830-1962)**, Pagem Akademi, 2015, Ankara
- SPİVAK, G. C.; **Madun Konuşabilir mi?**, Çev. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Emre Koyuncu, Dipnot Yayınları, 2016, Ankara
- SPİVAK, Gayatri Chakravorty; **Yapısöküm Postkolonyalizm Madunluk**, Çev. Soner Torlak, Zoom Kitap, 2017, İstanbul
- YOUNG, Robert; **Postkolonyalizm Tarihsel Bir Giriş**, Çev. Burcu Toksabay Köprülü, Sertaç Şen, Matbu Kitap, 2016, İstanbul

AMAÇ-KAPSAM

Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy, araştırmacı, yazar, akademisyen ve yüksek öğrenim öğrencilerinin üstün nitelikli orijinal bilimsel çalışmalarını yayınlamayı ve bu alandaki bilgi birikimine katkı sunmayı amaçlar. Yılda iki kez Haziran ve Aralık aylarında yayımlanan, hakemli, açık erişimli, bilimsel bir dergidir.

Derginin konu kapsamında tiyatro tarihi ve eleştirisi, tiyatro teorileri, dramaturji, oyun yazarlığı, yaratıcı yazım, Osmanlı-Türk tiyatrosu, uluslararası ve ulusal tiyatro sahnesindeki çağdaş gelişmeler yer alır. İngilizce, Almanca ve Türkçe dillerinde orijinal araştırma makaleleri ve derleme yazıları dergide yayınlanır.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirilmemiş ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör (Baş Editör) tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirilmemiş olduğu konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telif hakkı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyuğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

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

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

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

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

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

AÇIK ERIŞİM İLKESİ

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir.

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy makaleleri açık erişimlidir ve Creative Commons Alıntı-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>) olarak lisanslıdır.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

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

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

DİL

Derginin yayın dili Türkçe, İngilizce ve Almanca'dır.

YAZILARIN HAZIRLANMASI VE YAZIM KURALLARI

1. Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır.
2. Makale gönderimi online olarak <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi> üzerinden yapılmalıdır.
3. Gönderilen yazılar, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) kapak sayfası; editöre mektup (varsa), yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.
4. Makale ile birlikte 100-150 kelimeyi geçmeyecek Türkçe ve İngilizce özet verilmelidir.
5. Makale dilinde 5, İngilizce 5 anahtar kelime olmalıdır.
6. Türkçe ve Almanca makaleler için 600-700 kelime genişletilmiş İngilizce özet verilmelidir.
7. Makale içindeki alıntılar italik olarak yazılmalıdır, atıflar sayfa altı dipnot verme biçiminde 10 punto olarak belirtilmelidir.
8. Metin baştan sona kadar Times New Roman 12 punto normal olmalıdır.
9. Metinde satır aralığı 1,5 (bir buçuk) olmalıdır.
10. Paragraf başı boşlukları 1,5 (bir buçuk) olmalıdır.
11. Makale başlığı Times New Roman 14 punto koyu büyük harflerle yazılmalıdır.
12. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş ve faks numaraları, ORCID ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).

Referans Stili ve Formatı

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy referans sistemi olarak "Chicago Manual of Style (CMOS) kullanır. Ayrıntılı bilgi için: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Örnekler:

İR: İlk referans, **SR:** Sonraki referans, **K:** Kaynakça

Kitap

İR Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (İstanbul: Habitus Kitap, 2012), 73.

SR Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, 44.

K Karaboğa, Kerem. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Kitap, 2012.

İR Toby Cole ve Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* (Chicago: Echo Point Books and Media, 2013), 37.

SR Cole ve Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre*, 65.

K Cole, Toby ve Chinoy, Helen Krich. *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* Chicago: Echo Point Books and Media, 2013.

Çeviri Kitap

İR Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012), 24.

SR Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 32.

K Latacz, Joachim, *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012.

Hazırlayanı/Derleyeni/Editörü Olan Kitapta Kitap Bölümü

İR Oğuz Arıcı, "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", *Tiyatroda Zaman/Mekan* içinde, Ed. Kerem Karaboğa (İstanbul: Habitus Kitap, 2018), 20.

SR Arıcı, "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", 24.

K Arıcı, Oğuz. "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", *Tiyatroda Zaman/Mekan*. Editör Kerem Karaboğa, 11-34. İstanbul: Habitus Kitap, 2018.

Kitap İçindeki Önsöz, Sunuş, Giriş vb. Kısımlar

İR Özdemir Nutku, William Shakespeare'in *Othello* adlı kitabına sunuş (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), XVII.

SR Nutku, sunuş, XVI.

K Nutku, Özdemir. William Shakespeare'in *Othello* adlı kitabına sunuş, I-XXI. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

Elektronik Olarak Yayımlanmış Kitap

İR Fakiye Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri* (İstanbul: Altkitap, 2002) Erişim 14 Mart 2018, <https://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>.

SR Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*, 39.

K Özsoysal, Fakiye. *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. İstanbul: Altkitap, 2002. Erişim 14 Mart 2018. <https://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>.

Online başvurulmuş kitaplar için URL ya da veritabanının adı verilir. Eğer sayfa numarası yoksa, bölüm ya da kısım başlığı referans verilebilir.

Telif Dergi Makalesi

İR Nilgün Firidinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010), 87.

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

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

Çeviri Dergi Makalesi

İR Charlotte Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", çev. Ayşan Sönmez, *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi* 12 (2006), 22.

SR Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", 25.

K Rea, Charlotte. "Kadın Tiyatro Grupları", Çeviren Ayşan Sönmez. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi* 12 (2006), 21-37.

Elektronik Dergi Makalesi

İR Ali Artun, "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı" *Skop Dergi* 14 (2019): 12. Erişim 27 Mart 2019.

SR Artun, "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı", 17.

K Artun, Ali. "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı" *Skop Dergi* 14 (2019): 9-21. Erişim 27 Mart 2019.

Online başvurulmuş makaleler için URL ya da veritabanının adı verilir. Eğer mevcutsa DOI (Digital Object Identifier) numarasını belirtin.

Tez

İR Yavuz Pekman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik", (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001), 28.

SR Pekman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik", 76.

K Pekman, Yavuz. "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2001.

Ansiklopedi Maddesi

İR Aziz Çalışlar, "Belgesel Oyun," *Tiyatro Ansiklopedisi*, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 70.

SR Çalışlar, "Belgesel Oyun," 70.

K Çalışlar, Aziz. "Belgesel Oyun," *Tiyatro Ansiklopedisi*: 70-72. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

Kitap Tanıtımı

İR Rıdvan Turhan, "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 16 (2008), 241.

SR Turhan, "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş," 243.

K Turhan, Rıdvan. "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 16 (2008): 239-244.

Web Sitesi

İR Carl Tollef Solberg ve Espen Gamlund, "How Should We Evaluate Deaths?," *Practical Ethics*, erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

SR "How Should We Evaluate Deaths?"

K Solberg, Carl Tollef ve Gamlund, Espen. "How Should We Evaluate Deaths?" *Practical Ethics*. Erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

Basılı Gazete Makalesi

İR Takiyettin Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi evre ve İnsan," *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971, 2.

SR Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi evre ve İnsan," 2.

K Mengüşoğlu, Takiyettin. "Eğitimde Tarihi evre ve İnsan." *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971.

Elektronik Gazete Haberi

İR "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SR "What Consent?"

K "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SON KONTROL LİSTESİ

- Makalenin türünün belirtildiđi
- Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu
- İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
- Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Referansların derginin benimsediği Chicago Manual of Style'ı temel alan referans sistemine uygun olarak düzenlendiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu (Yazar, makale yayına kabul bilgisini aldıktan sonra göndermelidir.)
- Daha önce basılmamış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin kategorisi
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks numarası
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
 - ✓ Teşekkür, çıkar çatışması, finansal destek bilgisi
- Makale ana metni
 - ✓ Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almamış olması gerekir.
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Özetler: 100-150 kelime makale dilinde ve 100-150 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - ✓ Geniş Özet: 600-700 kelime İngilizce (Makale dili Almanca veya Türkçe ise)
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, kaynak ve alt yazılarıyla)

İLETİŞİM

Baş editor : Oğuz ARICI

E-mail : dramaturji@istanbul.edu.tr

Tel : (212) 455 57 00

Adres : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü
Balabanağa Mah. Ordu Cad. No: 6
Laleli Fatih 34134 İstanbul, Türkiye

AIM AND SCOPE

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi aims to publish high quality original articles of researches, academicians, writers and and post graduate students, and contribute to the knowledge in the field. It is a peer-reviewed, open-access, scientific journal published twice a year in June and December.

The Journal covers theatre history and criticism, theatre theories, dramaturgy, playwriting, creative writing, Ottoman-Turkish theatre, and contemporary developments in the international and national theatre scene. Original articles and reviews in English, German and Turkish are published in the journal.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. The Journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation. Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data",

INFORMATION FOR AUTHORS

“analyzing the data”, “writing the manuscript”, “reviewing the manuscript with a critical perspective” and “planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it”. Fund raising, data collection or supervision of the research are not sufficient for being accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Transfer Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment. When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author’s obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees’ claims.

Editor-in-chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal. Reviewers’ judgments must be objective.

Reviewers’ comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Are references made to other works in the field adequate?
- Is the language acceptable?

INFORMATION FOR AUTHORS

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and they must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the reviewing process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential and that this is a privileged interaction. The reviewers and members of editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

OPEN ACCESS STATEMENT

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi is an open access journal which means that all content is freely available without charge to users. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

The articles in Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi are open access articles licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>).

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data

INFORMATION FOR AUTHORS

fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct the editor will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

LANGUAGE

The publication language of the journal is Turkish, English and German.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

1. All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified.
2. Manuscript is to be submitted online via <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi>
3. The submitted manuscript must be accompanied by a title page including detailed information about the article and a cover letter (optional). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors must be submitted. (see the Submission Checklist).
4. The abstracts (in the language of article and in English) must be of 100-150 words each.
5. Five keywords (5 in the language of article and 5 in English) must be given underneath the abstracts.
6. Extended abstract of 600-700 words is required for the manuscripts in Turkish and German.
7. Quotations in the manuscript must be italicised and the citations in text must be indicated as footnote in 10 points.
8. The text of the main document must be in Times New Roman font and in 12 points.
9. Line spacing in the manuscript must be 1.5.
10. The paragraphs must be indented 1.5.
11. The title must be written with capital letters (14 points, bold).
12. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone, fax number of the author(s) and ORCIDs of all authors (see The Submission Checklist).

Reference Style and Format

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi has adopted "Chicago Manual of Style (CMOS)". Detailed information is available on https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html

Authors are responsible for the accuracy of references. All references should be cited in text. Below given examples should be considered in citing the references.

Examples:

FN: First note, **SN:** Subsequent note, **B:** Bibliography

Book

FN Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* (İstanbul: Habitus Kitap, 2012), 73.

SN Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, 44.

B Karaboğa, Kerem. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Kitap, 2012.

FN Toby Cole and Helen Krich Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* (Chicago: Echo Point Books and Media, 2013), 37.

SN Cole and Chinoy, *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre*, 65.

B Cole, Toby and Chinoy, Helen Krich. *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre* Chicago: Echo Point Books and Media, 2013.

Translated Book

FN Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, trans. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012), 24.

SN Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 32.

B Latacz, Joachim, *Antik Yunan Tragedyaları*, Translated by Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012.

Chapter of an Edited Book

FN Oğuz Arıcı, "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", in *Tiyatroda Zaman/Mekan*, Ed. Kerem Karaboğa (İstanbul: Habitus Kitap, 2018), 20.

SN Arıcı, "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi", 24.

B Arıcı, Oğuz. "Poetika'da Zaman ve Mekan Düşüncesi." In *Tiyatroda Zaman/Mekan*. Edited by Kerem Karaboğa, 11-34. İstanbul: Habitus Kitap, 2018.

Preface, Introduction, Etc. of a Book

FN Özdemir Nutku, foreword to *Othello* by William Shakespeare (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), XVII.

SN Nutku, foreword to *Othello*, XVI.

B Nutku, Özdemir. Foreword to *Othello* by William Shakespeare, I-XXI. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

E-Book

FN Fakiye Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri* (İstanbul: Altkitap, 2002), <https://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>.

SN Özsoysal, *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*, 39.

B Özsoysal, Fakiye. *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. İstanbul: Altkitap, 2002. <https://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>.

FN Brooke Borel, *The Chicago Guide to Fact-Checking* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 92, ProQuest Ebrary.

SN Borel, *Fact-Checking*, 104–5.

B Borel, Brooke. *The Chicago Guide to Fact-Checking*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. ProQuest Ebrary.

For books consulted online, cite the URL or the name of the database. If no page numbers are available, cite a section, loc number (kindle) or chapter title.

Journal article

FN Nilgün Firidinoğlu, "Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Kahraman Destanı" ve Yazınsal Metnin Üretim Sürecinde İdeolojik Zorunluluğun Rolü", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 17 (2010), 87.

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

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

Translated Journal Article

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

SN Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", 25.

B Rea, Charlotte. "Kadın Tiyatro Grupları", Çeviren Ayşan Sönmez. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi* 12 (2006), 21-37.

Online Journal Article

FN Ali Artun, "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı" *Skop Dergi* 14 (2019): 12. 27 Mart 2019.

SN Artun, "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı", 17.

B Artun, Ali. "Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı" *Skop Dergi* 14 (2019): 9-21. 27 Mart 2019.

For articles consulted online, cite the URL or the name of the database. If available, specify the DOI (Digital Object Identifier) number.

Thesis or Dissertation

FN Yavuz Pekman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik", (PhD diss., İstanbul Üniversitesi, 2001), 28.

SN Pekman, "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik", 76.

B Pekman, Yavuz. "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik." PhD diss., İstanbul Üniversitesi, 2001.

Encyclopaedia Entry

FN Aziz Çalışlar, "Belgesel Oyun," *Tiyatro Ansiklopedisi*, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 70.

SN Çalışlar, "Belgesel Oyun," 70.

B Çalışlar, Aziz. "Belgesel Oyun," *Tiyatro Ansiklopedisi*: 70-72. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

Book Review

FN Rıdvan Turhan, "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 16 (2008), 241.

SN Turhan, "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş," 243.

B Turhan, Rıdvan. "Mali Krizler Tarihi: Cinnet, Panik ve Çöküş", *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 16 (2008): 239-244.

Website Content

FN Carl Tollef Solberg ve Espen Gamlund, "How Should We Evaluate Deaths?" Practical Ethics, erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

SN "How Should We Evaluate Deaths?"

B Solberg, Carl Tollef ve Gamlund, Espen. "How Should We Evaluate Deaths?" Practical Ethics. Erişim 03 Temmuz 2019, <http://blog.practicaethics.ox.ac.uk/2019/05/guest-post-how-should-we-evaluate-deaths/>

News or Magazine Article

FN Takiyettin Mengüşoğlu, "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan," *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971, 2.

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

B Mengüşoğlu, Takiyettin. "Eğitimde Tarihi Çevre ve İnsan." *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1971.

Online News or Magazine Article

FN "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SN "What Consent?"

B "What Consent? Hungary, Poland & Czech Republic Deny Sealing Migrant Deal with Merkel", *Russia Today*, 30.06.2018, erişim 30.06.2018). <https://www.rt.com/news/431382-hungary-poland-czech-migrants/>

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Confirm that the category of the manuscript is indicated.
- Confirm that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
- Confirm that final language control is done.
- Confirm that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
- Confirm that the references cited in the text and listed in the references section are in line with journals’s reference system based on Chicago Manual of Style.
- Copyright Agreement Form (will only be sent after the article has been accepted for publication)
- Permission for non-published material
- Title page
 - ✓ The category of the manuscript
 - ✓ The title of the manuscript both in the language of the manuscript and in English
 - ✓ All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - ✓ Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
 - ✓ ORCIDs of all authors.
 - ✓ Acknowledgements, grant supports, conflicts of interest should be indicated
- Main Manuscript Document
 - ✓ Important: Please avoid mentioning the the author (s) names in the manuscript.
 - ✓ The title of the manuscript both in the language of the manuscript and in English
 - ✓ Abstracts (100-150 words) both in the language of manuscript and in English
 - ✓ Key words: 5 words both in the language of manuscript and in English
 - ✓ Extended abstract (600-700 words) in English (for articles in German and Turkish)
 - ✓ Manuscript body text
 - ✓ References
 - ✓ All tables, illustrations (figures) (including title)

CONTACT INFO

Editor-in-chief : Oğuz ARICI

E-mail : dramaturji@istanbul.edu.tr

Phone : +90 (212) 455 57 00

Address : Istanbul University, Faculty of Letters,
Department of Theatre Criticism and Dramaturgy
Balabanağa Mah. Ordu Cad. No: 6
34134 Laleli, Fatih, Istanbul, Turkey

COPYRIGHT TRANSFER FORM / TELİF HAKKI DEVİR FORMU

İstanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy
Dergi Adı: Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author <i>Sorumlu Yazar</i>	
Title of Manuscript <i>Makalenin Başlığı</i>	
Acceptance date <i>Kabul Tarihi</i>	
List of authors <i>Yazarların Listesi</i>	

<i>Sıra No</i>	Name - Surname <i>Adı-Soyadı</i>	E-mail <i>E-Posta</i>	Signature <i>İmza</i>	Date <i>Tarih</i>
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, Short communication, etc.) <i>Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, Kısa bildiri, v.b.)</i>	
---	--

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

University/company/institution	<i>Çalıştığı kurum</i>	
Address	<i>Posta adresi</i>	
E-mail	<i>E-posta</i>	
Phone; mobile phone	<i>Telefon no; GSM no</i>	

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale.
All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed.
I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfı bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Yayımlanan veya yayıma kabul edilmeden makalelerle ilgili dokümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author; <i>Sorumlu Yazar;</i>	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....

