

ISSN 1303-8605
E-ISSN 2687-4636

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI NUMBER 32 YIL YEAR 2021



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



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

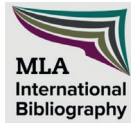
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi 32, (2021)

ISSN: 1303-8605 E-ISSN: 2687-4636

Indexing and Abstracting

MLA International Bibliography

SOBIAD



SOBIAD



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Hayati DEVELİ

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Kerem KARABOğA

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey

Yazışma Adresi / Correspondence Address

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

Yayıncı / Publisher

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

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

Yayın dili Türkçe, İngilizce ve Almancadır.
The publication language of the journal is Turkish, English and German.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.
This is a scholarly, international, peer-reviewed, open-access journal published biannually in June and December.



DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Nilgün FIRİDİNOĞLU – İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye
– nfiridin@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcısı / Co-Editor in Chief

Doç. Dr. Oğuz ARICI – İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye
– oguz.arici@istanbul.edu.tr

Editöryal Asistan / Editorial Assistant

Arş. Gör. İstek Serhan ERBEK – İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye
– serhanerbek@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / Language Editors

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr
Alan James NEWSON – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – alan.newson@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

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

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

Prof. Dr. Dennis KENNEDY, Trinity College Dublin, Dublin, İrlanda – dkennedy@tcd.ie

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

Prof. Dr. Jean GRAHAM-JONES, The City University of New York, New York, ABD – jgraham-jones@gc.cuny.edu

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Serpil MURTEZAOĞLU, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – murtezaoglu@itu.edu.tr

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

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

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

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

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

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



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Ethical and Political Implications of "Performance" in a Rural Cultural Practice: Afro-Colombian Women Singers from the Town of Pogue
Paola Marín, Gastón Alzate 1
- The Ottoman Turk in Maltese Theatre and Drama: A Discussion of the Role of Stereotypes in the Theatre of a Small Nation
Marco Galea..... 23
- Joan Littlewood's Post-Theatrical Engagements Beyond Theatre Workshop: A Comparison of the Original Fun Palace Project With the 2014 – 2015 Revivals
Fatine Bahar Karlıdağ 37
- Sevim Burak's Protest Theatre: Understanding Sevim Burak Through Adorno
Mehmet Zeki Giritli 57
- Aesthetics in Theatre: The Challenge of Effect Under the Skin
Guilherme Filipe..... 75
- Sürgünden Sahneye Dönen Günah Keçisi: *İo*
Exiled Scapegoat Returns to the Stage: İo
Verda Habif 95
- Dog's Day: Natural Folly and Subversion in Much Ado About Nothing
Ben Haworth..... 115
- Sevgi Ayakları: "Uysal Özneler" Üzerinden Bir 12 Eylül Okuması
Sevgi Ayakları: A Reading of the 1980 Coup through "Docile Subjects"
Ayşe Sancak Deniz 125
- Bedenleşme ve Enaksiyon Teorilerinin Çağdaş Tiyatro Uygulamalarına Yansımaları: Oyunculuk Eğitiminde Somatik Yaklaşım
Reflections of Embodiment and Enaction Theories on Contemporary Theater Practices: Somatic Approach in Acting Training
Bilge Serdar Göksülük 145
- Nötr Maske, Nötrlük, Komedi
Neutral Mask, Neutrality, Comedy
Hazal İspirli 169

Söyleşi / Interview

- Türkiye'de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler IV
Murat Mahmutyazıcıoğlu, Sami Berat Marçalı 189



Ethical and Political Implications of “Performance” in a Rural Cultural Practice: Afro-Colombian Women Singers from the Town of Pogue*

Paola Marín¹ , Gastón Alzate¹ 



This essay relates to a broader investigation on art and social change in Colombia to be published in the book *Performances that Changed the Americas*, edited by Stuart Day (forthcoming 2021).

¹Professor, Department of Modern Languages and Literatures, California State University-Los Angeles, Los Angeles, USA

ORCID: P.M. 0000-0003-0321-4517;
G.A. 0000-0002-2474-7980

Corresponding author / Sorumlu yazar:

Gastón Alzate,

Professor, Department of Modern Languages and Literatures, California State University-Los Angeles, Los Angeles, USA

E-mail/E-posta: galzate@calstatela.edu

Submitted/Başvuru: 09.03.2021

Revision Requested/Revizyon Talebi:
27.04.2021

Last Revision Received/Son Revizyon:
27.04.2021

Accepted/Kabul: 05.05.2021

Citation/Atıf:

Marín, Paola, Alzate, Gastón. “Ethical and political implications of “performance” in a rural cultural practice: Afro-colombian women singers from the town of Pogue”. *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 32, (2021): 1-22.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.890946>

ABSTRACT

This article analyzes a group of Afro-Colombian female singers from Pogue, a rural area of the Colombian Pacific who have reinvented traditional mourning songs (*alabaos*). Their music and performance refer to the massacres and abuses committed by both the FARC leftist guerrilla group and the right-wing paramilitary in the nearby village of Bojayá. We will not study these traditional mourning songs from an ethnographic perspective, but from the interdisciplinary perspective of performance studies. As such, the aim here is to emphasize the wider political and artistic dimension of the songs vis-à-vis Colombian necropolitics. However, we will still rely on the work of social scientists as we recognize the importance of grounding our analysis on a specific reality. In addition, we find a foothold on Rustom Bharucha’s perspective on the performativity of “terror” in the Global South, as we think this Indian cultural critic is spot-on when questioning the “war on terror” master narrative resulting from the attacks on September 11, 2001, and looking instead at other areas of the world where “terror” assumes a concrete and visceral dimension in everyday life..

Keywords: Cultural Performance, Theater and Performance, Necropolitics, Colombian Peace Process, The Pogue Singers



Introduction



Some members of the Pogue Singers with the director of the documentary *Voces de Resistencia* (ICESI¹)

In this article we are interested in analyzing a Latin American rural practice that emerged from the traditional culture of a marginalized area of Colombia where the majority of inhabitants are Afro-descendant. The Pogue singers gained public recognition for their specific connection to the 2016 peace process that sought to end the 50-year violent conflict in Colombia. We are convinced that social change is not possible without appropriating the past, no matter how horrific, and more so when in Colombia violence in rural areas since 2016 has decreased but has not stopped, despite the fact that this so called "process" allowed Juan Manuel Santos (President of Colombia from 2010 to 2018) to win the Nobel Peace Prize in 2016. We will base our investigation on the Indian cultural critic Rustom Bharucha's perspective on the performativity of "terror" in the Global South, as we believe that Barucha is right in challenging the master narrative of the "war on terror" resulting from the attacks of September 11, 2001, and looking instead at other zones of the world where "terror" adopts a tangible and visceral dimension in ordinary life:

In this scenario, which is more truly global than the essentially American war on terror; there needs to be some way of calling attention to these other manifestations of terror; which are not determined by 'September 11', even though they may be affected by its fall-out. Far from being exceptional, terror can be regarded as the new banality of evil in our times, functioning in a diversity of ways, open to a spectrum of causes, manipulations, rumours, fears, tensions, and resentments, ranging from the most global and national of political interventions to the most quotidian intimacies of everyday life.²

1 All images of Pogue's singers in this essay belong to the CEAf (Centro de Estudios Afrodiaspóricos- Center for Afrodiasporic Studies), ICESI University (Cali - Colombia).

2 Rustom Bharucha, *Performance and Terror* (New York: Routledge, 2014).

The relationship between *alabaos* (mourning songs) and terror that we establish in this article is related to the killings and disappearance of civilians at the hands of the armed actors of the Colombian conflict -including the State- over the late 20th and early 21st centuries in the area where the village of Pogue is located. While the music of these traditional chants and the way in which they are performed have remained the same, their centuries-old style of lyrics has been modified by the town inhabitants due to the extreme violence affecting their community. In keeping with Bharucha's statement, on one hand *alabaos* show both how violence impacts daily life and how this change is related to the overall political situation of Colombia, and as such, to global political interests.

As is well recognized, Richard Schechner described performance in terms of restoration of behavior, that is, as "twice-behaved behavior".³ However, we think that theories must be transformed and examined against particular settings and milieus, predominantly in the case of territories such as Colombia, outside the Western cultural context where the interdisciplinary field of performance studies has developed. Therefore, while we are aware of the relevance of Schechner's statement, we believe that it is crucial to identify its problematic ethical and political implications. Regarding this issue, Bharucha writes: "*Arguably, contexts of terror and genocide decimate the very idea of 'restoration' in the first place, compelling one to consider 'how' new concepts and practices are born of the debris of massacres and the annihilation of normative structures and behavior*".⁴

On September 26, 2016, the Colombian government put its signature on a peace agreement with the oldest and most dominant leftist guerrilla group in the nation, and probably in Latin America, the Revolutionary Armed Forces of Colombia (FARC). A month later, in October of the same year, contrary to all expectations, 50.2 percent of the Colombian population voted against the agreements with the guerrillas. The results of this referendum to ratify the peace process demonstrated the polarization within Colombian society. This was an unprecedented historical event when compared to similar peace processes such as those in Northern Ireland and South Africa. In this complex and polarized context, we wanted to consider for our analysis a progressive cultural practice that addresses the memory of the Colombian conflict and its aftermath from a primarily female perspective. Instead of approaching our analysis from the conventional angle of political art in which "the political" is understood as an adjective of "art" (which in artistic practice allows performers to stay away from facts), we will inquire how Colombian necropolitics, understood as the use of bodies to exercise power, "*activates the creative dimension of political practice*".⁵ We will analyze this concept of necropolitics later. For now, let us say that we believe that the subject studied in our article embodies a need

3 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (New York: Routledge, 2002).

4 Bharucha, *Performance and Terror*, 133.

5 Ana Longoni, "Perder la forma humana", in *Cartografías críticas I*, Eds. Ileana Diéguez, Paola Marín, and Gastón Alzate (Los Angeles: *Karpa*, 2018).

for new forms of artistic manifestation due to the urgency of the country's historical situation: art, performativity, and politics are intertwined in this creative practice to the point that they cannot be disconnected.

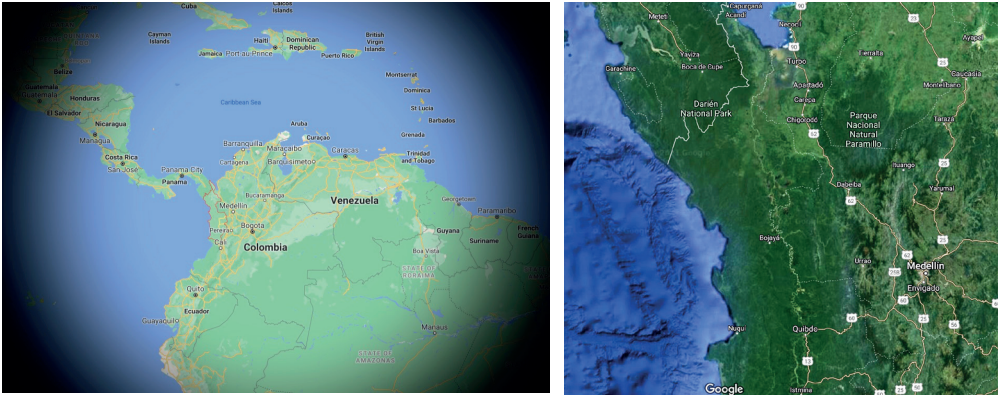
As mentioned above, this essay is not intended as an ethnographic study of *alabaos*.⁶ Our analysis will be limited to the lyrics and cultural performance of the Pogue singers and to their dialogue with contemporary Colombian political reality. In this sense, we understand cultural analysis as part of the displacement of knowledge that the study of culture, formerly a privileged object of anthropology, has undergone. Therefore, this essay assumes that the reader is familiar with the crisis of dominant epistemological and disciplinary categories taking place over the last decades of the past century in the Humanities. This questioning raised the urgency of opening the limits of ethnography and contributed to breaking the disciplinary limits that made "culture" the sole domain of anthropology and ethnography, and "art" the sole domain of a supposedly universal experience based upon a Western paradigm.

We would also like to make clear that this research does not intend to legitimize per se a particular cultural manifestation. In this sense we want to detach ourselves from a common characteristic of academic studies in the Humanities on activism in Latin America based on the idealization of its political achievements. We sincerely think that this is generally due to the impact of American and European left-wing academia, which, while largely atheistic, frequently privileges and emphasizes the achievement of justice by subaltern subjects or cultures, such as Latin America, without questioning to what extent that vision erases (obscures) experiences other than the optimistic teleology that dominates the political and cultural paradigm of universities and research institutions in the United States and Europe. This phenomenon of academic research appears many times to the disadvantage of the most problematic and intricate facets of activism that occur in the heart of realities that, far from being able to reach an ideal resolution, have implicated and continue to implicate even today the annihilation and disappearance of human beings, as is the case with contemporary Colombia. A good example of what we are trying to explain is the predisposition to assign all the inequalities in the south of the American continent to US imperialism, which, it is worth saying, seems to be a kind of nostalgic holdover from the paradigms of the left in fashion during the Cold War. On the contrary, and thinking about the present economic and political state of affairs in countries such as Nicaragua, Venezuela or Cuba, there is no doubt that such vulgarization of the causes of the catastrophic reality of those countries is not only childlike, but also cynical.

Obviously, we do not attempt to deny the noticeable abuses and inequities in the United States' economic, political, and cultural interactions with Latin America, nor do we attempt to

6 For a fully ethnographic approach to this topic, see: Natalia Quiceno, María Ochoa Sierra and Adriana Marcela Villamizar, «La política del canto y el poder de las alabaoras de Pogue (Bojayá, Chocó)», *Estudios Políticos* 51 (2017), 175-195.

negate how the escalation of warmongering narratives is in great part a product of its geopolitics. However, as we will see in our analysis, we must bear in mind that the main perpetrators, facilitators and agents of violence are in our own Latin American countries. Consequently, taking into account cultural and artistic practices within their particular contexts of necropolitics, that is, considering the use and abuse of injured bodies to exercise power, as defined by the Cameroonian academic Achille Mbembe, is vital to escape impulsive triumphalism and indifference regarding the current situation in Colombia.⁷



The Department of Chocó in Northwest Colombia borders Panamá. (Google Map)

As discussed by numerous Colombian scholars, including many of the so-called violentologists,⁸ the hegemonic narratives of war delivered by public discourse in the national and international media, most of the national and international government agencies, and the way in which Colombian history is explained at institutional level have together simplified or silenced the origins and consequences of violence for fifty years in thousands of civilian bodies outside the major Colombian capitals. The cultural producers studied in this essay show the need to question these narratives, and despite accepting that a peace process was the best option for their communities and for the country as a whole, their creative practice demonstrates that the public mourning process, while only just beginning, is still weak and full of conflict.

⁷ Achille Mbembe, *Necropolitics* (Durham, NC: Duke University Press, 2019).

⁸ Political violence in Colombia, which has acutely affected the country since 1948 (due to the assassination of the Liberal leader Jorge Eliécer Gaitán), had a very important moment in 1986 when the government of President Virgilio Barco hired a group of scholars from the National University to carry out a study on its causes. This group, led by Professor Gonzalo Sánchez, is known as that of violentologists and their report was published as *Pasado y presente en la violencia en Colombia* (Past and present of violence in Colombia), edited by Gonzalo Sánchez (1986). For these scientists, violence had objective causes, such as social exclusion and lack of political participation. It is the reason they were interested in finding the origins of daily-life violence in Colombia as a result of organized violence. Later studies contradicted this, arguing that violence has been determined more than anything by the weakness of the institutions. Currently, research tends to show that it is due to a complex combination of economic inequality, institutional causes, and culture.

For centuries in Colombia, Afro-descendant and indigenous communities have been neglected and abused in what could undoubtedly be called institutional racism. Such is the case in the department of Chocó, particularly in the Bojayá area along the Atrato River, in the Northwest of Colombia, bordering Panama (see maps). Basic services, schooling, health, and other assistance provided by the state are unpredictable or nonexistent in Colombian provinces with isolated Afro-descendant populations.

Along with indigenous communities, Afro-descendants are the population that has suffered the most forced displacement, massacres and human rights abuses in the conflict between armed guerrilla groups, the Colombian police, the military and right-wing paramilitaries, who are known in Colombia as the *paras*. The latter are armed groups sponsored by wealthy landowners and drug traffickers who often work in coordination with the state armed forces and very dark sectors of the Colombian elites (political parties, members of the industry and some multinational companies⁹). This has occurred from the late 20th and early 21st centuries to the present day.



Members of the Pogues Singers at the house of one of them. The house is a small wooden shack. (ICESI)

Faced with the growing violence against the civilian population in their region described above, the Pogues singers began to modify ancestral creative dynamics to compose new lyrics for mourning songs dating from the time of slavery and decided to form a musical group. As Jerónimo Botero and Aurora Vergara have pointed out in "*Cantando el territorio*" (Singing the

9 Banana businessmen in the regions of Uraba (in the departments of Antioquia and Magdalena in Northwestern Colombia, have been accused of financing paramilitary groups. The Colombian justice system has issued more than 13,000 investigation orders against alleged paramilitary collaborators. This adds to the list of more than 120 entrepreneurs and companies that have been mentioned in the judgments, among which is the well-known multinational Chiquita Brands International, an American producer and distributor of bananas and other products in the world.

territory),¹⁰ these changes in the traditional lyrics, as well as the group's transformation into a formal organization, took place in response to the murders and disappearances of civilians occurring in this marginalized area of Colombia since the late 1990s. It was also a consequence of the arrival of right-wing paramilitary forces to a territory where leftist guerrillas were already present and, a direct consequence of the massacre of May 2, 2002, in the neighboring town of Bellavista, in the Bojayá area, where relatives of the singers were assassinated. According to Botero and Vergara, the Pogue singers decided upon a particular performance of public memory that dealt not only with mourning itself but also with denunciation and resistance. As a result, in September 2016 they were invited to sing at the signing ceremony of the peace agreement between the Colombian government and the FARC.

One of the foundations of this article is that performance is a more appropriate category through which to discuss political activism than formal theatrical disciplines based on aesthetic strategies. We believe that this type of approach will help us to ask ourselves about the dominant hierarchical division between “traditional” or “ethnic” cultural acts and the so-called “high” artistic practices, since we are dealing with the cultural production of a group of traditional Afro-descendant Colombian singers. Thus, while we recognize the value and importance of ethnography, here we are not aiming to write an anthropological study.

As initiated by Richard Schechner and Victor Turner, performance studies originated from the need to question Western hierarchies, which for the most part govern the narrow division between (Western) theater and other performing arts, and also to analyze performative social practices, rituals and traditions from the perspective of theater. In the same vein, for this interdisciplinary field the division of the arts by medium is arbitrary. Moreover, in performance studies the object of study is not as clearly defined as are the subjects at the heart of the discipline. Schechner defines performance as “*presence, vivacity, agency, incarnation and event*”.¹¹ It is crucial to note here that this kind of approach to popular cultural practices from a performance studies perspective would be artificial if it did not have a foothold in the work of social scientists. Performance studies give a more specific focus on questions such as those mentioned above (for example, on corporeality, affect and kinetics), although to arrive at an authentic result it is vital to involve our analysis as much as possible with specific realities, as the Indian critic Bharucha reminds us.¹² For our study of the Pogue singers, we will center primarily on the Official Report of the Historical Memory Group 2010 on the Bojayá massacre,¹³ whose group is part of the National Commission for Reparation and Reconciliation, and also on the analysis work carried out by Colombian academics Aurora Vergara, a sociologist, and Jerónimo Botero, a political philosopher.

10 Jerónimo Botero and Aurora Vergara. “Cantando el territorio” (paper presented at the annual meeting for the Latin American Studies Association Congress, Barcelona, May 23, 2018).

11 Kirshenblatt-Gimblett cited in Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 3.

12 See Bharucha, *Performance and Terror*.

13 Gonzalo Sánchez(coord.) et al, *Bojayá: la guerra sin límites: Historical Memory Group Report on Bojayá* (Bogotá: CNRR—Grupo de Memoria Histórica, 2010).

The Pogue Singers: Longing for Peace



The Pogue Singers performing in traditional Afro-Colombian attire in Bellavista, the site of the massacre (ICESI).

The first thing to say before starting any study on this region is that, like the people of many isolated towns in the country, the inhabitants of Bellavista, Bojayá, had already been abandoned by the state long before the massacre of May 2, 2002. It is known that in 2000, the FARC had deployed in the area due to the growing presence of a paramilitary group. For this reason, the Colombian police, until that moment the only government presence there, withdrew completely, leaving the area at the mercy of illegal gangs (guerrillas from the extreme left and paramilitaries from the extreme right).

Although it is possible to affirm that in Colombia all the armed actors (guerrillas, police/army and paramilitaries) murdered civilians and brought about their disappearance, thus flagrantly violating human rights, we must make a distinction here. If we are going to speak from the framework of necropolitics, paramilitary tactics were most related to this concept. The objective of the *paras* has very often not been territorial control but depopulation, which has forced peasants to flee from their place of origin. In this way, they terrorize the rural civilian population through mass murder, gruesome public executions, public gang rape and collective mutilations, which inevitably drive thousands of peasants to flee to urban centers without any means to support themselves. Paramilitaries have also specialized in assassinating leftist social activists, journalists and politicians in urban centers. It is the reason why many villagers, including those belonging to the indigenous Emberá tribe resident on the outskirts of the city, had already run away from the area by the time of massacre. As is customary in Colombia, the government received several notifications of the imminent armed confrontation in its region between these two groups. Among many notifications, there is evidence that the United Nations High Commissioner for Human Rights sent a communication to the Colombian

government in this regard, as did the Diocese of Quibdó and the Ombudsman's Office, but no protection was provided nor was there any response to these notifications. Due to this, we can affirm that the prevailing necropolitics in Colombia was not only exercised by a parastatal armed group (the paramilitaries) and its adversary (the FARC), but also by the deliberate indifference of the Colombian State.

Through the concept of "homo sacer," Italian thinker Giorgio Agamben explores an idea that may shed light on our study.¹⁴ Agamben terms *homo sacer* those who are stripped of their status as citizens and are themselves in a "state of exception" from power. They are excluded from the legal system and, therefore, from the right to life according to Western politics. In this way, necropolitics and biopolitics are related. According to Agamben, who traces this phenomenon back to Aristotle, this situation could be revealed in our days in the laws towards immigrants in today's Europe. In the case of Pogue and the Bojayá area, it is the government's apathy and indolence that displays the ties between the necropolitical and the biopolitical. In Colombia, this dispossession of the human condition of the inhabitants of rural areas carried out by the state - which is thus reduced to what Agamben calls "nuda" (bare) life - does not even require the sanction of bureaucratic processes. In practice, it is based on systemic racism and discrimination towards Afro-descendant, indigenous and peasant communities, as well as towards the inhabitants of the marginal neighborhoods of the cities.¹⁵

When the battle between the FARC and the paramilitaries broke out on May 2, 2002 many civilians in the town of Bellavista took refuge from the crossfire in the town's church, a space seen as sacred and much better built than their own houses. When the FARC, trying to reach a paramilitary target, threw a gas canister full of shrapnel at the church, the explosion killed more than 90 people including more than 40 children. Others, who took refuge in the church were mutilated or seriously wounded. In this way the place of worship became a macabre scene in which there was human blood and body parts scattered everywhere.¹⁶ Due to the intensity of the crossfire between the guerrillas and the paramilitaries no one except Minelia, the "madwoman" of the town, assisted the survivors. On her own initiative she moved them to a roofed area and provided them with salted water to stop their bleeding. After four days of battle and in great danger, some twelve villagers buried what was left of their dead in a common grave with just one prayer and without the traditional nine-day funeral rites. Relatives of the victims had to wait more than fifteen years to be able to claim the remains of their loved ones. The Colombian state not only abandoned the population before the attack, but also neglected the survivors

14 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-textos, 1998).

15 A clear example is the case of the "false positives" during the government of Álvaro Uribe from 2002 to 2010 (political advisor to the current Colombian president Iván Duque, 2018-2022), when young people with limited resources attracted by false promises of work, were assassinated by the military and presented as guerrillas killed in combat by the "glorious" national army.

16 Sánchez(coord.) et al, *Bojayá: la guerra sin límites: Historical Memory Group Report on Bojayá*.

afterward. The process of identification of remains was not officially "completed" until 2019, and even then, the fragments of twenty people, including those of a child between four and eight years of age, could not be identified. No additional detail is necessary to communicate the sheer brutality and mercilessness of these events.

Alabaos (praises)

In the Colombian Pacific region, *alabaos* are responsive a cappella chants performed mainly by women from Afro-descendant communities, although men also join. They are generally given on the eve of a burial, after nine days of funeral rites. It is also possible to hear *alabaos* sung during Holy Week and during the town's patron saint festivities. The so-called *alabaos mayores* are about the Virgin Mary, Jesus, God and the saints. Those called *alabaos menores* refer to the deceased. According to historians, the *alabaos* emerged sometime in the 17th century when African slaves, brought in mainly to exploit the mines of the region by European companies, took musical and metric patterns from Spanish prayer songs, gave them new content, combined them with African tonal variations, and established through them a direct supernatural lineage between themselves and the Catholic saints. This cultural practice, according to historian Adriana Maya, allowed Black communities to reestablish the sense of family identity that had been shattered by slavery and helped to rehumanize these communities in the face of terrible working conditions.¹⁷ In this way we can say that singing *alabaos* is a practice which revives hope, strengthens collective identity and supports cultural dignity. The *alabao* culture has been transmitted orally over many generations from parents and grandparents to their children making explicit the reality of the spiritual world to the community; there are those who maintain that "the spirits are the ones that provide melodies to the singers".¹⁸ In the pamphlet that accompanies a compilation CD of *alabaos* from the Atrato River area, Gonzalo de la Torre explains that to be an interpreter of *alabaos* requires a unique talent and that it is a vocation deeply appreciated (De la Torre). This conception of spirituality that connects the past and the present through singing is crucial to understanding the high status of the Pogue singers in the community, as well as the importance of the Catholic denomination to support social cohesion in the Atrato area. Over many centuries the Roman Catholic Church over many centuries officially engaged in a systematic stigmatization of the practices of subjugated natives and enslaved newcomers, yet such communities maintained their cultures through individual and collective acts of resistance. Besides, it must be considered that "knowledge based on a Catholic worldview could also become a local know-how, thus acting as foundation for authentic ways of being and cultural values of their own".¹⁹

17 Adriana Maya, "Africa: Legados espirituales en La Nueva Granada, siglo XVII", *Historia Crítica* 12/1 (1996).

18 Nelly Valencia Cáizamo, "Alabaos y chigualos-gualies del Chocó traídos al escenario recitalístico del cantante lírico." (MA diss., EAFIT University, 2015), 13.

19 Ana Arango-Melo, *Velo que bonito: Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afro-chocoana* (Bogotá D.C.: Opciones Gráficas Editores, 2014), 40.

After a process of profound changes initiated by Pope John XXIII, *alabaos* were finally accepted in Catholic celebrations in the second half of the 20th century. This was a change influenced by the Second Vatican Council and the subsequent emergence of liberation theology (synthesis of Christian theology and socioeconomic analysis) adopted by many Colombian priests who had been working with marginalized communities since the 1960s.²⁰ As a consequence of the above, the Diocese of Quibdó, the capital of the department of Chocó, has deliberately incorporated ethnic practices as part of its social ministry in the region. In municipalities like Bellavista, in the midst of the abandonment of the State and the constant intimidation by armed groups, the priest of the town, Father Antún Ramos, has been one of the few institutional figures who provided support to the community. Father Antún approved the inclusion of rituals of African origin in ceremonies celebrated under his coordination.

Official Catholicism has not been an exception within the Colombian elites in terms of producing injustices, however, it is important to distinguish in this study that there have been important exceptions among members of the clergy who work in marginalized communities. Talking about this kind of solidarity, one of the Pogue's singers, Eugenia Palacios Palacios, composed an *alabao* in honor of Father Jorge Luis Mazo. Father Mazo was murdered by the *paras* in a boat on November 17, 1999 for his work with the communities in the Atrato River area.

*He was humanitarian in the river of Bojayá
And with all his patience
he was going to visit us / . . .
The panga that killed him
Belonged to the paramilitaries
He received a heavy blow
That threw him into the Atrato River . . .
Goodbye, Father Jorge Luis /
You left for no more /
The Pogue community /
Will always remember you.²¹*

Since massacres annihilate “normative structures and behavior”,²² forms of social cohesion such as *alabaos* are challenged and even broken, and new forms of expressing pain, anger, and memory in the public sphere are born. Consider, for example, a situation in which the practice of singing *alabaos* as part of the traditional rites for burials that could not take place. In fact, Afro-descendants in the area believe that if the proper rites are not performed with

20 Valencia Cáizamo, “Alabaos y chiguales-gualies del Chocó traídos al escenario recitalístico del cantante lírico.”, 13.

21 Aurora Vergara, “Suffering While Black: Resistance amid Deracination.”, in *Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia* (London: Palgrave MacMillan, 2018), 73.

22 Bharucha, *Performance and Terror*, 13.

singing, the souls of the dead will not be able to cross over to the afterlife, thus completely altering the social order and community life. As Father Antún said in November 2019: "If the deceased rests, the living can also rest".²³



Members of the Pogue singers in Afro-Colombian traditional attire. (ICESI)

The new *alabaos* by Pogue's singers are quite significant if we take into account that "the Bojayá massacre was not the end of the war on the Atrato River, but the beginning of a new stage of military growth operations," according to the Report of the Historical Memory Group.²⁴ Consequently, this endless tragedy increased the risks of damage and forced displacement of the civilian population. In this regard, Botero and Vergara consider that through their music, the Pogue singers "sing their territory, 'inhabit it with their songs' and (re-appropriate it symbolically)".²⁵

Other inhabitants of the region, besides the Pogue singers, have also created rap songs, poems, and even *alabaos*, and have also organized dance groups related to their own experience of the massacre.²⁶ The vast majority of these works are part of traditional oral culture. The lack of a consistent documentation endeavor by the state makes it problematic for these artists to be recognized outside their region. Colombian universities in alliance with institutions in the United States and Europe have sponsored digital and media records, but such efforts are sporadic. A valuable example is *Voces de resistencia*, about the Pogue singers, a project of the Afro-diasporic Studies Center at ICESI University directed by Aurora Vergara, from which

23 *Uno a Uno: Bojayá—memoria atrasada*, Diocese of Quibdó and PAZIPAZ, producers 019. www.youtube.com/watch?v=KmzOJ1y-S4g.

24 Sánchez (coord.) et al, *Bojayá: la guerra sin límites: Historical Memory Group Report on Bojayá*, 81.

25 *Ibid.*, 11.

26 *Ibid.*

the graphic material of this essay comes. These scholars have carefully studied how Pogue's singers have changed the lyrics of the *alabao* in accordance with the development of the war in their community. It is important to note that these new *alabaos*, despite having their origin in the cultural theatrical representations of Catholic pain and mourning, are not ideological, nor do they seek to promote any religious objective or to have a political position. Their objective is completely pragmatic, namely, to tell the government, the armed groups, the international community, and their Colombian compatriots: "Please, stop killing us." In relation to social change and this pragmatic objective mentioned above, these songs have focused both on the community as a way of helping in the processing of the loss and pain of their loved ones, and also on the government as a means of requesting protection and reparation. They have also been made for an external audience located in the urban centers of the country, which for the most part has remained uninterested in the war afflicting the rural regions of the country.

If the news did not report precisely what was happening in these isolated Afro-descendant communities, the *alabaos* did so by emotionally affecting the listeners through their melancholic tempo and, above all, through the powerful participation of a group that repeated in a kind of "responsorial chorus" the facts, their demands, and their pain for the dead. Saulo Enrique Mosquera, a peasant member of the Pogue singers, speaking about the composition and modification of traditional lyrics, describes that because of "*the world's situation, and what has been going on in the country, we have been accommodating things so that the rest of society learns that there are people here who feel what is really going on in Colombia. And so that we don't settle for impunity*".²⁷

Reading the historical records from the 1990s to the present of massacres and targeted assassinations committed during the Colombian conflict, one is horrified by the extreme levels of impunity and nastiness present in the memory of the conflict. Nevertheless, most educated Colombians deny such conditions or validate them by saying that the paramilitaries were "a necessary evil," because otherwise the leftist guerrillas would have won the war. Through this idea they absolve the State and cynically wash their hands excusing themselves of any responsibility in the paramilitary-guerrilla conflict, despite the fact that even in large capital cities the presence of peasant families displaced by the conflict demanding alms at traffic lights is undeniable. In this context, through *alabao*, both the singers and the community become agents that advocate for social change at the national level; their strategies include pointing out how necropolitics intertwines with racism. As expressed in an *alabao* by Ana Oneida Orejuela Barco of the Pogue singers:

27 *Voces de resistencia: Cantadoras de Pogue* (Cali: ICESI University, 2016–2017).

Virgin of the Candelaria, Patroness of Bojayá
Here we come to sing because we want peace
What happened in Bojayá
That was already warned
They informed the Government
And it didn't pay attention
Just because we are Black
They treat us that way
They declare war on us
*To get us out of our land.*²⁸

In another *alabao* by Cira María Pino Palacios, it is said verbatim: "And go tell the media/ not to erase memory," which indicates the desire to question the official and hegemonic representation of events in the public sphere. We can say that in these *alabaos* the community performatively expresses its particular requests, contradicting the role of passive subject of state aid, international support or academic studies. On this matter, it is quite telling that the arrival of various international organizations, academics, and state agencies into the area where the massacre occurred was ironically called the "Vests Fair" by the local community.²⁹ This allows us to see the great skepticism of the village regarding the people who would listen to their claims and demands. It is clear that villagers believed these organizations were there to serve their own interests, but not those of the community. It also indirectly refers to the safari-style pocket vests that Americans and Europeans often use when doing field work in the so-called Third World and which, for the locals, seems more like a uniform.

To avoid the cultural domination and subordination of the slave culture that is at the core of these new *alabaos*, we can observe that the bond established by the community with the saints, the Virgin Mary and Jesus is no longer sufficient. In other words, the bond established by the community in traditional *alabaos* is not enough to rehumanize a community and to restore its sense of identity, especially when, as Longoni affirms, "*the human form has been lost*".³⁰ Nor can this link restore the local people's connection to a territory that is continually threatened not only by the guerrillas and paramilitaries, but also by drug traffickers related in varying degrees with the former and spurred on by the economic interests of national and multinational companies. Expressed in a different way, despite mentioning the saints, Jesus and the Virgin, these new *alabaos* focus on the pragmatic goals of stopping the violence, obtaining reparation, and reclaiming the dead. They do not center primarily on moral or religious ideologies, such as the afterlife or forgiveness.

It may be difficult to understand how a group of women can be allowed to sing such serious demands without being attacked by militaristic actors in the Colombian conflict, given the

28 Vergara, "Suffering While Black: Resistance amid Deracination.", 75-76.

29 Sánchez(coord.) et al, *Bojayá: la guerra sin límites: Historical Memory Group Report on Bojayá*.

30 Longoni, "Perder la forma humana."

background of widespread threats and frequent killings of civilians that have occurred during the period from the 1990s to the present. In this regard, Botero and Vergara sustain that the Pogue singers are able to use *alabaos* to denounce evil because they are “mainly organized by women” and, as such, “*they seem to present no threat to the armed groups*”.³¹ For this reason, we believe that it is the strategic use of the prevailing idea of the feminine as the submissive that allows them to speak out. In the words of bell hooks, the *alabaos* build these women’s (and men’s) “*right as a subject in resistance to defining reality*”.³²

The Politics of Performing



The Pogue Singers during the documentary *Voces de Resistencia* (ICESI)

It is significant to note that the participation of women from an early age in community rites, especially in the performance of music, has given them continuous training in lyrical structure and musical patterns. This has allowed them to respond actively and publicly to the type of traumatic events that we have been describing. We can relate this fact to the “autonomous” trait that Botero and Vergara identify in the *alabaos* of the Pogue singers, since their new *alabaos* are performed, not during the funeral rites of specific individuals, but in a separate and parallel cultural production for the purpose of commemorating, in a regional ceremony, the 2002 massacre every May 2. They also sing at other community events in the Atrato area related to denouncing threats and attacks on civilians.

The Pogue singers have themselves become an art form, as the singers themselves claim. In an interview, Cira María Pino Palacios explained that singing was born with her, but it was

31 Botero and Vergara, “Cantando el territorio”, 8.

32 bell hooks, *Teaching to Transgress* (New York: Routledge, 1994), 65.

when the massacres began to take place, and the people in her group began to compose their own lyrics, that this activity became an art.³³ *Alabaos* bring together art and life, the individual and the community, the spirits of the dead and the living. This can be seen when analyzing the way in which they are performed as Valencia Caízamo affirms: "*The way in which alabaos are performed is very open, and not defined by a specific tempo. It depends on the passion and inspiration of the performer*".³⁴ We could say that in terms of embodiment practices and what in the West we would call "theatricality", whenever the *alabao* is performed the singers balance their bodies to describe the phrasing of the melody and the musical rhythm since the gestures of the performer play a very important role and the executors or facilitators never stand still.

Another interesting aspect of these new *alabaos* is the reference to the deficient and incomplete documentation of the victims of the conflict by the government. "*If the victims register, by protocol, did not include the dead children in their mother's bodies, the 'alabaoras' reconstructed their names and included them in the 'alabaos.'* *If by a mistake someone was left outside the register of victims, the 'alabaos' amended this error*".³⁵ In this sense, we could say that the Pogue singers, in the absence of the bodies, go from a spiritual community context to a public stage beyond the community to affirm the names of the beings that have been made to disappear. It is an act of open opposition to the necropolitics of both the armed groups and the Colombian State, and in particular the official government reports on the Bojayá massacre, which are always fragmentary. In this sense, it is meaningful what Bharucha affirms about the recreation of traditions and myths of the past, which can help us to see the present not so much because these myths are being revived in what could be an "eternal present", but rather because this new representation of myths acquires new meanings (in some way altered) in a simulation of what has already happened. "It is only by puncturing the counterfeit of similitude that the reality of dissimilitude becomes visible".³⁶ To some extent the new *alabaos* are genuine connections with the community's past, as well as a demand for the right to a dignified life in a context of extreme dehumanization where both the dead and the living are in an indeterminate state or limbo.

Here we would like to note that in many traditional cultures around the world, art is understood as part of life and, therefore, cultural productions are not called "art", as is the case with the *alabaos*. In fact, the field of performance studies, as interdisciplinary and open as it may seem, emerged within a Western cultural background rooted in the Renaissance, which prejudiced the individual artist over any collective conception of cultural life. It is our opinion that even if cultural performative acts around the globe have been legitimized in our day as

33 *Voces de resistencia: Cantadoras de Pogue.*

34 Valencia Caízamo, "Alabaos y chigualos-gualíes del Chocó traídos al escenario recitalístico del cantante lírico", 21.

35 Botero and Vergara, "Cantando el territorio.", 13.

36 Bharucha, *Performance and Terror*, 13.

worthy of analysis on an equal footing with Western “art,” we theater researchers should still be aware that the idea of the individual Western artist as superior is still very influential in our field. We consider *alabaos* to be a form of empowerment that has been created against the hegemonic culture and politics of Colombia and Latin America. It is the reason why the Pogue singers call what they do “art” as a way of situating their interpretation within the dominant value system and to communicate with the armed groups, the State and their many compatriots who deliberately overlook the reality of what is happening in their country outside the main urban centers.

As we mentioned initially, in order to represent the victims of the conflict, the Pogue singers were invited by President Juan Manuel Santos to interpret their *alabaos* in the official ceremony of the peace agreement that took place in Cartagena de Indias on September 26, 2016. This produced more than one paradox. In this televised ceremony, the Bojayá massacre was officially narrated as if it had a closure, a happy ending. This is as if the massacre was an item from the past that had magically become a symbol of national hope. Mabel Lara, a young black television presenter, introduced the group as follows: “*These women used to wear black to sing to the pain of war; now they are singing to the hope of peace*”. However, as has been experienced by these singers, sadness and mistrust cannot simply end for people who have suffered such traumatic events for so long. In this sense, this public act was not very different from the old dynamic of leaving Afro-descendant communities out of national discourse.

Analyzing the ceremony, we can say that the *alabao* singers resisted this official narrative. Dressed in white instead of their traditional dress (the staging or *mise en scène* by the Colombian state required that they be in white as the president and most of the official guests), they sang an *alabao* that asked the Virgin Mary for peace, congratulated the president and praised the FARC for surrendering their weapons, but also, they recalled how seriously their community had been hurt. In their songs they affirmed that it was imperative that there be justice and reparation, and they asked the armed groups, including the FARC, not to repeat these violent acts.³⁷ Coming to the end of their acting, when their song of lament began to increase in tempo, the singers accentuated that the government’s responsibility did not end with the peace agreement. At that moment, instead of continuing on stage facing the public, they turned to look at the president, pointed at him and chanted: “*Listen, Mr. President, come near us / and tell us / what will happen with the other armed groups*”. With this gesture, they were not only asking the president to get closer to their reality, but were also referring to the fact that as of 2016 the communities along the Atrato River continued to be threatened by new paramilitary groups and the guerrillas of the National Liberation Army (ELN), a group different from the FARC. The progressive political magazine *La Silla Vacía* published this headline about the event: “*The Alabao Singers Scolded the Government and the FARC*”.

37 Ibid.

Despite the irrationality of extending the bloodshed resulting from more than half a century of armed conflict in the countryside (especially considering the fact that none of the armed actors had an objective chance of winning the war), as we announced at the beginning of this essay, 50.2% of the Colombian population voted "no" to ratification of the peace agreement in the October referendum of 2016. In stark opposition to the national result, in Chocó and most other regions with large Afro-descendant and indigenous populations, the majority voted in favor of the peace process, including an overwhelming 96% in the Bojayá area. In reply to the country's negative vote, the Pogue singers sang:

*Those who didn't know and voted no
God bless their memory
That they might better reflect...
To Santos and Uribe Vélez,
Sit down to rethink.
This dialogue of peace
Should become reality.³⁸*

Let us observe how Pogue's singers emphasize in their composition the ignorance of their compatriots about the reality of their country. Following the strategy of traditional *alabaos*, they allude to the gospel, particularly Luke 23:34: "Father, forgive them, for they know not what they do." However, instead of leaving the issue in the hands of God, as a traditional *alabao* would, they focus on telling the two most influential politicians in the country to negotiate their disagreements. At the beginning of this essay, we said that the Pogue singers, while supporting the peace negotiations, embodied the awareness that the process of public mourning (as well as justice and reparation) was far from conflict-free. Current events in Colombia lend credence to their misgivings.

In 2018, at the end of the presidency of Juan Manuel Santos, Iván Duque, a close ally of Álvaro Uribe, was elected president of Colombia. As president, Duque chose history professor Rubén Darío Acevedo as the new director of the National Center for Historical Memory. In 2019 Acevedo was the government representative at the official ceremony held in Bojayá to return the remains of the victims of the 2002 massacre to their families. At the event he insisted, to the astonishment of those present, that "there were only two protagonists of the

38 As has been established by the Human Rights Watch report on Colombia, the far-right Álvaro Uribe-Vélez (Colombian president before Juan Manuel Santos), has adamantly led political opposition to any peace agreement with the leftist guerrillas, advocating instead for their extermination, but as president he was quick to reach a demobilization agreement with the paramilitary that did not actually end these organizations or hold them accountable for their crimes (see the 2005 Human Rights Watch report on Colombia).

massacre: the guerrillas and the paramilitary”.³⁹ The response of Leyner Palacios Asprilla, representative of the Inter-Ethnic Truth Commission for the Pacific Region highlights the difficulty Afro-descendant and other isolated communities will have in trying to bring about change. Palacios Asprilla emphasized that:

*there were three actors in the massacre: the FARC; the paramilitary, who used us as a human shield; but also the state authorities for neglecting their duty to restrain the attack. ... I hope the next encounter with the state will begin to create an environment of trust, but how can trust be created when violence and fear have returned to Bojayá? Today we are with the dead, but also with the fear of what is going on. Today the paramilitary and the ELN guerrillas are near many communities.... Today the state forces continue being as dismissive as in 2002, and then they say they knew nothing about it. We are tired of picking up bodies.*⁴⁰

In this way, we can see not only how the wounds of war remain open in Colombia but also how the conditions produced by the current government have created conditions which hinder their closure.

By Way of Conclusion



Esmila Díaz Asprilla, Luz Mary Mosquera Orejuela, Maricel Mosquera Pino, Máxima Asprilla Palomeque, Rosmira Palacios Pino,



Ana Oneida Orejuela Barco, Yesenia Lizcano Rentería, Helia del Carmen Mosquera, Marledys Palacios Asprilla, Jhon Mario Mosquera Orejuela,

39 The appointment of Rubén Darío Acevedo has been considered one of the most notable gaffes of the Iván Duque government because Acevedo, like the vast majority of Colombian right-wing elites, is a denier (*negacionista*) of the existence of an armed conflict in the country. The political consequence of this statement is that the State is not responsible for human rights violations, nor does it have obligations to the victims regarding truth, justice, reparation and non-repetition. This appointment in one of the most sensitive organizations dealing with the conflict has put at risk the entire documentary archive and the testimonies of the massacres that occurred in the last 50 years in Colombia. Due to this, Colombia lost its membership in 2019 to the International Coalition of Sites of Conscience, an international network that brings together 275 entities from 65 different countries. *Uno a Uno: Bojayá—memoria atrasada*.

40 *Uno a Uno: Bojayá—memoria atrasada*.



Ereiza Palomeque Palacios, Luz Marina Cañola de Palacios, Rosa Isabel Rentería Cuesta, Zenaida Mosquera Palacios, Luz Mary Mosquera Orejuela,



Paula Correa Cuesta, Eulogia Asprilla de Palacios, Saulo Enrique Mosquera, Rufina Chavarra García, Juana Francisca Rivas Cuesta,



Idalis Díaz Asprilla, Cira María Pino Palacios, Floriana Mosquera Rivas, Marcelina Pino Mosquera, Nilda Palacios Pacheco,



Yenny Andrea Mosquera Mosquera, Eugenia Palacios Palacios, Emilia Hinestroza Pino and Esaú Palacios Hinestroza.

The Pogue singers work within the ancestral tradition of the *alabao* of slave origins to repair deep fractures in community life and memory caused by the impossibility of maintaining ancestral funeral rites, such as the *alabao* mourning songs. From the local collective traditions, they project their claims beyond the community and on the national (and international) scene, becoming a symbol of all the victims of the Colombian armed conflict. In doing so, they attempt to repair profound gaps in collective memory, particularly with regard to the experience of women. This practice is based mainly on the perspectives of female subjects who, through

performative practices, actively mobilize the memory of the armed conflict towards collective experiences that have been - and still are - silenced in the media and official discourse.

This performative cultural practice does not take an ideological side to the conflict, nor does it assume a nationalist, moralistic or triumphal perspective of it. On the contrary, this cultural practice is based on absent and injured bodies and goes against the tide of a society that continues to relegate marginalized communities to limbo, a society that continues to value the authoritarian war strategies of previous governments, as demonstrated by the recent election (2018) of Iván Duque as president. According to the report of the Institute of Studies for Development and Peace,⁴¹ in the first two years of the Duque government, 573 social leaders and human rights defenders were assassinated in Colombia.

In this article we highlight an artistic practice that cannot be detached from political practice, particularly in countries where widespread terror informs daily life. In this context, this cultural practice of the *alabaos* activates historical memory and presents it as a place of tension and reinvention of politics from the point of view of the unarmed.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

BIBLIOGRAPHY / KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.

Arango-Melo, Ana. *Velo que bonito: Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afro-chocoana*. Bogotá D.C.: Opciones Gráficas Editores, 2014.

Bharucha, Rustom. *Performance and Terror*. New York: Routledge, 2014.

Botero, Jerónimo, and Aurora Vergara. "Cantando el territorio". Paper presented at the annual meeting for the Latin American Studies Association Congress, Barcelona, May 23, 2018.

De la Torre, Gonzalo (compiler and editor). *Alabaos*. Misioneros Claretianos Colombia. Quibdó: 2005.

hooks, bell. *Teaching to Transgress*. New York: Routledge, 1994.

INDEPAZ. "Informe Especial: Asesinato de lideres sociales". July 15, 2020. <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2020/07/Informe-Especial-Asesinato-lideres-sociales-Nov2016-Jul2020-Indepaz.pdf>

41 INDEPAZ, «Informe Especial: Asesinato de lideres sociales», accessed July 15, 2020, <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2020/07/Informe-Especial-Asesinato-lideres-sociales-Nov2016-Jul2020-Indepaz.pdf>.

- Longoni, Ana. "Perder la forma humana". *Cartografías críticas I*. Edited by Ileana Diéguez, Paola Marín, and Gastón Alzate. Los Angeles: Karpa, 2018. www.calstatela.edu/al/karpa/longoni.
- Maya, Adriana. "Africa: Legados espirituales en La Nueva Granada, siglo XVII", *Historia Crítica* 12/1 (1996): 29–41.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.
- Quiceno, Natalia; Ochoa Sierra, María and Marcela Villamizar, Adriana. "La política del canto y el poder de las alabaoras de Pogue (Bojayá, Chocó)", *Estudios Políticos* 51 (2017), 175-195.
- Rinaldi, Ray Mark. "A Peace Monument in Colombia Is Caught in a Crossfire". *New York Times*, October 23, 2019.
- Sánchez, Gonzalo (coord.), et al. *Bojayá: la guerra sin límites*. Historical Memory Group Report on Bojayá. Bogotá: CNRR—Grupo de Memoria Histórica, Ediciones Semana, 2010.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Stachelhaus, Heiner. *Joseph Beuys*. Translated by Joan Godo Costa. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1990.
- Uno a Uno: Bojayá—memoria atrasada*. Diocese of Quibdó and PAZIPAZ, producers 019. www.youtube.com/watch?v=KmzOJ1y-S4g.
- Valencia Cáizamo, Nelly. "Alabaos y chigualos-gualies del Chocó traídos al escenario recitalístico del cantante lírico." Master's thesis, EAFIT University, Medellín, 2015. https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/8048/Nelly_ValenciaCaizamo_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- Vergara, Aurora. "Suffering While Black: Resistance amid Deracination." In *Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia*. London: Palgrave MacMillan, 2018, 69–80.
- Voces de resistencia: Cantadoras de Pogue*. ICESI University, Cali, producer. 2016–2017.



The Ottoman Turk in Maltese Theatre and Drama: A Discussion of the Role of Stereotypes in the Theatre of a Small Nation

Marco Galea¹ 



¹Senior Lecturer, Department of Theatre Studies,
School of Performing Arts, The University of
Malta

ORCID: M.G. 0000-0001-8994-593X

Corresponding author / Sorumlu yazar:

Marco Galea,
Senior Lecturer, Department of Theatre Studies,
School of Performing Arts, The University of
Malta, Malta

E-mail/E-posta: marco.galea@um.edu.mt

Submitted/Başvuru: 05.04.2021

Revision Requested/Revizyon Talebi:
19.04.2021

Last Revision Received/Son Revizyon:
19.04.2021

Accepted/Kabul: 25.05.2021

Citation/Atf:

Galea, Marco. "The Ottoman Turk in Maltese
Theatre and Drama: A Discussion of the Role
of Stereotypes in the Theatre of a Small Nation"
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi
32, (2021): 23-36.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.909750>

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss how the theatre of a community aspiring to nationhood and autonomy from British colonial rule used stereotypes inherited from popular history and nationalist discourse to create drama that contributed to shaping a national identity. The article will also discuss how these stereotypes were retained within the Maltese performative culture beyond the political realities that ushered them in. To do this, the article analyses the references to Ottoman Turks in Maltese theatre from the 19th century to the contemporary period. Most of these instances revolve around the Siege of Malta of 1565 by the Ottoman army, which is considered a moment of great importance in the history of the country. In these works, as in Maltese culture in general, the Turk is seen as the nemesis of the Maltese and represents everything they are not. The article contextualises the different recorded performances in the historical moment they speak of, but also in the historical moment they were enacted. The discussion is framed around colonialism as a historical period and as a theoretical concept which informed the Maltese national identity.

Keywords: Maltese theatre, 1565 Siege of Malta, British colonialism, Ottomans, Race



Malta is a small island state in the central Mediterranean. With a population of around half a million people, it is one of the smallest states in the European Union. Having been an independent country since 1964, it has developed into a relatively successful economy, due largely to a thriving tourist industry which besides the climate and beaches, has exploited the country's rich history. However, Malta would be a very different place, and probably not even a country if it were not for its relationship with the Ottoman Empire. This relationship has also been an important building block for Maltese national identity and culture.¹

Malta (and its smaller, dependent, islands) has had a long history of colonisation. Being in a strategic position roughly equidistant between the southern coasts of the European continent and the northern shores of the African continent and having convenient natural harbours, it attracted the attention of any power that wanted to dominate the Mediterranean or at least control its trade routes. Most of the important historical Mediterranean powers ruled over the island. This meant that Malta was part of the Phoenician trade route,² an outpost of the Roman empire and then of the Byzantine empire, a less important colony during the Muslim expansion into Europe,³ and for centuries a fief to many of the smaller powers that came out of Europe in the late Middle Ages. All of these colonisers left an imprint on the island. For example, Maltese, the language spoken to this day in the country, is a direct descendent of an Arabic dialect introduced to the island by colonisers from the Maghreb region after the 9th century,⁴ and is the only national language of Semitic origins in Europe.

However, Malta acquired a political importance that belied its size from 1530 when the Order of St John accepted to make the island its home after losing Rhodes to the Ottomans. The event which consolidated the connection between the Order and the island of Malta was what in Malta is still known as "The Great Siege" of 1565. As part of a larger project to acquire a foothold in Western Europe, an Ottoman army invaded Malta in the summer of 1565. Accounts of the siege state that the Ottoman invading army was made up of about 65,000 trained soldiers, while the island was defended by a garrison of about 500 knights and 2,000 mainly untrained Maltese fighters.⁵ Given that the Order had only taken control of the island 25 years earlier and was initially unconvinced that the island was suited for their mission to protect the pilgrims en route to the Holy Land, the island had to rely on inadequate and outdated fortifications. Therefore, it is easy to understand why many narratives of the siege given by the knights of the Order of St John and by Maltese writers see this as a David vs Goliath encounter, with the locals, against all odds, defeating a much stronger opponent. The

1 Carmel Cassar, *Society, Culture and Identity in Early Modern Malta* (Malta: Mireva, 2000), 228-234.

2 Anthony Bonanno, *Malta: Phoenician, Punic, and Roman* (Malta: Midsea Books, 2005), 20-22.

3 Charles Dalli, *Malta: The Medieval Millennium* (Malta: Midsea Books, 2006), 57-59.

4 Joseph M. Brincat, *Maltese and Other Languages: A Linguistic History of Malta* (Malta: Midsea Books, 2011), 44-49.

5 A detailed account of the planning and the execution of the siege, relying on sources in the Istanbul State Archives can be found in Arnold Cassola, *The 1565 Ottoman Malta Campaign Register* (Malta: PEG, 1998).

failure of the Ottoman army to take Malta was seen as a highly significant moment for Western European powers, and by extension, for the survival of Christianity in Europe.⁶ It also marked a change in attitude by the Order towards Malta, whereby they became convinced that their future was on the island and they therefore embarked on building a new fortified city, and creating the infrastructure to live safely and comfortably there. Put simply, during the century and a half of the Order's rule over Malta, the island became an autonomous state, although the native population had very little influence on the way it was governed. With time the siege acquired legendary status, with paintings being commissioned to commemorate it and books written about it. It was used by the Order to affirm its authority over the island, also when the Ottoman threat was no longer real.

To this end, the Order incorporated narratives of the Great Siege into open-air public performances that were meant for consumption by the native population which was generally excluded from performances in formal theatres. During the 18th century, every year, for the celebration of spring, a musical performance was commissioned to commemorate the Order of St John's greatest achievements and to laud the current grandmaster. The texts for these performances often referred to the 1565 siege, and at least two, *La Pietà Coronata* (The Crowning of Mercy, 1750) and *I trionfi di Malta sui nemici della fede* (Malta's Triumph over the Enemies of the Faith, 1755) made it their central plot.⁷

Although the relationship between the Order and the Maltese was often problematic, the latter generally accepted the narrative of the Great Siege as the most glorious moment in the island's history. An almost continuous performance tradition which goes back to at least the 18th century is that of the carnival *parata*. This is a sword dance that is performed every year as a signal for the carnival celebrations to start. The performers dress up as knights and Ottoman fighters and re-enact a generic battle from the Great Siege, where invariably the knights win. A description from the early 20th century refers to the two groups of dancers as "Christains" and "Turks",⁸ an obvious reference to the binary opposition that had been accepted between the Christian Maltese and the Muslim Ottomans. During the rule of the Order of St John and during British rule (1800-1964), the *parata* had to be authorised by the authorities, and was also subsidised. There are even contracts from the 18th century stipulating the conditions under which the performers were to participate. It is thus evident that the Great Siege was central to official discourse about identity.

6 Thomas Freller, *Malta: The Order of St John* (Malta: Midsea Books, 2010), 99.

7 Joseph Eynaud, "Teatro e folcolore a Malta nel secolo decimottavo," *Melita Historica* 6/2 (1973), 161.

8 Sibella Bonham-Carter, "The Maltese Parata: A Men's Sword Dance", *Journal of the English Folk Dance and Song Society* 5/1 (1946), 66; quoting Anthony Cremona, a Maltese folklorist. See also Cassar, *Society, Culture and Identity in Early Modern Malta*, 234.

Identity became a more contested issue during the 19th century. A number of factors⁹ had fostered the concept that the Maltese had the characteristics required to be able to claim that they were a distinct nation, occupying a clearly defined territory, using a language that distinguishes them from any other nationality, and sharing a common history and religious heritage. These qualities became particularly important in the light of British colonial policy that negated agency to all indigenous populations and fostered an ideology that attributed very little value to cultures that were considered different to major European ones, or to communities which expressed themselves through these cultural markers. In Malta, this colonialist attitude manifested itself through attempts to introduce the English language into education, justice and administration, as well as introducing legislation and policies which made adopting the culture of the colonisers a prerequisite to being considered for most positions in public life.

It was in this context that a renaissance of popular culture took place from the early 19th century. For the first time a number of intellectuals and artists started using Maltese as a language of artistic expression, while until then, the language of culture had been Italian. Anyone who wrote poems or texts for theatre would have written in Italian. The Maltese language, previously limited to oral communication, now became a symbol of this renaissance, and a statement of the democratic intentions of these writers, as Italian was understood only by the upper classes, while Maltese was the language spoken by everyone, even if it had no literary tradition. Much of this writing is rich in political content, and generally political, religious and linguistic arguments came together to create a body of works that is romantic in inspiration, but mainly focused on the issue of national identity. Many of the early poetry written in Maltese speaks of the beauty of the Maltese islands, the qualities of the Maltese people, perceived as an honest, courageous, and God-fearing population,¹⁰ and often refers to history to substantiate its arguments. A case in point is Ġan Anton Vassallo's *Il-Ġifen Tork* (The Turkish Warship), a long poem written in 1842. It narrates, with a fair amount of poetic licence, a historical event that took place in 1760, when a number of Maltese slaves managed to capture the *Corona Ottomana*, the ship they were held on as rowers, and steered it to Malta, where they regained their personal freedom and handed the ship over to the Order of St John. The poem stops with the triumphant pilgrimage that the Christian slaves made to a well-known sanctuary in Malta.¹¹ Many other poems, including some of the national poet

9 These factors include influences from the Romantic Movement which had swept Europe in the late 18th century and the early 19th century, the presence of Italian *risorgimentisti* in Malta, the birth of a free press on the island and the gradual introduction of free public schooling.

10 A good example of this type of poetry is that written by Ġan Anton Vassallo, see also Gio Antonio Vassallo, *Il-Poeżiji* (Malta: Malta University Press, 2012).

11 For a detailed analysis of this poem see Marco Galea, "Renewing an Enemy-Ship: Turk sightings in nineteenth century Maltese literature", *Sacra Militia* 4 (2006), pp. 29-34. https://www.academia.edu/45664208/Renewing_an_Enemy_ship_Turk_sightings_in_nineteenth_century_Maltese_literature.

(Dun Karm Psaila)'s better known works, deal with the events of the Great Siege.¹² However, before all this had happened, it was theatre that set the tone for the way art would depict the Maltese/Ottoman relationship. And it is perhaps no coincidence that the first original play in Maltese that we know of is based on the 1565 siege. The play was called *Katarina* and it was written by Luigi Rosato.

Rosato was a singer employed on a part-time basis¹³ with the main theatre in Malta when in 1839 he wrote the play to be performed on his benefit night. The Real Teatro was owned and controlled by the state, which even during the British colonial period saw it primarily as an opera theatre and appointed an impresario to hire an opera company and organise the programme for one or more seasons. What spectators watched at this theatre was therefore mainly Italian opera, as English theatrical genres had made very little inroads on the island. Thus, when Rosato decided to write a play in Maltese and perform it for a public accustomed to watch performances only in Italian, he was making a strong political statement in favour of a new culture that used the vernacular language as its primary means of expression. The subject matter is also very significant. By choosing to write about the Great Siege, Rosato is highlighting the issue of nationality and using history to highlight the values that he (and most intellectuals of his time) considered to be markers of Maltese national identity. The Maltese are depicted as brave, honest and faithful to their religion. All these are characteristics which were important for the nation-building project that artists were slowly embarking on, and which would before long be taken up by the first generation of politicians fighting for rights and representation from the colonial government.

The play, written in verse, dramatizes the story of a young Maltese woman and her family, who are caught up in the events of the siege of 1565. The first part of the play is very narrative in nature. It immediately sets out the parameters within which it is discussing the siege. In the worldview created by the play this is a war between good and evil, between an innocent community and an aggressive invader, between Christianity and Islam. The Ottomans, or as they are invariably referred to in the play, Turk/s, are described in negative, even demeaning, terms. They are “cursed” and “cruel” and their character and intentions are reflected even in their physical appearance:

Nilmah f'Ghajn Tuffieha għall-widien t'isfel
Qatta Torok jiġru mal-plajja kollha.

12 See as examples Dun Karm Psaila, “Il-Ghanja tar-Rebħa” (The Song of Victory), “Dehra tat-VIII ta’ Settembru 1565” (A Vision of 8th September 1565) in *Il-Poeżiji Mighbura* (Malta: Klabb Kotba Maltin, 1980) 190-2, 202.

13 Due to the size of the country and lack of investment in the performing arts, most performing artists in Malta are either amateur or can only work as performers on a part-time basis. See Vicki Ann Cremona and Marco Galea, “The Amateur Theatre in Malta,” *Amfiteater* 8/1 (2020), 196-208. https://www.slogi.si/wp-content/uploads/2020/07/Amfiteater-8_1_RAZ_07_Cremona_Galea_AN.pdf?fbclid=IwAR0NnyrngITfphafz5A9CPb1aIGa5YAhrFy1yffUOdLNH9cXMAphm6UHP8.

*X'erba' mitt ruh, Ġannizzari u Sangakki,
Dak l-ilbies tagħhom jilma,
Dawk it-tghanijiet illellxu f'idejhom,
Dik il-kruha ta' wiċċhom
Ġaghluni nehmed fejn kont.*

*In the valleys of Ġhajj Tuffieħa (a beach towards the north of the island)
I saw a throng of Turks along the beach.
Around four hundred of them, Janissaries and flag-bearers,
Their uniforms shining,
The scimitars in their hands catching the light,
The ugliness of their faces
Made me stop in my tracks.¹⁴*

Several people who have witnessed battles come on stage to inform the other characters of what is happening. Their narratives are full of tales of plundering and violence from the Ottoman side, and courageous resistance by the Maltese and their overseers. The overriding sentiment is one of mutual hate between the two opposing forces. Particular attention is given to the Ottoman general, Dragut (Turgut Reis), whose exploits as military leader and corsair created fear in all southern European leaders. Dragut had previous history with the Maltese and the Order, as he had attempted to invade the islands several times in previous decades, and had managed to conquer the dependant smaller island of Gozo, taking all its able-bodied inhabitants as slaves. He had also, on several occasions, plundered ships belonging to the Order of St John.¹⁵ In the play he is described as an enemy of the Maltese, who has sworn to annihilate them, and who must therefore be killed. However, among the Maltese characters in the play, fear of Dragut and of his soldiers paralyse them.

All this sets up the play for its climax. Katarina, the character which gives the play its name but who until the last scene had been primarily passive is suddenly thrust into the midst of the action. An Ottoman general who is conveniently named Assan sets eyes on Katarina and would like to possess her. As spectators we had been warned about him in the previous scene, when he had been introduced through a monologue in which he vents his hatred against the islanders and instructs his soldiers to butcher the Maltese, and not show any mercy to anyone. He is motivated by his conviction that all Christians are evil and by his loyalty to Suleyman the Magnificent who had ordered the siege and whose great wish it was to conquer Malta, as

14 Luigi Rosato, "Katarina," in Marco Galea (ed.), *It-Teatru Malti tas-Seklu Dsatax I* (Maltese Theatre in the Nineteenth Century) (Malta: Mireva Publications, 1997) 6. Translations from the Maltese are by the present author.

15 Corsairing was an accepted activity in the Mediterranean until the late 18th century, which different states regulated through licencing and taxing. Grandmaster La Valette, who ruled over the Order of St John and as a consequence over Malta during the siege of 1565, was himself reputed to be a very good corsair. See Liam Gauci, *In the Name of the Prince: Maltese Corsairs 1760-1798* (Malta: Heritage Malta, 2016).

the Order of St John had been disrupting the Ottomans through their corsairing. Besides being depicted as blood-thirsty and lacking any mercy, Assan is also described in racial terms. The only physical detail that the playwright feels he needs to give us is that Assan is black. The issue of blackness is often encountered in 19th century and early 20th century Maltese fiction and drama. Although racial difference is present in a lot of European writing of the period, as a result of colonial perceptions and local resistance to them, in Maltese writing it is more accentuated.

Colonial attitudes to race were fairly uniform. European colonialists saw themselves as racially superior to any racial community they subdued. Science was roped in to explain racial differences and extrapolate that white Europeans were racially superior. In fact, the colonial project was often referred to as the “white man’s burden” from a phrase used in a Rudyard Kipling poem. This pseudo-scientific hierarchy of races¹⁶ was used to justify the inhumane treatment often used against indigenous populations within the colonial context. To quote Albert Memmi:

*The European colonists, as the dominant group, literally had to be racist to legitimize their control. To continue to live as colonists, to which all alternative had already become unimaginable for them, they had to render inferior their ill-fated partners in the colonial relation.*¹⁷

As a result, colonised communities tried to work their way around this discrimination. As Fanon had already noticed in *Black Skin, White Masks*, the classification of colonised races according to how close or far in complexion they were to their colonisers led to granting some rights to one group but not to another.¹⁸ Thus for the colonised subject (and by extension the colonised community) to survive within the colonial system, it was imperative to place themselves as close as possible in racial terms to their colonial rulers, and this could only be done by distancing themselves from other colonised communities. Fanon gives an example of how people from the Antilles distanced themselves from Senegalese people because they felt the latter were darker than themselves.¹⁹ In the Maltese context, the indigenous population, or at least those amongst the population who had a European education, refused to be labelled non-whites and non-Europeans as they were considered by their British rulers, and in the context of the colonial world, they felt that the only way to do this was to emphasise their superiority over other colonised peoples. Politicians regularly claimed that culturally and racially, the

16 See John P. Jackson Jr and Nadine M. Weidman, *Race, Racism and Science* (Santa Barbara: ABC-Clio, Inc, 2004), 44-57.

17 Albert Memmi, *Racism* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2000), 31.

18 Linda Lane and Hauwa Mahdi, “Fanon Revisited: Race Gender and Coloniality Vis-à-Vis Skin Colour,” in R.E. Hall (ed.) *The Melanin Millennium: Skin Color as 21st Century International Discourse* (Dordrecht: Springer), 170-171.

19 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (London: Pluto Press, 2008), 14-5.

Maltese were much closer to Europe than they were to Africa.²⁰ In popular culture, Africa was the land of the blacks, and anything to the south of Malta was Black Africa. This “other” world included Turkey, or at least the Turkey of the Great Siege. In Maltese consciousness, the Turk was, and to some extent still is, perceived as being black. Given the problematic role that race has played in the creation of modern Turkey,²¹ the uninformed and derogative appellation is ironic. From a Maltese point of view it is also unforgivable as during the 17th century Malta was in constant contact with ethnic Turks, who were enslaved in Malta in their hundreds.²² In fact the most widely used Maltese-English dictionary, after recording the phrase “iswed Tork” gives this explanation “(lit.) as black as a Turk (here the word Turk is misused for Moor or Berber who, unlike the Turks, are dark skinned.”²³ The same dictionary records a phrase describing an unbaptised baby as “*għadu Tork*” (being still a Turk),²⁴ which further emphasises the dichotomy whereby in Maltese minds being Maltese stood for being good, white, beautiful and Christian, while being Turk meant the exact opposite: evil, black, ugly and Muslim.

Therefore, when Katarina is repulsed by the Turk’s advances in the play, it is not only or mainly the issue of sexual violence that is at play. Katarina is repulsed as any type of closeness with Turks is against her nature. As Assan offers her his wealth in exchange for her acceptance to be his partner, she prays to God to keep her strong in order to protect her virtue and her island, and addresses her nemesis:

*Raġel aħrax tbiegħed minni,
Mishut int u r-razza tiegħek.
Lesti qabar, fih idfinni
Qabel naħseb naqleb miegħek.*

*Move away from me, cruel man,
Cursed are you and your race.
I'd rather you dug a grave and buried me
Than consider joining you.²⁵*

Being the villain that he is in the play, he of course kills her immediately. Beyond the point that the play wants to make that the virgin’s sacrifice will allow the community to overcome its inertia, there is the underlying issue of the fear of miscegenation that is at play here. In fact, racial purity would become an objective tied to national identity, claimed to be true by

20 Geoffrey Hall, *The Maltese Language Question* (Malta: Said International, 1993), 122, 273.

21 Murat Ergin “‘Is the Turk a White Man?’ Towards a Theoretical Framework for Race in the Making of Turkishness,” *Middle Eastern Studies* 44/6 (2008), 827-850.

22 Godfrey Wettinger, *Slavery in the Islands of Malta and Gozo ca. 1000-1812* (Malta: PEG, 2002) 36-39.

23 Joseph Aquilina, *Maltese English Dictionary II* (Malta: Midsea Books, 1990), 1466.

24 Ibid.

25 Rosato, *Katarina* 25-6. The last verb as used in Maltese refers both to getting close to the male and to apostasy.

politicians and celebrated by writers. Again, using racial purity as a marker of identity was a concept that was given currency by colonialists, especially in the light of theories that claimed that different races had separate origins.

The importance of the play lies not only in the fact that it is the first play in the Maltese language known to have been performed, but also in that it set the tone for much of what was written during the 19th and early 20th century. An author who is acknowledged as “the father of Maltese literature”, Ġużè Muscat Azzopardi, wrote a series of short historical novels, most of which focus around the 1565 siege. These novels try to contribute to the nation-building process by foregrounding the eternal battle between the Maltese and the Turk, and in many of these novels, the defeated Turkish villains are punished in an almost sadistic way, to give a warning that whoever crosses the Maltese would pay. In these novels Turks are always portrayed as black, and their skin colour is associated with dirt. In order to infiltrate the Ottoman camp during the siege, one Maltese hero has to paint his face using burnt cork.²⁶ These novels were widely read and remain in print to this day. The pseudo-historic exploits of the Maltese heroes depicted in them acquired legendary status and towards the end of the 19th century they were often adapted into stage plays,²⁷ and were possibly the main source of historical information for large numbers of illiterate or semi-literate spectators. These adaptations were mostly made by insignificant theatre-makers, but were hugely popular around the turn of the 20th century. For example, in 1894, the most important theatre company of the time, *L'Indipendenza*, performed a series of historical plays, with some titles indicating that they were in fact adaptations from Muscat Azzopardi. After a run at an out-of-town theatre that was mostly patronised by villagers, the plays were performed again successfully at the more important Manoel Theatre in Valletta, presumably to a more urban audience.²⁸ The texts for most of these adaptations have not survived, but we know that they were very similar to the novels they were adapted from. It is therefore safe to assume that the portrayal of the Ottoman Turk as the other that we encounter in the novels was retained in these adaptations. Such an adaptation, from 1930, has survived and points in the same direction. Very little is known about this text besides its date. The author is not mentioned and we know it was probably performed because a version of the text includes handwritten directorial notes.²⁹ This text is called *Il-Ballata ta' Toni Bajada* (The Ballad of Toni Bajada) and is clearly based on Muscat Azzopardi's novel *Toni Bajada*. Not only are the characters identical in name and behaviour, but many of the situations are also lifted from the novel. The play focuses on the eponymous character, who is portrayed in

26 Ġużè Muscat Azzopardi, *Toni Bajada u rakkonti oħra* (Toni Bajada and other narratives) (Malta: KKM, 1977), 31.

27 Anon. *Il-Ġahan tas-Soltu*. 22 September 1906, 4.

28 M.A. Borg, *Għeluq il-Famsin Sena* (Malta: Tipografia Nazionale), 32-3.

29 Two versions of the text exist, preserved in digital format by the School of Performing Arts' Digital Archive (University of Malta). They were typed using the same typewriter and quality of paper. One of them is dated 1930 but it is clear they are from the same period (<https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/40121>. Accessed 28 April 2021).

almost superhuman terms. For example, with very little experience, he can single-handedly steer a sailing ship through a terrible storm, and even manages to escape from slavery and make his return to Malta. One of his defining characteristics is his hatred for Turks, who he describes more than once as “unbaptized dogs”. He has a fixed idea of what it means to be a Maltese and a Christian, and for him, being a Turk precludes anyone from becoming Maltese. This is best exemplified in the play by his encounter with Hamid Zuta, an Ottoman corsair he leaves to drown after sinking his ship,³⁰ but who ends up in Malta as a slave, converts to Christianity and is employed by Toni’s family in his absence. Yet Toni’s theory that you can never trust a Turk, even if he clearly shows you that he is a friend and ally: “Min jitghammed bis-snien, jitghammed taparsi... jien ma nafdah xejn... kulhadd merqtu u ftietu” (Whoever is baptized after his teeth have grown, is baptized only in name... I don’t trust him... I will have nothing to do with him)³¹ is eventually proved right. As soon as the Ottoman invading army landed in Malta in 1565, he openly joined their ranks, confident that their military superiority would prove too much for the Maltese and he could pay the latter back for enslaving him. This betrayal of the Maltese interests therefore leads to his being condemned to die by hanging, and the execution is not only public but within the drama is juxtaposed with the representation of Toni’s wedding to his beloved.

It is perhaps not a coincidence that one of the very few plays about the Great Siege to have survived is from 1930. During the previous decade, the Maltese had acquired self-government and had the first truly representative parliament, albeit with limited powers. During this time, the narrative of the Great Siege victory was pushed to the forefront, with an important monument erected in one of the main squares of Valletta in 1927,³² and in the same year an annual tradition (which is still ongoing) was initiated by commissioning Dun Karm, the national poet to write a speech to commemorate the event. A poem³³ he wrote as a conclusion to his speech includes all the stereotypes that we encounter in the fiction and drama about the siege during the whole period leading up to independence. The Maltese are portrayed as brave and perseverant, and fighting for what was right, while the Turks are shown as cruel and pertaining to the “wrong” religion. The poem, like the other works discussed here, needs to be read in the context of a nation still in its infancy, whose population needs to be reassured that their battles are worth fighting, and that there were moments in the past which highlighted the values they needed to cultivate to acquire a national identity that could stand its own within the context of colonialism and the struggle for autonomy. In this light, the Turk came to represent everything the Maltese were not (or aspired not to be), the Other against whose image what being Maltese meant could be seen more clearly.

30 Anon., *Il-Ballata ta’ Toni Bajada*, 6.

31 *Il-Ballata ta’ Toni Bajada*, 18.

32 Wikipedia, ‘Great Seige Monument’, https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Siege_Monument. Accessed 29 April 2021.

33 The title of the poem is ‘L-Ghanja tar-Rebha’ (The Song of Victory).

After Independence, which Malta acquired in 1964, historical drama was no longer a politically useful genre in Malta, and there have therefore been fewer opportunities for the portrayal of Turkish characters from the past in mainstream theatre. However, given that the Great Siege is considered to “represent a very crucial episode that contributed towards the creation of a Maltese identity, both in fact and in concept,”³⁴ these events are regularly commemorated through pageantry, such as in historical re-enactments. Besides this, celebratory performances sometimes rework this story for large scale shows. An opera, *The Maltese Cross* was performed in 1995, and a musical entitled *1565 The Musical* premiered in 2005, to be revived in a revised version in 2015. In 2006, a performance aimed at the tourist market, *Knights Spectacular 1565*, started a run that lasted several years. The latter two productions rely on stereotypical characterisations for their Turkish characters, not too differently from what had been done for the 1839 play we discussed earlier. Even sexual violence is used as a marker for the Ottoman soldiers in *1565 The Musical*.³⁵

The Turk is also a frequent presence in comedy. In a 1908 adaptation of Georges Feydeau’s *La Dame de Chez Maxime*, a ghost of an Ottoman soldier is introduced for comic effects.³⁶ In fact, Turkish soldiers from the Great Siege still seem to resonate with comedy audiences. A 2012 grotesque retelling of the history of the city of Valletta included as its main character Dragut (Turgut Reis), a ghost who haunts the city where he died.³⁷ As recently as 2018, a Christmas pantomime entitled *La Valette u t-Tliet Muscatieri* (La Valette and the Three Musketeers) retold the 1565 siege where both the Maltese and the Turks are unworthy fighters, but the jokes are mostly on the Turks.³⁸

The Maltese population is constantly reminded of the 1565 siege. The event is commemorated every year on the 8th September, which is a national holiday, aptly known as Victory Day. It is commemorated by traditional boat races and a speech by a public figure next to a monument marking the siege. History curricula at all levels emphasise the siege and the time of the Order of St John, and it is often referenced in mundane objects such as adverts and commemorated through beers and wines. It is not an exaggeration to claim that in the Maltese national consciousness, the 1565 siege, perhaps along with World War II, is much more significant even than the acquisition of independence.

In recent years, the 1565 siege has inspired performances in a most improbable field. In 2007 the Maltese national football team was drawn to play against Turkey in the qualifying

34 Cassar, *Society, Culture and Identity in Early Modern Malta*, 235.

35 Paul Xuereb, “The Great Siege in a Minor Mode,” *The Sunday Times of Malta* 20 February 2005.

36 M.A. Borg, ‘Žeža tal-Flagship’ in *Opere in Vernacolo II* (Malta: Tipografia Nazionale, 1930), 7-8.

37 Trevor Żahra, *Xaġhriet Mewwija* (Sheltered Plains), unpublished playtext, 2012. Performed in 2018: Accessed 29 April 2021, <https://www.kreattivita.org/event/xaghret-mewwija-2/>.

38 For a discussion on the Maltese version of British Christmas pantomime, see Marco Galea, “The Pantomime Other: Building Fences in Pantomime Performance in Malta”, *Otherness: Essays and Studies* 5/1 (2016), 113-130.

group for the European championship. By coincidence, the home match was to be played on the 8th September. Local supporters grabbed the opportunity to organise themselves. They used the historical coincidence to drum up support for the national team. In the weeks leading up to the match, billboards appeared in various parts of the island advertising the match and the supporters' union, using iconography associated with the siege, mainly a knight's armour with a football in place of a human head.³⁹ Videos were posted on YouTube making direct links between the siege and the match,⁴⁰ and on the day hundreds of supporters turned up at the stadium dressed up as knights or wearing the Knights' eight-pointed cross on black t-shirts. Even though historically Maltese persons were not allowed to become members of the Order of St John, the supporters of the national football team have adopted the iconography of the knights to represent them. After the Malta-Turkey match (which ended in a draw, the best result Malta had ever obtained against that opposition), the supporters retained the iconography and choreography related to the siege. Knights in armour and the eight-pointed cross feature regularly in their communication,⁴¹ and this kind of choreography has split into the support for the national teams in other disciplines, such as rugby and water polo.

Today, it would be ridiculous to say that there are any remains of the enmity that characterised the relationship between Malta and Turkey from the 16th to the 18th centuries in political terms. The two countries enjoy good political and economic relations. However, the narrative that developed through the centuries and was reinforced during the 19th century, at a crucial formative period for the creation of a Maltese national identity, is very difficult to dislodge. It is embedded in a culture, a literature and a language. Almost sixty years after the end of formal colonialism in Malta, a frame of mind that was created as a consequence of colonial rule is still very strong. Its manifestations in sport may seem light-hearted, but when it manifests itself as xenophobia and a reluctance to accept outsiders into the community, especially if they come from what is perceived as the south, it becomes problematic. Of course, none of the animosity is addressed towards Turks, but it is addressed towards people who correspond to the Maltese historical definition of the Turk.

39 Herman Grech, "Turkish fans may take no delight in Malta clash," *Times of Malta* 24 August 2007: Accessed 2 April 2021. <https://timesofmalta.com/articles/view/turkish-fans-may-take-no-delight-in-malta-clash.7159>.

40 Grandmeme, "Malta vs Turkey – South End Core," YouTube: Accessed 2 April 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=61br13ZgYCg>.

41 Publicity artwork for England vs Malta football match 2016: Accessed 2 April 2021. <https://www.facebook.com/photo?fbid=10210568993242221&set=gm.10153894546597555>.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

BIBLIOGRAPHY / KAYNAKÇA

Anon. *Il-Ġaħan tas-Soltu*. 22 September 1906.

Anon. *Il-Ballata ta' Toni Bajada* (unpublished playtext) 1930. Accessed 29 April 2021, <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/40121>.

Aquilina, Joseph. *Maltese English Dictionary II*. Malta: Midsea Books, 1990.

Anthony Bonanno, *Malta: Phoenician, Punic, and Roman*. Malta: Midsea Books, 2005.

Bonham-Carter, Sibella. "The Maltese Parata: A Men's Sword Dance," *Journal of the English Folk Dance and Song Society* 5/1 (1946), 65-67.

Borg, M.A. *Teatro in Vernacolo II*. Malta: Tipografia Nazionale, 1930.

Brincat, Joseph M. *Maltese and Other Languages: A Linguistic History of Malta*. Malta: Midsea Books, 2011.

Cassar, Carmel. *Society, Culture and Identity in Early Modern Malta*. Malta: Mireva, 2000.

Cassola, Arnold. *The 1565 Ottoman Malta Campaign Register*. Malta: PEG, 1998.

Cremona, Vicki Ann and Marco Galea, "The Amateur Theatre in Malta," *Amfiteater* 8/1 (2020), 196-208, https://www.slogi.si/wp-content/uploads/2020/07/Amfiteater-8_1_RAZ_07_Cremona_Galea_AN.pdf?fbclid=IwAR0NnyrngrITfphafz5A9CPb1aIGa5YAhFy1yffUOdLNHp9cXMAphm6UHP8.

Dalli, Charles. *Malta: The Medieval Millennium*. Malta: Midsea Books, 2006.

Ergin, Murat. "Is the Turk a White Man?' Towards a Theoretical Framework for Race in the Making of Turkishness", *Middle Eastern Studies*, 2008, 44/6, 827-850.

Eynaud, Joseph. "Teatro e folcolore a Malta nel secolo decimottavo," *Melita Historica* 6/2 (1973), 153-161.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 2008.

Freller, Thomas. *Malta: The Order of St John*. Malta: Midsea Books, 2010.

Galea, Marco. "Renewing an Enemy-Ship: Turk sightings in nineteenth century Maltese literature", *Sacra Militia* 4 (2006), 29-34, https://www.academia.edu/45664208/Renewing_an_Enemy_ship_Turk_sightings_in_nineteenth_century_Maltese_literature.

Galea, Marco. "The Pantomime Other: Building Fences in Pantomime Performance in Malta", *Otherness: Essays and Studies* 5/1 (2016), 113-130.

Gauci, Liam. *In the Name of the Prince: Maltese Corsairs 1760-1798*. Malta: Heritage Malta, 2016.

Grandmeme, "Malta vs Turkey – South End Core," YouTube, Accessed 2 April 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=61br13ZgYCg>.

- Grech, Herman. "Turkish fans may take no delight in Malta clash," *Times of Malta*, 24 August 2007, Accessed 2 April 2021, <https://timesofmalta.com/articles/view/turkish-fans-may-take-no-delight-in-malta-clash.7159>.
- Hall, Geoffrey. *The Maltese Language Question*. Malta: Said International, 1993.
- Jackson, John P. Jr and Nadine M. Weidman, *Race, Racism and Science*. Santa Barbara: ABC-Clio, Inc, 2004.
- Lane, Linda and Hauwa Mahdi, "Fanon Revisited: Race Gender and Coloniality Vis-à-Vis Skin Colour," in R.E. Hall (ed.) *The Melanin Millennium: Skin Color as 21st Century International Discourse*. Dordrecht: Springer, 2004.
- Memmi, Albert. *Racism*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000.
- Muscat Azzopardi, Ġużè. *Toni Bajada u rakkonti oħra* (Toni Bajada and other narratives). Malta: KKM, 1977.
- Psaila, Dun Karm. *Il-Poeżiji Miġbura*. Malta: Klabb Kotba Maltin, 1980.
- Rosato, Luigi. "Katarina," in Marco Galea (ed.), *It-Teatru Malti tas-Seklu Dsatax I* (Maltese Theatre in the Nineteenth Century) (Malta: Mireva Publications, 1997) 1-27.
- Vassallo, Gio Antonio. *Il-Poeżiji*. Malta: Malta University Press, 2012.
- Wettinger, Godfrey. *Slavery in the Islands of Malta and Gozo ca. 1000-1812*. Malta: PEG, 2002.
- Wikipedia, 'Great Siege Monument', Accessed 29 April 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Siege_Monument.
- Xuereb, Paul. "The Great Siege in a Minor Mode," *The Sunday Times of Malta*, 20 February 2005.
- Żahra, Trevor. *Xaġhriet Mewwija*. Unpublished playtext, 2012.



Joan Littlewood's Post-Theatrical Engagements Beyond Theatre Workshop: A Comparison of the Original Fun Palace Project With the 2014 – 2015 Revivals*

Fatime Bahar Karlıdağ¹ 



This article is prepared with reference to the doctoral dissertation titled "Reading the Old Left in the Ewan MacColl and Joan Littlewood's Theatre Workshop and Beyond: in Joan Littlewood's post-theatrical engagements in the 1960s" which I completed in 2017 at the University of Washington, Seattle, School of Drama.

¹Assist. Prof. Dr., Department of English Language and Literature, Yeditepe University, Istanbul, Turkey

ORCID: F.B.K. 0000-0002-9253-6851

Corresponding author / Sorumlu yazar:

Bahar Karlıdağ,

Department of English Language and Literature,
Yeditepe University, Istanbul, Turkey

E-mail/E-posta: bahar.karlidag@yeditepe.edu.tr

Submitted/Başvuru: 30.03.2021

Revision Requested/Revizyon Talebi:

21.04.2021

Last Revision Received/Son Revizyon:

06.05.2021

Accepted/Kabul: 08.06.2021

Citation/Atıf:

Karlıdağ, Bahar. "Joan Littlewood's Post-Theatrical Engagements Beyond Theatre Workshop: A Comparison of the Original Fun Palace Project With the 2014 – 2015 Revivals" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 32, (2021): 37-56.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.906365>

ABSTRACT

This paper suggests recognizing Joan Littlewood and Cedric Price's Fun Palace project as a blend of the Old Left and the New Left as it fulfills 1960s' faith in social progress through change in people's work/leisure balance on account of era's technological advances and also prioritizes Joan Littlewood's working-class politics as it seeks to make urban centers accessible to all people's pastime activities. Fun Palace project was also introduced by Richard Schechner in *The Drama Review* issue of 1968 and therefore can be regarded in the whereabouts of early performance art definitions delineated by Schechner. Although Fun Palace resides in the dynamic New Left moment on the timeline, recognizing Littlewood's communistic commitments in Fun Palace idea is a necessary tribute to Joan Littlewood's life in working-class theatre, and a relevant perspective in probing the social and political potentials of the annual Fun Palace revivals initiated by Stella Duffy in 2014, the Joan Littlewood Centenary.

Keywords: Joan Littlewood, relational art, Fun Palace, Old Left, New Left



Introduction

The implications of an artistic or cultural action as an opportunity for common/regular people outside the arts to try themselves at artistic practices, or ‘artistic events,’ can test canonical and formalizing restrictions on the arts; arts can be made communal, ensuing shared emotions, fresh and current symbolic meanings. Artistic actions are proposed by artists as relational actions to be shared in public spaces, looking for a rapport/interaction with witnesses/participants, seeking some co-presence to activate relational aesthetic potentials of an artwork. Nicolas Bourriaud defines relational aesthetics as “a set of artistic practices which take their theoretical and practical point of departure from the whole of human relations and their social context rather than an independent and private space.”¹ Such artistic actions have political implications; they are associated with social work that has potential to challenge public awareness. These definitions are applicable to the original idea of the Fun Palace project that was the brainchild of Joan Littlewood and Cedric Price in 1960s’ London. The Fun Palace blueprint, which projected a vast, publicly accessible arts and crafts center in the visionary fervor of the New Left in 1960s England, lends itself to exploration in reference to Bourriaud’s relational art as it emphasizes physical joint presence, creation and mobilization of communal sharing around art and also science work. The importance of the 1960s’ moment in the Fun Palace theoretical frame is further stressed by the fact that Richard Schechner included the project in *The Drama Review* (Spring 1968 issue) titled “The Fun Palace,” authored by Littlewood and Price, as he built a context towards defining environmental theatres of the 1968 revolutions. When one looks at the cover of the subject *TDR*, this context is starkly highlighted as a theme in large font: ‘architecture/environment.’² Emerging in the 1960s’ new faith in social progress and possibilities of a new high-tech era, put in context with Schechner’s earlier definitions of environmental theatre, and delineated by current scholarship in this precise context, Littlewood and Price’s project seems fully submerged in the New Left fervor. Yet, I argue that it also resonates with the Old Left of the interwar period, with its emphasis on inclusivity, accessibility and visibility of the underprivileged in a central urban area, reminiscent of the historical working-class fights on being heard for their want of recognition, opportunities and jobs. During the Joan Littlewood centenary in 2014 and the following 2015, the Fun Palace idea re-emerged in the UK and went viral across the globe until the 2020 Covid-19 pandemic. The Fun Palace revivals have come close to the ideas that the original Fun Palace project instigated in terms of activating their local public in a relational sense as they shared artistic and cultural activities in their local ‘Fun Palaces, however, as Jenny King, who had the chance to work with Littlewood, also implies, these venues as local Fun Palaces do not observe Littlewood’s Old Left sentiments which were integral to the blueprint of the original Fun Palace.

1 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Les presses du réel, 2002), 113.

2 See *TDR*’s front cover, *TDR* 12/3 (1968) in the Michael Barker Collection of Joan Littlewood, Subseries E, box 3, folder 12, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Joan Littlewood and Ewan MacColl, founders of the Theatre Workshop ensemble, were the radical left-wing theatre revolutionaries who embarked on the journey of taking theatre to the working-class population in England in the mid-1930s, during the high times of the Workers' Theatre Movement. They survived many difficult tests of being a communistic ensemble in England and when they settled in East London permanently, in 1953, MacColl left his active participation, protesting in his true-blue communist fervor, the group's decision to quit its formative motivation to reach out to the working class, and instead, to play to the critics' circle of London's commercial stages. In 1956, the ensemble came out with Brendan Behan's tragic parody of the Irish people's reduced circumstances, their uprising and oppression by England, *The Hostage* and drew immediate critical attention and acclaim. Today the Theatre Workshop is known as the ensemble that revolutionized the British theatre. Following various successful transfers from London's East End to the famous theatre row, the West End, Joan Littlewood produced another hit, in 1963, *Oh What a Lovely War!* a documentary piece which treated the Great War as an object of farce in Theatre Workshop's typical working-class antimilitarism. Gradually her theatrical activity waned as she found new outlets to materialize her vision, and the age was the revolutionary age of the New Left in England; the 1968 fervor, only more technological, more space-bound and even more bourgeois. Littlewood's Fun Palace project happens to be a virtual manifestation of her involvement with that new revolutionary fervor which, I argue, drew her in for her commitment to the possibilities of bettering the lives of the under-privileged by offering them accessible, communal spaces of artistic, cultural interactions, which in fact perfectly translated the spirit and the dynamics of the Theatre Workshop stage and its rapport with its working-class audiences.

Surveying the archive material of the original project of Littlewood and Price, I have found that the annual Fun Palace events held across the UK, in her birth week in early October starting from 2014, were quite in keeping with the ideas of community engagement in most of Littlewood's post-theatrical, space-oriented projects. However, the revivals signify a new dimension of community service that is arguably debatable because the original project of Littlewood and Price implied a rendering of urban centers accessible to the metropolitan wanderers and strangers of unspecific class backgrounds rather than nearby community populations that the revivals observe.

This paper engages with two ideas of artistic action that Littlewood's Fun Palace project may induce: the original idea created by Cedric Price and Joan Littlewood in the 1960s and the Fun Palace revival initiated by Stella Duffy in 2014. I argue that while the revivals Duffy organized were in keeping with the spirit of the original project, research on the resonance of the revivals with the blueprint of the Fun Palace reveals that the original Fun Palace, albeit its birth in the New Left period, also observed the Old Left aspects of class politics. Almost all leftwing theatrical programs which were able to evolve into the postwar era and eventually

into the 1960s were either inadvertently commercialized or joined the ranks of new theatrical categories such as community theatres or applied theatre practices, with some exceptions such as Littlewood's own theatre, the Theatre Workshop, their repertory remained intact in its anti-establishment, pro-working-class agenda. However, like all revolutionaries and visionaries, Littlewood lent herself to possibilities of the new revolutionary era of late 1960s, the New Left in England. On a closer survey, honoring Littlewood's communistic backgrounds, one will find that the community-oriented practices of the Fun Palace revivals are somewhat removed from Old Left purposes of the original Fun Palace idea.

Furthermore, archival research reveals that the Fun Palace project was also hailed by Richard Schechner and discussed in his periodical, *The Drama Review* (1968) within the context of environmental theatres of the New Left and was thus weaved into the genealogy of performance art. In his essay titled 'Six Axioms,' Schechner published his observations on the environmental theatre and seemingly associated the Fun Palace project with this concept.

In this paper I survey the 2014 and 2015 Fun Palace practices, along with how the original Fun Palace project has been interpreted in scholarship and the points of divergence/convergence of the original idea from/with these interpretations.³

Cedric Price and Joan Littlewood's Fun Palace

Fun Palace was a dream of Joan Littlewood that never materialized due to the lack of sponsorship. It was designed and programmed between 1961-63; its feasibility studies were completed in 1964. Legally and administrative-wise it was set up as a foundation and registered as a charitable trust in 1966. It was withdrawn from the originally intended Lea Valley site in 1966, due to neighborhood objections and had to move to Stratford but in its ideal life, it was intended as a travelling, portable site that belonged more to a metropolitan than a community setting.⁴ It is possible to think that the Fun Palace was a recourse to dreams that Littlewood could not work out on the stage; an extension of her revolutionary fervor that she found could not manifest through the theatre. Fun Palace was not a theatre. It can be deemed as Littlewood's vigilant directorial aims to set people free in an artistic, cultural, innovative, idealized space to create ripple effects of change in their identities, views of life.

I suggest reading The Fun Palace idea as a diluted move of communist thinking that gets itself preoccupied with urban centers instead of considering the suggested benefits for

3 Although, due to Covid-19 pandemic, current debates on relational art making inevitably include virtual dimension, too, the digital Fun Palace platforms which started in 2020 are beyond the scope of this paper which concentrates on case studies where metropolitan/community access, physical proximity and joint presence are held as main criteria derived from Nicolas Bourriaud's explanations.

4 See chronology section of the 'Non program A Laboratory of Fun by Joan Littlewood Head of Project Committee' in *The Drama Review*, 134, in The Michael Barker Collection, Subseries E, Joan Littlewood in print, Box 3, Folder 12. Harry Ransom Center, UT Austin.

the underprivileged, in its need to stay temporary, as a “*a short-term play thing in which all of [them] can realize the possibilities and delights that a 20th Century city environment owes [them]*” and “*must last no longer than [they] need it,*” leaving targeted population undefined, yet indicating a short span of interest, hinting at the robustness of the under-privileged classes and their modest educational backgrounds as well as the allowances of a fast-paced urban life style for such amusement spaces.⁵ Yet, I argue that it contrasted with the spatially destructive tenets of 1968 as it offered an accommodating, free urban space, “*with architects, designers, engineers, cyberneticians, cooks, topologists, toy-makers, flow masters, think clowns, [that] offers you the occasion to enjoy, 24 hours a day, space, light, movement, air, sun, water, in a new dimension*”; it planned to mobilize “international, national and private organizations,” to set up a trust for its administrative and financial burdens and left all direction in the hand of teachers, scientists and artists.⁶ The motive of animating its audience is a common working-class theatre characteristic of the 1930s, for example in Bertolt Brecht’s work, and also in MacColl’s and Littlewood’s discourse. The spirit of the Old Left as it found only the best fit for the working class, and serving them with only the best in terms of technology, culture, art is quite removed from the revolutionary spirit of 1968 that Hans Enzensberger claims to have sprung from the middle class, and to have advocated for anarchy in the urban space and a deconstruction of many technological, social and artistic norms (like traditional theatre), starkly contrasting, I would argue, the working-class motivation to reach for the amenities of better life standards.⁷ Arguably, this distinction will guide perspectives on the social and political efficacy of the Fun Palaces held annually since 2014.

Reconsidering canonical definitions through Littlewood’s vision of the Fun Palace project

It seems true that the Fun Palace revivals have a political edge. Looking at the activities and the community engagement, one can see that the events brought the communities together, engendering relational artistic and cultural practices and spaces. In her Fun Palace and other site-related projects, Littlewood embraced dreams beyond her theatre stage to fathom the emancipation of people through leisure activities, rather than implying a working-class emancipation which she and MacColl had envisioned as the task of their theatre. Nevertheless, I argue that her motives in Fun Palace embraced both the Old Left structures of feeling and the progressive spirit of the New Left.

Richard Schechner includes the Fun Palace project in a 1968 issue of *The Drama Review* where he also discusses for the first time, the defining characteristics of ‘environmental theatre’

5 Mel Gussow Collection Container 109.1, Littlewood, Joan 1964-94. Harry Ransom Center.

6 Ibid.

7 Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a theory of the media,” in Marris, Paul., and Thornham, Sue. *Media Studies: A Reader*, (New York: New York University Press, 2000), 73.

in the protest culture of 1968 revolutions. Littlewood and Price wrote an essay titled 'The Fun Palace' which includes two pages' of pictures of the project, itemizing the contents of the site, an argument section, and Littlewood's 'Non-Program.' Argument section describes Fun Palace as an impermanent site to instigate leisure activities in tune with ever-changing demands of the age: "*A short life toy of dimensions and organizations not limited by or to a particular site is one good way of trying, in physical terms, to catch with the mental dexterity and mobility exercised by all today.*"⁸ The following section by Littlewood, titled 'Non-Program a Laboratory of Fun,' begins with her classical Old Left contexts of factory workers and miners: "*Those who at present work in factories, mines and offices will quite soon be able to live as only a few people can: choosing their own congenial work, doing as little of it as they like, and filling their leisure with what delights them.*"⁹ The differences between the Old Left and the New Left are quite stark and yet, the Fun Palace project seems to lend itself to both revolutionary milestones. I argue that the Fun Palace case suggests a continuity of Littlewood's intentions shaped by the Old Left's structures of feeling although it has been mainly discussed and theorized in reference to New Left environs and its spatially driven performance paradigms. General tendency in scholarship in Littlewood's later career is to see this as a phase when her politically charged theatre work was watered down or when she dismissed class politics, giving way to a "self-created function as jester."¹⁰ Littlewood herself eschewed theatre and called it as 'obsolete' as politics, and expressed in an interview that "*the printed word bit for the theatre [was] out of date,*" signaling her future, post-theatrical occupations.¹¹ However, tracing the class struggle thought as what Raymond Williams calls a 'structure of feeling' is quite possible when we look at her Bubble City projects or the famous Fun Palace project. These projects may seem to the formalist eye like the end of Littlewood's theatre, but I argue that they inherently run on the same class-politics driven performance motive.

The Fun Palace project fulfills Schechner's explanations of environmental theatre, yet also resonates with Theatre Workshop's Old Left manifestos and initiatives in many aspects. Schechner's observations of the performative street interventions of 1968 coincide with the New Left, yet a clear divide is perceivable between the New Left trends and Littlewood's project. Original Fun Palace idea remains loyal to the Old Left tenets albeit its extreme reliance on technology, live communication and spatiality as newly defined norms of environmental theatre listed by Schechner: Littlewood's Fun Palace project would ideally be portable and accessible to a diverse population of Londoners (class specifics not elaborated) at major urban spaces in the city for a temporary period. It would be a state-of-the-art technology space

8 Littlewood and Price, 'The Fun Palace', *TDR* 12/3 (1968), 129, in the Michael Barker Collection of Joan Littlewood, Subseries E, box 3, folder 12, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin 129.

9 Littlewood, 'Non-Program A Laboratory of Fun', *The Drama Review*, 130.

10 Robert Leach, *Theatre Workshop Joan Littlewood and the Making of Modern British Theatre* (Exeter: University of Exeter Press, 2010), 143.

11 Mel Gussow Collection- 109.1 Littlewood, Joan 1964-1994, Harry Ransom Center.

abounding with various media outlets, space for creation, fun and curiosity, located at the heart of the city within instant reach of all types of public/private transport. With its vision of broad accessibility, high technology, city and commoners' intermingling at its central locations, the original project was resonant with the Old Left that wanted the best for the working class in terms of access to technology and amenities; aiming to animate and educate them like a director looking to animate the foyer:

ARRIVE AND LEAVE [sic.] by train, bus, monorail, hovercraft, car, tube or foot at any time YOU [sic.] want to – or just have a look at it as you pass. The information screen will show you what is happening, no need to look for an entrance – just walk in anywhere. No doors, foyers, queues or commissionaries: it's up to you how you use it. Look around - take a lift, a ramp, an escalator to wherever or whatever looks interesting.

CHOOSE [sic] what you want to do or watch someone else doing it. Learn how to handle tools, paint, babies, machinery or just listen to your favorite tune. Dance, talk or be lifted up to where you can see how other people make things work. Sit out over space with a drink and tune in to what's happening elsewhere in the city. try starting a riot or beginning a painting – or just lie back and stare at the sky.

WHAT TIME IS IT? [sic] Any time of day or night, winter or summer – it really doesn't matter. If it's too wet that roof will stop the rain but not the light. The artificial cloud will keep you cool or make rainbows for you. Your feet will be warm as you watch the stars – the atmosphere clear as you join the chorus.¹²

It is possible to historicize Schechner's environmental theatre axioms as an attempt to read theatre's response to the new civic movements of the late sixties. In his survey of the exemplary historical models of environmental theatre, Schechner gives little credit to the Workers' Theatre Movement of the 1920s and 1930s' agit-prop performances which more radically responded to their historical moments. Arguably, Littlewood's intentions were shaped by the Old Left's structures of feeling which were instructive, reforming, revolutionary, whereas Schechner mostly observes and describes his contemporary situation that is the New Left that Enzensberger describes as destructive and revolutionary. The New Left's actors were mostly middle class, such as anti-war youth, and the spaces were draft centers and campuses – except for the civil rights marches - and Schechner observes the political edge in their mobilizations, to instigate a new theatre, appropriating the streets as “public arenas, testing grounds, stages for morality plays”.¹³ Schechner writes in his article, “everyday street life is marked by movement and the exchange of space; street demonstrations are a special form of street life which depend on the heightened application of the everyday regulations. The ever-increasing use of public space

12 Mimeo and Ms material on Fun Palace Project, Box 3, Folder 9, The Michael Barker Collection, Harry Ransom Center.

13 Richard Schechner, *Environmental Theater: An Expanded New Edition Including 'Six Axioms for Environmental Theater;* (New York: Applause, 1994), 55.

outdoors for rehearsed activities is having its impact on the indoor theatre".¹⁴ Littlewood's theatrical partner Ewan MacColl's Theatre of Action sprang from similar tensions in 1934, in the wake of the divide between Workers' Theatre Movement's emphasis on agit-prop (and later social realism) versus the need to explore the indoors theatre by the young theatre activists. The streets were the roaming ground of left-wing activists to reach out to the non-theatre-going, public with their dramatic propaganda.¹⁵ 1930s' agitation and propaganda on the streets, duly called agit-prop, originated from Soviet Russia and were instigated and shaped by the communist ideology, in contrast to the New Left's revolutionary environments that were shaped more by random civil disobedience and the newly politicized middle-class protests of the historical moment. Therefore, clearly, Schechner's definitions of social activism as performance excludes earlier similar social and theatrical responses to the historical moment such as the interwar period's agit-props overseen by the historical Workers' Theatre Movement (WTM) or the Blue Blouse troupes, which seem to fit in with Schechner's descriptions of environmental theatre. Early twentieth-century hunger marches in England happened before the communist party interventions yet they were organized by the labor organizations and they come close to the norms of the civil rights marches that Schechner lists among his examples, which can be categorized as political actions rather than cultural or artistic, but they testify to the fact that the street had been a mature environment for the representation of political strife much earlier than 1968. Schechner was observing the political strife in his time and space: at visible urban space and most importantly, they mostly echoed the progressive middle class, as the owner of that urban space, who differed greatly from the marching unprivileged thousands in the Hunger Marches of the early 20th century in Britain. In comparison, Joan Littlewood's Fun Palace would have been a temporary intervention to validate visibility of the under-privileged and aimed at providing them with non-discriminate access to major urban districts. This arguably signifies a class-oriented approach to occupying places, deliberately expressed by Littlewood in the typically Marxist remedy for severe capitalist urban expansionism: "*building a short-term play thing in which all of us can realize the possibilities and delights that a 20th Century city environment owes us*".¹⁶

In a 1969 interview with Margaret Croyden, Littlewood describes the project as such:

You see I envision a place where one works with a lot of finesse, with a lot of grammar, self-discipline, or a very articulated piece of art, and the next minute you're doing jazz. And you go from one to the other; and you love the grammar of the language. And the next minute you're taking off with what the jazz players did in their time, and that is opened to everybody, to the genius of each child or each older person . . . Well, side by side with this campaign to

14 Ibid., 50.

15 For more information on Theatre Workshop, see Howard Goorney and Ewan MacColl, *Agit-Prop to Theatre Workshop: Political Playscripts, 1930-50* (Manchester, UK; Dover, NH, USA: Manchester University Press, 1986) and Howard Goorney, *Theatre Workshop Story* (London: E. Methuen, 1981).

16 Littlewood interview, Mel Gussow Collection Container 109.1, Littlewood, Joan 1964-94. Harry Ransom Center.

*live, which is quite hard, one literally says to everybody, to about two hundred miners with their wives and kids, let's play games. They can as you know, give you a creative notion of their own life, or their own pain or their own laughter, maybe only once. But it's something like the therapy of clowning that everyone needs, not just us lucky ones who are mad enough to spend our lives trying to get other people to enjoy themselves...*¹⁷

Reiterating her care for the miners' distressed families and their humane needs for leisure and fun, the above quote is a clear emphasis on Littlewood's working-class concerns that shape her post-theatrical projects. These environment-focused paradigms were famously formulated by Richard Schechner as he defined the new 'environmental theatres' of 1968 to be elaborated into one of the defining frames of what we now know today as the performance art. Schechner refined the concept in 1994 as "environmental performance," meaning "one in which *all the elements or parts* [sic] making up the performance are recognized as alive."¹⁸ Schechner's original conception of the environmental theatre relied on six tenets that broadly implied the expansive potentials of theatre by formulating possible interventions in its conventional set of relations; its use of space for the performance and audience; expanding possibilities of performance space; variations in focus; multiple and independent appeals of production elements upon audience and the replacement of the text with the process of performance. Schechner's observations of the performative street interventions of 1968 coincide with the New Left, yet Littlewood's Fun Palace project resonates with the Old Left tenets albeit its extreme reliance on technology, live communication, mobility, and spatiality.

Fun Palace Scholarship

Before sharing the details of the Fun Palace revivals, surveying the recent scholarship on Littlewood's Fun Palace idea will help establish grounds for comparison. Robert Leach calls Fun Palace, "a kind of twentieth-century equivalent to the eighteenth-century pleasure gardens," in cooperation with Cedric Price, the architect famously known for his "space-age utopianism".¹⁹ Characterizing it by its informality and flexibility, Leach stresses the project to be Littlewood's conception of a "university of the streets," offering various recreational and creative activities. However, Leach's reference to an idea of forming 'strong community link[s]' through the project does not sound like the original proposal, as the site was proposed to be open to all people of all ranks and from all districts of London and elsewhere, hence making no specific reference to a matter of community.²⁰ The original Fun Palace project had a vocation to make downtown temporarily accessible to various classes (unspecified) and groups of people, which is closer to the notion of the millennial occupy movements, suiting

17 Joan Littlewood and Margaret Croyden, "Joan Littlewood: Interviewed by MARGARET CROYDEN." *The Transatlantic Review*, no. 33/34 (1969): 56-65. Accessed April 30, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41512832>

18 Schechner, *Environmental Theatre*, x.

19 Leach, *Theatre Workshop*, 201.

20 Ibid.

the context of how David Harvey discusses possibilities of reversing capitalist hegemonic expansions in the urban space in his essay, 'From space to place and back again: reflections on the conditions of postmodernity,' discussing the need to create alternative urban spaces to counter hegemonic space invasions.²¹ Nevertheless, the recent revivals differ from the original project in this sense. The extent of the millennial projects' vocations for creating what look more like urban playgrounds that explicitly counterpose any occupy sentiments can be debated. Likewise, the 'Argument,' published in *The Drama Review* in 1968, states wider social and urban concerns than communal ones in its description of the project:

*The city today works in a constipated way, in spite of its physical and architectural limitations. The legacy of redundant buildings and the resultant use of patterns acts as a straitjacket to total use and enjoyment ... A short-life toy of dimensions and organizations not limited by or to a particular site is one good way of trying ... to catch up with the mental dexterity and mobility exercised by all today.*²²

Joan Littlewood describes the site in her 'Non Program' which featured in *The Drama Review* as

not only accessible to those living and working in the immediate neighborhood, but also accessible as a regional and national amenity ... allow[ing] random time usage [which makes the idea of community bonding a less likely outcome] ... [with] varied communication routes ... of a metropolitan or regional network passing [sic] the site,

due to the fact that the varying metropolitan destinations chosen for the site would probably differ in terms of public's attention to the offerings of the site and the local routines of the district.²³

Nadine Holdsworth offers a deeper analysis of the Fun Palace, referring to its difference from its contemporary projects for its cultural inclusiveness, and pointing out that Littlewood saw it as a "twenty-four-hour long, large-scale community center;" interprets its communal functions in reference to Nicolas Bourriaud's relational aesthetics theory which draws attention to the possibility of art work's creating a relational space in an alienated society.²⁴ This emphasis on community-building through relational aesthetics counters Littlewood's own accounts of her projects, such as when she expressed the following conceptions of the project in a 1964 interview: "it's a delight place, a learn place, a toy for people. You're not meant to look at it. You're meant to be in it. But you mustn't be addicted. It's a microcosm of a city. A toy where a woman can behave like a harlot if she wants to. Not a do-good place, a do-bad place," which

21 David Harvey, "From Space to Place and Back Again: Reflections on the Conditions of Postmodernity", in *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, Ed. Jon Bird, (London: Routledge, 1993), 2-29.

22 Littlewood, 'Non-Program,' *The Drama Review*, 133.

23 Ibid.

24 Nadine Holdsworth, *Joan Littlewood's Theatre* (Cambridge: CUP, 2011), 211.

potentially counters the implications of community-building, reproducing, on the contrary, the rowdy feeling of emancipation and communication that Littlewood sought in her stage-audience relationship, in the vein of the interviewer's note: "*anti-theatre, anti-art, anti-apathy*".²⁵ Further, Holdsworth refers to Cedric Price's cooperative inspiration as a visionary architect and their proposing "*a radical re-conceptualizing of cultural democracy and participative learning*," and reads the Fun Palace as their "*rethinking of the spaces*" for such possibilities.²⁶

Fun Palace Revivals

Other than being the 100th year of the Great War, 2014 was marked in the British theatrical environment as the Joan Littlewood Centenary. The events included a round-the-year run of Theatre Workshop's *Oh What a Lovely War!* by the Theatre Royal in Stratford, the company's home from 1952 to 1979. The centenary celebrations hosted an idea by Stella Duffy, a theatre director, actor and a novelist, who proposed a different type of celebration for the centenary, earlier in 2013, and her call started a chain-reaction across the UK to initiate the opening of more than 150 Fun Palaces in Britain alone. Duffy's idea was also taken up by theatre people beyond the British borders who made spaces available for Fun Palaces in other countries such as the US, Canada, Iceland, Germany and Japan. These venues opened their spaces on the weekend of 4th and 5th October 2014, just before Littlewood's 100th birthday on 6 October.

Duffy's motto was, 'everyone an artist, everyone a scientist,' which accurately relates Littlewood's motives in making arts and culture alive and accessible in all citizens' lives. The BBC website's subtitle for the news claimed the annual event, "*The UK's biggest ever celebration of creative participation*."²⁷ The venues had to comply with the founding principles of the never-materialized Fun Palace, which Littlewood and Price had described as "*free, local, innovative, transformative and engaging*".²⁸ The venues were free to offer their menu of activities to their locals for the weekend. *The Reviews Hub* website shared Duffy's statement about Fun Palaces as "a huge shout for culture at the heart of our communities, working towards democratizing arts and science and making them accessible to the people," and her hope that the centenary would become an annual weekend event and inspire new generations of artists and audiences all over the world.²⁹ Ironically, the Arts Council, whom Littlewood

25 Littlewood, in an interview, expressed that she aimed for a sense of communion in her productions, like in the pubs, and the interviewer noted: "anti-theatre, anti-art, anti-apathy" in her transcript of the interview titled in an unedited version, 'Joan Littlewood, Oct. 1, 1964.' In Mel Gussow Collection, 109.1 Littlewood, Joan 1964-1994, in Harry Ransom Center, UT Austin.

26 Holdsworth, *Joan Littlewood's Theatre*, 219.

27 "Everyone an artist. Everyone a scientist." *BBC Arts -Get Creative*.2014, Accessed on: 3/17/2021 <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1lrjhX6F0NHBvvRFzb007B8/everyone-an-artist-everyone-a-scientist>

28 "News: Fun Palaces project marks Littlewood centenary," *The Reviews Hub Blog*, July 21, 2014, <http://www.thepublicreviews.com/news-fun-palaces-project-marks-littlewood-centenary/> (broken link)

29 Jenny King, "A Tribute to Joan Littlewood," *Theatre Cloud Blog*, published February 4, 2015, <http://theatrecloud.com/news/a-tribute-to-joan-littlewood> (broken link)

had repeatedly approached and who had rejected Theatre Workshop productions for most of her career, funded the project.³⁰

The Fun Palace project suggested by Duffy quickly gained popularity on social media, too, sharing the events of the centenary weekend with the nation, and eventually recruiting more venues for the following year's event and furthermore, making it annual: Fun Palaces were repeated annually until the pandemic since 2014 with the same principles, and in 2020, the project was taken to the digital platform as with all cultural activities across the globe.

For a closer view of the Fun Palace revival, we can look at 2014 and 2015 events as examples. The revivals happened annually in the first weekend of October until the pandemic. The first year's events were hosted by more than 150 venues in the UK, beyond Duffy's expectations. A variety of venues opened their doors on the weekend commemorating Joan Littlewood's 100th birthday in 2014: the weekend of 4th and 5th of October, including churches, libraries, theatre houses, parks, swimming pools, museums, schools, bakeries and cocoa houses, art, and community centers. Next to institutional hosts such as Birmingham Arts Museum, London Metropolitan Archives and museums, two theatre companies opened the smallest venues for the event: Big Telly Theatre's Fun Palace was a small size caravan and Agent 160 Theatre built a tent in the Wales Millennium Center. The event was offered freely to its neighboring citizens, to engage them through the weekend with arts, science and crafts. From what I could gather on Facebook, I can list these activities as baking, composing music and writing lyrics, conducting scientific experiments, water sports and games, designing costumes and wearing them, drawing and painting, children's theatres, junk sculpture, story-telling, improvisational 'DIY Theatres' of random card picking and performing, sandwich-making competitions, baking, street-size board games, weaving, work-outs, playing with clowns, photography, shadow puppetry, relief printing, painting with professional artists, 3D printing, building camera obscura, ice cream making, decorating, model building (e.g., flying Fun Palaces), ukulele and tambourine playing, story painting, pop and folk singing, origami and knitting, dressing up as mermaids, swimming, kayaking, yoga, giant origami, Japanese storytelling, seniors' sharing memories, mask making, geometric crochet learning, belly dancing, language learning, stained glass works, making comics, adult face painting, and sharing international breakfasts.³¹

It is possible to refer to a personal account of a Fun Palace experience from 2014 in the comments sections to Michael Billington's review of the centenary on *The Guardian* on 6

30 For the Arts' Council's rejections to fund the Theatre Workshop productions until mid-fifties, see Goorney's and MacColl's books mentioned earlier. Stella Duffy, 'Celebrating Joan Littlewood: it's time to build her fun palaces' *The Guardian* Theatre Blog, published 18 September 2013, Accessed on 4/30/2021, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/sep/18/theatre-joan-littlewood-culture-fun-palaces>

31 Fun Palaces Facebook page, Detailed photographs of events can be reached at Facebook page of Fun Palaces. Various events listed above are descriptions of pages with links. Fun Palaces' Facebook page. Accessed on: 10 Oct 2015. Available at: https://www.facebook.com/FunPalaces/photos/ms.c.eJxFzNERwCAIA9CNeqKGwP6LtcLFnl~;PhABwJxwbDMAetM3mxjRe8~;uKWDLKTNm7P8scPk~;O3~v s L 4 Z c ~; b F v 7 p 1 D Z t 0 P y t m 5 ~ _ t ~ _ r f M u r b T K q 7 y 7 3 v m u f e f q e e A E u Z j R V . bps.a.555668887911886.1073741833.488480977964011/555668904578551/?type=3&theater

October 2014. This person shared their experience in Brockwell Lido, an outdoor swimming pool:

As she would have loved the legacy dreamt up this weekend by Stella Duffy and Shelley Silas of Littlewood's long hoped for Fun Palaces. All around the country. We had ours at Brockwell Lido. And the sun shone! the mermaids dipped and flipped. You could play dominoes on the poolside or get your blood pressure taken, learn more about dance and science, sign language or the ecosystem. Glide on the pool in kayaks or try your hand at the cycling machines. It all went off, if you'll forgive the word, swimmingly. Gloriously.

I think Joan would have loved it. And to tower it all off, a screening of Oh What a Lovely War, Richard Attenborough's directorial debut. It was great - but you know, I'm over 50 and I can remember the impact the stage show made on me, watching it standing in the sawdust at the back of the stalls as there was then at the Theatre Royal. It was bitter and playful and terribly, terribly moving.³²

Another piece indicative of events scheduled for the 2014 Fun Palace weekend was from the website of Theatre Royal at Stratford East, Theatre Workshop's home from 1953 to 1979, inviting people to contribute to their project of building a 'little wood' for Joan, under the banner: "Stratford East Fun Palace 'Petit Bois' (A 'Little Wood' for Joan) in The Courtyard, Old Town Hall, 29 Broadway, Stratford, London E15 on Sunday 5 October 2014, 2-5pm" The Theatre called out to the community and asked to bring in "a real tree/sapling in a pot - or a homemade tree (use your imagination – make a tree out of whatever you can recycle!)" to assemble a forest of 100 trees for the afternoon, "in a marquee in the middle of Stratford!" the list of activities included learning to make a pin-hole camera, seed-bomb with community gardeners, twisting a balloon-dog, blowing a didgeridoo, making a wish, doing a tango, having a sing, and lying back and listening to a fusion of Argentinian music and other rhythms.³³

2015 October's Fun Palaces took place in Australia and New Zealand, too, adding to the international network of the annual event that had already covered countries like Japan and Germany. In North America, there appeared to be two physical venues for the 2015 event; one of them in New York, Queens, Qed's Fun Palace. The North American region's digital Fun Palace was a radio show in Toronto, Canada: The Fun Palace Radio Variety Show. The show held an exclusive online space for the Fun Palace project for 24 hours for "streaming local content and connecting with Fun Palaces across the world".³⁴ The other physical venue

32 backscratch, 6 October 2014 (5:25) comment on Michael Billington, "Joan Littlewood: Oh what a legacy," *The Guardian*, published October 6, 2014. Accessed 3/17/2021, <http://www.theguardian.com/stage/2014/oct/06/joanlittlewood-oh-what-a-legacy-centenary>

33 Theatre Royal Stratford East's Facebook page, "FUN PALACE - 'PETIT BOIS' (A 'LITTLE WOOD' FOR JOAN)" Theatre Royal Stratford East's Facebook page. Accessed on: 10 Oct 2015 <https://www.facebook.com/events/1542737622624626/>.

34 "The Fun Palace Radio Variety Show," Fun Palaces. Accessed on: 10 Oct 2015 <http://funpalaces.co.uk/discover/the-fun-palace-radio-variety-show-2/>.

in Canada was Cathedral Village Arts Festival Fun Palace in Saskatchewan, joining in with “*storytelling, science of color, hair braiding, artist cards, weaving, “frankentoy & more!”*”.³⁵

The utopian vision of the Fun Palace was imagined in 1960s when it seemed that technology would soon free the working people from their workaday lives, and everyone – not just the educationally and financially fortunate – would have free time and energy to learn, to explore, to play, to engage and eventually creativity would no longer be the monopoly of the privileged elite, and that the process would eventually blur the work-play boundaries. The revivals’ initiator, Duffy, also referred to these events as a form of political engagement: after the first event in 2014, she wrote for *The Labour Arts Alliance*, a blog promoted by England’s Labour Party, that the Fun Palaces across the nation provided ground for public access to arts, crafts and sciences and they eventually would bring political awareness to public. Duffy stated in her piece that the Fun Palaces were a way of staying politically engaged in the political arenas controlled by the “*predominantly white, male, middle class,*” living in “*apathy and disaffection,*” promoting austerity policies.³⁶ Duffy reported that the Fun Palace event in the 2014 October attracted more than 60,000 people in England who were mostly volunteers, “*often on minimal funding [...] people who had never before created a community event, let alone one engaging with both arts and sciences*”.³⁷

The centenary was received well and without reservations by the theatre circles. In its first year’s wake, Elizabeth Schafer, British theatre scholar, wrote in an article for *Times Higher Education* that the attempt was about doing something to bring art and science together and eventually make a difference for a community, and that “[*t*]his risk-taking, big, brave, counter-cultural and slightly insane project seems far more Littlewoodian than yet another production of *Lovely War*”.³⁸ In a press release, Teesside University reported that both the university and the historic Ormsby Hall, where the Theatre Workshop was located for eighteen months in 1946 and 1947, were official Fun Palaces. Teesside University invited a guest lecturer, Jean Newlove, the Theatre Workshop choreographer and MacColl’s second wife, to give a talk on October 9, 2014, to celebrate the centenary. As an insider to the theatrical collaboration between Littlewood and MacColl, Newlove reiterated the Leftist vision of their work that, she argued, was so strong that “MI5 kept an eye on them”.³⁹ *Theatre Cloud* blog writes that Jenny King,

35 “Cathedral Village Art Festival Fun Palace,” Fun Palaces. Available at: <http://funpalaces.co.uk/discover/cathedral-village-arts-festival-fun-palace/> Accessed on: 10 Oct 2015.

36 Stella Duffy, “The opportunity to create boosts wellbeing, social cohesion and public engagement,” Labour Arts Alliance, published on October 15, 2014. Accessed on: 10 Oct 2015. http://www.labourartsalliance.org.uk/the_opportunity_to_create_boosts_wellbeing_social_cohesion_and_public_engagement (Broken link)

37 Ibid.

38 Liz Schafer, “Stage Whispers: Joan Littlewood,” *Times Higher Education*, published August 21, 2014. Accessed on: 15 Oct 2015 <https://www.timeshighereducation.com/features/culture/stage-whispers-joan-littlewood/2015209>. article.

39 “Modern British theatre made in Middlesbrough,” Teesside University News Centre, published September 22, 2014. Accessed on: 1 April 2021 http://www.tees.ac.uk/sections/news/pressreleases_story.cfm?story_id=4760&this_issue_title=September%202014&this_issue=256.

a friend of Littlewood, who worked as her assistant from 1973 to 1976, created a 35-minute film, *A Tribute to Joan Littlewood*, added to the common appreciation of her work, stating that Littlewood had broadened the classic repertoire, discovered new writers, and assembled a genuine company of extraordinary performers to create a fresh theatrical style of playing. Yet she also added that Joan Littlewood had been deeply engaged with the present. “*If Joan were alive now,*” King said, “*for sure, the horrors of Gaza would be under hers and Gerry’s [her partner and ensemble manager] scrutiny rather than any revival of Oh What A Lovely War*”. I argue that if she were alive now, she would probably be interested in the horrors of Gaza rather than the initiation of the Fun Palaces, too, for that same reason. King related Littlewood’s ideas about reviving the theatre: “*There is more stimulus in reality than in these endless discussions about art, all the schematic ideas for reviving theatre. They’re not the answer. The answer is all around us.*”⁴⁰

For children and youth – inclusivity as class politics

Littlewood’s Old Left attitude continued in her more spatially oriented interventions as she worked in her Bubble City projects and London Summer Fair projects of 1967. Her revolutionary spirit turned to saving poverty-ridden districts’ children from the streets, emancipating the less privileged urban populations in benevolently regulated spaces. A press release titled ‘Industry helps the Arts Bubble,’ and a press statement from the Corporation of London titled ‘City of London Festival Big Day for the Children in the City’ mention Fun Palace Itinerant Trust’s Mobile Fair Project that included “toys, games and entertainment structures and events such as a 50’ windmill with bells and clastons, an inflatable world where everything inflates, a humanoid, a bubble environment, and a human kaleidoscope, you can shout at a wall and watch it change color according to your tone.”⁴¹ A churchyard was spared to designers working with Littlewood to try their ideas, and major industrial corporations such as Dunlopillo, 3 M Company, Pirelli Ltd and Honda donated material. The overall design belonged to one of the Archigram Group founders, architect Peter Cook.⁴²

Input from industrial giants such as these corporations present a historical phase of industry and arts cooperation for making artistic actions possible for commoners, and Littlewood took her dreams in all possible directions, sports included: in a 1973 interview that Littlewood gave to the *Sunday Times*, where she was asked how football could become a spectacle, her answer was like a summary of how Littlewood and MacColl regarded theatre for their working-class audiences: “*The day of a match should be a festival, a pageant of sporting and other happenings ... [with] a choice of alternative activity while the match is taking place ... It would be better*

40 Jenny King, “A Tribute to Joan Littlewood,” Theatre Cloud Blog, published February 4, 2015, <http://theatrecloud.com/news/a-tribute-to-joan-littlewood> (broken link)

41 Press Release for City of London Festival summer fair, 1968, The Michael Barker Collection, Series I, Subseries D, The Fun Palace Trust, Box 3, Folder 10. Harry Ransom Center.

42 The Michael Barker Collection, Series I, Subseries D, The Fun Palace Trust, Box 3, Folder 10. Harry Ransom Center.

than hanging around the pubs and getting bored ... the [football] clubs (she cites West Ham particularly) are possessive and secretive ... It's what we're battling: exclusiveness," expressing her attempts to cooperate with the district clubs to no avail.⁴³ Thus, as Littlewood shared her ideas on how to enliven football, which she compared to theatre in terms of its dependence on the public, she reiterated her unerring position to stand for inclusion, education (in the same interview, she also throws in the idea of discussing the game after the match so that "really fervent fans and youngsters" could be kept off the streets) and entertainment. This position of Littlewood is a clear extension of a commitment to include the underprivileged in the cultural, artistic and sports affairs of the city and the nation. Her use of an excerpt from a progressive architecture periodical, *Archigram*, as an epigram for her Bubble City project's leaflet attests to her Old Left orientations while keeping up with the norms of community engagement and service:

*We are nearing the time when we can all realize our aspirations. It is too simple to see this merely as the amassing of objects, but they represent pretty accurately the directions outwards that our mental environment can reach: to the furthest imaginable limits. This is the crux of the matter: in the past, the indulgences of the mind and in intellect (as applied to artefacts) was the privilege of the rich.*⁴⁴

These examples can testify to the continuing structure of the Old Left feeling in Littlewood's commitment to inclusion of and bringing access to the people in all affairs of the society even as she was submerged into the 1960s' spirit of events and happenings. She was never formalistically concerned with the outcome of her work and this kept her operating tools and projects dynamic and adapting to the new conditions. Littlewood proposed to produce the civic action as she shifted from directing theatre to enticing people to get active, imaginative and animated at a customized urban space sanctioned by the City or local government and supported by corporations. Hans Enzensberger regarded the New Left with a certain skepticism due to its inherent sadism in enjoying the spectacle of destruction (he uses the German word *schadenfreude* that online Merriam-Webster translates as "enjoyment obtained from the troubles of others") of technological tools along with various other structures. This is another contrasting point with the Old Left of the 1930s' propagandist art as MacColl had, at various times, expressed the importance, like Brecht, to come as possibly close to the new versions of the mass media as possible and include it on their stage. The two periods' comprehension of revolutionary action, therefore, were quite different.

43 John Lovesey, 'What the game needs,' *Sunday Times*, January 7, 1973, The Michael Barker Collection of Joan Littlewood, Series I, Subseries D, Mimeo and ms. material on Fun Palace project, Box 3, Folder 9. Harry Ransom Center.

44 *Archigram* 8, Bubble City (Pamphlet), The Michael Barker Collection, Series I, Subseries E, Box 3, Folder 12, Harry Ransom Center.

Conclusion

In this paper, I aimed at clarifying the intentionality behind the Fun Palace project of Littlewood and Price and my motive was to bring an emphasis to Littlewood's working-class politics that reverberated through her post-theatrical activities such as the Fun Palace and other space-related projects. The Fun Palace project was conversant with both the genealogies of performance art as it was cited in the historical moment when Schechner was initiating definitions of environmental theatre, and the Old Left structures of feeling in Littlewood's theatrical and post-theatrical practices. The Fun Palace revivals that have happened since the 2014-15 Littlewood Centenary do offer socio-political possibilities for bringing communities together around artistic and crafts-related activities. However, recognizing Littlewood's Old Left intentions in Fun Palace can better augment future research in their capacity to argue for these revivals' proximities to the blueprint of the Fun Palace project and to propose new avenues of inclusion and action through arts and culture.

Stella Duffy, as she was awarded an OBE (Member of the Order of the British Empire) in 2016, acknowledged that the award she was receiving was quite at odds with 'the communist Joan,' but she made a point of using most means for sustaining the Fun Palace revival projects.⁴⁵ It is certainly a perspective, and the origins of the Fun Palace idea need not determine the revivals' fare. However, it is also worthwhile to ponder Jenny King's reminder that Joan Littlewood's attention, were she alive in 2014, would be on the distressed cultures and geographies such as Gaza in 2014, rather than resuscitating the theatre art. Therefore, placing Littlewood's motives in the Old Left may help formulate further questions on the political implications of such artistic actions of the Fun Palace scale, their motives, and ends, and may propose a necessary tribute to Joan Littlewood's life in working-class cause, and moreover offer a democratic perspective in our neoliberal times.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

Grant Support: I was able to conduct research at the Harry Ransom Center at the University of Texas at Austin with the help of a Harry Ransom Center Dissertation Fellowship I was awarded in 2016.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: University of Texas at Austin'e bağlı olan Harry Ransom Center'daki araştırmamı Harry Ransom Center Doktora Tezi Bursu ile gerçekleştirdim.

45 'Stella Duffy, co-director of Fun Palaces, awarded an OBE.' Fun Palaces website, dd 11/6/2016. Accessed March 14, 2021, URL: <https://funpalaces.co.uk/stella-duffy-co-director-of-fun-palaces-awarded-an-obe/>

BIBLIOGRAPHY / KAYNAKÇA

- Billington, Michael. "Joan Littlewood: Oh what a Legacy." *The Guardian*. Accessed February 14, 2017. www.theguardian.com/stage/2014/oct/06/joan-littlewood-oh-what-a-legacycentenary.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les presses du reel, 2002.
- Duffy, Stella. "The Opportunity to Create Boosts Wellbeing, Social Cohesion and Public Engagement." *Labour Arts Alliance*. Accessed October 10, 2015. http://www.labourartsalliance.org.uk/the_opportunity_to_create_boosts_wellbeing_social_cohesion_and_public_engagement (broken link).
- Enzensberger, Hans Magnus. "Constituents of a Theory of the Media." In *Media Studies: A Reader*, edited by Marris, Paul and Sue Thornham, 68-91. New York: New York University Press, 2000.
- "Everyone an artist. Everyone a scientist." *BBC Arts -Get Creative*. 2014, <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1lrjX6F0NHBvRFzB007B8/everyone-an-artist-everyone-a-scientist> accessed on: 3/17/2021.
- Fun Palaces. "Cathedral Village Art Festival Fun Palace." Accessed October 10, 2015. <http://funpalaces.co.uk/discover/cathedral-village-arts-festival-fun-palace/>.
- . "The Fun Palace Radio Variety show." Accessed October 10, 2015. <http://funpalaces.co.uk/discover/the-fun-palace-radio-variety-show-2/>.
- . 'Stella Duffy, co-director of Fun Palaces, awarded an OBE.' Accessed March 14, 2021, URL: <https://funpalaces.co.uk/stella-duffy-co-director-of-fun-palaces-awarded-an-obe/>.
- "Facebook Page of Fun Palaces." Accessed October 10, 2015. https://www.facebook.com/FunPalaces/photos/ms.c.eJxFzNERwCAIA9CNeqKGwP6LtcLFnl~;PhABwjxwbDMAetM3mxjRe8~;uKWDLKTNm7P8scPk~;O3~_vsL4Zc~;bFv7p1DZt0Pytm5~_t~_rfMurbTKq7y73vmufefqeeAEuZjRVbps.a.555668887911886.1073741833.488480977964011/555668904578551/?type=3&theater.
- Gorney, Howard. *The Theatre Workshop Story*. London: E. Methuen, 1981.
- Gorney, Howard, and Ewan MacColl. *Agit-Prop to Theatre Workshop: Political Playscripts, 1930-50*. Manchester, UK; Dover, NH, USA: Manchester University Press, 1986.
- Harvey, David. "From Space to Place and Back Again: Reflections on the Conditions of Postmodernity." in *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*. Edited by Jon Bird. London: Routledge, 1993.
- Holdsworth, Nadine. *Joan Littlewood's Theatre*. Cambridge: CUP, 2011.
- "Illinois Campus Commemorates the Centenary of WWI with Events for the Entire Community." Illinois News Bureau. Accessed January 5, 2015. http://news.illinois.edu/news/14/0819WWI_MichaelRothberg_MarcusKeller.html.
- Jenny King, "A Tribute to Joan Littlewood," Theatre Cloud Blog., published February 4, 2015, <http://theatrecloud.com/news/a-tribute-to-joan-littlewood> (broken link)
- Leach, Robert. *Theatre Workshop: Joan Littlewood and the Making of Modern British Theatre*. Exeter: University of Exeter Press, 2006.
- Littlewood, Joan, and MARGARET CROYDEN. "Joan Littlewood: Interviewed by MARGARET CROYDEN." *The Transatlantic Review*, no. 33/34 (1969): 56-65. Accessed April 30, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41512832>.
- Marowitz, Charles. "Joan Littlewood." *The Telegraph*. Accessed January 5, 2015. <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1408012/Joan-Littlewood.html>.
- Mel Gussow Collection. Harry Ransom Center. The University of Texas at Austin.
- Michael Barker Collection of Joan Littlewood and the Theatre Workshop ca. 1937-1975. Harry Ransom Center. The University of Texas at Austin.

- “Modern British Theatre made in Middlesbrough.” Teeside University News Centre. Accessed January 5, 2015 http://www.tees.ac.uk/sections/news/pressreleases_story.cfm?story_id=4760 & this_issue_title=September%202014&this_issue=256
- “News: Fun Palaces project marks Littlewood centenary,” The Reviews Hub Blog. July 21, 2014, <http://www.thepublicreviews.com/news-fun-palaces-project-marks-littlewood-centenary/> (broken link).
- “Remembering Joan Littlewood.” National Theatre. Accessed October 13, 2015. <http://www.nationaltheatre.org.uk/discover/platforms/remembering-joan-littlewood>
- Schafer, Liz. “Stage Whispers: Joan Littlewood.” (August 21, 2014) *The Times Higher Education*. Accessed 5 Oct 2015 <https://www.timeshighereducation.com/features/culture/stage-whispers-joanlittlewood/2015209.article>.
- Schechner, Richard. “6 Axioms for Environmental Theatre.” *The Drama Review: TDR* 12/3 (1968): 41-64. doi:10.2307/1144353. <http://www.jstor.org/stable/1144353> Accessed: 30-08-2016.
- . *Environmental Theater: An Expanded New Edition Including ‘Six Axioms for Environmental Theater’*. New York: Applause, 1994.



Sevim Burak's Protest Theatre: Understanding Sevim Burak Through Adorno

Mehmet Zeki Giritli¹ 



¹Lecturer Dr., Koç University, College of Social Sciences and Humanities, İstanbul, Turkey

ORCID: M.Z.G. 0000-0002-3421-4205

Corresponding author / Sorumlu yazar:

Mehmet Zeki Giritli,
Koç University, College of Social Sciences and Humanities, İstanbul, Turkey

E-mail/E-posta: mgiritli@ku.edu.tr

Submitted/Başvuru: 08.02.2021

Revision Requested/Revizyon Talebi:
21.02.2021

Last Revision Received/Son Revizyon:
21.02.2021

Accepted/Kabul: 29.03.2021

Citation/Atıf:

Giritli, Mehmet Zeki. "Sevim Burak's Protest Theatre: Understanding Sevim Burak Through Adorno" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 32, (2021): 57-74.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.877058>

ABSTRACT

The purpose of this article is to explore Sevim Burak's theatre through Adorno's "negative dialectics" and "culture industry" theories. The article claims that Burak's theatre is revolutionary in the sense that it challenges the traditional norms of theatre based on representation of real life. Burak, in contrast to traditional theatrical forms, creates a form negating real life and resisting against any form of mimetic representation. However, this does not turn her theatre into an apolitical, anti-social, or extremely individualistic one as Burak's form is rooted in the social and parental background of the playwright. However, her unique form was expelled from the literary circles and has long been neglected by scholars, which the article claims is the result of the reflections of Adorno's "culture industry" on the literary scene in Turkey. Thus, the final claim of the article is that Burak's theatre is revolutionary and a protest not due to its subject matter but to its form.

Keywords: Sevim Burak, Protest theatre, Form in theatre, Culture industry, Negative dialectics



Introduction

Despite the common reluctance to classify Sevim Burak's art, especially her theatre as part of a particular art movement or school, Burak's theatre reflects characteristics of anti-realist movements led by twentieth century artistic modernism. As early as 1917, Dow defined artistic modernism as "an inclusive name applied to the many forms of rebellion against the accepted and the traditional. A modernist likes to be thought a rebel".¹ This defined characteristic has been revisited by many others since then, and Sevim Burak as an artist could be regarded as the embodiment of this "rebellion" in the history of Turkish literature and theatre. This does not necessarily imply an obligation to categorize Burak's art; however, evaluating an artist's work without a conceptual framework would fail to ensure a satisfactory result. It would not be wrong to claim that this has mostly been the case in the limited scope of literature on Sevim Burak.

Bedia Koçakoğlu's "Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak" [*Sevim Burak: Schizophrenic State of Love*]² and "Sevim Burak'ı Besleyen Damarlar" [*The Streaks that Fed of Sevim Burak*]³, Ahmet Kılınç's article "Sevim Burak'ın Küçük Öykücülüğü" [*The Short Story Storytelling of Sevim Burak*]⁴ are a few examples which aimed to explore Burak's works mostly relying on close reading and general characteristics of Burak's art, failing to link the works to a conceptual background. This resulted in repetitive plot summaries of Burak's works, mostly her short stories, rather than an analysis of the author's artistic style. However, it should be noted that Nilüfer Güngörmüş's feminist reading⁵, Beliz Güçbilmez's reading of Sevim Burak's works as pieces of "minoritarian literature"⁶, Zafer Aracagök and Burcu Yalım's endeavor to locate Sevim Burak in the world literature through their comparative article on Burak and Sarah Kane⁷, Şeyma Gümüş's reading of Sevim Burak through queer theory⁸ have paved the way for more innovative and analytical approaches to Sevim Burak's art. Mustafa Demirtaş's work *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı* [*Poststructuralist Theory in Literature*]⁹ in which the author attempted to explore Burak's works through a poststructuralist perspective is worth

1 Arthur Wesley Dow, "Modernism in Art", *The American Magazine of Art* 8 (1917), 113-116.

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

3 Bedia Koçakoğlu, "Sevim Burak'ı Besleyen Damarlar", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 17 (2007), 45-59.

4 Ahmet Kılınç, "Sevim Burak'ın Küçük Öykücülüğü", *Turkish Studies* (2011), 1983-1994.

5 Nilüfer Güngörmüş, "Sanatçının Annesinin Kızı olarak portresi", *YKY Feminizm Üzerine Konuşmalar Dizisi, Kadınlar, Kimlikler, Hafızalar, Psikanaliz ve Feminizm Paneli* (2005).

6 Beliz Güçbilmez, "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Teatrallik ve Minör Sesin Temsili", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 16 (2003), 4-17.

7 Zafer Aracagök, Burcu Yalım, "Spectacle, Speculative, Spectile: Situations in Sarah Kane, Sevim Burak etc.", *Third Text* (2010), 437-444.

8 Şeyma Gümüş, "Sevim Burak'ın Queer Nesnelere: Yanık Saraylar'da Eşya-İnsan İlişkileri, Öznellik ve Ötekilik", *Monograf* 14 (2020), 60-82.

9 Mustafa Demirtaş, *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü* (Otonom Yayınları, 2015).

mentioning here. However, the majority of this work focuses on the historical development of poststructuralist movement rather than its implications on Sevim Burak's art. Thus, the primary motive for this article is to contribute to the limited conceptual analysis of Sevim Burak's oeuvre and to acknowledge Burak's relatively neglected theatrical works, compared to her short stories, in the light of Adorno's *negative dialectics* and *culture industry* theories.

Sevim Burak was born in Ortaköy, İstanbul in 1931 to a Muslim father and a Jewish mother, a symbiosis which influenced her whole life as well as her writing style. Burak spent the first 21 years of her life in Kuzguncuk, a neighbourhood in the Anatolian side of İstanbul, which was mostly inhabited by Jewish people, and known as "Little Paris" due to its cosmopolitan atmosphere.¹⁰ After graduating from Deutsche Schule İstanbul (German School of İstanbul), a private high school in Beyoğlu, Burak did not pursue higher education, and started working as a model and then as a seamstress.¹¹ It is a well-known fact that Burak used to pin the pieces of her works on the curtains, and then rearranged them in various orders to create a whole work, a style generally associated with her career as a seamstress. Sevim Burak started taking literature lessons from the renowned novelist of the time, Peyami Safa whom she met at a beauty contest in 1947. Bedia Koçakoğlu, based on Karaca Borar's (Sevim Burak's son) remarks, underlines that Peyami Safa, who was then married, was in love with Sevim Burak.¹² Burak then started her writing career in the 1950's as a short story writer.

When Sevim Burak started to publish her first short stories in 1950¹³, the literary community in Turkey was mostly dominated by socialist realism, and Burak's debut stories tended to be more realistic and representative, assumedly under the influence of this literary monopoly. In an interview dated 1965, Burak referred to these first stories as "*an attempt to play up to the common expectations*".¹⁴

Only in 1965, Burak found the opportunity to publish *Yanık Saraylar [Burnt Palaces]*, her most provocative work until then, and a work exemplary of her style, unlike the stories she published during the 1950's. As Güngörmüş puts it "*it [the book] was met with both great acclaim but also with a bit of amazement... Sevim Burak stands out as a writer who did not appear to quite fit in with the literary climate of her time. She was an 'eccentric'*".¹⁵ "*Not fitting in with the literary climate of her time*" precipitated the author's expulsion from the literary circle, leading to her long-lasting resentment towards the monopoly when *Yanık*

10 *Bir Usta, Bir Dünya: Sevim Burak. One Master, One World: Sevim Burak*, Ed. Filiz Özdem. (İstanbul, Yapı Kredi Yayıncılık, 2013), 23.

11 Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*, 30.

12 *Ibid.*, 39.

13 "Hırsız", *Ulus*, No: 10339, 12.04.1950, "İntihar", *Ulus*, No: 10380, 23.05.1950, "Köşe Kapmaca", *Ulus*, No: 1440, 22.07.1950, "Gecekondunun Zaferi", *Ulus*, No: 10352, 11.11.1950, "Nişanlı Kız", *Milliyet*, S.94, 04.08.1950, "Büyük Günah", *Yeni İstanbul*, S. 267, 24.08.1950"

14 Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*, 69.

15 Nilüfer Güngörmüş, foreword to *Bir Usta, Bir Dünya: Sevim Burak. One Master, One World: Sevim Burak*, 7.

Saraylar [Burnt Palaces] was not deemed worthy of Sait Faik Short Story Award in 1966. She wrote of her resentment towards the decision in a letter to Güzin Dino dated 1980. (Koçakoğlu mentions this letter as “written to *Karaca Borar*”¹⁶, but in the 2014 publication of Sevim Burak's letters, this letter is addressed to Güzin Dino):

Yanık Saraylar [Burnt Palaces] wasn't awarded because they were afraid that I would be spoiled if I received the prize. The award was given to a bad author, who published a few books ten years ago. It is rumoured that he doesn't have money to buy wood, and that is the reason... Memet Fuat sent a letter to the jury declaring that he would resign if Yanık Saraylar [Burnt Palaces] were not awarded... Both Memet Fuat's letter and my book were excommunicated. Memet Fuat resigned from the jury.¹⁷

“Yanık Saraylar” [*Burnt Palaces*] consists of six short stories which share some common characteristics both in terms of the themes and the style. The influence of the writer's Jewish background is visible in each story; however, Burak was interested not only in storytelling in “*Burnt Palaces*” but also in experimenting with the writing style. The jury members of the prestigious Sait Faik Short Story Contest that year were Memet Fuat, Tahir Alangu, Behçet Necatigil, and Haldun Taner. Although avant-garde styles were emerging in the 1960's and Burak's story book was identified as the “literary event of the year”, the jury decided to award Cengiz Yörük's book “*A Camel in the Desert*”. Yörük's stories depicted village life in the Aegean side of Turkey and his style was far away from avant-garde, mostly representing the popular “village literature” as explained by Karpas. Sevim Burak believed that *Burnt Palaces* was excommunicated by the jury due to its avant-garde style which was not based on representative realism. Memet Fuat's resignation from the jury supports Sevim Burak's assumption. The winner of the award Cengiz Yörük published his last book the following year and continued his life as a tradesman.

Only after seventeen years in 1982, this resentment was partially restored and Burak returned to the literary scene not only as a short story author but also as a playwright, having proved to be a unique character with her theatrical style in the history of Turkish theatre. Her second short story collection *African Dance* was published in 1982, consisting of fifteen short stories, followed by her theatrical masterpiece *His Master's Voice* published in the same year. The play was based on her short story *Ah Ya Rab Yehova [Oh God! Jehova]*.

Burak had had a heart disease since she was ten, and she had to deal with it throughout her life. She passed away in 1983 while preparing to publish a novel *Ford Mach I*, another short story collection *Palyaço Ruşen [Clown Ruşen]*, two theatre plays *Everest My Lord* and *Here is the Head, Here is the Body, Here are the Wings*, all of which were published after her death. Her son Karaca Borar published Sevim Burak's letters addressed mostly to him, in 1990 (fifth

16 Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*, 71.

17 Sevim Burak, *Mach One'dan Mektuplar* (İstanbul: Palto Yayınları, 2014, 5. Baskı), 31.

publishing in 2014) which provides valuable information about Burak’s literary life between 1965-1983 as well as her personality and artistic style.

Burak’s Theatre and Adorno’s Aesthetic Theory

Sevim Burak’s theatre can be identified with asceticism and vigilance. Burak declared that she had worked for seven years on transforming her short story “*Ah Ya Rab Yehova*” [*O God Yehova*] into a theatre play “*Sahibinin Sesi*” [*His Master’s Voice*], which turned out to be one of the most innovative and experimental plays in the history of Turkish theatre. In a sense, the play proved to be a stance against “*culture industry*”, a term borrowed from Adorno.

The protagonist in “*His Master’s Voice*”, Bilal lives in a neighbourhood mostly inhabited by minorities. He is in an emotional relationship with Zembul who is Jewish; however, he is unwilling to get married to her although Zembul is pregnant. He is nervous that the neighbours would force him to get married to Zembul, which drives Bilal even more paranoid, adding to his already suspicious character. Bilal is also a draft dodger and uses Muzaffer Seza’s identity in fear of getting captured by the police. Muzaffer Seza is a military pilot who passed away in an explosion. Bilal’s paranoid feelings climb up to an extreme upon Zembul’s giving birth to her baby. He believes that the baby belongs to someone else and that Zembul is cheating on him. He starts to be suspicious from all of his neighbours which turns into xenophobia. He ends up seeing delusions and the ghost of the dead soldier, which comes to a point where he cannot distinguish dreams from reality. Meanwhile, he pricks his heel with a needle, and the needle starts moving from his heel up to his heart throughout the rest of the play, and Bilal’s mental health deteriorates to a point in which he starts making plans to set fire to the whole neighbourhood.

Before proceeding with specific passages from the play, it would be useful to explain Adorno’s approach to art and its relevance to Sevim Burak. A near contemporary of Sevim Burak, Theodor Adorno (1903-1969) was one of the most significant philosophers of the twentieth century and a prominent figure in the Institute of Social Research in Frankfurt, which was to lead the Frankfurt School movement.¹⁸ In the *Dialectic of Enlightenment*, Adorno and Horkheimer brought forward one of the most critical evaluations of the Enlightenment and modern western society, proposing that the existence of fascist ideologies proved a dilemma inherent within the Enlightenment.¹⁹ For Ferda Keskin “*Posing a criticism to the modern society requires to criticize the society from within. This could be achieved only through a criticism*

18 Lambert Zuidervart, “Theodor W. Adorno”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Ed. Edward N. Zalta (Winter 2015 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>.

19 M. Horkheimer & T.W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Ed. G.S.Noerr, trans. E. Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 2002), 63-93.

based on the norms of the society being criticized.”²⁰ In accordance with this interpretation, it could be claimed that Adorno aimed at a real criticism based on the existing norms rather than a transcendent one based on the norms of a utopian society.

The focus of this article will not be on Adorno's criticism of the Enlightenment though, due to the scope of the topic; however, his ideas on modern art, aesthetics, and “*culture industry*” will be applied to Sevim Burak's theatre and Burak's stance within the Turkish literary circle.

In *Aesthetic Theory*, Adorno defines the position of modern art as “*the social antithesis of society*”²¹, which endows modern art with an autonomous power. This autonomous power of art in Adorno is obviously a response to Georg Lukàcs who claimed that content should determine form in literature, and the ideology of the author should determine the value of the literary work. In “*Realism in the Balance*”, Lukàcs, who defined “socialist realism” as the only decent artistic form, argued that “*the art they [modernists] create remains abstract and one-dimensional*”²² and abstraction for Lukàcs could only be used as a secondary tool to reflect “*objective social conditions*”. Thus, the primary purpose of art and literature should be to represent the real world as objectively as possible. Lukàcs further claimed that modernism destroyed not only the traditional art forms, but also the literature itself. This restrictive and bigoted approach to art and literature caught flak from Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, and obviously Adorno, a debate which culminated in one of the long-lasting segregations in the art history. Adorno in response to Lukàcs claimed “*Instead of recognizing the objective function of formal elements in determining the aesthetic content of modern art, he willfully misinterprets them as arbitrary ingredients added by an over-inflated subjectivism... He remains indifferent to the philosophical question of whether the concrete meaning of a work of art is in fact identical with the mere reflection of objective reality, a vulgar-materialist shibboleth to which he doggedly clings.*”²³

Taking into consideration the fact that Lukàcs' understanding of realism was widely adopted by the literary circle in Turkey during the 1950s and 60s through the “village literature” which focused on representing the village life in Turkey, the reason behind Sevim Burak's expulsion from the literary scene turns out to be more obvious. Burak's art, although deeply influenced by her Jewish background and the socio-historical factors, aims neither to represent a so-called objective reality nor to convey a message or an ideology, but rather to present “*situations*” of the humankind, in Jaspers'²⁴ words through a unique artistic form.

20 Ömer Naci Soykan, Ferda Keskin & Besim F. Dellaloğlu, “Adorno ve Yapıtı” in *Adorno: Kütle, Melankoli, Felsefe*, Ed. E. Efe Çakmak (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 37.

21 T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. R. Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 8.

22 Georg Lukàcs, “Realism in the Balance” in *Aesthetics and Politics*, Ed. Ronald Taylor, (London; New York: Verso, 1980), 28.

23 Theodor Adorno, “Reconciliation Under Duress” in *Aesthetics and Politics*, Ed. Ronald Taylor, (London; New York: Verso, 1980), 151.

24 Chris Thornhill and Ronny Miron, “Karl Jaspers”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Ed. Edward N. Zalta (Spring 2020 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/jaspers/>.

It would not be wrong to claim that the expulsion of non-representational or experimental works of literature as Burak's is still a tendency in some literary circles in Turkey. To clarify this claim further, major literary magazines in Turkey such as *Notos*²⁵ and *Varlık*²⁶ tend to expect new short story writers to fit into certain stylistic features in writing a story to give a social message or at least to follow the linear plot development with a *dénouement*, a climax, and a resolution, an approach which could easily be seen on the review columns of these magazines. Although this does not necessarily mean that experimental works are totally expelled from these magazines, the sample reviews clearly put forth the expectations of the literary circle in charge of these columns. The aim of this claim is not to prioritize one style over the other, but to underline the unequal approach in the reception of the experimental works. Obviously, not all experimental works prove to be satisfactory; however, adopting the stylistic features of realist literature as the only medium would possibly result in the ignorance of satisfactory experimental works as well. Sevim Burak had to fight with this approach in the 1960s, and it is highly possible that she started writing plays due to the relatively free space of theatre. Demirtaş highlights this as well:

*It is not hard to comprehend the extremely difficult situation Sevim Burak faced in a literary scene where socialist realist literature had the predominant role. Burak's expulsion from the literary circles is understandable taking into consideration the fact that the author figure in Turkey was always considered as part of the intellectual figure and that the function of being an author was evaluated within the scope of social consciousness and social mission... However, it is not understandable why formalist authors who questioned the role of language in their works- such as Leyla Erbil- neither took part on the side of Burak nor supported her art.*²⁷

Turning back to the relationship between Adorno's aesthetic theory and Sevim Burak's theatre, Adorno is against the "realist" theory of Lukàcs in that of Adorno, although not neglecting the role of sociocultural factors in an artist's work, emphasizes the significance of "import" over "function", which proposes that political or economic functions of an artwork result from the "import" or "form" of the artist, in line with his theory of "negative dialectics" based on the negation of so-called reality.²⁸ Rabaté warns us that Adorno's negativity "should

25 In the short story column of August/September 2019 issue (pages 140-142), the sentence "you are destroying reality" is used for five different reviews, to explain why these stories were not published in the magazine. In the December 2018/January 2019 issue, the reviewer says "A short story writer should seek for reality and thus for believability in a story. Setting, time, and characters serve to this end" (141).

26 In the December 2018 issue, Jale Sancak criticizes a social media comment about her with the words "For months, I have been trying to comment on the stories sent to me- sometimes unwillingly and getting bored with it- I am spending my time on this. And my only purpose is to make people write better stories. So, what is wrong with putting some rules to story writing? You might think that socialist realism and stylistic rules are old fashioned but that is the way I prefer reading stories".

27 Demirtaş, *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü*, 161.

28 Zuidervaart, "Theodor W. Adorno".

not be confused with nihilism"²⁹ though, reminding Adorno's own definition of negativity: "*Works of the highest level of form that are meaningless or alien to meaning are more than simply meaningless because they gain their context through the negation of meaning*".³⁰

Sevim Burak's debut play "*Sahibinin Sesi*" [*His Master's Voice*] embodies this aesthetic approach with its use of anti-realistic elements within the play and fragmented language described as "*a language unique to the playwright*" by Demirtaş.³¹ This form could be clarified better with some examples from *His Master's Voice*. The play opens with Bilal observing the neighbourhood with binoculars and then he starts talking as if he were a reporter. However, it is not clear whether he is talking to himself or addressing the audience: "*Ziya Bey is coming... Monsieur Verdu... favourite of the widows in our neighbourhood... Blue beard...Blue beard... Oh...Oh... What am I seeing? The midwife...Sorry, The Midwife Madame Anastasya*".³² Even from these first lines, Burak makes it clear for the audience that Bilal has psychological problems, and in terms of form as Güçbilmez claims, Burak presents Bilal's character aligned with Heidegger's theatricality; Bilal is both the seer and the seen.³³ Thus, in a way Burak demolishes the so-called "fourth wall" on the stage with this portrayal. Similarly, on the next page, Burak openly indicates in the stage directions that Bilal talks directly to the audience: "*I went to my father's house crossing to Istanbul by 8:50 ferry. I learnt that my father spent the night sleepless (pauses) After visiting the grave of my mother, I went up to Beyoğlu taking the tram from Fatih...*".³⁴

This character portrayal is quite different from the characters of realist theatre who act as if there were no audience. Another stylistic feature is presented on the same page when Bilal starts talking about his father's dream. His father's dream is animated on the stage with a changing of light into blue, and throughout the scene we understand from the stage directions that the characters act as if they were animals: "*Zembul is in a strange dress made from the furs of a wild animal... tearing the furs...Ziya Bey and Zembul imitating the acts and sounds of an animal...this scene should be exaggerated as much as possible...Zembul's voice is like a cat meowing... Ziya Bey as if barking...*".³⁵ In this scene, Bilal also takes part in his father's dream; thus, as aforementioned, once again he is both the seer and the seen, or this time both the teller and the told. This is one of the scenes in which dream and reality are intertwined.

29 Jean-Michel Rabaté, "Philosophizing with Beckett: Adorno and Badiou", in *A Companion to Samuel Beckett*, Ed. S.E. Gontarski (Singapore: Wiley&Blackwell, 2010), 97.

30 Adorno, *Aesthetic Theory*, 12.

31 Demirtaş, *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü*, 159.

32 Sevim Burak, *Sahibinin Sesi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 7.

33 Beliz Güçbilmez, "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili. Theatre of the Uncanny: His Master's Voice/ The Uncanny Theatricality and The Representation of the Minor Voice in S. Burak's Text", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 16 (2003), 4-17.

34 Burak, *Sahibinin Sesi*, 8.

35 Ibid., 9.

Towards the end of Act I, Bilal's father dies; however, the scene is not a sentimental one unlike a death scene in a realist play but presented rather as a regular phenomenon. Bilal continues reporting to the audience how his father died and, quite relaxed, lies on his father's bed. This is the point where the play takes a different turn with the prick of a needle. While getting ready to sleep after reporting the funeral, he suddenly jumps: "*Owww... There is something in my heel... God damn.... This is a needle. Who has put it here? It was under my father's bed. It is in my heel. It needs to be taken out. But how?... Where?... Where?... Where?... It is no visible. God damn... It is lost...It is lost...*".³⁶ The needle might be interpreted as a symbol for his feeling of guilt; however, Güçbilmez does not agree with this and claims that the needle does not have a metaphorical meaning, but rather Bilal himself turns into a needle which constantly pricks to himself.³⁷ Bilal becomes a whole with the needle, and the needle becomes a part of him. Following this, he starts hearing voices: "*Psst...Don't hide yourself behind the curtains... I can see you are there...*".³⁸ The delusions in the first Act of the play turn into voices in the second Act as Şeyben also explains.³⁹ His madness moves through his body and captivates him as the needle.

The transitions among the scenes are also worth mentioning to understand Burak's theatrical style. Towards the middle of Act I, Zembul gets furious when Bilal throws their neighbour Anastasya, who wants to help Zembul, out of the house:

*ZEMBUL: Bastard! Bastard! You are a bastard...I can't look at anyone's face now. You have shown me up...I will hang myself. I want to get rid of this man! (Zembul starts tearing her clothes off. She gets mad. Bilal looks around him as if seeking for help. Zembul screams) Help! They are killing me!*⁴⁰

Following this scene, however, Bilal closes the curtains, and the stage darkens. When the stage light is on again, we see a completely different scene where Bilal is reporting the events of that day. Thus, Burak's play does not follow a linear plot and scene development.

These dream scenes, animalized characters, the needle walking through Bilal's body up to his heart to kill him during the play, and the development of the scenes all elucidate Adorno's "*import*" idea which challenges the representational form of literature in that these stylistic experiments do not aim to represent an objective reality but rather to present situations rooted in a socio-cultural background.

36 Ibid., 45.

37 Güçbilmez, "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallık ve Minör Ses'in Temsili. Theatre of the Uncanny: His Master's Voice/ The Uncanny Theatricality and The Representation of the Minor Voice in S. Burak's Text", 14.

38 Burak, *Sahibinin Sesi*, 46.

39 Burcu Yasemin Şeyben, "(In)sight of Things: An Analysis of the Relation between Subjectivity and Reality in *His Master's Voice*", *Third Text*, 26 (2012), 745-755.

40 Burak, *Sahibinin Sesi*, 20.

The most prominent reflection of this socio-cultural background can be seen in Zembul's having two names - a reference to her Jewish background (Sümbül and Zembul) - Bilal's schizophrenic delusions, and his hostility towards "the Other" (Jewish neighbours). Güçbilmez supports this argument as well explaining that Bilal has hostile feelings towards anyone who is not like him and feels trapped in a neighbourhood inhabited mostly by these people.⁴¹ On Act II, Bilal looks out of the window and says: "*Here is the vulgar people. I will wait holding my revolver. I will murder these common people one by one. I will kill all of them*"⁴², which exemplifies Bilal's hatred towards the neighbours. On Act I, while talking to Muzaffer Seza's ghost, Bilal says: "*I never sleep without locking my door. I don't have children, cats, or dogs at home. When there is any kind of noise in the house, it frustrates me and I start shouting*"⁴³ which shows that his hatred actually stems from fear. This hatred/fear is not only an individualistic one but also a form of xenophobia embodied in Bilal's character and touches upon a social problem, discrimination against minorities specifically Jewish people. Güçbilmez also refers to a Turkish law dated 1932, which restricts the work permits of non-Turkish citizens, as an influence on Burak's play.⁴⁴

Thus, Burak is experimenting with the theatrical style in different ways; however, this does not necessarily mean that Burak's form is completely individualistic without a sociohistorical background; in contrast, it is rooted in the author's Jewish background and the social conditions of the country as both Güngörmüş⁴⁵, and Demirtaş⁴⁶ also underlined. Thus, in accordance with Adorno's "*negative dialectics*" theory, although sociohistorical elements and objective reality constitute the foundation of Sevim Burak's theatre, Burak negates this objective reality through her form rather than represent it.

The emphasis on form put forth by Adorno, and embodied in Burak, differs from the formalist approach which seeks "*art for art's sake*". As Dellaloğlu explains: "*For Adorno, an artwork is not a mirror reflecting real life; it is rather a platform where alternative lives emerge...Adorno always attached a negative meaning to "social". And what prevents art from sharing the negativity of this "social", although living in it, is the aesthetic form... An artwork is political in as much as its form deviates from the social reality.*"⁴⁷ Dellaloğlu's emphasis on the political aspect of non-representational or "modern" art forms responds to the most common

41 Güçbilmez, "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallık ve Minör Ses'in Temsili. Theatre of the Uncanny: His Master's Voice/ The Uncanny Theatricality and The Representation of the Minor Voice in S. Burak's Text", 15.

42 Burak, *Sahibinin Sesi*, 47.

43 Ibid., 32.

44 Güçbilmez, "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallık ve Minör Ses'in Temsili. Theatre of the Uncanny: His Master's Voice/ The Uncanny Theatricality and The Representation of the Minor Voice in S. Burak's Text", 15.

45 Güngörmüş, foreword to *Bir Usta, Bir Dünya: Sevim Burak. One Master, One World: Sevim Burak*.

46 Demirtaş, *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünücü*.

47 Soykan, Keskin & Dellaloğlu, "Adorno ve Yapıtı", 37.

criticism to modern art that an artwork which prioritizes form over content is apolitical. In contrast to this argument, as Dellaloğlu claims, the political characteristic of modern art forms is rooted in their formalistic features in the sense that they pose a challenge to the status quo, namely traditional art forms, and through this to the dominant ideology, which suggests that an artwork's political aspect is not related to its subject matter, but rather to its form.

The use of language requires emphasis in further analysing Adorno's aesthetic theory and form. Adorno and Horkheimer pose a serious critique towards the Enlightenment focusing on its self-destructive nature, which cannot be explained through traditional linguistic forms and conceptual frameworks urging a fragmented and unique artistic language.⁴⁸ This use of language emerges as an inherent characteristic of Sevim Burak's theatre both in *Sahibinin Sesi* [*His Master's Voice*] and *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* [*Here's the Head, Here's the Body, Here are the Wings*], which is reflected in the below passage from *Sahibinin Sesi* [*His Master's Voice*]. Bilal's fragmented language, uncompleted sentences, and the use of punctuation are exemplary of Burak's non-traditional use of language:

*Bilal: ... Wedding...Hi wedding...They will unite us...Haa..Haa..Haa / That notorious child...
The child in the dream. Rachitic child. Fatherless...child...⁴⁹*

As Demirtaş argues “Burak is interested in the transformative power of the words rather than their metaphorical qualities. While doing this, she forms each and every sentence in a way to bear multiple meanings. A new detail is realized in every single reading.”⁵⁰ Demirtaş defines Burak's language as “rhizomatic” meaning that each piece is linked to the others forming a chaotic whole. However, attaching a pejorative meaning to the word “chaotic” would be misleading since the word implies a chaos as defined by Samuel Beckett: “... there will be new form, and that this form will be of such a type that admits the chaos and does not really try to say it is something else...To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.”⁵¹ Based on this definition, it would not be wrong to claim that Sevim Burak's quest for a new form in theatre parallels that of Beckett whom Burak admired.

All of the aforementioned qualities of Sevim Burak's theatre - her non-representational style, unique language, use of unrealistic elements which challenge the traditional plot development - can be said to reflect Adorno's theory of negative dialectics and aesthetic understanding. However, Sevim Burak's stance as a playwright in the history of Turkish theatre also requires an analysis of her art in terms of Adorno's ideas on “culture industry”.

48 Horkheimer & Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, 63-93.

49 Burak, *Sahibinin Sesi*, 17.

50 Demirtaş, *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünüürü*, 172.

51 Tom F. Driver, Interview with Samuel Beckett, in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Ed. Lawrence Graver and Raymond Federman (London: Routledge & Kegan Paul, 1979), 46.

Sevim Burak and “Culture Industry”

Adorno's theory on “culture industry”, in other words his “critical social theory” is based on Marx's “fetishism of commodities” idea. Marx, emphasizing the distinction between “surplus value” and “use value” claimed that surplus value of a commodity, commonly confused with the use value, results from the exploitation of the capitalist system leading to a commodity fetishism.⁵² Applying Marx's ideas to the cultural and artistic fields, Adorno claims that art's autonomy has been renounced in the late capitalist system and that marketability has been granted privilege over artistic value; in Adorno's words “*Culture now impresses the same stamp on everything. Films, radio, and magazines make up a system which is uniform as a whole and in every part. Culture has become openly, and defiantly, an industry obeying the same rules of production as any other producer of commodities*”.⁵³

However, interpreting Adorno's criticism of the culture industry merely as an opposition to art's transformation through technological developments would be misleading as Adorno puts the real problem as setting “*value standards*”, which basically refers to the adoption of certain artistic forms and expulsion of the non-traditional others. This approach, for Adorno, undermines the significance of “*style*”, the primary characteristic of an artwork. While underlining the problem with adopting the existing forms as absolute, Adorno emphasizes the significance of the non-traditional as “*It is only in struggle with the tradition, a struggle precipitated in style, that art can find expression for suffering...the great work of art has always negated itself, the inferior work has relied on its similarity to others, the surrogate of identity.*”⁵⁴

Adorno's definition of “culture industry” could well apply to the condition of literary circles in the 1950's-60's Turkey - and even today-, when Sevim Burak emerged as a figure to challenge the dominant form, namely socialist realism. Although great works of socialist realist literature were produced during this period, it would not be wrong to say that it turned out to be the most marketable genre, which ended up with the dismissal of other forms, thus understanding Sevim Burak's position in Turkish literature also requires an evaluation of the industrial and ideological factors of the time.

1950 was a turning point for the country both in terms of politics and literature as this was the year when the opposition party, Democrat Party, came to power following the 27-year rulership of the Republican Party (CHP). This was a tremendous change in the country as the new ruling party brought “*a new process of leadership selection, social mobilization, and broader popular participation*”.⁵⁵ Karpas, in another work on Turkish literary modernism explains the role of the literary circles preceding the 1950s with these words:

52 Karl Marx, *Capital Volume I*, Tr. Ben Fowkes, (London: Penguin Classics, 1990), 28.

53 T.W. Adorno, *The Culture Industry*, Ed. J.M. Bernstein, (London; New York: Routledge Classics, 2005), 9.

54 Horkheimer & Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, 103.

55 Kemal H. Karpas, “Political Developments in Turkey, 1950-70”, *Middle Eastern Studies* 8/3 (1972), 349-375.

*Contemporary social literature places itself in the role of spokesman for the entire society and looks upon all individuals, intellectual and layman alike, as responsible for the good of that society if only for the reason of having been born in it. The prime responsibility is placed upon the intellectual, who should provide enlightened leadership with due consideration to the actual needs of society and respect for its way of life.*⁵⁶

As Karpat puts it, the intellectuals including the writers were given a role of educating and leading the public through their works during this period. Karpat underlines that this trend changed into an interest in the solution and depiction of village problems in the literature of the 1950s.⁵⁷ Karpat dates the beginning of this trend to Mahmut Makal's notes on village life published in *Our Village* (1950). Upon the great public interest the work received, Makal wrote three more books on village life in Turkey, a trend followed by other literary figures such as Talip Apaydın, Fakir Baykurt, and Mehmet Başaran.⁵⁸

This first group of village writers was followed by an even more popular second group including Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Tahir Kemal, Samim Kocagöz, and İlhan Tarus. This "village literature" trend was a tremendous success and some of the aforementioned writers such as Yaşar Kemal and Orhan Kemal proved to be among the greatest writers of Turkish literature; however, Sevim Burak, who started writing during the same time period, claimed in many of her letters that it also precluded the emergence of other literary forms and themes. Erdağ Göknaç, in his study on canonical literature in Turkey, also underlines that Turkish literature often served political purposes in different periods rather than artistic ones, and thus the literary works were expected to follow this popular tendency. For Göknaç, the novel for example "was used as a didactic tool for matters of poverty, education, and the social position of women" in 1910s and then "as tools for nationalisation" in 1920s and 30s, and "as tools for Anatolian social consciousness" in 1950s and 60s.⁵⁹ Although not in a critical sense, Talat Halman also underlines that representing everyday life has been the common and predominant tendency in the history of Turkish fiction.⁶⁰ This constant use of literature for different political and popular purposes, or for representing everyday life was the point that Burak protested against. For example, in a letter dated 1982, she criticizes Yaşar Kemal harshly:

There is someone called Yaşar Kemal, who has an international fame. For me, he is just worthless. I can't stand reading a line written by him. He is just exploiting the traditions of Anatolia. And Europe, of course, supports him... They have been advertising him for years.

56 Kemal H. Karpat, "Social Themes in Contemporary Turkish Literature", *The Middle East Journal*, 14/1, (1960), 29-44.

57 Ibid., 40.

58 Ibid., 40.

59 Erdağ Göknaç, "The Novel in Turkish: narrative tradition to Nobel prize" in *The Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*, Ed. Reşat Kasaba (Cambridge University Press, 2006), 472-503.

60 Talat Sait Halman, "Modern Turkish Literature: Disorientation and Reorientation", *Books Abroad*, 46 (1972), 226-231.

*That is a kind of trade for me. He even insists that he will be awarded Nobel prize one day... Anyway... I am not that kind of a writer. Everybody knows it.*⁶¹

As Demirtaş puts it, Sevim Burak, on the other hand, writes for “a reader who is not included in the commercial scope of art. Burak is against the transformation of literature into a touristic and cultural object, and she defends the creative power of literature against traditional canonic literature.”⁶² Demirtaş underlines the revolutionary aspect of Sevim Burak's literature in challenging the norms of traditional canonical literature both in terms of the audience addressed and the new form.

Agreeing with Demirtaş, Güngörmüş claims “She [Sevim Burak] is the first writer in our literature who leaves everything aside to get to the essence of the work, even going so far as to bring before us a poster of the alphabet where we can feast our eyes on each letter”.⁶³ Güngörmüş focuses on Burak's experiments with linguistic forms especially in her short stories, also emphasizing Burak's commonly mentioned “montage” technique in creating her works. Burak pins the pieces of her manuscripts on curtains and finalizes her works through a long process of editing and assemblage, which has often been misinterpreted as a coincidental technique. Thus, not only Burak's end product but also her creative process was a challenge to the norms of the culture industry. Burak's own words explaining the audience she aims to address to are also worth mentioning: “I won't write for the shrewd people- I will write for the ones who have gone senile early- for the dreamers- for the ones preparing to leave this world... I will share this world only with the ones who have lost their minds. I will only write to the ones who have gone mad because of love, to schizophrenics, to extremely romantics, to extremely sadists...to lunatics.”⁶⁴

However, Burak's montage technique should not be confused with the Soviet montage theory practiced by Soviet filmmakers such as Eisenstein, aiming at political propaganda rather than artistic experiment. As Maria Gough, citing Klucis, explains there are two distinct lines in terms of using montage technique: the first one is used mostly by Dadaists and expressionists as an artistic innovation; however, the second one created by the Soviet artists serves to the ends of political propaganda.⁶⁵ Mueller describes this distinction through a reference to montage in Brecht, claiming that “montage” in modern art is used as a reactionary aesthetic technique against the traditional forms; however, Soviet artists abused the technique as a means of political propaganda, removing it from its original purpose.⁶⁶ Obviously, Burak's use of

61 Sevim Burak, *Mach One'dan Mektuplar*, 140.

62 Demirtaş, *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü*, 171.

63 Güngörmüş, foreword to *Bir Usta, Bir Dünya: Sevim Burak. One Master; One World: Sevim Burak*, 11.

64 Burak, *Mach One'dan Mektuplar*, 24.

65 Maria Gough, “Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda”, *New German Critique*, No.107, (2009). 133-183.

66 Roswitha Mueller, “Montage in Brecht”, *Theatre Journal*, Vol. 39, No.4, (1987), 473-486.

montage technique did not aim to serve political propaganda as the author declared on various occasions, including her letters that she was against the use of art for political purposes. As Güngörmüş also puts it “*Underneath her sentence-cutting, her sliding of lines one on top of another, her inversion of familiar stretches of time, lies a very important quest that is almost a life and death issue. This is a search for meaning through the use of style.*”⁶⁷

Unlike Sevim Burak’s targeted audience mentioned in the quote, works of art are produced for masses in Adorno’s “*culture industry*”, thus Adorno frequently makes use of the examples of television and movies; however, his ideas could be applied to all artistic genres including literature. Sevim Burak’s own letters prove to be the most overt evidence of Burak’s disappointment with the culture industry, parallel with Adorno. In a letter to Güzin Dino, Burak complains that her play has been neglected by the literary circle as it does not have an explicit social message, unlike the plays of Yaşar Kemal and Güngör Dilmen, underlining that her plays are not “marketable” enough⁶⁸, which reminds of Adorno’s ideas on artistic commodities.

Conclusion

Sevim Burak has been one of the most revolutionary literary figures in the twentieth century Turkish literature not only with her short stories, but also with her plays and the unique theatrical style she created. However, she has mostly been neglected or misunderstood, and her works have mostly been explored with the medium of traditional literary forms, which led to a superficial approach to Burak’s art. This tendency has changed recently, and it is important to note that Burak’s art attracts the attention of novice scholars.

In this paper, I aimed to contribute to the literature on Sevim Burak through a philosophical reading of her theatre, an aspect which has commonly been ignored. In doing this, Sevim Burak’s near contemporary Adorno’s ideas on aesthetics and culture paved the way for reading Burak as a revolutionary literary figure. Burak’s art, especially her theatre, opposes to the representation of “real” life, by negating the so-called representable, in line with Adorno’s “*negative dialectics*” theory.

Art’s purpose for Burak is not to represent the already visible but rather to create a unique world of its own through an artistic form. Burak creates this form in theatre through her use of language, her schizophrenic characters, and anti-realist elements embedded into reality. By creating this unique form, she challenges the canonical style imposed upon by the literary circles just as Samuel Beckett, Eugene Ionesco or Harold Pinter did in European literature. In that sense, her art proved to be a challenge to “*culture industry*” which focuses on the marketable rather than the artistic, explaining why she was expelled, by many, from the literary

67 Güngörmüş, foreword to *Bir Usta, Bir Dünya: Sevim Burak. One Master; One World: Sevim Burak*, 13.

68 Burak, *Mach One’dan Mektuplar*, 31.

society. Burak's art proves that the protest quality of an artwork cannot merely be attributed to its subject matter or the message it conveys, but an artist could produce protest work through the use of stylistic features which challenge the set rules; thus, understanding Sevim Burak's art requires more than summarizing or closely reading the content of her works through the norms of traditional forms. Only through wider philosophical, aesthetic, political, and social perspectives, can Sevim Burak's art be located in the scope of world literature.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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


BIBLIOGRAPHY / KAYNAKÇA

- Adorno, T.W. *Aesthetic Theory*, Translated by R. Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Adorno, T.W. *Culture Industry*. Edited by J.M. Bernstein. London and New York: Routledge Classics, 2005.
- Adorno, Theodor. "Reconciliation under Duress", in *Aesthetics and Politics*. Edited by Ronald Taylor. London; New York: Verso Publishing, 1980.
- Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe- Cogito Dergi*. Edited by E. Efe Çakmak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Aracagök, Zafer & Yalım, Burcu. "Spectacle, Speculative, Spectile: Situations in Sarah Kane, Sevim Burak etc.", *Third Text*, (2010). 437-444.
- Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak*. Edited by Filiz Özdem. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Burak, Sevim. *Sahibinin Sesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Burak, Sevim. *Mach One'dan Mektuplar*. İstanbul: Palto Yayınları, 2014.
- Chris Thornhill and Ronny Miron, "Karl Jaspers", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edited by Edward N. Zalta (Spring 2020 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/jaspers/>.
- Cough, Maria. "Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda", *New German Critique*, No.107. (2009), 133-183.
- Demirtaş, Mustafa. *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak Edebiyatında Bir Tekillik Düşünürü*. İstanbul: Otonom Yayınları, 2015.
- Dow, Arthur Wesley. "Modernism in Art", *The American Magazine of Art* 8. (1917), 113-116.
- Driver, Tom F. Interview with Samuel Beckett, in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Edited by Lawrence Graver and Raymond Federman. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

- Göknar, Erdağ. "The Novel in Turkish: narrative tradition to Nobel prize" in *The Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*, Ed. Reşat Kasaba. Cambridge University Press, 2006, 472-503.
- Gümüş, Şeyma. "Sevim Burak'ın Queer Nesnelere: Yanık Saraylar'da Eşya-İnsan İlişkileri, Öznellik ve Ötekilik", *Monograf* 14. (2020), 60-82.
- Güngörmüş, Nilüfer. "Sanatçının Annesinin Kızı olarak portresi", YKY Feminizm Üzerine Konuşmalar Dizisi, Kadınlar, Kimlikler, Hafızalar, Psikanaliz ve Feminizm Paneli, (2005).
- Güçbilmez, Beliz. "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Teatrallik ve Minör Sesin Temsili", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 16. (2003), 4-17.
- Halman, Talat Sait. "Modern Turkish Literature: Disorientation and Reorientation", *Books Abroad*, 46 (1972), 226-231.
- Horkheimer, M. & Adorno, T.W. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Edited by G.S.Noerr, Translated by E. Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Karpat, Kemal H. "Social Themes in Contemporary Turkish Literature", *The Middle East Journal*, 14/1, (1960), 29-44.
- Karpat, Kemal H. "Political Developments in Turkey, 1950-70", *Middle Eastern Studies* 8/3 (1972), 349-375.
- Kılınc, Ahmet. "Sevim Burak'ın Küçürek Öykücülüğü", *Turkish Studies* (2011), 1983-1994.
- Koçakoğlu, Bedia. *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*. Konya: Palet Yayınları, 2009.
- Koçakoğlu, Bedia. "Sevim Burak'ı Besleyen Damarlar", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 17. (2007), 45-59.
- Lambert Zuidervaart, "Theodor W. Adorno", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edited by Edward N. Zalta (Winter 2015Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>.
- Lukács, Georg. "Realism in the Balance", in *Aesthetics and Politics*. Edited by Ronald Taylor. London; New York: Verso Publishing, 1980.
- Marx, Karl. *Capital Vol. I*. Translated by Ben Fowkes. London: Penguin Classics: 1990.
- Notos Dergi*. İstanbul: Notos Yayınları, Ağustos-Eylül 2019.
- Notos Dergi*. İstanbul: Notos Yayınları, Aralık 2018-Ocak 2019.
- Rabaté, Jean-Michel. "Philosophizing with Beckett: Adorno and Badiou", in *A Companion to Samuel Beckett*, edited by S.E. Gontarski, 97. Singapore: Wiley&Blackwell, 2010.
- Roswitha Mueller, "Montage in Brecht", *Theatre Journal*, Vol. 39, No.4. (1987), 473-486.
- Şeyben, Burcu Yasemin. "(In)sight of Things: An Analysis of the Relation between Subjectivity and Reality in His Master's Voice", *Third Text*, 26 (2012), 745-755.
- Varlık Dergisi*. İstanbul: Varlık Yayınları, Aralık 2018.



Aesthetics in Theatre: The Challenge of Effect Under the Skin

Guilherme Filipe¹ 



¹Researcher Dr., University of Lisbon, Faculty of Fine Arts and Humanities, Theatre Studies Centre, Lisbon, Portugal

ORCID: G.F. 0000-0001-7425-9937

Corresponding author / Sorumlu yazar:
Guilherme Filipe,
University of Lisbon, Faculty of Fine Arts and
Humanities, Lisbon, Portugal
E-mail/E-posta: jmorafilipe@sapo.pt

Submitted/Başvuru: 10.03.2021

Revision Requested/Revizyon Talebi:
13.04.2021

Last Revision Received/Son Revizyon:
13.04.2021

Accepted/Kabul: 16.04.2021

Citation/Atıf:

Filipe, Guilherme. "Aesthetics in Theatre: The Challenge of Effect Under the Skin" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 32, (2021): 75-94.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.894645>

ABSTRACT

The tremendous socio-political transformations that took place in the 19th century contributed to the change of criterion for theatre dramaturgy during the following century. The essence of the history of theatre, as "liminal space", based on traditional perspectives of theatre illusion and dramatization of identity crisis suffered a profound revolution due to the decay and loss of essential values, thus leading to the emergence of the "theatre of the 'new' man". This essay presents a panoramic view of ways of comprehending aesthetics along the 20th century. Through the work of many outstanding authors on this matter, our modernity is brought to understand that the dramaturgy of mankind will go on being the dramaturgy of theatrical performance, as a form of Art, being the transubstantiation of an ordinary world into a transcendent world of signs.
Keywords: 20th century, Avant-garde(s), Western Dramaturgies, Aesthetics, Theatre Studies



Introduction

From Aristotle's Poetics to the end of the eighteenth century, the arousal of passions, feelings, and affects denoted the commonly desired effect of theatrical performances within the wider framework of the aesthetics of effect.¹

According to professor Fischer-Lichte, the great transformation of paradigm in the European theatre in the 20th century was due to the displacement of the importance attributed to the dramatic text to the importance attributed to the text displayed on stage.² The *History of European Drama and Theatre* (1990) contributes to structure the essence of theatre history, as “liminal space”, from the neoclassical and medieval “ritual theatre”, through the *Theatrum Vitae Humanae* of the Renaissance and Baroque, to the modernity of the “rise of the middle class and appearance of the theatre of illusion”³ and the “dramatization of identity crisis”,⁴ the decay and loss of essential values of which led to the emergence of the “theatre of the ‘new’ man”.⁵ Although the attention to the discovery of the audience’s role is focused on a German perspective, the phenomenon manifested itself in different ways throughout the Western world, according to local cultures, with a desire for experimentation. Its origin can be found in the great socio-political transformations that took place in the nineteenth century and continued through the following century. In Portugal, the painter and poet Almada Negreiros (1893-1970), in *A Invenção do Dia Claro* (1921, *Inventing a Clear Day*), expresses the same principle of paradigmatic change after World War I, stating that we do not belong to a “century that invents”, but to a century that reinvents the use of what has been invented. When quoting Rimbaud – *le monde n’a pas d’âges, l’humanité se déplace tout simplement* – Almada expresses his concern over searching for the essence of new things – *saluons la naissance du travail nouveau*. In the search for an artistic purity, in the first half of the twentieth century, research was oriented towards the construction of aesthetics, while in the second half it sought the elaboration of poetics that defined the founding aesthetics – *nous savons donner notre vie toute entière tous les jours* – and motivated future fractures. Thus said, let us ask in what way the concept of spectacle and its manifestations changed throughout the evolutionary process in the twentieth century.

In classical dramaturgy, the term spectacle was synonymous with what is now considered as staging:

1 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London/New York: Routledge, 2008), 150-151.

2 See Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: A European perspective* (Iowa: University of Iowa Press, 1997).

3 Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre* (London/New York: Routledge, 2002) 146.

4 Ibid., 202.

5 Ibid., 284.

*The Spectacle has, indeed an emotional attraction of its own, but, of all the parts, it is the least artistic, and connected least with the art of poetry. For the power of Tragedy, we may be sure, is felt even apart from representation and actors. Besides, the production of spectacular effects depends more on the art of the stage machinist than on that of the poet.*⁶

Here is the anathema thrown on the spectacular form. In the name of Truth, Art was intended to be a product of Rationality, which the Spectacle did not possess, because it depended on the reinterpretation of the *didaskalos*, a director, whose logical interpretative discourse would have to approach the emotional logical discourse of the spectator. Euripides did not neglect this characteristic in the writing of his tragedies despite the precepts of the Greek Stagirite.

This attitude of distrust was perpetuated through successive reinterpretations of Aristotle, for different reasons, always renewed, throughout the Western world. Frequently, the so-called literate socio-professional elites, more than the general public, who are illiterate, behave in a paternalistic way, if not hostile to the spectacle, or individual performance, that does not lead them to the good port of obvious understanding. And yet what the spectacle means is as important as what the spectator feels it means. One should not expect the spectacular production to explain what the reception should do, *i.e.*, to be imbued with the dynamics of the spectacle. Neither should it close itself, creating an attitude of intellectual arrogance and blaming the receiver for inability to comprehend a non-existent communication.

Against what was regarded as the accommodating attitude of the spectator rose the theatre artistic elites at the beginning of the twentieth century. For creators as Vsevolod Meyerhold (1874-1940), the stage acted as a barrier between the spectator and the actor, thus dividing the theatre into two equally alien worlds - those who acted and those who watched. It became necessary to build a bridge over the orchestra pit in order to bring the two sides together, drama and reality, scene and realness. Without ever neglecting the text, but abolishing its literary characteristic, Meyerhold reflected on the theatricality while writing the scene. The concept of staging led to an understanding of the need for a dramaturgy, *i.e.*, a work that harmonized the understanding of the text through the performance of the actors who inhabit the space of the scene, a pretext of the spectacle itself, thus gaining the right of his freed life.⁷ According to Picon-Vallin, it is a theatre of a “scientific era” that originated a theatre of a “technological era” of today.⁸

Antonin Artaud (1896-1948), in *Le théâtre et son double* (*The Theatre and his Double*, 1938), considered the spectacle as a hinged point of representation, which allowed it to enlarge

6 Aristotle, *The Poetics of Aristotle* (London: Macmillan, 1902), 29-30.

7 See Jean Weisberger. *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (Amsterdam/ Philadelphia : John Benjamin, 1984).

8 Béatrice Picon-Vallin, “Vers un ‘super-acteur’?”, in *Etudes théâtrales. L'acteur entre personnage et performance* 26 (2003), 59-68.

the physical space in all possible planes, to work in different degrees of perspective, and added the notion of time and movement. According to Roland Barthes (1915-1980), the spectacle became a universal category through which the world could see itself, thus ending up being all that is offered to the eye, with so much to be shown and seen, as demonstrated by the creative technique of Erwin Piscator (1893-1966). This extension of the concept of spectacle implied that it would no longer be considered only as the representation of a dramatic text, but would include other forms of scenic representation – dance, opera, cinema, mime, circus – or other activities involving the participation of the public – sports, rites, cults, social interactions. The cultural performances that ethnoscenology currently deals with aim to extend the study of theatre to the spectacular practices of the whole world, especially those that have their origin in the rite and ceremonial practices. In this sense, we can speak of the need for a dramaturgy of the actor himself, which organises all the expressive elements and the techniques of work to optimise the interpretive quality. The individual work that is generated constitutes itself as a form of laboratory according to experimentalist forms as opposed to those of art as a vehicle, by Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (b. 1925) or Eugénio Barba (b. 1936).

However, when G.W. Hegel (1700-1831) recommended the free circulation of manuscripts in theatres, he was consciously laying the foundations for an emancipation of dramatic art through the spectacle, *i.e.*, staging the drama. Hegel believed that the concept of Beauty could be objectively and rationally identifiable.⁹ Hegelian aesthetics belongs to the philosophy of the spirit, to the philosophy of art without any metaphysical pretension, in the creation of the idea of artistic beauty, always superior to the natural, because it is a production of the spirit, a perfect harmony between form and content. Being a concept in the absolute essence, it is subject to gradual evolution in time and geographical space. The static principle of idealised beauty gives way to the dynamic principle of a self-conscious subjectivity, which is an important factor for the realisation of the spirit and evolution of human history.

On the Art of Theatre (1911), Edward Gordon Craig (1872-1966) reaffirmed the same idea, being the theatre “so exceptional a place”¹⁰: “First and foremost comes the scene”¹¹:

*The Art of Theatre is neither acting, nor the play, it is not scene nor dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting, words, which are the body of the play; line and colour, which are the very heart of the scene; rhythm, which is the very essence of dance.*¹²

Therefore, the art of theatre, which for centuries had been essentially logocentric, and dependent on literary criticism, since the end of the eighteenth century and throughout the nineteenth, widened its horizons, not only in theoretical debate but also on staging a play.

9 See Guilherme Pires Ferreira, “O conceito de Belo em geral na Estética de Hegel: Conceito, ideia e verdade”, *Revista Eletrônica Print by Metávoia*, 13 (2011), 81-90. <http://www.ufsj.edu.br/revistalable>

10 Edward Gordon Craig. *On the Art of Theatre* (London: William Heinemann, 1911), xi.

11 *Ibid.*, 22.

12 *Ibid.*, 188.

Therefore, the art of theatre, which for centuries had been essentially logocentric, and dependent on literary criticism since the end of the eighteenth century and throughout the nineteenth, widened its horizons not only in theoretical debate but also on staging a play.

What is a spectacle? A minimal theoretical definition may indicate that from an internal point of view, it is characterised by the existence of a three-dimensional space where a subject/actor voluntarily produces senses to be received in an external space by a subject/spectator who willingly decodes the initial senses and establishes mental synapses of the issued images. According to a fictional statute, we can define the spectacle as an art of fiction which seeks to create its own reality distinct from the referential reality (theatre, non-documentary cinema, opera, mime, etc.) or as a nonfictional art, a performance built on dexterity, strength or skill (circus, bullfighting, soccer, etc.).¹³

The concept of spectacle gained strength due to the deep and revealing reasons which design the theatrical activity where everything has a significant value: text, scene and the auditorium itself. Space becomes a global object, and the spectacle is no longer confined to the restricted space of the stage, projecting itself out of it and the theatre building itself, into the city, thereby increasing its framing.¹⁴ The subjectivity of the dramatic production, which is confined to the intimacy of the author's space, gains objectivity through the plastic materialisation of the mediating space of the spectacle to provoke intersubjectivities among audiences and societies.

Secondly, traditional forms are renewed with new means and new techniques, new approaches of expression in which everything is placed at the service of the theatre.¹⁵ Finally, theatre gains autonomy vis-à-vis the public, in the same way, that an adolescent emancipates himself from his paternal guardianship. No longer needed the illusion of reality only to satisfy the taste of those who wish to rejoice and delight in the illusory happiness of soap operas. Manufacturing processes are exhibited, or they are integrated as the skeleton under the flesh of performance, emotions are released, the sensibility and sensuality of the theatrical game is clearly brought to the surface of theatrical discourse without the fixation with globalising signifiers. The desire for total freedom led to the creation of theatrical aesthetics freed from traditional conventions,

13 Political rallies, even if they have a spectacular form, are sometimes difficult to define, for the more or less blatant character of elocutory communication: sometimes they seem fiction, sometimes less so. However, they are always cultural performances like any event destined to massive audiences.

14 Note the impact that open space performances, such as the street theatre, or the intervention theatre like the Schlingensiefel produce both in the spectators and in the criticism.

15 Note that in the urban space of Lisbon, theatrical structures, such as Paula Sá Nogueira's Teatro Cão Solteiro, Ricardo Neves-Neves's Teatro do Elétrico, Joana Craveiro's Teatro do Vestido, Monica Calle's Casa Conveniente, Bruno Bravo's Primeiros Sintomas, or Ricardo Teixeira and Ivo Silva's Silly Season collective, among other artistic-cultural enterprises carry out experiments in search for new dramaturgies with a creative attitude either based on everyday life situations or on the dramatic tradition.

as done by Free Stages, Free Theatres¹⁶ or People's Theatres,¹⁷ creating other conventions of novelty, also transforming the utopias of life into stage aesthetics.

The great motivation of creators such as Erwin Piscator (1893-1966),¹⁸ Vsevolod Meyerhold (1874-1940),¹⁹ Vladimir Mayakovsky (1893-1930),²⁰ Bertolt Brecht (1898-1956),²¹ Samuel Beckett (1906-1989),²² and many others lingered in his followers either consciously or unconsciously both in form and content in the search for an aesthetic response to the great questions of life.

But what is Aesthetics? A science under one's skin, made of sensibility? Two complementary meanings present themselves. On the one hand, etymology points to its Greek origin (*aesthesis*), a sensibility either in the realm of perception or in the sensitive aspect of our affectivity. On the other hand, and in a current context, it designates any philosophical reflection on Art. And since Theatre is a form of art, it does not escape the judgment of Aesthetics as a spectacular object, as Drama did not escape the judgment of Poetics as a literary object.

In the history of aesthetics, we can distinguish three evolutionary ages:

1. Dogmatism, from Socrates to Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), in 1750,
2. Criticism, which leads from Immanuel Kant (1724-1804) to the post-Kantians, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814)²³ and Friedrich von Schelling (1775-1854),²⁴ and to the infinite freedom of the Self,

16 *Die Frei Bühne* (1889), in Berlin, supervised by Otto Brahm, inspired by André Antoine's *Théâtre-Libre* (1887), in Paris, and Jacob Grein's *Independent Theatre Society* (1891), in London, were subscription-based theatres which inspired the Independent Theatre Movement. They shared the same purpose of giving performances of plays which had literary and artistic rather than commercial values.

17 Maurice Pottecher's *Théâtre du Peuple* (1895), in Bussang (France) or the *Freie Volksbühne* (1890), in Berlin, depict a general movement towards the democratization of the theatre, opening the stage and auditorium to the masses, portraying people and the actions of a people, as stated by Romain Rolland in his essay *Le Théâtre du Peuple* (1913).

18 Erwin Piscator, *The Political Theatre. A History 1914-1929* (London: Methuen, 1980).

19 See Marjorie L. Hoover, *Meyerhold: The art of conscious theatre* (Massachusetts: University Press, 1974). Edward Braun, *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage* (Iowa: University Press, 1995).

20 See Bengt Jangfeldt, *Majakovsky and futurism 1917-1921* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976).

21 See Bertolt Brecht & John Willett, *Brecht on theatre: the development of an aesthetic* (New York: Hill and Wang, 1964). Peter Buse, "Archaeology of an acting style: Stanislavski, Brecht and the subject", *European Journal of Cultural Studies* 2, (1998).

22 See Dirk van Hulle, *A new Cambridge companion to Samuel Beckett* (Cambridge: Cambridge University press, 2015).

23 His original insights into the nature of self-consciousness or self-awareness motivate much philosophical cogitations, like Descartes and Kant before him, about the problem of subjectivity and consciousness.

24 Friedrich von Schelling, *Vorlesung über die Philosophie der Kunst (Lecture on the Philosophy of Art). The Philosophy of Art; An Oration on the Relation between the Plastic Arts and Nature*, trans. A. Johnson (London: John Chapman, 1845).

3. Positivism, from 1850 on, marked by the development of the human sciences and the desire to extirpate the sequels of the metaphysical spirit.

Thanks to the work of Friedrich Nietzsche (1844-1900), Art develops its own language, its own conventions, in short, the autonomy capable of opening the way to the expression of desire. It is a new aesthetic that incites creation, instead of seeking the essence of Beauty, which evolves from romantic pessimism to the global affirmation of the world of art (Dionysus – Zarathustra), and inspired the Wagnerian manifestations.

According to *L'Esthétique* (1961, *Aesthetics*), by Denis Huisman (b. 1929), in this third phase, and on until day, we find four important currents of interest to us, in their individual specificity: (1) “positivist”, (2) “idealist,” (3) “critical” and (4) “libertarian”.²⁵

Positivist Aesthetics

*In my concept- that I formed with beauty and joy- there is but one art: the art that arouses infinite and ineffable sensations, intense and very pleasant soul and moral emotions.*²⁶

In a similar way to the scientific approach, positivist aesthetics pretend to use a rigorous methodology so that the work of art is apprehended through a non-intuitive discursive language that fills the space between the production and reception of the work of art, that is, between the artist and the cultural epistemology in which his work emerged. The world of forms and their genesis can be explained, and art can be formalised as any knowledge of any age. The existence of an experimental aesthetic systematises an objective character and establishes a normative code, which demonstrates the work of art as the product of a medium, of a moment and an origin. It is a model in which the objective essence of Beauty is conceptually determined on the basis of experience and direct induction “from underneath” (*von unten*) in the opinion of the German philosopher Gustav T. Fechner (1801-1887) in his *Vorschule der Aesthetik* (*Introduction to Aesthetics*).²⁷

Inspired by Espinosa (1632-1677) for whom matter and spirit were inseparable, Fechner establishes a psychophysical parallelism, creating the Weber-Fechner’s law, *i.e.*, a method that is capable of interconnecting a measurable physical quantity with an inexplicable intimate personal sensation. Although highly speculative, the theory intends to demonstrate the existence of a relation of scientific greatness between a stimulus and the production of a sensation. It concludes thus that the scale of the stimuli can be represented by a geometric progression,

25 Denis Huisman, *L'Esthétique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1954).

26 J. Cano-Ruiz, “As emotividades e o sentimento humano da Arte”, *A Batalha* 115, 5-6.

27 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik* (Leipzig: Breitkopf, 1876).

being the sensation of a logarithmic intensity of the stimulus. In his search for definition of Beauty and its components, Fechner attempted to develop parameters for fundamental notions of *Gefallen/ Misfallen* (pleasing/ displeasing), *Lust/ Unlust* (desire/ indifference), and to the traditional categories of *Schön* (beautiful), *Gut* (good) and *Wahr* (truth), he added *Werth* (value) and *Interesse* (interest), thus establishing a practical distinction between an aesthetic sense and Aesthetics.

Linguistics also contributed to the development of positivist aesthetics. Ferdinand de Saussure (1857-1913) in *Cours de Linguistique Générale* (1906-11, *Course in General Linguistics*)²⁸ created a mathematical system for language and its use, introducing rigorous methods of analysis, and Benedetto Croce (1866-1952) in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1908, *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic*)²⁹ sought to demonstrate that aesthetics was a “general linguistic” and an “expression of expression”.

Strongly influenced by Hegel's and Schelling's German idealism, Croce created a Philosophy of the Spirit in which he seeks to resolve the traditional dichotomy between empiricism and rationalism, between sensationalism and transcendentalism through the new concept of immanence, the *immanetism*, product of life experience of the human being in a given space and time. Reality is the product of an existence inherent to a concrete experience, an argument that Croce exposes in works such as *Materialismo Storico ed Economia Marxista* (1900, *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*),³⁰ *Logica come scienza del concetto puro* (1909, *Logic as a science of the pure concept*) and *Filosofia della Pratica: Economica ed Etica* (1909, *Philosophy of the Practical: Economics and Ethic*).³¹

In the iconographic field, the German-Jewish art historian Erwin Panofsky (1892-1968) in *Die Perspektive als symbolische Form* (1927, *Perspective as Symbolic Form*)³² in which he adapts the concept of the philosopher Ernst Cassirer (1874-1945) considered that at the base of artistic manifestations, beyond its meaning as a phenomenon and as meaning, there was a modern and essential content: the involuntary and unconscious self-revelation of a fundamental attitude towards the world, and hence the highest task of interpretation was to penetrate in the essential sense.³³ For Panofsky, the History of Art was a science that defined three key

28 Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale* (Lausanne/ Paris : Payot, 1916) ; *Course in General Linguistics*, trans. W. Baskin (Glasgow: Fontana/ Collins, 1977).

29 Benedetto Croce, *Aesthetics as a science of expression and general linguistics*, trans. Douglas Ainsle (London: MacMillan, 1909).

30 First edition in Bari: Gius. Laterza & Figli, 1909. English edition: *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*. (Whitefish, Montana: Kessinger, 2004).

31 English edition: *Philosophy of the Practical Economic and Ethic*, trans. Douglas Ainsle (London: MacMillan, 1913).

32 English edition: *Perspective as Symbolic Form*, trans. Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 1991).

33 Also see by the same author: *Idea: A Concept in Art Theory* (1924), *Studies in Iconology* (1939), *Meaning in the Visual Arts* (1955).

moments of the interpretative act: a phenomenological reading of the perceived image, an interpretation of its iconographic meaning, and an understanding of the essential content as an expression of values. Although defined in relation to painting, Panofsky's theory can be applied to the theatre as an object that can be analysed both by Fine Arts and Fine Letters, being their point of intersection.

In *Studies in Iconology*, Panofsky clearly distinguishes the concepts of iconography and iconology, of image and its meaning – their ensemble creates a sign – and underlines the importance of understanding everyday behaviour for the understanding of its symbolic representation. Nothing more appropriate for the interpretation of the aesthetics of the theatrical act and the work of the actor as exhibitor of theatrical signs. Similarly, the three levels of understanding of art history as he advocates can be applied to the reception of theatrical act and understanding of what is observed. From the primary level (iconography), the most natural, which only perceives the work in its pure state, the audience passes to the secondary level (conventional), which adds the importance of cultural knowledge in a deeper interpretation of the previous level, to reach the intrinsic (content/ iconology), which requires the knowledge of factors external to the work itself. The theatrical act can be described as a broad interpretation of senses and the interpretive extrapolation of the initial image.

Susanne Langer (1895-1985)³⁴ presents a controversial position. Equally influenced by Cassirer, Kant, or Ludwig Wittgenstein (1889-1961), for this American philosopher, the iconic symbol had to stand for itself and not just for the message it supposedly conveyed. Along with Cassirer, she shares that symbolic thought is inherent in the human being, and necessary for the evolution of knowledge in which Art is a creation of symbolic forms of human feeling. The work of art does not reveal the artist's emotional experience, but only his idea of emotion. In *Feeling and Forms: A Theory of Art* (1953), Langer discourses that theatre is a special poetic form that builds the existence of an intersection of the two great realms of the imagination: past and future. The dynamics of dramatic action do not reflect a concrete experience, but registers a narrative process of a story that is being told, and will only be understood when the performance reaches the end and the spectator understands the whole idea that was being told through each moment of the action. Dramatic action would be nothing more than a "concealed form" of a "virtual story" that opens up to the spectator.

The idea that art is a language the structural system of which can be studied opens the way for the investigation in semiotics of the Bulgarian-French philosopher and sociologist Tzvetan Todorov (1939-2017), of the French semiotician Roland Barthes (1915-1980) or the

34 *An Introduction to Symbolic Logic* (1937), *Philosophy in a New Key: A Study in the symbolism of Reason, Rite and Art* (1942), *Feeling and Form: A Theory of Art* (1953), *Problems of Art: Ten philosophical lectures* (1957), *Reflections on Art* (1958), *Mind: An Essay on Human Feeling* (1967 – 1982) and *The Great Shift: Instinct to Intuition* (1971).

engineer of acoustics Abraham Moles (1920-1992) who studied the relationship between stage and audience, and formalised the processes of aesthetic reception of artistic phenomena.³⁵ The positivist aesthetics support the problem plays, *i.e.*, didactic plays, the kitchen sink realism, and, in general, the plays that are considered to be part of the theory of communication in the line of Barthes who also attributes a concept of functionality.

Idealistic aesthetics

In this case, the understanding of the phenomena of creation, understanding and interpretation will be made through the transcendence of subjectivity, using intuition, the study of essence, the reflexive method and the use of meanings without having to go through the decoding of any of the social sciences.

Among those who defended idealistic aesthetics is the philosopher Etienne Souriau (1892-1979)³⁶ for whom aesthetics would be a science of forms under universal appearances, being the work of art an element of a universe unique to itself. Like philosophy, art aims to position those the existence of which is self-legitimated, insofar as art alone can express the inexpressible. In *La Correspondance des Arts: Eléments d'Esthétique Comparée* (1947), Souriau established a “system of Fine Arts”, according to seven groups: (1) Sculpture or Architecture, (2) Drawing, (3) Painting, (4) Drama music or pure music, (5) Pantomime or Dance, (6) Literature and Poetry, (7) Cinema and Photography. All of them possessed sensory characteristics – phenomenon and cause –, and each class was capable of producing two levels of artistic object: presentational and representational.

This perspective allows the definition, in the case of theatre, in two opposing ways of expressing the relationship between the actor and the audience: the presentational acting and the representational acting. The first dialogues are directly with the audience, because the actor acknowledges its presence while the latter deliberately creates a barrier between himself and the audience, which is ignored in a studied way, and treated as voyeurs. For Robert Weimann:

Each of these theatrical practices draws upon a different register of imaginary appeal and “puissance” and each serves a different purpose of playing. While the former derives its primary strength from the immediacy of the physical act of histrionic delivery, the latter is vitally connected with the imaginary product and effect of rendering absent meanings,

35 *Communications et langages* (in collaboration with Vallancien) (Paris, Gauthier-Villares, 1963); *Créativité et méthodes d'innovation* (Paris : Fayard, 1970); *Psychologie de l'espace* (in collaboration with Élisabeth Rohmer) (Paris: Casterman, 1972); *Théorie de l'information et perception esthétique* (Paris : Denoël, 1973).

36 He was the son of university professor of Philosophy Paul Souriau (1852-1926) who studied the aesthetics of movement – *L'Esthétique du mouvement*, (1899) – and defined two distinct levels of beauty: mechanical beauty as significant, and expression of movement as meaning to the observer. Regarding his study of aesthetics to which he dedicated himself at the beginning of the 20th century, see *La suggestion dans l'art* (1893), *L'imagination de l'artiste* (1901), *La rêverie esthétique* (1906), *Traité de la beauté fonctionnelle* (1910), ou *L'esthétique de la lumière* (1913).

*ideas, and images of artificial persons' thoughts and actions. But the distinction is more than epistemological and not simply a matter of poetics; rather it relates to the issue of function.*³⁷

The dramatic convention created narrative devices – prologue, epilogue, theatre-within-theatre, or the asides – to force the relationship between stage-audience: actor-actor, and actor-spectator. These effects with metadramatic and metatheatrical function enhance the fictional nature of characters at the very moment of their representation and their true facticity:

*[Language] is used in the I-you exchange to indicate or ostend, to refer to and, in general terms, to create the dramatic macro- and micro-contexts. But what takes place between the participants in the communicative event is constitutive of the drama in another crucial sense. The speech event is, in its own right, the chief form of interaction in the drama. The dialogic exchange, that is, does not merely (...) refer deictically to the dramatic action but directly constitutes it. The proairetic (or 'action') dynamic of the play is carried, above all, by the intersubjective force of discourse.*³⁸

Representational acting fits into naturalism or psychological realism, and has led to the elaboration of representation methodologies such as the Stanislavski system, and the techniques of stage directors as André Antoine (1858-1943)³⁹ in France, Otto Brahm (1856-1912)⁴⁰ in Germany, Jacob Thomas Grein (1862-1935)⁴¹ in Great Britain, or Sanford Meisner (1905-1997)⁴² in the USA. The presentational acting is closely linked to the Epic Theatre developed by Bertolt Brecht (1898-1956), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), to the Documentary Theatre by Erwin Piscator (1893-1966), or to the Theatre of the Oppressed by the theatre practitioner Augusto Boal (1931-2009) in Brazil. While the representational acting aesthetics intends to portray the human being in his environment in a behaviourist manner, the presentational acting aesthetics seek to intervene in political issues and claim a place of public debate for the theatre in politics. Through the theatre, one learns from the past and prevents future repetitions of previous political catastrophes.

However, the issue with idealistic aesthetics is that they tend to see art from a conservative perspective. On the one hand, they protect certain artistic and moral values, on the other, they enclose, in an essential value or in a timeless law, anything that only aspires to be metamorphosed.⁴³ Souriau is as important as the linguists Vladimir Propp (1895-1970), A. J.

37 Robert Weimann, "Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre", in *Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture*, Ed. Helen Higbee and William West (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) 11.

38 Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London/ New York: Routledge, 1980), 96.

39 Founder of the *Théâtre-Libre*, in Paris, in 1887.

40 Founder of *Die Freie Bühne*, in Berlin, in 1889.

41 Founder of the Independent Theatre Society, in London, in 1891.

42 Founder of the Meisner/Carville School of Acting, in 1983, and The Sanford Meisner Center for the Arts, in 1995.

43 Huisman, *L'Esthétique*, 96.

Greimas (1917-1992) or Roland Barthes in the elaboration of actantial models. These will lead to new interpretations of the dramatic text through dialectical readings of the dramaturgical functions. The paths of actions are traced according to diachronic analysis while the character's depth is sought using synchrony analysis, roaming every level, or layer of reality from general to specific perspective. Actor-director Antoine Vitez (1930-1990) used to say that when directing an actor, at the very moment of uttering a word, his interest would immediately shift to the word itself. Instead of interpreting the situation, he would rather go for the ideality that the situation inspired in him, becoming the dream triggered by the words in him as an actor and a person. This defines the notion of an orally delivered language in which the elocutory act becomes a hermeneutic act which combines the notions of volume, vocal colouring, and corporality. His proposal for the building up of stage direction is inherent to the interrelation of the written drama and its oral expression:

Il s'agit chez le pédagogue ou le metteur en scène de susciter l'état d'ouverture, l'état de divination, l'état médiumnique qui consiste à se mettre en relation avec la mémoire enfouie, la mémoire indicible, la mémoire inavouable. C'est seulement comme cela que les acteurs peuvent faire des choses extraordinaires. (...) Diriger les acteurs, c'est rarement de la direction justement. C'est de les observer et leur restituer l'image qu'ils produisent déjà eux-mêmes, donc les rendre conscients de l'image qu'ils construisent. Il m'est très souvent arrivé de travailler vraiment à partir de l'aléatoire ; de la présence brute des acteurs, même d'acteurs ne sachant pas que la répétition avait commencé. Me trouvant à l'extérieur je les observe et quelquefois, en les regardant vivre dans l'espace, je transforme en fiction ce qui est naturel.⁴⁴

Critical Aesthetics

Though critical aesthetics' goal is to save the utopia of art, it eventually tends to be identified with the object which gave rise. With the decline of transcendence, rationality dominates the twentieth century, art becomes the critical embryo, and production totalitarianism settles in advanced industrial societies. Walter Benjamin (1892-1940), Theodor W. Adorno (1903-1969) and Herbert Marcuse (1898-1979) stand out as critical exponents of aesthetics, all of them belonging to the Frankfurt School.

Born in a German Jewish family, Benjamin endorsed his socialist ideals in his teens, as part of the German Free Youth Movement, and strongly influenced by Nietzsche's ideas. The

44 *It is a matter for the pedagogue or the director to arouse the state of openness, the state of divination, the mediumistic state of putting oneself in relation with the buried memory, the unspeakable memory, the unavowable memory. Only then can actors do extraordinary things. (...) To direct actors, it is rarely a question of precise direction. It is to observe them and to restore to them the image they already produce themselves, thus making them aware of the image they are building. I have often worked really from randomness; the raw presence of the actors, even of actors not knowing that the repetition had begun. Finding myself outside I observe them and sometimes, watching them live in space, I transform into fiction what is natural. Antoine Vitez, André Curmi, "La 'direction d'acteur'", *Théâtre/Public* 64-65, (juillet 1985), 23; Sophie Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (Paris: L'Entretemps, 2006) 72.*

interest in Marxism, which he shared with Theodor Adorno, brings him closer to the philosophy of Georg Lukács (1885-1971). His ability to harmonise German idealism with dialectical materialism and Jewish mysticism constituted his stance on aesthetic theory. In his essay of cultural criticism, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*⁴⁵), Benjamin enunciates the first materialist theory of art. The artwork had lost its aura, destroyed by the exchange value, the art market and the mass reproduction of the original object. Reproduction had broken the privilege of class to favour the character of exchange. It is nonetheless a paradoxical claim to the conservation of individualistic values when he criticizes the falsity of idealistic discourses about art. The era of the massification of the arts begins from the moment that there are technical resources that reproduce the work of art to reach the largest number of people through the mass media. And what is a mass work? Is it an art made by the masses such as crafts or any popular activity? Is it an art created for the masses by a minority? Or is it a modern technology (radio, television, or other means of communication)?

As sociologist, psychologist, musician and aesthetic critic, Adorno is concerned with the preservation of the individual and the work of art as an irreducible individuality, given the amount of existing bureaucratic and mercantile totalitarianism. His writings- *Dialektik der Aufklärung* (1944, *Dialectic of Enlightenment*)⁴⁶, *Negativ Dialektik* (1966, *Negative Dialectic*)⁴⁷ and *Aesthetische Theorie* (1970, *Aesthetic Theory*)⁴⁸- are fundamental to the understanding of his philosophical perception, based on dialectics and psychoanalysis, which depend on the historical context of World War II and the US- Soviet bipolarization policy. For Adorno, the whole of the ideological system is not the fulfilment of the Spirit, but its death. *The Dialectic of Enlightenment*, written in collaboration with Marx Horkheimer, criticises the cultural logic of the capitalist system, the “cultural industry”, the aim of which is centred on technical progress regarded as authoritarianism over the other. Adorno opposes the Hegel-inspired dialectic to admit irrational thinking, thus valuing art and problematic avant-garde art as forms of independence from instrumental reason. Since art is a mediated reflection of reality, artistic language would serve to express the irrationality, paradox and difference in which each work of art would be the bearer of its own world without constituting itself as a mirror of external reality. The supposed “best of all worlds” Aldous Huxley (1894-1963) or George

45 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1936), in *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. Harry Zohn, Ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1968), 217-252. Walter Benjamin, “The task of the Translator”, in *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. Harry Zohn, Ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1968), 69-82. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (Verso, 2003).

46 Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 2002).

47 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton (New York: Seabury Press, 1973).

48 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. R. Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1997).

Orwell (1903-1950) liquidated the individual, the singular and the subjectivity. However, the reality of art bears witness to the possibility of the existence of another conceivable reality. In the dramaturgy, the traditional logical coherence is broken, the narrative ruptures and the distancing modes, the aesthetics of discontinuous and fragmentation are provided. The viewer is asked to intervene in the creative process, reconstituting the puzzle of meanings and giving the aesthetic procedure an ideological meaning.

For Herbert Marcuse,⁴⁹ critical reflection goes through the utopia of a non-repressive civilisation of which ethos would be beauty rather than rationality, where work would become a game, where eros, the drive for life, freed from the yoke of income and profit, would sublimate sexuality into free creations. In 1932, when Karl Marx's earliest writings were published, *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* (*Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*), Marcuse found in *The Paris Manuscripts* both a critique of the effects of bourgeois capitalism on human life and a proposal of a new model of social organisation, carrier of quality of life without alienations. Marcuse would be the only Frankfurt School philosopher who would carry forward the revolutionary spirit of critical theory, "holding together philosophy, social theory and radical politics".⁵⁰

The adverse political ambience in Germany led Marcuse to immigrate to the United States. He arrived in 1934 and received citizenship six years later. In the post-war period, Marcuse devoted himself to his academic career, rejecting Marx's theory of class struggle and criticising capitalist society in works such as *Eros and Civilization* (1955) in which he synthesises Marx and Freud, and *One-Dimensional Man* (1964) in which he criticizes not only contemporary capitalism, but also communism in the Soviet Union.

In *Eros and Civilization*, Marcuse conveys Freud's idea of the pursuit of happiness. In his preface, he admits that if society was not based on unbridled production and consumption, the use of wealth and knowledge could enhance the quality of life and prevent their destructive wills of people. Man would be more available to fully live according to his needs if he worked less and if the socio-political system had not developed perverse forms of effective control of society. The production of superfluous goods redefines forms and needs for society's pleasure. This concept will be developed in *One-dimensional Man* in which Marcuse declares that the progress of industrial society has led to the reversal of the role of bourgeoisie and proletariat from which agents of social history have become advocates of the *status quo*.

In the 1970s, Marcuse discovered a new sensitivity in certain youth groups (marginal student minorities) and in some artistic movements in the United States, thus perceiving the consequence

49 Christopher Holman, *Politics as radical Creation: Herbert Marcuse and Hannah Arendt*. (Toronto/ London: University of Toronto Press, 2013). Daniel J. Flynn, *Intellectual Morons: How Ideology Makes Smart People Fall for Stupid Ideas* (New York: Crown Forum, 2004).

50 Isabel Maria Loureiro (org.), *Herbert Marcuse: A grande recusa hoje* (Petrópolis: Vozes, 1999) 7.

of a structural mutation in perception and action without which it would be impossible to achieve or perpetuate any social change. Attaching importance to the work of art rather than provocative exhibitions constituted his critique of Marxist idealism, and made him the mentor of the May '68 movement. Both *An essay on liberation* (1969) and the *Counter-revolution and Revolt* (1972) denounce the totalitarian role of modern industrial society and explore the existence of possibilities for human liberation through a counterrevolution which goes against Western totalitarianism and the massacres in Asia and Africa. Marcuse emphasises the role of art, literature and music as revolutionary forms that are capable of creating an aesthetic model of intervention, which corresponds to the practice of German school playwrights and stage performers, such as Peter Handke (n. 1942), R. W. Fassbinder (1945-1982) or Heiner Müller (1929-1995), among others.

Libertarian Aesthetics

While previous aesthetics maintained the division between subject and object, between ideal and real, libertarian aesthetics became categorical proclaiming the liberation of desire and the imaginary. Nature presents itself as an overflowing reality of force into which Man would enter through the idea of a wild perception. From the traditional principles of nature, inspiration and spontaneity, Mikel Dufrenne (1910-1995) associated the pleasure of creativity and utopian practices. His existentialist view of Art was influenced by Karl Jaspers (1883-1969) and Paul Ricoeur (1913-2005).

In *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*),⁵¹ Dufrenne “proposes to trace the specificity of aesthetic experience vis-à-vis other modes of human relationships in the world”.⁵² The artwork and aesthetic object are distinct concepts explained by intentionality. The former is a product of the artist's activity while the latter is defined by the aesthetic experience which in turn defines the former. In *Esthétique et Philosophie* (1976, *Aesthetic and Philosophy*), “affinity” and “intentional pact” are defined by a relationship not only between creator and work of art – it is contained in it, as result of its intentionality – but also in the privileged relationship established in the observer's aesthetic experience when “rethinking the subject of intentionality”.⁵³ The event that stimulates life will be the work of art, because happiness, fantasy or even madness are introduced into it. A *happening*, a party, the sign art, the pop concepts, and the body art are artistic objects in which art challenges itself. Each action relocates the space of reflection to a non-conventional area without field compartmentalisation to revive aesthetics, change perspectives, clash “bourgeois”

51 Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. trans. Edward S. Casey (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

52 Eunice Pinho, “A Estética de Dufrenne ou a Procura da Origem”, *Revista Filosófica de Coimbra* 3/6 (1994), 361.

53 Ibid., 364.

concepts, and assume new artistic arguments. By replacing representative systems with matrices of creativity, an artist expands the concept of Art rather than defines it or retain essences and artistic ideals. Thinking is also an art, *ergo agitprop*.

If theory empties itself, the exaltation of individualism is remarkable. Art is no longer a matter of individual taste, a way of pleasing, a reason for consensus, nor of common rules that lead to theorising. The meaning is obtained from the observation of the process in which the absence of style, the lack of syntax, and of grammaticality are the system rules; language is worth for what it stimulates – desire – rather than what it means – “a process and not an end, a production and not an expression”:

*Discoursing about art tends to bring together art discourse, and aesthetics to become programs. (...) Meaning is timeless, and Time is meaningless.*⁵⁴

Concluding and moving forward to a new age

What will be done? What paths will the 21st century propose in terms of art perspectives?

It seems that what intentionality expressed by Almada Negreiros almost a century ago extends over time as the *perpetuum mobile* of existential relativity. And if all roads lead to Rome, common sense asserts, then, after this panoramic view of ways of understanding Aesthetics we feel that our modernity will remain pointing us to the ways leading to Art, at the same time to artistic product and fruition by the maker, the spectator, the critic, the seller, the buyer, the collector, the copycat, the copyist, the counterfeiter, by a myriad of glances, perspectives and intentions, *i.e.*, the “constitutive feature of consciousness”.⁵⁵

Is the concept complex, or human nature complicates it?

In relation to human nature, there are those who consider Art as imitation, those who consider it as entertainment, and those who understand it as manufacturing artwork. Divergence becomes consensual when it is assigned the duty to transfigure, to surpass reality by the use of idealisation: a reality seen and corrected by man who reappears in it as a transformed concept and a transforming element. The realistic scene, which is deceptively thought to be real, will always be more idealistic than veristic. As Aristotle would say: “*poetry is truer than history*”. Once more we return to the starting point, stating that in the beginning there was the Word, the *verbum*, therefore the *logos*. The artistic recreation of the world is pure invention which needs human deep intelligence when referring to Art. Without the dramaturgy of mankind, there will not be a dramaturgy in theatrical performance. This presents itself as a transposition of reality, of the referent, through specific forms. In essence, we are dealing with

54 Huisman, *L'Esthétique*, 69.

55 Pinho, “A Estética de Dufrenne ou a Procura da Origem”, 364.

the transubstantiation of an ordinary world into a transcendent world, transposing everyday reality into a *suprareal* reality that the aesthetic experience establishes as an autonomous practise in which a criterion corresponding to the degree of transfiguration can be defined: the less natural, the more artistic, the less trivial, the more global art. The metaphysics of art history will not fail to expose an evolutionary eclecticism that admits all arts and schools according to an elementary process. Art will, therefore, continue to idealise the best of all worlds, even if by antinomy. As a stylisation of the real, it will continue to promote existence, the creation of forms, beyond the mere production of beauty through the works of a Conscious Being in a permanent oscillation among positivist, idealist, critical and libertarian models according to the cultural degree of the societies that consume them in this so-called globalised world. And we will not be much mistaken if, despite the changing paradigms of each time, the essence of the discussion of Beauty and Truth through the spectacular form of the Arts remains what Baudelaire (1821-1867) felt in his time:

*Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une. (...) Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.*⁵⁶

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

56 *Inevitably, beauty is always of a double composition, although the impression that it produces is one. (...) Beauty is made of an eternal, invariable element, the quantity of which is exceedingly difficult to determine, and of a relative, circumstantial element, which will be, if you will, in turn, or together, the epoch, fashion, morality, passion. Without this second element, which is like the amusing, titillating, appetizing envelope of the divine cake, the first element would be indigestible, invaluable, unsuitable, and inappropriate to human nature. I challenge anyone to discover any beauty sample that does not contain these two elements.* Charles Baudelaire, “Le beau, la mode et le bonheur”, *Le Figaro*. (10^e année – 916, 26.11.1863) 1-2.

BIBLIOGRAPHY / KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max. *Dialectic of Enlightenment*, translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Adorno, Theodor W.. *Aesthetic Theory*, Translated by R. Hullot-Kentor Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1997.
- Adorno, Theodor W.. *Negative Dialectics*, Translated by E. B. Ashton. New York: Seabury Press, 1973.
- Aristotle. *The Poetics of Aristotle*. Translated by S. H. Butcher. 3ed edition revised. London: Macmillan, 1902.
- Baudelaire, Charles, “Le beau, la mode et le bonheur”, *Le Figaro* 916 (26.11.1863), 1-2.
- Benjamin, Walter, “The task of the Translator.” In *Illuminations: Essays and Reflections*. Translated by Harry Zohn. Edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968, 69-82.
- Benjamin, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” In *Illuminations: Essays and Reflections*. Translated by Harry Zohn. Edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968, 217-252.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*, Translated by John Osborne. Verso books, 2003.
- Braun, Edward. *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage*. Iowa: University of Iowa Press, 1995.
- Brecht, Bertolt & Willett, John. *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964.
- Buse, Peter, “Archaeology of an acting style: Stanislavski, Brecht and the subject”, *European Journal of Cultural Studies*, 2 (1998), 219-238.
- Cano-Ruiz, J., “As emotividades e o sentimento humano da Arte”, *A Batalha* 115, 5-6.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of Theatre*. 5th ed. London: William Heinemann, 1911.
- Croce, Benedetto. *Aesthetics as a science of expression and general linguistics*, Translated by Douglas Ainslie. London: MacMillan and Co, 1909.
- Dufrenne, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Translated by Edward S. Casey. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London/ New York: Routledge, 1980.
- Fechner, Gustav Theodor. *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf, 1876.
- Ferreira, Guilherme Pires, “O conceito de Belo em geral na Estética de Hegel: Conceito, ideia e verdade”, *Revista Eletrônica Print by Metávoia*, São João del-Rei/MG, 13 (2011), 81-90 <http://www.ufsj.edu.br/revistalable>.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. Translated by Joe Riley. London/ New York: Routledge, 2002 [1st ed. 1990].
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European perspective*. Translated by Joe Riley. Iowa: University of Iowa Press, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London/New York: Routledge, 2008.
- Flynn, Daniel J. *Intellectual Morons: How Ideology Makes Smart People Fall for Stupid Ideas*. New York: Crown Forum, 2004.
- Holman, Christopher. *Politics as radical Creation: Herbert Marcuse and Hannah Arendt*. Toronto/Buffalo/ London: University of Toronto Press, 2013.

- Hoover, Marjorie L. *Meyerhold: The art of conscious theatre*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1974.
- Huisman, Denis. *L'Esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1954.
- Hulle, Dirk van. *A new Cambridge companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University press, 2015.
- Jangfeldt, Bengt. *Majakovsky and futurism 1917-1921*. Stockolm: Almqvist & Wiksell International, 1976.
- Loureiro, Isabel Maria (ed.), *Herbert Marcuse: A grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- Picon-Vallin, Béatrice, “Vers un ‘super-acteur’?” In *Etudes théâtrales, L'acteur entre personnage et performance* 26 (2003), 59-68.
- Pinho, Eunice, “A Estética de Dufrenne ou a Procura da Origem”, *Revista Filosófica de Coimbra* V.3, 6 (1994), 361-396.
- Piscator, Erwin. *The Political Theatre. A History 1914-1929*. Translated by Hugh Rorrison. London: Eyre Methuen, 1980.
- Proust, Sophie. *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Paris: L'Entretemps, 2006.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*. C. Bally et A. Sechehaye (ed.). Lausanne/ Paris: Payot, 1916.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Translated by W. Baskin. Glasgow: Fontana/ Collins, 1977.
- Schelling, Friedrich von. *The Philosophy of Art: An Oration on the Relation between the Plastic Arts and Nature*. Translated A. Johnson. London: John Chapman, 1845.
- Vitez, Antoine & Curmi, André, “La ‘direction d’acteur’”, *Théâtre/Public* 64-65 (juillet 1985).
- Weiberger, Jean. *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamin publishing Company, 1984.
- Weimann, Robert, “Author’s Pen and Actor’s Voice: Playing and Writing in Shakespeare’s Theatre”, in *Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture*. Edited by Helen Higbee and William West. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.



Sürgünden Sahneye Dönen Günah Keçisi: *İo*

Exiled Scapegoat Returns to the Stage: Io

Verda Habif¹ 



¹Öğretim Görevlisi, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: V.H. 0000-0003-3399-8105

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Verda Habif,
Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
Tiyatro Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: verdahabif@gmail.com

Başvuru/Submitted: 06.04.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested:
16.04.2021

Son Revizyon/Last Revision Received:
29.04.2021

Kabul/Accepted: 11.05.2021

Atıf/Citation:

Habif, Verda. "Sürgünden Sahneye Dönen Günah Keçisi: *İo*" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 32, (2021): 95-114.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.910393>

ÖZ

Bu çalışma Studio Oyuncuları'nın 13 Kasım 2019'da 23. İstanbul Tiyatro Festivali'nin açılış oyunu olarak ilk defa gösterimini yapan ve kaynağını Grek mitlerinden alan *İo* oyununun tarih, şiddet, bellek, mitoloji ve güç ilişkileri bağlamında metnine ve sahnelenmesine dair dramaturjik bir analizini sunar. Bu analizin bağlamını oluşturan olgularla ilgili düşüncelerini geniş bir perspektif içinde ortaya koyan antropolog ve düşünür René Girard'ın sunduğu trajik kavramının bileşenleri arasında bulunan günah keçisi ve kurban olguları *İo* mitleri ile *İo* oyunu arasında dramaturjik bir patika çizmek için bu çözümlemeye temel alınmıştır. Bu şekilde, *İo*'nun metni ve sahnelemesi aracılığıyla tarihsel bilincin anlatılar ve söylemler aracılığıyla toplumlarda şiddeti meşrulaştıran bir mekanizmaya dönüşmesini eleştiriye açtığı ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *İo*, Studio Oyuncuları, René Girard, Mitoloji, Günah Keçisi

ABSTRACT

This article presents a dramaturgical analysis of Studio Oyuncuları's most recent play based on Greek mythology. *İo*, themed on history, violence, memory, mythology, and power relations, premiered on November 13, 2019, as the inaugural stage offering of the 23rd Istanbul Theater Festival. The study's analysis was grounded in anthropologist and philosopher René Girard's postulation of the concepts of scapegoat and sacrifice as components of the notion of tragic. A dramaturgical path was thus constructed between the *İo* myths and the play. The study outcomes revealed that the text and staging of *İo* enable criticism of the transformation of historical consciousness into a mechanism of narratives and discourses that legitimize violence in societies.

Keywords: *İo*, Studio Oyuncuları, René Girard, Mythology, Scapegoat



EXTENDED ABSTRACT

Studio Oyuncuları's most recent production *Io* premiered on November 13, 2019, as the inaugural stage offering of the 23rd Istanbul Theater Festival. The staging of this play and its present-day text based on Greek myths challenges the mythological narratives of the West. *Io* is a *nymph* known in classical mythological texts as the princess of Argos and daughter of the river god Inachus. The play discusses concepts emanating from the revelation of biases in representations of the tragic hero *Io* by reconsidering the narratives based on her character. In this context, the idea of the tragic from the contemporary point of view and the political significance of revisiting myths and reviewing their functions in structuring societies are discussed via artistic performance.

The playwright and director of *Io*, Şahika Tekand, disassembles the mythological discourse functioning as the foundation of the Western society through an aesthetic deconstruction of the myths that construct the narratives surrounding this character. Therefore, this study resorted to the theories mooted by the anthropologist and philosopher René Girard to dramaturgically analyze how this deconstruction works its way artistically through the play. Girard presented one of the most comprehensive perspectives on the functioning of myths in modern Western society, contemplating the relationship between tragedies, mythologies, and history; the social role discharged by myths; and the concept of the tragic. To accomplish the study objectives, a conceptual axis was drawn from Claude Levi-Strauss to Girard to better elucidate the stated ideas.

Io asks ethical questions about human existence by associating the concept of the tragic with the blindness, deafness, and amnesia of society in the face of the violence that humanity is currently subjected to in contemporary global systems. Hence, this article examines how the notion of the tragic is handled in *Io* by utilizing the conceptual constructs of the scapegoat and sacrifice, components of Girard's theory of tragedy, to scrutinize the myths of this ancient hero. The study's rationale establishes a dramaturgical link between the play and Girard's approach, which elucidates the use of narratives and discourses to effect the transformation of historical consciousness into a mechanism that legitimizes violence in societies. Accordingly, this paper aims to contribute to the relevant scholarship by enlightening the dramaturgical foundation of the text and staging of Studio Oyuncuları's *Io*, rather than attempting to offer a critical discussion of Girard's approach to the concept of the tragic.

Nevertheless, the relevance of this study to Girard's theory is not limited to a simple summary of his ideas and pivotal concepts. Instead, this paper also intends to apply these concepts to the analysis of myths concerning *Io*, a task that has not yet been accomplished. Thus, while aiming to contribute to the literature on the study of these myths through Girard's perspective, this paper also demonstrates that the play *Io* purposes to create mythical distress by deconstructing reader or viewer perceptions of mythological discourse, the formation of which is illuminated by the Girardian analysis.

Girard analyzes the tragic cycle of the system mentioned here via the phenomena of the scapegoat and victim. This perspective illuminates how violence operates via a historical mechanism. Girard points to the persecution that occurs through narratives that reveal the views of the writers of history. In directing the viewer's gaze to this persecution, *Io* aims to express that violence exists both in the act of persecution and its consequent distortions, oblivion, and inaction. In the last episode of the play, Prometheus extends an invitation to humanity to claim its power and will instead of accepting the role of again becoming the persecutor in the cycle of violence.

To conclude, the text and the staging of *Io* criticizes myths, heroes, anti-heroes, and indeed every icon that humanity has created to enable the functioning of the contemporary world order in which we live. In so doing, *Io*'s text and staging reveal the veiled violence that forms the essence of the Western society, proposing that real change can be achieved by a radical confrontation and an exodus from the cycle of the system.

Giriş

İlk defa 13 Kasım 2019’da 23. İstanbul Tiyatro Festivali’nin açılış oyunu olarak sahnelenen ve Studio Oyuncuları ile İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın ortak yapımı olan *İo*, Grek mitlerine dayanarak günümüzde yazılmış metni ve sahnelemesi aracılığıyla Batı’nın mitolojik söylemiyle hesaplaşır. Oyun, nehir tanrısı İnakhos’un kızı Argos prensesi İo’nun trajik öyküsünü yeniden ele alışıyla, mitolojik metinlerde ve aktarımlarda İo’nun temsil ediliş biçiminin ardına bakıldığında açığa çıkan kavramları tartışmaya açar. Bu bağlamda, günümüzde toplumları var eden mitleri ve trajik olanı konuşmanın politik yanı vurgulanır.

Modern Batı toplumu açısından mitlerin işlevine ve onları konu alan tragedyaaların tarihle ve mitolojiyle ilişkilerine dair en bütünlüklü bakış açılarından birisini antropolog ve düşünür René Girard sunar. Bu çalışma da, mitlerin toplumsal işlevi ve trajik olan açısından Studio Oyuncuları’nın *İo* oyununun Girardcı kavramlardan yardım alarak dramaturjik bir analizini sunmayı amaçlamaktadır. *İo* oyununun dramaturjik çıkış noktası mitoloji ile toplumsal düzen ilişkisi bağlamında trajik olanı günümüzde insanlığın sistem içinde maruz kaldığı şiddete karşı kör ve sağır eden belleksizlikle ilişkilendirerek insanın varoluşuna dair etik sorular sormaktır. Girard’ın sunduğu trajik olgusunun bileşenleri olan günah keçisi ve kurban kavramları ile mitleri kıymacı bakış açısı üzerinden analiz ederek tarihsel bilincin anlatılar ve söylemler aracılığıyla toplumlarda şiddeti meşrulaştıran bir mekanizmaya dönüşmesine dair ortaya koyduğu yaklaşım, Grek mitlerinin trajik kahramanlarından Argos prensesi İo’ya dair mitlerle *İo* oyunu arasında dramaturjik bir köprü kurarak trajik olanın hangi bağlamda ele alındığını ortaya çıkarmak için oldukça elverişlidir. Buna bağlı olarak, bu makale Girard’ın trajik olana yaklaşımına veya *İo* oyununa dair eleştirel bir tartışma sunmaya çalışmaktan ziyade bu ikisini yan yana getirerek söz konusu oyunun dramaturjik zeminini metni ve sahnelemesi ile ilişkilendirmek suretiyle aydınlatarak alana katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Girard’ın, düşüncelerine eleştirel yaklaşmasına rağmen, mitoloji, toplum ve tarih arasındaki ilişkiye dair sorduğu soruları yerinde bularak baz aldığı düşünürlerden Claude Lévi-Strauss’un yapısalcı yaklaşımına da, Girard’ın mit, tarih, dil ve kültür arasında kurduğu bağlantıların kaynakları açısından kısaca değinilecektir.

Şunu da belirtmek gerekir ki, bu çalışmadaki girişimin Girard’la alakalı kısmı İo mitlerini onun anahtar kavramları aracılığıyla bir analize tabi tutmayı içerir; böylece bir yandan bu mitlerin çözümlenmesine dair literatüre bir katkıda bulunmak amaçlanırken, diğer yandan *İo* oyununun bu çözümlenmenin aydınlattığı tarihsel bakış açısını estetik öğeleri ve biçimsel kurgusu aracılığıyla yapıbozumuna uğratarak mitsel bir sarsılma yaratmayı amaçladığı gösterilmeye çalışılacaktır.

İo’nun yazarı ve yönetmeni Şahika Tekand’ın, 2000’li yılların başlarında yaptığı *Oidipus Üçlemesi*, ‘günümüzde tragedyanın ve trajik olanın ne anlama geldiği’ sorusunu temel alır.

Oidipus Üçlemesi, çağdaş insanın temel tragedyasının tragedyasını yitirmiş olması düşüncesi üzerine şekillenmiştir. Biçimsel özellikleri ve metni itibarıyla bu üçlemeye bilinçli olarak göz kırpan *İo*, aynı zamanda Aiskylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyasına günümüzde yazılmış bir devam metni olarak da okunabilir. Bu doğrultuda *İo*'yu yine Tekand'ın, uluslararası bir proje olan *Promethiade*¹ kapsamında *Zincire Vurulmuş Prometheus*'tan yola çıkarak yazdığı ve sahnelediği *On Adımda Unutmak (Anti-Prometheus)* adlı oyununun devamı olarak yorumlamak da yerinde olacaktır. *On Adımda Unutmak (Anti-Prometheus)*, Prometheus'un verdiği ateşle yolu aydınlanan insanoğlunun sınıf atlamak uğruna kim olduğundan ve geçmişinden vazgeçmesi sonucunda günümüzde gömülmüş bulunduğu karanlıktan söz eder ve bu oyunda çağdaş insanın en temel sorununun “unutmak” olduğu vurgulanır. Bu hafıza kaybı teması Tekand'ın neredeyse diğer bütün oyunlarında da merkezdedir.² Keza, *İo*'da da, Tekand temel yapıyı bu hafıza kaybı üzerine kurar; bilgi, ateş, irade, görme, düşünme ve hatırlama gibi kavramlar üzerinden toplumsal belleği zayıflayan ve yok olan toplumlara yeni bellekler inşa eden anlatıları çağımızda iktidarların statükoyu sürdürebilmek için dayandığı en büyük dayanak şeklinde ele alıp buna dair eleştirel bir tartışma ortaya koyar. Oyunun bu eleştirel bakışı nasıl sağlamaya çalıştığını inceleyebilmek için öncelikle hesaplaştığı temel meseleye bir bakmak yerinde olacaktır. Bu mesele tarih, gerçeklik, mitler ve tragedya arasındaki ilişkinin bizzat kendisidir.

1. “Mitoloji nerede biter? Tarih nerede başlar?”³

Herodotos, Akdeniz'de dolaşır hikâyeler toplamaya başladığı günden beri, mitolojinin tarihe ve tarihsel bilince temas ettiği noktalar muğlak olmakla birlikte, bu ilişkiyi çözümlmek için yapılan çalışmalar toplumları anlamak yolunda pusula işlevi görmektedir. Bu çalışmalar keskin bir doğa-kültür ayrımı veya bu ayrımın muğlaklığı bağlamında farklı bakış açılarıyla yoğunlaşmaktadır.

Bu çerçevede birçok antropolog, tarihçi ve düşünür, tarih, mitoloji ve tragedya arasındaki ilişkiyi araştırmış ve sorgulamıştır: Bu üçü arasında doğrudan bir ilişki var mıdır? Her biri diğerine müdahale ederek ve yeni buluşlarla ötekini biçimlendirerek oluşturmakta olabilir mi? Hangisi kaynağını diğerinden almıştır? Mitlerin toplumların tarihsel bilincini oluşturmaktaki işlevi nedir? Tarihsel bilincin gerçeklikle ilişkisi nedir? Bu sorulara verilen farklı cevaplar, dünyayı, insanın toplumla ilişkisini ve bu bağlamda trajik olanı ele aldığı için kaçınılmaz olarak politiktir.

Bu konular üzerine yapısalcı bakış açısıyla çalışan Claude Lévi-Strauss'un sorusu çarpıcıdır; “*Bilimsel tarih yapmaya çalıştığımızda, gerçekten bilimsel bir şey mi yapıyoruz yoksa pür*

1 *Promethiade* projesi 2010 yılında *İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, Ruhr 2010 Avrupa Kültür Başkenti, Stiftung Zollverein* ve *Hellenic Festival* ortaklığında gerçekleştirilmiştir. Projeye Türkiye'den Studio Oyuncuları, Yunanistan'dan Attis Tiyatrosu ve Almanya'dan Rimini Protokoll katılmıştır. Her topluluktan Aiskylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'undan yola çıkarak birer eser üretmeleri istenmiştir.

2 Özellikle *Karanlık Korkusu* (2008) başlı başına bu temanın işlendiği bir oyundur.

3 Claude Lévi-Strauss, *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2013), 56.

tarih kılmaya çalışarak kendi mitolojimizin içinde mi sıkışıp kalıyoruz?”⁴ Tarihle mitoloji arasındaki bu muğlak ilişkiyi sorgulayan Lévi-Strauss, öncelikle, mitler aracılığıyla kültürü kuran mekanizmayı irdelemiştir.⁵ Ona göre, “mit, doğasında bulunan rasyonel mantık yapısı sayesinde insanın kültürü üretebilmesini sağlamıştır.”⁶ Lévi-Strauss, toplumların varlıklarını sürdürebilmek için düzensizliği düzene sokma ihtiyacı duyduklarını ve bunu sağlamak için de ayırma, bölme ve sınıflandırma mekanizmalarına başvurduklarını belirtir.⁷ Bu mekanizmanın bir sonucu olarak ortaya çıkan mitolojiyi “insanın doğal yaşamdan kültürel evreye geçiş döneminin düşünce ve söylem yapısı olarak”⁸ tanımlar ve iddiasını *Mit ve Anlam* adlı eserinde “Mit bir dil biçimidir”⁹ diyerek güçlü bir ifadeyle ortaya koyar. René Girard ise, tartışmayı Lévi-Strauss’un bıraktığı yerden daha ileriye taşıyarak dikkatimizi bu sembolik düzlemin ortaya çıkışına, yani kökenindeki gerçek toplumsal koşullara doğru yöneltir.¹⁰ O da, düzensizliği düzene sokan mekanizmanın dilin ta kendisi olduğunu ve bu şekilde dilin kültürün kurucu unsuru haline geldiğini ifade eder; “Ayrım, dışlama ve birbirine bağlanma mekanizmaları kurucu sürecin ürünleridir.”¹¹ Ancak Girard’a göre toplumları anlayabilmemiz için bu kurucu sürecin şiddet olgusuyla ilişkisine de bakmak gereklidir. Bu düzensizliğin hem temelindeki hem de yaratıcısı olan toplumsal koşulların kontrolsüz bir tür şiddete yol açtığını vurgular. Bu düzensiz durumu ehlileştirilmek için ise dilin devreye girdiğini savunur: “kontrol edilemeyen olgular bir kontrol izlenimi yaratmak amacıyla sık sık yeniden adlandırılır.”¹² Keza, adlandırmak ehlileştirici bir tür şiddet içerir. Girard, bu edimin işlevinin kaosu yol açacağı kötücül bir tür şiddeti engellemek olduğunu vurgular. Ona göre, tarihsel metinler ve mitler, tam da bu işlevi yerine getirmektedir; şiddeti adlandırarak bir kontrol izlenimi yaratmak ve bu karmaşayı sağlamak.

Girard, toplumsal düzlemde var olan bu şiddetin tarihsel metinler ve mitler aracılığıyla ehlileştirilme mekanizmasının işleyişinin bir takım ortak özelliklerde tespit edilebileceğini öne sürer. Öncelikle, toplumlarda şiddetin ortaya çıkmasının sebebinin farklılıkların yitimi olduğunu vurgular: “Düzen, barış ve bereket kültürel farklılıklara dayanıyor. Düşmanlığı çığırından çıkaran farklılıklar değil, farklılıkların yitimidir.”¹³ Farklılıkların yitimine toplumsal veya doğaya dair (doğal afetler gibi) krizler sebep olur; bu krizler toplumları böler, dağıtır ve şiddetin çığırından çıkmasını tetikler. Şiddet şiddeti doğurur ve bir kar topu gibi büyüyerek

4 A.g.e., 59.

5 Lévi-Strauss’un, Girard’ın ve başka diğer antropolog, düşünür ve kültür tarihçilerinin bu konudaki düşüncelerini dair ayrıntılı ve karşılaştırmalı bir tartışma için bkz. Oğuz Arıcı, “Muğlaklık ve Tragedya” (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009), 82-86.

6 Ahmet Uğurlu, “Claude Lévi-Strauss’ta Mitos”, *İnsan & Toplum Dergisi* 4/7 (2014), 122.

7 Lévi-Strauss, *Mit ve Anlam*, 25-33.

8 Uğurlu, “Claude Lévi-Strauss’ta Mitos”, 113.

9 Lévi-Strauss, *Mit ve Anlam*, 8.

10 Girard’ın Lévi-Strauss üzerine düşünceleri için bkz. René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay (İstanbul: Kanat Yayınları, 2003), 317-360.

11 A.g.e., 337.

12 René Girard, *Günah Keçisi*, çev. Işık Ergüden, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2018), 12.

13 Girard, *Şiddet ve Kutsal*, 68.

toplumun düzenini alt üst eder. Bu kontrolsüz şiddetin yol açtığı kaosu düzene sokmanın yolu iyicil olarak görülen bir tür şiddetin dikkatli ve kontrollü uygulandır. Bu da şu şekilde cereyan eder: Eğer toplumun içinden bir kişinin ötekilerden daha suçlu olduğuna inanılırsa bu suç fikri insanların kolektif etkileşimini yaratacaktır. Bu şekilde, öldürülmesi ya da toplumdan dışlanması, sürülmesi gereken bir kurban fikri oluşur ve herkes ona karşı birleşir. Herkesin ortak olarak suçladığı bu kişi, şiddetin çığırından çıkmasının sorumlusu olarak ilan edilir ve toplumun “günah keçisi”ne dönüşür. Günah keçileri ancak öldüklerinde veya sürüldüklerinde toplumdan şiddetin yarattığı kirliliği temizleyerek, barış getirirler. Böylece, en büyük kabahatli, toplumun başlıca dayanağı haline gelir. Kutsallık ya da kurban fikrinin kaynağında da bu süreç işler. Öyle ki, kutsal olan hem soyludur hem de lanetli. Ancak Girard’a göre bütün bu süreç, kıyımcıların bakış açısından üretilmiş bir yanılsama üzerine kuruludur, çünkü, günah keçisi mekanizması aslında krizin kaynağı olan sorunu çözmez, bu sorun nedeniyle ortaya çıkan insan ilişkilerindeki bozulma üzerinde etkili olur ve bu sırada sorunun nesnel kaynağı üzerinde etkili olduğu izlenimini yaratır. Böylece kaotik gerçeklik sembolik düzlemde düzene sokulmuş olur, tıpkı dilin yaptığı gibi.

Girard’a göre, mitlerin işlevi düzeni sağlamak için toplumun temelindeki kurucu şiddeti ayınlaştırarak anımsatmaktır. Keza mitlere bakınca hepsinde aynı örüntünün bulunduğu görülür: bir kişinin bütün bir toplum tarafından öldürülmesi veya sürgüne gönderilmesi. Devletler de bu günah keçisinin ayinsel cinayeti üzerine yapılarını inşa ederler. Dolayısıyla, toplumlar şiddetin ortadan kalkması için değil, şiddetin ta kendisi üzerine kurulurlar. Tarihin, politikanın ve toplumun masumiyetine dair bütün tarihsel bilincimiz ve bakış açımız da aslında şiddetin ta kendisi üzerine varlığını inşa edenler tarafından şekillendirilir. Girard, mitleri ve tarihsel metinleri bu bağlamda, şiddetin kendisi üzerine varlığını inşa edenlerin taşıdıkları kıyımcı bakış açısını deşifre etmeye çalışır. Ona göre bu metinler ve aktarımlar; “*çoğu zaman kolektif olarak yaşanan gerçek şiddetin, kıyımcıların bakış açısıyla kaleme alınmış, dolayısıyla karakteristik çarpıtmalardan etkilenmiş raporlardır.*”¹⁴ Girard’a göre, kıyımcılar katliamlarının hiçbir yönünü örtbas etmeye çalışmazlar çünkü onlara göre kıyımları haklıdır. Haliyle, anlatılarda kıyımın dayandırıldığı sebepler gerçek olmayabilir ama kıyımın kendisi mutlaka gerçektir. Girard, kıyımcı zihniyetin yarattığı yanılsamanın kıyımın varlığını yalanlamak yerine, doğruladığını öne sürer. Ona göre, kıyım metinlerinde ortak olarak rastlanan bir takım basmakalıpların varlığı bunu kanıtlamaktadır. Böyle metinlerde bu basmakalıplar üzerinden hem gerçek şiddetin hem de bu şiddeti meşrulaştırıcı kıyımcı zihniyetin varlığının izni sürmek mümkündür.

Girard’ın ileri sürdüğü basmakalıplardan birincisi kıyımın gerçekleşmesine neden olan şiddeti doğuran bir takım toplumsal krizlerin varlığıdır. Kıyım genellikle kriz zamanlarında meydana gelir. Bu krizler normal kurumların sarsılmasına yol açar ve sürü ya da yığın oluşumuna sebep

14 Girard, *Günah Keçisi*, 19.

olur. Bu durum halihazırda gücünü ve etkisini kaybetmiş olan kurumlar üzerinde büyük ölçüde baskıya neden olabilir, hatta onları tümüyle yerlerinden edebilir. Bu krizlere bazen dışsal, bazen de içsel sebepler yol açar; kimi zaman ardından açlığın da geldiği salgınlar, aşırı kuraklık, su baskını veya politik karışıklıklar ve dinsel çatışmalar... Ancak her durumda, kültürel ayrımları tanımlayan kural ve farklılıkların silinmesine yol açarlar. Kurumların yıkılmasıyla, hiyerarşik ve işlevsel farklılıklar ortadan kalkar. Bu durumda insanların kendilerini buldukları bu yeni tanımsız durumun içinde başlarına gelen şeyi adlandırma ihtiyaçları doğar. Girard bu durumu şu şekilde açıklar; “*Kültür silikleştiğinde insanlar kendilerini güçsüz hissederler; felaketin büyüklüğü karşısında şaşkına dönerler ama doğal nedenlerle ilgilenmek akıllarına gelmez; bu nedenleri daha iyi tanımakla onlar üzerinde etkide bulunabilecekleri fikri rüşeym halde kalır.*”¹⁵ Burada aslında dağılan şey insan ilişkileridir. Fakat insanlar bununla yüzleşemezler ve sorumluluğunu alamazlar, dolayısıyla bunun yerine onlara hiçbir bedeli olmayacak şekilde müşterek bir biçimde toplumu külliyen suçlamaya ya da zararlı olduğu konusunda kolayca ortak olarak uzlaşılabilir bir takım nedenler yaratarak başka kişilere suçu yüklemeye meyillidirler.¹⁶

İkinci basmakalıp, kolektif kıyımlardaki suçlama konuları ve kurban olarak seçilenlerin evrensel özellikleri üzerinden gerçekleşir. Girard, kınanan kişilerin yani günah keçisi olarak seçilen kurbanların kıyımına uğratılabilir kategorilere ait kişiler olmalarına dikkat çeker. Bu kategorilerin ölçütleri kültürel, dinsel veya fiziksel özelliklere dayanır. Azınlık olma, hastalık, delilik, genetik bozukluklar, sakatlıklar ve fiziksel anormallik¹⁷ gibi ortalamayı belirleyen toplumsal statüden herhangi bir yöne doğru uzaklaşılmasına yol açan her türlü aşırı özellik olabilir.

Üçüncü basmakalıp ise suçun niteliğindeki farksızlaştırıcı özelliktir. Girard’a göre, krizin farksızlaştırıcılığının sorumluluğunu kurbanlara atmak için, toplum onları farkların silinmesine neden olan suçları işlemekle suçlar.¹⁸ Zira, seçilen kurbanlar da genellikle bu suçlara yatkın görünür. Onlara atfedilen farksızlaştırıcı nitelikte suçlar, ele alınan kültüre göre değişir ve genelde o kültürün en mutlak tabularını ihlal eden suçlardır. Bu suçların bir diğer özelliği bireysel ile kolektif arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaları ve çatışma hâlindeki kişilerin kimlik yitimine sebep olmalarıdır. Farksızlaştırıcı suçların bulaşıcılık yoluyla tüm topluma sirayet etme riski vardır bu nedenle tehlikeli görülürler. Baba katli, ensest, topluluğun fiziksel ya da ahlaki zehirlenmesi gibi suçlar örnek olarak gösterilebilir.

Grek mitolojisinde nehir tanrısı İnakhos’un kızı, Argos prensesi İo’nun başından geçenlere dair çeşitli söylenceler de aktarımlarında kıyımcı bakış açısının olduğunu doğrulayan bu basmakalıpları taşır. İo oyunu ise işte bu mekanizmayı tartışarak bu basmakalıpların kurmaca

15 A.g.e., 25.

16 A.g.e., 25.

17 Girard, “anormal” sözcüğünün hem soylu hem lanetli olduğundan söz eder. A.g.e., 30.

18 A.g.e., 34

niteliğini açığa çıkarır. Bunun oyunda nasıl işlediğine bakmadan önce İo mitlerine¹⁹ Girardcı bir bakış atalım.

2. Mitolojik ve Tarihsel Kaynaklarda İnakhos'un Kızı İo ve Kurbanlık İşaretleri

İo miti klasik antikiteden günümüze kadar oldukça popüler olmuştur. Zeus tarafından hamile bırakılan, Hera tarafından ineğe dönüştürülen, ilkin yüz gözlü Argos²⁰ tarafından takip edildiğinden, daha sonra da başına musallat edilmiş olan keneden²¹ kaçtığı için âdeta delirmişçesine başıboş bir şekilde hiç durmadan amaçsızca oradan oraya dolaşan ve yolculuğu sırasında Avrupa'dan Asya'ya kıta aşarak Argos'tan Mısır'a varan, nihayet Nil kenarında bir oğul doğuran ve tekrar insan biçimine kavuşan bu meczuba dair hikâyeler farklı versiyonlar halinde birçok kaynakta yer alır. Hatta, *Herodot Tarihi* İo'nun başından geçenlerin öyküsüyle başlar.²² Diğer yandan, Konstantinou'nun belirttiği üzere 5. Yüzyıl külliyatından içinde İo'nun geçtiği hiçbir metnin tarihi bile kesin olarak bilinmez; sanki İo'nun kendisi gibi bu metinlere dair bilgiler de pusulasızdır. Bu belirsizliğin içinde İo'ya üç farklı tragedyada rastlıyoruz. İlk, Aiskhylos'un *Yalvaran Kadınlar*'ında bir koro bölümünde İo'dan ve sürgündeki hikâyesinden söz edildiği görülür. *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta ise bu defa bir karakter olarak karşımıza çıkar. Son olarak da metni günümüze ulaşmamış olan Sophokles'in *İnakhos*'unda yer aldığı bilinir. Ancak bu oyuna dair kısıtlı bilgilerin ışığı İo'nun bu metinde bir karakter olarak yer alıp almadığı konusunu aydınlatmaya yetmemektedir, *Yalvaran Kadınlar*'daki gibi bu metinde de ondan sadece söz edilmiş de olabilir.²³

Mitolojik kaynaklarda İo, bir "*Naiad-nimfasi*"²⁴ olarak geçmektedir. Güney Yunanistan'da bulunan Argos şehrinin kralı nehir tanrısı İnakhos'un kızıdır ve oradaki Hera tapınağında rahibelik yapar. İo'nun kaderi Zeus'un günün birinde onu görüp güzelliğine vurulmasıyla ve onunla birlikte olmasıyla değişir. Durumu öğrenen Hera'nın kıskançlığından İo'yu korumak için Zeus onu bir ineğe dönüştürür. Bunun üzerine Hera ineğin kendisine verilmesini ister, ve yüz gözlü dev Argos'u başına bekçi olarak diker. Zeus sevgilisini kurtarması için oğlu Hermes'i görevlendirir ve Hermes de Argos'u öldürür.²⁵ Ama Hera İo'nun peşini yine bırakmaz, ona bir

19 Mitolojik hikâyeler farklı tarihlere ve bölgelere ait kaynaklarda aktararak günümüze geldiği için birçok değişik versiyonları bulunmaktadır. Burada değerlendirme için başvurduğumuz versiyon Tekand'ın oyunu için baz aldığı versiyon olacaktır.

20 Argos, bazı kaynaklarda "yüz gözlü" olarak, bazı kaynaklarda ise "bin gözlü" olarak tanımlanmaktadır.

21 Bazı kaynaklara göre bu bir at sineğidir.

22 Herodotos, *Herodot Tarihi*, çev. Müntekim Ökmen (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 31-33.

23 Ariadne Konstantinou, "Reconsidering the Metamorphosis of Io: on Texts, Images and Dates," *Symbolae Osloenses* 89/1 (2015), 39.

24 *Nimfalar* dünyada yaşayan doğa tanrıçalarıdır. *Naiad nimfları* su kaynakları, nehirler, göller, bataklıklar, çeşmeler ve akarsuların nimflarıdır. Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011).

25 Hermes'in Argos'u nasıl öldürdüğüne dair farklı kaynaklarda farklı anlatılar bulunmaktadır. Bir söylenceye göre, uzaktan attığı bir taş ile onu öldürmüş başka bir söylenceye göre ise flütünden çıkan büyüü ezgilerle önce onu uyutup daha sonra öldürmüştür. A.g.e., 279.

kene musallat eder. Bir türlü ona musallat olan kenenin yarattığı huzursuzluktan kurtulamayan İo, inek biçiminde, geçtiği yerlere adını vererek hiç durmadan kıtadan kıtaya atlayarak koşar.²⁶ Bu bitmeyen yolculuğu sırasında Kafkas dağlarında bir kayaya zincirlenmiş olan Prometheus'a rastlar. Bu karşılaşma Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyasında geçer. Bu kısa buluşma sırasında Prometheus kehanetlerde bulunarak İo'ya kaderin kendisi için neler hazırladığını bildirir: Mısır'a varacak, orada tekrar insan biçimine girecek ve Zeus'un oğlu Epaphos'u doğuracaktır ve Akdeniz'in güney ve doğu kıyılarına iki koldan yayılacak ve daha sonra Yunanistan'a geri dönecek olan bir kral soyunun atası olacaktır.²⁷ Efsanenin versiyonlarından birisine göre, Zeus bir gün tekrar Hermes'i gönderip İo'ya musallat olan keneden onu kurtarır ve ona ölümlülüğü bahşeder.²⁸

Girardcı analize göre anlatılarda kıyımın varlığını doğrulayan basmakalıplardan birincisi toplumsal kriz ve farklılıkların yitimidir. İo mitinde bu basmakalıbın yer aldığını görebilmek için İo'nun Zeus tarafından hamile bırakılmasının öncesine bakmamız gerekir. İo'nun babası İnakhos, güney Yunanistan'da yer alan Argos'un nehir tanrısıdır. Efsaneye göre, Poseidon ve Hera, Argos'un hâkimiyetinin kimde olacağı ile ilgili bir ihtilafa girerler ve İnakhos'un yargıçlık yapmasını isterler. Bunun üzerine Hera'yı seçen İnakhos, Poseidon'un intikamına maruz kalır ve ceza olarak Poseidon onun (nehrinin) yatağını kurutur.²⁹ *Herodot Tarihi*'nde ise İo'nun hikâyesi Fenikeliler'in mallarını satmak üzere Argos'a gelişiyle başlar. Herodot, hikâyenin Persler ve Fenikeliler tarafından farklı aktarıldığını belirtir. Perslere göre, Argos Kralı'nın kızı İo, oraya mallarını satmak üzere gemiyle gelen Fenikeliler tarafından kaçırılarak Mısır'a götürülür. Fenikelilere göre ise İo Mısır'a götürülmüştür, ancak zorla değil; Argos'ta gemi sahibiyile ilişkisi olmuş, hamile olduğunu anlayınca da kusurunu örtmek için Fenikelilerin peşinden denize kendi isteğiyle açılmıştır. Ancak her iki durumda da bu olay, tarihsel olarak Yunanlılar, Persler ve Fenikelilerin dâhil olduğu Medeia'nın ve Helen'in kaçırılmalarına kadar uzanan olayların ve Avrupa ile Asya arasındaki politik çatışmaların ve savaşların hikâyesinin başlangıcıdır.³⁰ Sonuç olarak, anlatılarda İnakhos'un Hera'yı seçmesi nedeniyle yatağının kuruması da, İo'nun kaçırılarak ya da kendi isteğiyle Argos'tan Mısır'a gitmesi de, onu bir toplumsal kriz durumunun merkezine koyar. Girard, mitlerin işaret ettiği toplumsal krizlerin sebeplerine örnek olarak diğer birçok olayın yanında kuraklık veya politik karışıklıklardan söz eder. İnakhos'un yatağının kuruması kuraklığa işaret eder. Herodot'un aktarımındaki tarihsel olaylar ise politik karışıklıklara. Ayrıca bu krizlerin her durumda aynı olan bir özelliği vardır:

26 İstanbul'da bulunan boğazın adı *Bosphoros*, 'inek geçidi' anlamına gelir.

27 İo'nun başından geçenler ve farklı kaynaklarda nasıl ele alındığı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. William Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, vol. 2 (Boston: Little, Brown and Co., 1870), 575-577.

28 Tekand'ın İo'sunun da üzerinde artık fiziksel olarak onu rahatsız eden bir canlı yoktur, ancak yıllar boyunca taşıdığı huzursuzluk artık aklına ve ruhuna kazanmıştır ve artık onun bir parçası haline gelmiştir.

29 Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, 571-572.

30 Herodotos, *Herodot Tarihi*, 31-33.

kültürel ayrımları tanımlayan kural ve farklılıkların silinmesi. İnakhos'un Hera ve Poseidon arasındaki ihtilafı çözmek üzere yargıç konumuna atanması, ona hiyerarşik olarak kendisinden kat be kat yüksek mertebede bulunan iki tanrının üstünde bir güç bahşedilmesiyle bir farklılık yitimine sebep olur. Yine, Avrupalı İo'nun Asyalılar tarafından ele geçirilmesi ve hamile bırakılması da kültürel ayrımları tanımlayan kural ve farklılıkların silinmesine yol açar.

Girard'ın sözünü ettiği ikinci basmakalıp kurbanlık işaretleri ile ilgilidir. İo'nun Argos'ta yaşanan toplumsal krize bir cevap olarak toplumun günah keçisi seçilmesi her anlamda Girard'ın kurbanlık seçim ölçütlerine uygun olarak gerçekleşir; İo, Girard'ın tarif ettiği şekliyle kurbanlık işaretlerinin tümünü taşımaktadır. Girard, bu ölçütleri şöyle tanımlar; “*Hepsi de kültürel düzenin temellerine, ailevi ve hiyerarşik farklılıklara, toplumsal düzenin olmazsa olmaz farklılıklarına saldırıdır. [...] Toplumsal bağı gevşetmekle kalmayıp tamamen yok ederler.*”³¹ Girard'a göre zengin ve güçlü olmak da kurban olarak seçilmek için yoksulluk ve zayıflık kadar geçerli bir sebeptir, çünkü bir tür aşırılık barındırmaktadır. İo da, bir kralın kızıdır ve aynı zamanda tanrıların soyundan gelmektedir. Ayrıca, İo'nun hikâyesinin ilerleyen kısımlarında yani günah keçisi seçildikten sonra ona atfedilen özellikler de âdeta kurban olarak seçilmesini meşrulaştırmaktadır. İneğe dönüştürülmesi, insan ile hayvan arasındaki farkın yitimine sebep olduğu gibi, onu tanımsız ve anormal bir varlık olarak gösterir. Ayrıca İo ona musallat olan keneden kaçarak aklını yitirmişçesine kıtalar arasında dolanmaktadır. Akli dengesizlik de Girard'ın kurbanlık işareti olarak tanımladığı ölçütlerden birisidir.

Son olarak suçun farksızlaştırıcılığı basmakalıbını da İo mitinde görürüz. İo ile ilgili anlatımlar onun Zeus tarafından baştan çıkarıldığını vurgular.³² Buna göre, İo'nun suçu baştan çıkmasıdır. Üstelik kendisi Hera tapınağına adanmış bir rahibedir. Dolayısıyla kendisini Hera'ya adanmış bir tapınak rahibesinin baştan çıkmasının toplumun en mutlak tabularını ihlal eden bir suç olduğu kuşku götürmezdir. Kabahati ve sonrasında şehirden sürülmesi İo'yu kutsal mertebesinden ve kralın kızı olarak ayrıcalıklı konumundan mahrum eder ve onu sıradanlaştırır.

Sonuç olarak İo, günah keçisi ilan edilerek Argos'tan sürülür ve artık lanetlidir. Girardcı bir okuma İo mitinin kıyımcı niteliğini gözler önüne serer. Tekand da, *İo* oyununda tam da mitin üzerindeki bu örtüyü kaldırmakla ilgilenir. Oyunda, mitolojik olarak İo'nun bir günah keçisi olarak seçilmesiyle sağlanan toplumsal düzen anlatısının kendisini sorgular. Günah keçisi mekanizmasının meşrulaştırıcı yanılsamalarını birer birer sorgulayarak bu mekanizmayı âdeta

31 Girard, *Günah Keçisi*, 26.

32 İo'nun Zeus tarafından baştan çıkarılmış ya da tecavüze uğramış olarak tanımlanması daha derinlemesine tartışılabilir. Herodotos da, bu bağlamda Fenikeliler ve Persler tarafından aktarılan farklı iki yaklaşıma değinmiştir. Perslere göre İo daha pasiftir, Fenikeliler'e göre ise kendi iradesiyle hareket etmektedir. Bu konuda daha fazla ayrıntılı bir tartışma için bkz. Emily K. Anhalt, “The Tragic Io: Defining Identity in a Democratic Age,” *New England Classical Journal* 42/4 (2015), 246-260. Buradaki analiz açısından bu tartışmaya yer verilmesi gerekli görülmemiştir çünkü her halükarda, İo suçlu ve kurban durumuna düşer. Mesele, zaten tam da suçun ona yüklenmesidir. Dolayısıyla burada suçun ona yüklenmesinin yarattığı yanılsamanın altını çizmek için baştan çıkartıldığı yönündeki söylem temel alınmıştır.

bir mahkeme salonuna taşıyan yine İo'nun kendisi olacaktır. Oyun bir nevi, günah keçisi geri dönerse ne olur sorusu üzerinden ilerler. Oyunda toplumsal düzenin temelinde yatan şiddet sorgulanırken, adaletsizlik ve yanılısma üzerine kurulu bu düzen anlayışının derinine inilerek adalet kavramı masaya yatırılır. Ancak Tekand'ın oyununda İo'nun geri dönüşünün sebep olduğu mitsel sarsılma hakkında daha detaylı bir analiz yapmadan önce oyunun öyküsüne ve yapısına bir bakalım.

3. Studio Oyuncuları'nın İo'su

Tarih boyunca Prometheus mitini merkeze alan birçok eser vardır. Tekand da eserinde Prometheus mitini ele alır ancak bunu yaparken mitolojinin şiddeti meşrulaştıran ve sağaltan kıyımcı bakış açısını birden fazla katmanda sarsmayı amaçlar. Bunu da oyunun konusu olan mitolojik anlatıların dayanaklarını alt üst ederek yapar. Öncelikle hikâyenin merkezine *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta ve kendisinden söz edilen diğer Antik oyunlarda sadece bir yan karakter olan İo'yu yerleştirir ve onu sürülmüş olduğu Argos şehrine geri getirerek şehirden sürülmesini meşrulaştıran mekanizmayı sorgular. Daha sonra ise Prometheus karakteri aracılığıyla oyunun içindeki tartışmayı bir kısır döngü içine hapseden sistemi de sorgulatacak yeni bir bakış açısı getirerek kendi kurduğu düzene seyirciyle birlikte kuşbakışı bakar. Yani, Tekand eleştirel yaklaşımını sadece mitolojinin sürülmüş, kenara atılmış bir karakterin gözünden aktarılması ile sınırlandırmaz, daha da ileri giderek oyunun içinde bu bakış açısını da ters yüz edip, son epizotta İo ile Prometheus arasındaki diyalogla mitleştirmenin kendisini eleştiriye açar.

Oyun, daireler çizerek sonsuz bir yolculuk içinde dünyayı dolaşmaktan yorgun düşmüş, hem kendi uğradığı adaletsizlik hem de yolculuğu sırasında tanık oldukları nedeniyle ruhu bir türlü huzura kavuşamayan ve artık tek arzusu doğduğu topraklarda ölmek olan İo'nun Argos'a, yani kendi memleketine gelişine başlar. Çok geçmeden karşısına topraklarına gelen bu yabancıyı kim olduğunu anlamak isteyen Argos halkı çıkar. Halk, dışarıdan gelen, farklı davranan, acı içinde kıvranan, sorular sorarak sessizliği ve huzuru bozan bu yabancıyı kim olduğunu öğrenmek ister. Onun geçmişte bu topraklardan sürülmüş ve lanetli olarak bilinen İo olduğunu duyduğunda ise dehşete kapılarak onu oradan göndermek ister. Ancak bu karşılaşma sırasında geldiği yerin yıllardır aradığı doğduğu topraklar olduğunu anlayan İo, orada kalmak için yalvarır. Argoslular ise İo'yu geçmişte Zeus'u baştan çıkartıp onunla birleşmesi ve bu günahı yüzünden de topraklarından sürülmesiyle bilmektedirler; onun bu topraklara geri gelişinin lanet ve felaket getireceğinden korkarlar. İo, hakkını savunmak için kendisi hakkındaki gerçeklerin aslında onlar tarafından bilindiği gibi olmadığını, onunla ilgili efsanelerin bir başka yüzünün olduğunu anlatır. Zeus'un onunla rızası olmadığı halde birleştiğini ve babasının da onu Hera'dan korkan Zeus'un zoruyla ve tehditleriyle topraklarından gönderdiğini söyler. İo'nun anlattıklarıyla şimdiye kadar bilinenlerin çatışması halkın korku, inkâr, acıma ve kuşku arasında kalmasına ve huzursuzlanmasına yol açar. İo, bunun üzerine onları ikna etmek amacıyla başından geçenleri ve sürgünde yaşadıklarını daha detaylı bir şekilde açıklamaya başlar. Sürgündeyken karşılaştığı ve

Zeus'un iktidarının mutlak olmadığını ona söyleyerek umut veren Prometheus'tan bahsettiğinde ise onun insanlık tarafından çoktan unutulmuş olduğunu anlar. İnsanları ikna etmek için son umudu da boşa çıkan İo, haklılığını kanıtlamaya karar verir ve kesinlikle gitmeyeceğini açıklar. Bunun üzerine onu göndermek üzere Zeus'un kirli işlerini gören iblis kardeşler Kratos ve Bia gelirler. Aşağılayarak ve tehditlerle İo'yu göndermeye çalışırlar. İo ise onlara meydan okur. Aralarındaki çatışma sırasında bilinen gerçekler yeniden tartışmaya açılır ve bu durum halkta kafa karışıklığına, sorgulama ve muhakeme sürecinin başlamasına sebep olur. İo'nun her şeyi göze almak pahasına susmayacağını anlayan Kratos, onu başkalarının da başına felaket getirmekle suçlayarak korkutmaya çalışır ancak İo, bunun da sorumluluğunu almaya hazırdır. Hatta daha da ileri giderek doğrudan Zeus'a meydan okur ve Zeus'un, iktidarının bir gün son bulacağını bildiren kehanetten³³ korktuğunu söyler. Zeus'un da bir sonunun olduğu bilgisinin ifşa edilmesi Kratos'un İo'yla tartışırken dayandığı gücün mutlaklığını sarsar. Kratos çaresizce onu susturmaya çalışır fakat İo artık susmama konusunda kararlı olduğunu belirtir. İo ve Kratos arasında geçen tartışma ve İo'nun Kratos karşısındaki ölçsüz cesareti halkta önce korkunun yükselmesini daha sonra kuşku, kafa karışıklığı ve muhakemeyi tetikler. Zihinler hatırlanacak bir şey olduğunu hatırlatmaya başlar... Cezalandırılmaktan, ortalığın karışmasından, felaketlerin ortasında kalmaktan korkan ama sorgulamaktan kendini alamayan insanlar dehşete kapılırlar. Kratos ve Bia'nın tehditleri İo'yu göndermeye yetmeyince ve halk iyice huzursuzlanmaya başlayınca Zeus'un oğlu Hermes gelir. Türlü stratejilerle İo'nun gitmesini sağlamaya çalışan Hermes de onu susturamayacağını anlayınca eğer günahlarını kabul eder ve Zeus'a bağlılık yemini ederse Zeus'un onu affedeceğini ve acılarına son vereceğini söyler. İo, ancak eğer adalet yerini bulursa susacağını söyleyerek açıkça adalet talep eder ve hatta Zeus'un ona yaptığı haksızlığın hesabını vermesi gerektiğini öne sürer. Zeus'un onu çoktan öldürmemiş olmasının sebebinin kendisinden almak istediği bir bilgiyle alakalı olduğunu söyleyerek kozunu kullanır ve zamanı geldiğinde Zeus'un iktidarının son bulacağını hatırlatır. İo'yu ikna edemeyen Hermes, İo'nun gücünü aldığı umudun temsilcisi Prometheus'a saldırır ve Prometheus'un artık onun için umut olamayacağını ima eder. Eryniler'in³⁴ de artık intikam perileri olmaktan çıkıp Olympos'un eteklerinde yaşadıklarını söyleyerek İo'yu yalnızlaştırarak sindirmeye çalışır. Bütün bunlar konuşulurken halkta kafa karışıklığı, kuşku ve sorgulama durdurulamaz bir şekilde artar. Artık olayların tartışılması ve sorgulanması kaçınılmaz olmuştur; hatırlama başlar ve topluluk içinde kopmalara ve kırılmalara sebep olurken öfke, acı ve isyan topluluğa sirayet etmeye ve yükselmeye başlar. Aynı zamanda öfke duymaktan duyulan korku insanların ne yapacaklarını bilmeden çırpınmalarına sebep olur. İo'nun inadı ve topluluğun giderek çığırından çıkması

33 Bu kehanet *Zincire Vurulmuş Prometheus*'da geçer. Bkz. Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000). Zeus'un akıbetinin kimin elinden ve nasıl olacağını Prometheus bilmektedir. Zeus Prometheus'un bu bilgiyi İo ile paylaştığını düşünmektedir.

34 Aiskhylos *Eumenidler* oyununun sonunda intikam perileri Eryniler Athena tarafından ikna edilerek intikam perisi olmaktan çıkarılırlar. Bkz. Aiskhylos, *Oresteia: Agamemnon, Adak Sunucular, Eumenidler*, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2016).

karşısında Hermes son kozunu oynamaya karar verir ve İo'nun bütün umudunu bağladığı Prometheus'u zincirlerinden kurtulmuş ve Olympos'un esiri olmuş haliyle karşısına getirir. Prometheus şaşkınlık içindeki İo'ya Zeus'a kaçınılmaz akıbetinden nasıl kurtulacağı bilgisini vermediği için Tartaros'a gönderilmediğini ancak daha ağır bir cezaya çarptırıldığını açıklar. Zeus onu dünyada olup biten her şeyi görüp işitebildiği ama insanoğluna hiç bir biçimde erişemeyeceği bir yerde sonsuza kadar yalnızlığa mahkûm etmiştir. İo ısrarla ona gücünü hatırlattığında ise Prometheus gücü onda ya da Zeus'ta aramasının doğru olmadığını söyler. Prometheus insanlığı ancak kendi iradesinin kurtarabileceğini anladığını söyler. Prometheus'u oraya başka bir amaçla getirmiş olan Hermes ise onu susturmak ister. Hermes'in saldırılarına cevap verirken Prometheus Zeus'un akıbetiyle ilgili kehaneti İo'ya söylememiş olduğunu ele vermiştir. Böylece İo, kehanetin bilgisine sahip olmadığı için artık gözden çıkarılabilir konuma getirilmiş olur. Hermes artık durumu kontrol altına alamayacağını anladığında Prometheus'u İo'nun hayatına son vererek cezalandırır ve esaretine geri gönderir. Geçmişini hatırlayan ve kendi iradesizlikleri ile yüzleşen insanlar ise acı ve öfkeden neredeyse katatonik hale gelmişlerdir. Tanrılar ortadan kaybolup yalnız kaldıklarında bir süre tepkisizlikten sonra, artık hareketsiz kalamadıklarını görürüz.

Oyunun edebi öyküsü bu şekilde gerçekleşir. Sahnelenme biçiminin hangi ilkelere dayanarak kurulduğunu da irdeleyelim.

Işık, gölge, ses, sessizlik, hareket ve hareketsizlik üzerine kurulu olan oyunda metnin yapısı ve sahne düzeni, karakterler arasında geçen, gerilimi gittikçe artan tartışma ve bu tartışmaya Koro'nun verdiği tepkiler üzerinden şekillenmiştir. Sahnedeki performansın yöneticisi ışıktır. Oyun boyunca tüm rol kişilerinin ve Koro'nun ışıkla ilişkisi iki katlı bir yapı içine yerleşmiş oyuncuların her birini ayrı ayrı aydınlatan veya karanlıkta bırakan bir düzen taşır ve bu düzenin içinde gerçekleşen farklı durumların metinle örtüşmesi anlam üretir, metnin anlamını boyutlandırır. Bu farklı durumlar, tam ışık altında konuşma veya susma, gölgeden ışığa girerek konuşma veya susma, ışıktan çıkarak konuşma veya susma şeklinde gerçekleşir. Tekand'ın rejî notları şöyle der; “*Işık/karanlık çelişkisi, ışıktaki ses-suskunluk çelişkisi, ışıktaki hareket-hareketsizlik çelişkisi oyunun anlamını taşıyan asal unsurlardır.*”³⁵

Işık, oyuncuların görünürlüğüne sağlayan unsur olarak insanın içinde yaşadığı dünyadaki varoluş koşulunu ifade eder. Yaratılış mitinden itibaren Zeus'un temsil ettiği dünya kavrayışına bağlı olarak tanımlanan tarihsel bilinç gibidir. Bu noktada Girard'ın tarihin, politikanın ve toplumun masumiyetine dair bilincimizin ve bakış açımızın aslında şiddetin ta kendisi üzerine varlığını inşa edenler tarafından şekillendirildiğini öne sürdüğünü hatırlayalım. Girard, bu tespitini sadece kurban ekonomisine dayalı ilkel toplumlarda değil, modern yargı sisteminin kuruluşunda da aynı şiddet sarmalının olduğu teorisi üzerine temellendirir: “*Nöbeti kurban*

35 Şahika Tekand, “İo Rejî Notları” (İstanbul:2019).

*ediminden devralan yargı sistemi de aynı karanlıkla sarmalanır. Suçlu ve yasa dışı bir şiddetin içkinliği karşısında, kutsal, yasal ve meşru şiddetin etkili aşkınlığıyla örtüşür bu karanlık.*³⁶ Zeus ve onu yaratan, varlığını meşru kılan mitolojik külliyat bu aşkın karanlıkla örtüşür. Bu karanlık kendisini şiddetli aydınlatıcılığı ile tesis eder. Işık, oyunda bu anlamda bu mitolojik külliyatı hem meşrulaştıran hem de onun tarafından meşrulaştırılan aşkın şiddet mekanizması gibi hareket eder. Sahnedeki kaosu düzene sokarken toplumsal şiddeti rasyonel kılan sistemin bir temsili olarak çalışır. Birilerini görünür kılarken diğerlerini karanlığa gömer. Bazen de görünür kıldıkları üzerinde tahakküm kurar. Böylece sahnede anlatıyı şekillendirirken toplumsal düzeni sağlayan mekanizmayı somutlaştırır. Oyuncu ile ışık sahnenin unsurları olarak birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Oyuncunun sahne üzerinde görünür olması, oyunun geçici dünyasının sınırları içinde ışık tarafından aydınlatılarak var edilmesi, kavramsal olarak insanın doğumu, ölümü ve yaşamdaki varoluşu ile de anamlanır. Öte yandan, ışık aynı zamanda oyuncunun sahnede yaşamını sınırlandırır ve belirli koşullara bağlar. Rol kişilerinin/oyuncuların varlık alanları/oyun alanları onun tarafından sınırlandırılıp tanımlanır ve böylelikle konularının farklılığı zorunlu hale gelir. Oyuncular sahnede serbestçe hareket edip birbirlerinin alanlarına giremezler çünkü ışık rol kişileri olarak hareket edebildikleri alanları sınırlandırır. İşte, onun bu somut yönelimi oyunun içinde onu aynı zamanda Zeus'un düzenini tesis eden bir mekanizmaya dönüştürür. Tıpkı Girard'ın üzerinde durduğu toplumun düzenini sağlama işlevini gören meşru şiddet olgusu gibi farklılık düzeninin sürdürülmesini sağlar.

*En kapalı kültürlerde bile insanlar kendilerinin özgür ve evrensel açık olduklarına inanırlar; farklılaştırıcı karakterleri, en dar kültürel alanların bile, kendi içlerinden, tükenmemiş gibi yaşanmasını sağlar, işte bu yanılmasını tehlikeye atan her şey bizi ürkütür ve içimizdeki çok eskiden kalma kıyımcı eğilimi uyandırır. Bu eğilim her zaman aynı yolu tutar, hep aynı basmakalıplarla vücut bulur, her zaman aynı tehdide karşılık verir.*³⁷

Rol kişilerinin ışık üzerlerine yandığında ona verdikleri cevaplar, yerine göre bu tehdit karşısındaki tavırlarını veya nihai durumlarını ifade eden birer anlam aracına dönüşür. Örneğin, ışıktaki susmak bazen korkuyu ifade ederken bazen bu düzene bir karşı gelişin işaretidir. Aynı zamanda oyun alanında tam ışık alan bölgeler olduğu gibi gölgede kalan bölgeler de vardır. Rol kişileri kimi zaman bir adımla bu gölgede kalan bölgelere girerler ve bu bölgede yine bazen susarak bazen de konuşarak anlam üretirler. Yarı ışıktaki/gölgede susmak veya konuşmak bazen kuşkuya, bazen meraka, bazen ise sorgulamaya ve isyana karşılık gelir.

Bir diğer düzlemde ışık aynı zamanda Prometheus'un Zeus'tan çalıp insanlığa verdiği ateşi hatırlatır. Prometheus miti, ateşi çalarak insanlara veren titanın hikâyesini ve Zeus'un ona verdiği cezayı anlatır. Ateş, Zeus'un gücünü temsil eder ve Zeus bu gücü akıl ve bilgidan alır. Tekand'ın kurduğu hikâyede ateşin temsil ettiği bu güç insanlık tarafından Zeus'a geri teslim edilmiştir.

36 Girard, *Şiddet ve Kutsal*, 32.

37 Girard, *Günah Keçisi*, 36.

İnsanlık kendi iradesiyle bu gücü kullanarak kendi özgürlüğünün sorumluluğunu almak yerine Zeus'un onlar için görünür kıldığı dünyayı onun gösterdiği şekilde kabul etmiş, böylece dünyanın sorumluluğunu almaktan kendini azat etmiştir. Bu durum sahneleme katmanında sahne üzerindeki kendi küçük oyun alanlarına sıkışmış oyuncuların durumu ile ifade edilir. Tekand, bu yorumu oyunun 4. epizotunda Prometheus'a söylediği sözlerle de pekiştirir: “İnsanlar ateşi Zeus’a geri teslim etti Io! [...] Şimdi o ateş onların üzerine yakıp kavuran bir ışık olarak geri yansıyor.”³⁸ Işığın bu tanımı aynı zamanda modern Batı toplumunun “aydınlanma ve ilerleme” ütopyasıyla ve bu ütopyayı kuran araçlarla da hesaplaşmayı ima eder. Prometheus’un ağzından, insanlığa hediye edilen gerçeğin bilgisinin yine insanlığın elinde yıkım getirdiğini ifade eder Tekand oyunuyla. Prometheus 4. Epizotta, o insanlara ateşi verdikten sonra olup biten olaylarla ilgili şu sözleri söyler:

PROMETHEUS- *Ben dünyaları aydınlanacak sandım. Onlarsa sadece yakıldılar, yakıp yok ettiler emeksiz sahip oldukları ateşle. [...] Yürüyorlar ama hiçbir yere gitmiyorlar, koşuyorlar ama bir yere varmıyorlar. Yiyorlar, içiyorlar, bir türlü doymuyorlar. Yakıp kül ediyorlar her şeyi ama bir türlü ısınmıyorlar. Zeus’un oyuncakları gibi acz içinde çırpınıp duruyorlar. Ben akla, bilgiye sarılacaklar sandım onlara ateşi verirken, onlarsa sadece korktular, korkuya tutundular. Sahip olmaya, sonra da sahip olduklarını kaybetme korkusuna. Tıpkı Zeus gibi.*³⁹

Sahip olduklarını kaybetme korkusuna tutunan insanların durumu Koro’nun ışık altındaki hareketsiz durumuyla ifade edilir. Işık tarafından sınırları çizilmiş bu varlık alanında ışık altındaki yerine sahiplenmiş hareketsiz bir Koro ile başlar oyun. Ta yaratılış mitinden itibaren kurulmuş ve kabullenilmiş toplumsal düzeni ifade eder Koro’nun bu şekilde yerine mihlanmış gibi kendisine verilmiş alanı koruyan tavrı. Işık ya da bu düzen tarafından izin verilen sınırların ve öğretilmiş/kabul edilmiş varoluş biçiminin ya da bilginin dışına çıkmak ölçüyü kaçırmak olacaktır. Bu düzene ve bilgiye dair herhangi bir sorgulama, iktidarın kendi varlığını üzerine inşa ettiği zeminin meşruluğunu da tartışmaya açacaktır. Bu durum var olan düzeni ve dengeyi sarsacağı için oyunda Koro, iktidarın bozulan düzeni ve dengeyi korumak için güç ve şiddet uygulamasından korku duyar. Dengenin, rahatın, konfor alanının bozulmasından duyulan korkudur bu. Diğer yanda konfor alanı, öncelikle bilinen ve görülebilenin içinde olmaktır, yani ışık tarafından aydınlatılan alanın içinde. Oysa ki, aslında görülebilen, görünümüne sunulandan başka bir şey değildir. Bilgi kıyımcı iktidarın tekelinde olduğu için ışık da iktidardır, Zeus’tur ve ancak kendi belirlediği sınırlarda ve koşullarda var olma hakkını tanır. Işığın aydınlattığı alanın dışı yani iktidarın çizdiği sınırların dışı karanlık ve dolayısıyla bilinmez alandır. Sınırların dışına/ ışığın aydınlattığı alanın dışına/ gölgenin veya karanlığın içine bakma ve hatta oraya adım atma düşüncesi korku yaratır. Konfor alanı aynı zamanda hareketsizlik tarafından ifade edilir, denge durumudur ve düzendir. Hareketsizlikte ve dengede bir şeylerin değişme ihtimali yoktur, kabullenme vardır ve bu da iktidarın işine gelir. Konfor da bir çeşit kabullenmedir.

38 Şahika Tekand, *İo* (İstanbul: Yayınlanmamış Oyun Metni, 2019), 56.

39 A.g.e., 55.

Hatırlanmayan geçmişe giden yol karanlıktan geçer. Aydınlık var olanı görünür kılıyorsa, karanlıkta var olanlar sadece görünür değildir ama göze görünür olmamaları orada olmadıkları anlamına gelmez. Tıpkı bellek gibi... Dolayısıyla oyunda gölgeye girme, karanlığa girme, karanlığın içine bakma cesareti aynı zamanda hatırlama çabası, beynin karanlıklarında gizli olan bilgiyi tekrar aydınlatma cesaretidir. Koronun kuşkusu ve bildiklerini sorgulaması arttıkça, bu durum huzursuzluğa sebep olur ve onu hareketlendirir. Hareketlenen koronun bakış açısı genişler çünkü beden fiziksel olarak farklı yönere yönelmeleri farklı perspektifler getirir. Işığın sınırlarının dışında başka varlık alanları olabileceğinin farkındalığı gelir.

4. Günah Keçisinin Dönüşü

Oyunda bir günah keçisi olarak Argos'tan sürülmüş İo'nun bu topraklara geri dönüşüyle onu günah keçisi olarak seçen mekanizmanın sorgulanması başlar. O, kendisini bu kurbanlık sisteminden özgürleştirmek istemektedir. Böylece, İo'nun kendini savunması toplumun tarihsel bilincinin sarsılmasına neden olur. İo kendisi hakkında bilinenleri teker teker sorgular ve olayları bir de kendi bakış açısından anlatır. Böylelikle, halkın biat ettiği düzenin merkezindeki iktidarın, kendisini ve yaptığı her şeyi meşrulaştıran bir yalan mekanizması üzerine kurulu olduğunu öne sürer; Zeus bu düzenin temsilcisidir. İo bu mekanizmayı ifşa eder: *“Zeus!!! Yıldırımlarına gerek yok, yalanların yetiyor gerçekleri yakmaya, yakıp küllerini havaya savurmaya! Olanı olmamış gibi, olmamışı da olmuş bilsin diye ölümlüler.”*⁴⁰ Böylece mitolojide üstü örtülmüş olan şiddet açığa çıkar. Dışarıdan gelip Argos'un kapısına dayanan İo, anlattığı hikâyenin farklılığı ile Girard'ın deyimiyile *“sistemin hakikatini, göreliliğini, kırılabilirliğini, ölümlülüğünü açığa çıkarır.”*⁴¹ Sisteme son darbeyi de onu kurban olarak seçen ve ona suç yükleyen mekanizmanın adaletini sorgulayarak vurur; *“Neden suçlu olan hep onun kurbanları?”*⁴² İo, yıllarca susmasının sebebinin kendini kurban gibi görmek olduğunu söyler. Kurban olmayı kabul ederek bu sistemin bir parçası olmuştur. Bunun yerine şiddetin açığa çıkmasını ister. Artık, her ne olursa olsun, her şeyi göze almak pahasına susmayacağını söyler. Başkalarının başına gelebileceklerin sorumluluğunu almak pahasına, gerçeği savunur. Girard'a göre günah keçileri kendilerini toplum için feda etmeyi seçerek kutsallaşırlar. İo, kutsallığından sıyrılıp dünyevi olmak ister. Öyle ki, oyunun üçüncü epizotunda, Hermes onu kendisiyle birlikte bütün halkı tehlikeye atmakla tehdit ettiğinde bunu zaten göze aldığını belirtir.

İo, böylece, Argos'a bir nevi kirlenmiş kurban kanı getirir. Eğer şehre alınırsa onun kirli kanının herkese bulaşma riski vardır ki nitekim oyunda böyle olur. İo'nun öfkesi ve isyanı toplumun kendi tarihini hatırlamasına sebep olur ve huzursuzluk insanlara bulaşmaya başlar. Bu bulaşıcılık oyunun hareket düzeninde de görülür. Hareketsiz ve duvar gibi duran Koro, oyun süresince yavaş yavaş hareketlenmeye başlar ve İo'nun huzursuz ve keskin hareket

40 A.g.e., 10.

41 Girard, *Günah Keçisi*, 35.

42 Tekand, *İo*, 12.

niteliği herkese bulaşmaya başlar. Oyunun sorunda bütün Koro üyelerinin hareketlendiği görülür. Girard, bu kirlenmeyi ve bulaşıcılığı şöyle tarif eder; “*Şiddet biçim değiştirerek nesnelere kaplayan bir tür sıvıya dönüşüyor ve bu sıvının yayımı, elektrik çarpmasına ya da Balzac’ın “manyetizm”ine benzer bir biçimde tümüyle fiziksel birtakım yasalara uyuyor gibi görünmeye başlıyor.*”⁴³ Bu sözler, Koro üyelerine oyun süresince giderek artarak tesir eden rahatsız hareketliliği anlatır gibidir.

Ancak, İo ile Zeus’un temsilcileri arasındaki “*stikomiti*”⁴⁴ diye adlandırılacak olan trajik diyalogun simetrisi içinde gerçekleşen atışmalar çözümsüzdür. Bu noktada seyirciye çözümü son epizotta zincirleri çözülmüş olarak gelen Prometheus sunar. Prometheus’un oyuna girmesiyle yazar âdeta perspektif değiştirir. Prometheus, bütün bu mahkeme sürecine farklı bir perspektif getirerek Zeus’un mahkemesinin geçerliliğini sorgular. Ona göre, İo istediği kadar kendisini savunsun, Zeus’un mahkemesinde trajik çözümsüzlük durumunun içinden çıkılamayacaktır. Oyunun son epizotunda Prometheus bir anlamda oyunun üzerine kurulu olduğu mahkemenin kendisini yargılar. Trajik durumdaki ikiliği yaratan içinden çıkılmaz mekanizmanın kendisini sorgular. İo, günah keçisi olarak geri dönüp bu mekanizmayı sarsıp huzursuzluğu başlatmıştır. Prometheus ise bir üst bakış, âdeta yazarın ve yönetmenin bakışını temsil ederek bu mekanizmayı bütünüyle reddeder. İo ile Prometheus arasında geçen şu diyalog, İo’nun mücadelesine karşın Prometheus’un getirdiği perspektifi açık bir şekilde ortaya koyar:

İo-Yapayalnız tükettiğim şu sefil hayatta artık dayanamayacağımı zannettiğim çok zaman oldu Prometheus, öyle zamanlarda, bana söylediklerini tekrar tekrar içimden geçirirdim; sesinin yankısını kafamda duymaya, güç bulmaya çalışırdım.

PROMETHEUS- Gücü ister Zeus’ta ister bende ister başka bir ölümsüzde arasın ölümlüler; bu yanlış İo!

[...]

*PROMETHEUS- Sen Zeus’un insanlara neler yaptığını değil insanların kendilerinin neler yaptığını izledin İo. İnsanların neler yapmayı seçtiklerini gördün. İnsanlar uzun zamandır ya her şeyi bırakıyor Olympos’a tembelce ya da bir şey yapmak yerine acılara katlanıyorlar. İradelerini unutup buna da huzur diyorlar.*⁴⁵

Prometheus, İo’nun adalet arayışını dayandırdığı güç mücadelesinin her durumda aynı sistemi meşrulaştıracağını öne sürer. Onun önerisi, bir kez daha dünyayı insanlığa ve insanlığın iradesine teslim etmektir; açığa çıkmış şiddetin üstünü tekrar örtmek yerine onunla yüzleşmektir: “*PROMETHEUS- Ey Dünya! İstemesen de bir gün Olympos’u taklit etmekten vaz geçeceksin!*”⁴⁶

43 Girard, *Şiddet ve Kutsal*, 39.

44 Trajik diyalogun kusursuz simetrisi biçim açısından iki kahramanın birer dizeyle atıştığı *stikomiti*’de somutlaşır: “*Trajik diyalog düellodaki demirin yerini sözlerin almasıdır. Şiddet ister fiziksel ister sözsözsel olsun trajik gerilim değişmez.*” A.g.e., 61.

45 Tekand, *İo*, 53.

46 A.g.e., 57.

Bu noktada oyunun birinci epizotunda koronun kendisini tanımlama biçimine kısaca değinmek yerinde olacaktır: “*Biz insanız, felaketine acırız ama lanetlerden korkarız.*”⁴⁷ Halbuki, oyun boyunca acıdan ve korkudan arınma gerçekleşir. Oyunun sonunda insanlık sahnede yalnız kalmıştır. Zincir kopmuştur. Boşluğun ve karanlığın içinde kendi yolunu bulmak üzere onu sisteme bağlayan zincirlerinden kopmuş halde meşale Prometheus tarafından insanlığa tekrar devredilmiştir. İnsanlık ve ışık baş başa kalır; yeniden başlamak üzere...

Sonuç

İo'nun, mitleri, kahramanları, anti kahramanları, aslında insanlığın içinde yaşadığımız çağdaş dünya düzeninin işleyişini mümkün kılmak için yarattığı her şeyi eleştiren ve üstü örtülü şiddeti açığa çıkaran metni ve sahnelemesi, asıl değişimin radikal bir yüzleşme ve sistemin döngüsünden çıkışla gerçekleşebileceğini söyler.

Burada sözü edilen sistemin –insanın dünyadaki var oluş koşulunu belirleyen her şeyin- trajik döngüsünü, günah keçisi ve kurban olgularıyla ilişkilendirerek, şiddetin toplumların var oluşlarının temelinde nasıl bir tarihsel mekanizmayla ortaya çıktığını ve işlediğini analiz eden Girard'ın sunduğu bakış açısı *İo*'nun yapıbozumuna uğratmayı amaçladığı meseleyi aydınlatır. Girard, tarihi yazanların kıyımcı bakış açısının açığa çıktığı anlatılar aracılığıyla gerçekleşen kıyıma işaret eder. *İo*, bakışımızı bu kıyıma yöneltirken şiddetin sadece gerçekleşmiş kıyımanın kendisinde değil, onun çarpıtılmasında, aynı zamanda unutulmasında, hatırlanmasında susulmasında ve eylemsizlikte de var olduğunu ifade eder. Prometheus'un son epizotta, insanlığı, gücü ve sorumluluğu kendisinden daha yüksek mertebede varlıklara/kişilere/sistemlere teslim etmekten ve kendini dünyanın sorumluluğunu almaktan muaf tutmak için bu varlıkları/kişileri/sistemleri yaratmak yerine, kendi gücünü ve iradesini sahiplenmeye davet ettiği açıktır.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

KAYNAKÇA/ BIBLIOGRAPHY

Aiskhülos. *Oresteia: Agamemnon, Adak Sunucular, Eumenidler*, çev. Yılmaz Onay.

İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2016.

47 A.g.e., 8.

- Aiskhylos. *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2000.
- Anhalt, Emily K. “The Tragic Io: Defining Identity in a Democratic Age.” *New England Classical Journal* 42./4 (2015), 246–260.
- Arıcı, Oğuz. “Muğlaklık ve Tragedya.” Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.
- Girard, René. *Günah Keçisi*, çev. Işık Ergüden. İstanbul: Alfa Yayınları, 2018.
- Girard, René. *Şiddet ve Kutsal*, çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Kanat Yayınları, 2003.
- Herodotos. *Herodot Tarihi*, çev. Müntekim Ökmen. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- Konstantinou, Ariadne. “Reconsidering the Metamorphosis of Io: on Texts, Images and Dates”, *Symbolae Osloenses* 89/1 (2015), 35–53.
- Lévi-Strauss Claude. *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki, 2013.
- Smith, William. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. vol 2. Boston: Little, Brown and Co., 1870.
- Tekand, Şahika. *İo*. İstanbul: Yayınlanmamış Oyun Metni, 2019.
- Tekand, Şahika. “İo Reji Notları”, İstanbul: 2019.
- Uğurlu, Ahmet. “Claude Lévi-Strauss’ta Mitos”, *İnsan & Toplum Dergisi* 4/7 (2014), 113–133.



Dog's Day: Natural Folly and Subversion in *Much Ado About Nothing**

Ben Haworth¹ 



This article is prepared with reference to the master dissertation titled "Early Modern Motley: The Function of Fools and Folly on the Shakespearean Stage", completed in 2016 at Nottingham Trent University UK.

¹Lecturer, Nottingham Trent University, English Faculty, UK

ORCID: B.H. 0000-0002-3318-8666

Corresponding author / Sorumlu yazar:

Ben Haworth,
Lecturer, Nottingham Trent University, English Faculty, UK
E-mail/E-posta: ben.haworth@live.co.uk

Submitted/Başvuru: 14.01.2021

Revision Requested/Revizyon Talebi:
05.02.2021

Last Revision Received/Son Revizyon:
05.02.2021

Accepted/Kabul: 15.03.2021

Citation/Atıf:

Haworth, Ben. "Dog's Day: Natural Folly and Subversion in *Much Ado About Nothing*" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 32, (2021): 115-124.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.861023>

ABSTRACT

This essay argues that Shakespeare's natural fools, clowns, rustics, and buffoons provide far more than light comic relief. Using the example of Dogberry, from *Much Ado About Nothing*, I demonstrate that in allowing his fools to usurp their position of clownish caricature, to move outside of their normal social spheres, Shakespeare exposes the folly within societal institutions. Though an examination of language, namely the use of malapropisms, and the manipulation of traditional licence extended to natural fools, I contend that such theatrical depictions of folly opened the way for social commentary, parody and inversions of hierarchies of power on the stage.

Keywords: Shakespeare, Subversion, Folly, Malapropism, Dogberry



Paul's letter to the Corinthians contains the somewhat ambiguous admonition, '*but God hath chosen the foolish things of the world to confound the wise; and God hath chosen the weak things of the world to confound the things which are mighty.*'¹ Shifts in perspective, such as the Pauline God's-eye view, immediately problematise definitions of folly, opening it to multiple and at times abstruse meanings, even inverting previous understandings of what is both foolish and wise. On the Shakespearean stage, the equivocality of folly serves to contrast and disrupt established ideologies and philosophies – questioning, and revealing the flaws in the protagonists' reasoning and behaviour. The paradoxical combination of wisdom and folly, alongside the traditional permissions extended to fools, opened up exciting possibilities to the early modern playwright, allowing the creation of liminal characters that could transgress the social boundaries of class and propriety, and in so doing, subvert the dominant societal structure and its belief systems.

Shakespeare's own stage fool, Robert Armin, published *Nest of Ninnies*, his personal study of fools, in 1608. Subscribing to the description of a 'fool' being an individual who displays any and all types of folly, Armin nevertheless clarified that there existed certain subgroups:

*Naturall fooles are prone to selfe conceipt:
Fooles artificiall, with their wits lay wayte*²

Describing two types of fool, Armin points firstly to those predisposed to folly by virtue of social ignorance or want of intellect, and secondly to the pretenders, those deliberately assuming the persona of the fool as a profession. This study will look at the former category, the natural fool, and his place within society and on the stage.

Lloyd Duhaime's online legal dictionary (2017) defines the 'natural' fool as '*a human being in form but destitute of reason from birth.*'³ As early as the fourteenth century, common law decreed 'natural' fools, or 'idiots', to be those incapable of managing their own estate, a responsibility that was transferred to the Crown until such time as any heirs were able to reassume the family inheritance. Michel Foucault claimed that, with the disappearance of leprosy throughout Europe in the late medieval period, '*the values and images attached to the figure of the leper*' that existed within the collective social consciousness were filled with fools and madmen, who were often sent to the now empty lazar houses.⁴ Idiots, and fools were thus as much social constructs as mentally ill. Extending the same kind of paradoxical 'unclean-yet-holy' status of lepers, fools became a group set aside within society who, though

1 1 Corinthians 1.27

2 Robert Armin, *Nest of Ninnies* (London: T.E. for John Deane, 1608), 12.

3 Lloyd Duhaime, 'Natural Fool', in *Duhaime's Law Dictionary*, accessed 20 January 2021, <http://www.duhaime.org/LegalDictionary/N/NaturalFool.aspx>

4 Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (Abingdon: Routledge, 2001), 4.

falling short of the established functional requirements and standards of that society, were nonetheless an integral part of its structure.

Robert Armin testified to a wide range of possible mental and psychological issues that characterised the fools he studied. Many of these individuals, whose condition allowed them, became fixtures in medieval and Tudor courts and households who used them as a source of mirthful ridicule and entertainment. Suzannah Lipscomb asserts that ‘*many – perhaps all – court fools in the early Tudor period were “natural fools”, or what we today would characterise as people with learning disabilities.*’⁵ To compensate for their intellectual lack, and inability to fully comprehend where and when they transgressed social protocol and etiquette, a measure of tolerance and licence was extended to natural fools.

What is immediately apparent from an examination of Shakespeare’s plays is that these ‘naturals’ are not standard stock characters stock for the writer – mental disability, and childish ignorance alone would have limited the impact of the fool on stage to simple levity, crass comic relief, or pitiful interlude.⁶ Yet there was also an attractive element to natural folly - that of the licence extended to such persons that effectively allowed them to move freely across social hierarchies and, in the process, broach controversial or sensitive issues. This presents an important counter-balance to conventional power structures. Foucault speaks of the presence of resistance wherever there is power. The natural fool is one such example of resistance, though unwitting or innocent, as in the allowance of transgressive action, albeit within certain social constraints, such licenced actions generate new power dynamics and test the boundaries of acceptable behaviour.

The solution of how to utilise the unique licence extended to natural fools on the stage came with the role of the clown. David Wiles takes pains to establish the identity of the Elizabethan stage clown, a term that is used interchangeably with ‘fool’ in stage directions throughout Shakespeare’s texts.⁷ As with the natural fool, the clown is a social construct that absorbed some of the traits of the natural fool – they were rustics, mechanicals, persons of low class and meagre education whose folly became apparent when contrasted with the intellect and wisdom

5 Suzannah Lipscomb, ‘All the King’s Fools’, in *History Today* 61/8 (August 2011), accessed 20 January 2021, <http://www.historytoday.com/suzannah-lipscomb/all-king's-fools>

6 It is worthwhile to note that ‘madness’ is a different condition to folly, though there is a fine line between the two. Ferdinand’s *lycanthropy* in *The Duchess of Malfi*, Lady Macbeth’s compulsion neurosis and somnambulism, and Ophelia’s mental and emotional breakdown are conditions that reveal themselves as the psychological ramifications of trauma, guilt, or sustained inhuman behaviour. Shakespeare himself acknowledges the difference when Feste describes the stages of drunkenness: ‘one draught above heat makes him a fool, the second mads him, and a third drowns him’ (*Twelfth Night*, 1.5.126-8) N.B all references to Shakespeare’s plays are taken from *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, eds., Stanley Wells and Garry Taylor (New York: Oxford University Press, 2005).

7 David Wiles, *Shakespeare’s Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 61.

of their social betters. Deficiency does not constitute simply mental or physical abnormality; rather it can be extended to include incomprehension or inadequacy successfully to engage in proper social function according to the higher learning of the day. Thus Bottom (the weaver) and Dogberry (constable of the night's watchmen) successfully hold positions within their communities yet are shown to be naturally foolish both in their office and in interacting with those in higher social stations.

Until Tudor times comic contrasts and subversive themes had been represented by the Vice. Much has already been written about the Vice, the classical and medieval theatrical role that served as a diabolical messenger, the means by which the chief character could be swayed to take darker, fleshier actions. Authorised to '*break the rules for morally edifying purposes*'; the Vice became the sanctioned means to represent transgressive behaviour on the stage.⁸ The Vice often portrayed a darkly amusing role that, by Tudor times, was translated in theatre as the clown or fool. Wiles notes that while '*the Vice exists in a moral/philosophical dimension, the clown exists in a social dimension.*'⁹ Shakespeare's fools are indeed more villein than villain, more rustic than ruffian. Though Wiles' observation is apt in situating stage clowns firmly within a social setting, this should not be seen as precluding the fool from impacting on moral or philosophical dramatic content. As shall be demonstrated, the ignorance and intellectual lack displayed by Dogberry underscores important social issues and moral flaws in his immediate community that can be extended to the world beyond the theatre.

Dogberry first appears at the culmination of Don John's plot to spoil the marriage of Claudio and Hero. The employment of folly to counterbalance tragedy would seem to be part of Shakespeare's structural formulae in developing the plot. In *Hamlet* the clownish gravediggers appear after Ophelia's death; the porter's bawdy jests follow the murder of Duncan in *Macbeth*; in *Othello* the clown shadows Iago's revelation of his sinister plots; the court clown who delivers the basket containing Cleopatra's demise makes sport with the sexual innuendo in death-by-worm; and Lear's Fool constantly juxtaposes humour with the endless tragedy unfolding around him. This use of folly has led certain critics such as Richard Levin to describe humour as '*an emotional vacation from the more serious business of the main action*'.¹⁰ However, it would be a mistake to dismiss the appearance of Dogberry as mere comic relief at a time the plot has turned darkest. To do so would devalue the position of the clownish constable to simple caricature rather than as a means to expose the egoism and folly of the nobles into whose company he is thrust and as a crude *deus ex machina* who uncovers the truth of the schemes against Hero.

8 Robert Hornback, *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare* (Cambridge: D. S. Brewer, 2009), 18.

9 Wiles, *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, 23.

10 Richard Levin, *The Multiple Plot in English Renaissance Drama* (Chicago: University of Chicago Press, 1971), 142.

Shakespeare's foregrounding of the comical Night-Watchman begins with the nuanced meaning in his very name. Dogberry's name does not bear the Italianesque inflection of the play's upper-class cast. 'Dog', a lowly domestic animal often used in the pejorative sense¹¹, and 'berry', a colloquial term for a fart¹², compound to create a comical English name that befits the rustic clown in his subservient role trudging the streets as a humble plod.¹³ Yet his name is not the only one within the *dramatis personae* that references the animal kingdom. Shakespeare lifts the character of Lionato de'Lionati, a poor gentleman of Messina, from Matteo Bandello's *Novella* (1554) and elevates him to Leonato, Governor of Messina.¹⁴ Both dog and lion hold public office – Leonato bearing the highest office the city has to offer and Dogberry bearing one of the lowliest. The parallels between the fool and the nobleman, servile cur and apex predator, are too striking to have such chance nomenclature and set the stage for a series of telling parallels that potentially invert their positions both officially and as fool and wise man.

What is immediately apparent in comparing the language and manner of speech employed by the Governor and the Constable is their tendency toward using aphorisms. When the play opens with news of Don Pedro's imminent arrival, Leonato punctuates his conversation with adages such as '*a victory is twice itself when the achiever brings home full numbers,*' (*Much Ado About Nothing* 1.1.8-9) and '*how much better is it to weep at joy than to joy at weeping!*' (1.1.27-8).¹⁵ When we first meet Dogberry he attempts to mimic the axioms of his betters: '*To be a well-favor'd man is the gift of fortune, but to write and read comes by nature*' (3.3.13-5), and to Leonato: '*When the age is in, the wit is out*' (3.5.33) That Leonato finds his comic shadow 'tedious' (3.5.17) effectively solicits a condemnatory self-commentary, drawing attention not only to his impatience and ignorance, but that of others in high office. As William Hazlitt observes:

*Dogberry and Verges in this play are inimitable specimens of quaint blundering and misprisions of meaning; and are a standing record of that formal gravity of pretension and total want of common understanding, which Shakespeare no doubt copied from real life.*¹⁶

11 Shakespeare makes frequent references to dogs; not always derogatory. However, Shylock resents being called 'dog' (*The Merchant of Venice*, 3.3.6), and Othello describes a 'malignant Turk' as a 'circumcised dog' (*Othello*, 5.2.364).

12 Peter J. Smith, *Between Two Stools: Scatology and its Representations in English Literature, Chaucer to Swift* (Manchester: Manchester University Press, 2012), 67.

13 *OED*, <http://www.oed.com/view/Entry/17975?rskey=XtwxE&result=4#eid> accessed 20 January 2021. Kenneth Branagh's production of *Much Ado About Nothing* (1993) makes inadvertent reference to the bawdier translation of Dogberry's name, punctuating his homily to the night's watch with flatulence and having Verges and Dogberry repeatedly pursued by barking dogs. *Much Ado About Nothing*, dir. Kenneth Branagh (BBC Films, 1993), [on DVD].

14 Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (London: Routledge and Kegan Paul, 1958), 64-5.

15 William Shakespeare, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, Ed. Stanley Wells and Garry Taylor (New York: Oxford University Press, 2005).

16 William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays* (London: Oxford University Press, 1970), 239.

Dogberry's whining obsequiousness and attempts at grandiose speech smack of the jester's role at the feet of the master he parodies. Yet Hazlitt fails to note that fools in high office are not a recent phenomenon. In fact, Dogberry serves as the yardstick by which Leonato reveals his own folly, a self-importance that overlooks the very issues that will bring about great personal tragedy. Erasmus identified this particular type of fool in his seminal work, *The Praise of Folly* (1509):

*The lot of princes brings with it a host of things which tend to lead them from righteousness, such as...adulation, and excess; so that he must endeavour more earnestly and watch more vigilantly lest, beguiled by these, he fail of his duty.*¹⁷

His wisdom blunted by his self-importance, extending a measure of courteous condescension to those incapable of furthering his position, Leonato is turned fool by nature of his office. Though perhaps not worthy of the heavy censure Erasmus heaps on those who have '*played the part of the sovereign*', and yet are '*ignorant of the laws, almost an enemy of the public welfare, intent upon private gain,*' and '*measuring all things by his own desire and profit*', he is still negligent in his office.¹⁸ Dogberry parodies Leonato's dereliction of duty in his ridiculous commands to his fellow constabulary. Reasoning that a '*most quiet watchmen*' (3.3.38) is one who '*makes no noise in the streets*' (3.3.33), he justifies sleeping on the job whilst simultaneously failing to apprehend treason, drunkenness, and thievery. It is sheer blind fortune that delivers Borachio and Conrad into Dogberry's fumbling hands, and Leonato's blindness to his inferiors that prevents him comprehending the significance of the arrests, enabling the hapless constable to conduct the trial. In so doing Shakespeare subverts the natural order, allowing the fool to slip between roles and accomplish what his betters could not.

However, this is by no means the only manner in which Dogberry's natural folly transgresses societal structure. Language is itself thrall to the hapless constable as his peculiar idiolect constantly twists and corrupts meaning. Malapropism becomes a linguistic weapon that severs intent from interpretation, effectively confounding communication. In her essay on the meaning of the malaprop, Marga Reimer provides three options of meaning: the intent of the speaker or '*first meaning*'; the actual meaning of the words '*relativised to the context of utterance*'; and lastly, that there is no semantic content at all.¹⁹ I would propose a fourth option, one that takes into consideration Shakespeare's careful crafting of dogberryisms that betrays a deliberate doubling of meaning. Consider Dogberry's attempts to inform Leonato of the apprehension of Borachio and Conrad. '*Our watch, sir, have indeed comprehended two auspicious persons*' (3.5.43-4). Clearly, '*comprehended*' and '*auspicious*' should rather have been '*apprehended*', and '*suspicious*', no doubt the intended '*first meaning*'. Leonato quickly

17 Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly*, trans. Hoyt Hopewell Hudson (New York: Random House, 1941), 94.

18 Ibid., 95.

19 Marga Reimer, 'What Malapropisms Mean: A Reply to Donald Davidson', *Erkenntnis* 60 (2004), 319.

discerns the import of the clownish night watchman's speech. However, a *literal* interpretation of the line would have given a secondary, and more truthful meaning: that of comprehension of the propitious nature of the arrests – something Leonato fails to do at great personal cost. Hence, to ignore all possibilities of meaning in favour of a perceived first meaning detracts from the artifice of dissident semantics. The pun and the double-entendre are linguistic devices used extensively by Shakespeare's more intelligent characters as a conscious method of subverting and destabilising meaning. Yet the malapropism is here used to the same end, unconsciously and dexterously wielded by a natural fool, as the weapon to destroy intended implication and provide alternate, even conflicting, meanings. Ironically, Dogberry lists the faults of Borachio and Conrad as offences of speech - telling '*untruths*' and giving '*false report*' (5.1.208-9). Yet it is Dogberry who unwittingly commits arguably the greatest corruption of speech in the entire Shakespearean cannon, consistently misusing and misapplying aphorisms.

However, it is not just Leonato that Dogberry undermines. Dogberry's malapropisms also serve as a means to critique the Church as the fool apes the manner in which Puritan preachers addressed their congregations. By the 1590s a popular form of clown emerged that satirised the ignorant Puritan zealot. Robert Hornback notes that discrediting opposing religious views was often achieved by associating one's opponents with laughable ignorance, and that one of the ways this was achieved on the stage was through '*rusticity, misspeaking, and inane logic*.'²⁰ Yet Hornback neglects to link Dogberry with the Puritan clown tradition, despite the clown's open display of the signs. Commending their fellow watchmen to acts as befit their office, both Dogberry and Verges admonish their colleagues to '*give God thanks*', a moral caveat that repeatedly punctuates their speech. The Puritan ideals of favouring faith over earthly wisdom and learning is echoed in Dogberry's admonition to the watchman possessed of a measure of education. Abruptly cutting off what, in his opinion, amounts to a boast by George Seacoal, the pious constable pontificates:

Well, for your favour give God thanks, and make no boast of it. And for your writing and reading, let that appear when there is no need of such vanity. (3.3.17-20)

The clown's warning against the '*vanity*' of letters and language, the basic building blocks of learning, makes sport of pious Puritan preachers for whom such skills should only be employed to read the Bible and glorify God. Yet for all Dogberry's divine reverence, his lack of letters serves to make him a laughing stock as he repeatedly twists meaning. Once again, it is with heavy irony that Shakespeare endows the simple fool with the ideals of Protestant reformers, whose language shunned '*ambiguity, deceptiveness, or absence of meanings*', whilst bestowing him with the most '*playful*' language in the entire play.²¹ The trial scene sees

20 Hornback, *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare*, 102.

21 Alan Somerset, 'Damnably Deconstructions: Vice Language in the Interlude', *Comparative Drama* 31/4 (1997), 575.

Dogberry assail Borachio with a cryptic pseudo-religious aphorism, declaring: ‘*O villain! Thou wilt be condemned into everlasting redemption for this*’ (4.2.54-5). This damnation bears all the hallmarks of Puritan homiletics, a strain of grandiose sermonising with which Shakespeare’s audience would no doubt be familiar, and that Dogberry assumes fits with his newly acquired privileges of office. Yet, as John Allen notes, ‘*being condemned into redemption is not actually nonsense at all, but is a familiar Christian paradox.*’²² Don John’s condemned lackey gives us every indication he is truly contrite, going on to offer the only heartfelt apology in the entire play. If we are to understand the Christian concepts of forgiveness and absolution then everlasting redemption is indeed what awaits Borachio.

Though Dogberry is a native of Sicily, his function, including his peculiar syntax and language, was a reminder of the very real presence of the London night watchmen. With English names like Seacole, Verges, and Oatcake, a contemporary audience could not fail to draw comparisons to the constabulary at large on the streets outside the Globe. Duncan Salkeld notes that the Watch had a reputation for ‘*low-level ineptitude*’, evidenced by the Mayor and aldermen issuing an order in 1602 for a thorough revision of practice and procedure.²³ Salkeld even finds substantiation in documents that reveal a comical substitution of similar sounding words not unlike the malapropisms with which Dogberry peppers his speech. Substituting ‘*desertless*’ for ‘*deserving*’ (3.3.8), and ‘*senseless*’ for ‘*sensible*’ (3.3.21), Dogberry not only echoes public sentiment towards the Watch but also uses the very same language misappropriated and misapplied by London’s contemporary night watchmen.²⁴ *Much Ado About Nothing* is not the only play of the period to pick up on the verbal follies of those in low public office. The anonymous author of *Thomas of Woodstock* (1591) makes sport by means of Nimble, servant to the Chief Justice who confuses ‘*whispering*’ traitors with ‘*whistling*’ traitors (3.3.228-30) and arrests several men on the wrong charge; and Master Ignorance the Bailey (Bailiff) uses the word ‘*pestiferous*’ ten times in one act to describe everything from demanding colleagues, obliging relatives, heinous wrongdoers, confused clergymen, tax evaders, cooperative do-gooders, and worthy constables.²⁵

The detail with which *Much Ado*’s clownish constable is painted speaks of the writer’s familiarity with the local constabulary, a detail that is more than caricature but reveals a keen observation of actual persons and events. Such speech betrays an inherent vanity in those raised from a low position into one of public office. The impression Shakespeare gives is that

22 John A. Allen, ‘Dogberry’, *Shakespeare Quarterly* 24/1 (1973), 37.

23 Duncan Salkeld, ‘Letting wonder seem familiar: Italy and London in *Much Ado About Nothing*’, in *Much Ado About Nothing: A Critical Reader*, Eds. Deborah Cartmell and Peter J. Smith (London: Bloomsbury Arden, 2018), 100-101.

24 Salkeld notes an instance of comical malapropism in the records of the London aldermen that stipulates suspect persons must ‘remain until the Lord Mayor be certified of their names and several offences’. London Metropolitan Archives, *Repertories of the Court of Aldermen*, Rep 21, 31^v (19 February 1584).

25 *Thomas of Woodstock The Complete Readings of William Shakespeare*, Ed. Justin Alexander, accessed 20 January 2021, <http://www.thealexandrian.net/creations/shakespeare/Richard2-Woodstock-ASR-Script.pdf>.

rubbing shoulders with more educated men, combined with a modicum of power, seems to instigate the use of language ill-fitted to their humble origins and station, like a child wearing grown-up clothes. Dogberry thus represents a satire of the London Watch, replete with ludicrous oral bungling.

However, it is not just the contemporary London Watch that is being undermined in Shakespeare's play. Subversion runs deeper, extending its gaze to those responsible for the appointment of incompetent minor officials. Just as Leonato stood at the apex of the pyramid of power the lowly dogs at the base reflect on his authority and ability. Thus, the foolish clown unwittingly appointed to officiate in the apprehension of a Prince's plot suggests that the upper classes and those in high office were either unaware of, or deliberately overlooked, the full extent of the misconduct. Systems of governance and their efficacy come into question as fools do the bidding of the blind.

Yet every dog has his day, and the clownish constable is more than simply a burlesque bobby. Aside from bringing the plot against Hero to light he is responsible for parodying the civic powers, mocking the church, and destabilising language. Shakespeare privileges the most inept and lowly of officials with the power of folly – a licence to bungle, to blunder, unwittingly to uncover the plots of his betters and comically expose the flaws in their natures and in the hierarchies of power. The responsibility resting on the shoulders of this simple fool is immense – he stands at the pinnacle of Pauline and Erasmian fools, laying bare the foolish things in the world he missteps his way through.

Shakespeare's natural fools, clowns, rustics, and buffoons provide far more than light comic relief. In allowing his fools to usurp their position of clownish caricature, to move outside of their normal social spheres, Shakespeare exposes the folly within societal institutions. The traditional licence extended to natural fools opened avenues of social commentary, parody, and inversions of hierarchies of power on the stage. Religious ideologies, languages and meaning, patriarchal norms, social conventions; nothing is beyond the reach of the natural fool who unconsciously inverts and subverts such structures.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

BIBLIOGRAPHY / KAYNAKÇA

- Allen, John A., 'Dogberry', in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 24, No. 1 (Winter, 1973), pp. 35-53.
- Armin, Robert, *Nest of Ninnies* (London: T.E. for John Deane, 1608).
- Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (London: Routledge and Kegan Paul, 1958).
- Duhaime, Lloyd, *Duhaime's Law Dictionary*, Accessed 20 January 2021, <http://www.duhaime.org/LegalDictionary/N/NaturalFool.aspx>.
- Erasmus, Desiderius, *The Praise of Folly*, translated by Hoyt Hopewell Hudson (New York: Random House, 1941).
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (Abingdon: Routledge, 2001).
- Hazlitt, William, *Characters of Shakespeare's Plays* (London: Oxford University Press, 1970).
- Hornback, Robert, *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare* (Cambridge: D. S. Brewer, 2009).
- <http://www.thealexandrian.net/creations/shakespeare/Richard2-Woodstock-ASR-Script.pdf>.
- Levin, Richard, *The Multiple Plot in English Renaissance Drama* (Chicago: University of Chicago Press, 1971).
- Lipscomb, Suzannah, 'All the King's Fools', in *History Today*, Vol. 61, Issue 8 (August 2011). Accessed 20 January 2021, <http://www.historytoday.com/suzannah-lipscomb/all-king's-fools>.
- Reimer, Marga, 'What Malapropisms Mean: A Reply to Donald Davidson', *Erkenntnis*, Vol. 60 (2004), pp. 317-334.
- Salkeld, Duncan, 'Letting wonder seem familiar: Italy and London in *Much Ado About Nothing*', in *Much Ado About Nothing: A Critical Reader*, eds. Deborah Cartmell and Peter J. Smith (London: Bloomsbury Arden, 2018), pp. 89-110.
- Shakespeare, William, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, eds., Stanley Wells and Garry Taylor (New York: Oxford University Press, 2005).
- Smith, Peter J., *Between Two Stools: Scatology and its Representations in English Literature, Chaucer to Swift* (Manchester: Manchester University Press, 2012).
- Somerset, Alan, 'Damnable Deconstructions: Vice Language in the Interlude', *Comparative Drama*, Vol. 31, No. 4 (Winter, 1997), pp. 571-588.
- Thomas of Woodstock The Complete Readings of William Shakespeare*, Editor Justin Alexander. Accessed 20 January 2021.
- <http://www.thealexandrian.net/creations/shakespeare/Richard2-Woodstock-ASR-Script.pdf>.
- Wiles, David, *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).



Sevgi Ayakları: “Uysal Özneler” Üzerinden Bir 12 Eylül Okuması

Sevgi Ayakları: A Reading of the 1980 Coup through “Docile Subjects”

Ayşe Sancak Deniz¹ 



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

ORCID: A.S.D. 0000-0002-1153-1152

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ayşe Sancak Deniz,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: aysancak@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 30.10.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:

18.01.2021

Son Revizyon/Last Revision Received:

18.01.2021

Kabul/Accepted: 30.01.2021

Atıf/Citation:

Sancak, Ayşe. “Sevgi Ayakları: “Uysal Özneler” Üzerinden Bir 12 Eylül Okuması” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 32, (2021): 125-144.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.818543>

öz

Bu çalışma Bilgi Sosyologu olan Peter L. Berger ve Thomas Luckmann'ın gerçekliğin sosyal inşası kuramından yola çıkarak Memet Baydur'un 1992 yılında yazdığı Sevgi Ayakları adlı oyununu egemen güçlerin hegemonik olduğu toplumsal gerçekliği içselleştiren bireylerin kendi ürettikleri gerçekliğe yabancılaşması bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda 12 Eylül 1980 Askeri Darbesinin baskı ve şiddetle kurguladığı siyasal, ekonomik ve kültürel gerçekliklerini içselleştiren bireylerinin kendilerine ve topluma yabancılaşması, toplumsal gerçeklik üzerinde hegemonik olan egemen gücün kolektif belleği hedef alarak gerçeklik zeminini bozması yönünden ele alınacaktır. Ayrıca 12 Eylül'ün ideolojik ve baskı aygıtları aracılığıyla uysal özne inşa etme sürecinde bireyin özel gerçekliklerini ve normlarını değiştirmesi, Michel Foucault'un disiplinci iktidar kavramıyla birlikte değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: 12 Eylül, Toplumsal Gerçeklik, Uysal Özne, Yabancılaşma, Kolektif Bellek

ABSTRACT

This study analyses Sevgi Ayakları, a 1992 play written by Memet Baydur, within the framework of individual alienation and the internalization of social reality prevailed upon by dominant powers. The analysis also draws from sociologists Peter L. Berger and Thomas Luckmann's theory of social construction of reality. In this regard, the fact that individuals, who have internalized cultural, economic and political realities constructed by the September 12th, 1980 coup d'état through oppression and violence, have become self-alienated from the society is dealt with by considering the breakdown of reality by the dominant powers reigning over social reality, aiming at collective memory. Furthermore, the 1980 coup's altering individuals' subjective realities and norms while creating docile subjects through ideological and oppression apparatus is evaluated using Michel Foucault's concept of “disciplinary power”.

Keywords: September 12, Social Reality, Docile Subject, Alienation, Collective Memory



EXTENDED ABSTRACT

In their theory on the social construction of reality, the sociologists Peter L. Berger and Thomas Luckmann state that objective reality is a man-made product. Through reification, humans have internalized it as a heavenly product that has emerged without their interference. The contradiction of experiencing this world as something other than man-made while being capable of creating it corresponds to the reification of reality or its reflection as alienated. However, the intervention of the dominant power to form or manipulate perceptions of reality by attributing meanings to ideas, notions and actions indicates that social reality has not been constructed or generated by supernatural powers as natural laws are, out of the blue, on their own. On the contrary, it showcases that reality is open to manipulation and fictional because it is a result of the dominant power or view. Thus, the 1980 military coup d'état can be said to be an initiative to create a new social reality that was compatible with the interests of dominant powers, altering the existing reality via the government apparatus of oppression and ideology.

Following the 1980 coup, the social reality was reconstructed per the requirements of neo-liberal economic policies, which included consumption, egocentrism, image, docility and other identities appropriated by the dominant ideology. Masses that produced social practice, such as foundations, organisations, associations, unions, political parties, higher education institutions, and media outlets, were prevented from congregating through depoliticisation and the way for the establishment and adoption of dominant ideology was laid open. The individual producing the former regime's discourse became insignificant, neutralized, marginalized, and ostracized.

In Michel Foucault's "disciplinary power," the individual disciplines themselves through a self-evaluation that employs the norms of the power. In disciplinary power, individuals turn into the desired docile subjects by learning and internalizing the hierarchy, discourses of truth, norms, differences, and comparisons that are produced for them. Individuals internalize what is good, bad, true, wrong, desirable, and undesirable; who is persona grata; and who is a traitor for the regime via the control mechanisms imprinted in them through institutions such as prisons, courts and schools. This type of power is closely related to the 1980 coup that turned organizations, masses and individuals held responsible for chaos, violence, instability, and defiance against reigning power into docile and apolitical subjects. The optimal subject internalizes the realities of the new order, with their conscience monitored through the government apparatus of oppression and ideology.

Memet Baydur began writing plays in the early 1980s. He produced plays that showcased the 1980 regime, which masked the interests of dominant powers and built a new social reality to construct an identity compatible with those interests. As a witness to the 1980 military intervention, Baydur aimed to demonstrate physical and mental devastation of a society that lost its grounding in reality, by addressing the predicaments, strangeness, lack of communication, and

alienation of the individual whom the 1980 coup not only alienated, silenced, and suppressed but also diminished and made unworthy. In *Sevgi Ayakları*, Baydur scrutinizes the new world order as exemplified by an urban middle class consumed by egocentrism, materialism, and greed. He displays the contradictions of the disciplined individual, questions their cliché values and exposes their highbrow standing as banal and insensitive, ultimately criticizing the social reality the 1980 coup regime strived to construct. This study aims to demonstrate that the 1980 coup, having imprinted the disciplinary power in the individual and disrupted their perception of reality, is a project of constructing an identity that is compatible with the interests of the reigning powers over society through a play dealing with post-1980 individuals who are criticized for their lack of identity and memory.

Giriş

Peter L. Berger ve Thomas Luckmann gerçeğin sosyal inşası kuramında “*sosyal düzenin insani bir üretim olduğu, onun insanın dışsallaşması esnasında üretildiği ve insanın ürettiği bu gerçeği kendisinin dışında bir şey gibi görüp içselleştirdiğini*”¹ savunmuştur. Onlara göre, sosyal düzen şeylerin doğasının bir parçası değildir, insan faaliyetinin ürünüdür. Yani doğa yasalarıyla üretilmeyen gerçeğin, doğa yasası ya da insan-üstü üretim olarak görülmesi “*gerçeğin şeyleşmesiyle*”² ilgilidir. İnsanın bu dünyayı üretmeye muktedir olup, sonradan onu insani bir üründen başka bir şey olarak tecrübe etmesindeki çelişki de gerçeğin bilince şeyleşerek veya yabancılaşmış halde yansımaya tekabül eder. Fakat topluma egemen olan gücün, gerçeklik algılamalarını yapılandırmaya ya da düşüncelere, olgulara, eylemlere anlam yükleyerek algılanış biçimlerini değiştirmeye yönelik müdahaleleri, toplumsal gerçeğin doğa yasası gibi kendiliğinden veya doğa-üstü güçler tarafından oluşturulmadığını, bilakis bu gerçeğin egemen güç ya da ideolojilerin etkisiyle manipülasyona açık ve kurgu olduğunu gösterir. Berger ve Luckmann’ın, “*belirli bir gerçeklik tanımı somut bir iktidar çıkarına eklenmeye başladığında bunu ideoloji olarak adlandırmak mümkün olur*”³ şeklindeki ifadesi de ideolojinin egemen gücün çıkarına uygun anlamı üreten yapı olduğuna işaret eder.

Bu anlamda 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi’nin devletin baskı ve ideolojik aygıtları aracılığıyla var olan toplumsal gerçeği değiştirerek, egemen güçlerin çıkarlarına uygun yeni bir toplumsal gerçeklik ve kimlik inşa etme girişimi olduğu söylenebilir. Murat Belge, buna neden ihtiyaç duyulduğunu şu şekilde açıklamaktadır:

*12 Eylül temelde yurttaşa devletini hatırlatmak, bu yoldan haddini bildirmek girişimiydi. Yurttaşlar sınıf, mezhep, inanç ve etnik köken farklarının fazlasıyla etkisine girmişler, Türkiye Cumhuriyeti devletinin ideal uyruklarına yakışan renksiz, kokusuz, köşesiz, uysal yaratıklar olmaktan çıkma belirtileri göstermeye başlamışlardı. Bu duruma derhal son vermek gerekiyordu.*⁴

Devletin toplumsal gerçeklik üzerinde hegemonya kuramadığı 12 Eylül öncesinde birey, dinamik, örgütlü, sorgulayan, üzerinde denetim kurulamayan ve son derece politik olan bir özneye dönüşmüştür. 12 Eylül’ün görevi bu bireyi devlete itaat eden özneye dönüştürmektir. Bu doğrultuda 1982 Anayasası ile özellikle bireyin temel hak ve özgürlüklerine kısıtlama getirilmiş, örgütlerde, derneklerde, kurumlarda, vakıflarda, toplantılarda, gösterilerde, yürüyüşlerde, grevlerde bir araya gelmesi yasaklanmış, siyasi partilerle temsil bağı koparılmıştır. Mevcut düzen ise neo-liberal politikalara göre, tüketim olgusuna göre, benmerkezciliğe göre, imaja

1 Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Gerçeğin Sosyal İnşası : Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, çev. Vefa Saygın Ögüt (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008), 79.

2 A.g.e., 131.

3 A.g.e., 178.

4 Murat Belge, *12 Yıl Sonra 12 Eylül* (İstanbul: Birikim Yayınları, 2000), 43.

göre, uysal öznelerle göre ve egemen ideolojinin diline tercüme ederek içinde erittiği öteki kimliklere göre yeniden kurgulanmıştır.

Dönemin tiyatro yazımına baktığımızda ise 1980 öncesinin kitleleri peşinden sürükleyecek olaylarının ve kişilerinin gözden düştüğü, toplumsal gerçeklikten uzak, gündelik gerçekliklerin aktarılamadığı, soyut, yabancılaşmış, bireyselleşmiş, yalnızlaşmış, bencilleşmiş öznelerin hikâyelerini konu edinerek bir içe kapanma dönemi yaşandığı ve bu eleştirilerin dayanağı olan 12 Eylül darbesinin uyguladığı baskı, sansür ve şiddetin toplumsal olanı her şeyiyle anlatmaya imkân tanımadığı dolayısıyla toplumsal gerçekliğin anlatılamadığı ve bundan dolayı da farklı anlatım yollarına başvurulduğu yönünde yapılmış genel bir tespit vardır. Bunlardan birisi olan Müzeyyen Buttanrı dönemin tiyatrosuyla ilgili şu değerlendirmeyi yapmıştır:

1980'li 1990'lı yıllarda tiyatromuzda durgunluk görülür. Sansürlü yıllardır. Müzikli hafif oyunlar sahneye konur. Seyircinin tercihi de kendisini güldürecek oyunlardır. Bu yıllarda yeni oyun yazarlarımız pek yetişmez. Siyasi ortam, yasaklar, pek çok oyunun yazılmasına, oynanmasına, tartışılmasına fırsat vermemiştir....⁵

Bu değerlendirmeden de anlaşılacağı üzere depolitizasyon koşullarında 12 Eylül'ün kurguladığı gerçekleri doğrudan oyunlara yansıtmak zordur. Yazarlar darbe iktidarının hışmına uğramamak için ya basit güldürülerle gününü kurtarmış ya da bu gerçekleri dil oyunlarına, postmodern anlatı tekniklerine, göndermelere, soyutlamalara başvurarak dile getirmek zorunda kalmıştır.

Yazarlık hayatına 80'li yıllarda başlayan Memet Baydur, yeni düzen eleştirisini dolaylı yollara başvurarak yapan yazarlarımızdandır. 12 Eylül'e tanıklık etmiş bir yazar olarak 12 Eylül'ün susturduğu, sindirdiği, değersizleştirdiği, sıradanlaştırdığı ve yalnızlaştırdığı bireyinin açmazlarını, tuhafliklerini, iletişimsizliğini, yabancılaşmasını ele alarak gerçeklik zeminini kaybeden toplumun zihinsel ve bedensel tahribatını göstermeye çalışmıştır. Ayşegül Yüksel, Baydur'un oyunlarında ele aldığı bireyleri, “12 Eylül'ün, toplumu sindirme, eylemsizleştirme yolunda kazandığı psikolojik başarının ürünleri”⁶ olarak tanımlamıştır. Baydur *Sevgi Ayakları* adlı oyununda, tüketim koşullarına ve benmerkezciliğe göre dizayn edilmiş düzende kentli, orta sınıf kimliklerini mercek altına alarak, disipline edilmiş bireyin çelişkilerini göstererek, kalıplaşmış değer yargılarını sorgulayarak, duyarsızlaşmış ve sıradanlaşmış aydın konumunu ifşa ederek 12 Eylül'ün inşa etmeye çalıştığı öznellik konumlarını eleştirmiştir. Bu çalışmanın temel amacı ise, 80 sonrasının kimliksiz ve belleksiz olmakla eleştirilen bireylerini ele alan bu oyun üzerinden, disiplin iktidarını bireyin içine yerleştiren ve gerçeklik algılarını bozan 12 Eylül'ün aslında topluma egemen olan güçlerin çıkarlarına uygun bir kimlik inşa etme projesi olduğunu göstermektir.

5 Müzeyyen Buttanrı, “Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi”, *Turkish Studies, Language and Literature* 5/2 (2010), 69.

6 Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997), 134.

I. Eve Dönen Yabancılar

Sevgi Ayakları, iki erkeğin aynı binada çalıştıkları iki kadınla dışarıda bir yemek yiyip geceyi seyahate çıkan bir arkadaşlarının evinde geçirmelerini konu edinen görünürde bir "zamparalık" hikâyesidir. Baydur'un amacı bu görünürde zamparalık hikâyesi üzerinden 12 Eylül'ün muhalifleri nasıl uysallaştırdığını ve yabancılaştırdığını göstermektir. Toplumsal gerçekliğin 12 Eylül öncesi ve sonrasındaki değişimi, bu iki eski devrimcinin kimlikleriyle ve geçmişleriyle yüzleşmelerinde görünür kılınır.

Biri otuz beş diğeri kırk yaşlarında olan iki eski arkadaş Tarık ve Tuğrul, biri yirmi beş diğeri otuz yaşlarında olan Şule ve Ayla ile bir yıl aynı binada çalışmalarına rağmen birbirlerini tanımazlar. Tarık ve Tuğrul, 12 Eylül döneminde muhalif kimliklerinden dolayı hapiste kalmıştır. Belli ki hapisten çıkıp normal hayata döndüklerinde onlar artık birer yabancı olmuştur. Görüp konuşmadıkları, sadece uzaktan baktıkları Ayla ve Şule'yi bir yılın sonunda bir gece birlikte vakit geçirmek için bara davet etmişlerdir. "Dört arkadaş" geceyi seyahate çıkan ve çiçekleri sulamak üzere evinin anahtarını Tarık'a bırakan bir arkadaşının evinde geçirmişlerdir. Tarık ve Tuğrul için, bir gece kızlarla beraber vakit geçirmek, yitirdikleri geçmişleri ve yabancılaştıkları kimlikleri ile yüzleşmekle sonuçlanmıştır. İki erkek ertesi sabah bir gecelik ilişkilerinin, görünürdeki zamparalıklarının "aşka dönüşmesiyle" güne uyanmıştır. Bu "aşk" hikâyesi, 12 Eylül'ün disipline ettiği devrimcilere biçtiği roldür aslında. Nihayetinde zamparalık ya da aşk hikâyesi devrimciler için olağan bir şey değildir. Yeni düzen, politika, dayanışma, emek dışında her şeydir. İki farklı toplumsal gerçekliği anlatmak için ironiye başvuran Baydur'un bize o gece gösterdiği şey, yeni toplumsal gerçekliğin varlığının sol kimliğin ya da muhaliflerin yokluğu üzerine kurulu olduğudur.

Yazar daha ilk diyaloglarda 12 Eylül düzeninin nasıl kimlik istediğine yer vererek çatışma kuracağı zemini yaratır. Darbe öncesi kimlik, darbe sonrası kimlik. Dört arkadaş barda bir şeyler içtikten sonra eve geldiklerinde Şule gittikleri barın gürültüsünden şikâyet eder. Belli ki bar ve içindeki konuşmalar kadınların ilgisini çekmemiş, hatta konuşmalar ona gürültü gibi gelmiştir.

ŞULE- Ne kadar gürültülüydü bu akşam gittiğimiz bar.

TARIK- Pes. Yapmayın n'olur! Biz orayı sessiz sakın buluruz hep.

ŞULE- Siz?

TARIK- Canım mimarlar, sosyal bilimciler, bir iki doktor, bir iki ressam arkadaş üyemiz de var. Caz dinleyelim, sinema, tiyatro, Asya, Avrupa, cinsellik ve spor konuşalım diye açılmış bir lokal orası.

ŞULE- Çok gürültülüydü.

TARIK- Bize sessiz bile geliyor.⁷

7 Memet Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 557.

Tarık'ın gittikleri yerin lokal olduğunu söylemesi, oraya kimlerin gittiği ve orada ne konuşulduğuna dair sözleri aslında yeni düzenin kurguladığı kurumlara ve kimliklere bakışının bir göstergesidir. Lokal, bar, cafe yeni düzenin mekânlarıdır; doktor, mimar, ressam gibi aydın kesimi temsil eden kişiler de bu mekânların müdavimleridir. Bu kesimden topluma önderlik eden, sorumluluk alan konumlarından vazgeçerek kendi bireysel ilgi alanlarına yönelmesi istenmiştir. Yazarın Tarık'ın sözlerinde olumladığı şeyler aslında başka türlü söyleyip eleştiremediği şeylerdir. 12 Eylül'ün yeni gerçeklik inşa etmek için toplumu cezalandırması ve kolektif belleği silmesi karşısında entelektüeller, düşünme biçimlerini değiştirerek, kendi öznelliklerini keşfederek, bencilleşerek, bireyselleşerek, pasif ve kayıtsız kalarak, tanık olup olmamış gibi yaparak kendi üzerlerine düşen görevi yerine getirememişlerdir. Ki iktidarın istediği budur. Entelektüellerin bu tavırlarının nedeni depolitizasyon koşulları olsa da dönemin tüketim kültürünün, teknolojik gelişmelerinin ve ekonomi politikalarının da bu tavırda etkisi büyüktür. Murat Belge öznelliklerin öne çıktığı 1980 sonrası döneme Batı'nın çoktan bir isim verdiğinden bahseder.

Batı'da içinde bulunduğumuz bu döneme bir ad takıldı bile: "Ben Çağı" (Me Age), olanları açıklamakta yeterli bir ad olduğu söylenebilir. Bireyin kendini hayatın merkezine koyması, kendini en temel ve vazgeçilmez öncül olarak algılaması ve bütün olaylara, bütün tarihi ve toplumsal düzeylere bu noktadan bakması olarak özetleyebiliriz bu yeni eğilimi.⁸

Doktor, mimar, ressam, sosyal bilimci kendini keşfettikçe etrafına duyarsızlaşacak, bulunduğu toplumsal konumu unutacak ve bencilleşecektir. Cinsellik de bu keşif sürecine dâhildir ve bu dönemde gazetelerde, dergilerde, televizyonlarda bol bol cinsel hazların doyurulmasına yönelik yayınlara yer verilmiştir. Eğlence, sanat, spor, sağlık sektörü tek başına olan bireyi yüceltmiş, onu dayanışma duygularından, toplumsal bağlarından kopararak bireyselleşmesine katkı sunmuştur. Tarık'ın ironik anlatımında olduğu gibi bu lokaller daha ziyade "ben" in isteklerine göre düzenlenen, hobi maksatlı, kişisel hazları doyurmaya yönelik konuşmaların yapıldığı yerlerdir ve işlevleri böyle belirlendiği için de bu mekânlar toplumsal gerçekliği iktidarın hegemonyasından kurtaracak siyasetlerin üretileceği yerler değildir. Asya, Avrupa konuşulsun ama yeter ki Türkiye konuşulmasın!

İlerleyen saatlerde "dört arkadaşı" eve geldiklerindeki tedirginliği üzerlerinden atmış, kahveler, konyaklar, viskiler içilmiş, Ayla duşunu almış, zaman farklılığından söz edilmiş, şimdilerde moda olan "ot" yemeklerinden bahsedilmiş, ülkede insanların haftada bir banyo yaptığı, çamaşırlarını iki haftada bir değiştirdiği hatta Şule'nin ayak fetişisti olan kocasını boşaması bile anlatılmıştır. Sevda Şener bu konuşmaları ve eylemleri "içteki huzursuzluğu" örtecek "dıştan rahat görünme çabası" olarak değerlendirmiştir.⁹ Hiç de olağan olmayan ama

8 Murat Belge, "Yeni İnsan Yeni Kültür", *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Ansiklopedisi* 13 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), 827.

9 Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2011), 234.

olağanmış gibi yapılan bu davranışlar iletişim kurmak için bir dil arandığını gösterir. Bu çabalar asıllarının taklidi gibi duran bu iki erkeğin kim olduğunu öğrenmeye yöneliktir.

Onlar eskinin iki devrimci kimliği şimdininse geçmişine ve kimliğine yabancılaşmış uysal özneleridir. Devrim yapma uğruna çıktıkları yolda 12 Eylül'ün zulmüne maruz kalmaları ve yalnız bırakılmaları karşısında bir ağıt gibidir Tarık'ın anlattıkları.

***TARIK-** Politik suçlularдық ikimiz de. (Sessizlik) Bize benzeyen insanların yaşama hakkını savunmak için kurduğumuz siyasi ve kültürel örgüt yüzünden, bize benzeyen insanlar tarafından yargılanıp, bize benzeyen idarecilere teslim edildik ve bize benzeyen insanların yanına, hapishaneye konulduk. Gardiyanlar da bize benziyordu, nöbetçiler de, müdürler de ziyaretçiler de... Yöneticilerle, yönetilenlerin... İktidarla muhalefetin... Ezen ile ezilenin birbirine benzediği bir yer burası... Neden mahkûm edildik anlayamadım. Bir de hürriyete kavuştuk ki, ne görelim? Bir birlik, bir beraberlik, bir dayanışma, bir kardeşlik! Hiç şaşmadık. Neden şaşmadık. Herkes birbirine benziyordu zaten eskiden beri...¹⁰*

Savundukları düşünceler dolayısıyla mahkûm edilip 12 Eylül'ün gerçek yüzüyle tanıştıklarında yalnız bırakılmaları ve eskiden özgür olduklarında savundukları ile karşı çıktıklarının şimdi aslında aralarında bir fark olmadığına tanıklık etmeleri onları hem kendilerine hem içinde yaşadıkları zamana hem de topluma yabancılaştırmıştır. Farklılıkları ortadan kaldıran, bir anlamda sivrilikleri törpüleyen 12 Eylül'e herkes kendini teslim ederek yaşanan zulme sessiz kalmıştır. Ne halk, ne de emirlerin uygulayıcıları kendilerini 12 Eylül'ün yaptığı zulümden sorumlu tutmamıştır. Onların şimdiki yabancılıklarının en büyük sorumlusu bu zulüm karşısında suskunluğuyla bunu onaylayan toplumdur. *"Bir de hürriyete kavuştuk ki, ne görelim? Bir birlik, bir beraberlik, bir dayanışma, bir kardeşlik!"¹¹* Şimdi birbirine benzeyen bu insanların yaşama hakkını savunmak için eskiden verdikleri mücadele boşa düşmüştür. Hapisten çıktıklarında toplumsal gerçeklik çoktan yeni düzenin isteklerine göre değişmiştir bile. Geriye baktıklarında onlara şimdiki hatırlatacak kimse kalmamıştır. Tarık'ın, *"Hiç şaşmadık. Neden şaşmadık. Herkes birbirine benziyordu zaten eskiden beri"¹²* sözleri de 12 Eylül öncesinde toplumsal gerçekliği üreten kitlelerin, iktidarın ya da muhalefetin, ezen ya da ezilenin, onları yok eden ya da disipline edenlerin normal insan olmasına yapılan bir vurgudur. Normal ve sorumluluktan muaf olmakla birbirine benzeyen herkes. Ayrıca Tarık'ın, 12 Eylül'ün uygulayıcılarının kendilerine benzediklerini söylemesi bir yerde normal ve sıradan insanların şeyleşmiş bilincin etkisiyle bencil ve zalim insanlara dönüşebileceğinin bir ifadesidir. Dolayısıyla aydın kesim ya da kendisini şiddetten muaf gören sıradan vatandaş, 12 Eylül'ün uyguladığı baskı ve şiddeti, kendisini bunun dışında tutarak, edilgenleşerek, ondan kaçarak, ona yabancılaşarak, bilincini şeyleştirerek normalleştirmiştir. Kendisi hedef olmamak için hem geçmişini inkâr etmek zorunda kalmış hem de uygulanan şiddeti meşrulaştırmıştır.

10 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 564.

11 A.g.e., 564.

12 A.g.e., 564.

Erkekler kim olduklarını anlattıktan sonra kadınlar daha fazlasına gerek duymadan konuyu dağıtmaya çalışır. Onlar 12 Eylül zulmünü yaşarken kadınlar belki yaş olarak küçükmüş ama en azından şimdi onların acılarını kanatmayacak kadar olgunlaşmışlardır. Bu akşam yabancı bir evde kadınların bu iki erkekle bir araya gelmeleri onları toplumdaki bilindik rollerine hapsedmez, bilakis onları önceki konumlarından özgürleştirir. Kendi iradeleriyle geldikleri bu evde ayakları yere sağlam basar hiç olmazsa. Erkekler zampara olamamışsa onlar da orospu olmamıştır. Toplumsal gerçeklikleri “*insanların kendi özneler-arası deneyimlerinden hareketle kendilerinin inşa ettiğini*”¹³düşünen Alfred Schutz’a göre bu bilindik roller günlük yaşamdaki “*tipleştirilmeler*”dir ve onların sayesinde günlük yaşam kavranarak toplumsal gerçeklik oluşturulur.¹⁴ Dul kadın tipi, zampara erkek tipi, aydın tipi, orospu tipi vs. gibi. Yazarsa toplumun kanıksadığı bu rolleri sorgulayarak gerçeklik zeminiyle oynar. Mesela Ayla’nın bir kız çocuğuna sahip olduğunu ve yedi yıl evvel kocasını kaybettiğini söylemesi toplumda tek başına, bir erkeğe yaslanmadan ayakta kalmanın ve çocuk büyütmenin mümkün olduğuna yapılan bir göndermedir. Ayla bulunduğu toplumsal konumun kodlarını taşımayarak, kendi hayat mücadelesi içinde, hayalleriyle, arzularıyla ve kendi kimliğiyle var olmaya çalışarak kanıksanmış gerçekliğin dışına çıkar.

Ayla kendi hikâyesini kısa kestikten sonra Tarık’tan, biraz önce hapiste tanıştıklarını söylediği *Buldozer Osman*’ın aşk hikâyesini anlatmalarını ister. Bu hikâyede *Osman*, *Ayşe*’yi istemeye gittiği gece evden kovulunca gece *Ayşe*’nin mahallesini dozeriyle alt üst etmiştir, bundan dolayı da tutuklanmıştır. Nitekim tozu dumana katan bu aşk hikâyesi gelir, 12 Eylül’ün kimleri hedef aldığıyla sonlanır. Unutulsa da, anlam üretmese de, dönüşse de, geçmiş sürekli rahatsız edicidir.

TUĞRUL-*On sekiz ay hapse mahkûm oldu Osman. Bir yıl yatı çıktı.*

TARIK-*Hemen büyük bir inşaatta buldozer ustası olarak iş buldu.*

TUĞRUL-*Türkiye’de çalışan her insan, şu veya bu şekilde eskiden hapse girip çıktığı için, üstelik işçi iseniz... Kimse sicil sormuyor.*¹⁵

Bu cümleler 12 Eylül’ün kimleri hedef aldığıнын bir göstergesidir. 12 Eylül’ün hemen öncesi hükümetin imzaladığı serbest piyasa ekonomisine geçiş paketi olarak bilinen 24 Ocak Kararlarının mevcut işçi sınıfı ve sendikaların varlığında uygulanabilmesi mümkün olmamıştır. Nitekim 12 Eylül darbesinin hemen ardından “*ülkemin ekonomik durumunu düzenlemek ve daya iyiye götürmek amacıyla yürürlüğe konulan ekonomik program ile yapılan anlaşmaların ve protokollerin uygulanmasına devam edilecektir*”¹⁶ şeklinde yapılan açıklama darbenin

13 Alfred Schutz, *Fenomenolojik İlişkiler*, çev. Adnan Akan-Seyda Kesikoğlu (Ankara:Heretik Yayınları, 2018), 57.

14 A.g.e., 135-136

15 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 568.

16 Mehmet Semih Gemalmaz, “12 Eylül Rejimi”, *Yüzyıl Biterken: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 14 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), 975.

kimlerle işbirliği içerisinde yapıldığına dair ipucu verir. Bu bağlamda Nurdan Gürbilek darbenin kimlerle işbirliği halinde ve kime karşı yapıldığını şöyle ifade eder:

Toplumsal muhalefetin başka türlü bastırılmadığı, işçi sendikalarını başka türlü etkisizleştirilemediği, Türkiye tarihinde görülmedik ölçüde kitlesellenen sol muhalefet başka türlü susturulmadığı, her türlü yasal ve yasadışı muhalefetten arındırılmış bir toplumsal sahnede "ekonomik istikrar" başka türlü sağlanmadığı için ve kapitalizmin ekonomik-siyasi tıkanmışlığı olağan yöntemlerle giderilemediği için darbe gerçekleştirilmiştir.¹⁷

Yazar işçiler üzerinden şu anda çalışan herkesin geçmişinde bir disipline edilme ya da fişlenme hikâyesi olduğunu söylemeye çalışır. Çalışan hiç kimse öyle ya da böyle iktidarın gözünden kaçamamıştır. Darbe öncesinde ya da darbe sırasında eğer işçi iseniz kesin hapse girmişsinizdir yok eğer girmediyeniz zaten fişlenmişsinizdir. Dolayısıyla kişinin sicilinin ne olduğu çok önemli değildir, bozuk sicil, fişlenme, gözaltı, işkence, tutukluluk darbenin normalleştiği uygulamalardır.

Kadınların *Buldozer Osman*'ın hikayesinde *Ayşe*'nin sonunun ne olduğuna dair "Bir mimarla mı evlendi?... Ruhi bunalım mı geçirdi, Avrupalara mı gitti, saçlarını mı boyattı?... İntihar mı etti, sınıf mı atladı, belleğini mi yitirdi?"¹⁸ gibi çeşitli sonlar üretmesi, mevcut toplumsal gerçeklikte yerleşmiş, kalıplaşmış kadınlık konumlarının dışına çıkmaya çalışan bu kadınların aslında kendileri için belirlenen rolleri içselleştirmelerine ve düzenin bir parçası haline gelmelerine yazarın getirdiği bir eleştiridir. *Ayşe*'nin sonu için gele gele akıllarına yerleşik kadınlık rolleri gelmiştir. Yazar onların maskesini düşürür. Asıllarının taklidi olmakla eleştirdikleri erkekler kadar kendileri de taklittir. Oyunda katmanlı bir gerçeklik zemini kurulmuştur ve amaç tek bir gerçeklik olmadığını göstermektir. Yazarın gerçekliği, karakterlerin gerçekliği, taklit gerçeklikler gibi. Örneğin yazar, *Asiye Nasıl Kurtulur? İstanbul Tebeşir Dairesi, Fırtına, Onikinci Gece, Tehlikeli Oyunlar* adlı tiyatro metinleriyle de metinlerarasılık kurarak anlamı çoğullatır. Bu metinler kullanıldıkları yere göre anlamsızlıklarıyla anlam üreten yapılara dönüşür. Postmodernizmle birlikte kökeninden referans alan gerçeklik imgesinin kaybolduğunu düşünen Jean Baudrillard'a göre de gerçeği sonsuz sayıda yeniden üretmek mümkündür.¹⁹ Bu ifade, "dışsallaşma, nesnelleşme ve içselleştirme" şeklinde Berger ve Luckmann'ın üç uğrağını belirlediği gerçekliğin sosyal inşasından "nesnelleşme" kısmının çıkarılıp bu sürecin dışsallaşma aşamasında üretilen ama henüz başkası için tanınırlığı olmayan anlamlarla doldurulmasına denk düşer.²⁰

Evde anlamsız eylemlerden dolayı telaşlı ve gergin bir hava vardır. Kadınlar onlarla buluşmayı diğerlerinden farklı oldukları için kabul etmişlerdir ama bu erkekler yapacakları

17 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 29.

18 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 568.

19 Jean Baudrillard, *Simülakrılar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017), 14.

20 Berger ve Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, 92.

zamparalığın bile farkında olmayacak kadar kendilerine yabancıdır. Mesela Şule *öp beni*²¹ deyince Tuğrul onu yanağında öper. Ayla bu anlamsızlıklardan sıkılır, bunun nedeninin belleksizlik olduğunu düşünür.

*AYLA- (Oradaki koltuğa oturur) Bunalım sever insanların arasında bellek sahibi bir insan olmak çok zor. Bu memlekette değişen ve sürekli değişen bir TEK şey var: Hafıza. Bellek. (Ayla konuşurken ŞULE ile TARIK mutfağa giderler. ŞULE mutfakta kalır, TARIK elinde bir çiçek sulama aletiyle (!) girer. Çiçekleri sulamaya başlar. AYL A kesintisiz sürdürür konuşmasını.) İnsanlar, hatalar, günahlar, hurtlıklar aynı kalıyor, bellekse değişiyor durmadan. Yaşananlar, söylenenler, yapılanlar, edilenler... Hepsi yer değiştiriyor, anlam ve önem değiştiriyor, açı değiştiriyor, bellek aynı. Hafıza peşinde yirmi bin fersah! Eğer geçmişte olup biteni, olduğu gibi anımsıyorsanız, bu ülkede başınız dertte demektir!*²²

Belleksizliğin nedeni memlekette -şu ana kadar olduğu gibi- egemen güçlerin çıkarına uygun olarak geçmişin sürekli değiştirilmesidir. Egemen gücün kurguladığı gerçekliklerin içselleştirilmesi için eskinin, geleneğin, belleğin silinmesi gereklidir. Yeni toplumsal gerçekliği içselleştirmek, önceki öznel gerçekliklerinden vazgeçmek, kısaca anlamın taşıyıcısı olan geçmişini unutmakla mümkündür. George Orwell'in 1984 romanında dediği gibi "*Geçmişini denetim altında tutan, geleceği de denetim altında tutar; şimdiki denetim altında tutan, geçmişini de denetim altında tutar... "Gerçeklik denetimi" diyorlardı buna...*"²³ Tıpkı 12 Eylül iktidarının memnun olmadığı eskiyi yıkıp yerine yenisini inşa etmeye çalışması gibi. Bu manada oyundaki anlamsız konuşmalar ve tavırlar, eylemler, söz oyunları, hikâyeler, tersinlemeler belleğin anlam üretmemesiyle, gerçeklik imgesini kaybetmesiyle ilgilidir. 12 Eylül öncesi ve sonrası toplumsal gerçeklikte devamlılık yoktur. Bu iki erkek eve döndüklerinde onlara eskiyi ya da kimliklerini kendilerine hatırlatacak aynalardan yoksundur. Tuhafliklarının esas kaynağını da bu durum oluşturur. Bireyin gerektiğinde "*kendisinin dışında var olan ve toplum tarafından onanmış referans noktalarına geri gitmesi, onun hatırlamak için diğerlerine*"²⁴ yani kolektif belleğe duyduğu ihtiyacı gösterir. Bu olmadığı durumda kişi kendi kimliğinin yabancıdır. Dolayısıyla kimliğin belirlenmesinde toplum kurucu unsurdur. Toplum, kimliği sembolik evrenin bir parçası olarak meşrulaştırır, zira "*kimlik böyle bir dünya içine yerleştirilmezse anlamsız olur.*"²⁵ Tarık ile Tuğrul'un hapisanede geçirdikleri zaman onların belleklerini kaybetmelerinin bir sebebiyse diğer sebebi de hapisten çıktıklarında karşılaştıkları toplumun onların bıraktığı toplum olmamasıdır.

Onların kimliklerine yabancılaşmasını Alfred Schutz'un, Homeros'un ünlü *İlyada* destanında savaştan eve dönen *Odysseus*'un hikâyesini ele aldığı "*Eve Dönen*" adlı makalesi daha iyi örneklendirebilir. Bu hikâyede yirmi yıl aradan sonra savaşmak için ayrıldığı vatanına bir

21 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 571.

22 A.g.e., 573.

23 George Orwell, 1984, çev. Celal Üster (İstanbul: Can Yayınları, 2016), 59.

24 Maurice Halbwachs, *Kolektif Hafıza*, çev. Banu Barış, (Ankara: Heretik Yayıncılık, 2017), 46.

25 Berger ve Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, 251.

sabah uykudayken tayfaları tarafından bırakılan *Odysseus* gözlerini açtığında, bulunduğu yeri tanıyamaz. Burası yirmi yıl önce bırakıp gittiği yer değildir. Kayalıklar, uçurumlar, sessiz koylar ona hiç tanıdık değildir. *Odysseus* doğduğu baba toprağını tanıyamamanın verdiği kederle "Vah başıma gelen! Ben neredeyim? Bir başıma burada ne yaparım?" diye haykırır.²⁶ *Odysseus*'un baba toprağına geri döndüğünde orayı tanımıyor olmasından çok, o toprakların artık onu kendine de hatırlatıyor olmamasıdır haykırışlarının nedeni. Kendinin kaybolması kendini hiçleştiren bir şeydir çünkü. Başkası tarafından tanınmak aslında o kişinin kendisi olduğunun meşrulaştırılmasıdır. Kişinin kendini tanıması, olduğu kişinin başkaları tarafından tasdik edilmesi ve olduğu kişiyi içselleştirmesi, hem eylem birliğini hem de zaman-mekân birlikteliğini gerektirir. Tarık ve Tuğrul gibi hapishanede olan, evden uzun süre ayrılan kişilerin eve döndüklerinde hem kendilerine hem de evdekilere yabancı olmasının nedeni budur. Yazar oyunda zamana dair birçok gönderme yaparak, zamanlarını ve gerçekliklerini kaybetmiş bu erkeklere, örneğin *Çernobil* gibi döneme ait bir olayı hatırlatarak onları zamanlarına geri çağırır ve gerçeklik zemini oluşturmaya çalışır.

Ayla'nın belleksiz olmakla eleştirdiği bu erkekler kadar kendi de belleksizdir. Sürekli olarak kişilerin isimlerini karıştırır. 1 Mayıs'ın bayram olduğunu söyler ama 1 Mayıs artık iş günüdür, bayram değil. Hatta bir keresinde Tarık ile Tuğrul'un adını bile karıştırmıştır. Ayla, Tarık'la Tuğrul'un adını karıştırdığında Tuğrul, "*kimliklerin anlamı yok artık*"²⁷ der. Çünkü artık gerçek kişiler yoktur, imajları vardır. Yeni düzen kimlikleri farklılaştırmamış tam aksi herkesi birörnekleştirmiş, aynılaştırmıştır. Hâlbuki kimlik, bizim kim olduğumuzu, inançlarımızı, değerlerimizi, ihtiyaçlarımızı, rollerimizi, tercihlerimizi, bizi diğerlerinden ayıran farklılıklarımızı, onlar tarafından nasıl görüldüğümüzü tanımlamaya yarayan bir kavramdır. Temelde "*belirli bir isim tarafından tayin edilmeyi ve bu tanımlamayı kabul etmeyi, kendine biçilen rolleri içselleştirmeyi*"²⁸ içerir. Diğerleriyle aynı olmak bir anlamda kendi olarak var olmamakla özdeştir. Kişiyi diğerlerinden ayırmayan, kendine ait bir öznellik konumu bulunmayan, adına yabancı olunan yerde herkes birbirinin aynıdır. Tuğrul'un Tarık'tan, Şule'nin Ayla'dan ya da toplumdaki herhangi birinden farkı kalmamıştır. 1980 sonrasında gerçeklikleri üreten, kimlikleri kişiye özel kılan öznellik konumları silikleşmiştir çünkü. 12 Eylül öncesi toplumsal gerçeklik üzerinde hegemonik olan muhalif kimlikler, 12 Eylül sonrasında gerçekliklerine uygun olmadığı için sistem dışına atılmıştır.

Ne erkekler bu akşamın erkeklik rollerine uygundur ne de kadınlar kadınlık rollerine. Tarık mutfağına makarna pişirmeye gitmiştir. Ayla ise ortalığı toplamak, yemek yapmak, bulaşık yıkamak, halıyı düzeltmek gibi kanıksanmış kadınlık rollerine isyan ediyordur ve bir kadın

26 Alfred Schutz, "Yabancı: Bir Sosyal Psikoloji Makalesi", *Yabancı- Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik* içinde, Der. Levent Ünsaldı, çev. Kübra Eren (Ankara: Heretik Yayıncılık, 2016), 53.

27 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 575.

28 Paul Gleason, "Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih", *Kimlik Politikaları Tanınma, Özdeşlik, Farklılık* içinde, Der. Fırat Mollaer (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2014), 34.

olarak sevişmek istiyordur. Şule onun bu isteğiyle “*Bu, bir milletin uyanışıdır, aynı zamanda*”²⁹ diyerek eğlenir. Bu talep bir erkekten gelmeliydi, öğrenilmiş kadınlık bunu gerektiriyordu. Üstelik erkeklerde hala ses seda yoktur. Ayla sonunda Şule’ye patlar.

AYLA- (Eliyle mutfağı işaret eder) Adamlar. Onlar da üzüntülerini öfke sanıyorlar. (Bir an duraklar) Huzura susamış soluk şehzadeler... (İçer) iyi insanlar.! Şimdi birisi gelse bizi uygunsuz vaziyette yakalayacak! Biz burada oturduk söyleşip içiyoruz. Adamın biri mutfakta makarna pişiriyor; öbürü banyoda yıkıyor. Bundan daha uygunsuz vaziyet olur mu? Valla bu ülkede herkes keçileri kaçırmış, memleketin İsviçre’ye tedavi için gönderilmesi icap ediyor. Ancak oradaki doktorlar anlar...³⁰

Buldukları durumun saçmalığını anlatmaya çalışır. Norm dışı, toplumun genel kabulüne aykırı eylemler söz konusudur. Kanıksanan gerçeklikler yerle bir olmuştur. Ne demek bir erkeğin mutfakta makarna pişirmesi, hem de evde yatağa atacak bir kadın varken! Saçmalık gibi görülen bu davranışların nedeni aslında insanı kuran nesnel gerçeklik zemininin yerinden oynatılmasıdır. Berger ve Luckmann’ın dediği gibi “*Toplum, insani bir üründür. Toplum, sosyal bir gerçekliktir. İnsan, sosyal bir üründür.*”³¹ İnsanın dışsallaşması esnasında ürettiği gerçeklikler nesnelleşerek insandan bağımsız üretilmiş, genel kabulmüş gibi geri döner ve insanın öznel gerçekliğini oluşturur. Bu diyalektik süreç bozulduğu için diğer davranışlar gibi Tarık’ın makarna pişirmek için mutfağa gitmesi saçmalaşmıştır.

Yazarın ot yemekleri ya da krep süzet flambe ala şerburg gibi özenti oldukları çok belli olan yemekleri, ayak fetişistliği, cinsellik, spor, caz müziği gibi tüketim kültürüyle gelen ithal gerçeklikleri gündeme getirmesi yeni gerçekliğin neyin üzerine inşa edildiğini göstermek içindir. Tüketmek için neye ihtiyacı olduğuna karar veren toplum değildir, bu noktada reklam dünyası devreye girerek hangi ürünlerin tüketilmesi gerektiğini ve bu ürünleri tüketerek neye sahip olunacağını göstermiştir. 1980’li yıllarda “toplumun sesinin bile bir imaj” olduğunu düşünen Can Kozanoğlu’na göre, toplum imaj bombardımanı altındadır; çünkü dönem “cilalı imaj devri”dir.³²

Sonuçta tepeden imajlar yağarken, gerçekle imajın birbirine karıştığı yıllar yaşandı. Değişim gerçek, ilan edilen sonuçlar birer imaj... Aşkın, refahın, liderlerin, zaferlerin, her şeyin ama her şeyin imajı üretildi, tüketime sunuldu...³³

İmajların gerçeğin yerine geçerek yoksunluğu gidermesi ve gerçeğine gerek kalmadan tatmin sağlamasıyla her alanda üretilen imaj kimlikler tüketime sunulmuştur. Yine Şule’nin “*bir milletin uyanışı*”³⁴ diyerek dalga geçtiği şey dönemin imaj kimliklerine ve değişen

29 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 576.

30 A.g.e., 575.

31 Berger ve Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, 92.

32 Can Kozanoğlu, *Cilalı İmaj Devri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1992), 8.

33 A.g.e., 8.

34 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 577.

gerçekliklerine yapılan bir göndermedir. Örneğin yazar evde bir butiğin adının yazılı olduğu torbayı göstererek reklam dünyasının eve nasıl girdiğine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda 12 Eylül'ün toplumu baskı aygıtlarıyla disipline etmesinin yanında yeni düzeni serbest piyasa ekonomisinin ihtiyaçlarına göre, kullan at mantığına göre, tüketim kültürüne göre, kısa süreli belleğe göre kurguladığı görülmüştür. Yazara göre, gerçekliğin değiştirilmesi sıradan bir konu değildir, bunun arkasında toplumun gerçek problemlerini gözden kaçırmaya çalışan baskı aygıtlarına ve maddi güce sahip olan sınıfların çıkarları vardır.

Şiddet ve baskıyla öznel gerçeklikleri tahrip olmuş erkekler kadınlar tarafından saçma bulunur, çünkü onlar kadınların daha önceden öğrendikleri ve içselleştirmiş oldukları erkeklik rollerine ters düşmüştür. Şimdi onlarla çoktan yatağa girmiş olmalıydılar. Ger gör ki eve dönen bu yabancılar her şeyi unutmuştur. Zaman kavramları parçalanmış, eylemleri saçmalaşmış, bir türlü kendilerine verilen role girememişlerdir. Mademki kadınlar bu adamlarla sevişemeyecekler o zaman buradan gitmeliydiler. Ama bir taraftan da onları bir türlü bırakıp gitmeye gönülleri varmaz. Bu yabancı erkeklerde kadınların unuttuğu bir naiflik, duygusallık ve şaşkınlık hali vardır. Gidip gitmeme arasında bocaladıkları sırada duştan çıkmış ve pembe bornoz giyinmiş Tuğrul gelip Ayla'nın yanına oturur. Tarık da elinde tabaklarla mutfaktan gelir. "Makarnalar hazır!"³⁵ Peki bu yabancılar nasıl evcilleşecektir?

II. Tanığı Öldürülenler

İkinci perde açıldığında geceyi geçirdikleri seyahatteki Cemal Bey'in evi darmadağınktır. Yerle bir olmayan hiçbir şey yoktur odada. Her şey her yerededir. Küllükler, bardaklar, tabaklar, kıyafetler... Salonun ortasında yorganın altından ilk olarak Tuğrul çıkar ve şaşkınlık içinde etrafa bakarak üstüne bir şeyler geçirir. Tarık da uyanmıştır, onun da başında bir kadın iç çamaşırı vardır. Gece kim olduklarını hatırlamaları için bayağı çabanın sarf edildiği bellidir. Durumları şaşkıncıdır ama hallerinden memnun gözükürler. Tuğrul yerde durduğunu fark etmediği bir düdüğe basar. Düdüğün orada ne işi vardır? Düdüğün olduğu yerde bir suç işlenmiştir demek ki. Tuğrul onu yerden alır ve öttürür. Bu düdüğü, 12 Eylül'ün bireyin içine yerleştirdiği denetleme aygıtı "*panopticon*"³⁶u temsil eder.

35 A. g. e., 578.

36 "*Panopticon*, İngiliz Filozof Jeremy Bentham tarafından 1785 yılında tasarlanan bir hapisane modelidir. Mahkumların merkezi gözetleme kulesi tarafından ne zaman gözetlenip gözetlenmediğini bilemeyecekleri tarzda tasarlanmıştır. Halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında bir kule vardır. Halka hem içeriye hem dışarıya bakan hücrelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkum, deliliği yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen vardır. Her hücre hem içeriye hem de dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi kat edebilir; hiçbir karanlık nokta yoktur ve sonuç olarak, bireyin yaptığı her şey bir gözetmenin bakışına açıktır; bu gözetmen kendisinin her şeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde panjurlar, yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemlenir. Bentham'a göre, bu küçük ve harikulade mimari kurnazlığı bir dizi kurum kullanabilir. *Panopticon*, aslında, bir toplum ve bir iktidar türünün ütopyasıdır." Bkz. Michel Foucault, "Büyük Kapatılma", *Seçme Yazılar*, çev. Ferda Keskin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 224.

12 Eylül bireyi sadece baskı ve şiddet yoluyla disipline etmemiş zihnini de denetim altına almıştır. Bu şekilde disipline etme biçimi Michel Foucault'un "disiplinci iktidar" tanımına benzer; bu iktidar biçimi "*farklılaştırarak, kıyaslayarak, hiyerarşik hale getirerek, dışlayarak ve türdeşleştirerek özneyi tek kelimeyle normalleştirir*".³⁷ Bu iktidarın amacı, "*normalleşmeyi*" sağlamaktır; yani her türlü "*toplumsal ve psikolojik bozuklukları ayıklayarak hem zihni hem bedeni uysallaşmış, kolayca öğrenen özneler yetiştirmektedir*".³⁸ Bütün siyaset ve toplum kanallarının depolitize edildiği bu süreçte özellikle basın-yayın ve medya sektörü gerçekliği iktidarın lehine yeniden inşa etmesi için denetim altına alınmıştır. Örneğin gazetelerin ya da dergilerin ne yazıp ne yazamayacağı darbeci subaylar tarafından sürekli denetlenmiş ve darbe düzeninin çıkarlarına uygun şekilde yayın yapmaları sağlanmıştır. Televizyon ve radyo konuşmalarına, gazete sütunlarına, ders kitaplarına, kurumlara, tüm siyasal, ekonomik ve kültürel alanlara yapılan müdahalelerle normal ve anormal olan, makbul ve sakıncalı olan, iyi ve kötü olan, yerli ve dış mihrak olan v.s. belirlenerek toplumsal normlar oluşturulmuştur. Bunun sonucu olarak da toplum tıpkı *panopticon* aygıtı gibi kendi polisini içine yerleştirerek kendini sürekli gözetlemiş ve düzenin normlarına göre kendini disipline etmiştir. Darbe düzeninin hakikatlerini kendi hakikatleri gibi içselleştiren özneler, düzenin normlarıyla kendi bedenlerini ve zihinlerini denetleyerek öznellik konumlarını oluşturmuştur. Başka deyişle egemen güçlerin hegemonik olduğu gerçeklikleri zihninde yeniden üreterek onların boyunduruğu altına girmiştir. Böylece 1980 döneminin Tarık ve Tuğrul gibi özellikle şiddetle uysallaştırılan bireyleri, yaşadığı anın zihnini belirlemesiyle an'a takılı kalmış, yeni normlarla onu belirleyen geçmişine yabancılaşmış ve disipline edilen uysal kimliklerini içselleştirmiştir.

Tuğrul yaşadığı bu gecede bir terslik olduğunu fark etmiştir; tuhafıklarının nedenini anlamıştır sanki, dili çözülmüştür. "*Hayatı tepe taslak yaşattılar bize bu adamlar*"³⁹ der. Geçmiş bir hesaplaşma nesnesi olarak önlerindedir artık. Hayatta bir denge vardır ve her şey sırasıyla yaşanmalıdır. Okula gidilmeli, şiirler, şarkılar ezberlenmeli, kızlarla gezilmeli, akordeon eşliğinde danslar edilmeli, müzelere, sergilere gidilmeli, imtihanlara girilmeli... Yaşamadıklarını ama yaşamaları gerekenleri sıralar.

TUĞRUL- *Üniversitede hayat ile bağları kopmamalıydı insanların. Acayip insanların rol modeli diye sunulduğu yer değil, bir bilim ve coşku kaynağı olmalıydı üniversite. Canlı ve rengarenk bir tartışma ortamı içinde unutulmaz dostlukların, dayanışmaların, aşkların ve keyifli çekişmelerin yaşandığı bir hayat dilimi olmalıydı üniversite... Orada olgun insanlar olarak hayatımızın çerçevesini çizmeliydik. Sonra... Asıl zorlu yıllar başlamalıydı.*⁴⁰

Hayatları böyle olmamıştı. Üniversitedeyken hatta lisedeyken daha iyi bir dünya için savaş vermişler, devrim yapmaya girişmişler, egemen güçlerle mücadele etmişlerdi. Ülkenin siyasal

37 Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Alı Kılıçbay (Ankara: İmge Yayınları, 1992), 230.

38 Gencay Şaylan, *Postmodernizm* (İstanbul: İmge Yayınevi, 2002), 261.

39 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 585.

40 A.g.e., 586.

aktörleri yapılması gerekenleri yapmadığından, ellerini taşın altına koymadığından, dahası yangına körükle gittiklerinden her gün onlarca genç katledilmişti.⁴¹ Üniversite hocaları bile katledilenler arasındaydı. Özellikle üniversiteler 1980 öncesinin anarşi ortamının sorumlusu ilan edilmişti. Üniversiteler çeşitli gruplar tarafında işgal edilmişti, gerçekten de bu şiddet ortamında bilim yapmanın imkânı kalmamıştı. Tarık ve Tuğrul mücadeleyle dolu gençliklerini şöyle anlatır:

TARIK: *Biz hiç oynamadık. Hiç öpüşmedik gençliğimizde. Hiç pastaneye, plaja, dansa gitmedik. Hep sırtımıza ve beynimize yüklenen bir öfkenin altında yaşadık. Ben... On altı yaşındayken devrimci olduğumu söylüyordum.*

TUĞRUL: *Sonra... Ülkeyi düzeltmeye giriştik. Yarımız öldü, öldürüldü... Öbür yarımız hapishaneyi tanıdı...*

TARIK: *İnsan ihtiyarlıyor. Yani bu duruma, devrimci olarak bile karşı koyamıyorsunuz.*

TUĞRUL: *En iyi yıllarımızı yaşıyoruz şimdi. Bir aydın, bir işçi, bir çalışan olarak en verimli olabileceğimiz yıllar.*

TARIK: *Oysa barlardan, diskoteklerden çıkmıyoruz şimdi de. Kadınları, seksi, sevişmeyi, serseriliği, başı bulutlarda gezmeyi, duygulanmayı ve saçmalamayı keşfettik kıçımızda kıllar ağarırken!*

TUĞRUL: *Yirmi yaşında yapamadığımızı şimdi yaşamaya çalışıyoruz.*

TARIK: *O yıllardaysa, şimdi yapmamız gerekenleri yüzümüze gözümüze bulaştırıyorduk!⁴²*

Şimdi geldikleri kırk yaşlarında yapmaya çalıştıkları ve ellerine yüzlerine bulaştırdıkları şey, o yıllarda yapmaları gereken ama memleket derdinden fırsat kalmadığı için yapamadıkları şeydir. Normalde üniversiteye gitmiş, askerliğini yapmış, evlenmiş, belli ideolojiler benimsemiş, hayatta belli şeyleri aşmış bir aydın, bir işçi, bir çalışan olarak bu mücadeleyi vermeleri gerekiyordu. Onlarsa hayatı tersten yaşamışlardı, yabancılıkları biraz da bundandı. Ayrıca yazarın ironik anlatımı sonucunda ülkede ne Tuğrul'un hayal ettiği gibi bir üniversite hayatının olduğunu ne de orta yaşa gelmiş bir aydının ülkesi için sorumluluk alan konumunun olduğunu görürüz. Zaten iyi bir hayat dün de bugün de hiçbir zaman olmamıştır.

Tarık ile Tuğrul'un hapiste yaşadıkları şiddet, onları öznelik konularından ve anlam üreten dillerinden kovarak anlamsızlaştırmıştır. Bu manada 12 Eylül'ün şiddet uygulamalarıyla yok ettiği kimliklerin gerçeklikten kaçması ve yaşadıklarını anlatamaması, farklı bir yorumla

41 "Özellikle o dönemde "komando" diye adlandırılan ülkücü gençlik örgütünün üniversitelere yönelik kanlı saldırıları arttı. Her gün bu saldırılarda ölen ve yaralananların sayısı çoğalıyordu. Faşizm adım adım solugunu duyuruyor, tırmanıyordu. Basının bu çatışmaları verirken kullandığı, "sağ-sol mücadelesi" betimlemesini kabul etmeyen MSP'li Adalet Bakanı İsmail Hakkı Müftüoğlu, "Türkiye'de sağ-sol çatışması mevcut değildir. Yapılan mücadele Türk devletine ve milletine musallat olan ve onu kirli emelleri uğruna yıkmaya çalışan vatan hainleriyle milletin varlığını korumaya azimli memleket severlerin mücadelesidir" (2 Aralık 1975) diyordu. Yükselen faşist terörün ve onun mimarı ülkücü gençliğin en büyük destekçisi Başbakan Süleyman Demirel'di. Demirel'in o dönemdeki, bugün bile anımsanan konuşmalarından dikkati çekenlerini burada yinelemekte fayda vardır. "Bana sağcılar cinayet işliyor dedirtemezsiniz." Detaylı bilgi için bkz. Tevfik Çavdar, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950'den Günümüze)*, (Ankara: İmge Kitabevi, 2013), 243.

42 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 586-587.

işkence olayının tanığı öldürmeye yönelik olmasıyla da ilişkilendirilebilir. Marc Nichanian *Edebiyat ve Felaket* adlı eserinde Brezilyalı bir yazar olan ve aynı zamanda Güney Amerika, Şili, Arjantin diktatörlüklerindeki işkencelerin etkilerini iyi bilen İdelbar Avelar'ın “şiddet” ve “dil”, “deneyim” ve “öyküleme” arasında kurduğu bağı bize şöyle özetlemiştir: “*Hayatta kalmak, inkâr etmektir.*”⁴³ İşkenceci, anlatı kurma imkânına sahip olan dile zarar verir ve dil bütünlüğü bozulduktan sonra bu bütünlüğü sağlayacak yeni bir dil kalmaz. Örneğin terapi eyleminde bile anlatı kurulacak bir dil bulunmaya çalışılması ya da anlatı vaat edilmesi olayın tanığı kalmadığı içindir. Anlatmaksamca ancak olaya ihanetle gerçekleşir. İşkenceye maruz kalanlar yaşamaya devam edebilmek için bunu anlatılaştırdıklarında o işkence artık yaşadıkları işkence olmaktan çıkar. Oyunda Şule'nin Tuğrul'a uzun süre banyoda ne yaptığını sorması üzerine Tuğrul'un “*acının saati yoktur*”⁴⁴ diyerek susması bugünü anlamlandırarak bir dilin olmamasından kaynaklanır. İşkenceyle birlikte tanıklıkları ortadan kalktığı için şimdi sanki yaşadıklarının tanıklarıymış gibi anlatmaları, tanık olmadıkları halde tanıklık gibi yapmaları yaşadıkları olaya ihanet etmeleri demektir. Raporlar, belgeler, görsel materyaller ya da tanıkların anlattıklarının bu durumda bir önemi yoktur. Bu tanıklıklar tanıklık edildiği varsayılan olaylardır, dolayısıyla dil bütünlüğünün bozulması veya tanığı saf dışı bırakmakla ilgili bir fikir veremez. İki eski tutuklunun metin boyunca anlamsızlıklarının, zamanın dışına düşmelerinin, susmalarının, sürekli alkol almalarının, kelime oyunu oynamalarının nedeni belki de anlatarak yaşadıkları işkenceye ihanet etmek istememeleridir.

Tarık ile Tuğrul geçmiş sorgulaması yaparken bir taraftan da Ayla ve Şule'yle birlikte dağıttıkları evi toplamışlardır. Yavaş yavaş kadınların gitme zamanı gelmiştir. Bir sonraki buluşma zamanı ayarlandıktan ve kısa bir vedadan sonra kadınlar gitmiştir. Fakat bu geceden geriye tersten yaşadıkları hayatlarında, utangaç aşığa dönüşen iki erkek kalmıştır. Tuğrul'un âşık olduğu “belleksiz” Ayla'yı saygıdeğer bir aydın diye tarif etmesi, yine yazarın bir ironisi olarak 12 Eylül sonrası değişen aydın biçimine yapılan bir göndermedir. Oyunun anlatı diline ironi ve oyunsuluk hâkimdir. “*Sevgi Ayakları*”ndaki “ayak” kelimesi bile, gerçek olmayan, mış gibi olan, taklit olan sevgiye gönderme yapar. Tarık ile Tuğrul sanki başka bir evrene aitmiş hissi verirler, kelime oyunlarıyla buldukları zamana tutunmaya çalışırlar. İletişime geçme çabalarıyla iletişimsizliği üretirler. Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*⁴⁵ adlı oyunundaki *Didi* ve *Gogo* gibi, yabancıları oldukları kimliklerinde, yer ve zamanda oyunlarla ayakta durmaya çalışırlar.

Bu gecenin sonundaki “aşk” onlara gençliklerinde yaşayamadıkları güzel duyguları ve mücadelede kaybettikleri kimliklerini geri kazanma şansı verecektir. En azından onlar böyle düşünmektedir.

43 Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, çev. Ayşe Gül Altınay (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 32.

44 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 577.

45 Samuel Beckett, “*Godot'yu Beklerken*”, *Toplu Oyunları 1*, çev. Uğur Ün (İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları, 1993).

TUĞRUL- Hayat kapısını açacağız sonunda.

TARIK- Açacağız.

TUĞRUL- Aslımızı görecekler Tarık abi.⁴⁶

Bir gecelik zamparalık hikâyeleri onlara yabancılaştıkları, kaçtıkları, unuttukları, bastırdıkları geçmişleriyle yüzleşme fırsatı vermiştir. Onların bellekleri de Cemal Bey'in çiçekleri gibi bol bol sulanmış, kimliklerine kavuşacakları, evcilleşecekleri kapı aralanmıştır. Zamparalık gecesinden aşkla çıkarak, gençliklerini en baştan yaşayacak olmanın ve kendilerine ayna olacak belleklerine kavuşacak olmanın heyecanını yaşarlar. Buldukları zamanın yabancıdır onlar. Hayat kapısını açıp 12 Eylül öncesinin asıl kimliklerine ulaşacaklarına dair umutları vardır. Fakat "Bu olay lafına deli oluyorum! Ne olayı oğlum?! Trafik kazası mı var burada? Olaymış! Televizyon Türkçesi bunlar"⁴⁷ diyerek içinde buldukları dönemi eleştirmelerine rağmen cümlelerin arasına "Very good. Nazdrovya! Öptüm canım!"⁴⁸ gibi kelimeler sıkıştırmaları kendilerinin de yeni gerçekliğin bir parçası olduğunu göstermiştir. Yazara göre, 12 Eylül'ün zulmüne uğrayanların evcilleşmesi onların eve dönüşünden daha vahimdir. Onları onlar yapan öznel konumlarından, kendiliklerinden, gerçeklik evrenlerinden kovularak hiçleştirilmişlerdir ancak daha da önemlisi artık işgal ettikleri muhalif, özgür ve sorgulayan konumlarından olmadıklarına hatta karşıt olduklarına dönüşerek eve girebilmişlerdir. Mesele tam da budur; karşıtına dönüşerek eve girmek, yani evcilleşmek. Bu anlamda metnin sonu onların kaybettikleri kimliklerini bulma noktasında umut vaat etmez; çünkü buldukları kimlik onların kaybettiği kimlik değildir.

Sonuç

Son kertede 1980'li yılların toplumsal pratiğini, 12 Eylül darbecilerinin biçimlendirdiği ortak değer ve davranışların hâkimiyeti altında kurgulanan gerçekliklerin oluşturduğunu ifade ederken, bu gerçekliklerin içselleştirilip öznel gerçeklere dönüşmesi için, var olan toplumsal ilişkilerin devletin baskı ve ideolojik aygıtlarıyla beraber yeniden üretilerek toplumun denetim altına alındığını ve devlete itaat eden öznelerin yaratıldığını ifade etmek gerekir. Dolayısıyla bu oyun toplumsal gerçekliğin inşa mekanizmalarını açık ederek bu sürece hâkim olan güçlerin farklı gerçeklikleri nasıl ortadan kaldırdığını ve yeni düzenin nasıl inşa edildiğini göstermiştir. 12 Eylül'ün kayıp kimliklere dönüştürdüğü kişilerin hikâyesinin anlatıldığı bu oyunda, 12 Eylül'ün zulmüne uğramış bireylerin belleklerini kaybettikleri için kimliklerini de kaybettikleri ve bunun sonucunda hem kendilerine hem de topluma yabancılaştıklarının altı çizilmiştir. Yazar iki eski tutuklu üzerinden yeni düzenle hesaplaşırken somut olaylar kadar, bu olayları normalleştiren gerçekliğin nesnelleşme sürecini ve egemen gücün gerçekliklerini şeyleşmiş bilinçle değiştirilemez gören bireyini de bu hesaplaşmaya dâhil etmiştir. Ayrıca 12

46 Baydur, *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*, 595.

47 A.g.e., 594.

48 A.g.e., 596.

Eylül'ün kurduğu yeni düzenin içselleştirilmesinde ve meşrulaştırılmasında yine 12 Eylül'ün sıradanlaştırarak ve değersizleştirerek toplumu aydınlatma konumundan vazgeçirdiği kendi ben'ine odaklanarak bireyselleşen entelektüellerin de sorumlu olduğunu göstermiştir. Geçmişin idealleştirilmeden ele alındığı bu oyunda yeni düzen eleştirisi, doğrudan kişileri ve olayları hedef almadan, yabancılaşan ve anlamsızlaşan birey davranışları üzerinden postmodern anlatı teknikleriyle birlikte dolaylı yollardan yapılmıştır.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017.
- Baydur, Memet. *Tiyatro Oyunları Sevgi Ayakları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Beckett, Samuel. "Godot'yu Beklerken", *Toplu Oyunları 1*, çev. Uğur Ün. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1933.
- Belge, Murat. "Yeni İnsan Yeni Kültür", *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Ansiklopedisi* 13. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Belge, Murat. *12 Yıl Sonra 12 Eylül*. İstanbul: Birikim Yayınları, 2000.
- Berger, Peter L., Luckmann, Thomas. *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, çev. Vefa Saygın Ögüt. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.
- Buttanrı, Müzeyyen. "Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi" *Turkish Studies, Language and Literature* 5/2, 2010.
- Çavdar, Tevfik. *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950'den Günümüze)*. Ankara: İmge Kitabevi, 2013.
- Foucault, Michel. "Büyük Kapatılma", *Seçme Yazılar*, çev. Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Foucault, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Alı Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınları, 1992.
- Gemalmaz, Mehmet Semih. "12 Eylül Rejimi", *Yüzyıl Biterken: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 14. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Gleason, Paul. "Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih", *Kimlik Politikaları Tanınma, Özdeşlik, Farklılık*. Derleyen Fırat Mollaer. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Halbwachs, Maurice. *Kolektif Hafıza*, çev. Banu Barış. Ankara: Heretik Yayıncılık, 2017.
- Kozanoğlu, Can. *Cilalı İmaj Devri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Nichanian, Marc. *Edebiyat ve Felaket*, çev. Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

- Orwell, George. *1984*, çev. Celal Üster. İstanbul: Can Yayınları, 2016.
- Schutz, Alfred. *Fenomenolojik İlişkiler*, çev. Adnan Akan-Seyda Kesikoğlu. Ankara: Heretik Yayınları, 2018.
- Schutz, Alfred. "Yabancı: Bir Sosyal Psikoloji Makalesi", *Yabancı. Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik*. Derleyen Levent Ünsaldı. Ankara: Heretik Yayıncılık, 2016.
- Şaylan, Gencay. *Postmodernizm*. İstanbul: İmge Yayınevi, 2002.
- Şener, Sevda. *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2011.
- Yüksel, Ayşegül. *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997.



Bedenleşme ve Enaksiyon Teorilerinin Çağdaş Tiyatro Uygulamalarına Yansımaları: Oyunculuk Eğitiminde Somatik Yaklaşım*

Reflections of Embodiment and Enaction Theories on Contemporary Theater Practices: Somatic Approach in Acting Training

Bilge Serdar Göksülük¹ 



*Bu makale 2020 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı'nda tamamladığım "Tiyatro ve Performans Sanatlarında Bilişsel Kırılma: Yeni Beden Fenomeni 'Soma' ve Enaktif Oyunculuk Teorilerine Doğru Hareket Odaklı Bir Eğitim Önerisi Olarak Somatik Yaklaşım" başlıklı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

¹Dr. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: B.S.G. 0000-0001-8580-5964

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Dr. Bilge Serdar Göksülük,
Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya
Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: bilge.serdar@gmail.com

Başvuru/Submitted: 02.04.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested:
11.04.2021

Son Revizyon/Last Revision Received:
11.04.2021

Kabul/Accepted: 07.05.2021

Atıf/Citation:

Göksülük, Bilge Serdar. "Bedenleşme ve Enaksiyon Teorilerinin Çağdaş Tiyatro Uygulamalarına Yansımaları: Oyunculuk Eğitiminde Somatik Yaklaşım" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 32, (2021): 145-168.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.908412>

Öz

Yirmi birinci yüzyılda bilişsel bilimler, sinirbilimleri ve fenomenolojinin ortaklığında gelişen enaksiyon teorileri, doğrudan tiyatro ve performans sanatları alanına giren imgelem, algı, duygu, his ve düşünce gibi bilişsel süreçlere ilişkin kavrayışımızı değiştirir. Enaksiyon teorileriyle anlamlandırma süreçlerinde bedensel eylemliliğe yapılan vurgu, kişinin *birincil hareket deneyimini* anahtar kavram haline getirir. Bu çalışmada da tiyatro ve performans alanında bu kavrayış değişikliğinin izi teorik olarak sürülerek, *bedenleşmiş bilinç kavramı* tartışmaya açılır. Bu bağlamda hareket deneyimi üzerine öz-gözlemsel bir uygulama alanı olan somatik uygulamaların bedenleşmiş bir deneyimi nasıl sağladığı ve böylelikle oyunculuk eğitimine nasıl katkı sağlayabileceği üzerinde durulur. Özetle, bu makalenin temel amacı bedenleşme teorilerinden kısaca bahsederek olası tartışma alanlarına işaret etmek ve somatik uygulamaların oyunculuk eğitimine nasıl katkı sunabileceğini tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Bedenleşme, Enaksiyon, Somatik yaklaşım, Performatif beden bilinci, Oyunculuk eğitimi

ABSTRACT

In the 21st century, enaction theories that have emerged as a result of the intersection of neuroscience, cognitive science, and phenomenology have changed our understanding of cognitive processes, such as imagination, perception, feeling, emotion, and thought, which are directly related to theater and performing arts. In enaction theories, the emphasis on bodily action in the process of providing meaning makes one's primary movement experience a key concept. The study thus traces such theoretical shift in theater and performing arts and discusses the concept of embodied consciousness that expectedly occurs during the performance. Furthermore, based on embodiment theories, the study elucidates how somatic practices provide an embodied experience that facilitates performative awareness and how such practices contribute to actor training. Briefly, the main objectives of this study are to highlight possible discussions and emphasize the contribution of somatic practices in actor training based on embodied theories.

Keywords: Embodiment, Enaction, Somatic Approach, Performative body consciousness, Actor training



EXTENDED ABSTRACT

Embodiment suggests that one's experience of the world is a result of the interaction between one's bodily qualities and their environment (social, cultural, economic, and natural conditions). Therefore, cognitive processes, such as meaning, imagination, thought, and language, which are abstract concepts, cannot be separately understood from bodily experience and metaphysical qualities; however, they are considered as results of one's changing activities, which are dependent on their environmental conditions. Accordingly, various theories, such as *embodied mind*, *meaning*, and *reality*, have emerged. Moreover, the enaction theory focuses on the interaction between perception and action, which includes embodied theories, and emphasizes that one's mutual interaction with their environment occurs through one's agency. In this sense, the concept of enactive embodiment expands the limit of the word *embodiment*, which is usually discussed in terms of the tension between the actor's own body and the character in theater and performing arts. In enactive theories, "action" becomes the activating force of consciousness and "movement" becomes the constitutive element of meaning. This aspect reveals the subconscious bodily foundations of meaning apart from linguistics. The purposes of this study are to highlight such shift in bodily phenomena and discuss the need for a somatic approach in actor training.

In terms of actor training, the most crucial aspect of scientific discourse is to emphasize that a well-directed self-reflection on one's personal experience of movement plays an essential role in developing rich insight about others, increasing empathy skills, and strengthening intuitions. Hence, in the context of theater and performing arts education, a phenomenological self-reflective monitoring of one's personal experience is the way through which the experience can be opened as a learning space wherein senses can be refined, new questions and answers emerge, and any technique can be personalized, which corresponds to a "conscious experience." Thus, conscious experience should be understood as a state of being and not as a state of continuous questioning.

Movement means that the moving person can visually or tactically perceive and can kinesthetically feel their own movements; in other words, movement is treated as a field of discovery wherein one can directly experience the "internal" and "external" realms through their own movements. In addition, somatic practices are widely spreading in art education worldwide in recent years. They offer the actor an opportunity to practice a phenomenology of movement. This characteristic of somatic practices differs from the investigation of different forms and situations of the phenomenon using the imagination that is observed in Husserl's eidetic variation. In phenomenological study through the execution of movement, one may discover the relationship between the function and expressiveness of one's own movements through one's intention. This aspect indicates that during the execution of movement, as the

intention changes (the intention may focus on effort, the shape of the body, a point in space, power, etc.), one realizes the changes depending on the changed intention. During all these activities, the body's scheme is examined through developmental movement patterns, and as a result, a body image is developed. Accordingly, somatic studies improve reflective and pre-reflective bodily consciousness by developing the senses of proprioception, kinesthesia, and interoception. Therefore, somatic movement practices help performers to exhibit a truly embodied acting on stage and achieve performative awareness, that is, a special heightened state of consciousness that occurs in the performance of actors, such as dancers, athletes, or musicians.

Somatic practices pertain to training the behavioral sensory and perceptual sensitivity. The actor gets an embodied experience through somatic practices by discovering the connection between action and intention, physical and emotional states, and function and expression through their own experience. Such an experience constitutes the first step of embodied acting on stage. Therefore, this study highlights the need for a somatic approach as a base of actor training to facilitate the understanding of embodied theories from a scientific perspective.

Giriş: 21. Yüzyıl Tiyatrosunda Yeni İhtiyaçlar

İçinde yaşadığımız yirmi birinci yüzyılda, kendi otonomisini kurabilen yapay zihinlerin üretiminin tartışıldığı, yerimizden dahi kalkmadan dünyanın öteki ucundan sipariş vererek ihtiyaçlarımızı karşılayabildiğimiz, istediğimiz becerileri yükleyerek kurgusal bir dünyada avatarlarımızı yani alternatif kimliklerimizi yaratabildiğimiz, gerçek anlamda zaman, mekan ve ağırlık deneyiminin neredeyse tamamen ortadan kalktığı sanal bir gerçeklikle karşı karşıyayız. Bu gelişmelerle beden, bir yandan deneyimsel alandan gittikçe geri plana itilip silikleşirken, bir yandan da tıptaki gelişmeler, bedene yapılabilecek müdahalelerin sınırlarını genişleterek bedeni, işlevselliğini bozmadan, istenilen görüntünün sağlanabileceği bir vitrin haline getirir. Her iki durumda da aslında söz konusu olan bir “bedensizleşme”¹dir. İlk durumda sanal ortamda bütün bir dünya deneyimi baskın bir biçimde çoğunlukla görme duyusunun ve işitme duyusunun öncülük ettiği bedensel olarak indirgenmiş bir deneyime dönüşür. İkinci durumda da beden, kendilik kurulumunun daha çok sembolik, dışsal bir ögesi olarak öne çıkar. İronik bir biçimde sinirbilimleri ve bilişsel bilimlerin sonuçları ise her geçen gün insanın bilişsel işlevlerinin kaynağı olarak bedenliliğimizi ortaya koyar ve bedenleşme teorileri güncel düşünme pratiklerini belirler. Bedensizleşmenin hüküm sürdüğü bir çağda bedenleşme teorilerinin güçlenmesinin yarattığı paradoks, Arran Gare gibi eko-felsefeciler tarafından bu çağın “Yeniden Bedenleşme Çağı (*The Age of Reembodiment*)”² olarak isimlendirilmesine yol açar. Bu anlamıyla bedenleşme, bedenli varlıklar olarak bu dünyadaki ikametimiz sırasında baskın teori ve söylemlerin ötesinde tüm anlamlandırma süreçlerini ve ürettiğimiz değerlerin tümünün gözden geçirilmesini gerektirir. Bu da aslında kendi deneyimimize dönüş çağrısıdır. Bu anlamda deneyim kabaca sadece bir yaşanmışlık değil, bilgi birikiminin olduğu bir öğrenme ve karşılıklı etkileşimlerle hem kişiliğin hem kültürün kurulduğu bir üretim alanıdır.³ Aslında kendi bedenliliğimizi unuttuğumuz bir dönemde bize bedenleşmeyi hatırlatan bir bilimsel söylemin ortaya çıkışı da fenomenolojinin yani birincil deneyimin bilimsel dünyaya sızmasıyla ortaya çıkan enaktif teorilerle birlikte gerçekleşir. Enaktif teorilerde bedenleşme en temelde düşünme, dil, imgelem, karar alma, yaratıcılık gibi tüm bilişsel süreçlerin, bedenin eylemliliği yoluyla çevreyle etkileşiminin bir sonucu olarak ortaya çıktığını ve kişinin birincil deneyimini dışarıda bırakan bir bilim, sanat, eğitim ve hatta felsefenin temel iddiası olan insanı anlamaya yaklaşamayacağını ortaya koyar.

Bedenleşme teorileri bir yandan bedenleşmiş gerçeklik (*embodied realism*), bedenleşmiş bilinç (*embodied cognition*), bedenleşmiş zihin (*embodied mind*), bedenleşmiş anlam (*embodied*

1 Arran Gare, “The Grand Narrative Of The Age Of Reembodiments: Beyond Modernism And Postmodernism” *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* 9/1 (2013), 327-357.

2 A.g.e.

3 Bkz. Martin Jay, *Deneyim Şarkıları*, çev: Barış Engin Aksoy (İstanbul: Metis,2012), Peirce, C. S., James, W., & Dewey, J., *Felsefenin Yeniden Yapılandırılması, Pragmatizm: Pratik Bir Felsefe Seçme Yazılar*, çev. ve Ed: Sarah Çelik, (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2018).

meaning) gibi yeni kategoriler yaratırken bir yandan da yukarıda da değinildiği gibi imgelem, karar alma, duyu, his gibi süreçlerin duyu-motor sistemle ilişkisini ortaya koyar. Bu da yaratıcı süreçle doğrudan ilişkili olan bu kavramlarda kırılmalar yaratarak çağdaş tiyatro alanında ortaya çıkan yönetmenin ve oyuncunun nosyonunda, oyunculuk eğitimi pratiklerinde ve de yaratım süreçlerindeki değişimlere teorik bir zemin sunar. Bedenleşme (*embodiment*) tıpkı Erica Fischer-Lichte'nin de ifade ettiği gibi bir estetik argüman haline gelir ve tiyatro ve performans sanatları bağlamında öncelikli olarak “bedenin bir nesne, konu, tema, sembol oluşturmak için bir kaynak” ve “kültürel izlerin bir ürünü” olarak ele alınmasını ifade eder.⁴ Bu anlamda bedenleşme kavramının tiyatro uygulamalarındaki ve teorisindeki karşılığı, Fischer-Lichte için “metinden” ve “temsilden” bedene doğru bir kaymaya denk düşer. Jen Harvie ise *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes* adlı kitabında günümüzde süregelen teatral yönelimleri “yönetmenin ve metnin rolünün sorgulanması, kolektif üretim, her şeyden önce yaratım sürecinin etiğine ve dinamiklerine öz-düşünümsel dikkat”⁵ olarak sıralar. Lehmann ise *Postdramatic Theatre* adlı kitabında postdramatik tiyatronun bazı niteliklerini “temsilden çok mevcudiyet, paylaşımından çok karşılıklı iletişimin sağlandığı bir deneyim, üründen çok süreç, imlemekten/belirli bir anlama işaret etmekten çok manifesto, bilgiden çok enerjik bir uyarıcı”⁶ olarak tarif eder. Aslında Lehmann'ın, Harvie'nin ve Fischer-Lichte'nin örtüşen bu ifadeleri çağdaş tiyatro pratiklerinde bedenin değişen konumunun yanı sıra diğer iki önemli özelliğine de işaret eder: bir yaratım süreci olarak prova süreçlerinin önemi ve de metnin ve yönetmenin sorgusuz üstünlüğünün altının oyulması. Bu, temelde performansın estetik yönünü belirleyen şeyin artık sadece metin ya da yönetmen olmadığı anlamına gelir. Artık performansın estetik karakterini belirleyen şey tüm prova süresince herkesin, tüm faillerin (yazar, yönetmen, oyuncu, sahne tasarımcısı, asistan vs.) katılımını gerektiren Harvie'nin de ifade ettiği gibi “yaratım sürecinin niteliğidir”⁷ ki bu nitelik katılımcıların yanı sıra prova mekanı ve çalışma koşulları gibi çevresel şartlar tarafından da belirlenir.

Bunun yanı sıra çağdaş tiyatrodaki oyuncunun pozisyonu da farklılaşır. Lehmann, modernizimden önceki tiyatro uygulamalarında önce oyuncunun bedeninin bir gösteren olarak disipline edildiğini, eğitildiğini ve ona biçim verildiğini ancak otonom bir problem olarak ya da dramatik tiyatronun bir teması olarak ele alınmadığını dile getirir. Lehmann'a göre modern tiyatro ve post-modern tiyatro, oyuncunun bedeninin yeni potansiyellerini, en temelde bu semantik bedenin üstesinden gelerek geliştirebilmiştir.⁸ Bu durumda oyuncudan istenen artık Lehmann'ın da belirttiği gibi kendini sunmasıdır, sadece bir şeyi ya da kimseyi temsil etmesi değil, sahnede mevcut olmasıdır. Yaratım sürecinde oyuncunun kendine özgü

4 Erica Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, çev: Tufan Acil (İstanbul: Ayrıntı, 2004), 153.

5 Jen Harvie, *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*, Manchester: Manchester University Press, 2010).

6 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, çev: Karen Jürs-Munby (NY: Routledge, 2006), 85.

7 Harvie, *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*.

8 Lehmann, *Postdramatic Theatre* 162.

kişiliği karakterden daha önemli hale gelir. Başka bir deyişle sahnede oyuncunun “otantikliği” öne çıkar. Lehmann’ın Valère Novarina’dan aktardığı gibi artık “oyuncu yorumcu değildir, çünkü beden bir enstrüman değildir”⁹. Bu durumda yönetmen ya da eğitmen için de yeni bir misyon belirmiş olur. Yönetmen prova süresince ya da eğitmen eğitim boyunca oyuncuyu bir karakterin yorumcusu ya da temsilcisi olarak değil, bir yaratıcı olarak yönlendirip kanalize edebilmelidir. Harvie yönetmenin bu yeni nosyonunu “kolaylaştırıcı (*facilitator*) olarak yönetmen”¹⁰ şeklinde tanımlar. O zaman hem kolaylaştırıcı olarak bir yönetmenden hem de kolaylaştırıcı olarak bir eğitmenden beklenen yaratıcılığı kışkırtmak ve oyuncuyu yaratımın işbirlikçisi olarak sürece dahil etmek için olanak sağlamaktır.

Yukarıda tarif edilen çağdaş tiyatro uygulamalarında performansın estetik niteliğini belirleyen yaratım süreci, oyuncunun kendiliği ve tüm bunları koordine edecek bir eğitmen ya da yönetmen nosyonu, 17. yüzyıldan kalma Kartezyen dünya tasavvurunun¹¹ mirası olan, birbirinden keskin sınırlarla ayrılan bilim anlayışıyla; bedeni zihinden, özneyi nesneden, doğayı kültürden, duyguyu akıldan ayrı tutan Kartezyen düalist görüşle ve de bu görüşün sızdığı tüm kavram ve teorilerle tartışmak yeterli olmaz. Son yıllarda performans sanatları eğitiminde (özellikle de dans eğitiminde) sıklıkla kullanılan Feldenkrais, Laban/Bartenieff, Alexander tekniği gibi somatik uygulamaların yaygınlaşması Kartezyen kategorilerin dışına çıkma çabası olarak görülebilir. Bu nedenle tüm bu gelişmelerin yaratıcı süreçlere sızarak tiyatro ve performans sanatları alanını kışkırtması ve de kuramsal tartışmalara yön verebilmesi için bedenleşme teorilerine ve alana yansımalarına yakından bakmak gerekir. Bu amaçla makale, teorik bir zemin sunması açısından bedenleşme teorilerinin beden fenomeninde yarattığı somatik olana doğru kaymaya odaklanarak başlar. Daha sonra somatik eğitimin genel özellikleri ve somatik pratiklerin içeriği oyunculuk çalışmaları da göz önünde bulundurularak ayrıntılandırılır. Son olarak da somatik hareket eğitiminin bedenleşmiş bir oyunculuğu nasıl sağlayacağı, birbirinden ayrı beden farkındalığı türleri yoluyla tartışılır. Genel itibariyle makale pratikle teoriyi birlikte ele alsada aslında somatik pratiklerin nasıl işlediğini ve oyunculuk eğitiminde neden gerekli olduğunu bilimsel verilerden yola çıkarak açıklamaya, tartışmaya çalışır. Bu nedenle odağında uygulama önerilerinden çok teorik tartışmalar yer alır.

Bedenleşme Teorileri ve Yeni Beden Fenomeni Soma

20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren fenomenoloji ve bilişsel bilimlerin yaklaşması Batı düşünce geleneğinde bedenleşme teorilerinin yaygınlık kazanmasına dolayısıyla da beşeri bilimlerle fen bilimleri arasındaki keskin ayrımların belirsizleşmesine yol açtı. Bu nedenle tiyatro araştırmalarında çoğunlukla oyuncunun oynadığı karakter ve

9 A.g.e, 163.

10 Harvie, *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*, 12.

11 Kartezyen dünya tasavvuru için bkz. Tülin Bumin, *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza* (İstanbul:YKY, 2019); Descartes, *Meditasyonlar: Metafizik Üzerine Düşünceler*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Alfa 2019).

kendi bedeni arasındaki gerilimli ilişkinin niteliğini tanımlamak üzere kullanılan *bedenleşme* kavramını daha geniş perspektifle ele almak, oyunculuk eğitimlerinde somatik beden (*yaşayan, çok boyutlu bütüncül beden*) anlayışına doğru yaşanan kaymayı anlamak için önemlidir. 1990'ların başında bu paradigma değişimine öncülük eden en önemli çalışmalardan biri Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*¹² adlı çalışma oldu. Varela, Thompson ve Rosch, Husserl ve Merleau-Ponty'nin fenomenoloji anlayışını miras alarak bilimsel çalışmaların birinci elden yaşayan insan deneyiminden bağımsız düşünülemediğini savundular. Hatırlanacağı üzere fenomenolojik gelenekte bedenin öznel ve nesnel boyutu başka bir deyişle fiziksel yapısı ile deneyimsel niteliği ya da içi ile dışı birbirinin karşısında konumlanmaz, öznel olanla nesnel olan birlikte kurulur. Fenomenolojik bağlamda bedenleşme (*embodiment*) de bu nedenle Merleau-Ponty'nin ifade ettiği gibi bedeni hem yaşayan deneyimsel bir yapı olarak hem de bilişsel mekanizmanın bağlamı ya da ortamı olarak çift yönlü olarak kavrar.¹³ Buna göre bedenleşme (*embodiment*) kavramı Varela-Thompson ve Rosch için iki noktayı vurgular: ilk olarak bilinç, çeşitli duyu-motor kapasiteleri olan bir bedene sahip olması dolayısıyla bir takım deneyimlere bağlıdır, ikinci olarak da bu bireysel duyu-motor kapasiteler olası biyolojik, psikolojik ve kültürel bağlamlara gömülmüştür. Burada “aksiyon (*eylem*)” terimi özellikle önemlidir çünkü duyu ve motor süreçler (yani algı ve eylem), yaşayan bilinçten ayrılamaz¹⁴. Bu bağlamda Varela-Thompson ve Rosch “enaksiyon” (*enaction*)^{15*} teorisini bedenleşme ve aksiyon kavramlarının karşılıklı etkileşiminden yola çıkarak algının doğası ve eylemin algıya nasıl dahil olduğunu araştıran bir alan olarak tanımlar.¹⁶ Bugün dilbilim, felsefe, psikoloji gibi disiplinlerde bedenleşmeyi odağa alan pek çok çalışma *enaksiyon teorileri* altında kendine yer bulur.

Deneyim yoluyla bilincin (ve tüm bilişsel işlevlerin: anlama, hayal gücü, hafıza, dil, his vs.) kaynağının bedenin içinde bulunduğu çevreyle etkileşiminde yani insanın eylemliliğinde olduğunu vurgulayan enaksiyon teorilerinin bedenleşmeye yaptığı vurgu birbiriyle iç içe geçmiş birtakım sonuçlar doğurur. Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*¹⁷ kitabında bilinci bedenleşmiş olarak ele almanın sonuçlarını şöyle özetler: İlk olarak “radikal bir zihin/beden ayrımı yoktur”. Yani insan, zihin ve beden denen iki farklı ontolojik yapının bir bileşimi değildir. İkinci olarak “anlam da bedensel deneyimde

12 Francisco Varela, Eleanor Rosch ve Evan Thompson, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Massachusetts: MIT Press. 1991.

13 Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, çev: Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu (İstanbul: İthaki,2016).

14 Varela, Rosch, ve Thompson. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*,173

15 * İngilizce'deki yasallaştırma, kanunla düzenleme ya da canlandırma, sahneleme anlamlarına gelen “to enact” fiilinden türetilen *enaction* kelimesi, Fransio G. Varela ve Humberto R. Maturana'nın *Bilgi Ağacı* kitabı çevirisinde Mahir Ünsal Eriş tarafından “varlık kazandıran” olarak çevirilmiştir. Ancak *enaction* terimi “varlık kazandıran” olarak kavramsallaştırıldığında, içinde barındırdığı “aksiyon” vurgusu kaybolur. Bu nedenle bu tez boyunca *enaction* kavramı için doğrudan *enaksiyon* teriminin kullanılması uygun görülmüştür.

16 Varela, Rosch, ve Thompson. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*,173.

17 Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (Chicago: University of Chicago Press:2007).

temellenmiştir”. Bedenden ayrılmış bir zihin söz konusu değildir ki bu aşkın bir ruh ya da ego olmadığı anlamına gelir. Bunun yanı sıra “akıl somut ya da soyut bir şey değildir”, keşfetme, eleştirme ve dönüştürme deneyimimiz yoluyla bedenleşmiş bir süreçtir. En önemlisi de “hayal gücü, imgelem bedensel süreçlerimizle ilişkilidir ve deneyimin dönüştürücüsü ve yaratıcısı olabilir”. “Radikal bir özgürlük yoktur”. Bu da “ben” olarak kavranan şeyin ancak var olan bedenin çevreyle etkileşiminin bir sonucu olarak “ben” olduğu anlamına gelir. Akıl/duygu ikiliği her yerde karşımıza çıkan temel bir metafiziksel ikilik olmasına rağmen “akıl ve duygu ayrılmaz bir biçimde iç içedir” ve duygular kavramsallaştırma, akıl ve imgelem gibi bilişsel kapasitelerimizin temellerinde yatar. Tüm bunların sonucu olarak da *bedenleşme teorileri* ruh ya da tin olarak kabul edilen şeyin aşkın bir kavram olmadığını gösterir yani “insanın tinselliği (ruhaniliği) de bedenleşmiştir”.¹⁸

Johnson’ın sonuçlarını özetlediği bedenleşme teorilerine dayanan bu çalışmalar, tiyatro ve performans alanı açısından birbiriyle ilişkili üç önemli kavramı tartışmaya açar: bir kurucu öğe olarak “hareket”, bir araştırma alanı olarak “birincil deneyim” ve bütüncül bir beden anlayışı yani “soma”. İlk olarak enaksiyon teorileri kapsamındaki sinirbilimsel ve bilişsel bilimler alanındaki çalışmaların sonuçları yukarıda da söz edildiği gibi anlamın dilde başlamadığını, çok daha öncesinde bilinç dışı düzeyde bedenimizin dünyayla kurduğu ilk iletişimle ortaya çıktığını ortaya koyar ki bu ilk iletişimin koşulu *ilksel harekettir*¹⁹. Enaksiyon teorisi kısaca “bilincin algıdan, algının hareketten, hareketin bir çevreden ve davranış olarak tasarlanan daha büyük bir kategoriden ayrı olmadığı”²⁰ sonucunu verir bize. Yani anlam arayışında hareket ön koşuldur. Enaksiyon teorileri bağlamında öne çıkan hareket Husserl’ci anlamda bir harekettir yani kişinin içsel olanla dışsal olanı kendi hareketinde birlikte deneyimlediği bir alandır. Bu nedenle hareket, konvansiyonel oyunculuk çalışmalarındaki gibi içeriden-dışarı, dışarıdan-içeri geçişin bir aracı olarak yani duygudan harekete, hareketten-duyguya yaklaşımıyla ele alınmaz. Hareket, değişimi ve dönüşümü içeren, zamanda ve mekanda oluşurken aynı zamanda kendi mekanını ve zamanını yaratan dinamik bir fenomen olarak kavranır. Başka bir deyişle hareket kişinin hem -dışsal olana referansla- üç boyutlu olarak algıladığı hem de -içsel olana referansla- hissedebildiği bir oyun alanıdır.

İkinci önemli nokta tüm bu bilimsel çalışmaların yöntemlerine ilişkin olarak ortaya çıkar. Söz konusu çalışmaları gerçekleştiren bilim insanlarının çoğu elde edilen sonuçlara ulaşmak için sadece son teknolojiyle donatılmış beyin görüntüleme cihazlarından, bilimsel tekniklerden ya da kendi gözlemlerinden (kısaca üçüncül bakış açısından) yararlanmaz. Bu sonuçlara ulaşılmasında birinci elden hasta ve denek deneyimlerine başvurulur. Örneğin “hayalet uzuv fenomeni” hasta anlatıları yoluyla ortaya çıkar ve bu anlatılar beynin esnekliği ile ilgili

18 A.g.e., 11-15

19 Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011).

20 A.g.e., 187.

çalışmaları güçlendirir. Ya da “sinestezi” fenomeni sesleri gördüğünü, sayıların ya da harflerin renkleri olduğunu ifade eden kişilerin deneyimleriyle beynin çapraz modellemesi ve yaratıcılık becerisi üzerine yapılan çalışmalara katkı sunar.²¹ Yani kısaca enaksiyon teorisi çerçevesinde yapılan bu bilimsel çalışmalar birincil deneyimin tüm gelişen teknolojik koşullara rağmen her zaman insan varoluşuna ilişkin en temel veri kaynaklarından biri olduğunu ortaya koyar ki bu da fenomenolojiyi bir yöntem olarak öne çıkarır. Bilindiği üzere fenomenoloji “tanımlanabilir deneyime”²² ilişkin bir yöntemdir. Yani deneyimin kendisi bir araştırma konusu haline getirilir ancak fenomenolojik bir çalışmada deneyime birincil elden ulaşmak için bilimsel bilgi, kalıplaşmış yargılar ve ön kabuller askıya alınır. Tiyatro ve performans sanatları açısından da oyuncunun kendi birincil deneyimini bir öğrenme alanı olarak nasıl açacağı temel sorulardan biri haline gelir ki bu da aslında bir oyunculuk fenomenolojisinin mümkün olup olmadığı tartışmasını doğurur. Bu makalenin temel iddiası da somatik uygulamaların hareket araştırmaları yoluyla fenomenolojik olarak oyuncunun birincil deneyimi üzerine çalışması için bir yöntem önerisi olabileceğidir.

Enaksiyon teorilerinin ortaya koyduğu üçüncü önemli nokta beden fenomeninde yaşanan kaymaya ilişkindir. Bu kayma, yaşamı anlamlandırma süreçlerinde yukarıda vurgulandığı gibi hareketin ve birincil deneyimin öne çıkmasıyla ortaya çıkar. Beden artık kabaca karakterin üzerine giyilebileceği sadece bir mekan ya da ifade becerisini kuvvetlendirmek için eğitilmesi gereken bir gösteren olarak ele alınmaz. Çünkü bu bakış temelde Kartezyen ikiliğe dayalı temsil teorisinin sonuçlarıdır ve bedenin çok boyutluluğunu ve insanın anlam üretme mekanizmalarının bedenselliğini gözden geçirir. Oysa Lakoff ve Johnson, *Philosophy in the Flesh*’de “bedenleşmiş gerçeklik (*embodied reality*)” kapsamında insan bedeninin beş farklı boyutunu dile getirir: Buna göre *biyolojik bir organizma olarak beden* dünyada olmamızın ilkesel fiziki mahalidir ve bilinç öncesi kapasiteleri (*beden şemalarını*)²³ vurgular; *ekolojik beden* devamlı süregelen organizma-çevre akışını içerir; *fenomenolojik beden* yaşadığımız, deneyimlediğimiz düşünümsel olarak kendimize dönük algılarımızı, tavırlarımızı ve inançlarımızı ifade eder; *sosyal beden* kişilerarası ilişkileri ve koordinasyon deneyimlerini içerir; *kültürel beden* ise bedenin kültürel yapılarla, uygulamalarla, kurumlarla, ritüellerle ve etkileşim yollarıyla şekillenip dönüşen boyutunu ifade eder.²⁴ Kısaca, Johnson’ın ifade ettiği gibi, *insan bedeni* terimini kullandığımızda merkezi odağımız daha çok elbette yaşayan biyolojik beden ve onu hissettiğimiz fenomenolojik

21 Bu iki örnekle ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bkz Christian Keysers, *Empatik Beyin: Ayna Nöronların Keşfi İnsan Doğasını Anlama Yetimizi Nasıl Değiştirdi?*, çev. Ayber Eper (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019); C. Sinigaglia, & G. Rizzolatti, *Beyindeki Aynalar: Zihinlerimiz Eylemleri ve Duyguları Nasıl Paylaşır?*, çev. Devlin Keleş (İstanbul: Alfa Yayınları, 2016); Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*; V.S. Ramachandran, *Öykücü Beyin*, çev. Ayşe Cankız Çevik (İstanbul: Alfa Yayınları, 2016).

22 Shaun Gallagher ve Dan Zahavi, *The Phenomenological Mind an Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science* (New York: Routledge, 2008), 5.

23 Beden şemasıyla ilgili bkz. Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, (NY: Oxford University Press, 2005)

24 Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, 275-277.

bedenimizdir. Ancak insan bedeni bu beş boyutun tümüne de sahiptir; bir ya da birkaçına indirgenemez²⁵. Öyleyse zihni bedenden, duyguyu akıldan, kültürü doğadan ayrı gören Kartezyen ikiliklerden artık uzaklaşıldığı aşikar hale gelir.

Ancak bedenleşme teorileri etrafında toplanan ve aslında bedenin yukarı da sıralanan çok boyutluluğunu içeren enaktif beden anlayışı teorik olarak yirmi birinci yüzyılın yaygın beden söylemi olarak kabul görse de bunun pratikteki karşılığını bulması o kadar kolay değildir. Çünkü Drew Leder’in *The Absent Body* kitabında vurguladığı gibi, bedenli oluşumuz doğası gereği oldukça paradoksaldır. Yani bir yandan bedenli olmak, bu dünyadaki varoluşumuzun ön koşulu iken, bir yandan da deneyimlerimiz sırasında beden kendini unutturur ve Leder’in deyişiyle “yoklukla (*absent*)” karakterize olur. Leder, örneğin günlük hayatta bir kitaba kendimizi kaptırmış okurken ya da son derece fiziksel olmasına rağmen hareketli bir biçim de sportif bir yarışın içinde odaklanmışken bedenimizin, deneyimimizin bir parçası değilmişçesine algımızdan kaybolduğunu dile getirir. Hatta dikkatimizi bedenimize verdiğimizde bile bedensel fonksiyonlarımızın işleyişinde bir problem yoksa (ağrıyan, kaşınan bir bölge vs.) bedeni bir bütün olarak algılayıp parçalarının tek tek farkına varmayız.²⁶ Bedenin bu şekilde “algının odağından” kolaylıkla çıkmasının iki temel sebebi olduğu söylenebilir. İlk olarak bilişsel bilimler ve sinirbilimleri alanında yapılan çalışmaların²⁷ tüm sonuçları bedensel organizasyonun, işlevlerini yerine getirirken işleyişinin çoğunu bilinç dışı düzeyde, tanımlanabilir deneyim alanının dışında gerçekleştirdiğini gösterir ki bu da bedenin biyolojik niteliklerine ilişkindir. Diğer taraftan da Kartezyen dünya görüşü, bilim dahil tüm kavramsal dünyamızın ve gündelik pratiklerimizin pek çoğunu domine ederek bedeni işleyen bir makina olarak görüp, akli ya da “ruhu” ondan ayrı olarak ele alır. Bu durumda akıl “benliğin” esas özü olarak kabul görür, beden de nesneleştirilerek dünyadaki varlığımız için sadece bir aracı olma durumuna indirgenir. Böylelikle de bedenin sorunsuzca işleminin bir sonucu olan kendi işleyişini unutturma niteliği, Kartezyen düşüncenin ürettiği aracı beden nosyonu ile birlikte, bedenin “yokluğu” fikrini derinleştirir.

Tiyatro ve performans sanatları açısından düşünüldüğünde teoride kabul gören yaşayan bedenin çok boyutluluğunu gerçekten kavrayabilmek için de sıklıkla algının odağının dışına çıkan bu “görünmez bedeni”, sadece teoride değil uygulamada (fenomenolojik bir bağlamda) görünür kılmanın yollarını aramak gerekir. Bu anlamda da somatik yaklaşım Kartezyen bedeni

25 A. g. e., 278.

26 Drew Leder, *The Absent Body* (London: The University of Chicago Press, 1990), 1-3.

27 Bu çalışmaların ayrıntıları için bkz. Nancy C., Andreassen *Yaratıcı Beyin: Dehanın Nörobilimi*, çev. Kıvanç Güney (Ankara: Akılçelen, 2019); Louise Barret, *Beynin Ötesi*, çev. İlkay A. Demir (İstanbul: Alfa Yayınları, 2017); Daniel Dennett, *Bilinç Açıklanıyor*, çev. Sibel Kibar (İstanbul: Alfa Yayınları, 2017); Mark Johnson *The Body In The Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago (The University of Chicago Press, 1992). Keysers, *Empatik Beyin: Ayna Nöronların Keşfi İnsan Doğasını Anlama Yetimizi Nasıl Değiştirdi?*.

değil, somayı yani Yunancadaki anlamıyla “kendi bütünlüğü içinde yaşayan beden”i²⁸ odağa alarak uygulamadaki bu açığı karşılar. Beden eğitimi pratiklerinde 70’li yıllardan itibaren bedenle ilgili bu kavrayış değişikliği fark edilmiştir aslında. Bunun sonucu olarak Thomas Hanna (1928-1990) sinirbilim ve tıp alanında yaptığı çalışmalar sonucunda beden kavramı yerine yeni bir kavramsallaştırma ihtiyacıyla yukarıda sayılan bedenin farklı nitelikleriyle ile uyumlu *soma* terimini önerir.²⁹ Hanna’ya göre *soma* bir şey ya da nesnel bir beden değil, bir süreçtir; *soma* değişmez ya da sabit değildir, değişken ve esnek. *Soma*, daima istikrar ve dengeye ulaşmaya çalışan bir sistem olarak oluşur ve bu görev zaman içinde gerçekleşir ama asla tamamlanmaz. Kendi dışsal aksiyonlarında olduğu gibi içsel işlevlerinde de *soma*, hareketlerini belli bir düzenle ölçüp koordine ederek kendini çevresine uyarlar.³⁰ Bu anlamda bu çalışmada konu edilen *soma* yaşayan bedeni biyolojik, ekolojik, sosyal, kültürel boyutlarıyla bütüncül bir biçimde bir *süreç* olarak ele alan bir kavrama karşılık gelir. Tüm bunlardan hareketle tiyatro ve performans sanatları açısından somatik yaklaşımı son dönemde elde edilen anlam, duyu, his, hafıza ve imgeleme ilişkin bilimsel verileri göz ardı etmeden (üçüncü kişinin bakışını) bedensel deneyime, birincil kişinin perspektifinden fenomenolojik bir refleksiyonla yaklaşarak tüm yaratıcı sürece yayılan harekete dayalı uygulama biçimleri öneren bir yaklaşım olarak kavramsallaştırabiliriz.

Somatik Eğitimin Genel Özellikleri

Son dönemlerde tiyatro ve performans sanatları eğitiminde (özellikle dans eğitimi alanında) sıklıkla yer bulan somatik uygulamalar temelde bireyin birincil hareket deneyimini odağa alan bir dizi hareket eğitimine verilen genel addır. Yoga, tai chi ve chi gong gibi daha geleneksel uygulamalardan Feldenkrais, Otantik Hareket, Laban/Bartenieff gibi 20. yüzyılda ortaya çıkan daha güncel çalışmalara, somatik şemsiyesi altında toplayabileceğimiz oldukça fazla zihin-beden uygulaması vardır. Bu tür uygulamalar iki ana dala ayrılır: biri masaj, kraniosakral terapi (bedensel denge terapisi), bedensel-duyusal rahatlatma uygulamaları gibi daha *pasif ve alıcı*, diğeri de örneğin İdeokinesis, Alexander Tekniği, Feldenkrais Metodu, Laban/Bartenieff Hareket Araştırmaları gibi daha *aktif* motor/hareket davranışları değiştirmek için katalizör olarak kişinin hareket farkındalığını ve imgelemine bilinçli olarak işbirliğine çağırın uygulamalarıdır.³¹ Genel olarak tiyatro, dans gibi performans sanatları eğitiminde daha çok yer verilen çalışmalar aktif olarak tarif edilen Feldenkrais, Alexander tekniği, Laban/Bartenieff hareket araştırmaları gibi uygulamalardır.

Çoğunlukla dans olmak üzere sanat eğitiminde imgelemi geliştirmek, yaratıcılığı arttırmak, sakatlığı önlemek gibi amaçlarla, klinik terapilerde ya da zaman zaman alternatif ya da

28 Thomas Hanna, *The Body of Life: Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement* (NY: Healing Arts Press, 1980), 8.

29 A.g.e., 8.

30 A.g.e., 6.

31 Glenna Batson, “Somatic Studies and Dance”, *International Association for Medicine and Dance*, erişim: 10 Temmuz 2018, <https://www.iadms.org/page/248>.

tamamlayıcı tedavi yöntemi olarak bazen de sadece kişisel farkındalık için kullanılan somatik eğitimler, öncelikli olarak diğer hareket eğitimlerinden felsefi temelleri ve temaları dolayısıyla ayrılır. Bu eğitimlerin felsefi temeli “kişisel otonomi arayışında zihin, beden ikiliğini ortadan kaldırmak”; en temel temaları da “öz farkındalık, öz kontrol, gelişim ve değişim için aktif katılıma istekli olma” olarak sıralanır.³² Burada sözü edilen “değişim ve gelişim için istekli olma”³³ aynı zamanda oyuncunun çalışmalar sırasındaki yönelimini ve tavrını belirlediğinden önemlidir. Her şeyden önce oyuncunun hareket deneyiminin kendisine görünür olması için fenomenolojik tavır gereklidir. Fenomenolojik tavır oyuncunun bilgilerini, beklentilerini, yargılarını *askıya alması*, o andaki odağının *yönelimini* fark etmesi, hareketinin etkisinin o an, o mekandaki koşullarla ilişkisini fark etmesini gerektirir. Bu da ancak istekli bir katılım koşuluyla gerçekleşebilir. Oyuncunun bu çeşit fenomenolojik tavrı olmaksızın da hareket deneyimi oyuncuya açılmaz. Bu nedenle temel temalar olarak tarif edilen öz-farkındalık ve öz-kontrol ancak gelişim ve değişim için aktif katılımı gerçekleştirir. Bu niteliğiyle somatik hareket çalışmaları spor salonlarında ayna karşısında müzik eşliğinde yapılan egzersizlerden, eğitmenin adımlarının birebir kopyalandığı dans derslerinden ayrılır.

Örneğin Feldenkrais, *Awareness Through Movement* (Hareket Yoluyla Farkındalık) sistemi adını verdiği grup derslerinde genel olarak kaslardaki eforu azaltmak, değişimi fark edebilmek ve alışlagelmiş kassal örüntüleri kırmak için derslere yüzüstü ya da sırtüstü yatar pozisyonda başladığını dile getirir. Ayak tabanlarında, eklemelerde alışlagelmiş baskı böylelikle önlenir. Sinir sistemi yerçekimi nedeniyle gönderilen alışlagelmiş uyarıları alamaz ve dönen uyarılar da alışlagelmiş örüntüler içinde ilişkilendirilemez. Katılımcı dersten sonra tekrar eski alışlagelmiş uyarı aldığı anda bu uyarıya farklı tepki verdiğini keşfeder. Dersler mümkün olduğunca herhangi bir zorluk ya da acı olmadan yavaş ve keyifli yapılmaya çalışılır; ana hedef bilinen anlamıyla bedeni eğitmek değildir, kişinin kendi içinde bilmediği tepkileri keşfetmesi ve daha iyi ve uyumlu bir eyleme biçimini öğrenmesini sağlamaktır. Hareketler hafiftir, on beş ya da yirmi tekrardan sonra başlangıçtaki çaba neredeyse katılımcıyı pratikte hiç zorlamaz. Bu da kişide en yüksek düzeyde duyarlılığa sebep olur ve böylelikle kişi uyarılara verdiği tepkilerdeki en küçük değişiklikleri ve bedeninin farklı bölgelerindeki hizalanmaları saptayabilir. Derslerin sonunda da katılımcı sadece bedeninin çalışılan bölümlerinde değil bir bütün olarak hafifleme, yerle olan temasta rahatlama hisseder. Bu metot sadece kas ve iskelet sisteminde esneklik ve güçlenme gibi değişimlere yol açmaz aynı zamanda kişinin benlik imgesinde ve kişinin kendine olan yönelimindeki nitelikte de değişimlere yol açar.³⁴

Benzer prensiplerle Bartenieff de kendi dersine katılan öğrencilerin diğer hareket derslerinden farklı keşiflerde bulunmaya yönlendirildiğini dile getirir. Örneğin Bartenieff

32 Deane Juhan, *Job's Body: A Handbook for Bodywork* (NY: Station Hill Press, 1998).

33 A.g.e.

34 Moshe Feldenkrais, “Awareness Through Movement”, *Embodied Wisdom The Collected Papers of Moshe Feldenkrais* (California: North Atlantic Books, 2010), 69-75.

bedeni çevreleyen alanın kollarla keşfedilmesi üzerine çalışan öğrencilerin özellikle bedenin arka bölümlerine ulaşmaya çalışırken belli bölgelere erişemediklerini, bazı pozisyonlarda sıkışıp kaldıklarını vs. ifade ettiklerini aktarır. Bartenieff böylesi durumlarda eğitmenin rotasyon gibi uzamsal elementleri kullanarak öğrencilerin kol hareketini yeni uzamsal olanaklara doğru yönlendirebilmesi gerektiğini ifade eder. Böylelikle öğrenci hareket sırasında sadece kas ve eklemlere (yani fleksiyon ve ekstensiyon) odaklanmak yerine aynı zamanda yeni bir uzamsal keşif sağlayan eklem dönüşlerine de odaklanabilir. Önemli olan kullanılmayan kas ve eklemlerin farkındalığını uyararak hareket olasılıklarını hem enerji hem de ifade gücü anlamında genişletmektir.³⁵

Genel hatlarıyla bahsedilen bu iki örnekte görüldüğü gibi her bir somatik uygulama farklı odaklara sahip olsa da hemen hepsinin ortaklaştığı temel prensipler aynıdır. Dünya çapında pek çok somatik hareket pratiğini ve uygulayıcısını bir araya getiren Uluslararası Somatik Hareket Eğitimi ve Terapi Birliği (*The International Somatic Movement Education and Therapy Association /ISMETA*) somatik eğitimin katılımcılar açısından beş temel kazanımını aşağıdaki gibi tanımlar:

- “Bedene hem nesnel fiziksel bir süreç olarak hem de yaşayan bir bilincin öznel bir süreci olarak odaklanma,
- Homeostaziye, ortak düzenlenmeyi ve nöraplastisiteyi (beynin esnekliğini) destekleyen algısal, kinestetik, öz-algısal (proprioceptive) ve iç-algısal (interoceptive)³⁶ duyarlılığı geliştirme,
- Çevreyle olan etkileşimde alışkanlığa dönüşmüş algısal, postural ve harekete ilişkin örüntüleri fark etme,
- Yapısal, işlevsel ve ifadesel entegrasyonu destekleyen hareket koordinasyonunu geliştirme,
- Bedensel olarak zindeliği deneyimlemek ve yaşam için anlam ve haz üretmeyi sağlama konularında yardımcı olma”³⁷

Somatik Yaklaşımda Eğitim İçeriğinin Niteliği

Gigi Berardi ise 2007 yılında yayınlanan *Mind Matters: Somatics is a Growing Trend in Dance Training* adlı makalesinde somatik eğitimin üç anahtar kavramını özgün öğrenme içeriği, duysal uyumlanma ve yoğunlaştırılmış dinlenme olarak tespit eder.³⁸ Bu tespitler somatik hareket eğitiminde ders içeriğinin ve öğrenme ortamının nasıl planlanması gerektiği

35 Irmgard Bartenieff ve Dori Lewis, *Body Movement: Coping with the Environment* (NY: Routledge, 1980), 229-249.

36 **Öz-algı (proprioception):** Bedenin kaslarının ve eklemlerinin pozisyonu, yerini, hareketlerin uyumunu algılamamızı sağlayan duyu. Çoğunlukla alışkanlıklar, duyarsızlaşma ya da adaptasyon yüzünden farkında olmayız bu duyunun. **İç-algı (interoception):** Sekizinci duyu olarak ele alınır. Bedenin psikolojik ve fiziksel durumunu algılamamızı sağlar. Örneğin açlık ve susuzluğu iç-algı duyusu yoluyla hissederiz. StarInstitute, Your 8 Senses, erişim: 20.05.2019 <https://www.spdstar.org/basic/your-8-senses#f8>.

37 “The International Somatic Movement Education and Therapy Association (ISMETA)”, erişim 20 Nisan 2019 <https://ismeta.org/about-ismeta/scope-of-practice>.

38 Berardi G.’den aktaran Batson, “Somatic Studies and Dance”.

ile ilgili bize ip ucu vermesi açısından önemlidir. Batson, Berardi'nin tespit ettiği bu üç anahtar kavramı ayrıntılandırarak açıklar:

Özgün Öğrenme İçeriği: Batson, somatik olarak oluşturulmuş bir öğrenme ortamının beden duyu uyarıcılarına (nefese, kas gerilimine, bedenin zeminle yaptığı ilişkiye) odaklanabilmesi için öncelikle zihin-beden konuşmalarını (yani kişinin kendi iç sesini) sessizleştirerek başladığını dile getirir. Batson'a göre bu tür somatik öğrenme ortamlarında yarışmacı olmadan, kendini düzeltme stratejilerine başvurmadan, kişinin öz-kabulle kişisel keşiflerine odaklanılır. Katılımcılar hareketlerin doğru ya da ideal biçimlerini yapmaya çalışmak yerine, bedenselleşmiş bir kaynaktan yani hareket anında tamamıyla açık ve duyarlı olan bir kaynaktan hareket etmeyi öğrenirler. Bu çeşit bir eğitim katılımcıları katı engelleyici örüntülerden kurtarıp düşünceleri, duyguları ya da eylemleri kısıtlayan diğer sınırlardan kurtarmak için tasarlanmıştır. Batson, bu nedenle bu tür eğitimlerde duraklama anlarına ya da refleksiyona (düşünümSELLİĞE) daha çok yer verildiğini böylelikle de katılımcıların bir amaca ulaşmak için efor harcanmayan bir atmosferde duyumsama ve hareket arasındaki süreyi uzatarak hareketsizlik ve hareket arasında duyu geri bildirimleri keşfettiklerini dile getirir.³⁹

Duyusal Uyumlanma: Batson somatik yaklaşımın motor eylemlerin ötesinde duyu farkındalığa vurgu yaptığını dile getirir ve somatik öğrenme içeriğinde birinin *nasil* hareket ettiğinin, hareketin *ne* olduğundan daha önemli olduğunun altını çizer. Ayrıca Batson katılımcılara içsel duyuları (sinirsel sinyalleri) keşfetme ve onları anlamlı kılma şansı verildiğinde bu “duyu otoriteye” yani kişinin kendi yol göstericisine dönüşmesi ve öz kontrole sahip olması için temel bir dayanağa yol açtığını ifade eder. Duyusal otorite de hareket otonomisine (içsel olarak hareketin kişinin kendisi tarafından düzenlenmesi kapasitesi) ve hareketin öğrenilmesi sırasında yaygın dışsal referansların ayırt edilmesine (öğretmenin yönlendirmeleri, ayna ile çalışma gibi) ön ayak olur.⁴⁰

Yoğunlaştırılmış Dinlenme: Somatik çalışmalar yoğun fiziksel aktiviteler üzerine kurulu olsa da sık sık aktiviteler arasında dinlenme anları kullanılır. Batson yüksek oranda dinlenme sürelerinin olmasının sinir sistemine işleme ve entegrasyon için, psikolojik sisteme de yeniden toparlanması ve kendine gelmesi için zaman verdiğini dile getirir. Ayrıca somatik dinlenme fazı fiziksel toparlanma için bir strateji olarak uygulanmaz yalnızca, aynı zamanda motor programlama için de uygulanır.⁴¹ Batson dinlenme sürelerinin hafızayı güçlendirmek (ne öğrenildiğinin hatırlanması) ve motor hatırlamayı (gerektiğinde öğrenileni geri çağırma) geliştirmek ve aynı zamanda gerçek performansı geliştirmek için de önemli olduğunu vurgular. Batson dinlenme sırasında temel sırt üstü dizler kırık uzanma pozisyonunun, yerçekiminin vücut

39 A.g.e., 2.

40 A.g.e., 2.

41 Richard Schmidt ve Tim Lee, *Motor Control and Learning: A Behavioral Emphasis* (NY: Human Kinetics, 2011).

üzerindeki etkisini azalttığını ve kassal eforu ve postural desteğe dahil olan ekleme binen yükü en aza indirdiğini ifade eder. Böylece katılımcılar herhangi bir fiziksel efor göstermeksizin ders esnasında öğrenilenleri göz önüne getirerek nöromaskuler koordinasyonu arttırabilirler. Batson bunun için en az 10-20 dakikalık dinlenme periyotların önerildiğini de dile getirir.⁴²

Batson'ın Berardi'den alıntıyla açıkladığı somatik eğitimin bu üç anahtar kavramı somatik yaklaşımın oyunculukta, özellikle enaksiyon teorisi bağlamında neden önemli olduğunu da ortaya koyar. Bu üç niteliğin oyunculuk açısından önemini ayrıntılandırmaya çalışalım. Öncelikle bedenleşme teorileri çerçevesinde eğer birey kendi içinde bulunduğu fiziksel ve sosyokültürel çevresinden etkilenen ve kendisi de bu çevreler üzerine etki eden ve zihinsel şemaları (yani sinir haritaları da) bu etkileşimler yoluyla oluşan süreçler olarak tanımlanıyorsa bu evrensel bir ortaklığa işaret ettiği gibi bireysel özgüllüğün de altını çizer. Sinir bilimci Louise Barrett'ın da ifade ettiği gibi bedenleşme yaklaşımının özgürleştirici bir başka boyutu da davranışlarla ilgili bireysel farklılıklara yeni bir boyut kazandırmasıdır. Barret'a göre farklı bireylere ait davranış örüntüleri bu kişilere özgü bedensel dinamiklerin özgül çevrelerde gerçekleşmesiyle ortaya çıkar ve dolayısıyla o an ki çevresel koşullarla özgül bedensel yapı arasındaki etkileşimin sonucunda performansın değişkenliği bir zorunluluk ve sonuç olarak belirir.⁴³ Bu nedenle somatik yaklaşımda katılımcıların gösterilen bir hareketi sadece düzgün yapmaya değil, daha çok hareketi yaparken kendi keşiflerine odaklanmaları bu özgüllüğe hizmet eder ve böylelikle özgün öğrenme içeriğiyle oyunculuk eğitimlerinde otantikliğe ve bireysel farklara yer açar.

Somatik eğitimlerin ikinci önemli niteliği olan *duyusal öğrenmede* oyunculuk çalışmaları açısından en önemli iddia bir önceki özgün öğrenme içeriğiyle de ilişkili olan “kişinin kendi yol göstericisine” dönüşmesidir. Enaksiyon teorileri bağlamında oyunculğu ele aldığımızda (bu teorilerin beden-çevre etkileşimine yaptığı vurgu dolayısıyla) öne çıkan niteliklerden biri de mevcut çevresel koşullarda uygun tepkileri vermeye hazır olmadır. Bu durumda somatik çalışmalar sırasında katılımcıların oluşan tepkilerin duyusal dinamiklerini keşfetmeleri ve kendi hareket otonomileri üzerine çalışmalarının önemi ortaya çıkar. Moshe Feldenkrais 1988 yılında yayınladığı *Bodily Expressions* adlı makalesinde somatik uygulamalar sırasında yapılan son derece kolay hareketlerde kaslarda hissedilen eforun gerçekte yapılan bir işin bir ölçüsü olmadığını, ancak hareketin nasıl organize olduğunu bir ifadesi olduğunu belirtir. Yani bu, hareketin niteliğine karşılık gelir. Zorluk derecesi farklı hareketler yaptığımızda yapılan işin niceliği değişebilir ancak o iş yapılırken beden tüm parçalarının organize olma biçimi değişmez yani nitelik aynı kalır.⁴⁴ İşte somatik uygulamalar yoluyla hareketin temel niteliklerine ilişkin bu kavrayış, hareket otonomisini kazandıracak olan temel öğedir. Böylelikle oyuncu

42 Batson, “Somatic Studies and Dance”, 3.

43 Barret, *Beynin Ötesi*, 219.

44 Moshe Feldenkrais, “Bodily Expressions”, *Embodied Wisdom The Collected Papers of Moshe Feldenkrais* (California: North Atlantic Books, 2010), 12.

en temelde bedensel organizasyonuna ilişkin geliştirdiği farkındalıkla koşullara uygun gerekli eforu (gücü) harcama becerisi kazanır ve bu eforu kontrol etmeyi öğrenmiş olur.

Berardi'nin somatik eğitimlerin üçüncü temel özelliğinden söz ederken yoğunlaştırılmış *dinlenme* olarak tarif ettiği özellik oyunculuk çalışmaları bağlamında düşünüldüğünde alternatif bir öğrenme biçimine karşılık gelir ve imgeleme motor beceri arasında ayna nöronlarının⁴⁵ işleyişi dolayısıyla gerçekleşir. Hatırlanacağı üzere ayna nöronlar beynimizdeki motor nöronların sadece bir eylemi yaparken değil, aynı zamanda o eylemi hayal ederken, eylemin sesini duyduğumuzda ya da başkasının o eylemi yaptığını gördüğümüzde de ateşlendiğini ortaya koyar. Oyunculuk çalışmalarında imgeleme daha çok hareket halinde oyuncunun karakteri yaratırken doğru evreni kurması için, ayrıntıları keşfetmesi için kullanılır. Ancak somatik çalışmalar kapsamında sıklıkla katılımcılar sadece dinlenme anlarında değil hareketleri yaparken de imgelemlerini kullanmaya teşvik edilirler. Böylelikle motor becerilerin yerleşmesi için tekrarın yanı sıra aktif imgeleme beden imgesinin dönüşümü için kullanılmış olur.

Bir kez daha yenilemek gerekirse bedenleşme teorilerinden hareketle “bedensel kaynakların özgüllüğü kişiye özel öğrenme stratejileri ve gelişim yörüngeleri oluşmasını gerektirir.”⁴⁶ Bu da somatik hareketin “öz-düzenleme, öz-sağaltım, kendini tanıma becerilerinin gelişimi için öğrencilerin/katılımcıların duygusal ve motor farkındalıklarını artırma”⁴⁷ olarak özetlenebilecek temel amacını bu çalışma açısından daha da önemli kılar. Çünkü somatik yaklaşımın kendi hedefini yerine getirebilmesi aynı zamanda öğrenme ortamının hatta yaratım esnasında prova sürecindeki ortamın düzenlenmesini de gerektirir. Burada kasıt elbette sadece fiziksel bir düzenleme değildir. Burada sözü edilen düzenleme duygusal olanı, zihinsel olandan, zihinsel olanı bedensel olandan, bedensel olanı yaratıcı olandan vs. ayıran dualistik bakışın terk edilmesidir. Bu konuda bu tür ikiliklerin duygusal olanın güçsüz olduğu, yöneticilikle ilgili işlerin daha zihinsel olduğu, kadınların daha çok duygularıyla hareket ettiği gibi ön yargılara sebep olduğu ve bu yargıların da prova ya da çalışma mekanında genel olarak oyunculara karşı davranışları ya da oyuncuların birbirine karşı davranışlarını etkilediğini belirten John Lutterbie'nin tespitleri oldukça yerindedir. Lutterbie, için ikilemin sürdürülmesi yaratıcı potansiyelin sınırlandırılmasıyla sonuçlanır. Bu bağlamda Lutterbie'nin öne sürdüğü gibi prova ya da çalışma mekanında bu yargıların dışarıda bırakılması için “çerçeveleme anlayışı” önemlidir.⁴⁸ Bu açıdan somatik yaklaşım sadece bir takım hareket dizilerini belli yönergelerle öğrencilerin uygulaması önerisinden çok, bu tür dualistik ikilemlerin ve bu ikilemlerin yol

45 Ayna nöronlarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Keysers, *Empatik Beyin: Ayna Nöronların Keşfi İnsan Doğasını Anlama Yetimizi Nasıl Değiştirdi?*; Ramachandran, *Öykücü Beyin*; Sinigaglia, ve Rizzolatti, *G. Beyindeki Aynalar: Zihinlerimiz Eylemleri ve Duyguları Nasıl Paylaşır?*.

46 Barret, *Beynin Ötesi*, 225.

47 Martha Eddy, “A Brief History Of Somatic Practices And Dance: Historical Development Of The Field of Somatic Education And its Relationship To Dance”, *Journal Of Dance And Somatic Practices* (2009).

48 John Lutterbie, “Neuroscience and Creativity in the Rehearsal Process”, *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Ed. McConachie, Bruce; Hart, F. Elizabeth (NY: Routledge, 2006), 163.

açtığı yargıların yaratıcı süreçte aşılması ihtiyacına da karşılık gelir. Bu nedenle bu yaklaşım hareket yoluyla “oyunculüğün ilişkisel, metaforiksel”⁴⁹ ve hatta ilksel temellerine vurgu yapmayı hedefler.

Somatik yaklaşımla gerçekleştirilen hareket eğitimlerinin bu kazanımları oyunculuk yaklaşımında sözü edilen “bilinçli deneyime” ulaşılması için gereken kazanımları da ortaya koyar aynı zamanda. Burada tekrar vurgulanması gereken belki de en önemli şey somatik bakışın, bir fikir ya da teori olmasının ötesinde somatik uygulamalar olarak bilinen bir pratik dizi hareket eğitimini içerdiğinden tiyatro ve performans alanında kavram dünyasında yaşanan bilişsel kırılmanın sahneye sızması için bir uygulama alanı açıyor olmasıdır. Kısaca somatik çalışmalar sırasında oyuncu bilgiyi kendi hareket deneyiminde sınar. Burada aranan temel olarak soruya ilişkin alınan cevapların doğruluğu, yanlışlığı ya da tutarlılığı değildir. Önemli olan kişinin kendi deneyimine ilişkin araştırması boyunca soruların inceltip yeni olanakları çağırması ve dolayısıyla bilginin olabildiğince kişileştirilip özgün yaratımlara zemin hazırlamasıdır. Bu nedenle somatik yaklaşım herhangi bir oyunculuk tekniğinden öte daha genel bağlamda (hem bireysel hem de kolektif anlamıyla) yaratıcılığın koşullarını sağlayan ve düzenleyen temel bir hazırlık süreci olarak da düşünülebilir.

Somatik Hareketten Performans Farkındalığına

Buraya kadar somatik pratiklerin ortak niteliklerini ayrıntılandırarak oyunculuk eğitiminde duysal duyarlılığı geliştiren, yaratıcılığı ve özgüllüğü kışkırtan bir model olabileceğinden söz edildi. Bu bölümde de enaksiyon teorileri kapsamında değerlendirebileceğimiz hem deneysel hem de deneyimsel çalışmaların verilerinden yararlanarak somatik uygulamaların performatif bir beden farkındalığını nasıl geliştirebileceği anlaşılmalı çalışılacaktır. Ama öncelikle “performatif beden farkındalığı” kavramının oyunculuk açısından neye karşılık geldiğini farklı uygulamacılardan örneklerle anlamaya çalışalım.

On beşinci yüzyılda, Noh tiyatrosuna ilişkin en eski eğitim kitaplarından birinin yazarı olan oyuncu, eğitmen ve yönetmen Zeami Motokiyo, oyunculuğun dokuz farklı seviyesini tanımlarken oyuncunun erişebileceği en üst seviyeyi, “zihnin işlemlerinin ortadan kalktığı seviye”⁵⁰ olarak tanımlar. Zeami’nin çalışmalarını anlattığı makalesinde Mark Nearman, bu seviyeyi tümüyle ustalık isteyen, oyuncuların tamamıyla kendiliğinden ve çabasız görüldüğü ve seyircilerin oyuncunun oynadığının farkına dahi varmadığı bir seviye olarak ifade eder.⁵¹ Asya dövüş sanatları ve meditasyon teknikleri yoluyla psikofiziksel oyunculuk çalışmalarıyla tanınan Philip Zarilli ise bu seviyede oyuncunun farkındalığının “açık algısal bir farkındalık olduğunu

49 A.g.e., 164.

50 Mark J. Nearman, “Zeami’s Kyūi. A Pedagogical Guide for Teachers of Acting”, *Monumenta Nipponica*, (1978), 324.

51 A.g.e.

ve bunun da analitik, kavramsal bir idrak sürecinin tam tersini işaret ettiğini dile getirir.⁵² Çalışmalarında Stanislavski'nin izinden giden 1950'li ve 60'lı yıllarda Amerikan oyunculuk yönelimini belirleyen güçlü figürlerden biri olan Sanford Meisner ise kendi öğrencisiyle yaptığı konuşmayı şöyle aktarır:

Öğrenci: Hissi anlamaya başlıyorum. Düşünme-yap!

Meisner: Bu çok iyi bir his. Tam da bir oyuncunun düşünme biçimi. Bir oyuncu nasıl düşünür? Düşünmez-yapar!⁵³

Başka bir örnekte de, Eugenio Barba *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi* adlı kitabında seyirciyle kurulan ilk iletişimi “anlatım öncesi” durum olarak tanımlar. Ona göre bir oyuncunun sahnede anlatımına geçmeden önceki “durumu” yani “anlatım isteği” seyircide anlık tepkilere sebep olur. Bu anlık tepkilere *ön yorum* adını veren Barba, izleyicinin bu ön yorumunun kültürel yorumdan önce geldiğini dile getirir.⁵⁴ Oyuncunun sahne üzerindeki “halini” tarif eden farklı kültürler ve dönemlere ait tüm bu örneklerde iki temel nitelik ortaya çıkar. İlki ideal olarak usta bir oyuncunun sahne üzerinde özel bir bilinç seviyesini devreye sokması gerektiği, ikinci olarak da bu aşamanın tıpkı Barba'nın ifade ettiği gibi “anlatım öncesi”⁵⁵ ya da Zarilli'nin ifade ettiği “kavramsal seviyenin”⁵⁶ altında işleyen bir seviyeye karşılık geldiğidir. Usta oyuncuların erişmesi gerektiği düşünülen bu hal, sinirbilimi alanında yapılan deneysel çalışmalarla kişi deneyimlerine dayanan fenomenolojik çalışmaların sonuçlarını bir araya getiren araştırmacıların “performatif beden”⁵⁷ ya da “performatif farkındalık”⁵⁸ kavramlarıyla örtüşür.

Dorothee Legrand'ın kavramsallaştırdığı “performatif beden”, özel olarak bedene odaklanmaksızın bedenin ustalıkla işlediği özel bir haldir.⁵⁹ Böyle anlarda ortaya çıkan farkındalığı Shaun Gallagher “performatif farkındalık” olarak ifade eder.⁶⁰ Performatif beden ya da performatif farkındalık durumları bedenin deneyimimize, değişen biçimlerde dahil olabilmesi ve bunun sonucunda farklı seviyelerde işleyen bir beden bilincinin ortaya çıkması sayesinde gerçekleşir. Örneğin kadife bir kumaşa dokunduğumda ya da boynumu esnetmek için bilinçli olarak sağa sola çevirdiğimde bedenim farklı biçimlerde deneyime dahil olur.

52 Philip Zarrilli, “The Actor’s Work on Attention, Awareness, and Active Imagination: Between Phenomenology, Cognitive Science, and Practices of Acting”, *Performance and Phenomenology Traditions and Transformations*, Ed. Maaik Bleeker, Jon Foley Sherman, Eirini Nedelkopoulou (NY: Routledge, 2015), 77.

53 Meisner and Longwell'den aktaran Evelyn B. Tribble, “Distributed Cognition, Mindful Bodies and the Arts of Acting”, Ed. R. Blair, A. Cook, & N. Shaughnessy, *Theatre, Performance and Cognition (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues)* (London: Bloomsbury,2016), 133-141.

54 Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Oyuncunun Gizli sanatı: Tiyatro Antrololoji Sözlüğü*, çev. Aysin Candan (İstanbul: YKY, 2000), 62.

55 A.g.e.,62.

56 A.g.e.,77.

57 Dorothee Legrand, “Pre-reflective self-consciousness: On being bodily in the World”, *Janus Head* 9/2 (2007), 494-507.

58 Shaun Gallagher, “Theory, Practice and Performance”, *Connection Science*,29/1, (2016).

59 Legrand, “Pre-reflective self-consciousness: On being bodily in the World”.

60 Gallagher, “Theory, Practice and Performance”.

Giovanna Colombetti *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind* adlı makalesinde bedenın kadıfeye dokunduğumuzda hissedilenin aracı olarak, kafamı sağa sola çevirdiğim durumlarda da doğrudan algı nesnesi olarak deneyime dahil olduğunu ifade eder. Böylelikle Colombetti iki tür bedensel bilinç tarif etmiş olur: bedenın algının yönelsel nesnesi olmadan yani doğrudan bedenimize odaklanmadığımızda bile işleyen “ön-reflektif bedensel bilinç” ve doğrudan algımızı bedenimize yönelttiğimizde ortaya çıkan “reflektif bedensel bilinç”.⁶¹ Performatif bedensel bilinç de doğrudan algımızın yönelimi bedenimizde olmaksızın ortaya çıktığı için ön-reflektif kendilik bilincinin özel bir formu olarak kavranır.⁶²

Gallagher, Legrand, Montero, Toner ve Moran gibi araştırmacılar dansçılar, sporcular ve müzisyenlerle yaptıkları birbirinden farklı çalışmalarda performans anında ortaya çıkan bedensel farkındalıkla “ön-reflektif bedensel bilinç” arasındaki ilişkiye dair tutarlı sonuçlara varırlar. Bu çalışmalarda uzmanlık ve beceri isteyen eylemlerde ön-reflektif bedensel bilinç durumunun normal insanlardan daha farklı işlediği ortaya konur.⁶³ Örneğin bir dansçı icra anında özel olarak bedeniyle ilgilenmek zorunda kalmadan bedenın varlığının ve eylemlerinin tamamıyla farkındadır ve bedenini kontrol edebilir ki bu, bedenın kendisi üzerine düşünülmediği ancak “bedenın kendisinin deneyimlendiği” anlara karşılık gelir.⁶⁴ Bu aşamada yukarıda da değinildiği gibi performatif beden devrededir; uzmanlaşmış kişi bedene özel olarak odaklanmaksızın gelişmiş ön-reflektif seviyede öz-algısal (*proprioceptive*) ve kinestetik duylar yoluyla bedenının pozisyonlarının ve hareketlerinin duyusunun farkında olabilir.⁶⁵ Yani tekrar vurgulanacak olursa kısaca performatif beden bilinci ön-reflektif bedensel bilincin özel bir formudur.⁶⁶ Bu da doğrudan ön-reflektif bedensel farkındalığı somatik çalışmalarla ilişkilendirir. Çünkü hatırlanacağı üzere somatik çalışmaların en önemli iddialarından biri “algısal, kinestetik, öz-algısal (*proprioceptive*) ve iç-algısal (*interoceptive*) duyarlılığı geliştirme”⁶⁷ olarak tanımlanmıştı. Bu durumda yukarıda da değinildiği gibi gelişmiş bir ön-reflektif bedensel bilinç, performatif farkındalığın ön koşulu ise doğrudan algı ve duyu duyarlılığını hedefleyen somatik yaklaşım oyuncuları için performatif bir beden geliştirme yöntemi olarak öne çıkar.

Somatik uygulamalarda algısal yönelimin odağının gündeliğın dışında bir titizlikle harekete ilişkin niteliklere yönlendirilmesi oyuncunun ön-reflektif seviyenin yanı sıra reflektif seviyede de bedeniyle ilişkilmesini sağlar. Oyuncunun *yönelim, işlev ve ifadesellik* arasındaki ilişkiyi araştıracağı bir alan yaratır. Burada basitçe hareket ederken bir yere yönelttiğimiz pasif bir dikkat söz konusu değildir. Hareket ederken, seçtiğimiz yönelim (farkında olarak ya da

61 Colombetti, *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*, 115-117.

62 Legrand, “Pre-reflective self-consciousness: On being bodily in the World”.

63 John Toner, Gail Montero Barbara ve Moran Aidan, “Reflective and Prereflective Bodily Awareness in Skilled Action”, *Psychology of Consciousness: Theory, Research, and Practice* 3/4 (2016).

64 Legrand, “Pre-reflective self-consciousness: On being bodily in the World”

65 A.g.e.

66 A.g.e.

67 “The International Somatic Movement Education and Therapy Association (ISMETA)”

olmayarak) hareketin anlamına katılır. Bu nedenle *yönelim, işlev ve ifadesel olan* arasındaki ilişki katılımcının “deneyim üzerine” bir refleksiyon (düşünüm) geliştirmesini değil, düşünüm ile eylemin birlikte olduğu bir “deneyim yaşamasını” sağlar ki bu da çalışma boyunca sıklıkla sözü edilen bedenleşmiş bir deneyime karşılık gelir. Somatik uygulamaların reflektif bedensel öz-farkındalık dışında, doğrudan bedene odaklanmadığımız zamanlarda bile kendisini gösteren, ön-reflektif seviyede bedensel bir öz-farkındalık kazandırmasının sebebi de çalışmalarda *yönelim, işlev ve ifadesel olan* arasındaki bu ilişkiyi katılımcı için hissedilir kılmasıdır.

Tüm bu bilgilerin ışığında bu bölüm başında dile getirilen oyuncunun “zihnin işlemlerinin ortadan kalktığı”⁶⁸, “kendiliğinden ve çabasız görüldüğü”⁶⁹, “düşünmeyip yaptığı”⁷⁰ ve “anlatım öncesini”⁷¹ de kapsayan halin performatif bedene ya da performatif farkındalığa karşılık geldiği söylenebilir. Ancak burada tarif edilen performatif beden bilinci, Meisner’in vurguladığı ve pek çok oyunculuk çalışmasında aşına olunan “düşünme, yap!” yönergesine yeni bir anlam kazandırır. Çünkü tıpkı doğu geleneğindeki meditasyon tekniklerinde ya da bilinçli farkındalık anlamına gelen “mindfulness” kavramında olduğu gibi eylemle yani yapma ile düşünümün birbirinden ayrılmadığı bir deneyimin imkanına işaret eder. Ancak somatik uygulamalar çoğu meditasyon tekniğinden farklı olarak oyuncunun doğrudan hareket üzerine çalışmasını sağlayarak pratik yoluyla hem reflektif seviye de hem de ön-reflektif seviyede bir beden bilinci geliştirerek oyuncuya bedenleşmiş bir deneyim için alan yaratır. Böylelikle oyuncu aklın tümüyle ortadan kalkmadığı, ama “eleştirel aklın devre dışı olduğu, tekniğinin de tamamen ortadan kaybolduğu”⁷² özel bir bilinç durumuna geçebilir.

Sonuç

Bugün geldiğimiz noktada hem deneysel hem de deneyimsel çalışmalar yaşanan deneyimin belirleyicisi olarak bize bilincin *yönelimini* işaret eder. Bu yönelimde algının odağı olsun ya da olmasın beden, değişen derecelerde deneyimde her zaman yer alır, hatta kendini en görünmezmiş gibi kıldığı durumlarda bile. Spor, müzik, dans ya da oyunculuk gibi (nitelikleri farklı olsa da) bedensel eğitime dayalı, sürekli tekrar yoluyla uzmanlaşma isteyen disiplinlerde kişiler, özellikle icra sırasında ortaya çıkan normal insanlardan farklı bir beden bilinci geliştirirler. Bu bilinç hali bedene doğrudan odaklanmayı gerektirmeyen, daha çok öz-algı (proprioception), kinestezi ve iç-algı (interoception) duyularının geliştirilmesiyle güçlenen ve bedenin bu yükseltilmiş duyarlılıkla deneyimlenmesini sağlayan bir bilince karşılık gelir. Bir oyuncunun da sahnede bedenini araçsallaştırmak yerine ustalık isteyen “bedenleşmiş bir oyunculığa” ulaşabilmesi için *ön-reflektif seviyedeki bedensel farkındalığı* artırması gerekir. Ancak sözü edilen türde bir

68 Nearman, “Zeami’s Kyūi. A Pedagogical Guide for Teachers of Acting”, 324.

69 A.g.e.

70 Meisner and Longwell’den aktaran Tribble, “Distributed Cognition, Mindful Bodies and the Arts of Acting”.

71 Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli sanatı: Tiyatro Antropoloji Sözlüğü*, 62.

72 Zarrilli, “The Actor’s Work on Attention, Awareness, and Active Imagination: Between Phenomenology, Cognitive Science, and Practices of Acting”, 77.

farkındalığa ulaşmanın yolu sadece esneklik, kondisyon, güç üzerine yapılan fiziksel çalışmalar değildir. Bunun yolu yönelim, işlev ve ifadeleşen arasındaki ilişkiyi kavrayabilmekte; bu ilişkiyi optimum olacak şekilde koordine edebilmekte ve kişiselleştirebilmekte yatar.

Bugün daha çok nörofenomenoloji adı verilen alt disiplinin ilgi alanına giren kişinin birincil deneyimine ilişkin öz-gözlemsel yönelim çalışmalarının ya da enaktivist bilişsel bilimcilerin “bedenleşmiş bilinç” yaklaşımlarının kavramsallaştırılmalarından çok önce tiyatro dünyasındaki pek çok uygulamacının benzer bir bakış açısını benimsediğine dair örnekler bulunabilir. Örneğin Stanislavski’nin bir dönem yogayı çalışmalarında kullandığı⁷³ ve oyuncunun psiko-fiziksel varlığı üzerine çalıştığı, Barba’nın bedensel çalışmaların yalnızca bireysel olabileceği ve beden içinde bulunduğu toplumsal koşullarla şekillendiği⁷⁴, Grotowski’kinin çalışmalarını itki ile eylemin birlikte var olduğu⁷⁵ fikri üzerine kurduğu biliniyor. Hatta Batı dışı tiyatro geleneklerinde Noh tiyatro oyuncusu ve eğitmeni Zeami⁷⁶ örneğinde görüldüğü gibi, bugün bedenleşme denen yaklaşımın yüzlerce yıl önce oyuncunun kendini-izleme ve yükseltilmiş, duyarlı bir öz-farkındalık becerisi için, geleneksel meditasyon tekniklerinin kullanılması suretiyle benimsendiğine kaynaklarda rastlanır. O zaman burada yeni olan aslında yirminci yüzyılın bir icadı olarak somatik çalışmaların bilimsel çalışmaları ve fenomenolojiyi (yani Batı kültüründe deneyimden uzaklaşmaksızın bir kendi üzerine düşünmeyi mümkün kılan yöntemini) bir araya getirerek sahne sanatları için daha bilimsel temellere dayalı pratik bir alan açmasıdır. Somatik çalışmaların sunduğu bu pratik alan da her zaman sanatta geri dönülebilecek bir kaynak olarak yaratıcının deneyimini ve bu deneyime öz-düşünümsel bir geri dönüşün önemini ortaya koyar ve bunun nasıl yapılabileceğine ilişkin bilimsel bilgileri arkasına alan metotlar öne sürer. Bu metotlar da hareketin temel prensiplerine yaslanan metotlardır.

Somatik yaklaşım anlamın ve diğer bilişsel süreçlerin kurucu unsuru olarak öne çıkan hareketi odağına alan bir eğitim çalışması olması dolayısıyla, hem yaratım anında oyuncunun deneyiminin kendisine açılmasına olanak vererek yaratıcı süreci besler hem de performans anında tekniğin kaybolduğu, yükseltilmiş bir bilinç halini tarif eden performatif farkındalığı sağlar. Yani oyuncuyu *düşünümsel bir somatik bilince* ulaştırır. Bu yönüyle çağdaş sahne sanatlarının yeni arayışlarına yön verebilecek, kendini çevresiyle uyumlu ve çevresinden sorumlu yaratıcı failer olarak gören oyuncular yetiştirmek için alternatif bir eğitim olanağı sunar.

73 Rose Whyman, *Oyunculukta Stanislavski Sistemi: Modern Performans Alanındaki Mirası ve Etkisi*, çev. Hakan Gür (İstanbul: Dost, 2012).

74 Barba ve Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 80.

75 Grotowski, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, 3.

76 Bkz. Nearman, “Zeami’s Kyui. A Pedagogical Guide for Teachers of Acting”.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Andreasen, Nancy C. *Yaratıcı Beyin: Dehanın Nörobilimi*, çev. Kıvanç Güney. Ankara: Akılcı, 2019.
- Barba, Eugenio, ve Nicola Savarese. *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropoloji Sözlüğü*, çev. Ayşın Candan. İstanbul: YKY,2000.
- Barret, Louise. *Beynin Ötesi*, çev. İlkay A. Demir. İstanbul: Alfa, 2007.
- Bartenieff, Irmgard, ve Dori Lewis. *Body Movement: Coping with the Environment*. NY: Routledge, 1980.
- Batson, Glenna. "Somatic Studies and Dance". Erişim: 10 Temmuz 2018 <https://www.iadms.org/page/248>.
- Bumin, Tülin. *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: YKY, 2019.
- Colombetti, Giovanna. *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*. Cambridge: MIT Press, 20014.
- Damasio, Antonio. *Descartes'in Yanılgısı: Duygu, Akıl ve İnsan Beyni*. çev. Bahar Atlamaz. İstanbul: Varlık Bilim, 2006.
- Descartes. *Meditasyonlar: Metafizik Üzerine Düşünceler*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Eddy, Martha. "A Brief History Of Somatic Practices And Dance: Historical Development Of The Field of Somatic Education And its Relationship To Dance." *Journal Of Dance And Somatic Practices*, 2009.
- Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, çev. Harun Tepe. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2015.
- Moshe Feldenkrais, "Bodily Expressions", *Embodied Wisdom The Collected Papers of Moshe Feldenkrais*. California: North Atlantic Books, 2010.
- Moshe Feldenkrais, "Awareness Through Movement", *Embodied Wisdom The Collected Papers of Moshe Feldenkrais*. California: North Atlantic Books, 2010.
- Fischer-Lichte, Erica. *Performatif Estetik*. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı, 2004.
- Gallagher, Shaun. *How the Body Shapes the Mind*. NY: Oxford University Press, 2005.
- Gallagher, Shaun. "Phenomenological And Experimental Contributions To Understanding Embodied Experience" *Body, Language and Mind: Voll: Embodiment*, Ed. Tom Ziemke, Jordan Zlatev ve Roslyn M. Frank, 271-280. Berlin: De Gruyter, 2007.
- Gallagher, Shaun. "Theory, Practice and Performance". *Connection Science*. 2006.
- Gallagher, Shaun, ve Dan Zahavi. *The Phenomenological Mind an Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. New York: Routledge, 2008.
- Gare, Arren. "The Grand Narrative Of The Age Of Reembodiments: Beyond Modernism And Postmodernism" *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* 9/1, 327-357, 2003.

- Green, Jill. "Somatic Knowledge: The Body as Content and Methodology in Dance Education" *Journal of Dance Education*, 18 March: 114-118, 2011.
- Grotowski, Jerzy. "Yoksul Bir Tiyatroya Doğru", *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*, çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora. 2016.
- Hackney, Peggy. *Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. NY: Routledge.2002.
- Hanna, Thomas. *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement*. Cambridge: Da Capo Press.1988.
- Hanna, Thomas. *The Body of Life: Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*. New York: Healing Arts Press. 1980.
- Harvie, Jen. *Making Contemporary Theatre: International Rehearsal Processes*, Manchester: Manchester University Press, 2010.
- Jay, Martin. *Deneyim Şarkıları*, çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis, 2012.
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press. 2007.
- Johnson, Mark. *The Body in The Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Juhan, Deane. *Job's Body: A Handbook for Bodywork*. NY: Station Hill Press. 1998
- Keyzers, Christian. *Empatik Beyin: Ayna nöronların keşfi insan doğasını anlama yetimizi nasıl değiştirdi?*, çev. Ayber Eper. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Lakoff, George, and Johnson Mark. *Philosophy in The Flesh: The Embodied Mind And Its Challenge to Western Thought*. NY: Basic Books. 1999.
- Leder, Drew. *The Absent Body*. London: The University of Chicago Press. 1990.
- Legrand, Dorothee. "Pre-reflective self-consciousness: On being bodily in the World" *Janus Head* 9/2, 493-519. 2007.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Çeviren Karen Jürs-Munby. NY: Routledge. 2006.
- Lutterbie, John. "Neuroscience and Creativity in the Rehearsal Process". *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn* içinde, Ed. Bruce McConachie ve F. Elizabeth Hart. NY: Routledge. 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Algının Fenomenolojisi*, çev. Emine Sarıkartal, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016.
- Montero, Barbara Gail. "Thinking In The Zone: The Expert Mind In Action." *The Southern Journal of Philosophy* 53, 126-140. 2015.
- Nearman, Mark J. "Zeami's Kyui. A Pedagogical Guide for Teachers of Acting." *Monumenta Nipponica* 33, 299-332. 1978.
- Pavis, Patrice. *Contemporary Mise En Scène: Staging Theatre Today*, çev. Joel Anderson. London/New York: Routledge, 2013.
- Peirce, C. S., James, W. & Dewey, J. *Felsefenin Yeniden Yapılandırılması, Pragmatizm: Pratik Bir Felsefe Seçme Yazılar*, çev. ve Ed. Sarah Çelik, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2018.
- Ramachandran, V.S. *Öykücü Beyin*, çev. Ayşe Cankız Çevik. İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.
- Schmidt, Richard ve Lee, Tim. *Motor Control and Learning: A Behavioral Emphasis*. NY: Human Kinetics. 2011.
- Seigel, Jerrold. *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. NY: Cambridge University Press. 2005.

- Sheets-Johnstone, Maxine. *The Primacy of Movement*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2011.
- Shusterman, Richard. "Body Consciousness and Performance: Somaesthetics East and West" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67/2, 133-145, 2009.
- Sinigaglia, Corrado, ve Giacomo Rizzolatti, *Beyindeki Aynalar: Zihinlerimiz Eylemleri ve Duyguları Nasıl Paylaşır?*, çev. Devin Keleş İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.
- Star Institute, Your 8 Senses, erişim: 20.05.2019 <https://www.spdstar.org/basic/your-8-senses#f8>.
- The International Somatic Movement Education and Therapy Association (ISMETA)* Erişim: 04.01.2019, <https://ismeta.org/about-ismeta/scope-of-practice>.
- Toner, John., Montero Barbara Gail, ve Moran Aidan. "Reflective and Prereflective Bodily Awareness in Skilled Action" *Psychology of Consciousness: Theory, Research, and Practice* 3/4, 303-315, 2016.
- Tribble, Evelyn B. "Distributed Cognition, Mindful Bodies and the Arts of Acting", Ed: R. Blair, A. Cook, & N. Shaughnessy, *Theatre, Performance and Cognition (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues)*. London: Bloomsbury, 2016.
- Varela, Francisco; Rosch, Eleanor, ve Thompson, Evan. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Massachusetts: MIT Press. 1991.
- Whyman, Rose. *Oyunculukta Stanislavski Sistemi: Modern Performans Alanındaki Mirası ve Etkisi*, çev. Hakan Gür. İstanbul: Dost. 2012.
- Zahavi, Dan. *Husserl'in Fenomenolojisi*, çev. Seçim Bayazit. İstanbul: Say Yayınları. 2018.



Nötr Maske, Nötrlük, Komedi

Neutral Mask, Neutrality, Comedy

Hazal İspirli¹ 



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

ORCID: H.I. 0000-0002-9251-6228

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Hazal İspirli,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim
Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: hazal.ispirli@gmail.com

Başvuru/Submitted: 11.01.2021

Revizyon Talebi/Revision Requested:
21.01.2021

Son Revizyon/Last Revision Received:
21.01.2021

Kabul/Accepted: 15.02.2021

Atıf/Citation:

İspirli, Hazal. "Nötr Maske, Nötrlük, Komedi"
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi
32, (2021): 169-188.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.858415>

ÖZ

Bu çalışma 20. Yüzyıl Avrupa tiyatrosunda fiziksel tiyatro araştırmaları yürüten Jacques Copeau ve Jacques Lecoq'un oyunculuk eğitimlerinde önemli bir yer tutan "nötr maske" çalışmalarından yola çıkarak teatral anlamda nötrlük kavramının oyuncuya açtığı olasılıklar üzerine bir okuma yapmayı amaçlıyor. Kavram; Philippe Lacoue-Labarthe'in "aktif mimesis" ve "pasif mimesis" kavramları eşliğinde okunarak, başkalaşmaya, dönüşmeye, bir biçime ve kılığa bürünmeye (karakter ve rol yaratımına) doğru "aidiyetsiz bir ara alan" olarak ele alınacak nötrlük arayışının, oyuncuya sağladığı olanaklar tartışılacaktır. Bu bağlamda "aidiyetsiz ara alan" olarak nötrlük ve komedi arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği sorusu üzerinde de durularak, "ikilik" ve "oyunbazlık" kavramları ile birlikte kılık değiştirimin taşıdığı komedi potansiyeline odaklanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nötr Maske, Mimesis, Kılık Değiştirme, Oyunbazlık, Komedi

ABSTRACT

This study is based on the neutral mask studies that have great significance within the acting studies of Jacques Copeau and Jacques Lecoq, who pursued physical theater studies in the 20th century European theater. The aim is to offer a reading on the possibilities that the concept "neutral" opens up for the actor. The possibilities that the search for the neutral implies for the actor will be explored as a ground without any identity or belonging -i.e., an inter-space toward differentiation, transformation, taking shape, and character and role building - by approaching the term "neutral" with the active mimesis and passive mimesis of Philippe Lacoue-Labarthe. Further, by highlighting the relation as well between neutrality - as an inter-space without any identity or belonging - and comedy, the comedy potential that the act of taking theatrical form and disguise holds will be explored along with the concepts of "duality" and "playfulness."

Keywords: Neutral Mask, Mimesis, Theatrical Disguise, Playfulness, Comedy



EXTENDED ABSTRACT

In its most basic meaning, the topic of this paper, neutral mask, is a means of discovering a body state that can prepare an actor for a play before beginning to create the character and the role.

As a start point for the actor, the neutral mask precedes the character and role building. In this context, it is an inter-space in which the actor is no longer in the actor's ordinary body and does not yet establish otherness. Why is the actor invited into a neutral degree before vitalizing the other? What are the possibilities for the actor, of which the term "neutral" might indicate?

Throughout the article, the possibilities that the term "neutral" and the above-mentioned inter-space can imply and the meanings they may give birth to in theatricality will be discussed in two distinct yet interrelated directions. First, the neutral state of the body of the actor will be examined as a quiet, relaxed and tensionless body study, in the sense of a state of openness and vigilance. In this regard, the relation among the presence of a tensionless body and the actor's listening to the surroundings and others will be discussed; and it will be noted that the tensionless body, as the actor's presence as a state of body, and as one of the main aims of neutral mask studies, never refers to a loose, non-energetic body. Neutral mask, by eliminating the face, helps the actor search for possibilities of expression and play in the actor's body. While the existence of a mask covering the face may first suggest a feeling of being concealed, it actually broadly reveals the body capabilities of the actor. That is, by distancing the actor from the ordinary and settled gestures, verbal expressions, and movement and acting habits, the mask provides a possibility for the actor to explore different bodily opportunities.

Within the acting studies, the mask gives the actor a body form and a possibility of play. Since the mask is unexpressed, it demands a body that is unexpressed from the actor. In this regard, it is a means to create a neutral state of body in which no expression and no character extension is yet formed. In fact, it was the collaborative work of Jacques Copeau and Albert Marque, that first designed the neutral mask, based on the concept of masks that have no expression used by the aristocracy during the 18th century. While this characteristic of no-expression of the neutral mask will establish the second direction of the article, the term "neutral" will also be read with Philippe Lacoue-Labarthe's active mimesis and passive mimesis as a state of inexpressive, neutrality where no character is yet formed, in order to discuss what the actor's quest for a ground without any identity or belonging corresponds to. According to Lacoue-Labarthe, the paradox is that the more the actor is nothing, the more the actor is able to be everything. With the neutral mask practices, the actor searches for a state of body in which no expression, adjective and characteristic that might refer to oneself or another is carried, toward being able to take the form of everything. The more the body of the actor is eluded from its belongings, the closer the actor is to taking the form of otherness,

to playfulness, to *the gift of mimesis* as the creative and *productive or formative force*. This follows Dionysos, the source of Western theater, which has no pre-established form. Theatrical mimesis, for Lacoue-Labarthe, is the “the presentation of something other, which was not yet there, given or present.”

The last part of the article explores how this very neutral ground where differentiation and transformation is possible, reserves a substantial capacity for the comedy, will be also explored. In this regard, the possible relation between neutral and comedy will be based on considering the comedy potential that the act of taking theatrical form or disguise holds.

Maske, teatral olanın inşasında, oyuncunun kendi bedeninde bir başkasının kılığına bürünmesinin en somut araçlarından biri. Bir kılık değiştirme unsuru olarak maske, oyuncunun, yaşamın içinde oyunu inşa etmesine ve teatral olanı kurmasına zemin hazırlıyor. Maske, “*teatralliğin sembolü*” diyor Mark Evans.¹ 20. yüzyıl Avrupa tiyatrosunda, konvansiyonel tiyatro anlayışının yaşam ve oyun arasındaki çizgiyi bulanıklaştırdığı sahnelemelerin karşısında ‘oyun’ un ve ‘teatral’ liğin kendi dinamiklerinin açığa çıkabileceği tiyatro anlayışları ortaya çıkıyor. Teatral olan; oyuncunun yüz, mimik ve söz merkezli anlatısı yerine beden olanaklarıyla ortaya çıkardığı performansın anlatısına evrilirken kültürel ve toplumsal olarak bedeni algılayıştaki değişimin² de etkisiyle bedenün oyun olanaklarının araştırıldığı “fiziksel tiyatro” araştırmaları önem kazanıyor. Maske; sahip olduğu biçim sayesinde oyuncuya, içine yerleşebileceği, kendisinden başka olan bir beden formu ve bu form içerisinde beliren beden olanakları ile araştırabileceği bir oyun zemini sunduğu için bu araştırmaların önemli bir unsuru halini alıyor.

Modern tiyatrodaki maskenin teatral bir unsur olarak sahnede yeniden kullanılması birbirlerinden bağımsız bir şekilde, benzer zamanlarda Vsevolod Meyerhold ve Jacques Copeau ile gerçekleşiyor.³ Oyuncu, oyun maskeleri ile bedeninde bir başkasıyla karşılaşmayı, ‘şimdi ve burada’, maskeye özgü olanları dinleyerek ve maskenin önerdiği forma ve oyuna teslim olarak gerçekleştiriyor. Copeau, oyuncunun maskeyi yüzüne takmasıyla birlikte sesinin tonunun dahi maske tarafından belirlendiğini; oyuncunun maskenin hakimiyetine girdiğini söylüyor.⁴ Bu teslimiyet; bir tür esrime halinden farklı olarak, oyuncunun ‘şimdi ve burada’ her tür potansiyel oyun ve başkalık imkânına açık; uzamın tüm olanaklarına yanıt verebileceği ve boş alanı mevcudiyeti ile doldurabileceği uyanık bir beden algısına karşılık geliyor. Oyuncunun bir yandan kendisi olmayı sürdürürken bir yandan maskeyi icra etmesinin bir “ikilik” yarattığını söyleyen Eli Rozik⁵, maskenin teatral kullanımının tam da oyunculuğun bu ikili yapısı ile ilişkili olduğunu belirtiyor.⁶ Oyuncu mimetik eyleminde, her daim hem kendisi hem bir başkası.

Jacques Copeau ve Suzanne Bing’in Vieux Colombier’deki çalışmaları sırasında ortaya çıkan ve Jacques Lecoq, Jean Dasté gibi isimlerin yıllar içinde geliştirdiği nötr maske⁷ ise, bu ikiliğin ortaya çıkabileceği olası bir başlangıç zeminine dair bir arayış. Maiya Murphy nötr maske çalışmalarını; “*belli teatral stillerin araştırılabileceği bir temel*”⁸ olarak ifade ediyor. Oyuncu için nötr maske çalışmaları; üzerinde çeşitli teatral biçimleri inşa edebileceği bir

1 Mark Evans, *Jacques Copeau*, (New York: Routledge, 2006), 135.

2 Simon Murray, *Jacques Lecoq*, (New York: Routledge, 2003), 37-38.

3 Kerem Karaboğa, “Copeau’dan Terzopoulos’a Oyuncu ve Maske”, Maske Kitabı içinde, Ed. Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı (İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2014), 95.

4 Copeau’dan aktaran: John Rudlin, *Commedia dell’Arte: Oyuncular için El Kitabı*, çev. Ezgi İpekli (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000), 48.

5 Eli Rozik, “Mask and Disguise in Ritual, Carnival and Theatre”, *South African Theatre Journal* 11/1 (1997), 189. A.g.e., 197.

7 Rudlin, *Commedia dell’Arte: Oyuncular için El Kitabı*, 48-49.

8 Maiya Murphy, *Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition, and Life* (Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019), 51.

zemin halini alıyor. Bu zemin, oyuncuya, ‘oyun’ un ve ‘teatral’ olanın talep ettiği beden halini keşfetmesine doğru bir olanak sağlıyor. Nötr maske çalışmaları; oyuncunun, *ikiliği* ve *oyunu* yaratmasına doğru bir tür *oyunbazlık* arayışı. Oyunbazlık oyuncunun, boş alanda, yarattığı ikilikte ve ikiliğin oyununda açığa çıkıyor. Huizinga oyun kavramını kendi deyimi ile “*biçim açısından ve kısaca*” şöyle tanımlıyor:

(...) *olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, özgür ve “kurmaca” ama yine de oyuncuyu içine çekme yeteneğine sahip bir eylem. Bu eylem bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekânda gerçekleşmekte, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen veya alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkileri doğurmaktadır.*⁹

Oyun, kurmaca bir yapı. Kurmaca, ‘olağan’ ve ‘alışılmış’ kabul ettiğimiz dünyanın içinden ‘bir başka’ dünyanın yaratılması. Oyunda alışılmış, olağan kabul edilen hayatın dışında bir başka dünya kurulurken oyuncular, oldukları hallerden başka hallere, kılıklara bürünüyor. Buradan hareketle oyuncuları, kurmaca bir dünyanın kılık değiştiren özneleri olarak ifade etmemiz için bir imkân doğuyor. Aynı durum teatral oyun için de geçerli. Feral ve Birmingham teatrallığı, “*gündelik uzamın içinde bir yarıktan ortaya çıkan bir başkalık*” olarak ifade ediyor.¹⁰ Bu yarık, hali hazırda kendiliğinden süregiden gündelik hayatın içinde bir başkalığı açığa çıkararak alışılmış gündeliğin dışında bir uzam yaratıyor. Seyirci olarak hem burada olduğum hem başka bir dünyaya açıldığım, oyuncu olarak hem bu bedende olduğum hem de bu bedende başkasına dair bir dünya yarattığım gündelik dışı bir uzam. Vernant, Batı tiyatrosunun kökeni kabul edilen “*kılık değiştirme, başkalaşma ve maske tanrısı*”¹¹ Dionysos’un “*belirdiği her yerde gündelik dekorun yerine fantastik bir sahne*” kurduğunu belirtiyor.¹² Mimetik eylem, oyuncunun kurmaca bir başka dünyanın icracısı olarak kendi bedeninde bir başkasının kılığına, biçimine, formuna bürünerek başkalığı vücuda getirmesi ile gerçekleşiyor. Bu anlamıyla mimetik eylem her daim bir ikilik barındırıyor. İkilik, oyuncunun şimdi ve burada vücuda getirdiği, kılığına büründüğü bir başkasıyla aynı anda, aynı bedende varlık gösteriyor olmasında. Oyuncu hem gündeliğin hem gündelikte bir anlık yaratılan bir başkalığın/bir başkasının bedenini taşıyor. “*Oyuncu bir taşıyıcı*”¹³ diyor Tulu Ülgen. Zeynep Sayın’a göre oyuncular “*başka birer dünyanın bedenleri*”¹⁴

9 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 31.

10 Josette Feral ve Ronald P. Birmingham, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language.” *SubStance* 98/99 (2002), 97.

11 Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, *Eski Yunan’da Mit ve Tragedya*, çev. Sevgi Tamgüç, Reşat Fuat Çam, (İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2012), 274.

12 A.g.e., 533.

13 Tulu Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında* (İstanbul: SubPress Yayıncılık, 2018), 43.

14 Zeynep Sayın *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında* adlı kitabının girişine yazdığı “Kurmaca/yanılsama: metnin düşündürdükleri” yazısında *Anhui* dansı, *Luo* diyagramı ve *Nuo* oyunlarını yorumluyor. *Nuo* oyunlarından hareketle oyuncuların başka dünyanın bedenleri olduğunu belirtiyor. Zeynep Sayın, “Kurmaca/Yanılsama: metnin düşündürdükleri”, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında* içinde (İstanbul: SubPress Yayıncılık, 2018), 7.

Eugenio Barba oyuncunun beden tekniklerine¹⁵, “gündelik ve gündelik dışı beden teknikleri” olmak üzere bir ayırım getiriyor. Bu ayırım bedenın gündelikte ve gösterim durumunda kullanımına ilişkin farklılıktan ortaya çıkıyor:

Bedenimizi gündelik yaşamdaki kullanımımız, gösterimdeki kullanımımızdan özde farklıdır. Gündelik tekniklerimizde (...) kıpırdarız, otururuz, bir şeyler taşırız, öperiz, bir fikre katılıp katılmadığımızı bildiririz ve bunların hepsini (...) kendiliğinden ama aslında kültürel olarak belirlenmiş hareketlerle yaparız (...) Oyuncunun sahne yaşamı ya da biosunu yöneten ilkeleri bulmada ilk adım, bedenın gündelik tekniklerinin karşısındaki gündelik-dışı olanları kavramaktır. Gündelik koşulların pek ciddi saymayan teknikler, gösterim durumunda gündelik tekniklerin yerini alır. Oyuncular bu gündelik-dışı tekniklerden yararlanır.¹⁶

20. yüzyılda fiziksel tiyatro araştırmaları yürüten Jacques Copeau ve Jacques Lecoq için tüm performansların başlangıç ve bitiş noktası oyuncunun bedeni.¹⁷ Copeau ve Lecoq tiyatro çalışmalarında; bedenın taşıdığı oyun potansiyellerinin peşinden giderek oyuncunun oyuna dair yaratıcılığını güçlendirecek araştırmalar yürütüyor. Copeau'nun oyunculuk eğitiminde oyuncu, bir çocuğun oyunla kurduğu ilişkideki bağı yeniden hatırlamanın keşfinde¹⁸, çocukların oyunbaz yaratıcılığının ilhamında.¹⁹ Lecoq, pedagojisinin “oyuncunun oyun oynamaktan zevk aldığı bir tiyatronun ortaya çıkışına zemin hazırlamayı” hedeflediğini söylüyor.²⁰ Oyuncunun oyuna dair yaratıcı potansiyelinin ortaya çıkması için ise hem Copeau hem de Lecoq için, bir hazırlık süreci, bir başlangıç noktasına ihtiyaç var. Copeau ve Lecoq için farklı teatral biçimlerin talep ettiği farklı oyun seviyelerinin başlangıç noktası nötr seviye, bir başka deyişle oyuncunun nötr maske seviyesindeki beden hali. Nötr maske, oyuncu bedenini nötr seviyeye taşıyacak bir yardımcı.

Nötr maske fikri ilk olarak Copeau'nun öğrencileriyle yaptığı bir çalışma esnasında fiziksel anlamda gerginlik yaşayan bir oyuncunun yüzünü mendille kapaması ve yüzü elimine olan oyuncunun rahatladığını fark etmesiyle²¹; oyuncuların bedenleriyle ilişkisini kuvvetlendirmek, bu anlamda yüzü ifadenin merkezi olmaktan çıkarıp ifadeyi bedende aramaya dair bir arayış olarak ortaya çıkıyor.²² Maske ilk takıldığında oyuncuya gizlenmişlik hissi verse de aslında

15 “Beden teknikleri” kavramından ilk olarak Fransız antropolog Marcel Mauss 1914 senesinde Paris Psikoloji Topluluğunda bahsetmiştir. Eugenio Barba ve Nicola Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, çev. Aysin Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017), 310.

16 A.g.e., 14.

17 Murray, *Jacques Lecoq*, 5.

18 A.g.e., 30.

19 Evans, *Jacques Copeau*, 60-61.

20 Jacques Lecoq, *Şiirsel Beden*, çev. Mine Çerçi (Ankara: Nota Bene Yayınları, 2015), 117.

21 John Rudlin, “The Quest For Sincerity”, *Twentieth Century Actor Training* içinde, Ed. Alison Hodge (New York: Routledge, 2000), 72.

22 Copeau'ya göre oyuncuların “kanları donmuş halde” çünkü oyuncular bir kol kaldırma hareketinde dahi kaskatı kesilmekte. Copeau, bu anlamda, oyuncuların bedenleriyle kurdukları ilişkinin zayıflığına vurgu yapıyor. A.g.e., 57-58.

oyuncunun bedenini ortaya çıkaran bir unsur.²³ Yüzün tamamını kaplayarak oyuncuyu, gündelik hareket ve eyleme alışkanlıklarından, ezberlenmiş jestlerden, klişelerden ve söz merkezli ifade biçimlerinden uzaklaştıran maske; oyuncunun beden olanaklarını keşfetmesine dair bir imkân yaratıyor. Teatral bir unsur olarak maske, oyuncuyu gündelik uzamın içinde yaratılan gündelik dışı bir uzama doğru taşıyacak bir dayanak noktası oluşturuyor. Nötr maske ile oyuncu, karakter ve rol yaratımına geçmeden evvel, gündelik bedeninde bir çalışma gerçekleştirerek gündelik dışı bedenini inşa ediyor. Copeau için nötr maske, jest ve hareketleri sadeleştirerek ifadeyi yüz ve mimikler yerine fiziksel olanda arama ihtiyacı yaratan, hareketin ve hareketsizliğin ilişkisini somutlaştıran, oyuncunun yürümek, oturmak, ayağa kalkmak gibi basit fiziksel hareketlere odaklanmasını sağlayan bir dayanak noktası.²⁴ Oyuncunun nötrlüğü; “*sükûnetin veya sakinliğin, veya gevşemenin/rahatlamanın veya sessizliğin veya sadeliğin seviyesi.*”²⁵ Oyuncu nötr maske ile bedenindeki gerilimi, “*kaskatı, kanları donmuş hal*”i²⁶ rahatlatarak, nefes alan, sakin, gerilimsiz, sükûnetli bir beden halini araştırıyor. Sükûnetli beden gerilimsizliği, oyuncunun beden enerjisini yavaşlattığı gevşek bir hal değil; içinde taşıdığı canlı ve dolu enerji, beden hem gerilimli hem gerilimsiz hali. Katsuko Azuma’nın ustasından aktardığı “*çelik ile pamuk*” imgesi; oyuncunun bedenindeki gerilim ve gerilimsizliğin eş zamanlı varoluşunu açıklar nitelikte:

*Ustam, her oyuncu kendi güç merkezini bulmalıdır, derdi. Bu, merkezinde çelik bir top bulunan bir üçgen olarak düşünülmeli. Üçgenin tepesi antüs’te, öteki iki açısı ise göbek düzeyinde kalçanın iki köşesindedir. Oyuncu dengesini bu güç noktasında odaklamayı başarmalıdır. (...) Ama bu güç, gerilim ya da şiddetle eş anlamlı değildir. Ustam çelik topun kat kat pamukla kaplı olduğunu, bu yüzden derin merkezinde sert bir şeyi gizleyen yumuşak bir şeye benzediğini söylerdi. Oyuncunun hareketleri yavaş ve yumuşak olabilir. Bir meyvenin çekirdeğini sakladığı gibi gücünü saklayabilir.*²⁷

Oyuncunun nötr maskeyle araştırdığı gerilimsiz beden hali, gevşek ve enerjisiz bir rahatlığa tekabül etmiyor. Oyuncu nötr maske ile çalışmalarında nötr bir seviyenin peşindeyken her daim oyunun talep ettiği enerji seviyesini taşımanın peşinde. Barba enerjisi şöyle tanımlıyor:

*Onu daha çok dış itkilerle, kas ve sinirsel etkinlik fazlasıyla ilintilendiririz. Ama enerji aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsizlik ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekinik bir güçtür. Enerji çoğu kez baskıcı ve şiddet içeren davranış örneklerine indirgenir. Ama aslında oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur. Her şeyden önce araştırılıp keşfedilmesi gerekir.*²⁸

23 Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture* (New York: Routledge, 2009), 105.

24 Evans, *Jacques Copeau*, 135-136.

25 Rudlin, “The Quest For Sincerity”, 70.

26 A.g.e., 57.

27 Katsuko Azuma’dan aktaran: Barba, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 126-128.

28 A.g.e., 171

Ülgen, sükûnetin donukluk, uyuşmuşluk değil tam tersi bir genişleme hali olduğunu söylüyor.²⁹ Oyuncu kendi bedeninde sükûneti, sakinliği, sessizliği sağladığında etrafa açılmaya, genişlemeye, etrafı duymaya ve dinlemeye başlıyor. Tam da bu sebeple nötr maske çalışmaları ile oyuncu uzamdaki etkilere açık olabilecek ve onlara tepki verebilecek uyanıklıkta canlı, yaşayan bir beden inşa ediyor. Lecoq, nötr maske çalışmaları ile oyuncunun uzamdaki varlığını geliştirdiğini söylüyor.³⁰ Bedeni sarmalayan uzam hem şimdi ve buradaki mekân, oyun alanı hem de tüm dünya. Oyuncu duymaya, dinlemeye başladıkça bedeni çevreleyen dünyanın, potansiyel oyun alanının, tüm etkilerine cevap verebileceği, değişip dönüşebileceği; oyuna, oyunbazlığa hazır bir beden seviyesini araştırıyor.

Lecoq için nötr maske “*denge halinde olan, tüm bedene sükûnetin fiziksel duyumunu öneren ve nötr denilen bir yüz.*”³¹ Oyunculuk çalışmalarında maske; oyuncuya içine yerleşebileceği bir beden formu, biçimi ve dolayısıyla oyun imkânı sunuyor. Maskede sivri bir burun, fazla kırışık bir alın, yuvarlak oval bir çene gibi vurgular; oyuncu bedeninin alabileceği biçimlere dair ipuçları veriyor. Oyuncu icra edeceği maskenin formlarını; o formlara ait olanları dinliyor, bedenini o formların uzantısı olabilecek biçimlere dönüştürüyor ve o formların uzamıyla açılan bir başkalıktaki oyun olanaklarını araştırıyor. Öyleyse üzerinde herhangi bir ifadenin bulunmadığı ifadesiz bir maske, oyuncu bedeninde de bir tür ifadesizlik haline karşılık geliyor. Lecoq, nötr maskenin özel bir ifade veya karakteristik taşımadığını; gülme, ağlama, üzülme ya da mutluluk belirtmediğini yalnızca sessizlik ve sakinliğe dayandığını söylüyor.³² Copeau için nötrlük “*bir ifade için çıkış noktası*”.³³ Oyuncunun nötrlük arayışı; kendisini çevreleyen dünyayı bedeniyle algılamasına doğru; gerilimsiz, sakin, dengede, sükûnetli bir beden inşasının yanında aynı zamanda henüz bir ifadenin, karakterin oluşmadığı ifadesiz bir beden hali olarak karşımıza çıkıyor. Nötr maske ile oyuncu, ifadesizliğin oyununu araştırıyor. Nitekim nötr maskenin ilham kaynağı; 18. yüzyıla kadar aristokrasi sınıfının sokakta kimliklerini gizli tutmak için taktığı ifadesiz maskelere dayanıyor.³⁴

Nötr maske ilk olarak asil (noble) maske³⁵ adıyla Copeau ve Albert Marque’ın ortak çalışması ile anonim kalmak için kullanılan maskelerden hareketle tasarlanıyor.³⁶ Anonimliği kişinin kim olduğu anlaşılamayacak kadar herhangi biri ve aynı anda bir hiç kimse olması durumu şeklinde ifade edersek; nötrlük arayışında karşımıza bir kimseyi/bir şeyi imleyecek herhangi bir ifadenin olmadığı ifadesiz bir maske, beden ve zemin çıkıyor. Bu anlamda, nötr maske yaratılma gayesi

29 Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 17.

30 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 54.

31 A.g.e., 52.

32 Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 105.

33 Rudlin, “The Quest For Sincerity”, 70.

34 A.g.e., 72.

35 “(...) *Jean Dasté ile çalışan Jacques Lecoq daha sonra bu maskeyi geliştirip adına nötr maske diyecektir.*” Lecoq, *Şiirsel Beden*, 187.

36 Murray, *Jacques Lecoq*, 31.

ile kimseye ait olmayan bir nitelik(sizlik) taşıyor. Sayın'a göre “niteliksizliğe, ancak kendi mekânına dair bütün özelliklerden feragat edildiği zaman öykünülebilir.”³⁷ Oyuncunun nötrlük arayışı, bir mümkünlüğü zorlayarak kendini veya bir başkasını imleyecek herhangi bir ifade, nitelik, sıfat taşımadığı, kendine dair bütün özelliklerden feragat ettiği bir beden seviyesinin neye karşılık gelebileceğine dair bir araştırma. Bu anlamda Doğu tiyatrosu'nda üzerinde sıkça durulan gündelik dışı beden “ifade öncesi durum”unu anımsatıyor:

Sahne varlığının belirli bir niteliğinin gözlemi, gündelik teknikler, ustalık teknikleri ve gündelik-dışı teknikler arasında bir ayrım yapmamıza yol açtı. Oyuncuyu ilgilendiren, bu sonuçlardır. Herhangi bir şeyi betimlemeden ya da anlatıma girmeden önce oyuncunun yaşamını belirleyen bunlardır. Bunu kabul etmek bir Batılı için hiç kolay değildir. Oyuncunun sanatında, onun, hem herhangi bir şeyi betimlemez ya da bir anlam taşımazken hem de canlı varlık gösterir olduğu bir düzey nasıl mümkün olabilir?³⁸

Oyuncunun nötrlük arayışı, sahnenin talep ettiği mevcudiyeti; oyuncunun sahnede canlı, yaşayan bir varlık olabilmesini taşıyan bir oyuncu bedenine doğru bir yolculuk. Oyuncu için nötrlük, bir karaktere doğru henüz ifadenin başlamadığı, oyuncunun bedenini ve beden hareketlerinin dramatik ifade gücünü³⁹ ve olanaklarını keşfettiği, gündelik ve gündelik dışı arasında bir yerde konumlanıyor. Barba, oyuncunun gündelik ve gündelik dışı beden uzamının arasında yer alan beden halinin, oyuncu için neyi işaret ettiğini No tiyatrosundan bir örnekle anlatıyor:

(...) Japon tiyatro biçimlerinin çoğunda oyuncuların gündelik bedeni ile oyun kişinin hayali bedeni arasında bir ara düzey algılanabilir. Basit bir örnek verelim. Bir No oyuncusu, gösterim sona erdiği için sahneden ayrılırken çok özel bir davranış sergiler. Çok ağır hareket eder. Çıkışı, gösterimin bütünü içinde yer almış gibidir. Artık karakterin içinde değildir, çünkü karakterin eylemi sona ermiştir. Ama kendi gündelik gerçekliği içinde de değildir. Bir ara durumdadır. Bir anlamda kendi yokluğunu oynamaktadır.⁴⁰

Gündelik beden ve gündelik dışı beden yan yana, ikisinin arasında oyuncunun kendi yokluğunu oynadığı bir ara alanda Barba'nın “yapıntı beden”⁴¹ olarak ifade ettiği bir beden hali mevcut. Yapıntı beden; oyun kişisi ve rol kişisi arasında, oyuncunun artık gündelik uzama ait olmadığı fakat henüz gündelik dışına ait bir başkalığı da yaratmadığı bir beden yapılanması. Oyuncu için nötrlük arayışı da tıpkı “yapıntı beden” gibi gündelik ve gündelik dışı arasında oyuncunun kendi yokluğunu oynadığı bir ara alana karşılık geliyor. Ülgen, oyuncunun kendinden başkasına doğru açıldığı ara alanı “hareket ve dönüşüm alanı” olarak ifade ediyor.⁴² Oyuncu, gündelik ve gündelik dışı arasında bir ara alanda, hareket ve eylemliliğiyle bir başkasına

37 Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 272.

38 Barba, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 14.

39 Evans, *Jacques Copeau*, 135.

40 Barba, *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, 56.

41 A.g.e., 56.

42 Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 118.

dönüşmeye, ‘o’nun kılığına bürünmeye doğru, kendi yokluğunu vücuda getirdiği ne kendisi ne bir başkası olduğu bir beden izinde. Oyuncunun nötrlüğü, başkalığın biçimine, kılığına bürünmeye doğru ne kendisi ne bir başkası, “*genel bir nötr varoluş halinden başka bir şey sergilenmediği durumun adı.*”⁴³

Vernant, *Bakkhalar*⁴⁴ oyunundan hareketle Dionysos’un her an başka bir kılıkta tezahür etmesine ilişkin şunları söylüyor:

(...) *Pentheus yabancıya sorar: “Tanrı’yı net gördüğünü söylüyorsun. Ne kılıkta görüldü?” Olayı tüm berraklığıyla gören adama göre, diğer varlıklar şeyler gibi Tanrıların da belirli bir şekli, doğasıyla ve kimliğiyle örtüşen görülmür bir veçhesi olmalıdır. Yabancı cevap verir: “İsteddiği kılık her neyse” ve ekler “ona emir verecek halim yoktu.” Dionysos tezahür ettiğinde, zuhur ediş biçimi [kılığı] konusunda uyması gereken hiçbir kural yoktur. Çünkü Tanrı’nın sonsuza dek içine hapsedebileceği önceden hazırlanmış hiçbir biçim yoktur. Trajik metin maskeli Tanrı’nın bu bilmeceyi veçhesine ilişkin bu belirsizlik halesini birçok yerde vurgular: bu Tanrı (ya da yabancı) “her neyse” ya da “her ne olacaksa” odur.⁴⁵*

Önceden belirli herhangi bir biçime, forma, niteliğe sahip olmayan Dionysos her an bir başkalığın kılığında tezahür ediyor. Philippe Lacoue-Labarthe, “*Diderot: Paradox and Mimesis*”⁴⁶ makalesinde tartıştığı üzere; mimetik eylemi, bir başka deyişle oyuncunun paradoksunu şöyle belirtiyor: oyuncu “*ne kadar hiçbir şeyse o kadar her şey olmaya kadir*”⁴⁷. Mimetik eylem; her an her şeyin kılığına, her şeyin biçimine bürünebilmek için kılıksızlaşan, bu anlamda hiçbir niteliği sahiplenmeyen, hiçbir aitliği taşımayacak kadar “*öznesizliğe gönüllü*”⁴⁸ bir oyuncu talep ediyor. Oyuncunun her kalıbın şeklini alması için “*ne soğuk, ne sıcak, ne ağır, ne hafif*” olması, her akorda girebilmesi için kendine ait bir akordu taşımayacağı halinden söz ediyor Diderot.⁴⁹ Oyuncu oynayacağı karakterin, rolün, şeyin kalıbına yerleşen; kendi halinde kendine özgü bir formu, niteliği, biçimi bulunmayan ancak oyunla, oynadıkça şekle, biçime giren, kılık değiştiren oyunbaz bir varlık. Oyunbazlık; aidiyetsiz bir ara alanın, bir yokluğun, bir boş alanın içinde her an açığa çıkmaya kadir bir potansiyel. Lacoue-Labarthe’a göre teatral mimes, doğada verili olmayan, hali hazırda bulunmayan “*başka bir şeyin temsili*”⁵⁰, henüz bulunmayan fakat oyuncu tarafından yaratılan, yoktan varolan bir mimetik eylem, bir “*aktif mimesis*”⁵¹. Lacoue-Labarthe; bu tür bir mimesisi, “*üretici bir güç*” ya da bir “*poiesis*” olarak

43 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 190.

44 Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüpoğlu (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010).

45 Vernant, *Eski Yunan’da Mit ve Tragedya*, 529.

46 Philippe Lacoue-Labarthe, “Diderot: Paradox and Mimesis”, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* (Stanford: Stanford University Press, 1989), 248-266.

47 A.g.e., 260.

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

49 Denis Diderot, *Aktörlük Hakkında Aykırı Düşünceler*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil (İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, 2000) 60-61.

50 Lacoue-Labarthe, “Diderot: Paradox and Mimesis”, 257.

51 A.g.e., 264.

ifade ediyor.⁵² Yunanca poiein “yapmak”, aynı kökten türeyen poiesis ise “yaratıcı edim” anlamına geliyor.⁵³ Oyuncu, aktif mimetik eylemin yaratıcısı.

Oyuncu bir yaratıcı. Oyuncu; aktif mimesise doğru, kendi yokluğunda olduğu bir ara alanda her şeyde yer edinebilme, her şeyin uzamına girebilme, her şeyin formunu alabilme imkânına doğru yersizleşmeye, kökensiz kalmaya gönüllü olan. Bu anlamda oyuncu, önce kendini ve bir başkasını imleyecek ifadelerden feragat ediyor, mülksüzleşiyor. Oyuncu, gündelik ile gündelik dışı arasında bir ara alanda, önce her an her şeyin kılığına bürünebilecek bir “niteliksizliği” araştırıyor, sonra sonsuz olasılıkta bir başkasının niteliklerine, hikayesine yerleşme imkânı ediniyor. Ülgen sükûneti “*bir yerin sakini olma, bir yere yerleşme*”⁵⁴ olarak ifade ediyor. Foley Sherman, oyuncunun nötr maske ile gerçekleştirdiği mimetik eylemin ne olduğunu şöyle yorumluyor: “*nötr maske ile mimesis başkalığı tekrar etmez, temsil etmez veya başkalığın yerine geçmez fakat öğrencinin kendini yerinden edilmiş halde bulmasına alan açar.*”⁵⁵ Oyuncunun nötrlük arayışı hem oyuncunun uzamdaki mevcudiyetini genişleterek uzama ve bedenine yerleşmesi hem de her şeyin kılığına bürünmeye doğru hiçbir niteliği sahiplenmeyecek bir beden halinin peşinde olması, bu anlamda kendini yerinden etmesi. Lecoq’a göre oyuncu bedeni, başlangıç noktası olarak nötr seviyeyi yakaladığında özgürleşiyor.⁵⁶ Oyunbazlığı, oyuncunun kendini ‘tarihsel’ (değişebilir, olanaklı, herşeye ait, herşey olabilmeye kadir) görebilme becerisi, bu beceride açılmakta olan bir hürriyet olarak anıyor Ülgen.⁵⁷

Nötr kelimesi, “*birinden yana olmayan, tarafsız, bîtaraf*” anlamlarına geliyor.⁵⁸ Oyuncu; bir başkasını vücuda getirmeye, bir başkasının kılığına bürünmeye doğru bir ara alanda, “*tüm başkalıklara aidiyet anlamında tarafsız*”.⁵⁹ Sayın, bu anlamdaki tarafsızlığı; nihayetinde kendini dahi tercih etmemek, kendini yıkmayı göze alabilmekle ilişkili olduğunu söylüyor.⁶⁰ Bir başka deyişle oyuncu mevcudiyetini, vücuda getirişte, “ek-stasis” (vecd) halinde kendinden dışarı çıkarak gerçekleştiriyor:

52 A.g.e., 256.

53 Richard Sennett, *Ten ve Taş*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 73.

54 Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 17.

55 Foley Sherman’dan aktaran: Murphy, *Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition, and Life*, 143.

56 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 53.

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

58 “Nötr” kelime anlamı, İnternet erişimi: <http://www.lugatim.com/s/n%C3%B6tr>

59 Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 117.

60 Sayın, *İmgenin Pornografisi*, 268.

(...)varlık dediğimiz şey, gaybdan, gayb içinden an be an zuhur eden, başka bir ifadeyle hiçlikten dışa vurarak görünüşe gelen, yani “ex” olan, dışa duran bir şeydir. Almanca ve İngilizce’de gördüğümüz bu anlam ilişkisinin benzerini Arapçada takip etmek mümkün görünüyor: Mevcut, vücut ve vecd sözcükleri arasındaki kökensel ilişki existence, exist ve exctasy sözcükleri arasındaki ilişkiye çok benzemektedir. Bu etimolojik ilişkiye yakından baktığımızda mevcudiyet yani existence, mevcut yani exist olma hali, ancak ve ancak vecd yani exctasy durumunda mümkün olan bir şey olarak görünüyor.⁶¹

Vecd halindeki oyuncu, bir esrime halinde kendinden geçmiyor. Oyuncu; her an etkiye açık, her an uyanık, “gezgîn”.⁶² Arıcı, bir ek-stasis, kendinden çıkma, vecd tanrısı olan Dionysos’un aynı zamanda tiyatronun kökeni olmasının tesadüf olmadığını söylüyor.⁶³ Sayın, ek-stasis yorumu ile dışarıya yönelik bir öznesi kalmayan oyuncunun bütün kimlikleri bedeninde oynatabilme olanağına işaret ediyor:

Kişinin kimliğini değil, kendine kapanışını, kendi yapısallığını değil, sonluluğunu ve ölümlülüğünü gözetken bir cemaati mümkün kılan, kendinden dışarı çıkmanın vecdin, ekstatis’in kendisidir. Ekstatis, kişinin kendi emeğinin bir ürünü olarak, bir yapıt olarak ortaya çıkmaz; kişinin mevsim gibi, aşk gibi başına gelen, onu bir başkası yapan, kendine sadece bir başkası olarak geri döndüren, sahip olmadığı bir şeyi asla sahip olmayacağı bir başkasına veren eserdir, alamettir, kendi duruşunun artık o duruş olmayan izidir. Vecde gelenin, dışarıya yönelik bir öznesi yoktur, kalmamıştır (...) “Ben öldüm” ifadesindeki ben, hiç kimse olmayı başarabildiği an, bedeninde bütün kimlikleri oynatabilen bir oyuncu gibi, özne olmanın, kendi olmanın, ayniyet sahibi olmanın dışına çıkabildiği, kendi sınırına dayanabildiği, ölmeyen önce ölebildiği an gerçek bir cemaate açılabilir. Ölüm herkeste ortak, herkesin sınırır, herkesin vecde erdiği, çıktığı yer aynıdır. Gerçek olandır. Reeldir. Ölümdür.⁶⁴

Oyunbaz oyuncu her daim “öznesiz bir özne”⁶⁵ olma arayışında. Oyunbazlık, kendini yıkmayı göze alabilen oyuncunun başkılığa ait olanları vücuda getirerek, gündelik uzamın içinde bir başkılığı yaratarak var olması. Oyunbaz oyuncu bu nedenle; her an kendi yıkımını gerçekleştirerek bedeninde bir başkasına dönüşebilme, başkasının biçimini alabilme, başkasının kılığıyla görünüşe gelebilme gücü ve yaratıcı edimi ile ele geçirilemez. Oyuncu, işte bu ele geçirilemezliği ile her şeye dönüşebilme gücünde Lacoue-Labarthe’a göre “mimesisin ve poetik olanın hediyesi”ni⁶⁶ taşıyor. Dolayısıyla aktif mimesis Sayın’ın tabiriyle“(…) yıkılışını her an yeniden göze alan, hiçbir cemaate ait olmayanların oluşturduğu, ölümlülükleri dışında ölebilirlikleri ve öldürülebilirlikleri dışında hiçbir ortaklıktan olmayanların kurduğu cemaat... İmkansızlığın cemaati(...)”⁶⁷ ne dair bir yeri işaret ediyor. Oyuncu, bedeninde baştan bir özne

61 Oğuz Arıcı, “Maskeyle Varolmak”, *Maske Kitabı* içinde, Ed. Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı (İstanbul: Habitus Kitap, 2004), 25.

62 Ülgen, *Kurmaca, Yanılama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 150.

63 Arıcı, “Maskeyle Varolmak”, 26.

64 Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), 57-58.

65 Lacoue-Labarthe, “Diderot: Paradox and Mimesis”, 264.

66 A.g.e., 259.

67 Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 36.

varsaydığında ve onu sahiplendiğinde ise ele geçirilme tehlikesi taşıyor; Diderot’ya göre bu “*bulaşıcı bir hastalık gibi*”⁶⁸, Lacoue-Labarthe ise bunu “*pasif mimesis*”⁶⁹ olarak adlandırıyor. Ülgen’e göre ele geçirilme hali bir “*güç düşmesi, algı tıkanması, oyunbazlığın yitimi*.”⁷⁰ Aktif mimesis ise oyunbazlığa doğru “*üretici ve biçimlendirici bir güç*.”⁷¹

Teatral anlamda nötrlük arayışı, oyuncu bedeninin sonsuz olasılıkta ifadenin biçimini alabilmesine, oyunbazlığa, aktif mimesise doğru bir tür imkân halini alıyor. Nötr maske çalışmalarında oyuncu; sonsuz sayıda ifadeye, biçime, kılığa bürünme olanağına doğru önce gündelik hareket ve eyleme alışkanlıklarından sıyrılarak “*nötr olanı temel alan*”⁷² bir hareket ve eylemlilik halini araştırıyor. Eylemi, eylemin dinamiğine dair her bir veçheyi tam ve eksiksiz şekilde gerçekleştiren oyuncu; eyleme, eylemin kendi dinamiği dışında başka bir sıfat, nitelik, duygu, ifade eklemekten kaçınıyor. Oyuncu bu sayede araştırdığı hareket ve eylemi, kendisinin ya da belirli bir kimsenin hareket ve eylemi olmaktan çıkarak hiç kimseye ve aynı zamanda herkese ait bir eylemlilik halinin peşine düşüyor.

Yürüme eylemi herkese ait fakat herkesin yürüyüş biçimi birbirinden farklı. Herkese ait eylemlerin farklı bedenlerdeki yapılış biçimleri, tezahürleri birbirinden farklı. Bedenler birbirinden farklı, beden imkânları birbirinden farklı, yapabilirlikler birbirinden farklı. Lecoq; mutlak, evrensel, tek tip bir nötrlüğün olmadığını altını çiziyor.⁷³ Bireyler hem birbirine benziyor hem birbirinden farklılaşıyor.⁷⁴ Alginın farklılığa kapanması oyuncu bedeninin uzama açıklığını, uzamı dinleme olanağını, sükûnetli beden halinin imkânlarını ıskalamasına neden oluyor; bedende bir sıkışma, etrafı, uzamı, başkalığı yok sayma riski doğuyor. Alginın farklılıklara kapandığı yerde bir tektipleştirme, tektipleştirmede ise “*insanın sonsuz çoğulluğunun, farklılığının tek bir insan gibi örgütlendirilmeye çalışıldığı*” totalitarizm başlıyor.⁷⁵ Oysa Lacoue-Labarthe’a göre mimesis “*ister temsil, ister taklit, ister oyuncunun sanatı, ister diyalog yazımı*” olsun, hepsinde kural aynı paradoks üzerine kurulu: “*ne kadar benzer o kadar farklı*”.⁷⁶ Ülgen’e göre insan aynı ki birbirini duyuyor, farklı ki birbirini dinliyor.⁷⁷ Bu nedenle oyuncunun karakter ve rol kişisiyle ilişkisindeki temel soruları her

68 Diderot’dan aktaran: Lacoue-Labarthe, “Diderot: Paradox and Mimesis”, 264.

69 A.g.e., 264.

70 Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 254-255.

71 Lacoue-Labarthe, “Diderot: Paradox and Mimesis”, 259.

72 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 54.

73 A.g.e., 37. Bu noktada tek tip bir “nötr beden” yanılsaması ile ilgili Evans, “nötr beden”in ‘normal’, ‘ideal’ bir beden algısı yaratarak engelli bedenler, toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk bağlamında kültürel ve politik kodları beden üzerinden yeniden üretilebilir kılma riskini hatırlatıyor. Çalışmalarda doğal, güzel, ideal bir beden algısının endüstriyel ve kültürel anlamda inşa edildiğini her zaman hatırlatmanın ve hem beden hem ‘hareket ve jest’in sosyopolitik önemine dair okumaları birlikte gerçekleştirmenin önemini vurguluyor. Mark Evans, *Movement Training for The Modern Actor* (New York: Routledge, 2009), 110-118.

74 A.g.e., 56.

75 Hannah Arendt, *Totalitarizmin Kaynakları*, çev. İsmail Serin (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 245.

76 Lacoue-Labarthe, “Diderot: Paradox and Mimesis”, 260.

77 Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 78.

daim hem “eğer ben olsaydım?” hem de “benden farklı nasıl?”.⁷⁸ Oyuncunun arayışı “*bir aynılık, farklılık paradoksunda, başkalık*”.⁷⁹

Oyuncu, nötr bir hareket ve eyleme halini araştırırken beden farklılıklarını yadsımadan, tüm farklılıkların yaratıcı gücü ile birlikte, bir olası ortaklığın peşine düşüyor. Oyuncu, her türlü hareket, eylem, nitelik ve sıfatı kendine ait olmaktan çıkarak “*sahnedeki varoluşunu ve uzam algısını hissetmek için, bedeninin ve jestlerinin herkese ait olup olmadığını, herkes tarafından tanınabilir jestlerin ortak paydasını*”⁸⁰ araştırıyor. Oyuncu, herkese ait bir uyanış, herkese ait bir elveda, herkese ait bir yolculuk gibi temalarla çalışıyor.

*Bütün bireylerin birbirine benzediği fikri aynı zamanda hem doğrudur hem de tamamen yanlıştır. Evrensellik tektiplik değildir. Bu konunun üzerindeki esrar bulutunu dağıtmak için gündelik hayatın özellikle gerçekçi ya da çok klişe melodramatik temaları üzerine çalışma yapmayı öneririm. Amacım bu temalarda bir nötrlük durumunun var olduğunu göstermektir.*⁸¹

Çalışmalardan biri “Gemiye Elveda” teması. Tema, çok sevilen bir arkadaşın uzaklara gitmek üzere bir gemiye binmesi ve onu bir daha göremeyecek olmanın bilinciyle ona son bir elveda jesti göndermek için iskeleye doğru koşmayı içeriyor. Elveda gibi hem yaşayan hem şahit olan için tesiri oldukça kuvvetli bir temayı tüm bu ifade ve duygular yerine sadece hareketin kendisini icra ederek oynamak, oyuncunun yalnızca eylemin kendisini yapmakla ilişkilenmesine imkân sağlayarak ayrılık eylemini, “özel bir bağlamdan ve bir karakterle ilintili”⁸² olmaktan çıkarıyor.

*Her bir oyuncu herkese ait olanı nötr maskeyle hisseder; nüanslar işte o zaman güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Bu nüanslar karakterlerden kaynaklanmazlar çünkü karakter yoktur. Bu nüanslar oyuncuların kendi aralarındaki mizaç farklılığından kaynaklanır. Bedenler farklıdır ama o bedenleri bir araya getiren “elveda” teması üzerinden birbirlerine benzerler.*⁸³

Nötrlük; bir aynılık, farklılık zemininin an be an vuku bulduğu oyuncu bedeninde; farklılıkların yaratıcı gücüne, oyuncunun yaratıcı edimine, başkalığı vücuda getirmesine, ikiliğe doğru oyuncuya dayanak noktası oluşturan, “*aslında var olmayan*”⁸⁴ bir hal. Oyuncunun nötrlük arayışı “*sadece bir teşebbüs.*”⁸⁵

78 A.g.e., 52-53.

79 A.g.e., 117.

80 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 57.

81 A.g.e., 56.

82 A.g.e., 57.

83 A.g.e., 57.

84 Sears A. Elderge & Hollis W. Huston, “Actor Training In The Neutral Mask”, *The Drama Review* 22 (1978), 21.

85 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 37.

Ülgen'e göre "*boşlukta yaratıcılığın dili, 'fiil'*".⁸⁶ Oyuncu; boşlukta fiiliyatla, eylemle yaratmaya başlıyor. Eyleme biçimini veren, eylemi bir başkasının eylemi haline getiren şey eylemin "nasıl yapıldığı" ile belirleniyor. Ülgen; oyuncunun eyleminin 'ne' olduğunun yanında 'nasıl' yapıldığı sorusunun aynı zamanda bir nitelik sorusu olduğunu söylüyor.⁸⁷ Oyuncu, nötr bir eyleme haline eklediği niteliklerle eylemi biçimlendirmeye, eylemi bir kimsenin eylemi olmaya doğru dönüştürmeye başlıyor. Bir başka deyişle, artık kılık değiştirerek biçimlenmeye, bir başkasına dair bir uzam yaratmaya başlıyor oyuncu. Eski Türkçede kılık "*hal ve tavır; davranış biçimi*", "*yapmak, etmek*" anlamındaki kılmak fiilinden türüyor.⁸⁸ Kılık değiştirme; oyuncunun yaptıkça, eyledikçe değişen tavrı ve o tavrın hem halinde hem görünüşünde yarattığı başkalık. Oyunculüğün kendi doğasına dair, hiçbir dışarıdan müdahaleye (kostüm, makyaj, maske vb.) bağlı kalmaksızın oyuncunun bedeninde bir başkasına doğru başkalaşması; aynılık ve farklılıklarıyla bir başkasını imleyecek beden formu, bakışı, göz kırpması, yürüyüşü, nefes alışı, 'o' sesi 'o' şeklinde çıkarışı, 'o' kelimeyi 'o' şeklinde söyleyişi, hareketin her türlü niteliği ve bu hareket etme biçiminin oluşturduğu bir beden maskesi, maskelenmiş bir beden olarak karşımıza çıkıyor. Oyuncu; yüzünü kapayacak somut bir maske olmadan tüm bedenini maskeliyor, kendi bedeninde bir başkasının kılığında ikamet ettiği bir karakteri, bir rol kişisini yaratıyor. Kılık değiştirme; oyuncunun, şimdi ve burada, bedeninde bir başkasının izlerini taşımaya başladığı ikilikte değişen, somut hiçbir nesne olmaksızın bedeninde kıpırdayan bir başkalık, açılmaya başlayan bir başkasına ait uzamın oyun imkânları, oyuncunun oyunbazlığı halini alıyor.

Oyuncunun kendi yokluğunda olduğu nötr bir zemin de oyun kişisinin bir başkasıyla bu bedende karşılaşmasına, kılık değiştirmesine, bir başka deyişle ikiliğe, oyunbazlığa doğru aidiyetsiz bir ara alana tekabül ediyor. Bu anlamda nötrlük; Lecoq pedagojisinde bulunan oyun maskelerinin çeşitleri için bir referans noktasını teşkil ediyor. Lecoq'a göre "*her maskenin altında bütünü taşıyıcısı bir nötr maske*" bulunuyor.

*Nötr maske biricik bir maskedir; tüm maskelerin Maskesi'dir. Nötr maskeyi tecrübe ettikten sonra olabildiğince çok çeşitlilikte başka tür maskeler üzerine çalışırız ve hepsini "ifadeli maskeler" genel terimi altında toplarız. Nötr maske tek bir tane ise ifadeli maske sonsuz sayıdadır.*⁸⁹

Lecoq pedagojisinde oyuncu, nötr maskeden sonra larva maske, tam maske, yarım maske gibi ifadeli maskeler, Commedia dell'Arte maskeleri, grotesk ve bufon gibi beden maskeleri ve en küçük maske olan kırmızı burun (clown) ile bedenin komedi olanaklarını araştırmaya, önce nötr maskeyi, bir başka deyişle aidiyetsiz ara alanı deneyimleyerek geçiyor.

86 Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 45.

87 A.g.e., 45

88 "Kılık" kelime anlamı, İnternet Erişimi: <http://www.lugatim.com/s/k%C4%B1%C4%B1k>.

89 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 70.

Muhafaza edilen aralıkta, boş alanda aynı zamanda mizahın serinliği var diyor Ülgen.⁹⁰ Ara alanın ve ikiliğin muhafazasında oyunbazlık, oyunbazlığın kendisinde ise açığa çıkmaya kadir bir komedi imkânı var. Baudelaire'e göre komiği gerçekleştirenler, "kendi varlıklarını bilmezden gelenler":

Gülünç özellikle gülende, izleyicide var olan bir şey. Ama ne ki, kendilerinde gülünç duygusunu geliştirmeyi ve bunu başkalarını eğlendirmek için kullanmayı meslek edinmiş kişiler bunun dışındadır. Çünkü onlar belli bir süre kendi varlıklarının bilincinde olmama kuralına uyarlar; kendi varlıklarını bilmezlikten gelirler; bu süreçte hem kendileri hem başkaları olurlar. Böylesi bir şey, insandaki sürekli bir ikiciliğin varlığını, insanın hem kendisi hem başkası olabilme gücünü gösteren tüm sanatsal olgularda yer alır.⁹¹

Aidiyetsiz bir ara alanda kendi yokluğunu oynayan, kendi varlığını bilmezden gelen kendisini ne bir başkalığı taşıyan oyuncunun; başkalığı karşılayışında, vücuda getirişinde, değişen biçiminde, büründüğü kılıkta, ikilikte bir komedi imkânı var. Güray Dinçol, nötr maske ile yapılan tematik çalışmalarda bedenın psikosomatik özelliklerinin ortaya çıkması ve vurgulanmasıyla olağan akışta bir kırılma yaratıldığını; bedenın komedi potansiyelini görmeye, fark etmeye dair bir kapı aralandığını belirtiyor.⁹² Potansiyellik, olmaya da olmamaya da eşit mesafede diyor Sayın.⁹³ Nötr zemin; içinde sürekli bir başkalaşım ve dönüşüm imkânını taşıyan oyuncu bedenının komedi potansiyelinden bahsetmemize bir imkân sağlıyor. "Kılık değiştiren bir kişi komiktir." diyor Bergson.⁹⁴

Lecoq, pedagojisinin çerçevesini nötr maske ile komik varyete (bürlesk, absürt, ekstantrik vb biçimler) ve clown çalışmalarının oluşturduğunu söylüyor.⁹⁵ Pedagoji nötr maske ile başlıyor ve "kişinin naifliğini ve kırılmasını ortaya çıkarmaya izin veren"⁹⁶ en küçük maske kırmızı burun ile son buluyor. Dinçol, nötr maske çalışmaları sırasında; oyuncunun nötr eylem araştırmasında psikosomatik özelliklerinin ortaya çıkarak bir kılığa bürünmeye başlaması ve bedenın komik potansiyelinin açığa çıkması ile birlikte oyuncuya kırmızı burun taktırarak en küçük maskenin, clownun oyun uzamında bir deneme yaptırıyor.⁹⁷ Lecoq'a göre clown, nötr maskenin anti tezi.⁹⁸ Oyuncu nötrlük arayışında ne kendisi ne bir başkalığı taşıdığı bir beden seviyesinin peşindeyken, clown stilinde kendi beden malzemesinin, kendi komiğinin üzerinde çalışıyor. Lecoq pedagojisinde clown, nötr maskeden sonra ifadeli maskeler ve beden maskeleri ile yapılan oyun araştırmasının

90 Ülgen, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 76.

91 Charles Baudelaire, *Gülmenin Özü*, Çev. İrfan Yalçın, (İstanbul: İris Yayınları, 1997), 27.

92 Güray Dinçol, "Neye Güleriz? Oyunculuk Atölyesi", *Yayınlanmamış Atölye Notları* (İstanbul: 2019).

93 Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, 156.

94 Henri Bergson, *Gülme: Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, çev. Yaşar Avunç (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 36.

95 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 165.

96 A.g.e., 167.

97 Güray Dinçol, "Şiirsel Komedi: Bir Clown Araştırması Oyunculuk Atölyesi", *Yayınlanmamış Atölye Notları* (İzmir: 2019).

98 Lecoq'tan aktaran: Murray, *Jacques Lecoq*, 73.

ardından oyuncunun kendi malzemesinin oyunu, kendi bedeninin maskelenmesi, kendi kılığı, komiği olarak karşımıza çıkıyor. Bu nedenle Lecoq’a göre oyuncunun “*kendi clownunu arayışı öncelikle kendi gülünçlüğüünün arayışı*”.⁹⁹ Lecoq, clown stilinde oyuncunun zayıflıklarını gösterdiği ölçüde komik olacağını söylüyor.¹⁰⁰ Dinçol’a göre clown, “*hata ve başarısızlığa dair bir güzelleme*”.¹⁰¹ Zupančič, örneğin dilsel bir ‘hata’ya, ‘kusur’a gülünmesini; onu düzeltmek, ıslah etmek ile değil, aksine ‘hata’nın barındırdığı başarısızlığın, anlamsızlığın “mucizevi” biçimde yarattığı artı-anlam ile, “hiçten” ortaya çıkan bir düşünce ve ruh ile ilişkilendiriyor.¹⁰² Ülgen, komedinin “*hataya, kusurlu olana sevgi ve şefkat duyabilmek ile alakalı*” olduğunu söylüyor.¹⁰³ Oyuncunun kendi gülünçlüğü üzerine çalışabilmesi, kendine dışarıdan bakabileceği bir ikili bakışı, öznesizliğe gönüllü bir oyunbazlık arayışını ve dolayısıyla aidiyetsiz ara alanın muhafazasını talep ediyor; var oluşun kendisine gülebilmeye olanağını doğuruyor.

Oyunbaz oyuncu; bir başkasının/bir başkalığı vücuda getirişinde, ikiliği taşıyışında, ikilikteki komedi imkânında mevcut biçimi yıkıma uğratarak tıpkı Dionysos gibi verili olanın görünüşünü tepetklak ediyor:

*Dionysos tecellisi sadece biçimlerin sınırlamalarının, görünür dış hatların dışında kalmakla yetinmez. Tüm görüntüleri bozan bir sihir, bir maya şeklinde yansır. Aşına olunan nesnelere, güven verici şekillerin istikrarlı dünyası nerede, sarsılıp, yanılısamın, imkânsızın, saçmanın gerçeklik sayıldığı bir düşlem oyunları dünyası nerede kurulsa, Dionysos oradadır.*¹⁰⁴

Bahtin, Ortaçağ karnavallarında taklit ve kılık değiştirme aracılığı ile gerçekleşen komik ritüeller ile hiyerarşik düzenin ters yüz edildiğini belirtiyor. Örneğin “Deliler bayramı”nda soytarılar, kral ve diğer din adamlarının yerine geçiyor.¹⁰⁵ Komedi, Zupančič’in deyimiyile “*makullükten bütünüyle uzak bir ısrar*”¹⁰⁶, makul kabul edilenin bir anlık tepetklaklığı, ters yüz edilişi. Kılık değiştirmenin komedi potansiyeli ile gözde ve gözle görünende yaratılan tepetklaklık; bakışın kendisinde, kendi öğrenilmiş perspektifinde bir sarsılma yaratarak bir diğer imkânının göröl(n)ebilirliliğini de beraberinde getiriyor. “*Dünyanın ortasında durmuş oyuncu, ortadan hareketle yürüyerek evreni başkalaştırmaya kadırmış.*”¹⁰⁷ diyor Sayın. Oyuncu, her an başka bir kılıkla görünüşe gelmeye kadir oluşuyla gündeliğin yarığında çıkabilecek bir başka imkânı barındırıyor. Ara alan, oyuncunun yaratmaya kadir olduğu başkalıklar ile alışılmış gündeliğin verili gerçekliği ile oynadığı, onu bir anlık ters yüz ettiği, gündelik dışı uzama doğru yaratıcı edimin başlangıcı halini alıyor.

99 Lecoq, *Şiirsel Beden*, 167.

100 A.g.e., 168.

101 Dinçol, “Şiirsel Komedi: Bir Clown Araştırması Oyunculuk Atölyesi”.

102 Alenka Zupančič, *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), 117.

103 Tulu Ülgen, “Studio Oyuncuları: Gerçekçi Sahneleme Dersi”, *Yayınlanmamış Ders Notları*, (İstanbul: 2016).

104 Vernant, *Eski Yunan’da Mit ve Tragedya*, 533.

105 Mikhail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 102.

106 Zupančič, *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, 208.

107 Anhui dansı ve Luo diyagramından hareketle Sayın, “Kurmaca/yanılısma: metnin düşündürdükleri”, 5.

Latife, misal alemine açılmak diyor Ülgen.¹⁰⁸ Misal; olanın kendisinden bir başka olasılığın, başka olanların, mevcut durumu yaşayıştaki bir başka ihtimalin, başka bir imkânın olabirliğine dair. Zupančič komedinin ölümü, acıyı, insanın içinden çıkışı olmayan “korkunç” durumlar içinde bulunmasını reddetmediğini bunun yerine “*biz konuşurken de, yani hayatımızın her anında hayatımıza ait bir şeylerin kendi hayatlarını yaşadığına dikkatimizi*” çektiğini belirtiyor.¹⁰⁹ Hayatın zor zamanlarında bir direniş biçimi olarak ortaya çıkan komedinin; çift değerli bir öznellik alanına sahip olduğunu; insanı verili olana katlanır hale getirerek bir yanılısama işlevi görebileceği gibi aynı zamanda değişim imkânını ortaya çıkararak bir “oyun zemini” yarattığını söylüyor:

Nitekim komedinin koruyup ayakta tutmamıza yardımcı olabileceği öznellik alanı, şüphesiz, çiftdeğerlidir. Son kertede verili durumun veya düzenin baskıcılığını ayakta tutmaya yardım eden çünkü onu katlanılır hale getirip insanın içinde fiilen özgür kalabileceği yanılısamasını besleyen o mesafe işlevini görebilir. Ama öte yandan tam da her türlü olası değişimin gerçekleşebileceği oyun zeminini [playground]¹¹⁰ kuran ve bu değişim sırasında seferber edilen fazladan, boş bir öznellik imkânı da olabilir.¹¹¹

Oyuncunun mimetik eylemi; aidiyetsiz bir ara alanda, sonsuz olasılıkta biçime, kılığa bürünebilme imkânı ve gücünde var olan komedi potansiyeliyle, bir anın içinde, insanın içinde barındırdığı bin bir olasılığı, alışılmış gündeliğin içinde açtığı gündelik dışı uzamda bir başkalığın mümkünlüğünü, olanın olduğundan başka olma ihtimalini, bir yanılısamayla değil, yarattığı oyun zeminiyle, her an içinde taşıdığı ikili bakışla hatırlatıyor.

Oyuncunun, bir başkalığı/bir başkasını vücuda getirmesine doğru, bir tür başlangıç zemini olarak nötrlük arayışı; gerilimsiz, sükûnetli, oyuncunun uzamdaki mevcudiyetini kuvvetlendiren bir beden açıklığına, hiçbir niteliği kendine ait hale getirmeden hiç kimseye ve herkese dair eyleme halinin peşinde olan bir beden seviyesine, hiçbir niteliğin mülk edinmediği anda başlayan her şeye dönüşebilme imkânına, bu imkânın içinde taşıdığı ikiliğe ve ikilikteki komedi potansiyeline dair yaşam ve oyun arasında, oyuncunun kendi yokluğunu oynadığı bir ara alana, mütemediyen süren bir arayış sürecine, “*asla sonu gelmeyen bir araştırma*”¹¹² ya tekabül ediyor.

108 Ülgen, *Kurmaca, Yanılısama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*, 119.

109 Zupančič, *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, 208.

110 Metnin orijinal dilinde “*playground*” olarak geçiyor, çevirmen metinde “zemin” olarak ele almış, “oyun zemini” olarak çevirdim.

111 A.g.e., 208.

112 Elderge ve Huston, “Actor Training In The Neutral Mask”, 25.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

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

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

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Arıcı, Oğuz, “Maskeyle Varolmak”, *Maske Kitabı*. Editör: Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı, 21-28. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2014.
- Arendt, Hannah. *Totalitarizmin Kaynakları*, çev. İsmail Serin (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014)
- Barba, Eugenio ve Savarese, Nicola. *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. çev. Ayşın Candan, Tarhan Onur, Aslı Seven. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Baudelaire, Charles. *Gülmenin Özü*, Çev. İrfan Yalçın. İstanbul: İris Yayınları, 1997.
- Bahtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Bergson, Henri. *Gülme: Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Diderot, Denis. *Aktörlük Hakkında Aykırı Düşünceler*, çev: Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996.
- Diñçol, Güray. “Şiirsel Komedi: Bir Clown Araştırması Oyunculuk Atölyesi”, *Yayınlanmamış Atölye Notları*. İzmir: 2019.
- Diñçol, Güray. “Neye Güleriz: Oyunculuk Atölyesi”, *Yayınlanmamış Atölye Notları*. İstanbul: 2019.
- Eldredge, Sears A. ve Huston, Hollis W, “Actor Training In The Neutral Mask”, *The Drama Review* 22 (1978): 19-28.
- Euripides. *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüpoğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Evans, Mark. *Jacques Copeau*. New York: Routledge, 2006.
- Evans, Mark. *Movement Training for The Modern Actor*. New York: Routledge, 2009.
- Feral, Josette ve Birmingham, Ronald P. “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance* 98/99 (2002), 94-108.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. “Diderot: Paradox and Mimesis”, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, 248-266. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- Lecoq, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: Routledge, 2006.
- Lecoq, Jacques. *Şiirsel Beden*, çev. Mine Çerçi. Ankara: Nota Bene Yayınları, 2015.
- Karaboğa, Kerem. “Copeau’dan Terzopoulos’a Oyuncu ve Maske”, *Maske Kitabı*. Editör: Kerem Karaboğa, Oğuz Arıcı, 94-107. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2014.
- Murphy, Maiya. *Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition, and Life*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.

- Murray, Simon. *Jacques Lecoq*. New York: Routledge, 2003.
- Rozik, Eli “Mask and Disguise in Ritual, Carnival and Theatre”, *South African Theatre Journal* 11/1 (1997), 183-198.
- Rudlin, John. *Commedia dell’Arte: Oyuncular için El Kitabı*, çev. Ezgi İpekli. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000.
- Rudlin, John. “Jacques Copeau: The Quest For Sincerity”, *Twentieth Century Actor Training*, Editör: Alison Hodge, 55-79. New York: Routledge, 2000.
- Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Sayın, Zeynep. *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Sayın, Zeynep. “Kurmaca/yanılsama: metnin düşündürdükleri”, *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında* içinde 5-9. İstanbul: SubPress Yayıncılık, 2018.
- Sennett, Richard. *Ten ve Taş*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Ülgen, Tulu. *Kurmaca, Yanılsama: Oyunculuk, Deneyim, Hakikat Arasında*. İstanbul: SubPress Yayıncılık, 2018.
- Ülgen, Tulu. “Studio Oyuncuları: Gerçekçi Sahneleme Dersi”, *Yayınlanmamış Ders Notları*. İstanbul: 2016.
- Vernant, Jean-Pierre ve Vidal-Naquet, Pierre, *Eski Yunan’da Mit ve Tragedya*, çev. Sevgi Tamgüç, Reşat Fuat Çam. İstanbul: Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Zupančič, Alenka, *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.



Türkiye’de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler IV

Murat Mahmutyazıcıoğlu, Sami Berat Marçalı



öz

İstanbul Üniversitesi Haldun Taner Tiyatro Uygulama ve Araştırma Merkezi’yle, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nün ortaklaşa düzenlediği ve her yıl Mart ayına denk getirmeye çalıştığımız Haldun Taner’i Anma Toplantıları’nın IV. oturumunu gerçekleştireceğiz. Bu toplantıların başlığını “Türkiye’de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler” şeklinde belirlemiştik. Bu söyleşilerde, 2000 yılından günümüze, oyun yazarlığını ve oyun yazarlarının sorunlarını; 2000 sonrası yazarların Türkiye tiyatro tarihiyle olan bağlarını/ilişkilerini konuşmaya çalışıyoruz. Bu oturumun moderatörü Ozan Ömer Akgül, konuşmacılar ise Murat Mahmutyazıcıoğlu ile Sami Berat Marçalı olacak.

**HALDUN TANER'İ
ANMA TOPLANTILARI
TÜRKİYE'DE
OYUN YAZARLIĞINDA
YENİ EĞİLİMLER
IV**

**MODERATÖR:
OZAN ÖMER AKGÜL
KONUŞMACILAR:
SAMI BERAT MARÇALI
MURAT MAHMUTYAZICIOĞLU**

**18 MART 2018
PAZAR 15:00
KADIKÖY THEATRON
BÜYÜK SALON**

İstanbul Üniversitesi Haldun Taner Tiyatro Uygulama ve Araştırma Merkezi
İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü
İstanbul Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İstanbul Üniversitesi Kültür Varlıkları ve Müze İşleri



Ozan Ömer Akgül: Bugünkü konuklarımız Sami Berat Marçalı ve Murat Mahmutyazıcıoğlu. Bu konuşmalara 2015 yılında başladık ve toplamda üç oturum gerçekleştirdik. Konuşmacılar arasında Mirza Metin, Ebru Calkan, Ahmet Sami Özbudak, Şamil Yılmaz, Zeynep Kaçar, Hilal Kuvvet, Celal Ercan, Gülce Uğurlu, Cem Uslu, Gökhan Eraslan, Firuze Engin ve Ferdi Çetin vardı. Buradaki amacımız 2000 yılından sonra tiyatro yazarlığıyla uğraşanların hem envanterini tutmak -kimler yazıyor, kimler üretiyor- hem de bu yazarların Türkiye Tiyatrosuyla olan ilişkilerini ve beslendikleri dinamikleri öğrenmek. Bölüm Dergisi'nin 25. sayısında bu üç söyleşinin de deşifresini gerçekleştirdik. Söyleşileri kaçırmış olanlar dergiye İstanbul Üniversitesi Yayınları'nın web sitesinden ulaşabilirler. Amacımız bellek oluşturmak ve oluşturulmuş olanları kayıtlı tutmak. Aynı zamanda yaşadığımız dönemde kimler yazıyor ve oyun yazarlığı sürecinde ne yapıyorlar, hangi temaları kullanıyorlar, dertleri ne, nelerle uğraşıyorlar, bunları görebilmektir. Genelde yazarlara önceden birkaç soru gönderiyoruz. Söyleşi içinde bu soruları da soracağız, zaten kendileri de bir konuşma hazırladılar. Aynı ayrı 15-20 dakikalık bir sürede kendilerini tanıtacaklar. Ardından hem benim sorularım hem de sizin sorularınızla bir sohbet havasında burada konuşma sürdürmeyi planlıyoruz.

Murat Mahmutyazıcıoğlu ile başlayalım. Murat, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık bölümünden mezun. Sonra da Kadir Has Üniversitesi'nde Film ve Drama Anabilim Dalı'nda yüksek lisansa başlamış. *Şekersiz, Fû, Aynur Hanım'ın Bebeği, Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* ve *Sevmekten Öldü Desinler* adlı oyunları mevcut. Geçen yıl *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* adlı oyunuyla Afife'de Cevat Fehmi Başkut özel ödülünü almıştı.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Öncelikle kendi adıma teşekkür ederim. Hem Sami ile olmak çok keyifli hem de Theatron'da olmak çok önemli. Çünkü kendi yazım sürecimde bu topluluğu ve bu mekânı çok önemli bir yer olarak görüyorum. Burası, *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* oyununu oluştururken bana çok ilham vermişti. Biraz kendi serüvenimden bahsetmek istiyorum, 15 dakikayı bu amaçla kullanayım.

Tam olarak yazmaya ne zaman başladığımı çok hatırlamıyorum ama ilk oyunum Fû'nün ilk draftını 2012'de bitirmiştım. İlk yazdığım oyun *Fû* ama ilk sahnelenen oyunum *Şekersiz. Fû*, 2014 yılında İkincikat tiyatrosunda sahnelenmişti. Bu aslında bir yazarın nasıl başladığını anlatırken karışık bir durum oluyor. İlk yazdığım oyun ikinci sahnelenen oyunum ama ikinci yazdığım oyun ilk sahnelenen oyunum gibi.

İç mimarlık ve iş hayatı devam ederken tiyatro benim için bir lise tutkusu, küçüklük tutkusu ve aşkıydı diyebilirim. Tiyatroya geri dönmek için ilk olarak 2000'lerin başında Kadıköy Gençlik Merkezi'ne daha sonra 2005 yılında Şahika Tekand'ın Stüdyo Oyuncuları'na başladım. Belki oradaki eğitimi bilenler vardır; eğitimin sadece oyunculuk üzerine değil bir tasarım üretme ve farklı metinlerden faydalanıp bir şeyler yapmak üzerine de bir eğilimi var. Çok yönlü bir eğitim olanağı ve başka türlü bakmaya iten bir yapılanma var. Orada kendimizce denemeler yapıp

hocalara göstermek için küçük küçük metinler oluştuyorduk. Askerlik döneminden sonra hayatımın yirmi dört saatini tiyatroyla geçirmek gibi bir karara vardım. Çünkü mesleğimde çok mutlu değildim, yapmak istediğim şeyi yapamıyordum. Bunlar belki hepimizin yaşadığı çok klasik kaygılar ama bir karar vermek gerekiyordu. Önce oyunculukla başladım ve Şahika Tekand'ın Stüdyo Oyuncuları'nda birkaç oyunda oynadım. Sonrasında Tiyatro Boyalığıuş'la ve sonra da İkincikat'la tanıştım. İstiklal Caddesi'ndeki İkincikat'ta Sami ile çok oyun yaptık. Sonra bana Sami'nin yazdığı "Limonata" oyununu yönetmemi teklif ettiler. O zamanlar çok tatlı bir ekip olmuştuk. O deneyimle beraber kafamda bir yazma fikri belirmeye başladı.

Bir de o zamanlar Dot'un yaptığı İngiliz Tiyatrosu işlerini izliyorduk. Gündelik hayatın dertleri ile ilgilenen metinlerle tanıştım. Ve kafamda birtakım hikâyeler belirmeye başladı ama bunu tam olarak tiyatro metnine nasıl dönüştüreceğim konusunda bir fikrim yoktu. Şöyle oldu; oyun yönetirken ve oyunculara rejı verirken belki de kendi kafamda, kendi ailemden örnekler veriyordum ve onlar kafamda bir süre depolandı. İlk oyun *Fü* böyle başladı. İki yaşlı kadının konuşması, sadece diyaloglar başladı. Bir akşam cesaretimi toplayıp arkadaşlarıma okuttum. Onlar da meseleyi çok sevdiler fakat üzerine çalışılması gerektiğini söylediler. Sami ile metin üzerinde iki üç ay çalıştık. O zaman dramatik olan ve sahne için değerli olanın ne olduğu konusunda tam olarak bilgi sahibi değildim. Belki hala öğrenme sürecindeyim. Ama bu benim için iyi bir başlangıç oldu. Çünkü sahnede kendi kelimelerinizi duyduğunuz anda motivasyonunuz yükseliyor. Oyunumun İkincikat'ta sahnelenmesi sürecine başladıktan sonra motivasyonum çok yükseldiği için *Şekersiz*'i yazmaya başladım. Onu da Yan Etki tiyatrosunda yaptık ve *Fü*'nün ertelenmesiyle beraber ilk sahnelenen metin *Şekersiz* oldu. Yanetki'nin o zamanki sahnesi Asmalı Sahne'de hem yönettim hem de oyuncularından biri oldum.

Sonra 2014 yılında *Fü*, tiyatro festivalinde sahnelendi. Oyunu tüm turnelerinde ve İstanbul'da izledim. Seyircilerin tam olarak neye tepki verdiklerini ya da neye tepkisiz kaldıklarını gördüm. Bir süre sonra benim için çok değerli olan bazı şeylerin, sahne için, oyuncu için tam olarak o kadar da önemli olmadığını fark ettiğim anlar oldu.

2015 yılında İkincikat yaz projesi sebebiyle bana bir oyun sipariş etti. Yönetmen belliydi, Oğuz Arıcı'ydı ve ben 2-3 ay içinde kadına şiddetle alakalı bir metin ortaya çıkardım. O metnin oyuncularla ve Oğuz Arıcı ile karşılaşması benim için önemli bir başlangıç oldu. Çünkü Oğuz Arıcı, "Ben olmasam oyuncular zaten bu metni oynar." gibi bir cümle söylemişti ve bu o zaman çok ağır gelmişti. Kısıtlı bir sürede metni beraber çalıştıktan sonra anladım ki benim için çok önemli olan şey, sahne ve seyirci için çok da önemli olmayabilir. Asıl dramatik olan değerlidir ve kendi kafamızda kurduğumuz espriler metinde sadece basit bir geypik olarak kalabilir vs... Bu benim için çok yararlı olmuştı.

Fü ve *Şekersiz* daha "gerçekçi" bir senaryoya sahip, sahne üzerinde dizilere göz kırpan bir gerçeklikleri var. Onları da çok severim ama sahne gerçekliğini, tiyatro malzemesini daha fazla kullanmak gibi kaygılarım başlamıştı. *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* fikri başladığı zaman

“Acaba biçim olarak farklı ne yazabilirim” diyerek bir araştırma sürecine girdim. Tamamen anlatıya göz kırpan bir metin oluşturmaya çalıştım. Daha sonra metin “Üç kadın sandalyede otururlar” şeklinde başladı. İstanbul’u merkeze alarak üç kuşak -bir anneanne, anne, ve kız üçgeninde- üç kadın temsilci ortaya çıktı. Hem kuşak çatışmasını ve kuşaklar arası ilişkiyi hem de yaşadıkları elli yıllık süreçte İstanbul’un değişimini yazmaya çalıştım.

Sonra “Böyle bir metin yazdım oynar mısınız” diyerek üç arkadaşına danıştım. Prova sürecinden sonra da -Başak, Ayfer, Melis- oyuncuların baş harflerinden BAM tiyatrosunu kurduk beraber. Aslında bu başlarda metnin sahnelenme serüveninde etiket olsun diye koyduğumuz bir isimdi. Fakat seyirciyle buluşunca bizim de beklemediğimiz bir etkisi oldu. Hepimizin iki sezon boyunca çok şey öğrendiği bir iş oldu. Geri dönüşleriyle beraber oyuncular açısından da bakarsam, hem oyunculuklarına hem yönetmenliğime hem de yazarlığımıza çok şey kattı. Aslında sanki meseleye bir başkasının gözünden tekrar bakıyormuş gibi hissettiğim bir süreç oldu. Benim için çok öğretici ve eğiticiydi. Kitaplar açıldı tarihte neler olmuş diye. Anlatının sınırlarını öğrendiğim, kendimi oldukça geliştirdiğim bir süreç içine girdim.

Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin serüveni devam ederken Emek Sahnesi’nden bir teklif geldi, müzikli oyun yazmamı istediler. O zaman da *Sevmekten Öldü Desinler*’i yazdım. Metin akarken, oyuncular oynarken, bunun bir yazar tarafından yazıldığı ve yazarın kendisiyle dalga geçtiği; oyuncuların söylediği kelimelere yabancılaştığı, karakterin içinden çıkıp, anlatıcı oldukları, biraz da altı kalın çizilmiş kabareye göz kırpan bir oyun yazmaya çalıştım.

Şimdilik serüvenim bu kadar. Bundan sonra da özellikle geleneksel tiyatromuza ya da belki ortaçağ tiyatrosuna bakıp anlatının sınırlarını bir yazar olarak daha ne kadar genişletebilirim, buna bakacağım. *Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin*’de ya da *Sevmekten Öldü Desinler*’de yapmaya çalıştığım şeyi daha ne kadar genişletebilirim, ne kadar uğraşabilirim üzerinde çalışıp görmek istiyorum.

Ozan Ömer Akgül: Sami Berat Marçalı da Yıldız Teknik Üniversitesi’nden mezun oldu. 2010’dan beri yönetmenlik, çevirmenlik ve yazarlık yapıyor. B Planı adlı bir grubu var. Yazdığı oyunlar arasında *Küçük, Limonata, Sürpriz, Altı Buçuk* ve son yazdığı *Yuva* isimli oyunu mevcut ki bu da geçen yıl New York’ta Laguardia Performing Arts Center’da prömiyer yaptı.

Sami Berat Marçalı: Yıldız Teknik Üniversitesi’nin amatör bir tiyatro topluluğu var, biz o zaman kısaca YÜO (Yıldız Üniversitesi Oyuncuları) diyorduk. Bütün serüvenim orada başladı. Oradaki ekiple araştırma yapıyorduk, çok araştıran bir ekiptir, biraz orada piştim diyebilirim. O dönemde oyunculuk ve yazarlık denemeye başladım. Üç yıl kadar onlarla birlikte oldum, Eric De Volder’in *Oda ve Adam* oyununu yönettim ve hiç beğenilmedi. Bir de oyun yazdım *Kış Geliyor* adında ve o da hiç beğenilmedi. Sonra tiyatroya küstüm ve sinemaya geçiş yaptım. Bu arada endüstri mühendisliği okuyordum ama her zaman mühendis olmayacağımı bilerek devam ettim. Stajlarda gördüğüm kapitalizm hiç hoşuma gitmedi. Sonra New York Film Akademi’de

altı ay kadar kısa film eğitimi aldım. Kurstakilerle beraber benim yazıp yönettiğim bir kısa film çektik. Yine çok kötü oldu. O dönemde kısa film ve uzun metraj senaryolar yazmaya başladım. Yıldız Teknik Oyuncuları'ndan ayrılan dört arkadaşım Tiyatro Sıfırnoktaiki adında bir grup kurmuştu. Tam beni çağırdıkları dönemde ekip dağılmış ve bir tek Emre kalmıştı. Diğerleri de fahri üye gibi kalmışlardı. “Gelip bizimle çalışmak ister misin? Kendimizce profesyonelleşmeye çalışıyoruz” dediler, ben de hiçbir şey düşünmeden sadece arkadaşlarım olduğu için kabul ettim. Metin araştırmaya başladık, o zamana kadar yazılmış ve basılmış metinlere ulaşabiliyorken o dönemden sonra Türkiye'ye gelmemiş olan metinleri araştırmaya başladık. Onk Ajans ile tanıştık. İngilizce kitaplar okumaya başladık. O dönemde çok oyun okuduk ve bir iki tane oyun seçtik. Bunlardan *biri Açık Saçık Birkaç Polaroid*'di. Bunu Emre yönetti. Bir diğer oyun da benim yönettiğim, Murat''ın da başrolünde oynadığı *Korku Tüneli* oyunu oldu. Zaten Murat'la da o dönemde tanıştık.

2010 yılından itibaren tiyatro yapmaya başladım. O dönemde çok oyun okuyup incelediğim için, biraz da analitik zekâm olduğu için anlamaya başladım. Dramanın nasıl kurulması gerektiğine dair fikrim oluşmaya başladı. Çok oyun izlerim ve artık izlediğim şeyin metnini okuyabiliyordum. *Küçük* adında bir oyun yazdım. Bu oyunla da Interplay Uluslararası Genç Oyun Yazarları Festivali'ne kabul edildim. 18 farklı ülkeden 30 tane dramaturg, yönetmen, genel sanat yönetmeninin olduğu bir ortamda sizin oyunlarınız eleştiriliyor ve geliştirilmeye çalışılıyor. Orada biraz çalışkan öğrencilik yaparak normalde 5-6 hoca seninle ilgilenirken yaklaşık 20 hocadan fazlasına oyunumu okutabildim, hepsinden geri bildirim aldım. Sonra oyunu geliştirebilmek için bir sürü taslak yazdım. Karakterin nasıl yazılmasıyla alakalı ya da oyunun dramatik yapısının nasıl ilerleyeceği ile alakalı bir sürü şey öğrendim.

Tiyatro, özendiğim bir şeydi, sonrasında mesleğim oldu. Sonra *Küçük* yazıldığı gibi rafa kalktı. Ardından *Limonata*'yı yazdım. Bu arada yönetmenlik serüvenim devam etti ve bir şeyler daha yönettim. İkincikat'tayken yerli metin seçmeye karar verdiğimiz bir dönemde *Aut* ve *Limonata*'yı seçtik. *Limonata*'yı Murat''ın yönetmesine karar verdik ve sonra benim için *Limonata* devri başladı.

Bu süreç devam ederken İKSV'nin bir sonraki festival dönemine başvuru yapmak istedik. Hayatımızda ilk kez festivale başvuru yapacağız; benim sadece küçük bir fikrim vardı, bir sayfasını yazdığım bir şey. Festivale başvurunca kabul edildi. Ve bir anda süresi olan bir oyunu yetiştirme çabası içine girdim. Belki oyunu istediğim gibi yazdım ya da yazamadım ama *Yalnızlar Kulübü* o dönemde çıktı. Oyunu biraz oyuncularla da geliştirdik. İlk üç oyunum bu şekilde gelişti.

Sonra, *Üst Kattaki Terörist*'i uyarladım. Bu ilginç bir deneyimdi. Hayatımda yazarken en zorlandığım oyundur. Orijinal hikayeye bağlı kalmaya çalışırken bağımsız olmaya çalışıyorsun. Emrah Serbes'ten çok uzaklaşmadan ama kendimin de sözünü söyleyebileceğim bir hale

getirmeye çalıştım. Güzel bir serüvendi. *Yalnızlar Kulübü* ve *Üst Kattaki Terörist*, İkincikat döneminde en fazla oynanan oyunlar oldu; seyircinin çok sevmesinden kaynaklı galiba.

Sonrasında *Sürpriz* ve *Altı Buçuk*’u yazdım. Bunları bir amaçla değil sadece kendi içimden geldiği için yazdım. Bunları da İkincikat döneminde sahneledik. Onlar da seyircisi en az olan oyunlardır.

Sonrasında da yaz oyunları projesi zamanında çıkmış olan *Let* adında bir oyun vardı; Özer Arslan’ın başlayıp benim devam ettiğim bir oyun. Onun fikrini alıp bütün her şeyi değiştirerek *P*rk* adlı bir oyun yazdım. Sonra da *Yuva*’yı yazdım. Amerika’dan Handan Özbilgin, -Laguardia Performing Arts Center’da genel sanat yönetmeni yardımcısı- bir Balkan projesi yapmaya karar verdikten sonra, Türkiye’yi Balkan ülkesi gibi gösterip bir sanatçıyla tanışmaya gelmiş, Özen Yula da beni önermiş. Handan bana sadece “Göç kavramı üzerinden bir oyun yapmayı istiyorum.” dedi. Ben de Amerika’dan biri yönetsin ve iki oyuncu oradan iki oyuncu buradan olsun. Ben de yazarım,” dedim. İki sene kadar sürdü. En az elli ya da altmış kez tekrar yazdırdılar. Sonra da *Yuva* ortaya çıktı.

Bu arada yazarlığa dair iki proje gerçekleştirdim. Biri *#Yarının Oyunları* diğeri de *#SavaşVeBarışOyunları*. İkisi de yaz projesi. Bu oyunlar yazın on kez oynanıp eğer içimizde sinnerse ya da seyirci isterse devam ettirilmesi kararlaştırılan oyunlardı. Bunlar arasında Firuz Engin; *Cambazın Cenazesi*, Deniz Madanoğlu; *Poz*, Halil Babür; *Kasap* oyunları vardı. Murat’ın, *Aynur Hanım’ın Bebeği* oyunu da bu proje kapsamında çıktı. Bunların bazıları sezonda da devam etti, hatta *Kasap* hala devam ediyor.

2016’da İkincikat’tan ayrıldım. Emre ile anlaşamadık. İkimizde gençtik ve olgunlaşmak istediğimiz bir dönemdedik. Giden ben oldum ve B Planı adında bir grup kurdum. Geçen sene *İstila* adlı bir oyun sahneledim. Bu sene de *Tac’ın Nöbetçileri* ve kendi yazdığım *Yuva*’yı sahneledim. Şu anda özetle bu kadar.

Ozan Ömer Akgül: Özgeçmişinizi anlattınız biraz ayrıntılara da girelim. Yazma deneyimlerinizden bahsedin, onları da merak ediyoruz. İkiniz de aynı zamanda yönetmenlik yapıyorsunuz. Hem kendi metinlerinizi hem de başka metinleri yönetiyorsunuz. Yönetmenlik, yazarlığına nasıl bir katkı sağlıyor? Bir diğer soru da Türkiye Tiyatrosu bağlamında düşünecek olursak beğendiğiniz yazarlar var mıdır?

Murat Mahmutyazıcıoğlu: En başından beri yönetmenlik gibi bir iddiam hiç olmadı. Uzun oyun olarak üç oyun yönettim. *Biri Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin* diğeri *Şekersiz*. Bunlar zaten kendi metinlerim. Ayrıca Sami’nin metnini yönettim, bir de Galata Perform’un okuma tiyatroları var.

Bir metni elime aldığım zaman ben bunu yönetebilirim gibi bir motivasyonum olmuyor. Sadece bir şey yazdığım zaman onu başkasına emanet etmek istemiyorum, kendim yönetmek

istiyorum. Çünkü oyun bazen rejisiyle çıkıyor; *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* oyununda olduğu gibi. *Şekersiz* de öyle çıktı. Yan Etki Tiyatrosu, Asmalı Sahne'deydi ve Asmalı Mescit'in bir apartman katındaydı. Metnin başlarından o mekâna yönelik yazmaya başladım; seyirciler şuradan girerler, burası onların oturma alanı olur, karakterler kavga ettikleri zaman içerideki odaya girerler gibi düşünerek yazmaya başladım. Rejisiyle yazılmış bir oyun. Bu nedenle onu bir başkasına anlatmak ve tekrar biçimlenmesini istemek gibi bir arzum olmadı. *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* oyunu da aynı şekilde ilerledi. Üç kadın sandalyede oturur... Bunu da aşağı yukarı rejisiyle yazdım ve "Bunu ben yöneteceğim başkasına gerek yok," diye düşündüm.

Leenane'in Güzellik Kraliçesi oyunu beni çok etkilemişti. Oyunun tekinsiz hali her an zizi şaşırtabilir. Seyirci olarak bana ilk kez bir çivinin üzerinde oturuyormuş hissi veren oyun oldu. Ondan sonra -klasikleri saymazsak- kendi kuşağım olan yazarlardan çok beslendim. Örneğin Sami'nin *Limonata'sı*, Yiğit Sertdemir'in yazdıkları. Yazmaya başladıktan sonra izlediğim ve beni etkileyen oyunlar da var: *Garaj*, *Medet*, *Poz* gibi oyunlar. Ama başta *Fü'yü* yazarken etkilendiğim şey *Leenane'nin Güzellik Kraliçesi'ndeki* diyalog tekinsizliği diyebilirim.

Sami Berat Marçalı: Serüvene yönetmenlikle başladım ve ilk oyunum sahnelenene kadar beş altı oyun yönettim. O döneme kadar sahne üzerinde olan dinamiği iyi kavradığımı düşünüyorum. Bunun elbette yönettiğim oyunlarla ilgili bir etkisi vardır ama kafamda hep ikisini ayırmaya çalışıyorum. Ne yönettiğim oyunları ne de yazdığım oyunları tekrarlamak istiyorum. Aslında -bunu negatif anlamda söylüyorum- bir şey yapıyorsam biricik olmalı. Örneğin şu an Yuva hiçbir şeye benzemeyen bir oyun; iki dilli, dilin %70'i İngilizce ve göçmenlerle ilgili. Bir şey yazıyor ya da yönetiyorsun, o yaptığın şeyden yeni bir şey öğreniyorsun. O öğrendiğin şeyi tekrarlamak yerine, öğrendiğinden daha fazlasını ya da daha değişikini nasıl bulabilirsin diye kafa yormaya başlıyorsun. Hayatımda *Yalnızlar Kulübü* gibi bir oyun okumadım. Örneğin *Limonata* o dönem Türkiye için cesur sahneler içeren bir oyundu. Belki o yüzden hala konuşabiliyoruz. Aile yapısını çökerten bir tarafı vardı. O zamana kadar bu kadar net bir şey söyleyen bir oyun olmadı ya da belki ben okumadım. Yönetmenlikle yazarlık birbirini besliyor ama yaptığım işleri beslemiyor. Tabi buna dışarıdan bakarak tam tersini de söyleyebilirsiniz.

Etkilendiğim yazarlar konusunda da samimi olmak gerekirse öyle çok etkilendiğim yerli yazar yok. Yazarın kendisinden etkilenmiyorum ama bazı oyunlarından etkilenebiliyorum. Örneğin Şamil Yılmaz'ın *Avzer*'inden çok etkilenmişim. Ama mesela bir önceki oyunu *Kadınlar Aşklar Şarkılar* beni etkilememiş bir oyundu. Ahmet'in performansı çok öndeydi. Bunu kendisine de söylediğim için burada anlatabiliyorum. Berkun Oya'nın yazdığı oyunları zaman zaman sevmişimdir. Örneğin; *Yangın Dua'sı* beni çok etkilemiştir. O zaman çok küçüktüm ve yeni yeni tiyatroyla tanışıyordum. Biçimi beni çok etkilemişti. Berkun bir daha öyle oyun yazmadı, daha realist oyunlara döndü. Yine Berkun'un *Güzel Şeyler Bizim Tarafı* ve *Bayrak* oyunu etkilemişti.

Bir yandan da kendi arkadaşlarımla beraber yaptığım ve altında kendi imzaman olduğu oyunlar var. Yönetmesem bile oyunlarla haşır neşir olduğum için çok fazla yazarla birlikte çalıştım. Bence, Firuz Engin çok iyi bir yazar. *Cambazın Cenazesi* gayet iyi bir metin. *Aynur Hanım’ın Bebeği* bence Murat’ın yazdığı en iyi oyunlardan biri.

Açıkçası daha çok yabancı yazarlardan etkileniyorum. Martin McDonagh, çok etkilendiğim bir yazardır. Ama özellikle ilk dönemlerinden çok etkilenirim. Örneğin; *Leenane’in Güzellik Kraliçesi*, *Inishmorelu Yüzbaşı*, *Inishmaan Sakatı*. Bu ilk dönem yazdığı oyunlar bence çok iyi oyunlar. Aynı şekilde Philip Ridley de beni çok etkilemiştir. Onun da zaten üç oyununu sahneledim. Ridley benim yazıma çok şey katmıştır diye düşünüyorum. En çok etkilendiğim yazar Tony Kushner oldu. *Angels in America* bence tarihte yazılmış en iyi oyun. Bunu içine Shakespeare gibi klasikleşmiş yazarları da katarak söylüyorum. Burada ne kadar karşılığı var emin değilim ama gerçekten benim çok etkilendiğim bir oyundur.

Özellikle yabancı yazarlarda şöyle bir şey var; belli başlı konular çok güncel. Özellikle ırkçılık ve çocuk istismarı konusu. Evet, burada da bir karşılığı var ama oradaki kadar yok. Röportajlarına baktığımda Tony Kushner, *Angels in America*’yı on senede yazmış. Bir oyun yazmak için on sene çok uzun bir süre ama defalarca ve tekrar tekrar yazarak geliştirmiş, sonunda da meyvesini yemiş.

Yerli yazarlar konusunda o kadar konuşmam ama şimdiki yabancı yazarlar biraz çocukça davranıyorlar. Hemencecik yazarak paket halinde bitiriyorlar. Karakterler biraz karton oluyor ve söylediği sözleri savunamayan oyunlarla karşılaşıyorum. Ya da beyin akışı gibi, bir konu hakkında bir şeyler hissediyor ama bir drama akışı derdinde değil ve kurgu yapmak istemiyor. Tweet yazar gibi oyun yazıyorlar. Bu da benim hiç hoşuma gitmeyen bir şey. Birkaç yazara söylediğim bir şey var; -buna Murat da katılır- blog yazarıyla oyun yazarı arasında bir fark var. Hatta tiyatro yazarlığı ve bütün yazarlıklar arasında bir fark var. Tiyatroyu edebiyatın içine koymuyorum; belki de tiyatronun canlı bir şey olmasından ve her an değişebilir olmasından dolayı. Bunu edebi bir hale dönüştürürken bunun bir bilinç akışı gibi yapılmaması gerekiyor. Üzerine biraz daha fazla çalışılması gerekiyor. Öteki türlü aklına gelen güzel replikleri yazmak gibi oluyor.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Sami’nin söylediklerini kendi sürecimde değerlendirmek istiyorum. Bir oyunla tanıdıktan sonra, geçen seneden beri “Bu oyunu okur musun” gibi teklifler geldi. Ben de özellikle ilk kez yazılmış ya da ilk kez sahnelenecek oyunu okumayı çok severim. Fakat orada kendi serüvenimde de yaşadığım çıkmazı görünce anlıyorum ki masanın başına oturup çalışmak çok zor geliyor. Örneğin *Fü*’nün ilk taslağı tamamen konuşma diliyle yazılmıştı. Düzeltmeler bile bana çok zor gelmişti ve arkadaşlarıma o şekliyle okutmuştum. Oyunun sadece dil bilgisini düzeltmek benim için bir ay sürmüştü. Her sayfada neredeyse on tane sigara içiyordum. Çünkü zamanında yola masa başı iş yapmayacağım, tiyatro yapacağım

diye çıkmıştım. Fakat yazdığımız şey, sonuçta bir oyun ve bunun bir sürü formülü var. Bu oyun yönetmenle, oyuncularla, tasarımcıyla ve sonra seyircilerle tanışacak. Üzerinde onunla çalışmak isteyen bir sürü göz olacak ve kâğıda yazdığımız şeyin anlaşılır olması gerekiyor. Gerçekten yapıyı iyi kurmanız gerekiyor. Bu benim de şimdi yavaş yavaş anladığım bir şey ve çalışmakla alakalı. Oturup yazacaksınız, çöpe atacaksınız, tekrar yazacaksınız. Taslak, taslak, taslak...

Okuduğum oyunlarda yazılanlara kendi düşüncem üzerinden eleştiri yaptığım zaman, karşı tarafta bunun tam bir karşılığı olmadığını gördüm. Ben de ilk başlarda aynı şeyi yapıyordum. Tabi ki anlatmak istediğiniz bir hikayeye güveniyorsanız onun arkasında duracaksınız ama metnin derinleşmesi için masa başı çalışmasının çok iyi yapılması gerekiyor.

Yazma süreci giderek daha da zor geliyor, son bir senedir hiçbir şey yazmadım. Bu konuşmalar bana çok iyi geliyor çünkü insana şunu hatırlatıyor; bir oyun yazarken ilk motivasyonum neydi? Neden TV dizisi değil, kitap ya da şiir değil de bir tiyatro oyunu yazıyorum? Meseleye böyle bakınca, o zaman bir kelime ya da hayal ettiğimiz sahne ortaya çıkıyor. Anladığım kadarıyla bu hiç bitmeyecek bir serüven. Her oyun aslında sıfırdan başlamak; aynı oyunu yazmamak, aynı biçimi yapmamak için sürekli okuman, izlemen, düşünmen gereken, masaya oturup yazman gereken bir süreç.

Sami Berat Marçalı: Biz şanslı başladık. Birbiriyle iyi anlaşan ve birbirinin fikrine güvenen insanlarla beraberdik. O benim oyunumu, ben de onun oyununu okuyordum. Birbirimize kafa göz giriyorduk. Her ne kadar farklı yollara gitmiş olsak da, şu an ne kadar çok araştırma yapmamız gerektiğini biliyoruz. *Yuva*'yı yazarken Oğuz Arıcı'ya üç kez okuttum ve geri dönüş aldım. Psikologa okuttum. En az yirmi kez Handan'a okuttum. Baktığınız zaman ortada çok ciddi bir emek var. Sonra provaya başladığımızda da oyunu çok değiştirdim, muhtemelen kendim yönettiğim için. Murat'ın dediği şey çok önemli; hem masa başı çalışma yaparak hem dinleyerek ilerlemek gerek. Mutlaka etrafınızda güvendiğiniz birkaç kişi vardır ve onlara zorla okutun, çünkü okumuyorlar. Peşlerinden koşun ve insanları zorlayın. Size gelen eleştirileri iyi dinleyin. Birilerini iyi dinlediğiniz zaman kendinizi de daha iyi ifade edebilirsiniz.

Ozan Ömer Akgül: Soru ya da yorumlarınız varsa alabiliriz.

Soru: Son dönem yerli metinlerde anlatının çok tercih edildiğini görüyoruz. Bunun hem sizin açınızdan hem de genel açıdan bir değerlendirmesini yapabilir misiniz? Siz nasıl tercih ettiniz ve bunu genel olarak nasıl buluyorsunuz?

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Arka fonda oranın ev olduğunu belirtmek için ev resmi yapılmış ya da oranın oda olduğuna sizi inandırmak için üç kanepeli konmuş oyunların dışında ne yapabilirim diye düşünmüşümdür. *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*'i yazmadan bir süre önce farklı bir şey nasıl yapabilirim diye düşündüm. Anlatı yazara bence çok geniş bir alan veriyor. Hayal ettirebilmek açısından seyirciye çok büyük olanaklar sağlıyor. Sahnede sadece

bir kişinin anlatımıyla yola çıktığımız zaman daha önce izlediğiniz ya da okuduğunuz ve size tiyatro olarak sunulan bütün klişelerinden kurtulmak gibi bir yola giriyorsunuz. O zaman mesafeler ve hiyerarşi kalkıyor ve seyirciyle bir şeyler paylaşıyor gibi oluyorsunuz. İşte tam da o zaman tiyatro oluyormuş gibi bir hissim var. Tabi ki piyasaya bu tür anlatı metinleri çıkıyor ama bunu genel olarak bir moda var gibi değerlendiremeyiz. Çünkü ne kadar kişiye ulaşıyor bilmiyoruz.

Sami Berat Marçalı: Anlatı metni yazmak ve yönetmek biraz moda oldu. Merak ediyor yazarlar ve belki de denemek istiyorlar.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Bizim kodlarımızda “Bu oyun ne anlatıyor” gibi bir şey var. Belki de hikâye anlatma geleneğinden geldiğimiz için başı, ortası, sonu belli olan bir şeyler görmek istiyoruz. Bu belki de Yeşilçam dramaları ya da TV dizilerinden kodlarımıza işlenmiş bir şey. Yazar ya da yönetmen olarak bir süre sonra başka bir şey yapmak istiyorsunuz. Belki oyuncu olarak da başka bir şey denemek istiyorsunuz. Bir tepki ya da bir ihtiyaç olabilir. Bunun formülünü tam olarak veremem ama sonuçta bizim geleneğimiz de anlatıya dayanıyor ve bundan besleniyor olabiliriz.

Sami Berat Marçalı: Bu sadece senle de alakalı bir şey değil. Sen dört duvar koy ve öyle yaz ama ben onu dört duvarsız da sahneleyebilirim.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Tabi ki yönetmenin de bir alanı ve bir serüveni var. Çok gerçekçi yazılmış bir metni çok daha farklı bir biçimde de sahneleyebilir.

Ozan Ömer Akgül: Ama yazarken de bir stratejin var. Örneğin *Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin*’i yaparken bir anlatı koduyla yapmak istedin. Hem anlatı kodunu hem de tiyatronun araçlarını kullanmak istedin ki bu da metinde var. Aslında senin *Yıva* oyunu sahnelemesinde de var. Tiyatronun araçlarını göstererek ve bunun altını çizerek yapıyorsun.

Sami Berat Marçalı: Evet, baktığımızda *Yıva*, dört duvarlı bir oyun ama ben dört duvarlı yapmak istemedim.

Ozan Ömer Akgül: Hem anlatı formu hem de yazar olarak senin bir biçim önerin gibi geliyor bana.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Yazmaya başlarken burada teatrallığı vurgulayayım gibi bir şey yok ama ortaya çıkan şey bir şekilde sizi yönlendiriyor. Provaya başladıktan sonra metin yönetmene karşı çıkmaya ve değişmeye başladı hatta oynanmaya başladıktan sonra bile bu değişim sürdü. Yazdığım şeyle yönetmenliğim arasında bir çatışma yaşadım. Sahne çok karışık geldi çünkü metin parçalı ve sürekli zaman, mekân atlamaları olan bir metin. Çalışırken anlatılan şeyin oyuncu tarafından da içselleştirilmesi için gerçekçi bir sahne çalışıyormuş gibi yaptık; normal bir sahne provası gibi. Sonra aynı duyguyu oturarak anlatmalarını istedim. Bu hepimiz için bir araştırma süreciydi aslında ve metin de bana çok şey öğretti.

Ozan Ömer Akgül: Başka soru ya da yorum var mı?

Soru: Epey bir oyun seyrettim. Sizin oyunlarınızın da hemen hemen hepsini izledim. Oyunların süresi hakkında bir şey sormak istiyorum. 70 ya da 80 dakika artık bu zamanda belli bir hızla ulaşmış insanlar için çok fazla. Neden yazarlar çok uzun yazıyorlar? Neden hala uzun oyunlar sahneleniyor diye merak ediyorum? Oyunlarınızı yazarken oyunculuğu da kafanızda kurguluyor musunuz? Çünkü artık oyuncularda beden dili çok önemli.

Sami Berat Marçalı: Buna katılıyorum. Uzun oyunlar bir noktadan sonra -eğer sahnede gerçek anlamda bir prodüksiyon yapmıyorsa- ilgiyi dağıtıyor. Ostermeier'in Hamlet'ini üç buçuk saat arasız, gözümü kırpmadan izledim. Hiç sıkılmadım, hiç de dikkatim dağılmadı. Ama orada çok ciddi bir zaman ve zeka var. Şu an biz yeni yeni geliştığımız için, biraz da desteklenmediğimiz için bir şeyler tam olmuyor. Bu yüzden katılıyorum, oyunlar özellikle 80 dakikanın üzerine çıktığı zaman artık bizi kaybediyor. Çünkü her şey çok hızlı, televizyon çok hızlı, telefonlar çok hızlı. Bu sebeple *Yuva*'yı 60 dakika yazdım. 60 dakikada olsun bitsin ve seyirciye bu kadarlık bir serüven yaşatsın istedim. Belki daha uzun olması gerektiğini düşünenler olacaktır. Ama benim, seyirciye bu kadar kısa sürede bir his yaşatma gibi bir hayalim olmuştü.

Ondan önce yazdığım oyun *Altı Buçuk* da 60 ya da 70 dakikaydı, çok uzun değildi. Biraz böyle yazmayı seviyorum, kelimelerimi boşa harcamayı sevmiyorum. Daha tasarruflu yazmaya çalışıyorum. Genel olarak yerli yazarlarda her şeyi anlatma hissiyatı oluyor. En beğendiğimiz oyunlar da iki saate yaklaşıyorlar ve yazdıkları şeyi atmaya kıyamıyorlar. Çünkü onların da bir anlamı olduğunu düşünüyorlar. Bunu çok iyi anlıyorum. Evet onların da bir anlamı var ama onu çıkardığında oyun o kadar da büyük bir şey kaybetmeyebilir.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Kendim izlerken sıkılacağım bir sürede oyun yazmamak gibi bir düşüncem oluyor başlarda. Ama bazen de olmuyor. *Örneğin Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin* 75-80 dakika civarı ama *Sevmekten Öldü Desinler* 105 dakika. Biraz uzun fakat bu çağın hızlılığına ayak mı uyduracağız yoksa sahnede yaptığımız şey bu hızlılığa çomak sokmak mı diye bazen düşünüyorum. Üç saatlik bir oyun iyi yazılmış ve iyi araştırılmış bir oyunsay tabii ki izlenir diye düşünüyorum. Biraz düşüncelerim değişmeye başladı. Mesele 60 dakikalık oyun yazmak değil, tiyatro yapmaya çalışmak olmalıymış gibi geliyor. Seyirci telefonunu kapatacak 60-70 dakika oyuncu ile beraber bir oyunu paylaşacak ve sonra dışarı çıkacak. Sonra herkes kendi hayatına devam edecek.

Sami Berat Marçalı: Temelde söylenmesi gereken şey dramanın hak ettiği kadar süresinin olması gerektiği. Bir oyun 40 dakika da olabilir. Berkun'un *Bomba*'sı 15 dakika. Onun projesi o kadar dakika hak ediyor, onu o kadar izletebiliyor. Bunu farkında olmakta fayda var. Yeni bir oyun okudum ırkçılık ve zencilik üzerine, oyun 315 sayfaıdı. Neredeyse dört saatlik çok iyi bir oyun ama burada karşılığı yok.

Ozan Ömer Akgül: Belki de karşılığı olabilir. Çünkü seyirciyi dönüştürenin yazar ve yönetmen olduğunu düşünüyorum. Birlikte dönüşüyoruz bu nedenle bir şeyi ortaya koymadan da bilemiyoruz.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Oyun yaparken prodüksiyonu da düşünüyorsunuz; özellikle de bağımsız bir ekipseniz her şeyi göz önünde bulundurmanız gerekiyor. Koşullar da yaptığımız şeyi biçimlendiriyor ve etkiliyor. Aynı oyunu farklı sahnelerde oynarken aynı ışığı yapamayacağımı bildiğim için “en az ne yapabilirim” diye düşünüyor insan. Yazarken tüm bunları düşünmek gerek. Oyunu İkincikat’ta yazmaya başlamıştım ama Theatron’da prova yapmaya başladığımız zaman ister istemez değişiklikler oldu. Çünkü insan yazarken mekanı hayal ederek yazıyor.

Soru: Bazı yönetmenler için en iyi yazar ölü yazardır. Siz yazar olarak buradaki özgürlük alanınızı ne kadar belirleyebiliyorsunuz? Yönetmenleri özgür bırakabiliyor musunuz?

Sami Berat Marçalı: Benim oyunlarımın her birini başka insanlar sahneledi. Ben galiba biraz inatçıyım ve yönetmenle çok mücadele ediyorum. Karakterlere bağlı olduğum için savaş veriyorum ve yönetmeni ikna edemediğim ölçüde mutlu oluyorum. İkna edemediğim zaman da yönetmene bırakıyorum. Diğer bir yandan yönetmenliğini yaptığım oyunlarda değişiklikler konusunda yabancı yazarların ruhu duymuyor ama yerli yazarlarda da kendi yönetmenlik alanımı önemişiyorum. Yazarı da orada yokmuş ve sadece prömiyere gelecekmış gibi hayal ediyorum.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Bazı yönetmenler yazarları provalara kesinlikle sokmuyorlar. Ben *Fü*’nün de, *Aynur Hanımın Bebeği*’nin de, *Sevmekten Öldü Desinler*’in de birçok provasına gittim. Burada alanları ayırmak çok önemli ama elbette süreç de önemli. Son provaların birinde şöyle söylemiştim: “Ben ölü yazar değilim ve bu tekrar yazılabilir, tekrar düşünülebilir,” çünkü bu yeni yazılmış bir metin ve araştırma alanı var ve henüz insanlar bu metni bilmiyor. Daha çağdaş düşünürsek yazar oyuncuyla birlikte metni değiştirebilir, yönetmene alan açabilir. Egoların arındırılması gereken yaratıcı bir ortam oluşturulması gerekiyor. Biz bunu yavaş yavaş öğreniyoruz.

Sami Berat Marçalı: En çok yaptığımız hatalardan öğreniyoruz. Yaptığımız iyi şeylerden o kadar öğreniyoruz. Dinlemek, almak ve açık olmak çok önemli.

Soru: Dramaturjiye yaklaşımınız nedir? Yönetirken dramaturgla çalışıyor musunuz ve yazdığınızı gönül rahatlığıyla dramaturga emanet edebiliyor musunuz?

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Oyuncu olarak yer aldığım bazı oyunlarda bir dramaturji çalışması yapıldı. Şimdiye kadar çok oyun yönetmedim. Kendi oyunlarımdan iki tane ve bir de Sami’nin oyununu yönettim. Bu oyunlarda bir dramaturgumuz yoktu ama metnin geliştirilmesi adına birçok insandan fikir alındı. Bahsettiğiniz gibi bir çalışmanın içinde olmadım şimdiye kadar bu nedenle dramaturg ne katar ya da ne eksiltir bunu cevaplayamayacağım. Samimiyetle

söylemem gerekirse belki daha çok kendi metinlerimi yönettiğim için, dramaturgun yeri benim kafamda soru işareti.

Sami Berat Marçalı: Dramaturgla birebir çalışmanın ne demek olduğunu biliyorum ama bugüne kadar hiç çalışmadım. Çalışmam gerekir bence ama kaç açık ve donanımlı dramaturg var bilmiyorum. Bence temel eksikliğimiz bu noktada başlıyor. Kaç tane donanımlı dramaturg tanıyoruz ki? Kendilerine dramaturg diyen insanlar var ama işlerini hiç görmedim ve onlara ne kadar güvenebileceğimi bilmiyorum. Oyun sahnelenirken dramaturgun yanımda olmasını anlamıyorum. Ama oyunun dramaturjisinin yapılmasının ne demek olduğunu biliyorum. Dramaturgun muhakkak etkisi vardır ama süreçte ne gibi bir anlamı var tam olarak anlamadım.

Soru: Ne kadar donanımlı dramaturg var ki derken ve dramaturjinin sadece metin odaklı olduğunu bize söylerken tam olarak ne demek istediniz? Sahnede yönetmenin yanında dramaturg ne yapar dediğinizde dramaturgun sadece karakter analizi yapabileceğini mi düşünüyorsunuz?

Sami Berat Marçalı: Söylemek istediğim şey; dramaturgla dramanın bütün alanlarını tartışıyor olmak. Bir oyun yazarken dramaturgun işlevini anlıyorum ama yönetirken anlamıyorum.

Soru: İleriye dönük planlarınız arasında hem yazıp hem yönetip hem de oynamak gibi bir amacınız var mı?

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Yazdığım oyunda oynamak gibi bir düşüncem yok. İlk yaptığım oyunda bunu denedim ve çok zevksiz oldu. Çünkü sürekli kendinizi izliyorsunuz. Tabi ki bunu çok iyi yapan insanlar var. Bu tecrübeyle de alakalı bir durum. Ama ben daha çok yazdığım şeyi yönetirken dışarıda olup oyuncularla uğraşmayı seviyorum.

Soru: Yazdığınız zaman kafanızda oyuncuya dair bir şey oluşuyordur muhakkak ben bu serüveni merak ediyorum. Örneğin ufak bir ekipseniz zaten oyunu yazarken kimin oynayacağını biliyordur yazar.

Sami Berat Marçalı: Bir oyunu yazarken bir oyuncuyu düşünerek yazmıyorum. Kendim bir şey kurup ondan sonra hayal ettiğim karakterleri bulmaya çalışıyorum. Daha doğrusu bu yazdığım karakterleri benden daha iyi anlayabilecek oyuncuları arıyorum. Bazen karşına karakterleri senden daha iyi anlayabilen biri çıkıyor. Bu noktada da en iyi anlayabilecek potansiyeli olanı seçiyorsun.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Bazen bir oyunu yazarken belli bir oyuncuyu düşünerek yazdığım oluyor. *Örneğin Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin*'i yazarken Melis karakterini Melis oynayacak gibi yazmaya başlamıştım çünkü onun oynayacağı kesinleşmişti. Ama diğer karakterleri seçerken sorunsuz bir şekilde çalışabileceğim ve oyunculuklarına güvendiğim arkadaşlarımı tercih ediyorum.

Soru: Konuşmanın başında tiyatroyu ve edebiyatı farklı yerlere koyduğunuzu söylemişsiniz. Şu sıralar izlediğim oyunlarda edebiyat uyarlamalarını sıklıkla görüyorum. Bu durumda tiyatronun söz ile ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Sami Berat Marçalı: İki birbirinden farklı sanat dalları ve yazım şekilleri de farklı. Birinde sen tek başınasın ve yazdıklarını kağıda döküyorsun, sonra insanlar okuyor ve hayal gücünde canlandırıyorlar. Diğerinde de yazıyorsun ve provayla ayağa kalkmış halini insanlara izletiyorsun. Tiyatro o anda ve orada gerçekleştiği için bunun edebiyat olmadığına inanıyorum.

Soru: Bir seyirci kitleniz oluştu ve bu kadar insana ulaşımsın bu aşamadan sonra kurumsal tiyatrolarla ilişkiniz nasıl olacak? Bu kurumlardan size oyun yazmanız ya da oyunlarınızın sahnelenmesi için teklifler geliyor mu?

Sami Berat Marçalı: Tabi ki geliyor ama örneğin Devlet Tiyatrosu’ndan teklif geldiği zaman bazı şeyleri elememizi istiyorlar. Baştan zaten herhangi bir küfür ya da LGBT birey dışarıda kalıyor. Bu nedenle benim ilgimi çekmiyor. Daha özgürlükçü davranan bir kurum varsa –şu an BBT öyle- oralarda elbette çalışmak isterim.

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Bizde sanatla alakası olmayan tuhaf koşullar var. “Bu karakteri oyundan çıkaralım” gibi bir şey bana da söylendi. Bence bir yapımcının yazara böyle bir şey söyleme gibi bir alanı olmamalı ama kolaylıkla söyleniyor. Çünkü yazarlar bunları duymaya çok alışık. Ama hayatlarını devam ettirebilmek için bu çarkın içine giriyorlar. Çok kötü ve çirkin bir durum. Bir sanat içinde böyle bir yasak durumunu kabul edemiyorum. Bu nedenle aç kalsam da kendi tiyatromda işimi yapmaya devam edeceğim. Bu sansür ve yazarın yaratıcı alanına girilmesi meselesi o kurumları çürüttü. Belki de yeni bir şeyin başlaması için bir şeylerin yıkılması gerekiyor. Bizim, sizin ya da buranın var olmasının nedenlerinden biri de bu çürüme.

Soru: Dramaturji diye bir bölüm var. Bu bölümü bitirenler ne oluyor?

Murat Mahmutyazıcıoğlu: Son dönemde okuduğum bütün sağlam eleştiri yazılarının hepsi dramaturji mezunları tarafından yazılmış oluyor. Bir insanın tiyatro yazıyor oluşu, tiyatro eleştirisi yazıyor olduğu anlamına gelmiyor. Metnin kurgusuna, oyuncunun ya da yönetmenin onu nasıl yaptığına yönelik eleştiriler birkaç senedir dramaturji mezunları ya da öğrencileri tarafından yazılıyor. Dramaturgularla projelerde beraber olmasak da yazdıkları eleştirilerin bana çok yararı oldu.

Ozan Ömer Akgül: Bir sonraki söyleşimizi 8 Nisan Pazar günü yapacağız. Berkay Ateş ve Halil Babür ile konuşacağız. Katıldığımız için teşekkür ediyoruz.

AMAÇ-KAPSAM

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

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

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

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

Genel İlkeler

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

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

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

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

Yazarların Sorumluluğu

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

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

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

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

Hakem Süreci

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

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

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

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

YAZARLARA BİLGİ

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

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

TELİF HAKKINDA

Yazarlar Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy dergisinde yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

AÇIK ERİŞİM İLKESİ

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

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

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

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

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir

YAZARLARA BİLGİ

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

DİL

Derginin yayın dili Türkçe, İngilizce ve Almanca'dır.

YAZILARIN HAZIRLANMASI VE YAZIM KURALLARI

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

Referans Stili ve Formatı

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

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

Örnekler:

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

Kitap

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

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

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

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

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

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

Çeviri Kitap

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

SR Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 32.

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

Hazırlayanı/Derleyeni/Editörü Olan Kitapta Kitap Bölümü

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

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

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

Kitap İçindeki Önsöz, Sunuş, Giriş vb. Kısımlar

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

SR Nutku, sunuş, XVI.

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

Elektronik Olarak Yayımlanmış Kitap

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

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

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

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

Telif Dergi Makalesi

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

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

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

Çeviri Dergi Makalesi

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

SR Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", 25.

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

Elektronik Dergi Makalesi

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

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

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

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

Tez

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

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

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

Ansiklopedi Maddesi

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

SR Çalışlar, "Belgesel Oyun," 70.

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

Kitap Tanıtımı

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

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

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

Web Sitesi

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

SR "How Should We Evaluate Deaths?"

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

Basılı Gazete Makalesi

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

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

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

Elektronik Gazete Haberi

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

SR "What Consent?"

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

SON KONTROL LİSTESİ

- Makalenin türünün belirtildiği
- Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu
- İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
- Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Referansların derginin benimsediği Chicago Manual of Style'ı temel alan referans sistemine uygun olarak düzenlendiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu (Yazar, makale yayına kabul bilgisini aldıktan sonra göndermelidir.)
- Daha önce basılmamış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - ✓ Makalenin kategorisi
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks numarası
 - ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
 - ✓ Teşekkür, çıkar çatışması, finansal destek bilgisi

YAZARLARA BİLGİ

- Makale ana metni
 - ✓ Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almamış olması gerekir.
 - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
 - ✓ Özetler: 100-150 kelime makale dilinde ve 100-150 kelime İngilizce
 - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
 - ✓ Geniş Özet: 600-700 kelime İngilizce (Makale dili Almanca veya Türkçe ise)
 - ✓ Makale ana metin bölümleri
 - ✓ Kaynaklar
 - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, kaynak ve alt yazılıyla)

İLETİŞİM

Baş editor : Nilgün FİRİDİNOĞLU

E-mail : jtcd@istanbul.edu.tr

Tel : (212) 455 57 00

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

AIM AND SCOPE

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

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

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

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

General Principles

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

Author Responsibilities

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

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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

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

Peer Review Process

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

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

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

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

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

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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

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

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

COPYRIGHT NOTICE

Authors publishing with Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy - Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi retain the copyright to their work, licensing it under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.

OPEN ACCESS STATEMENT

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

All submissions must be original, unpublished (including full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work

INFORMATION FOR AUTHORS

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

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

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

LANGUAGE

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

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

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

Reference Style and Format

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

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

Examples:

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

Book

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

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

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

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

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

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

Translated Book

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

SN Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 32.

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

Chapter of an Edited Book

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

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

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

Preface, Introduction, Etc. of a Book

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

SN Nutku, foreword to *Othello*, XVI.

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

E-Book

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

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

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

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

SN Borel, Fact-Checking, 104–5.

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

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

Journal article

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

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

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

Translated Journal Article

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

SN Rea, "Kadın Tiyatro Grupları", 25.

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

Online Journal Article

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

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

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

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

Thesis or Dissertation

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

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

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

Encyclopaedia Entry

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

SN Çalışlar, "Belgesel Oyun," 70.

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

Book Review

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

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

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

Website Content

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

SN "How Should We Evaluate Deaths?"

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

News or Magazine Article

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

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

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

Online News or Magazine Article

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

SN "What Consent?"

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

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

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

CONTACT INFO

Editor-in-chief : Nilgün FİRİDİNOĞLU

E-mail : jtcd@istanbul.edu.tr

Phone : +90 (212) 455 57 00

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

COPYRIGHT TRANSFER FORM / TELİF HAKKI DEVİR FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

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

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

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

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

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

Responsible/Corresponding Author: <i>Sorumlu Yazar:</i>	
---	--

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

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

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

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

