

ISSN 1303-8605
E-ISSN 2687-4636

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi

Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

SAYI NUMBER 35 YIL YEAR 2022



Indexing and Abstracting

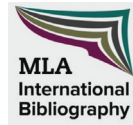
MLA International Bibliography

SOBİAD

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

EBSCO Central & Eastern European Academic Source

DOAJ





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 BOARD

Baş Editör / Editor-in-Chief

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

Baş Editör Yardımcısı / Co-Editor-in-Chief

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

Yazı Kurulu Üyeleri / Editorial Management Board Members

Prof. Dr. Kerem KARABOĞA- İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – kerem.karaboga@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ali.coruk@istanbul.edu.tr

Editöryal Asistan / Editorial Assistant

Arş. Gör. İstek Serhan ERBEK – İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirme 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 GISSENWEHRER, 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 İPEKLI, 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.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



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

The Role of Media on the Audience and Text in Nathan Ellis' Play Work.Txt Mesut Güneç	1
<i>Kamyon</i> Oyununda Yabancılaşma ve Gündelik Hayat Ritimleri <i>Alienation and The Rhythms of Everyday Life in Kamyon</i> Melike Bozdoğan, Özge Bozdoğan	17
Publications in the Field of Theatre: Bibliometric Analysis of International Theatre Studies Uğur Ada, Beytullah Karagöz	37
Oyun Metinlerinde Ritim: Bir Örnek Olarak Molière'in <i>Cimri</i> 'sinin Ritimanalizi <i>Rhythm in Plays: A Rhythmanalysis of Molière's The Miser</i> Oğuz Arıcı	59
Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Molière Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Ögeleri <i>Translation of a Tradition: Elements of Ottoman Popular Theater in the Turkish Translations of Molière in the Tanzimat Era</i> Çiğdem Kurt Williams	83
Eski Yunan Tiyatrosu ve Agon Kültürü <i>Ancient Greek Theatre and Agonistic Culture</i> Özge Acar	101
Viewing Ancient Greek Tragedies in Light of Transformative Pollution: <i>Antigone</i> , <i>Oedipus Tyrannus</i> , <i>Hippolytus</i> Gözde Nur Kesgin	121
İstanbul'daki Bağımsız Tiyatrolarda Devamlılık Problemi, Mevcut Durum ve Bir Öneri: Seyirci Ritüeli Olarak Performans <i>The Problem of Sustainability in Independent Theatres in Istanbul, Its Current Status, and a Proposal: Performance as an Audience Ritual</i> Tamer Can Erkan, Hakkı Alper Maral	145
İran Tiyatrosu'nda Modern Bir Matem Töreni: <i>Şehr-i Kissa</i> <i>A Modern Mourning Ritual in Iranian Theater: The City of Tales</i> Sevâl Günbal Bozkurt	175
Mine Söğüt'ün <i>Beş Sevim Apartmanı</i> Romanının Tiyatro Uyarlamalarına Çeviribilim Perspektifinden Bakış <i>A Translation Studies Perspective to the Stage Adaptations of the Novel Beş Sevim Apartmanı by Mine Söğüt</i> Naciye Sağlam	197



The Role of Media on the Audience and Text in Nathan Ellis' Play *Work.Txt*

Mesut Güneç¹ 



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

ORCID: M.G. 0000-0002-7077-1914

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Mesut Güneç,
Aydın Menderes University, Faculty of
Humanities and Social Sciences, Department of
English Language and Literature, Aydın, Türkiye
E-mail/E-posta: mesut.gunenc@gmail.com

Submitted/Başvuru: 28.05.2022

Revision Requested/Revizyon Talebi:
11.09.2022

Last Revision Received/Son Revizyon:
30.09.2022

Accepted/Kabul: 28.10.2022

Citation/Atf:

Güneç, Mesut. "The Role of Media on the
Audience and Text in Nathan Ellis' Play *Work*".
Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi
35, (2022): 1-15.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1122668>

ABSTRACT

This article seeks to study the impact of media and mediatic tools on Nathan Ellis' play *Work.Txt* (2022) as well as how such plays have transformed conventional forms into experiential forms using innovative technical means. Ellis's play, which centres on the concept of media and media-performance relationships, alludes to changes in the portrayal of plays to audiences in connection to a technologically advanced society. In a broad sense, media refers to modes of communication that convey information between sender and recipient, such as television, radio, print and the internet. The usage of projection, internet and print alters the audience's perception and encourages them to actively engage in the performances. This paper uses the notion of media to describe changes in the structure and context of performances as a result of media and experiential methods. On the other hand, this study will explore how the contemporary subject's alienation is exacerbated by the mediated environment and society. Nathan Ellis's play *Work.Txt* attempts to represent today's alienated individuals to each other by employing individuals (the audience) in the performance and demonstrating how estranged they are from one other.

Keywords: Nathan Ellis, *Work.Txt*, The Role of Media, Audience Participation, Experiential Performance



The Effect of Media and Non-Dramatically Text on the Performance

The media-theatre relationship may be characterised as one in which the two interact and make theatre experiential which changes the experience of audiences' participation and relations among them. The question of what experience means in performance is central because the co-presence of the actor and the audience/participant on the stage or just the active involvement of the audience is important for the potential for transformative experience. In contemporary theatre multimedia performance create new modes of text and representational performance. Klich and Scheer define multimedia performance as "tracking the kind of performance work that highlights the ways in which representational, largely audio-visual, media can activate new aesthetic potentials and new spectatorial experiences"¹. These new experiences assure that the theatre retains its vitality and adapts to the contemporary period by utilising technological tools in an exceptionally efficient manner. Utilising media components and technology may lead to the audience concentrating more on the performance. Peggy Phelan clarifies how theatre of ontology is changed by media technologies: "Media technologies affect the here-and-nowness of theatre, its proximity and immediacy, and threaten the theatre's ontology as live performance"².

The purpose of this paper is to study the effect of media on the play *Work.Txt* (2022) and analyse how the text and the role of the audience change in the performance. As a ruling order, media shapes the society and individuals of the late twentieth century and shapes the consciousness of the audience during the performance. Actually "Media changes and co-relations between media are important tendencies in the development of the arts since the beginning of the twentieth century. These are usually associated with the blurring and crossing boundaries between media; with the hybridization of media utterances; with intertextual relationships between media; with intermedial relationships between media; and with an increasing self-reference and self-reflection of the arts as media"³. This study applies the concept of media to describe modifications in the practice and context of performances through media, experiential technique, and the 'no-longer dramatic text.' Patrice Pavis explains further that the role of media "is not, as it is onstage, a foreign body; it actually places itself in an intertextuality in the widest sense of the word"⁴. The traditional status of the text in the theatre has been altered by media culture and its forms. The hegemonic place of texts in the dramatic theatrical tradition has been deconstructed through avant-garde movements and contemporary performances.

This deconstruction may well be traced back to avant-garde, Absurdist, Surrealist, Artaudian, ritual theatre movements and later the rise of postdramatic theatre (should be used in the form

1 Rosemary Klich and Edward Scheer. *Multimedia Performance*. (London: Palgrave Macmillan 2012), 1.

2 Peggy Phelan. *Unmarked: The Politics of Performance*. (London: Routledge 1993), 146.

3 Chiel Kattenbelt. 'Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.' *Cultura, Lenguaje Y Representación / Culture, Language AND Representation*, Vol. 6, (2008): 21.

4 Patrice Pavis. *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. (Toronto: Toronto University Press, 2003), 192.

as postdramatic). The theory of postdramatic theatre analyses the aesthetics which emerged in the second half of the twentieth century. Hans Thies Lehmann's postdramatic theatre practices, considered the inheritors of the Absurd Theatre and Brechtian convention, refers to the work of experimental theatre practitioners Tadeusz Kantor, Heiner Müller, and Robert Wilson. There is a rich history of playwrights whose work questions traditional western theatrical assumptions in ways to experiential theatre that encounters early practices and conventional concepts and scrutinises open-ended structures, textual forms, and narrations, representing non-hierarchical structures. Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Bertolt Brecht, Caryl Churchill and Robert Wilson are all pioneer playwrights who have made radical changes in performance. Aside from these playwrights and their eras, writers such as Elfried Jelinek, Peter Handke, Sarah Kane, and René Pollesch all dispute the text's permanency. The text's permanence is contested precisely because it no longer claims an influence on the performance. Rather than preferring the permanence of text, experiential theatre forms interconnectivity among lights, sounds, scenes, bodies, cultures, societies, and spectators. Utilizing mediatic tools on the performance subvert economic role of texts in postdramatic performance. As postdramatic performance questions conventional structure in theatre, Nathan Ellis' play has made traditional text, actors and structure questionable through its use of multimedia.

By avoiding the hegemonic role of texts, playwrights may offer new writing possibilities for performances. "Text (becomes) just one element in the scenography and general performance writing of theatre"⁵; non-dramatic texts have surpassed conventional theatrical texts in prominence, bringing into question the text's long-held place of privilege and representing new kinds and roles of texts in the performance. As Lehmann focuses on the "performance dimension in postdramatic theatre"⁶ and the continuing association and exchange between theatre and the text"⁷, Nathan Ellis works without professional actors but not without projected and printed out text. This text "may act as an initial and significant element of the performance, yet they do not claim dominance over other elements of performance"⁸ because the current form of the text can be changed by audiences, who thereby become more active as co-writers and even participate in the performance. To put it another way, "audience participation is an integral aesthetic and structural feature of the performances, often motivated by the artists' and companies' desire to reformulate the performer-spectator relationship and to invite a different, explicitly more active, kind of audience engagement"⁹. Theatre practitioners and organisations

5 Karen Jürs-Munby. 'Introduction', in *Postdramatic Theatre*, by Hans---Thies Lehmann, (London: Routledge, 2006), 4.

6 Seda Ilter. 'Rethinking play texts in the age of mediatisation: Simon Stephens's *Pornography*'. *Modern Drama*, vol. 58, no. 2 (2015): 248.

7 Hans Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (London: Routledge), 17.

8 Ilter., 248.

9 Matthew Reason. 'Participations on Participation: Researching the 'active' theatre audience', *Journal of Audience and Reception Studies*, vol. 12, No. 1 (2015): 271-80.

have influenced this new immersive style of performance. “‘Immersive theatre’ has become a widely adopted term to designate a trend for performances which use installations and expansive environments, which have mobile audiences, and which invite audience participation”¹⁰. Also, even if a given “production of Sarah Kane’s *Crave* attempts to offer a non-individuated portrait of subjectivity, audiences might still recognize the speakers as individuals”¹¹; however there is no speakers recognised as individuals in Nathan Ellis’ play *Work.Txt*.

Both playwrights and directors search for new experiential performances and more active audiences as the text’s role changes. Representations of the world as a whole are deconstructed and transformed as representations of the world by the audience. “The rise of immersive theatre can be observed as the return of audience participation techniques that most recently captured the imagination of theatre producers and audiences to such a degree in the 1960s and 1970s”¹². Many companies are behind today’s most innovative and radical audience involvement efforts, like Jerzy Grotowski’s early productions, such as *Faust* (1960), *Kordian* (1962) and *Akropolis* (1962), in which he takes “a decision to move away from public performance towards what he termed ‘paratheatre’, which had no observers”¹³ and Robert Wilson’s Operas. Johannes Birringer considers “the impact of changing media on the aesthetics of performance, focusing particularly on dance, multimedia productions and experimental theatre”¹⁴ in his work *Theatre, Theory, and Postmodernism* (1991). In Britain, the relation between theatre and technology media has become increasingly prominent in performance practise and critique since the 1990s. Forced Entertainment, (based in Sheffield), The Wooster Group (based in New York), Blast Theory (based in London), Desperate Optimists, (based at Dardington College of Arts), Stan’s Café (based in Birmingham), and Third Angel (based in Sheffield) are distinctive companies that use media technologies on stage and produce multi-medial and inter-medial shows using projection, video, film, internet, print and simulated tools on stage, as well as using interactive media to involve audiences via live performances. It is certainly true of the Blast Theory group that it “puts participants centre stage, often placing them in situations that blur the boundaries between art and life, computer games and theatre”¹⁵. Blurring the lines simultaneously challenges intimacy and participation in live performance. To achieve this in live performances, theatre should “rely on re-mediating other media in order to achieve effects”¹⁶ because new kinds of performance are born as a result of media tools. Characters’ linearity and stability are undermined by new types of performances. Focusing on the changing

10 Gareth White. ‘On Immersive Theatre’, *Theatre Research International*, vol. 37, no. 3 (2012): 221

11 Cristina Delgado-Garcia. Rethinking Character in Contemporary British Theatre (De Gruyter, 2015), 52

12 Ibid., 223

13 Ellen Freshwater. *Theatre and Audience*. (Bloomsbury, Methuen Drama, 2021), 67.

14 Sarah Bay-Cheng, Jennifer Parker-Starbuck, and David Z. Saltz. *Performance and Media Taxonomies for a Changing Field*. (USA: University of Michigan, 2018), 25.

15 Ibid.

16 Peter Boenisch. ‘Aesthetic Art to Aisthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance’, in *Mapping Intermediality in Performance*, ed. by Sarah Bay Cheng et al., (2006), 110.

role of texts and performances, Pavis clarifies that it is important “to pick out, amongst the machines, videos, technology and other computers.”¹⁷ Technological development, the World Wide Web and new media forms carry socio-cultural implications. Individuals concentrate more on technology, spending most of their time in front of the screen, making printouts and working very intensely.

Individuals and the societies they form are frequently perceived by the media as either news or a means of diverting their attention. In everyday life, the media objects to individuals through news and other programmes and activities on the screen. The significance of how people view other people has waned, and the sentiments, grief, and pleasures of others have become something to consume. Individuals may grow less connected to one another, as well as less sensitive and apathetic. The mediated environment and society exacerbate the deterioration of human relations and the alienation of the modern subject. In his play *Work.Txt*, Nathan Ellis tries to reflect today’s alienated individuals to each other by using individuals (the audience) in the performance. The following part of the study tries to analyse the role of the audience in Ellis’ mediated experiential performance.

The Role of Media on Audience in Experiential Performance *Work.Txt*

New dramaturgical form goes beyond traditional theatre by integrating the audience within the on-stage performance, along with their experience, the political, social, and economic aspects of recent events, such as the pandemic, and the interpretation of those events. Nathan Ellis, the author of the play *Work.Txt*, which “was programmed at Incoming Festival and Summerhall for the Edinburgh Fringe before the pandemic”¹⁸, “was first seen in London just before Britain went into lockdown, but all the same, it’s a piece that might have been created for the age of enforced social isolation”¹⁹, and staged at the Soho Theatre in March 2022, attempts to convey the impact of the pandemic on work life and conditions, as well as on the events of daily life, utilising media and audience participation. The performance, which lasts roughly an hour, is entirely generated by the audience reading text displayed on the wall, reading scripts aloud, or reacting to directions via headphones. Through contact with and exposure to a mediated environment, the subject’s identity and experiences are continually created, dismantled, and recreated²⁰. Ellis aims with the play *Work.Txt* to make a connection experientially between the inner and outer reality of the audience as individuals. There are no professional performers active in the play, unlike a conventional theatrical performance. The audience (at the performance I attended on 2 March 2022 and acted as a curator) is in charge

17 Patrice Pavis, *Dictionary of Theatre*, 191.

18 Stephi Wild. “WORK.TXT Comes to Edinburgh Fringe Next Month”. *Broadway World Scotland*, 2022.

19 Joyce McMillan. “Edinburgh Fringe theatre review: Work.txt by Nathan Ellis”. *The Scotsman*, 2020.

20 Katherine Hayles. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. (USA: Chicago University Press, 1999), 3.

of the play's direction. In this way, the author carries the conceptual framework of experiential theatre to a different dimension.

In the twentieth century, as the tendency of an active role for the audience increased among experiential theatre practitioners, the audience came to have a presence at the centre of the performance. Tim Etchells also clarifies the importance of experimental, exper(ie)ntial theatre as involving the "irreducible fact of theatre-actors and an audience to whom they must speak"²¹. Erika Fischer-Lichte asserts that audiences in a transitional realm share a performance event in her theory 'radical presence' which specifies the audience to experience "the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming-he perceives the circulating energy as transformative and vital energy"²². Through the theory of radical presence, the ordinariness and the alienation of the audience disappear. The subsequent experiential transformation of the audience means that the audience can reinterpret what is around them and the larger world.

The theatre does not have to stay within a designated and delimited building. Experiential theatre thrives in small studio settings and allows for the exploration of streams of emotion and thought in a relatively limited space. In addition, it is possible to move away from and deconstruct traditional notions of structure and character, along with concepts such as sound, light, and plot. They are experiential in the sense that by depicting extremes of experience. They try to give audience members a sensation extremely near to what is being portrayed, thus if what is being depicted is sexual assault, they want to make the audience feel a little like that. It pushes the audience not to be overlooked, so that the audience does not simply sit back and watch, but rather immerses itself in the emotions displayed on stage. Throughout the twentieth century, experiential theatre has tried to activate the relationship between the theatre and the audience and to involve the audience in the performance because the audience is not just a viewer and a crowd and sometimes the audience becomes a critic interpreting and attending the performance. Freshwater articulates the relationship between theatre and audience: "theatre and its audiences can illuminate our hopes for other models of social interaction, clarifying our expectations of community, democracy and citizenship"²³. The audience, apart from taking a role in the performance, should engage in political reflection, criticising governments and economic and financial states of affairs. What makes each audience important is that it is composed of separate individuals. That's why, in their participation in the performances, each brings their own cultural and political views, personal desires and beliefs to the stage. Alice Rayner clarifies that even a single audience member has multiple perspectives based on different aspects of their identity: "Sometimes I hear you from my position as a woman,

21 Tim Etchells. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. (London: Routledge, 1999), 94.

22 Erika Fischer-Lichte. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. (Routledge, 2008), 99.

23 Ellen Freshwater, *Theatre and Audience*, 3.

sometimes as a professor, sometimes as a mother, sometimes as bourgeois”²⁴. The audience can represent different reactions in the performance. It is important in terms of mediatised performance to observe how the audience reacts and let the audience’s feelings and thoughts reflect back on the performance, instead of embracing the jealousy of Othello that is presented ready-made or accepting that Malvolio has been deceived by his own friends.

In traditional theatre, on this theory, the audience has a passive role in that what the audience learns or how they react is ignored. “Most dramatic theory has been concerned with aesthetic formalism, rather than the spectators’ demands and expectations, as a shaping element of both playscript and performance practice”²⁵. In mimetic drama, the audience’s participation centres on how they perceive the playwright’s text. In other words, the receiver’s role—that is, the audience response process—has been largely ignored by dramatic theory. Audiences are asked to watch and follow the process without making any sense. These passive viewers have low ability to analyse the performance and concentrate on the text, actors, scenery and costumes. Parallel to the importance of readerly interpretation, which is emphasized in reader response theory and Roland Barthes’ article ‘The Death of the Author’, the interpretation and questioning that the audience adds to the performance distinct from the playwright’s contribution is important. Active participation of the audience is also interpreted by David Savran’s *Breaking the Rules* as “each spectator, according to his part, enters into a dialogue with the work; the act of interpretation becomes a performance, an intervention in the piece”²⁶. “In the art of bodies witnessed by bodies”²⁷, different physical dynamics arise as a result of each interpretation and involvement in the performance and the audience not only sees and hears but also feels the performance with their whole bodies and instincts.

Witnessing other bodies reflect cultural reactions and involves a rejection of the thought that the audience has a homogeneous identity and culture. Race, age, culture, identity, religion, class, region and level of education of the audience reflect the heterogeneous structure of the audience and this condition of cultural heterogeneity enhances interpretation of the performance. Reflecting these concepts by theatre and stage is much more effective than television, because television cannot establish an active relationship with the audience, and ignores the physical relationship of one audience member with another. On television, the audience is only consumed. At the same time, the audience passively consumes their own time. Performance interacts with the audience. When it is based on discovering the audience’s reaction, the audience tries to transfer their personal experience and feelings to the written or fictionalized text. Playwrights

24 Alice Rayner. ‘The Audience: Subjectivity, Community and The Ethics of Listening’. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 7 No.2 (1993): 3-24.

25 Susan Bennett. *The Role of The Theatre Audience: A Theory of Production and Reception*. (McMaster University, PhD, 1988), 5.

26 David Savran. *Breaking the Rules: The Wooster Group*. (New York: Theatre Communications Group, 1988), 55.

27 Simon Shepherd. *Theatre, Body and Pleasure*. (London: Routledge, 2006), 73.

as well as critics or directors seek to gauge the audience's reaction. Tim Crouch, in his play *The Author*, makes an important contribution to the independent performance model by trying to measure the reaction of the audience by both sitting among the audience and interfering with the audience. This type of experiential performance is also a reaction to Plato's objection to the theatre. Experiments with the actor and character relationship deconstruct Plato's frustration, his sense that "theatre was responsible for all the crimes and corruptions of his day"²⁸ through the performance and audiences. If it continued as Plato thought, the audience would not be able to go to the performance and would have to completely adhere to the rules of management of the theatre. In addition to adhering to traditional rules, it is also problematic for the audience to remain completely committed to the playwright and the performance. Recent examples of contemporary performance also deconstruct this dependence by releasing the audience throughout the performance. One of the most important current performances of contemporary mediatized performance is the play *Work.Txt*, written and directed by Nathan Ellis. Ellis' play was staged at the Soho theatre between February 28 and March 12, 2022. One of London's most diverse and vibrant theatres, Soho Theatre seeks to create experiential performances that embody radical values, punk culture and queer performances. It is a theatre that values accessibility and has a heterogeneous audience. This paper, focusing upon experiential theatre, addresses the role of the audience in the twenty first century contemporary British performance *Work.Txt* which incorporates the use of audience participation.

An Experiential Performance: Nathan Ellis' *Work.Txt*

Work.Txt was staged on 2 March 2022 at Soho Theatre. It is one of the most distinctive examples of experiential theatre performance because there are no traditional or actual characters. The director asserts that the text is projected, line by line and the stage is set with only two microphones, 120 yellow blocks of wood in a pile and a printer. The play starts with a member of audience who reads the text displayed on a projection:

*This is a play.
It is performed entirely by us.
Sometimes we will tell the story on our own.
Sometimes we will speak together.
This is the beginning*²⁹.

At the beginning of the play, the text gives information about how the performance continues without the audience's participation. The audience is invited to participate in the performance. *Work.Txt* has been described as a "play with no performers"³⁰ since it is performed entirely by the audience. When the audience enters the theatre, they are greeted with a projector that

28 Freshwater, *Theatre and Audience*, 39.

29 Nathan Ellis. *Work.Txt*. (London: Methuen Drama, 2022), 5.

30 Claire Wood. *Work.Txt* (Online)". *The Wee Review* 2021.

provides instructions. Members of the audience are instructed on what to say, and scripts are produced for them to perform. No one in the audience is compelled to participate. They may participate in the event by their own authorization, while at the same time, they may add anything of themselves to the text coming from the printer, putting their own ideas and commitments front and centre. Furthermore, people can participate in the performance regardless of ethnic background, colour, age, gender or region. The play provides radical presence through the radical participation of the audience. This experiential performance, like pervasive acting, allows audience members to be somewhat co-present as audiences and performers. The audience's engagement gets deeper and much more multi-faceted as a result of this, transcending traditional barriers and allowing members to perform diverse participating roles throughout the same performance, transitioning from audience to performer. At the same time, this occurrence establishes bodily bonds amongst members of the audience.

The following part of the text is projected line by line and the whole audience starts to read lines projected to them:

Cool!
This is exciting!
I love it when a performance involves participation
Like in an immersive show
And we're all here³¹.

The author states that at the beginning of the play, he will provide an environment for the audience to understand the performance and sometimes to exhibit their own performances. Apart from this, the author describes members of the community such as people who work in an office, people who are self-employed, people who feel they are underpaid, people who work in the arts, people who have nice voices, Geminis, hard workers, people who hate their jobs, people who earn over and less than thirty thousand pounds a year and people who love an experiment with theatrical form. As the audience, these people are in the event to tell significant stories, to be part of the cooperative experience and to tell of financial instability and bullshit jobs. The author wants to underline that the audience is influenced by everything that occurs around them, including working hours and living situations, and that it is the audience itself who can best explain and transmit this because "someone must be in charge"³². Among the audience, there are those who only watch Netflix, those who only follow the seasons of the series they like, and even those who are brought to this experiential performance by force of their friend. In experiential theatre, though, "spectatorship is not a passivity that must be turned into activity. It is our normal situation. We learn and teach, we act and know, as spectators who link what they see with what they have seen and told, done and dreamed"³³. As Rancière

31 Ellis, 5.

32 Ibid., 8.

33 Jacques Rancière. 'The Emancipated Spectator'. *Art forum International*, Vol. 45, No.7 2007: 277.

indicates, the playwright portrays how the audience do not have to turn to professional actors and no one is forced to do anything because “every spectator is already an actor in his own story. Spectators are active, as are students or scientists: they observe, select, compare, and interpret. They relate what they observe with many other things that they have observed, on other stages, in other kind of spaces. They make their own poems with the poem that is performed in front of them”³⁴. Perceptions and behaviours are shaped and affected by this play, which has an impact on time and space. Media allows audiences to see significant changes to what they previously knew about conventional performance.

The ‘emancipation of the spectator’ is also limited however by the stage directions from the playwright. In the part of the performance that follows, the audience, following the directions which are projected, take from the pile and start to build the map of a city which includes a high tower, an underground and cranes. This part shows how the performance is effected by the media (the use of projection) and how the mode of representation, deconstructing dramatic text form, is changed. At the same time, the construction of the city on stage mirrors a recognised and so representable image of the outside world:

*The city hums with the sound of work.
The city is waking.
Another working day.
Nearly ten million people, all setting about to get
Stuff
Done*³⁵.

An office is set up in the city, and two persons from the audience, regardless of ethnic origin, age and gender, willingly wait for two copies of the text to come from the printer in the middle of the stage. The performers begin reading the text as the scene is projected behind them line by line. The office expresses how people focused on work are enslaved within the consumer culture, how they became desensitized after the pandemic and how they become social media robots. Nathan Ellis’ dramaturgy incorporates plays whose structures directly or indirectly reflect a mediatized society without expressly addressing the media. Ellis profoundly analyses social dynamics of the contemporary world, such as globalisation and individualisation, by focusing on the performers/audience’s daily working hours:

The Audience: *At nine seventeen, work is being done in the lobby, as two security guards bicker about whether this is a matter for the police.*
People who prefer red wine: *At nine thirty, work is being done, and around three thousand people are late...*
People on social media: *At ten fifteen, a thousand printers have inexplicably broken down...*
Optimists: *At eleven minutes past eleven, working is being done.*

34 Ibid.

35 Nathan Ellis, *Work.Txt*, 11.

Hungry people: *At twelve o'clock, work is being done and hungry people are saying things like 'two sugars, please'...*

People who don't like their boss: *My boss is a dick.*

A person who recently had Covid: *It feels a bit weird being back with so many people*³⁶.

The audience reads the expressions projected on the screen at the closing part of 'an office' as if they were professional performers; in fact, they genuinely reflect both individual and universal working hours, how people behave during these hours, and how Covid is now influencing them. As Freshwater states, Ellis puts the audience in the centre, frequently putting them in circumstances that cross the boundaries between art, life, and theatre.

The next fictionalized place is a gallery, and again two volunteers from the audience raise their hands to participate in the performance and start to wait for two copies of the script to finish printing. These two members also perform the scene into their microphones. Ellis uses media images to allow the audience members indications of the subject of the performance by placing them in a condition of display³⁷. One member is a gallery attendant and the other one is curator. While the curator and gallery attendant are talking about workspace in the gallery, a member of the audience interrupts them and asks the curator "where is the best art"³⁸ and without waiting the answer, a member of the audience starts shouting:

*You are, you're patronising us, you're patronising me and my husband and my family. You think we're too stupid to understand this art and that I want simple art which isn't true, I just like different things to you, I just use art for different purposes to you. I don't need a gallery to explain what work is because I work already*³⁹.

During the performance, a member of the audience protests to the curator and gallery attendant, stating that, unlike them, s/he will return to work on Monday and work hard. In fact, s/he, like the majority of the audience, dislikes his/her work. The audience, on the other hand, states that they spend a lot of time in front of the screen with a computer and have to work from home, so they come to the theatre to breathe a bit. However, the play they've come to relax in isn't one with witty lines, people performing dance routines, or actual actors. This performance, which Nathan Ellis has developed, utilising media technologies, does not even have a clear storyline. The audience reads and animates the texts that are projected onto the stage via a printer.

Apart from the volunteers, the rest of the audience watches them and tries to grasp what they are being told in the other experiential phase of the performance, and the scenario is shown behind them line by line:

36 Ibid., 22-23.

37 Vilém Flusser. 'The Future of Writing,' in *Writings*, ed. Andreas Ströhl, (Minneapolis: University of Minnesota Press 2002), 73.

38 Nathan Ellis, 27

39 Ibid.

*Two volunteers step onstage.
They take the headphones from the usher.
They put the headphones on.
They listen to the instructions.
The audience watch them and wonder what they are being told to do⁴⁰.*

The volunteers A and B are on a cruise ship and instead of printed text; they get the following through their headphones and repeat it. It's evening, everyone has completed their task, and volunteers A and B imagine themselves on a cruise ship. The volunteers and other audience members escape the hustle of work conditions by hearing the sound of the sea and fantasising about viewing the sunset on vacation. However, it is just a dream and they wake up. They have to go back to the work they don't like. They would like to stop because they are too tired.

The last part of the performance represents an extreme of experiential performance because even volunteer audience members are no longer available. On the stage, there is merely a printer, and the text continues to come out as printed from the printer, while what is written in the text is reflected on the projection:

*Three days after the end of working day, a very good post on Twitter is cause for celebration.
Four months after the end of the working day, they make everyone change their passwords.
...
Two years after the end of working day, the one hundred Covid variant is discovered in Lincolnshire and a rainbow-coloured post-box is installed as a tribute.
...
Twelve years after the end of working day, Keira Knightley plays Karl Marx in a five-film adaptation of Das Kapital.
...
Five hundred years after the end of the working day, all the humans are dead.
...
One million years after the end of the working day, God tries literal thinking.
...
Ten billion years after the end of the working day, the universe makes partner⁴¹.*

Towards the end of the performance, Nathan Ellis completely deconstructs the traditional structure of the play. Ellis not only invites the audience to the performance, but also attempts to disclose the audience, which has become entirely, alienated from him/her and his/her surroundings so the "invitation to participate"⁴² is inevitable. Nathan Ellis, showing the facts through mediatic tools, asks us to reject both traditional dramaturgy and performance in order to understand the intrinsic variety of our responses as audiences.

40 Ibid., 34.

41 Ibid., 35.

42 Gareth White. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. (Basingstoke: Palgrave 2013), 9.

Conclusion

With absolutely no choice, Nathan Ellis' performance hits some fascinating areas. By engaging individuals the presentation is taken to the point of conveying something truly powerful. As Kate Adams emphasizes "Experiential theatre integrates interaction and often embodied participation into spectator engagements; it involves direct engagement with the world of the performance, rather than solely identificatory engagements through character perspective and thus generates an experience of performance as event. It generates a liminoid space which sits on the boundary between the real and the imaginary"⁴³. The audience is included in the performance and allowed to express their experiences, resulting in more intriguing results and experiences, regardless of profession, gender, race, or religion. The way the play discloses the performance, which takes the chance to investigate the folks who attend experiential theatre and shout louder than the rest, is a genuinely intriguing feature of the play. As a result, experiencing a *Work.Txt* performance entails being included in the alienated atmosphere and attendant difficulties of media tools. Participation through media allows the theatre to (re)establish its basic life and displays interactions as well as spatial and temporal cohabitation. The show is a worthwhile, engaging, and exciting theatrical experiment, but beneath the given and obvious is the possibility of a more nuanced experience that attempts to give audiences more. Nathan Ellis attempts to create potential experiences through human interaction; as a result, interactions between audience members and one another, as well as between audience members and materials, constitute the "quintessence of creative activity"⁴⁴. This distinctive performance focuses on immersing the audience in a transitional realm by involving the audience as an immersed consciousness in a shared experience using media tools and interactivity. The audience, which has grown more active with media technologies, takes advantage of the opportunity to go deeper and begins to consider the issues and answers that surround it.

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.

BIBLIOGRAPHY

Adam, R. Kate. 'Contemporary theatre and the experiential.' *The International Journal of the Arts in Society*. Vol. 5, No. 4 (2010): 153-164.

43 Kate Adams. "Contemporary theatre and the experiential." *The International Journal of the Arts in Society*, Vol. 5, No. 4, 2010: 153-164.

44 Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*. London: Les Presses du Reel, 2002), 22.

- Bennett, Susan. *The Role of The Theatre Audience: A Theory of Production and Reception*. McMaster University, PhD, 1988.
- Boenisch, Peter. 'Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance', in *Mapping Intermediality in Performance*, ed. by Sarah Bay Cheng et al., 2006: 103-116.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. London: Les Presses du Reel, 2002.
- Cheng, Sarah Bay, Starbuck, Jennifer Parker and Saltz, David Z.. *Performance and Media Taxonomies for a Changing Field*. USA: University of Michigan, 2018.
- Ellis, Nathan. *Work.Txt*. London: Methuen Drama, 2022.
- Ethells, Tim. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge, 1999.
- Flusser, Vilém. 'The Future of Writing,' in *Writings*, ed. Andreas Ströhl, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Freshwater, Ellen. *Theatre and Audience*. Bloomsbury, Methuen Drama, 2021.
- Garcia, Cristina Delgado. *Rethinking Character in Contemporary British Theatre*, De Gruyter, 2015.
- Hayles, Katherine N. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: Chicago University Press, 1999.
- Iler, Seda. 'Rethinking play texts in the age of mediatization: Simon Stephens's Pornography.' *Modern Drama*, Vol. 58, No. 2, (2015): 238-262.
- Jüres-Munby, Karen. 'Introduction', in *Postdramatic Theatre*, by Hans---Thies Lehmann, London: Routledge, 2006.
- Kattenbelt, Chiel. 'Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.' *Cultura, Lenguaje Y Representación / Culture, Language AND Representation*, Vol. 6, (2008): 19-29.
- Klich, Rosemary, and Edward Scheer. *Multimedia Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- McMillan, Joyce. "Edinburgh Fringe theatre review: Work.txt by Nathan Ellis". *The Scotsman*, 2020, <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/edinburgh-festivals/edinburgh-fringe-theatre-review-worktxt-nathan-ellis-2947170>. Accessed 25.07.2022.
- Lehmann, H. Thies. *Postdramatic Theatre*. London:Routledge, 2006.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: Toronto University Press, 2003.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Ranciere, Jacques. 'The Emancipated Spectator'. *Artforum International* 45, no.7 (2007): 271-80.
- Rayner, Alice. 'The Audience: Subjectivity, Community and The Ethics of Listening'. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 7, no.2 (1993): 3-24.
- Reason, Matthew. 'Participations on Participation: Researching the 'active' theatre

- audience', *Journal of Audience and Reception Studies* 12, no.1 (2015): 271-80.
- Savran, David. *Breaking the Rules: The Wooster Group*. New York: Theatre Communications Group, 1988.
- Shepherd, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. London: Routledge, 2006.
- Wild, Stephi. "WORK.TXT Comes to Edinburgh Fringe Next Month". *Broadway World Scotland*, 2022, <https://www.broadwayworld.com/scotland/article/WORKTXT-Comes-to-Edinburgh-Fringe-Next-Month-20220715>. Accessed 30.07.2022.
- White, Gareth. 'On Immersive Theatre', *Theatre Research International* 37, no. 3 (2012): 221-235.
- White, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Basingstoke: Palgrave, 2013.
- Wood, Claire. "Work.Txt (Online)". *The Wee Review*, 2021, <https://theweereview.com/review/work-txt-online/>. Accessed 16.09.2022.



Kamyon Oyununda Yabancılaşma ve Gündelik Hayat Ritimleri

Alienation and The Rhythms of Everyday Life in Kamyon

Melike Bozdoğan¹ , Özge Bozdoğan² 



¹Araştırma Görevlisi, Başkent Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, Ankara-Türkiye

²Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı, Eskişehir-Türkiye

ORCID: M.B. 0000-0001-8486-2529;
Ö.B. 0000-0002-5617-5585

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Melike Bozdoğan,

Başkent Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi
Sosyoloji Bölümü, Ankara-Türkiye

E-posta/E-mail: mbozdogan@baskent.edu.tr

Başvuru/Submitted: 24.05.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
19.08.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
11.10.2022

Kabul/Accepted: 26.10.2022

Atıf/Citation:

Bozdogan, Melike, Bozdogan, Ozge. "Kamyon Oyununda Yabancılaşma ve Gündelik Hayat Ritimleri". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 17-35.

<https://doi.org/10.26650/jtcd.1120559>

ÖZ

Memet Baydur'un 1990 yılında yayımlanan Kamyon oyunu Gaziantep'ten İstanbul'a gitmekte olan bir nakliye kamyonunun şoför, muavin ve iki hamaldan oluşan yolcularıyla birlikte kırsal bir alanda bozulmasıyla başlayan bekleme sürecinde yaşananları konu edinmektedir. Yazarın diğer oyunlarına benzer bir şekilde Kamyon oyununda da güldürü önemli bir unsurdur ve oyun boyunca yerel ifadeler, şakalar ve kamyondan çıkan nesnelere kullanılarak absürt durumlar yaratılmaktadır. Baydur oyununun güldürü yönünü ön planda tutarken bir taraftan da köyden kente göç, işçi sınıfının çalışma koşulları ve tüketim kültürü gibi konuları eleştirel bir şekilde ele almaktadır. Bu çalışmada yazarın eleştirel pozisyonu yabancılaşma kavramı ve gündelik hayatın ritminde yaşanan dönüşümler üzerinden yorumlanmaktadır. Karakterlerin çalışma koşulları ve yazarın tüketim kültürüne yönelik eleştirileri Marksist bir çerçeveden ele alınan yabancılaşma kavramı ile açıklanmaktadır. Bununla birlikte Lefebvre tarafından önerilen ritimanaliz yaklaşımı temelinde gündelik hayat ritimlerinin yabancılaşmayla ilişkisi vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Gündelik Hayat, Kamyon, Ritimanaliz, Yabancılaşma

ABSTRACT

Memet Baydur's play *Kamyon*, published in 1990, is about what happens while the occupants- the driver, his assistant, and two porters- of a transport truck traveling from Gaziantep to Istanbul wait together after the truck breaks down in the countryside. Similar to the author's other plays, humor is a significant component of *Kamyon*, in which absurd situations are created using local idioms, jokes, and objects from inside the truck. While keeping the comedy aspect of the play at the forefront, Baydur critically deals with issues such as migration from villages to cities, working conditions of the working class, and consumer culture. In this study, the author's critical position is interpreted through the concept of alienation and the transformations in the rhythm of daily life. The work conditions of the characters and the writer's criticism of the consumption culture are explained through the concept of alienation, which is handled in a Marxist framework. In addition, based on the rhythm analysis approach proposed by Lefebvre, the relationship between everyday life rhythms and alienation is emphasized.

Keywords: Migration, Everyday Life, *Kamyon*, Rhythm analysis, Alienation



EXTENDED ABSTRACT

The plays that Memet Baydur wrote in the 1980s and 1990s made him an important Turkish playwright. *Kamyon*, like the author's other plays, touches on social problems. Written in 1990, *Kamyon* refers to the political and cultural atmosphere of the period while keeping the problem of alienation at its center. The main issues raised in *Kamyon* can be summarized as the adaptation problems caused by migration from rural to urban areas, the alienating dimension of the working conditions of the working class in the city, the prevalence of a status-based consumption approach, and the hierarchy created by power relations within social classes.

The play begins with a truck loaded with goods from Gaziantep breaking down in a rural area near Denizli on the way to Istanbul. The truck passengers are stuck on an unknown road far from the city center, and a long waiting period has begun for them. The process of waiting for the truck to be repaired turns into both a time for play and a time for questions. The passengers distract themselves by asking each other riddles or making jokes about the objects coming out of the truck, while also using the time to discuss their migration journeys and the difficulties of working conditions in the city. They make jokes and chat while waiting, but the uncertainty about how long their wait will last creates the play's tension.

The cultural conflicts experienced as a result of the migration from rural to urban areas and the criticism of alienation are prominent themes. The play's critique of alienation is multi-layered. For example, the labor exploitation caused by the working conditions of the characters is emphasized while consumerist society is criticized. What stands out, however, are the play's comparisons of rural and urban spaces. The situations of the characters, who can be neither urban dwellers nor peasants, are interpreted through their migration experiences. Emphasizing that the characters are stuck between life in the village and the city helps to reveal the difficulties that migrants face in adapting to their new lives.

As the play's characters wait, the differences between work and daily life rhythms in urban and rural places are shown through the characters' life experiences. It can be seen that the repetitive working rhythms of the city constitute an element of pressure and that abandoning the truck is a metaphor for leaving behind the exploitative nature of work in the city. The questioning during their wait not only reveals the differences in rhythms but also enables one of the characters to face the alienating aspects of his working conditions. Porter Abuzer, who while he waits questions the never-ending nature of his work, decides to abandon the truck, saying that he has given up on going to Istanbul.

In this study, first, humor is evaluated as a prominent feature of *Kamyon*. In regards to the play's comic aspect, the importance of the author's use of language and the symbolic narrative established with the objects in the truck are characterized in terms of revealing the play's critical

perspective. The author's social criticisms are then analyzed through the concept of alienation and the rhythmanalysis approach. Using the concept of alienation, which is handled in a Marxist framework, the play demonstrates the effects of the migration process, the working conditions of the working class, and consumer culture. The rhythmanalysis approach is employed in order to emphasize the rhythmic differences between rural and urban spaces and to illuminate the relationship of the work cycle with the repetitive rhythms based on labor exploitation.

Giriş

Memet Baydur 1980 ve 90'lı yıllarda yazdığı eserlerle Türkiye tiyatrosunun önemli oyun yazarlarından biri olmuştur. Baydur'un yayımlanmış yirmi üç oyunu¹ bulunmaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde, yazarın oyunlarında aydınların toplumun gerçeklerinden uzak olması, tüketim toplumu eleştirisi ve toplumsal sınıflar arası eşitsizlikler konularını ele aldığı görülmektedir. Baydur'un oyunlarını 1980 darbesini takip eden yıllarda yazdığı göz önünde bulundurulduğunda dönemin toplumsal ve kültürel atmosferinin eserlerine yansıdığı değerlendirilmesi yapmak mümkündür. Baydur'un oyun yazarlığı konusunda önemli çalışmaları bulunan Ayşegül Yüksel, yazarın yıllarca farklı ülkelerde yaşamış olmasının ona Türkiye'yi hem içeriden hem de dışarıdan gözlemleyebilme imkânı verdiğini belirtmektedir. Özellikle 1980'li yıllardaki politik ve toplumsal baskıların ekonomik, hukuksal ve kültürel alanda yarattığı değişimlerin Baydur tiyatrosunda ele alındığını ifade etmektedir.² Baydur da 1998 yılında yazmış olduğu denemede Türkiye'nin on sekiz yıldır olumsuz yönde bir değişim yaşadığından söz etmekte ve “*bense yazar çizer bir âdem olarak şu son on sekiz yıllık kötü değişimle ilgiliyim birinci elden*”³ demektedir. Yazarın 1990 yılında yayımlanmış olduğu ve bu çalışmanın odaklandığı Kamyon oyununda da oyunun yazıldığı dönemin önemli toplumsal gündemlerinden olan köyden kente göçün yarattığı sorunlar, işçi sınıfının çalışma koşulları ve tüketim kültürü eleştirisi konuları ön plana çıkmaktadır.

Yüksel, Baydur'un yirmi yıllık oyun yazarlığı kariyerini değerlendirirken oyunlarında farklı anlatım biçimleri kullanmış olmasına rağmen yazarın tiyatrosu hakkında “...*baştan sona bir 'sorgulama' tiyatrosudur*”⁴ çıkarımında bulunmaktadır. Sorgulama tiyatrosu tespitini Baydur'un oyunlarında birden çok tartışmaya yer vermesiyle ilişkilendiren Yüksel, yazarın tartışmanın sonucunu netleştirmeyi değil ele aldığı sorunların nasıl birbiri ile iç içe geçmiş olduğunu göstermeyi amaçladığını belirtmektedir.⁵ Benzer bir şekilde Sevda Şener, Baydur'un tiyatro yazarlığını değerlendirirken şu yorumu yapmaktadır: “*Memet Baydur gözlemediği gerçeklerden yola çıkan, fakat gerçekçi tiyatronun alışılmış kalıplarının dışında bir düzenlemeyle, gerçekleri yansıtarak eleştiren değil, sorgulayarak yerinden oynatan oyun yazarımız olmuştur.*”⁶ Yüksel ve Şener'in yorumları Baydur'un oyun yazarlığının öne çıkan yönünün, oyunlarında farklı konuları bir arada ele alması ve bunu yaparken eleştirel tutumunu bırakmaması olduğunu ortaya koymaktadır. Bu gözlemi doğrulayacak şekilde Baydur da yazmış olduğu bir denemede

1 Sevda Şener, “Memet Baydur Tiyatrosu,” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 31, (Ocak 2011): 109.

2 Ayşegül Yüksel, “Memet Baydur Başını Alıp Gitmiştir Neyse ki Oyunları Bizde”, *Elveda Dünya Merhaba Kâinat* içinde, ed. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel ve Filiz Elmas (İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 2002), 24-25.

3 Memet Baydur, “Oyunların Önemi Üzerine (1),” *Ucello'nun Kuşları* içinde, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 320.

4 Ayşegül Yüksel, “Memet Baydur: Oyunu 'Oyun' Kılmak,” *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak* içinde, (İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 2013), 217.

5 A.g.e., 217.

6 Şener, “Memet Baydur Tiyatrosu” 135.

hiçbir oyununun tek bir konu ile sınırlı olmadığını belirtmektedir.⁷ Kamyon oyunu içerisinde de farklı toplumsal konular bir arada sunulmaktadır. Kelime oyunları, şakalar ve karakterlerin birbirini yanlış anlaması gibi durumlarla oyun boyunca güldürü unsuru ön planda tutulurken Baydur eleştirel bir şekilde Türkiye'nin 1980'li yıllarla birlikte artan bir biçimde yaşadığı hızlı kentleşmeyi, kırdan kente göç etmenin yarattığı uyum sorunlarını, işçi sınıfının kentteki çalışma koşullarının yabancılaştırıcı etkisini, ihtiyaçtan ziyade statü temelli bir tüketim anlayışının yaygınlaştığını ve toplumsal sınıflar içerisindeki güç ilişkilerinin yarattığı hiyerarşiyi ele almaktadır. Kamyon oyununda her biri eşit derecede öne çıkarılmasa da birbiriyle ilişkili biçimde yer verilen bu konular, bu çalışmada yabancılaştırma kavramı ve gündelik hayatın ritimindeki dönüşümler üzerinden yorumlanmaktadır.

Oyun, Gaziantep'ten yüklenen sandıklarla birlikte İstanbul'a gitmekte olan kamyonun Denizli yakınlarında kırsal bir alanda bozulması ile başlamaktadır. Kamyon yolcuları kent merkezinden uzakta, bilmedikleri bir yolda kalmışlardır ve onlar için uzun bir bekleyiş süreci başlamıştır. Bu bekleyişin yarattığı boş zaman, karakterler arasındaki gerilimin ortaya çıktığı, kırsal ve kentsel mekânlar arasındaki ritim farklılıklarının vurgulandığı, iş döngülerinin ve kente sonradan gelenler açısından göç deneyiminin yol açtığı baskının sorgulanabileceği bir zemine dönüşmüştür. Kamyon oyununda güldürü ögesi ön planda olsa da karakterlerin içinde buldukları durumun acıklı, hüznü ve çatışmalı tarafları da göz önüne serilmektedir. Şener bu durumu “*eğlenceli karmaşanın alt katmanında, bekleyiş sürecinde yaşanan iç hesaplaşmaların yattığını görürüz*”⁸ diyerek açıklamaktadır. Yazar, karakterlerin iç hesaplaşma süreçleri veya sorgulamaları aracılığıyla köyden kente göç etmenin yüklerinin ortaya serilmesini sağlamakta ve onların köy ve kent arasındaki sıkışmışlığını vurgulamaktadır.

Köylü olmakla kentli olmak arasında kalmış oyun kişilerinin yaşadıkları çelişkiler, sembolik olarak çeşitli anlamlarla yüklü olan nesnelere olanak verdiği bir oyunsulukla açığa çıkarılmıştır. Bu çalışmada öncelikle Kamyon oyununun öne çıkan bir özelliği olarak oyunsuluk değerlendirilmektedir. Oyunsulukla ilişkili olarak yazarın dil kullanımı ve nesnelere kurulmuş olan sembolik anlatımın oyun içerisindeki eleştirel perspektifi ortaya çıkarmak açısından önemine değinilmektedir. Sonrasında, yabancılaştırma kavramı ve ritimanaliz yaklaşımı üzerinden yazarın Kamyon oyununda yer verdiği toplumsal eleştiriler değerlendirilmektedir. Marksist bir çerçeveden ele alınan yabancılaştırma kavramı ile oyunda anlatılan göç sürecinin, çalışma koşullarının ve tüketim kültürünün karakterler üzerindeki etkisi ele alınmaktadır. Bununla birlikte, Lefebvre tarafından önerilen ritimanaliz yaklaşımı ile kırsal ve kentsel mekânlar arasındaki ritim farkı vurgulanmakta ve çalışma döngülerinin tekrar eden ritimlerle ilişkisi kurulmaktadır. Ritimanaliz yaklaşımından yararlanılarak yabancılaştırmanın gündelik hayat ritimleriyle ilişkili bir biçimde oyun içerisinde çok katmanlı olarak işlendiği tartışılmaktadır.

7 Memet Baydur, “Okumak ve Yazmak,” *Hepsini Okudunuz mu?* içinde, (İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1996), 29.

8 Şener, “Memet Baydur Tiyatrosu” 122.

Kamyon Oyununda Oyunsuluk, Dil Kullanımı ve Sembolik Anlatım

Kamyon oyununda yazarın yabancılaşma eleştirisine geçmeden önce bu eleştirinin karakterlerin içinde buldukları durumun komik yönleri vurgulanarak verilmesini sağlayan oyunun özelliklerinin ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Baydur tiyatrosu değerlendirilirken oyun kavramı odağa alınmakta ve “oyunsuluk”, onun yazarlığının temel unsuru olarak görülmektedir.⁹ Yüksel, Baydur’un metinlerindeki “oyunsuluk”u değerlendirirken “*Baydur, ‘gerçekçi bir sahne söylemi’ kotarmaktansa, ‘sahneye özgü bir gerçekliği’ yakalama peşindedir*”¹⁰ yorumunu yapmaktadır. Buzcu ve Ezici ise Baydur’un oyunsuluk yaklaşımını absürt tiyatro ile ilişkilendirmekte ve bu yaklaşımın yazara özgün bir tarz kazandırdığını ifade etmektedirler.¹¹ Yüksel’e göre Baydur’un oyunsuluğu sağlayabilmek için izlediği yol, oyun kişilerini “... ‘*düş ürünü*’ bir ‘*durum*’da bir araya getirmektedir.”¹² Yazarın bunu doğal bir durumdan sıra dışı bir duruma geçiş yaratarak gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Yüksel bu değerlendirmeleri yaparken Baydur’un bütün oyunlarını ele almaktadır. Bu yorum Kamyon oyunu özelinde değerlendirilecek olursa kamyonun yolundan çıkıp bir dağ başında bozulması olağan durumdan sıra dışı olan duruma geçiş yapılmasını sağlamaktadır.

Şoför Necati, şoför muavini Recep ve hamallar Abuzer ve Şaban’dan oluşan kamyon yolcuları aracın bozulması ile sıra dışı olan, karakterler açısından ortaya çıkması beklenmeyen duruma geçiş yapmışlardır. Kamyonun durması sebebiyle işin planlanan akışı bozulmuştur. Karakterler bir taraftan kamyonu tamir ettirme arayışına girerken diğer taraftan da bekleme sürecinde kendilerini oyalamaya çalışmışlardır. Bu bekleyiş sürecinde Şaban’ın sorduğu bilmece, Recep ve Şaban’ın oyuncak ayıları yarıştırmaları ve sandıktan çıkan plaj malzemelerinin giyilmesi gibi durumlar, oyunun komik ve oyunsu tarafını ortaya koyarken aynı zamanda yazarın yabancılaşma eleştirisinin sembolik olarak aktarılmasını da sağlamıştır. Oyun boyunca devam eden şakalaşmalar aynı zamanda karakterler arasındaki hiyerarşik ilişkinin ve gerilimin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Örneğin Şaban’ın sorduğu bilmece oyunsuluğunun bir örneği olarak değerlendirilebilse de bu durum, sonu neredeyse fiziksel şiddete varacak bir gerilimin yaşanmasına sebep olmuştur. Yalnızca karakterler arasındaki şakalaşmalar ve oyunlar değil kırmızı kamyonun kendisi de dahil olmak üzere sahnede gösterilen ve bahsedilen pek çok nesne de sembolik olarak oyunun eleştirel noktalarının vurgulanması açısından önem taşımaktadır. Zülfü ve Zeynel’in ne işe yaradıklarını bilmedikleri hâlde kamyonun çıkan nesnelere sahip olmak istemeleri veya Şaban’ın yola çıkarken yanında cips ve kola getirmesi gibi durumlar, oyun içerisinde güldürme işlevini üstlenirken yazarın tüketim kültürüne yönelik eleştirel perspektifini de ortaya koymaktadır.

9 Hasan İrfan Buzcu ve Türel Ezici, “Memet Baydur Dramaturgisi: Yaşam-Oyun İlişkisinden ‘Oyun İçinde Oyun’ Stratejisine”, *Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma E-Dergisi* 6, (Ocak 2018): 40-41.

10 Yüksel, “Memet Baydur: Oyunu ‘Oyun’ Kılmak”, 215.

11 Buzcu ve Ezici, “Memet Baydur Dramaturgisi: Yaşam-Oyun İlişkisinden ‘Oyun İçinde Oyun’ Stratejisine”, 43.

12 Yüksel, “Memet Baydur Başını Alıp Gitmiştir Neyse ki Oyunları Bizde”, 25.

Karakterler hakkında verilen demografik bilgilere bakıldığında Karadeniz, İç Anadolu, Doğu Anadolu ve Ege bölgelerinden insanların temsil edildiği görülmektedir. Baydur, oyunlarını kafasındaki Türkiye mozaikini tamamlayabilmek hedefiyle yazdığını belirtmektedir.¹³ Kamyon oyununda farklı bölgelerden insanların bir araya getirilmesi yazarın Türkiye mozaikini oluşturma amacıyla ilişkilendirilebilir. Oyun içerisinde farklı bölgelerden karakterlere yer verilmesi iki açıdan önem taşımaktadır. Öncelikle yazar, oyunun yazıldığı dönemde köyden kente göç hareketlerinin ülkenin pek çok bölgesinden İstanbul'a doğru gerçekleştiğini yansıtabilmektedir. İkinci olarak karakterlerin etnik farklılıkları, oyun içerisinde kullanılan bölgesel ifadelerin çeşitlenmesini sağlayarak oyundaki söz oyunlarının pek çoğunu mümkün kılmaktadır. Bu duruma ilişkin Şener, “*oyun kişilerinin şive farkları, yabancı isimleri telaffuz ederken yapılan hatalar, yanlış anlamalar, tekrarlar, sataşmalar Ortaoyunu, Karagöz muhaverelerini çağrıştırmaktadır*”¹⁴ yorumunu yapmaktadır.

Baydur'un Kamyon oyununu yazdığı 1990 yılının öncesinde ülkenin koşulları dikkate alındığında köyden kente göç sonucunda yaşanan sorunların önemli bir toplumsal gündem oluşturduğu görülmektedir. Nurdan Gürbilek 1980'li yıllarda kentlerin durumunu değerlendirirken zengin ve yoksul mahallerinin birbirinden tamamen ayrılmış olduğunu ve bu ayrışmanın yalnızca yaşanan semtlerle sınırlı olmadığını, alışveriş merkezi ve eğlence yerleri gibi mekânların da ayrılmış olduğunu söylemektedir.¹⁵ Türkiye'de gecekondu çalışmaları literatürünü değerlendiren Tahire Erman ise köyden kente göç hareketleri sonucunda kentlerdeki ayrışmayı vurgulayarak gecekondu temsiline zaman içerisinde değiştiğini ifade etmektedir. Türkiye'de yapılmış gecekondu çalışmalarını inceleyen Erman, 1950 ve 60'lı yıllarda yapılan çalışmalarda “*Köylü Öteki*” olarak gecekondu kurgusu yapılırken 1980 ve 90'lı yıllarda “*Kent Yoksulu Öteki*” olarak gecekondu kurgusunun yapıldığını belirtmektedir.¹⁶ Kamyon oyununda yazar karakterlerin gecekonduya yaşadıklarını açık bir şekilde söylememiş olsa da kentin çeperinde yaşadıklarını belirtmiştir. Dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda kentin çeperinde yaşayan bu karakterler tamamen kentli veya tamamen köylü olarak değerlendirilemeyeceklerdir. Yazar, oyunun girişinde karakterleri tanıtırken şu notu düşmüştür: “*Altısı da köylüdür. İlk dördü yıllardır şehirlilerle iş tutup, kentin varoşlarında yaşamalarına rağmen, köylülüklerini titizlikle -neredeyse- korumuşlardır. Neredeysel.*”¹⁷ Buradaki “neredeysel” vurgusu önemlidir. Yazar oyun boyunca karakterleri “neredeysel” ifadesinin altını dolduracak durumlara sokmuştur. Necati karakterinin kentin çeperi de olsa kentte yaşadığını belirtmesi arada kalmışlığın vurgulanması açısından önemlidir:

13 Memet Baydur, “Memet Baydur'la Buluşma: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Etkinliği”, *Elveda Dünya Merhaba Kâinat* içinde, ed. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel ve Filiz Elmas (İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları, 2002), 61.

14 Şener, “Memet Baydur Tiyatrosu,” 122.

15 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi* 3. baskı (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 68.

16 Tahire Erman, “The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse”, *Urban Studies* 38, no. 7 (June 2001): 984.

17 Memet Baydur, “Kamyon,” *Tiyatro Oyunları* içinde, 2. baskı (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), 321.

Zülfü: *Sen hepten şehirli misin Nicati Efendi?*

Necati: *Ne diyon lan sen?*

Zülfü: *Şehirli misin diyom?*

Necati: *Ha, şehirliyim taabi... Beğenemedin mi? Kırk yıldır şehirde oturuyorum. (Duraklar)*

*Tam göbeğinde değil tabii... biraz kıyısında ama... olsun... şehir şehirdir ne de olsa!*¹⁸

Köy ve kent arasındaki karşıtlık vurgulanırken Baydur yerel dil kullanımlarından da yararlanmaktadır. Yazar oyun içerisine yazdığı notta bu durumu “çorba” Türkçesiyle yazmaya çalıştığını dile getirerek açıklamaktadır.¹⁹ Dildeki yabancılaşmanın bir görünümü olarak ne kentli olabilen ne de köylü kalabilen karakterlerin, kelimeleri telaffuz ederken yaptıkları hatalar bir güldürü ögesi olduğu gibi aynı zamanda onların arada kalmışlığını da göstermektedir. Örneğin Şaban ve Recep arasında geçen konuşmada her iki karakter de “kola”yı doğru telaffuz edememelerine rağmen Recep’in Şaban’ın telaffuzuyla alay ediyor oluşu karakterler arasındaki kentli olmak ve kent kültürüne dahil olabilmek açısından kurulan statü temelli hiyerarşiye gönderme yapmaktadır. Bununla birlikte, rençberler Zülfü ve Zeynel kullandıkları “dığangömbesi”, “karşıçekici” ve “pileki” gibi yerel ifadelerin “şehirli” Necati tarafından anlaşılmamış olmasına şaşırılmışlardır:

Zülfü: *Dığangömbesi yiyoduh evvelsi yıl.*

(Sessizlik)

Recep: *Ne yiyodunuz?*

Zülfü: *Dığangömbesi.*

Necati: *Nedir o?*

Zeynel: *Dığangömbesini bilmeyen adam mı olurmuş?*

Necati: *(Kızgın) Oluyor işte!*²⁰

Karakterlerin “neredeyse köylü” ve “neredeyse kentli” olmalarına dair göndermeler oyun boyunca devam etmektedir. Oyunun başından sonuna kadar sahnede kalan kamyon da bu açıdan önemli bir sembolik işlev üstlenmektedir. Baydur, yolundan çıkmış, bir dağ başında bozulmuş kamyon metaforunu oyunun merkezine almıştır. Aslında oyun ilerledikçe yolundan çıkanın yalnızca kamyon değil o kamyonun yolcuları da olduğu anlaşılmaktadır. Karakterlerin anıları aracılığıyla köyden kente göç eden insanların mücadeleleri ve memleketlerine özlemleri vurgulanmaktadır. Yazarın oyun içine yazdığı nota göre bu kamyonun yolcuları ülkenin doğusundan, kuzeyinden, batısından insanlardır.²¹ Bir anlamda bu kamyon, taşıdığı “medeniyet” temsili nesnelere uyumsuzluğu her sahnede vurgulanan yolcularıyla köyle kent arasında sıkışmış “neredeyse” köylü ve “neredeyse” kentli insanları anlatan bir Türkiye temsili sunmaktadır. Karakterlerin kent yaşamına ilişkin ifadelerinde sık sık kent ve köy yaşamı karşıtlığına yer verilmektedir:

18 A.g.e., 352.

19 A.g.e., 345.

20 A.g.e., 339.

21 A.g.e., 345.

Şaban: Sıkıldım bu dağ başında.

Abuzer: Dağları severim ben.

Şaban: Ben şehirleri tercih ederim.

Abuzer: (Şaban'a bakar, sakin) Sen şehirlisin ya... ondandır.

Şaban: Alay etme abi, gözünü seveyim. Şehir kim, ben kim?

Abuzer: Sen demiyor musun, şehirleri severim diye?

Şaban: Ne var bunda? Köylüler şehirleri sevemez mi? Yasak mı?

(Sessizlik)

Abuzer: Yasak.

(Sessizlik)

Şaban: Kivi.

Abuzer: Ne?

Şaban: Avukat meyvesi...

Abuzer: Ne diyorsun oğlum?

Şaban: Şehir meyveleri bunlar Abuzer Abi... Manavda gördüm. (Sessizlik) Sen hiç çilek yedin mi abi?

Abuzer: Yok.

Şaban: Ben de hiç yemedim. Olacak iş değil! Valla yemedim!

Abuzer: İnanırım.²²

Baydur, kentli-köylü, medeni-medeni olmayan ikiliklerini kamyondaki nesnelere vurgulamaktadır. Oyun boyunca yalnızca üç sandık açılmıştır. Yüksel'e göre bu sandıklar "zaman'ı 'oyun'la öldürme" amacıyla açılmaktadır.²³ Zamanı oyun oynayarak geçirmenin yanı sıra sandıklardan çıkan nesnelere aynı zamanda uyumsuzlukları ortaya çıkarma işlevini de yerine getirmektedir. Sandıkların ilkinden kurmalı oyuncak ayılar, ikincisinden şapka, şemsiye, şişme timsah, su tabancası gibi plaj malzemeleri ve üçüncüsünden ise dünya küreleri çıkmıştır. Oyunun sonunda yazarın yönetmen için bıraktığı not ilginçtir. Yazar, bu oyunu dördüncü sandıktan ne çıkacağını merak eden bir yönetmenin sahneye koymasını gerektiğini söylemektedir.²⁴ Oyunun yazıldığı dönemden günümüze otuz yıllık bir süre geçtiği ve Türkiye'nin de bu süreç içerisinde önemli iktisadi ve politik dönüşümler yaşadığı göz önünde bulundurulursa dördüncü sandıktan çıkabilecek nesnelere oldukça çeşitli olabileceği yorumu yapılabilir. Ancak, dördüncü sandığın sembolik önemini daha da arttıran şey bu sandık metaforu sayesinde yazarın oyunun yazıldığı dönem ve okunacağı, sahneleneceği, hakkında yazılacağı dönemler arasında bir bağ kurabilmiş olmasıdır. Aynı metni günümüzden otuz yıl sonra okuyan kişinin de dördüncü sandığın içine yeni nesnelere koyabilmesi mümkün olacaktır. Dördüncü sandığın içindeki nesnelere Türkiye'nin ekonomik ve politik koşullarından bağımsız olmasalar da evrensel bir içerik taşıyacaklardır. O nesnelere uyumsuzluğun, ezme ve ezilme ilişkilerinin sembolleri olarak görünmeye devam edeceklerdir. Oyun boyunca vurgulanan bu uyumsuzluk bir yabancılaşma

22 A.g.e., 341-342.

23 Ayşegül Yüksel, "Memet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* içinde, (İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 1997), 145.

24 Baydur, "Kamyon", 367.

görünümü sunmaktadır. Yabancılaşma kavramı karakterlerin göç süreçlerinin bir sonucu olarak köy ve kent arasındaki sıkışmışlıklarıyla birlikte kentteki çalışma koşullarının üzerlerinde yarattığı baskının açıklanmasını sağlamaktadır. Bu nedenle yabancılaşma kavramı, Kamyon oyunundaki eleştirel yaklaşımın temeli olarak değerlendirilmekte ve sonraki bölümde gündelik hayatın ritimindeki dönüşümlerle birlikte yorumlanmaktadır.

Yabancılaşma ve Gündelik Hayat Ritimlerinin Dönüşümü

Çalışmanın bu bölümünde, öncelikle oyunun temel eleştirel noktası olan yabancılaşma kavramı Marksist bir perspektiften yorumlanmaktadır. Yabancılaşmanın göç süreci, tüketim kültürü ve çalışma koşullarıyla ilişkisine odaklanan yazarın oyun içerisinde dikkat çektiği noktalar vurgulanmaktadır. Bununla birlikte Lefebvre'in gündelik hayat ve ritimanaliz tartışmalarıyla ilişkili bir biçimde kamyonun aniden durması ile ortaya çıkan durumun bir boş zaman olarak niteliği ele alınmakta ve karakterlerin kırsal ve kentsel mekânlarda deneyimledikleri ritimlerin farkı değerlendirilmektedir. Böylece oyundaki sembolik anlatımla ilişkili bir biçimde Baydur'un yabancılaşma eleştirisinin öne çıkan yönleri vurgulanmaktadır.

Marx 1844 *El Yazmaları*'nda²⁵, yabancılaşma kavramını açıklarken yabancılaşmış emeğin farklı görünümleri olduğundan bahsetmektedir. Ollman, Marx'ın yabancılaşmayı dört ilişki içerisinde ele aldığı vurgulayarak şu şekilde özetlemektedir: “*Bunlar insanın kendi üretici etkinliğiyle, ürünüyle, diğer insanlarla ve türüyle ilişkisidir.*”²⁶ Kamyon oyununda yabancılaşmanın farklı ilişkilerinin veya görünülerinin bir arada ele alındığı görülmektedir. Marx işçinin emeğinin nesneleşmesinin bir sonucu olarak kendi ürettiği ürün için “...*emeğin karşısına yabancı bir şey, kendini üreten den bağımsız bir güç olarak dikilir*”²⁷ yorumunu yapmaktadır. Bu durum dolaylı olarak Kamyon oyununda ele alınmaktadır. Kamyonun yolcuları kamyondaki nesnelere taşımak için görevlendirilmiş olsalar da taşıdıkları nesnelere bir kısmının ne işe yaradıklarını dahi bilmemektedirler.

Marx emeğin kendine başkalaşmasının sebeplerini sorgularken çalışma hakkında şu yorumu yapmaktadır: “*Bir kere, çalışma işçinin dışındadır, yani onun özsel varlığına ait değildir [...] Onun için işçi ancak çalışma dışında kendine gelir ve çalışırken kendisinin dışındadır.*”²⁸ Ollman, Marx'ın yemek yemek, içmek, üremek gibi insanın hayvansal işlevlerini yerine getirirken daha insani görüldüğü hakkındaki yorumlarını, insanın üretici etkinliği sırasında özgür olmayışıyla, tercih hakkı olmayışıyla ilişkilendirerek değerlendirmektedir.²⁹ Özellikle

25 Karl Marx, “Yabancılaşmış Emek”, *1844 El Yazmaları* içinde, çev. Murat Belge, 9. baskı (İstanbul: Birikim Yayınları, 2014), 73-89.

26 Bertell Ollman, “Yabancılaşma Kuramı”, *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı* içinde, çev. Ayşegül Kars, 2. baskı (İstanbul: Yordam Kitap, 2015), 221.

27 Marx, “Yabancılaşmış Emek”, 75.

28 A.g.e., 78.

29 Ollman, “Yabancılaşma Kuramı”, 226-227.

Abuzer karakteri aracılığıyla yapılan sorgulamalar ve sonunda bu karakterin kamyonu terk edişi, sömürü ilişkilerinin ve özgür olunmadığının farkına varılmasını göstermektedir. Örneğin Abuzer, “İş değil bu. Senin Yunuslarla yüzmen iştir, uçurum kıyılarına mısır, çay ekmen iştir. Bu iş değildir. Rezilliktir”³⁰ derken aslında kentteki çalışma hayatı döngüsünün yabancılaştırıcı etkisini sorgulamaktadır. Marx’ın tartıştığı yabancılaşmanın önemli boyutlarından biri de “...işin işçiyeye değil başka birine ait olması, işçinin çalışırken kendine değil başkasına ait olmasıdır.”³¹ Şoför Necati de dahil olmak üzere kamyonun bütün yolcuları bir başkası için çalışmaktadır. Ancak Necati ve diğerleri arasında hiyerarşik bir ilişki vardır çünkü Necati aynı zamanda diğerlerinin işvereni konumundadır. Kamyonda kalan bütün yolcuların dünya küreleriyle oynadıkları son sahneye kadar Necati, işler kötüye giderken bile üstün pozisyonunu korumaya çalışmış ve diğer karakterler onu dinlemese de emir vermeye devam etmiştir. Bununla birlikte, Necati’nin gönülsüzce de olsa kamyonda taşınan malları köylülere satmayı kabul etmesi ve karşılığında aldığı parayı kamyonun diğer yolcularıyla paylaşmamış olması da aralarındaki hiyerarşik ilişkinin tezahürü olarak dikkate değer bir durumdur. Ayrıca, Necati’nin kamyondaki diğer karakterlerden bahsederken bir hakaret olarak “ayı”yı kullanması ve sonrasında Şaban ve Recep’in kamyondan çıkan kurmalı oyuncak ayıları yarıştırmaları karakterler arasındaki eşit olmayan ilişkinin sembolik olarak okuyucuya/seyirciye gösterilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, Recep ve Şaban arasında geçen konuşmada karakterlerin bir başkası için çalışıyor olma ve kendi için çalışıyor olma ayrımını tartıştıkları görülmektedir:

Şaban: *Siyaset ve egonemi diyor gazte! (Biraz okur içinden, dudaklarını çocukça kımlıdarak Durur.) Bir adada yaşıyormuş bu herif.*

Recep: *(Dalmıştır) Kim?*

Şaban: *(Elindeki gazeteyi gösterir) Bu... Ro... Robinson.*

Recep: *Ne adasında? Heybeli’de mi?*

Şaban: *Onu yazmıyor... ama adada yalnızmış... kimsesizmiş.*

Recep: *Haa... Heybeli filan olamaz öyleyse...*

Şaban: *Tabii biraz iş yapması gerekmiş o zaman...*

Recep: *Ne zaman?*

Şaban: *Yalnız kalınca... aletler yapmış...*

Recep: *Ne aleti? Televizyon filan mı?*

Şaban: *Yok lan... aklın fikrin telefisyonda... Kazma, kürek, çapa filan yapmış herif... ekip biçmek için... Sonra iskemle, masa, yatak filan... Ok, yay, olta yapmış... Avlanıp da garnını doyurecek garibim...*

Recep: *(Şüpheli) Bunlar gaztede mi yazıyor?*

Şaban: *Hee.. bir saattir bunu okuyom lan... Herifin gemisi batmış da adaya çıkmış. Tek başına herif... Batan gemiden kâğıt mürekkep filan da gurtarmış... arada yazıp çiziktiriyor da... Ama hayatta galmak için çalışmak zorunda... Çalışıyor ama şikayetçi değil... çünkü... gendisi için, şahsı namına çalışıyor.*

Recep: *Saçmalama lan Şaban, herkes gendüne çalışır.*

Şaban: *Buradaki yazıya göre öyle değilmiş ukela İrecep İfendi!*

30 Baydur, “Kamyon”, 357.

31 Marx, “Yabancılaşmış Emek”, 78.

Recep: Gaztede her okuduğuna inanma oğlum...

Şaban: Adada öyle değil diyor... (Gazeteye bakar) Ortaçağda herkes birbirine muhtaçmış ama kâr edenler herkesin bir güççük gısmıymış...

Recep: At ulan o gazteyi elinden! Abuk subuk şeyler okuyup kafamı bozma yine.³²

Oyun boyunca açılan sandıklar karakterlerin bir süreliğine de olsa yaşadıkları olumsuz durumun baskısından kaçabilmelerini sağlamıştır. Sandıklardan çıkan nesnelere kullanarak şakalaşmaları onları içinde buldukları durumdan uzaklaştırmış görünmektedir. Benzer bir uzaklaşma deneyimi Huizinga'nın oyun kavramını tanımlayan ifadesinde bulunmaktadır. Huizinga oyun için şu tanımlı yapmaktadır: “Oyun ‘gerçek’ hayatın dışına çıkıp kendine özgü doğası olan geçici bir faaliyet alanına girmektir.”³³ Kamyonun içindeki nesnelere ve Şaban'ın bilmecesi Huizinga'nın bahsettiği gerçek hayatın dışına çıkılıp oyuna özgü bir alana girilmesini sağlamıştır. Kamyonun bozulması ile çaresiz kalan ve işin yetişmeyecek oluşunun baskısını yaşayan yolcular, oynadıkları oyunlarla geçici bir süre için de olsa sorumluluklarından özgürleşmişlerdir. Bu özgürleşme deneyimi gündelik hayat içerisindeki bir kırılma ile ortaya çıkmıştır ve bu sayede karakterlerin çalışma zamanları bir boş zaman niteliği kazanmıştır.

Lefebvre, “çalışma - ailevi ve ‘özel’ yaşam - boş vakit”i gündelik hayatın öğeleri olarak tanımlamaktadır.³⁴ Kamyon oyununda çalışma vaktinin içerisinde, beklenmedik bir anda kendini dayatan bir boş zaman ortaya çıkmıştır. Çalışma zamanı ve boş zamanın ön-belirli olduğu çalışma ilişkileri içerisinde planlanmadan, bir anda ortaya çıkan bu boş zaman, gündelik hayatın ritminde bir değişime sebep olmuştur. Şener, Kamyon oyununda gündelik hayatın beklenen, olağan akışında yaşanan bu değişimi Baydur'un diğer oyunlarına benzer bir biçimde bu oyununda da bir “ara mekân ve ara zaman aralığı”³⁵ yaratması olarak yorumlamaktadır. Lefebvre boş vakti tanımlarken gündelik hayatla ilişkisine atıfta bulunmaktadır: “Boş vakit gündelik olanın içinde gündelik-olmayan olarak ortaya çıkar.”³⁶ Kamyonun aniden durmasıyla da Lefebvre'in bahsettiği gündelik-olmayan ve karakterler açısından varlığı öngörülememiş olan boş zaman ortaya çıkmıştır. Karakterler sandıktan çıkan nesnelere ilgilenirken aslında boş zamanlarını geçici bir süre de olsa özgür olabildikleri bir oyun zamanına çevirmiş görünmektedirler. Bu boş zaman, karakterlerin çalışma koşulları ve göç sebebiyle yaşadıkları yabancılaşmadan uzaklaşabilmelerine fırsat sağlamış gibi görünse de yazarın yabancılaşma eleştirisi kamyondan çıkan nesnelere üzerinden devam etmektedir.

Baydur, rençberlerin kamyondaki nesnelere ne olduklarını ve ne işe yaradıklarını bilmeden bu nesnelere sahip olmaya çalışmalarının altını çizerken tüketim nesnelere duyulan arzuyu

32 Baydur, “Kamyon”, 363-364.

33 Johan Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Kültür İçindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme*, çev. Orhan Düz (İstanbul: Alfa Yayınları, 2018), 19.

34 Henri Lefebvre, “İkinci Baskıya Önsöz,” *Gündelik Hayatın Eleştirisi I* içinde, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012), 37.

35 Şener, “Memet Baydur Tiyatrosu” 121.

36 Lefebvre, “İkinci Baskıya Önsöz”, 46.

eleştirmektedir. Marx'ın tüketicilerin ürünlerin üretiminde söz sahibi olmayışlarını eleştirmesini değerlendiren Ollman, “*bu durumda insanın kişiliği, kendi ürününün merhametine kalmıştır; ürünleri onun ne arzu edeceğini belirler ve insanın kişiliği, arzu ettiği şeyi alacak hale gelir*”³⁷ yorumunu yapmaktadır. Marcuse ise insan gereksinimlerinin ön-koşullandırılmış olmaları sebebiyle yanlış gereksinimler bulunduğundan söz etmektedir. “*Reklamlarla uyum içinde dinlenme, eğlenme, davranma ve tüketme, başkalarının sevdiklerini sevmeye ve nefret ettiklerinden nefret etme*”³⁸ gereksinimlerinin çoğunun yanlış gereksinimler içerisinde olduğunu ifade etmektedir. Marcuse'ye göre bu gereksinimlerin en önemli özelliği bireyler kendini bunlarla özdeşleştirmiş olsa bile dışsal güçler tarafından belirlenmiş olmalarıdır.³⁹ Kellner'a göre Marcuse'nin tartışması, metaların ve tüketimin, ileri kapitalizmin yeniden üretilmesi ve bireyin de ileri kapitalizme entegre edilmesini sağlama işlevini yerine getirdiğini vurgulamaktadır. Tüketimin öne çıktığı kapitalist ilişkiler içerisinde bireylerin değerleri, ihtiyaçları ve davranışları dönüşmektedir.⁴⁰ Marcuse'nin tüketim toplumu eleştirilerine benzer bir şekilde, karakterlerin ne işe yaradıklarını bilmedikleri ve doğrudan yaşamsal ihtiyaçlarına karşılık vermeyen nesnelere arzularını oyundaki yabancılaşma eleştirisinin bir başka görünümünü oluşturmaktadır.

Kamyon oyununda Baydur'un tüketim toplumuna yönelik eleştirisi yalnızca metalara duyulan bireysel arzu ile sınırlı değildir. Yazar tüketim kültürünün sadece kentle ilişkilendirilemeyecek bir boyutta olduğunu ve bu nedenle karakterlerin kamyonu terk etmelerinin onları tüketim ideolojisinin egemen olduğu ilişkiler ağından çıkaramayacağını sinyallerini vermektedir. Oyunda neredeyse bütün karakterler göç sürecini deneyimlemiştir. Kimi köyünden büyük şehirlere göç ederken kimisi de bir süreliğine Almanya'da bulunmuştur. Bu nedenle göç deneyimi oyunda ön planda tutulurken yaratmış olduğu kültürel çatışma, tüketim kültürüne yönelik eleştirilerle birlikte ele alınmaktadır. Karakterlerin konuşmaları sırasında memleketlerine duydukları özlem vurgulanmaktadır. Ancak kamyonun yakınlarında bozulduğu Yanbolu köyüne bakıldığında kent kültüründen uzak, nostaljik bir köy yerine televizyonun her evde bulunduğu ve tüketim kültürüne entegre olmuş bir köy karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Yanbolu'da yaşayan köylülerin kamyondaki nesnelere sahip olmak için para harcamaktan çekinmeyen kişiler olarak sunuldukları görülmektedir. Bununla birlikte, Marcuse'nin yanlış gereksinimlerden bahsederken reklamlara yaptığı vurguda olduğu gibi karakterler Şaban'ın ısınacağını düşünmeden yanında kola getirmesi hakkında konuşurken Şaban televizyonda reklamları hiç kaçırmadığından bahsetmektedir:

37 Ollman, “Yabancılaşma Kuramı”, 235.

38 Herbert Marcuse, *Tek-Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 1997), 17-18.

39 A.g.e., 18.

40 Douglas Kellner, “Critical Theory, Commodities and the Consumer Society”, *Theory, Culture and Society* 1, no. 3, (1983): 67.

Recep: (Kamyonun altında yatan Şaban'a seslenir) Heoyy, su geldi, ister misin?

Şaban: Yok istemem. Ben bir kakala içeceğim.

Recep: Ne?

Şaban: (Torbasını karıştırır) Şeherden almıştım yola çıkmadan önce bir tene...

Recep: Ne almıştın?

Şaban: Kakala...

Recep: O da neyin nesi?

Şaban: Kakala ile cıbıs aldım bir paket ilen...

Recep: Ne diyorsun lan oğlum?

Şaban: (Torbadan bir şişe koka-kola çıkarır) De-he! Kakala içip serinle! (Bir pakette cıbıs çıkarır) Cıbıs ile biraber pek güzel!

Recep: (Güler) Ulan dilini eşek arısı soksun e mi? GokaGula'ya Kakala diyo, duydun mu Necati abi?

Necati: Medeniyetsiz heyvan, nolcek!

Şaban: Tilivizyonda da öyle diyorlar.

Necati: (Kamyon'dan iner ikına sıkına) Ne diyolla?

Şaban: Kakala gibisi yohtur diyollar. (İçer)

Necati: Seyrediyon mu tilivozyon?

Şaban: Hepisini değil. Reklamları hiç geçiririz. Bir de aklak saatini...

Necati: Ehlak ulan ehلاك!⁴¹

Yabancılaşma ve gündelik hayat analizine ilişkin olarak oyun içerisinde öne çıkan bir başka nokta da karakterlerin zaman deneyimidir. Abuzer bekleyiş halini kabullenmiş görünmektedir ve bekleyişe dair bir şikâyetle bulunmamıştır. Ancak Recep ve Şaban bekleyişten şikâyet etmişler ve sıkıldıklarını belirterek sandıkların da açılmasına sebep olmuşlardır. Karakterlerin birkaç saatlik zamanı farklı şekillerde deneyimlemiş olmalarının bir başka sebebi de çalışmaya devam etmek veya işten ayrılmak; kente gitmek veya köye dönmek gibi konularda birbirlerinden farklı düşünmeye başlamaları olmuştur. Kamyonun şoförü ve içindeki mallardan birinci derecede sorumlu olan Necati işi yetiştirememesi ve geç kalma endişesiyle yola devam etmeye çalışırken oyun boyunca sakinliğini koruyan Abuzer kamyondan ayrılarak köyüne dönmeye karar verdiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte yazar, şehirli-köylüler ve köylüler arasında zamanın algılanışı ve gündelik hayatın ritmi konusunda bazı ayrımları da işaret etmektedir. Örneğin kamyonu tamir etmesi beklenen usta için rençber Zülfü “*Valla belli olmaz onun işi... Hemen de gelir, altı ay sonra da...*”⁴² demiştir. Köylüler, Angut Memet/İsmail'in kiraz bayramına gittiğini ve benzincide olmadığını söylemiştir. Geri dönmemesinin hemen ya da altı ay sonra gerçekleşebileceği bilgisini veren yazar, bunu köylülerin kamyondakilere oynadığı bir oyun, şaka olarak sunmaktadır. Ancak, bu durum aynı zamanda kentte ve kırdaki zamanın ve çalışmanın ritmi konusunda da önemli öğeler barındırmaktadır. Başta Necati olmak üzere kamyonun yolcuları bir an önce yola koyulup işi yetiştirme telaşındayken, köylüler iş ve boş

41 Baydur, “Kamyon”, 326-327.

42 A.g.e., 350.

zaman vakitlerini düzenleme konusunda daha esnek görünmektedir. Ayrıca, bir süre sonra kamyon yolcularından Abuzer, bir döngü şeklinde tarif ettiği işten ayrılabilmek için kamyonu terk etmiştir. Abuzer'in çalışma koşullarını sorgularken işin sürekli bitip tekrar başlıyor oluşundan yakınmasını gündelik hayatın tekrar eden ritimleriyle ilişkilendirerek yorumlamak mümkündür.

Lefebvre, “psikoloji, sosyoloji, etnoloji, biyoloji ve hatta fizik ve matematik”⁴³ gibi farklı disiplinlerden yararlanan, beden bir metronom görevi gördüğü, mekâna ve zamana duyarlı olan ve bir tarafıyla şiirsel olana yaklaşan bir ritimanaliz yaklaşımı tanımlamaktadır.⁴⁴ Lefebvre'e göre ritimlerin analiz edilmesi gündelik hayat döngülerinin anlaşılabilmesini sağlamaktadır. Lefebvre, birbiri ile etkileşimde olan, döngüsel ve doğrusal olarak isimlendirdiği iki farklı tekrar olduğundan bahsetmekte ve döngüsel tekrarlar doğadan gelirken, doğrusal olanların toplumsal pratikten kaynaklandığını belirtmektedir.⁴⁵ Lefebvre ve Catherine Régulier birlikte yazmış oldukları *Akdeniz Şehirleri İçin Bir Ritimanaliz Denemesi*'nde, ritim analizinin bir ritmin belirli bir mekânla ilişkilendirilmesi ile mümkün olduğunu belirtmekte ve şu şekilde açıklamaktadırlar: “*Ritim daima belli bir yerle, ister kalp, gözkapaklarının kırışması, bir sokağın devinimi veya bir valsın temposu olsun, kendi yeriyle bağlantılıdır.*”⁴⁶ Kamyon oyununda da çalışma ve boş zaman ikiliği kent ve kır mekânlarında yaşanan ritim değişikliği üzerinden vurgulanmıştır. Şehirler arasında bir döngü olarak tekrarlanması beklenen taşıma işleminin rutin işleyişi kamyonun durmasıyla sekteye uğramıştır. Kentle ilişkilendirilen nesnelere dolu olan kamyonun kırdı, dağ başında bozulup durması bir ritim bozukluğu, Lefebvre'in tabiriyle aritmi yaratmıştır.⁴⁷

Reid-Musson, Lefebvre'in ritimanaliz yaklaşımının orijinal bağlamı olan kentsel mekânlar dışında kırsal alanlara da uygulanabileceğini ifade etmektedir. Kanada'da göçmen tarım işçilerinin çalışma ve boş zaman ritimlerine ilişkin ampirik çalışmasında, tekrarlar ve ritimlerin baskı ve emek sömürsünün yapılandırılmasına hizmet edebileceğini ve bu sayede var olan güç ilişkilerinin pekiştirilebileceğini vurgulamaktadır.⁴⁸ Tekrar eden ritimlerin bir baskı aracına dönüşebileceğine ilişkin benzer bir yorum, oyun içerisinde Abuzer'in köyüne dönme kararını açıklamasından sonra Şaban'la aralarında geçen diyalogda bulunmaktadır:

Şaban: Nereye gidiyorsunuz? Otur oturduğunuz yerde allasen Abuzer Abi..

Abuzer: Köye dönüyorum Şaban. Yetti artık.

Şaban: Abi... şu kamyon tamir olsun bir kere. Malı İstanbul'a devirip nereye taşıyacaksak taşıyalım. Paramızı alalım. Ondan sonra gidersin köyüne.

43 Henri Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, çev. Ayşe Lucie Batur (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017), 48.

44 A.g.e., 45-50.

45 A.g.e., 32.

46 Henri Lefebvre ve Catherine Régulier, “Akdeniz Şehirleri İçin Bir Ritimanaliz Denemesi”, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat* içinde, çev. Ayşe Lucie Batur (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017), 113.

47 Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, 96.

48 Emily Reid-Musson, “Intersectional Rhythmanalysis: Power, Rhythm, and Everyday Life”, *Progress in Human Geography* 42, no:6, (2018): 890.

Abuzer: Yok.

Şaban: Neymiş yok?!

Abuzer: Öyle olmuyor. Parayı alıyoz, yeni bir hamallık çıkıyor, git getir, indir, bindir, çıkart, boşalt, ezil büzül, sil baştan. Levanta kokulu yastık yüzlerine kafamı koyup açık havada uyumayı, ava çıkmayı, domuz sıkısı boğma rakı içmeyi özlemesem bile, dağları özliyorum. Sonu yok bu işin.⁴⁹

Lefebvre ritimleri analiz edebilmenin, tamamen olmasa da ritimlerin dışına çıkmakla mümkün olduğunu söylemektedir. Bunun analiz için gerekli olan dışsallığı yaratacağını ifade etmektedir.⁵⁰ Kamyon yolda ilerlerken karakterler hep birlikte hareket etmişlerdir. Ancak kamyonun aniden durması sonucunda karakterler arasında uyumsuzluk ve çatışma başlamıştır. Kamyonun ve yolcularının kentler arasındaki hareketi kesintiye uğramış ve bu kesinti, yolcuları çeşitli sorgulamalara yöneltmiştir. Gündelik hayatın ritminde yaşanan bu değişim, oyun kişilerine kendi hayatlarını analiz edebilmelerini sağlayacak dışsallık imkânını vermiştir. Örneğin Şener'in, konuşmalarının "halk bilgisi" ayarında olduğu ve "yazarın düşüncelerine tercüman"⁵¹ olduğu yorumunu yaptığı Abuzer karakteri, bu aritminin bir tezahürü olarak kendi çalışma koşullarını sorgulamış ve kent mekânından kır mekânına geçmenin bir kurtuluş olacağı sonucuna varmıştır. Bu sorgulama sürecinde Abuzer'in tek başına piyano taşımak zorunda kalışını anlatması ve bunun onda yaratmış olduğu ezme-ezilme ilişkilerine ilişkin farkındalığa değinmesi dikkat çekicidir. Baydur, Abuzer karakterini konuşturarak doğrudan ve diğer karakterlerin oynadıkları oyunlar ve kamyondan çıkan nesnelere aracılığıyla dolaylı olarak çalışma döngüsünün ve tekrar eden ritimlerinin emek sömürüsü ve yabancılaşma ile ilişkisini vurgulamakta, toplumsal hiyerarşi ve güç ilişkileri konularını oyunun merkezinde tutmaktadır.

Lefebvre'e göre toplumsal ilişkilerdeki güç ve ittifak ilişkilerinin analizi ritimlerle ilişkilidir. İttifak için farklı ritimler arasında uyum olmasının ve çatışma için de ritmi olmasının gerekli olduğunu belirtmektedir.⁵² Kamyon oyunundaki ritim farklılıklarını hem semboller düzleminde hem de durumlar üzerinden görebilmek mümkündür. Sembolik olarak yorumlayacak olursak kamyonda taşınan nesnelere ve kır hayatı arasındaki uyumsuzluk bir çatışma unsuru olarak görünmektedir. Örneğin, kamyon içerisindeki nesnelere kent hayatına aittir ve kırdaki birincil çağrışımlarını kaybetmişlerdir (bir deniz oyuncuğu olan şişme timsahın köylüler tarafından canavar olarak adlandırılması gibi⁵³). Bir diğer uyumsuzluk ise karakterlerin bekleyiş sürecindeki sorgulamaları sonucunda yaşanmaktadır. Karakterler kamyonda beklemeye devam edip çalışma döngüsünü sürdürmek ve kamyondan ayrılarak döngüden çıkabilmek konusunda farklı hareket etmişlerdir. Ancak yazar, perde kapanıp tekrar açıldıktan sonra son sahnede karakterlerin bulunmadığını, yalnızca dünya küreleri ve kamyonun kaldığını söylemektedir. Karakterlerin

49 Baydur, "Kamyon", 357.

50 Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, 53.

51 Şener, "Memet Baydur Tiyatrosu", 122.

52 Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, 96.

53 Baydur, "Kamyon", 350.

kamyonu terk etmek konusundaki nihai kararları yoruma açık bırakıldığı için bu son sahne Necati, Recep ve Şaban'ın da Abuzer gibi kamyonu terk etmiş olabileceklerini akla getirmektedir.

Kamyon oyununda aniden ortaya çıkan boş zaman hem gündelik hayatın değişen ritmi ile birlikte bir sorgulama sürecini hem de karakterlerin özgürlük deneyimi olarak bir oyun zamanını göstermektedir. Ancak bu boş zamana ilişkin önemli bir diğer nokta ise bunun aynı zamanda bitmeyecek gibi görünen bir bekleyiş hâli olmasıdır. Bu bekleyişin ne kadar süreceğine dair yaşanan belirsizlik oyunda gerilimin artmasına sebep olmuştur. Yolcuların zaman zaman yardım bulmak amacıyla kamyonun bulunduğu alandan ayrılmaları ve köylülerle olan konuşmaları bu bekleyişin hiç bitmeyeceğine dair mesajlar taşımıştır. Yazar, okuyucuyu/seyirciyi oyun karakterleriyle birlikte bekleme ediminin içine dahil etmiştir. Benzer bir durumu Beckett'in Godot'yu Beklerken⁵⁴ oyununda görmek mümkündür. Şener'e göre Vladimir ve Estragon'un dramı gelmeyeceğini bildikleri Godot'yu beklemeye devam etmelerinden, bekleme oyununu sürdürmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu bekleme oyununu bir kendini var etme çabası olarak değerlendiren Şener, oyun için "gülüncü düşündürücü olana dönüştürür"⁵⁵ demektedir. Benzer bir şekilde Kamyon oyununda da bekleme süreci uzadıkça oyunun düşündürücü ve sorgulatacı yönü ön plana çıkmaktadır. Beklenen kişi bir oyunda Godot, diğerinde ise Angut Memet/İsmail'dir. Her iki oyunda da beklemenin huzursuzluğu, asla sahnede görmediğimiz ama başka karakterler aracılığıyla her zaman varlıkları bize hatırlatılan bu iki karakter sayesinde yaratılmaktadır. Kamyon oyununda bekleyiş ve belirsizlik uzadıkça ritim farklarının görünürlüğü artmış ve oyunsuluk içerisinde sunulan yabancılaşma eleştirisi okuyucunun/seyircinin, karakterlerin durumunu anlayabilmek için üzerinde düşünmek zorunda kaldığı bir duruma dönüşmüştür.

Sonuç

Yüksel, Memet Baydur tiyatrosunu değerlendirdiği yazısında şu çıkarımda bulunmaktadır: "Baydur, 'özel' bir zamanda ve 'özel' bir durumda dondurduğu oyun kişilerini irdelerken 'genel' olanı, 'sıradan' olanı, 'kolay algılanabileni' değil, genel olanın, sıradan olanın, kolay algılanabilenin ardında gizlenen 'özel' i aramaktadır."⁵⁶ Kamyon oyununda da Baydur, şehirler arasında bir döngü olarak devam etmesi gereken zamanı ve kamyonu kırsal bir mekânda, bir dağ başında dondurarak bu özel durumu yaratmıştır. Bu özel durum sayesinde yazar köyden kente göç, işçi sınıfının çalışma koşulları ve tüketim kültürü hakkındaki eleştirilerini karakterlerin deneyimleri ve absürt durumlar üzerinden sunabilmiştir. Bu çalışmada, yazarın eleştirel tutumunun odağında bulunan yabancılaşma kavramı, gündelik hayat ritimleriyle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Lefebvre tarafından önerilen ritimanaliz yaklaşımı ile kırsal ve kentsel mekânlar arasındaki ritim farkları vurgulanmış ve tekrar eden ritimlerin yarattığı baskıcı çalışma döngüsünün karakterler üzerindeki etkisi ele alınmıştır.

54 Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*, çev. Uğur Ün ve Tarık Günersel (İstanbul: Kabcacı Yayıncılık, 2014).

55 Sevda Şener, "Tiyatroda Gelenekten Modern Sonrasına Oyun İçinde Oyun", *Dram Sanatı* içinde, 2. baskı (İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları, 2011), 105-106.

56 Yüksel, "Memet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", 154.

Kamyon oyununda yabancılaşma eleştirisine çok katmanlı olarak yer verilmektedir. Karakterlerin çalışma koşullarının yol açtığı emek sömürüsü vurgulanırken aynı zamanda tüketim kültürü eleştirisi yapılmaktadır. Kamyondan çıkan nesnelere sahip olmak isteyen köylüler ve kentte gördükleri ancak yiyemedikleri meyvelerden, sahip olmadıkları ama taşıdıkları metallerden bahseden karakterler üzerinden Baydur'un tüketim kültürünü eleştirmekte olduğu ve yarattığı statü temelli farkı vurguladığı yorumu yapılmıştır. Bununla birlikte, oyun içerisinde köy ve kent mekânlarına ilişkin farklılıklara yapılan vurgu öne çıkmaktadır. Ne kentli olabilen ne de köylü kalabilen karakterlerin durumları bu mekânlardaki çalışma ve gündelik hayat ritimlerinin farkı ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Kentteki tekrar eden çalışma ritimlerinin bir baskı unsuru oluşturduğu ve bu durumda karakterlerin baskıcı çalışma ilişkilerinden uzaklaşabilmelerinin yolunun oyun içerisinde kamyonu terk etmek olarak ele alındığı değerlendirilmiştir.

Teşekkür: Değerli önerileri için Ozan Ekin Derin'e teşekkür ederiz.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Acknowledgements: We would like to thank Ozan Ekin Derin for his valuable suggestions.

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.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Baydur, Memet. "Okumak ve Yazmak.", *Hepsini Okudunuz Mu?*, 29-31. İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1996.
- Baydur, Memet. "Oyunların Önemi Üzerine (1).", *Ucello'nun Kuşları*, 319-321. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Baydur, Memet. "Memet Baydur'la Buluşma: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Etkinliği.", *Elveda Dünya Merhaba Kâinat*, editör Sevda Şener, Ayşegül Yüksel ve Filiz Elmas, 59-69. İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 2002.
- Baydur, Memet. "Kamyon.", *Tiyatro Oyunları*, 319-367. 2. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Beckett, Samuel. *Godot'yu Beklerken*. Çeviren Uğur Ün ve Tarık Günersel. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2014.
- Buzcu, Hasan İrfan ve Ezici, Türel. "Memet Baydur Dramaturgisi: Yaşam – Oyun İlişkisinden 'Oyun İçinde Oyun' Stratejisine." *Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma E-Dergisi* 6, (Ocak 2018): 39-52.
- Erman, Tahire. "The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse." *Urban Studies* 38, no. 7 (June 2001): 983–1002.
- Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. 3. baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Oyunun Kültür İçindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme*. Çeviren Orhan Düz. İstanbul: Alfa Yayınları, 2018.
- Kellner, Douglas. "Critical Theory, Commodities and the Consumer Society." *Theory, Culture and Society*, 1, no.3 (1983): 66-83.
- Lefebvre, Henri. "İkinci Baskıya Önsöz.", *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, 9-105. Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012.
- Lefebvre, Henri. *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*. Çeviren Ayşe Lucie Batur. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.
- Lefebvre, Henri ve Régulier, Catherine. "Akdeniz Şehirleri İçin Bir Ritimanaliz Denemesi.", *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, 111-126. Çeviren Ayşe Lucie Batur. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.
- Marcuse, Herbert. *Tek-Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*. Çeviren Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 1997.
- Marx, Karl. "Yabancılaşmış Emek.", *1844 El Yazmaları*, 73-89. 9. baskı. Çeviren Murat Belge. İstanbul: Birikim Yayınları, 2014.
- Ollman, Bertell. "Yabancılaşma Kuramı.", *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*, 213-359. 2. baskı. Çeviren Ayşegül Kars. İstanbul: Yordam Kitap, 2015.
- Reid-Musson, Emily. "Intersectional Rhythmanalysis: Power, Rhythm, and Everyday Life." *Progress in Human Geography* 42, no: 6, (2018): 881-897.
- Şener, Sevda. "Memet Baydur Tiyatrosu." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 31, no: 1 (Ocak, 2011): 109-140.
- Şener, Sevda. "Tiyatroda Gelenekten Modern Sonrasına Oyun İçinde Oyun." *Dram Sanatı*, 97-110. 2. baskı. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2011.
- Yüksel, Ayşegül. "Memet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı.", *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, 133-156. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.
- Yüksel, Ayşegül. "Memet Baydur Başını Alıp Gitmiştir: Neyse ki Oyunları Bizde." *Elveda Dünya Merhaba Kâinat*, editör Sevda Şener, Ayşegül Yüksel ve Filiz Elmas, 22-30. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2002.
- Yüksel, Ayşegül. "Memet Baydur: Oyunu 'Oyun' Kılmak." *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*, 213-220. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2013.



Publications in the Field of Theatre: Bibliometric Analysis of International Theatre Studies

Uğur Ada¹ , Beytullah Karagöz² 



¹Asst. Prof. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa University,
Faculty of Education, Department of Foreign
Languages Teaching, Tokat, Türkiye

²Assoc. Prof. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa University,
Faculty of Education, Department of Turkish and
Social Sciences Education, Tokat, Türkiye

ORCID: U.A. 0000-0002-0346-0753;
B.K. 0000-0003-2966-8226

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Uğur Ada,
Tokat Gaziosmanpaşa University, Faculty of
Education, Department of Foreign Languages
Teaching, Tokat, Türkiye

E-mail/E-posta: ugur.ada@gop.edu.tr

Submitted/Başvuru: 10.08.2022

Revision Requested/Revizyon Talebi:
26.10.2022

Last Revision Received/Son Revizyon:
02.11.2022

Accepted/Kabul: 03.11.2022

Citation/Atıf:

Ada, Uğur, Karagöz, Beytullah. "Publications in the Field of Theatre: Bibliometric Analysis of International Theatre Studies" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 37-57.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1160371>

ABSTRACT

The purpose of this study is to examine international publications in the field of theatre using bibliometric analysis methods. For this purpose, scientific articles published in the journals listed in Web of Science are analysed. A total of 8,047 articles published from 1975 to 2021 are included in the analysis. Descriptive bibliometric analysis and social network mapping method are used to examine data. According to the analysis, the first three countries that have contributed the most to the field of theatre are the USA, England and Canada. In terms of citations, the most cited articles in the field are also published in the most cited journals in the field. Moreover, the most frequently cited books in the field are related to publications that improve the intellectual structure of the field. In terms of co-author citation analysis, our study shows that the most frequently cited authors are Shakespeare, Brecht, Boal, Schechner and Beckett.

Keywords: Theatre, Drama, Performance, International Theatre Studies, Bibliometric Analysis



Introduction

Witnessing both the relatively hidden and explicit narratives of history, theatre is a distinctive field of art that transforms individual and social experiences – which are shaped in parallel with the circumstances of definite time periods – into a creative act with/for/by the participants or audience. Theatre, which constantly recasts itself by going through both supportive and discouraging processes depending on the cultural, political, economic, and artistic developments of the time, takes place at every moment of life. In this long historical process up to the present the development of theatre as an art has enabled it to evolve into a very varied genre both in practice and content, and hence it has come into prominence as a comprehensive term.

The most common definition cited to emphasize the inclusive characteristic of theatre leads scholars and art lovers to the play *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*, one of the most intense and impressive tragedies of all time. The rhetoric “*Play’s the thing ...*”¹ conveyed by British playwright William Shakespeare through Hamlet, the protagonist of the tragedy, provides an insight into the sophisticated functionality of theatre at the present time. ‘The thing’, which literally mediated the search for human nature and the reality of life 420 years ago, has a wide scope including different theatrical processes and practices today. ‘The thing’, which has now moved out of traditional theatre buildings, is performed by amateur and/or professional actors, actor/teachers, participants, practitioners, and facilitators for/with audiences who differ in language, religion, race, gender, age, occupation, social and economic background, education and upbringing in places such as hospitals, museums, prisons, schools, parks and gardens, heritage sites, and even on the street.² Collaborating with different disciplines such as dance, music, education, technology, history, health, and culture, ‘the thing’ fulfills different objectives including those that relate to artistic, political, educational, cultural, therapeutic, and entertainment purposes.³

Since the 1990s theatre has been classified under the domain of the performing arts as one of the creative industries^{4,5}, and its multi-, inter- and intradisciplinary structure has also attracted the interest of researchers from various disciplines^{6,7} thus generating prolific and

1 William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (London & New Haven: York University, 2003), 92.

2 Uğur Ada, *Eğitimde Tiyatro: Theatre in Education* (Ankara: Pegem Akademi, 2021), v.

3 Anthony Jackson, *Theatre, Education and The Making of Meanings: Art or Instrument?* (Britain: Manchester University Press, 2007).

4 David Throsby, “Modeling the Cultural Industries,” *International Journal of Cultural Policy* 14, no. 3 (2008).

5 Unesco, *Statistics on Cultural Industries: Framework for the Elaboration of National Data Capacity Building Projects* (Bangkok: Office of the UNESCO Regional Advisor for Culture in Asia and the Pacific, 2007).

6 Bridget Keehan, “Theatre, Prison & Rehabilitation: New Narratives of Purpose?” *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 20, no. 3 (2015).

7 Belén Massó-Guijarro, Purificación Pérez-García and Cristina Cruz-González, “Applied Theatre as a Strategy for Intervention with Disadvantaged Groups: A Qualitative Synthesis.” *Educational Research* 63, no. 3 (2021).

relevant studies worldwide. There is an extensive scientific literature, as is reflected by the plethora of articles, book chapters, and proceeding papers in the field, verifying the broadening theoretical and applied practices of the field from global, regional or local perspectives. This heterogeneous comprehensiveness of knowledge on theatre which has particularly been expanding in the first quarter of the 21st century (WoS, 2000-2022, n=58,606) urges scholars to carry out bibliometric studies to reveal a systematic overview of scientific research. Scholars carry out bibliometric research for a variety of reasons such as to introduce national and international contributions to the field⁸, put forward statistical analysis of publications and collaborations⁹, and to “explore the intellectual structure of a specific domain in the extant literature”¹⁰. It empowers scholars to find new and emerging areas of research¹¹, produce new ideas for research¹² and specify research priorities in order to manage large amounts of scientific data and research input.¹³

In consideration of the literature, bibliometric theatre studies comprise of research that gives particular importance to certain fields of study and definite document types. The research scope of these studies is based on playwrights,^{14, 15} movements,^{16, 17} historical periods,^{18, 19} sub-

-
- 8 Organisation for Economic Co-operation and Development, *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities* (France: OECD), <https://doi.org/10.1787/9789264239012-en>.
 - 9 Alan Pritchard, “Statistical Bibliography or Bibliometrics.” *Journal of Documentation*. 25, no. 4 (1969).
 - 10 Naveen Donthu, et al. “How to Conduct a Bibliometric Analysis: An Overview and Guidelines.” *Journal of Business Research* 133 (2021): 285.
 - 11 Jean-Pierre V. M., Héribel, “Historical Bibliometrics: Its Purpose and Significance to the History of Disciplines.” *Libraries & Culture* 34, no. 4 (1999): 381.
 - 12 Ivan Zupic, and Tomaz Čater, “Bibliometric Methods in Management and Organization.” *Organizational Research Methods* 18, no. 3 (2015): 430.
 - 13 İzzet Şeref and Beytullah Karagöz, “A Bibliometric Profile of Literature of Turkish Language Education-Teaching: A Case Study of 9th International Language Education-Teaching Conference.” *Journal of Alternative Education Studies* 4, no. 1 (2019): 109.
 - 14 Susan Bennett, “The world Shakespeare Bibliography 1987-1994 on CD-ROM.” *Theatre Survey* 39, no.2 (1998).
 - 15 Maria Del Carmen Simon Palmer, “Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía.” *Arbor-Ciencia Pensamiento Y Cultura* 182, no.721 (2006).
 - 16 Luca Ruggio, “Il Teatro Umanistico In Europa: Risultati E Prospettive Di Ricerca.” *Lettere Italiane* 70, no.1 (2018).
 - 17 Susan Steadman, *Dramatic Re-visions: An Annotated Bibliography of Feminism and Theatre, 1972-1988* (USA: American Library Association, 1991).
 - 18 Komla Aggor and Carolyn Harris, “El Drama Español de los Siglos XX y XXI: Bibliografía Selecta del Año 2001” *Estreno-Cuadernos Del Teatro Espanol Contemporaneo* 29, no. 1 (2003).
 - 19 Kevin Curran, “Recent Studies in Tudor and Stuart Drama.” *SEL Studies in English Literature 1500-1900*, 57, no. 2 (2017).

genres,^{20, 21} theorists and practitioners²², the relationship with other disciplines²³ and geographical areas and countries^{24, 25}. The bibliographical context of these studies generally embraces materials from the following main types of sources: (1) Books (2) Pamphlets (3) Journals (4) Dissertations (5) Playtexts (6) Reviews (7) Library catalogues. The studies, some of which are annotated by the same or different scholars after a while, only center upon the theatre as a field²⁶ or evaluate the publications on theatre as a part of the compiled literature of genres²⁷ such as poetry, short story, etc. The main objective is to indicate and scrutinize the complete listing of publications on the refined areas of theatre discipline to reveal representations of literature that may prove valuable to researchers.

It is within the abovementioned context that scientific literature is scrutinized to exemplify bibliometric studies on theatre as a discipline. Brown, Rappaport, Rubin and Wang presented an annotated world theatre bibliography and cumulative index of book series, *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. The scholars documented “theatre books ... in the second half of the twentieth century ... to create intercultural and non-colonial world map of theatrical activity.”²⁸ Sheppard, Costello and Dodaro include “all playwrights ... influential figures who lived past 1899 to record current scholarship, criticism, and commentary that may prove valuable to students of dramatic literature and, to a lesser extent, of theatre history.”²⁹ Igweonu collects prominent resources on African theatre published since 1990. The compiled publications included in the book chapter lists selected monographs and the edited collections of books on African theatre.³⁰ In parallel with the bibliographic studies refined by country, Reyes carried out research to document books, dissertations, scientific articles and interviews on Spanish theatre

-
- 20 Marion Baraitser, “Theatre of Animation - Contemporary Adult Puppet Plays in Context - Select Bibliography.” *Contemporary Theatre Review* 9, no. 4 (1999).
- 21 Richard Hudson Palmer, *The Contemporary British History Play* (London: Greenwood, 1998).
- 22 Maddie Schutzman and Jan Cohen-Cruz, “Selected Bibliography on Boal, Augusto.” *TDR-The Drama Review-A Journal of Performance Studies* 34, no. 3 (1990).
- 23 Jose Romera Castillo, “Towards a State of the Theater and New Technologies in Spain”, *Signa-Revista de la Asociacion Espanola de Semiotica*, 17 (2008).
- 24 Şafak Horzum and Başak Ağin, “A Chronological Bibliography of Turkish Literature in English Translation: 2004 – 2020” *Translation Review* 110, no. 1 (2021).
- 25 Guo Yingde, “An Overview of Research on Classical Chinese Drama in North America (1998-2008)” *Asian Theatre Journal* 27, no. 1 (2010).
- 26 Sandra M. Mayo, *Black History Plays 1823 to 2020s: An Annotated Bibliography* (USA: BTIT, 2021).
- 27 Klaus Küpper, *Bibliographie der Brasilianischen Literatur: Prosa, Lyrik, Essay und Drama in Deutscher Übersetzung* (Germany: FFM, 2012).
- 28 Irving Brown, et. al., *World Encyclopedia of Contemporary Theatre Volume 6: Bibliography and Cumulative Index*. (UK: Routledge, 2000), 1-4.
- 29 Philippa Sheppard, Charles Costello and Maurizio Dodaro, “Modern Drama Studies: An Annual Bibliography” *Modern Drama* 42, no. 1 (1999): 59.
- 30 Kene Igweonu, “A Selected Bibliography of African Theatre (1990-2011),” in *Trends in Twenty-First-Century African Theatre and Performance*, ed. Kene Igweonu, (NY: Rodopi, 2011).

and Spanish theatre plays published in 2012, 2013 and 2015.^{31, 32, 33} Ziółkowski, Filipowicz and Grossman present a selected bibliography in English for Polish drama and theatre. The study includes sources such as books, special issues, articles, plays and stage adaptations published in and after 1989 in chronological order.³⁴ Westmore creates a taxonomy to reveal modern Japanese drama translated into English. To help the researchers of Asian theatre find texts and plays to use in the classroom and find out untranslated texts, this scholar presents the plays listed by playwrights or included in anthologies and works defined as intercultural productions that blend both traditional Japanese theatre and modern theatres from around the world and cross-cultural productions.³⁵ Gray introduces the first major bibliography on the Black theatre movement in his book, *Black Theatre and Performance: A Pan-African Bibliography*. The book covers a broad range of media, books, dissertations, unpublished papers, periodical and newspaper articles, films, playtexts, playwrights, theatre companies, festivals and videotapes within two categories: studies of specific geographic areas and countries such as Africa, the Caribbean, Latin America, Europe and Canada, and publications on individual playwrights.³⁶ Williams reasserts the Black theatre movement within a narrower context based on contemporary African American female playwrights who “have had at least published one drama since 1959 and are citizens of the United States or have resided in the United States for an extensive period of time.”³⁷ The scholar compiles the studies published in the annotated entries of selected anthologies, general criticism and reference works with an appendix including “a list of selected magazines and periodicals that frequently publish articles about playwrights and their plays and a brief biographical sketch of each dramatist”.³⁸

Despite the number of bibliometric studies that have been carried out in accordance with the increasing number of scientific research studies on theatre, academic literature still neglects a holistic academic analysis of these studies. The comprehensiveness of theatre as a discipline requires a global framework of rigorous study. Bibliometric studies within the field of theatre up to the present are predominantly based on document analysis and listing of publications in reference to the themes, playwrights, publication types, etc. Accordingly, approaching theatre from the viewpoint of scientific production over time underemphasizes the general profile of

31 Jose Manuel Reyes, “El Drama Español de los Siglos XX y XXI : Bibliografía Selecta del Año 2012” *Estreno Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, <http://artemis.austincollege.edu/acad/cml/lbueno/estreno/estrenopagina/bibliography.pdf>

32 Jose Manuel Reyes, “El Drama Español de los Siglos XX y XXI: Bibliografía Selecta del Año 2013.” *Estreno Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, <http://artemis.austincollege.edu/acad/cml/lbueno/estreno/estrenopagina/bibliography.pdf>

33 Jose Manuel Reyes, “El Drama Español de los Siglos XX y XXI: Bibliografía Selecta del Año 2015 (I) (II).” *Estreno Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, <http://artemis.austincollege.edu/acad/cml/lbueno/estreno/estrenopagina/bibliography.pdf>

34 Grzegorz Ziółkowski, Halina Filipowicz and Elwira Grossman, “Polish Drama and Theatre: A Select Bibliography in English”, *Contemporary Theatre Review* 15, no. 1 (2005).

35 Kevin J. Westmore, “Modern Japanese Drama in English”, *Asian Theatre Journal* 23, no. 1 (2006).

36 John Gray, *Black Theatre and Performance: A Pan-African Bibliography* (London: Greenwood, 1990).

37 Dana Williams, *Contemporary African American Female Playwrights: An Annotated Bibliography* (London: Greenwood Press, 1998), ix.

38 Ibid., x.

the field, social network and intellectual profundity of the studies from a global perspective. It is under consideration that there is a lack of comprehensive and sophisticated bibliometric studies that depict and visualize the underlying intellectual structure of theatre research.

With the aim of contributing to the systematic analysis of knowledge in the field of theatre, this study offers an evidence based bibliometric review of scientific literature published from 1975 to 2021 and which is included in the databases of Web of Science (WoS). Therefore, the analysis of recent and relevant literature on theatre is especially valuable for the discipline to achieve a descriptive perspective of the current status, and to determine and summarize the emerging concerns and trends in the field.³⁹ An established general framework will reveal the intellectual profundity of the field and enable social networks, including collaborations and underlying dynamics of recent studies. Thus, it will expand the possibilities of current or ongoing research. Revealing the least researched topics and concerns, in other words the research gaps, it will also create new areas of research and lead scholars to further studies in the field. Thus, the research will provide scientific-based awareness to the researchers in the field, have a positive effect on the recognition and envisioning of the knowledge, and contribute to the development of scientific interaction in the field. Accordingly, in this paper the authors seek answers to the question, ‘What can we learn from bibliometric and social network views of publications in the field of theatre within the period 1975 to 2021?’

Methodology

Research Model

This study is designed around the descriptive research model. In research based on the descriptive model, researchers try to reveal and examine unconnected facts. The aim of such scientific research is to define these fact and to predict the relationships between them.⁴⁰ Accordingly, the descriptive research model was preferred in the present study in order to examine international theatre research in terms of bibliometric indicators and social network analysis.

Data Collection

First, the database to be used in the study was determined in the research. As the oldest citation database, Web of Science (WoS) has a wide scope and a wide range of records, with a bibliographic and citation dataset from 1900 onwards.⁴¹ Thus, WoS was chosen as a data source since it supports extensive scientific tasks and provides a data set for large-scale data-intensive studies as a research tool.⁴² WoS enables a quick search (by entering a subject), advanced search,

39 Massó-Guijarro, Pérez-García and Cruz-González, “Applied Theatre as a Strategy for Intervention with Disadvantaged Groups: a Qualitative Synthesis”, *Educational Research* 63, no:3 (2021): 337-356

40 Şener Büyüköztürk, et al., *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (Ankara: Pegem Akademi, 2011)

41 Frances Boyle and Damien Sherman, “Scopus: The Product and its Development” *The Serials Librarian* 49, no. 3 (2006).

42 Kai Li, Jason Rollins and Erjia Yan, “Web of Science Use in Published Research and Review Papers 1997–2017: A Selective, Dynamic, Cross-Domain, Content-Based Analysis” *Scientometrics* 115, no. 1 (2018).

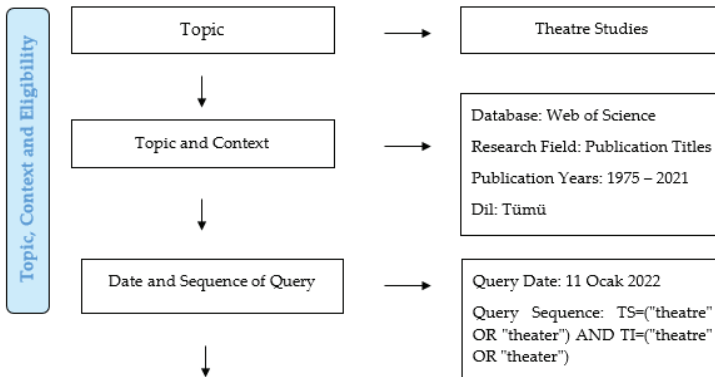
general search, and cited reference search. This provides guidance to researchers regarding all types of authors, collaborations and full reference titles and abbreviations. In this regard, all the necessary preliminary information is initially enabled for the researchers.⁴³

An online search was conducted at WoS (<https://www.webofscience.com/wos/woscc/basic-search>) on January 11, 2022, by applying the Advanced Search Query Builder to access publications in the field of theatre. The research covers the period from 1975 to this date. Despite the production of different types of publications in the field of theatre, only scientific articles were selected as the document type in the study. Thus, the study corpus is grounded on an objective knowledge that is peer-reviewed.

Dataset and Data Selection Criteria

Certain criteria were taken into consideration in the selection of the publications included in the dataset of the study. Accordingly, the dataset of the study was refined to the publications listed in the Web of Science (Social Sciences Citation Index (SSCI), Arts & Humanities Citation Index (A&HCI) and Emerging Sources Citation Index (ESCI). The results were also narrowed by choosing Web of Science Theater Category and also the document type was filtered to only select articles. The scope of research on theatre field published in the Web of Science Core Collection ranges from 1975 to the date of the online search. The query sequence used in the study is created as TS= (“theatre” OR “theater”) AND TI= (“theatre” OR “theater”). Concordantly, a total of 8,121 publications published between 1975 and 2021 were determined for bibliometric analysis.

The PRISMA Flow Diagram which is developed for systematic compilation and bibliometric analysis research was followed during the data collection and analysis phase in the study.⁴⁴ The flow chart for the research processes is presented below (Figure 1).



43 Matthew Falagas, Eleni Pitsouni, George Malietzis and Georgios Pappas, “Comparison of PubMed, Scopus, Web of Science, and Google Scholar: Strengths and Weaknesses” *The FASEB Journal* 22, no. 2 (2008).

44 David Moher, et. al., “Reprint - Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses: the PRISMA Statement”, *Physical Therapy* 89, no. 9 (2009).

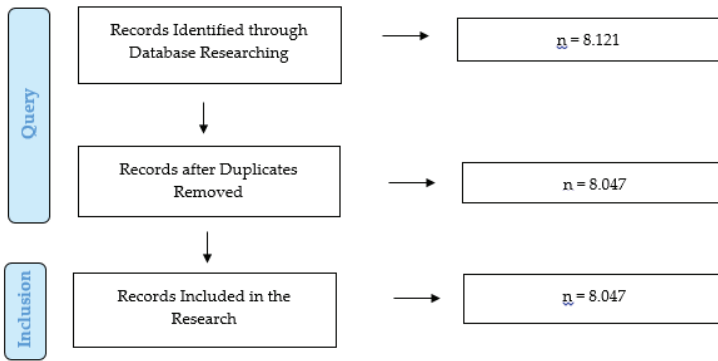


Figure 1: Research flow diagram

In the query process, a total of 8,121 different types of publication indexed in WoS between 1975 and 2021 were included in the research. However, a total of 74 biographical items such as Proceedings Papers (n=69) and Book Chapters (n=5) were excluded since they are not related to the basis of the study. As a result, this study consists of a data set of 8,047 publications.

All data are saved in Excel format to carry out the longitudinal analysis of the publications. This Excel file contains descriptive information formed by WoS database analytics tools (for example, the number of publications and citations by year, citation data of the publications, influential publications, authors, journals, countries, etc.). The bibliometric analysis is based on metadata associated with interconnected research studies. For this, some steps had to be taken to ensure the accuracy of the bibliographic data before analysis.⁴⁵ In this context, a data cleaning process was conducted on the dataset. Necessary precautions were taken to prevent any duplication or overlap in the records in the database. In order to ensure this, issues preventing the identification of the data set, such as different spellings of names for those with more than one name (Carlson, Marvin / Carlson, m.), and different spellings of journal names and abbreviations (TDR: The Drama Review/tdr-drama rev-j perf), were corrected and the data set was organized with deduplication.

Data Analysis

In order to seek a reply to the research question of the study, two different analysis techniques are used in the data analysis. The first of these is a descriptive bibliometric analysis which is used due to the methodological procedure of the research. This analysis includes descriptive statistics (number of publications, annual publication production, etc.) and citation analysis

45 Philip Hallinger, "Mapping Continuity and Change in the Intellectual Structure of the Knowledge Base on Problem-Based Learning, 1974–2019: A Systematic Review", *BERJ British Educational Research Journal* 46, no. 6 (2020).

(citation count, citations per year, core articles, etc.) enabled by the WoS analytics tool. Social network mapping method is used after the descriptive bibliometric analysis. It includes social network analysis, co-citation analysis, and co-word analysis.

Bibliometrics is “the most extensively practiced approach to trace the knowledge anatomy of a research field”⁴⁶ and covers research topics for analysis such as publication productivity, productive country and author(s), influential journals, most cited articles, and network analysis across countries.⁴⁷ This approach is based on the idea that citation structures, which have accumulated over time in research areas, reflect authors’ reasons about the subject, methodology, and value of other authors’ research.⁴⁸ Thus, it has become possible to identify influential authors, publications and journals in the literature.⁴⁹ This type of citation analysis is based on the citation data obtained from other documents listed in the citation index of the documents in the database. The data used in the citation analysis of this research should be considered as Web of Science citations.

Social network analysis is based on describing the scientific communications that make up the literature and the patterns created by these relationships⁵⁰ and its purpose is to reveal the map and evaluation of scientific relationships and trends among researchers, groups, organizations or communities.⁵¹ In research, social network analysis is conducted to examine the field in depth and then describe the intellectual contents. In social network analysis, co-word maps based on author, journal and sources, and co-occurrence data are created using common data.⁵² Accordingly, citation and co-word analysis is conducted. This type of analysis assumes that two researchers, often ‘cited together’ by other authors, tend to share a similarity in theoretical perspective.⁵³ In this approach, each document is represented by a node represented as a dot. The analysis makes it possible to identify core research and publication focuses that intellectually contribute to the knowledge and development of the field in the scientific community.

-
- 46 Chenxi Li, Kening Wu, and Jingyao Wu, “A Bibliometric Analysis of Research on Haze during 2000–2016”, *Environmental Science and Pollution Research* 24, no. 32, (2017), quoted in Kirti Goyal and Satish Kumar, “Financial Literacy: A Systematic Review and Bibliometric Analysis.” *International Journal of Consumer Studies* 45, 1 (2021): 83.
- 47 Tara Maloney and Susan Burke, “Academic Librarians’ Knowledge of Bibliometrics and Altmetrics”, *Evidence Based Library and Information Practice* 11, no. 3 (2016).
- 48 Howard D. White and Katherine W. McCain, “Visualizing a Discipline: An Author Co-citation Analysis of Information Science, 1972–1995”, *Journal of the American Society for Information Science* 49, no. 4 (1998).
- 49 Deniz Gülmez, İrem Özteke and Sedat Gümüş, “Overview of Educational Research from Turkey Published in International Journals: A Bibliometric Analysis”, *Eğitim ve Bilim* 46, no. 206 (2020).
- 50 Alexandra Marin and Barry Wellman, “Social Network Analysis: An Introduction” In *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, ed. John Scott and Peter Carrington (USA, SAGE Publications Limited, 2011).
- 51 Ömer Faruk Sönmez, “Bibliometric Analysis of Educational Research Articles Published in the Field of Social Study Education Based on Web of Science Database”, *Participatory Educational Research* 7, no. 2 (2020).
- 52 Nees Jan van Eck and Ludo Waltman, “Software Survey: VOSviewer, a Computer Program for Bibliometric Mapping”, *Scientometrics* 2, no. 84 (2010).
- 53 White and McCain, “Visualizing a Discipline: An Author Co-citation Analysis of Information Science, 1972–1995.”, *Journal of the American Society for Information Science* 49, no:4 (1998):327-355

VOSviewer software is used to prepare social network analysis maps in the research. VOSviewer is a science mapping software that enables bibliometric maps to be created and scientific literature to be viewed based on evidence.

Findings

In this part of the study, the findings are presented in line with the research question, ‘What can we learn from bibliometric and social network views of publications in the field of theatre within the period 1975 to 2021?’ First, bibliometric findings such as publication and citation trends, researchers contributing to the literature, countries, and sources are discussed. Secondly, the findings of the social network structures in the field of theatre are given sequentially, accompanied by tables and visuals.

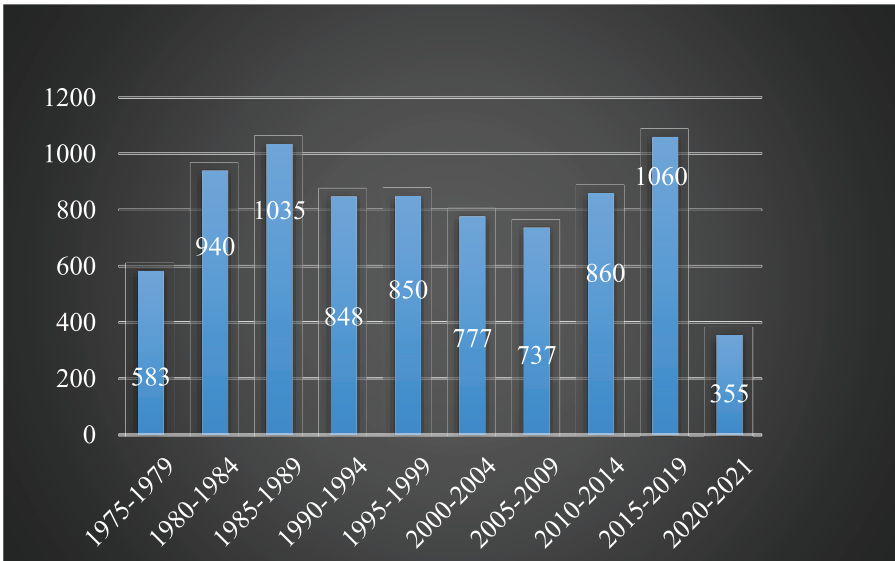


Figure 2: Distribution of WoS publications by years (11.01.2022)

Figure 2 reflects the quantitative distribution of the publications in the theatre category by years. The total number of publications produced in the field is 8,047. The highest number of publications belong to the period between the years 2015 and 2019 (1,060, 13,17%). Then comes the 1985-1989 period (1,035, 12.86%) followed by the 1980-1984 period (940, 11.68%). It is noteworthy that the number of publications has been at a certain level in every period and is envisioned to gradually increase between 2020 and 2024.

The Most Cited Articles in the Field of Theatre

The most cited articles are intellectual sources of literature that contribute to the development of the field. In this respect, it is very important to determine these publications because these core publications play an active role in shaping the background in the fields of science. Articles that mediate the development of scientific network in the field of theatre are presented in Table 1.

Table 1.

The Top 10 Most Cited Articles

No	Title	Author(s)	Year	Citation Rate	Journal
1	Cross-dressing, the Theater, and Gender Struggle in Early Modern England	Howard, Jean E.	1988	127	<i>Shakespeare Quarterly</i>
2	Toward a Topography of Cross-cultural Theatre Praxis	Lo, J., & Gilbert, H.	2002	93	<i>The Drama Review</i>
3	The Materiality of the Shakespeare and Text	De Grazia, M., & Stallybrass, P.	1993	91	<i>Shakespeare Quarterly</i>
4	Acting Together: Ensemble as a Democratic Process in Art and Life	Neelands, J	2009	72	<i>RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance</i>
5	Bodies of evidence	Martin, C.	2006	71	<i>The Drama Review</i>
6	Grocers, Goldsmiths, and Drapers: Freeman and Apprentices in the Elizabethan Theater	Kathman, D.	2004	60	<i>Shakespeare Quarterly</i>
7	Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques	Paget, D.	1987	59	<i>New Theatre Quarterly</i>
8	On Immersive Theatre	White, G.	2012	55	<i>Theatre Research International</i>
9	Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective?	Bottoms, S.	2006	52	<i>The Drama Review</i>
10	Lethal theatre: Performance, Punishment, and the Death Penalty	Conquergood, D.	2002	52	<i>Theatre Journal</i>

The most cited articles in the field are given in Table 1. Accordingly, the most cited publication is the study titled “*Cross-dressing, the Theater, and Gender Struggle in Early Modern England*” written by Jean E. Howard. The article has been cited 127 times on WoS since 1988. In the article, attention is drawn to the differences between clothing in Renaissance culture and their various manifestations. Their relationship with the theatre in the class and gender struggle of the period is also analysed. The second-ranked article is “*Toward a Topography of*

Cross-cultural Theater Praxis” published in 1994 by J. Lo and H. Gilbert. In the article, the authors attempted to theorize various theatrical practices by proposing a new two-way flow model for intercultural theatre. The total citation of the study is 93. *Shakespeare Quarterly* and *The Drama Review* are distinguished from other academic journals on theatre because of their core publications in the field. Within this context, it is seen that both journals form a platform that plays an active role in the development of scientific network in the field. In addition, the intellectual structure of the discipline shows that theatre is a developed field of science. The most cited article in the field, *Cross-dressing, the Theater, and Gender Struggle in Early Modern England* is published in the most cited journal in the field, *Shakespeare Quarterly*. This suggests that the authors mainly prefer journals with high impact level for citation sources.

Co-Word Analysis

Co-words are distinctive concepts in terms of understanding the structure and content of scientific research. Generally, they provide insight into the trends of the field which characterize and also longitudinally extend the current research literature. In other words, determining at which points the co-words assigned to academic studies are intensified makes it possible to examine the relevant literature thematically. Hence, co-word analysis enables us to configure data set at varied levels of analysis (networks of connections and nodes, distributions of interactive networks and transformation of networks over time periods, etc.).⁵⁴ In this analysis, the data is reduced to a visual representation by explaining the basic information and presented holistically. The conceptual network that meets the threshold value of 10 out of 3,747 co-words assigned to publications in the field of theatre is shown below (Figure 3).

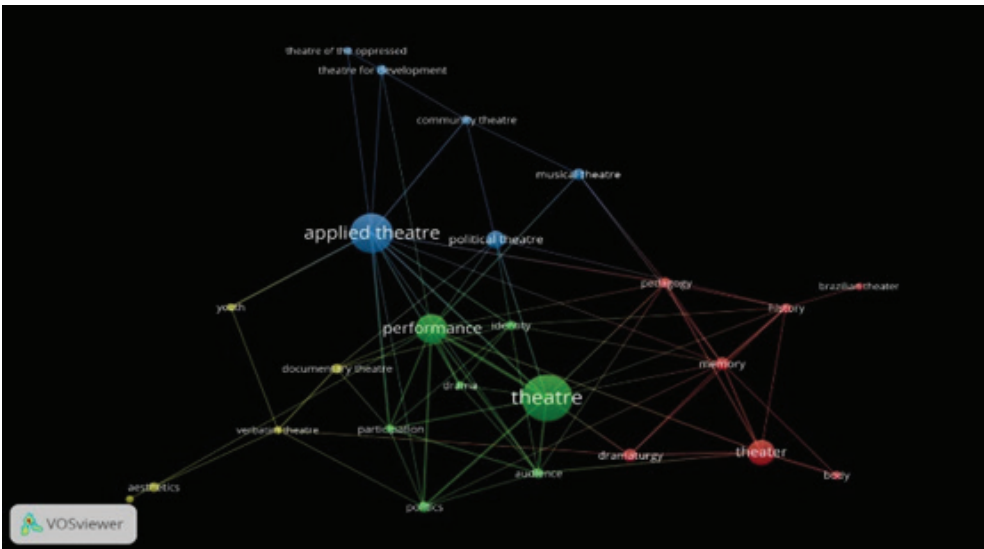


Figure 3: Co-word Network Map

54 Ying Ding, Gobinda Chowdhury and Schubert Foo, “Bibliometric Cartography of Information Retrieval Research by Using Co-word Analysis”, *Information Processing and Management* 37, no. 6 (2001).

Figure 3 shows that the co-words in the field of theatre form a total of 4 core clusters. It is seen that these clusters are represented by different colors. The size of the nodes reflects the number of occurrences, and the connections between the two nodes represent coexistence in the same publication. The width of the circle and the font size reveal the connection count and strength of the co-words. Accordingly, it is possible to say that the first cluster, the green one, represents the intensity in the field of theatre and performance. In this cluster, words with high connection strength such as ‘theatre’, ‘performance’ and ‘participation’ can easily be identified. The second cluster is in red. This cluster shows that there are publications about the relationship of theatre with different fields in the context of memory. The co-words with the highest connection strength in this cluster are ‘theater’, ‘memory’, ‘history’ and ‘pedagogy’. It should be noted that there are also studies on the Brazilian theatre school in this cluster. The third cluster is in blue. Here attention is drawn to the intensity of research in different theatre genres. The co-words with the highest connection strength in this cluster are ‘applied theatre’, ‘political theatre’, ‘community theatre’ and ‘musical theatre’. The fourth and last cluster, the yellow cluster, includes concepts such as ‘documentary theatre’, ‘oral theatre’, ‘aesthetics’ and ‘youth’. This reveals that the cluster has a structure that covers some theatre genres on the basis of period and theory.

Influential Countries

Influential country analysis enables the identification of countries with a strong scientific research platform in various disciplines. Cooperation among these countries strengthens scientific network. Based on this, it is thought that it is necessary to focus on increasing research cooperation with influential countries and to strengthen the network between countries. This effort can positively impact an increase in scientific productivity and can widen the academic network. The number of publications and citations of countries that have contributed effectively to the field of theatre with their scientific publications are shown below (Table 2).

Table 2.

Distribution of Publications and Citations by Top Ten Influential Countries in the Field of Theatre

Country	Number of Publication	Number of Citations	Citation per Publication
USA	2494	4840	1.94
England	1345	2720	2.02
Canada	653	744	1.14
Brasil	641	109	0.17
Australia	407	1001	2.46
Germany	342	469	1.37
France	303	160	0.53
Spain	221	91	0.41
South Africa	138	202	1.46
Scotland	129	161	1.25

In the field of theatre, publications are produced from 98 different countries according to the WoS data. The first three countries that contributed most to the field of theatre are USA (2494, 30.99%), England (1345, 16.71%) and Canada (653, 8.11%). It can also be said that Türkiye is among the countries that contribute intellectually to the field with 22 publications. In addition, the analysis of the distribution of publications and citations by countries is also conducted in the research. With regard to the analysis, it was determined that there is a parallel between the number of publications produced by a country and the number of citations per year. For example, the findings reveal that the USA, England, Canada and Australia have the highest number of publications and citations and also have the nodes with the strongest connection strength (Figure 4).

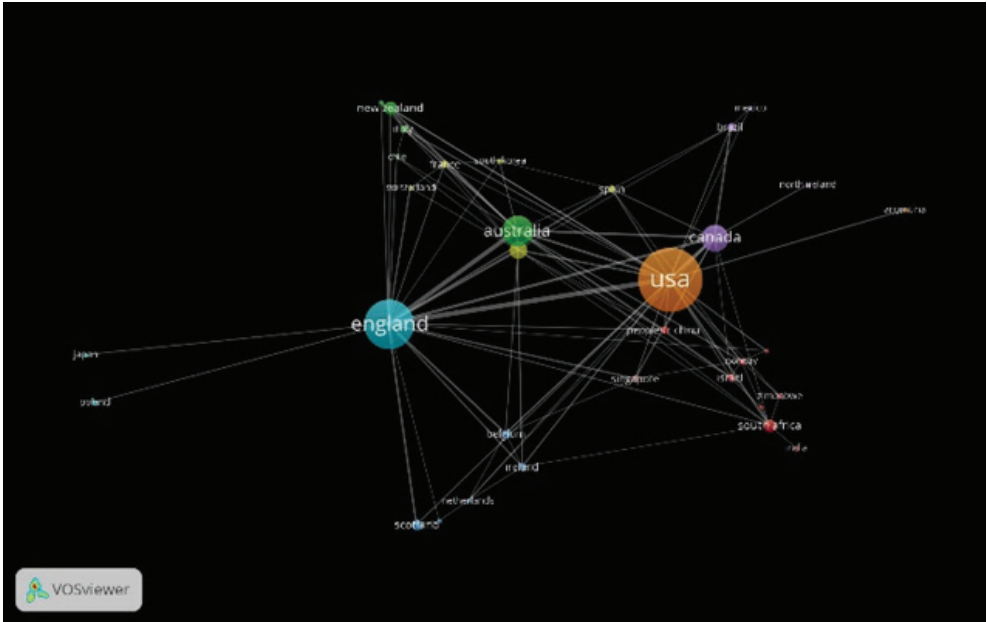


Figure 4. Country-based article citation network

Commonly Cited Books

In scientific studies, references to various types of academic publications are given in order to make the data more valid, to mature the intellectual background of the research, and to connect with the scientific network. The types of publications cited in social sciences are mostly books, journals (articles), symposium papers, the chapters of a book, and theses.^{55,56} Since books are the most cited publications in the field of social sciences they form the focus of researchers' citation preferences. This is because researchers need cumulative research in

55 Beytullah Karagöz and İzzet Şeref, "Yunus Emre ile İlgili Araştırmaların Bibliyometrik Analizi", *Akdeniz Eğitim Araştırmaları Dergisi* 13, no. 27 (2019).

56 Yaşar Tonta, "Açık Erişim: Bilimsel İletişim ve Sosyal Bilimlerde Süreli Yayıncılık Üzerine Etkileri", in *Sosyal Bilimlerde Yayıncılık 1. Ulusal Kurultay Bildirileri*, ed. Kasım Karakütük, (Ankara: TÜBİTAK, 2006).

the field and there is no significant time pressure on the actuality of research processes in social sciences.⁵⁷ Thus, books have an important role in the citation network of social sciences. This situation reveals the necessity of determining the books cited in the articles published in the field of theatre, which is an important component of social sciences. For this purpose, we carried out an analysis of commonly cited books as a unit of co-citation analysis in order to determine which books are most frequently cited together in the field (Figure 5).

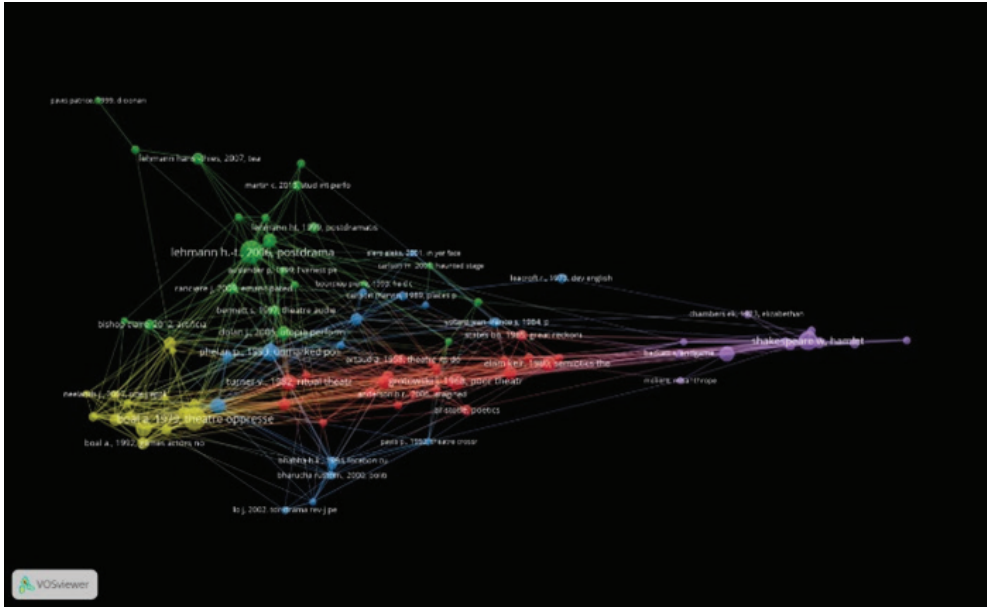


Figure 5: Network map of commonly cited books in articles

The analysis revealed that the number of book citations in the articles on theatre is 95,553. A total of 98 references with a minimum of 10 citations can be identified while visualizing the data. The findings on the network map show that book citations form 5 clusters, and the network of connections between clusters reveals a frequent structure. In order to analyse the data more clearly, the findings regarding the books with the highest connection strength are given below (Table 3).

Table 3.

The Most Cited Books in the Field of Theatre

No	Title	Author(s)	Citation Number	Total Connection Strength
1	The Theatre of the Oppressed	Boal, A.	50	78
2	Postdramatic Theatre	Lehmann, H. T.	50	45
3	Hamlet	Shakespeare, W.	37	32

57 Nazan Özenç Uçak and Umud Al, "Sosyal Bilimler Tezlerinin Atfı Özellikleri", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 25, no. 2 (2008).

4	Unmarked: The Politics of Performance	Phelan, P.	33	40
5	From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play	Turner, V.	29	63
6	Poor Theatre.	Grotowski, J.	29	46
7	The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention	Kershaw, B.	28	41
8	Waiting for Godot	Beckett, S.	27	19
9	The Semiotics of Theatre and Drama	Elam, K.	26	27
10	The Transformative Power of Performance A New Aesthetics	Fischer-Lichte, E.	25	27

The abovementioned ranking is based on the citation data. In this context, the book titled *The Theatre of the Oppressed* by Augusto Boal comes to the fore. The overview of the table presents that the listed books are mostly related to the theoretical aspects of the theatre field. This finding reveals that the most cited books in the field are mostly publications that prepare the ground for theatre's theoretical development. More clearly, the most frequently cited books in the field are related to publications that affect and improve the intellectual structure of the field (Figure 5, Table 3).

Co-Author Citation Network Analysis

Science is “a linear process with accumulating or developing progresses.”⁵⁸ Scientists are involved in the scientific network by benefiting from previous researchers while designing the research process. In other words, researchers refer to previous notable studies in order to create connection with the literature. These references can sometimes be given directly to the relevant field and sometimes to adjacent fields. In both cases, the main purpose is to increase the scientific validity of the research. Identifying researchers who are frequently cited in academic publications is crucial in terms of identifying the influential researchers in the journals. Within this context, for the purposes of this present study a co-author citation map was created in VOSviewer to map the researchers that form the intellectual structure of the field and their publications. The co-author citation map enables readers to determine which researchers are most cited in the field of theatre. For this purpose, a co-author citation network analysis was carried out as a unit of co-citation analysis in order to determine the most frequently cited researchers in the field, and the findings are shown in Figure 6.

58 Hülya Yıldır and Aşlı Üner, “Bilimsel İlerleme ve Metod Kavramı Üzerine Karl Popper ve Thomas Kuhn”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 4 (2009), 56.

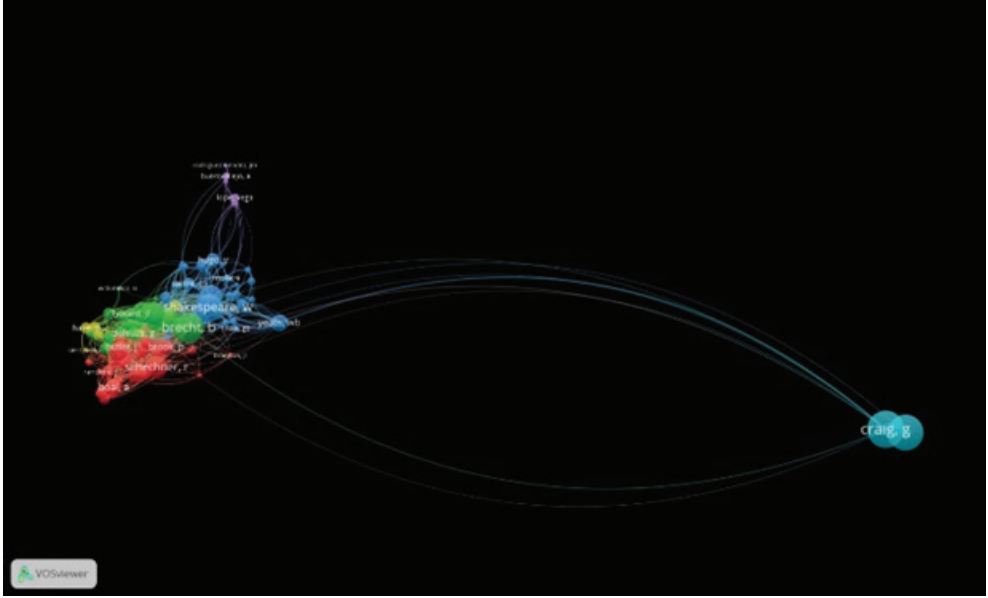


Figure 6: Co-author citation network map

The results of the analysis show that a total of 54,648 authors are cited in the field of theatre. Not all authors are included in the graphic. The analysis was carried out on 155 authors with a minimum of 30 citations. Accordingly, the most frequently cited authors in the articles published in the field of theatre are William Shakespeare [Number of Citations (NC)=310, Total Connection Strength (TCS)=764], Bertolt Brecht [NC=215, TBG=885], Augusto Boal [NC= 210, TCS=471], Richard Schechner [NC=195, TCS=642] and Samuel Barclay Beckett [NC=154, TCS=721]. These findings show us that publications often refer to prominent authors who have influenced many subsequent authors. The mentioned authors are literary critics and theorists such as Antonin Artaud [NC=153, TCS=619], Roland Barthes [NC=148, TCS=696], Michel Foucault [NC=149, TCS=553], Victor Witter Turner [NC=124, TCS= 448], Marvin Carlson [NC=109, TCS=310] who influence the main debates and practices in the field.

Discussion and Results

In this study, the general status, social network and intellectual structure of theatre studies are scrutinized. From this standpoint, the basic research dynamics of the field are revealed. The findings reveal that theatre is an advanced field of study in terms of social and intellectual structures. It can be seen that the annual number of publications is at a high level. The number of studies indexed in SSCI and AHCI in the field supports this view.

The research aimed to determine the main trends of the theatre field. Within this context, bibliometrics and social network analysis techniques were used in the study. The countries in

which the articles were produced reveal that the field of theatre has an important place in the world as a research subject. It is thought that the category titled 'Theater' in Web of Science is also effective on this result.

When the most cited articles in the field of theatre in WoS are examined, it can be observed that there are publications that discuss the role that theatre plays in social change and institutional development. The relationship between politics and theatre, and the theatrical reflection of this relationship as political theatre such as documentary or verbatim theatre are discussed mostly in the articles. The interest on performance studies can also be seen in accordance with the practice and effects of political theatre on real life. Creating a list of these publications presents a comprehensive citation trend regarding the field. At the same time, it is anticipated that it will contribute to researchers as a science-based guideline and a suggested reading list for those studying theatre.

This present research concludes that theatre (f=63) is the most used co-word in the articles published in the theatre field in WoS. This word is followed by the co-words applied theatre (f=53), performance (f=40) and theater (f=30), respectively.

The findings in the field of theatre reveal that this field has gained an international eligibility in about 40 years. However, it was an expected result that studies from the Anglo-Saxon tradition such as the USA, England, Canada and Australia would rank first because of the dominance of English-language journals with high academic standards in the field.

Citation is one of the fundamental indicators of scientific network. It is also a kind of channel between scientific publications and literature. Scholars connect with the academic environment by citing publications related to their field of study. The improvement of the field depends on the development of this network. In other words, citation provides inferences about the improvement of a scientific discipline. It is known that frequently cited publications emerge in an improving discipline. Accordingly, our study concluded that the first three books highly cited in theatre publications in WoS are *The Theatre of the Oppressed*, *Postdramatic Theatre* and *Hamlet*. In terms of citation analysis, the comprehensive approach in these three books, each of which is important in its own way, is effective in making them the most cited studies. For example, *The Theatre of the Oppressed* demonstrates the theatrical methods and techniques which are needed to ensure the revolutionary potential of human acts in combination with the arts for the sake of democracy, equity and freedom. This introduces groundbreaking terms and concepts which lie at the root of performance studies and practices today. *Postdramatic Theatre* is one of the most significant documents of modern theatre. It is the basis of a new form of theatre which brings out new ways of staging the political facts of the time on deep and personal issues. This leads scholars and practitioners to find out and stage real narratives among post-truth facts by bringing modern technology and human nature together. *Hamlet* is

one of the well-known theatre texts in world theatre history. As one of the most staged plays, *Hamlet* provides an insight into human life which is comprised of love, revenge, kinship, and power and reveals the fragility of human nature, manifesting its liminality between consciousness and madness.

In order for the current study to be beneficial in terms of the field, we would like to point out the following. The fact that there is a category titled *theatre* in Web of Science is an important opportunity for the field. Researchers in the field can follow the scientific developments in the world by means of this category and observe the developmental status of the scientific literature by following the prominent trend topics and researchers in the field. Thus, it may be possible to provide scientific communication not only with the knowledge in Türkiye but also in the world.

It is possible to say that the field of theatre studies is now a discipline that has gained a scientific qualification. Owing to the strong editorial boards of academic journals such as *Shakespeare Quarterly*, *New Theatre Quarterly*, and *Theatre Research International* and their publication interest that includes all kinds of sub-categories of theatre such as performance, researchers of theatre studies have been integrated as a community and the field has gained a corporate identity. The fact that there are not only SSCI or AHCI but also ESCI indexed journals in the field reveals a great expectation for the future of the field. As a result, the WoS global database presents that a common *theatre discipline* consciousness has been formed in the field.

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 bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

BIBLIOGRAPHY/KAYNAKÇA

Ada, Uğur. *Eğitimde Tiyatro: Theatre in Education*. Ankara: PegemAkademi, 2021.

Aggor, Komla and Carolyn Harris, "El Drama Español de los Siglos XX y XXI: Bibliografía Selecta del Año 2001." *Estreno-Cuadernos Del Teatro Espanol Contemporaneo* 29, no. 1 (2003): 56-72.

Baraitser, Marion, "Theatre of Animation - Contemporary Adult Puppet Plays in Context - Select Bibliography." *Contemporary Theatre Review* 9, no. 4 (1999).

Bennett, Susan, "The world Shakespeare Bibliography 1987-1994 on CD-ROM." *Theatre Survey* 39, no. 2 (1998):129-132.

- Boyle, Frances and Damien Sherman, "Scopus: The Product and its Development." *The Serials Librarian* 49, no. 3 (2006):147-153.
- Brown, Irving, Rappaport, Natasha, Rubin, Don, and Rosabel Wang. *World Encyclopedia of Contemporary Theatre Volume 6: Bibliography and Cumulative Index*. UK: Routledge, 2000.
- Büyüköztürk, Şener, Çakmak Ebru Kılıç, Akgün, Özcan Erkan, Karadeniz, Şirin and Demirel, Funda. *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi, 2011.
- Castillo, Jose Romera. "Towards a State of the Theater and New Technologies in Spain." *Signa-Revista de la Asociacion Espanola de Semiotica* 17, (2008):17-28.
- Curran, Kevin, "Recent Studies in Tudor and Stuart Drama." *SEL Studies in English Literature 1500-1900*, 57, no. 2 (2017), 427-474.
- Ding, Ying, Gobinda Chowdhury and Schubert Foo, "Bibliometric Cartography of Information Retrieval Research by Using Co-word Analysis." *Information Processing and Management* 37, no. 6 (2001): 817 - 842.
- Donthu, Naveen, Satish Kumar, Debmalya Mukherjee, Nitesh Pandey and Weng Marc Lim, "How to Conduct a Bibliometric Analysis: An Overview and Guidelines." *Journal of Business Research* 133 (2021): 285-296.
- Falagas, Matthew, Eleni Pitsouni, George Malietzis and Georgios Pappas, "Comparison of PubMed, Scopus, Web of Science, and Google Scholar: Strengths and Weaknesses." *The FASEB Journal* 22, no. 2 (2008): 338-342.
- Goyal, Kirti and Satish Kumar, "Financial Literacy: A Systematic Review and Bibliometric Analysis." *International Journal of Consumer Studies*, 45, no:1 (2021): 80-105.
- Gray, John, *Black Theatre and Performance: A Pan-African Bibliography*. London: Greenwood, 1990.
- Gülmez, Deniz, Özteke İrem and Gümüş Sedat, "Overview of Educational Research from Turkey Published in International Journals: A Bibliometric Analysis" *Eğitim ve Bilim* 46, no. 206 (2021): 213-239.
- Hallinger, Philip, "Mapping Continuity and Change in the Intellectual Structure of the Knowledge Base on Problem-Based Learning, 1974–2019: A Systematic Review." *BERJ British Educational Research Journal* 46, no. 6 (2020): 1423-1444.
- Hérubel, Jean-Pierre V. M. "Historical Bibliometrics: Its Purpose and Significance to the History of Disciplines." *Libraries & Culture* 34, no. 4 (1999), 380-388.
- Horzum, Şafak and Ağın Başak. "A Chronological Bibliography of Turkish Literature in English Translation: 2004 – 2020." *Translation Review* 110, no. 1 (2021): 39-47.
- Igweonu, Kene. "A Selected Bibliography of African Theatre (1990-2011)." in *Trends in Twenty-First-Century African Theatre and Performance*, ed. Kene Igweonu, 461-467. NY: Rodopi, 2011.
- Jackson, Anthony. *Theatre, Education and The Making of Meanings: Art or Instrument?* Britain: Manchester University Press, 2007.
- Karagöz, Beytullah and Şeref, İzzet. "Yunus Emre ile İlgili Araştırmaların Bibliyometrik Analizi." *Akdeniz Eğitim Araştırmaları Dergisi* 13, no. 27 (2019): 123-141.
- Keehan, Bridget. "Theatre, Prison & Rehabilitation: New Narratives of Purpose?" *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 20, no. 3 (2015): 391-394.
- Küpper, Klaus. *Bibliographie der Brasilianischen Literatur: Prosa, Lyrik, Essay und Drama in Deutscher Übersetzung*. Germany: TFM, 2012.
- Li, Chenxi, Kening Wu, and Jingyao Wu. "A Bibliometric Analysis of Research on Haze during 2000–2016."

- Environmental Science and Pollution Research* 24, no. 32 (2017): 24733–24742.
- Li, Kai, Rollins, Jason and Yan, Erjia. “Web of Science Use in Published Research and Review Papers 1997–2017: A Selective, Dynamic, Cross-Domain, Content-Based Analysis.” *Scientometrics* 115, no. 1 (2018): 1-20.
- Malone, Tara and Burke, Susan. “Academic Librarians’ Knowledge of Bibliometrics and Altmetrics.” *Evidence Based Library and Information Practice* 11, no. 3 (2016): 34-49.
- Marin, Alexandra and Wellmann, Barry. “Social Network Analysis: An Introduction.” In *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, ed. John Scott and Peter Carrington, 11-25. USA: SAGE Publications Limited, 2011.
- Massó-Guijarro, Belén, Pérez-García, Purificación and Cruz-González, Cristina. “Applied Theatre as a Strategy for Intervention with Disadvantaged Groups: A Qualitative Synthesis.” *Educational Research* 63, no. 3 (2021): 337-356.
- Mayo, Sandra M. *Black History Plays 1823 to 2020s: An Annotated Bibliography*. SA: BTIT, 2021.
- Moher, David, Liberati Alessandro, Tetzlaff Jennifer, Altman Douglas G. and Prisma Group, “Reprint - Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses: the PRISMA Statement.” *Physical Therapy* 89, no. 9 (2009): 873-880.
- Organisation for Economic Co-operation and Development. *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, the Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. France: OECD, <https://doi.org/10.1787/9789264239012-en>.
- Özenç Uçak, Nazan and Al, Umut. “Sosyal Bilimler Tezlerinin Atf Özellikleri.” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 25, no. 2 (2008): 223-240.
- Palmer, Richard Hudson. *The Contemporary British History Play*. London: Greenwood, 1998.
- Palmer, Maria Del Carmen Simon. “Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía” *Arbor-Ciencia Pensamiento Y Cultura* 182, no. 721 (2006): 661-703.
- Pritchard, Alan. “Statistical Bibliography or Bibliometrics.” *Journal of Documentation* 25, no. 4 (1969) : 348–349.
- Reyes, Jose Manuel. “El Drama Español de los Siglos XX y XXI : Bibliografía Selecta del Año 2012.” *Estreno Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, <http://artemis.austincollege.edu/acad/cml/lbueno/estreno/estrenopagina/bibliography.pdf>
- Reyes, Jose Manuel. “El Drama Español de los Siglos XX y XXI : Bibliografía Selecta del Año 2013.” *Estreno Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*. <http://artemis.austincollege.edu/acad/cml/lbueno/estreno/estrenopagina/bibliography.pdf>
- Reyes, Jose Manuel. “El Drama Español de los Siglos XX y XXI : Bibliografía Selecta del Año 2015 (I) (II).” *Estreno Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, <http://artemis.austincollege.edu/acad/cml/lbueno/estreno/estrenopagina/bibliography.pdf>
- Ruggio, Luca. “Il Teatro Umanistico In Europa: Risultati E Prospettive Di Ricerca” *Lettere Italiane* 70, no.1 (2018): 116-168.
- Schutzman, Maddie and Cohen-Cruz, Jan. “Selected Bibliography on Boal, Augusto.” *TDR-The Drama Review-A Journal of Performance Studies* 34, no. 3 (1990): 84-87.
- Şeref, İzzet and Karagöz, Beytullah. “A Bibliometric Profile of Literature of Turkish Language Education-Teaching: A Case Study of 9th International Language Education-Teaching Conference.” *Journal of Alternative Education Studies* 4, no. 1 (2019): 109, 106-124.

- Shakespeare, William. *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. London & New Haven: York University, 2003.
- Sheppard, Philippa, Costello, Charles and Dodaro, Maurizio. "Modern Drama Studies: An Annual Bibliography." *Modern Drama* 42, no. 1 (1999): 59-170.
- Sönmez, Ömer Faruk. "Bibliometric Analysis of Educational Research Articles Published in the Field of Social Study Education Based on Web of Science Database." *Participatory Educational Research* 7, no. 2 (2020): 216-229.
- Steadman, Susan M. *Dramatic Re-Visions: An Annotated Bibliography of Feminism and Theatre, 1972-1988*. USA: American Library Association, 1991.
- Throsby, David. "Modeling the Cultural Industries," *International Journal of Cultural Policy* 14, no. 3 (2008): 217-232.
- Tonta, Yaşar. "Açık Erişim: Bilimsel İletişim ve Sosyal Bilimlerde Süreli Yayıncılık Üzerine Etkileri." in *Sosyal Bilimlerde Yayıncılık 1. Ulusal Kurultay Bildirileri*, ed. Kasım Karakütük, ss. 23-32, Ankara: TÜBİTAK, 2006.
- UNESCO, *Statistics on Cultural Industries: Framework for the Elaboration of National Data capacity building Projects*. Bangkok: Office of the UNESCO Regional Advisor for Culture in Asia and the Pacific, 2007.
- Van Eck, Nees Jan and Waltman, Ludo. "Software Survey: VOSviewer, a Computer Program for Bibliometric Mapping." *Scientometrics* 2, no. 84 (2010): 523-538.
- Westmore, Kevin J., "Modern Japanese Drama in English." *Asian Theatre Journal* 23, no. 1 (2006): 179-205.
- White, Howard D. and W. McCain, Katherine. "Visualizing a Discipline: An Author Co-citation Analysis of Information Science, 1972-1995." *Journal of the American Society for Information Science* 49, no. 4 (1998): 327-355.
- Williams, Dana A. *Contemporary African American Female Playwrights: An Annotated Bibliography*. London: Greenwood Press, 1998.
- Yaldır, Hülya and Üner, Aslı. "Bilimsel İlerleme ve Metod Kavramı Üzerine Karl Popper ve Thomas Kuhn." *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 4 (2009): 56-71.
- Yingde, Guo. "An Overview of Research on Classical Chinese Drama in North America (1998-2008)." *Asian Theatre Journal* 27, no. 1 (2010): 149-171.
- Ziółkowski, Grzegorz, Filipowicz, Halina and Grossman, Elwira. "Polish Drama and Theatre: A Select Bibliography in English." *Contemporary Theatre Review* 15, no. 1 (2005): 138-145.
- Zupic, Ivan, and Čater, Tomaz. "Bibliometric Methods in Management and Organization." *Organizational Research Methods* 18, no. 3 (2015): 429-472.



Oyun Metinlerinde Ritim: Bir Örnek Olarak Molière'in Cimri'sinin Ritimanalizi

Rhythm in Plays: A Rhythmanalysis of Molière's The Miser

Oğuz Arıcı¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: O.A. 0000-0001-9595-6977

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Oğuz Arıcı,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: oguz.arici@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 25.10.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
18.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
18.11.2022

Kabul/Accepted: 07.12.2022

Atıf/Citation:

Arıcı, Oğuz. "Oyun Metinlerinde Ritim: Bir Örnek Olarak Molière'in Cimri'sinin Ritimanalizi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 59-82.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1194651>

ÖZ

Hem sanat ve edebiyatın hem de yaşamın en temel kavramlarından biri olmasına rağmen ritmin bütün sanatlar için kabul edilmiş, ortak bir tanımını yapmak zordur. Müzikte notaların, eslerin ve vuruşların oluşturduğu ritim kolayca algılanabilmekte hatta belirli bir notasyonla temsil edilebilmektedir; resimde, heykelerde ve mimaride çizgi, renk, hacim, ışık, ton vs. gibi unsurların oluşturduğu örüntülerden söz edilebilmektedir. Aynı şekilde dizelerdeki hecelerin vurgulu-vurgusuz ya da uzunluk-kısalık niteliğine ya da hece sayısına göre şiirdeki ritmi de kavrayıp ifade edebiliyoruz. Fakat dramatik metinlerdeki ritmin tanımını yapmak ve oyunlarda ritmi var eden unsurları yakalayarak deşifre edebilmek görece daha zorluk barındırıyor. Oyun metinlerinde işleyen belirli bir ritmi algıladığımızı ya da deneyimlediğimizi söylesek de onu kolaylıkla tanımlayamıyor ya da ölçemiyor ve belirli bir notasyonla temsil ederek bir çözümlemenin parçası yapamıyoruz. Bu çalışmada ritim kavramının çeşitli tanımları üzerinden drama ritim konusuna odaklanacak ve konuyu Molière'in Cimri oyunu üzerinden örnekleyerek açmaya çalışacağım.

Anahtar Kelimeler: Ritim, Komediya, Örüntü, Molière, Cimri

ABSTRACT

Although rhythm is a fundamental concept in art, literature, and life, it is difficult to define rhythm that applies to all arts. In music, rhythm is formed by the notes, caesuras, and beats and can be easily perceived and even represented with specific notation; in painting, sculpture, and architecture, rhythm can be mentioned in terms of the patterns created by elements such as line, color, volume, light, and tone. In the same way, one can comprehend and express the rhythm in a poem according to the number or length of syllables in the lines and their accentuations. However, defining rhythm in terms of dramatic texts and apprehending and deciphering the elements that create the rhythm in the plays are relatively more difficult. Even if one states perceiving or experiencing a certain rhythm to operate in the text of a play, it cannot be easily defined or measured and cannot be included in an analysis through any specific notation of representation. This article will focus on rhythm in drama through its various definitions and try to explain the subject through its exemplification in Molière's The Miser.

Keywords: Rhythm, Comedy, Pattern, Molière, The Miser



EXTENDED ABSTRACT

Rhythm is a concept encountered not only in art and literature but also in every aspect of life. One can perceive rhythm in many ways, whether in the heartbeat, the pulse, the seasonal cycles, the waves crashing on a shore, breathing, walking, or speaking and is also a fundamental principle in literature, music, poetry, painting, sculpture, and architecture. In *Poetics*, Aristotle indicated human's capacity for rhythm and harmony as the cause for the emergence of mimetic arts. In this context, rhythm is an aesthetic principle necessary for both the formation of a work of art and literature as well as for it to be perceived and experienced.

Although rhythm is a basic concept of art, literature, and life, no commonly accepted definition of rhythm exist that covers all art forms. In music, the rhythm that is formed by notes, caesuras, and beats can be easily perceived and even represented with specific notations, while in painting, sculpture, and architecture, rhythm can be mentioned in terms of the patterns created by elements such as line, color, volume, light, and tone. In the same way, one can comprehend and express the rhythm in a poem according to the number or length of syllables in the lines and their accentuations. However, defining the rhythm in dramatic texts and apprehending and deciphering the elements that create the rhythm in plays are relatively more difficult. Even if one were to say they perceive or experience a certain rhythm operating in the text of a play, it cannot be easily defined or measured, nor can it be made part of an analysis by representing it with specific notations.

In this study, I will attempt to briefly mention the debates on the definition of rhythm in art and literature, especially with regard to the ideas on rhythm in drama. To do this, I will first focus on how the concept of rhythm was defined in the early periods of the history of thought, wherein I will underline three basic definitions of rhythm: The first is an understanding of rhythm that can be brought together under the heading of chaos, which appears in the pre-Socratic period. In this context, the idea of *rhoê* (beauty, flow) at the root of the word *rhythmos* [rhythm] seems to have been decisive for philosophers such as Heraclitus, Empedocles, and Democritus. According to these philosophers, constant flows and movements exist in the universe; however, these movements are grasped by catching certain cadences, pauses, and moments of change, from which is created the pattern of rhythm. Therefore, rhythm here is a phenomenal state that depends on the existence and comprehension of the perceiver.

The second approach emphasizes rhythm as a measurable and objective form, with Plato able to be shown as the first representative of this approach. Like the pre-Socratic philosophy, Plato accepted rhythm as a movement but also considered this movement to be measurable and even expressible in numbers. On the other hand, Plato distinguished between *eurhythmos* [eurythmic] and bad ones. Thus, the idea of rhythm as a natural phenomenal state merged into the background and became a fundamental issue of ethics and education.

The third paradigm that defines rhythm is the mixture of the previous two approaches, of which Aristotle can be regarded as the representative. Although Aristotle followed the ideas of his teacher Plato in many aspects regarding rhythm, he brought a third dimension to rhythm, emphasizing how rhythm can be thought of as a basic element of aesthetics as well as a natural phenomenon that carries an ethical quality.

The second part of my article will summarize the main principles associated with the concept of rhythm with regard to these three paradigms in order to discuss how rhythm can be analyzed with respect to drama as well as the possibility of providing a notation for rhythm in drama.

When wanting to find rhythm in literary texts, one needs to talk about various criteria such as syntax, dialogue structure, repeated words, beat patterns, and scene succession. A comprehensive analysis that would express all these areas and thus visualize the rhythm of the text of a play appears impossible. In my opinion, such a work of notation or expression can only be achieved to a certain extent through only one or two of the above-mentioned criteria. In the last part of the article, I will focus on Molière's *The Miser*, in which I will try to decipher the rhythm of the play based on these previously mentioned criteria, especially in regard to repetitive motifs, scenes, and beat patterns. I will attempt to reveal the rhythm of *The Miser*, thereby posing the question of whether one can mention a Molièreian comic pattern.

Ritim: Tanım sorunu

Şimdiye kadar da bana hiçbir zaman ritmin net bir tanımı verilmedi. Şu gerçeği kabul etmek utanç veriyor: Ritim, tempo, temporitim, ritim-tempo sözcükleri yönetmenlerin, oyuncuların, tiyatro akademisyenlerinin ve eleştirmenlerin dilinden düşmez. Ama bu insanların herhangi birinden bunların ne anlama geldiğine dair net bir tanım almaya çalışım, hiçbir pratik değeri olmayan ve merakınızızere kadar gidermeyen muğlak genellemelerle cevap vereceklersize.¹

Ritim üzerine yapılmış pek çok çalışma genellikle kavramın tanımlama sorunu hakkında bir tartışmayla başlar. Ritmin ne olduğunu tanımlamanın zorluğu bir yanıyla, onun pek çok alanda, biyoloji, sosyoloji, fizik, edebiyat, resim, müzik, şiir, heykel, mimari vs. gibi birbirinden çok farklı disiplinlerde, açıklayıcı / temel bir öge olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Ritim pek çok sanatın kurucu ilkesi ya da başat bir öğesidir. Fakat her bir sanatta kendini gösterme ya da algılanma biçiminin farklılığından dolayı onu her sanatta aynı biçimde veya benzer konumlarda bulmak da mümkün değildir.

Ritimden söz ettiğimizde neyi kastettiğimizi bildiğimizi düşünürüz, güzel sanatlarda onu görür, duyar ve hissederiz, gündelik hayatımızın her alanında, doğada onun varlığını deneyimleriz. Bizim için “hızlanan”, “yavaşlayan”, “belirli bir düzende görünen” ya da “düzensizleşen” ritimler vardır ve çoğu zaman bu ritimden “söz ederiz”. Onu çoğu zaman “tarif” ederiz. Fakat iş, bütün bu farklı alanlarda karşımıza çıkan ritmi “tanımlamaya”² geldiğinde kapsayıcı ve nihai bir formül bulmakta zorlanırsınız. Ritim, onunla yakından ilişkili (hatta bazıları için onunla özdeş olan) birkaç kavramın tanımlamalarında yaşanan sorunlarla benzer zorlukları taşımaktadır. Ritim; varlık, zaman ve form kavramlarıyla iç içedir. Aslında biz ritimden söz ettiğimizde bir şeyin “varlığından”, “zaman içinde idrak edildiğinden” ya da bir “form bulunduğu” da bahsetmiş oluruz. Dolayısıyla bu kavramları bir tanımda “ele geçirmek” ne kadar zorsa ritim de benzer sebeplerden ötürü tatmin edici bir formüle indirgenememektedir.

Ritim sözcüğünün Antik Yunandaki kullanımları da bu sözcüğü tanımlama konusundaki karmaşık görünümü desteklemektedir. Émile Benveniste'nin *The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression* başlıklı kısa çalışması *rhythmos* ve ilişkili sözcüklerin erken dönem kullanımı konusuna odaklanır. Benveniste'ye göre *rhythmos*, bir yanıyla kökeninde yer alan *rheō* (akış) fiiliyle ilişkilidir.³ Fakat diğer taraftan sözcük, pek çok metinde sıklıkla “form”, “şekil” anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır. Benveniste, haklı olarak Yunancada halihazırda form

1 Vasili Toporkov, *Stanislavski Provada*, çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren (İstanbul: BGST Yayınları, 2017), 58.

2 Burada tarif ve tanım arasında bir farkı İngilizcedeki *description* ve *definition* arasındaki farka benzer biçimde kullanıyorum.

3 Émile Benveniste, “The Notion of ‘Rhythm’ in its Linguistic Expression,” *Problems in General Linguistics* içinde, (CoralGablesFla: University of Miami Press 1971), 281.

ve şekil anlamlarına gelen başka sözcükler (*eidōs, morphe, skhema* vs.) olduğunu, dolayısıyla *rhythmos* sözcüğünün bunlardan bir farkı bulunduğunu vurgular.⁴

Yunan yazarlar rhythmos 'uskhema ile karşıladıklarında ve biz onu 'biçim' diye tercüme ettiğimizde, her iki durumda da bu sadece bir benzerlik bulmadan ibarettir. Skhema ve Rhythmos arasında bir fark vardır; skhema, (...) bir obje olarak farkına varılan ve görülen, sabit bir 'biçim' olarak tanımlanır. Öte yandan Rhythmos, verildiği bağlamlara göre, hareket eden, dinamik ve akışkan olanın bir an yüklendiği biçimini, organik tutarlılığı olmayanın biçimini belirtir. (...) (Rhythmos), doğaçlama, anlık, değişken anlamında biçimdir.⁵

Benveniste'ye göre Sokrates öncesi düşüncede *rhythmos* sözcüğü, akışkan ve sürekli hareket halinde olan şeylerin geçici olarak algılanması anlamına geliyordu. Demokritos ve Leukippos'ta sürekli hareket eden atomlar fikrinde⁶ ya da Herakleitos'un her şeyin akış halinde olduğu felsefesinde ritim, sürekli akışkanlık içeren bir dereceye kadar kaotik diyebileceğimiz bir form görünümünü sunuyor:

(...)Herakleitos'tan bu yana İyon felsefesinde rheos (akış), doğanın ve şeylerin temel yüklemidir ve Demokritos, her şey atomlardan oluştuğu için, formların ve nesnelerin farklılığına bu atomların farklı bir düzenlemesinin sebep olduğunu düşünüyordu. Kelimenin tam anlamıyla 'akışın belirli bir tarzı' (theparticularmanner of flowing) anlamına gelen rhythmos'un, sabitlik veya doğal zorunluluk olmaksızın ve sürekli değişime tabi olan bir düzenlemeden türeyen "tertibatları" (dispositions) veya "düzenlenişleri" (configurations) tanımlamak için ne kadar uygun bir terim olabileceğini anlayabiliriz. Şeylerin "biçim"inin bu özel modalitesini açıklamak için rheos sözcüğünün bir türevinin seçilmiş olması, ona ilham veren felsefenin özelliğidir; (rhythmos) belirli hareket konfigürasyonlarının "dalgalanmalar/çalkantılar" (fluctuations) olarak tanımlandığı evrenin bir temsilidir.⁷

Ritim (*rhythmos*) sözcüğünün kökeninde Herakleitos *scurheō* (akmak, coşmak, dalgalanmak) fiili bulunmaktadır. Nitekim ritmin hareketle açıklanmasının bir sebebi de budur. Bu bağlamda Sokrates öncesi düşüncede ritim, sürekli akan, sabitlenemeyen; bir nehrin aktığı yolun ya da bir sıvının girdiği kabın şeklini alarak sürekli değişmesi gibi, anbean dönüşen bir şeydir. Bu dönüşüm, hareket ya da akış, özne tarafından belirli konfigürasyonlar halinde idrak edilir. İdraki sağlayan şey, bu hareket ve akıştaki belirli duraklar, kadanslar ya da değişim anlarıdır. Evrende her şey hareket etmektedir, Herakleitos'un (ona atfedilen) deyişiyle⁸ "her şey akar"; fakat yine Herakleitos'tan anladığımız kadarıyla bu akışta bir *logos* da vardır. Herakleitos sayılabilir / hesaplanabilir bir ölçüden değil ama bir prensipler ya da ilkeler demetinden söz eder gibidir. Dolayısıyla eğer ritim insan tarafından kavranıyorsa, bu akışın belirli bir "form"

4 A.g.e., 285.

5 A.g.e., 285.

6 Bkz. Diogenes Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, çev. Candan Şentuna (İstanbul: YKY, 2003), 433-435.

7 Benveniste, "The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression," 286.

8 Herakleitos, *Fragmanlar*, çev. Cengiz Çakmak (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2020), 18.

aldığından yani bir “yasaya” (*logos*'a?) göre işlediğinden de söz edebiliriz. Fakat burada ritmin nasıl bir yasaya göre görünüşe geldiği, algılayan özneye göre değişebilmektedir. Başka bir deyişle, kendi *logos*uyla, ölçüsüyle, tartıp biçerek belirli bir konfigürasyon, belirli bir desen algılayan özne idrak ettiği ritmi yine *logos*'uyla söze ya da tarife dökebilecektir.

Platon'a geldiğimizde ritmin kaotik hareket ve akış anlamlarının kısmen törpülendiğini ve ritmi algılayan öznenin daha pasif bir konuma geçirildiğini görüyoruz. Platon'da ritim kavramı, zamanın ve hareketin ölçülebilir, kısmen sabitlenebilir dolayısıyla da bir dereceye kadar sayıyla ifade edilebilir bir “formu”şeklinde düşünülür. *Philebos*'da(17c-d) şöyle der: “Yine, eski insanlar cisimlerin hareket edişlerinde aynı türden özellikler olduğuna ve bunlarsayıyla ölçülebildiğine karar vererek, bunlara ritim ve ölçü denilmesi gerektiğini söylemişlerdi.”⁹ Platon buradan hareketle özellikle *Devlet*'te ritim kavramını güzellik ve çirkinlikle ilişkilendirir. Ritim güzel konuşmayla ilgilidir.¹⁰ Eğer bir şeyin biçimi çirkinse ona ritimsiz ya da ahenksiz denmektedir.¹¹ Bu tanımlamalar çerçevesinde baktığımızda Platon'da ritim kavramını iyi ve kötü yanları bulunduğunu görürüz. Daha doğrusu onun için “iyi” ritimler ve “kötü” ritimler vardır. Özellikle diyonizyak ritimler ideal devletin “harmonisini / ahengini” bozacak şekilde tanımlanırlar. Çünkü Platon'a göre “ritim ve düzen kadar insana işleyen başka bir şey yoktur.”¹²Böylece Platon'la birlikte, Sokrates öncesi felsefede olmayan bir vurgu, yani insanların ritimleri yalnızca algılanmakla kalmadığı, aynı zamanda algıladıkları bu ritimden etkilendikleri, onun tarafından yönlendirildiklerigibi bir düşünce ortaya çıkar. Kültürel hayatın pek çok alanında, olması gereken ritim, Platon'un *Eurutmos* yani *Euritmî* (iyi ritim) dediği şeydir. Böylece ritim, politikanın, sanatın ve pedagojinin “en iyide” “sabitlenmesi” gereken bir formu olarak araçsallaşır.¹³

Ritim konusunda değinmemiz gereken üçüncü odak ise Aristoteles'tir. O da ritim konusunda pek çok açıdan hocası Platon'un görüşlerini sürdürmüş olsa da ritmin tanımı ve değeri konusunda farklı görüşler de ortaya koymuştur.

Öncelikle Aristoteles de ritmin insan davranışlarını ve ruh hallerini etkilediğini/ değiştirdiğini kabul eder. Fakat bu düşüncesinde, hocasında olduğu gibi olumsuz bir vurgu yoktur. Bazı ritimlerin insanı “sakinleştirdiğini”, bazılarının da “denge bozucu” etkileri olduğunu belirtir

9 Platon, *Philebos*, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 42.

10 Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2010), 92-93.

11 A.g.e., 93.

12 A.g.e., 94

13 Oysa yine Sokrates'in bir öğrencisi olan Ksenophon'da da *euritmî* kavramı kullanılmaktadır. Fakat ondaki anlam Platon'daki gibi sabitlenmesi gereken bir form değil de her yeni duruma veya şeye göre kendini adapte edebilen bir şekil anlamındadır. Bu anlamda da sürekli hareket etme özelliği öne çıkar. Özellikle *Sokrates'ten Anılar*'da verdiği zırh yapımıcısı örneği bunu çok iyi açıklamaktadır. Zırh yapımıcısı Pistias, bir zırhlı nasıl “iyi şekillendirdiğini” [*euruthmos*], onu kişiye “uygun hale getirerek” [*harmozō*] başardığını belirtir. Çünkü “eğer bir şey uygunsa [*harmozō*], iyi şekillidir” [*eurhutmos*]. Ksenophon, *Sokrates'ten Anılar*, çev. Candan Şentuna (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1997), 80-81.

fakat ritimler arasında bir hiyerarşi vurgusu yapmaz ya da *euritmi* olmayanların toplumsal hayattan çıkarılması / sansürlenmesi gerektiğini hiçbir zaman söylemez.

Ritm ve melodilerde gerçeğe --öfke ve yumuşaklığın, ayrıca cesaret ve ılımlılığın ve bunların karşıtlarının, giderek bütün ahlak niteliklerinin gerçekliklerine- yakın bir benzerlik vardır; dinlenen müziğin bizde sahiden duygusal bir değişiklik yaratması, bunun bir belirtisidir. (...) Evet, duyularla algılanan, dokunulan ya da tadılan nesnelere manevi niteliklere herhangi bir benzerlik göstermedikleri doğrudur, fakat müzikte ahlaki nitelikler vardır, işittiğimiz melodiler bunları temsil eder. Böyle olduğu besbellidir; çünkü bir kere, makamlar ya da uyumlar arasında doğal ayrılık vardır - bunlar, dinleyenlerinde farklı tepkiler yaratırlar, hepsi aynı yönde etkilenmez. Örneğin, insanlar Myksolydia denilen makamı dinleyince, kederlenme ya da dokunaklı olma eğilimine girerler, daha yumuşak uyumlar ise onları gevşetir. Bu ikisinin ortasında, dengeli bir duyguyu, sanıyorum, yalnız Dor makamı yaratır; oysa Phryg makamı insanları çok heyecanlandırır. (...) Aynı şey, çeşitli ritim türleri içinde doğrudur; bazılarının durultucu bir etkisi vardır, bazılarınınsa denge bozucu, bu ikincilerden bazıları bayağı hareketlere yol açar, bazıları soylu hareketlere.¹⁴

Aristoteles her şeyden önce ritim ve harmoninin insana ait bir meleke olduğunu düşünmektedir. İnsan, bu özelliği sayesinde taklit eder ve taklitlerden haz alır. Aristoteles'e göre şiirin ve tiyatronun doğuşunda da insandaki bu ritim ve harmoni melekesi öncü rol almıştır.¹⁵ Bu yüzden de ritim güzel sanatlarda temel bir araç olarak başat rol oynar.

Aristoteles *Retorik* adlı çalışmasında da ritim konusuna özel bir yer ayırır. Burada, doğru konuşma dilinin bir ritme sahip olması gerektiğinin altını çizer¹⁶ ve belirli bir örüntü oluşturacak şekilde bloklandırılmış (periyotlandırılmış) yapının etkisinden söz eder:

.....(karmaşık, tamamlanmış, yoğun) biçim periyotlardan oluşur. Periyot terimiyle başlangıcı ve sonu olan ve aynı zamanda tek bir bakışla kavranabilecek kadar uzun olan bir konuşma parçasını kastediyorum. Bu tarz kolay anlaşılır ve doyurucudur. Sonsuz olmadığı, dinleyici önünde bir son bulduğu ve dinleyiciyi bir şeye ulaştığına inandırdığı için doyurucudur; oysa bir şeylerin sona ereceğini öngörememek doyurucu değildir. Kolayca akılda tutulabildiği için de kolay anlaşılırdır. Bu da periyotlardan oluşan dilin kolaylıkla sayılandırılabilmesi yüzündendir ve akılda tutulması en kolay şey sayıdır. Bu yüzden herkes vezinle yazılan şiirleri vezinsiz düzyazılardan daha kolay aklında tutar; çünkü şiirin vezni sayılandırılabilir.¹⁷

Aristoteles'in yukarıdaki ifadelerini, *Poetika*'daki fikirleriyle birlikte düşündüğümüzde bir oyun metninin de tasarlanmış birim ya da periyotlardan kurulması gerektiğini söyleyebiliriz.

Böylece Antik Yunan düşüncesinde ritmin, birbiriyle bağlantılı üç farklı açıdan tanımlandığını görüyoruz. Sokrates öncesi filozofların "kaotik hareketin algılanması" şeklinde

14 Aristoteles, *Politika*, çev. Mete Tuncay (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975), 241.

15 Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, çev. Ari Çokona, Ömer Aygün (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016), 9.

16 Aristoteles, *Retorik*, çev. Ari Çokona (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2019), 188.

17 A.g.e., 188-189.

özetleyebileceğimiz fikirleri Platon'a geldiğimizde “ölçülebilir bir sabitliğe” dönüşmüş, bununla da bağlantılı olarak ritimler düzen fikriyle ilişkilendirilmiş böylece iyi ve kötü ritimler düşüncesi ortaya çıkmıştır. Aristoteles'te ise ritim kavramı, kendisinden önceki gelenekteki vurguları (ölçü, uyum, zıtların belirli aralıklarla çarpışmaları ve bunların bir süre tekrarı gibi) aynen korumuş gibidir fakat Aristoteles'in ritmi, mimetik sanatların kurucu ilkesi olarak kabul etmesi öncelikle göre önemli bir fark oluşturur.

Ritim konusundaki çalışmalar bugün pek çok alana yayılmış durumdadır. Sanatlarda ritmin yerini tartışan çalışmaların sayısı, özellikle 20. yüzyılın başından itibaren artmış ve giderek dilde, fizikte, biyolojide ve hatta sosyolojide ritim konuları başlıca çalışma alanları haline gelmiştir.¹⁸ Ritim konusundaki çalışmaların özellikle 1930'lardan sonra dikkat çekici bir şekilde arttığı gözlemlenmektedir. Ritim, hayatın her alanını etkileyen bir güç olduğu için yapılan çalışmalar da buna paralel olarak çeşitlilik arz etmektedir. Ama konumuzla yakından ilgili birkaç çalışmaya burada değinmekte yarar var. Özel olarak oyun metinlerinde ritim konusuna değinen ilk çalışmalardan biri John Dewey'in 1934 yılında basılmış *Art as Experience* başlıklı çalışmasıdır diyebiliriz.¹⁹ Dewey'in çalışmasının özellikle 8. Bölümü ritmin sanatlardaki kullanımına ve alınmayıcı da “bir deneyim olarak” etkisine odaklanır. Elsie Fogerty'nin, ritim kavramının pek çok veçhesiyle ele alındığı *Rhythm* başlıklı eseri de, “mobil sanatlar” başlığındaki son bölümünde drama ve tiyatroyu merkeze alır.²⁰ Susan K. Langer'in 1953 yılında yayınlanan *Feeling and Form* çalışması, “The Comic Rhythm” ve “The Tragic Rhythm” başlıkları altında, hayattaki ritimlerin bir taklidi olarak bu dramatik formlardaki yapıları yorumlamaya çalışır.²¹ Oyun yazarlığı üzerine yapılmış pek çok çalışma içerisinde de ritim konusuna bir başlık açılmaya çalışılmıştır. Fakat bu eserlerde ortaya konan düşünceler genellikle Stanislavski veya Boleslavsky'nin²² konuyla ilgili fikirlerini alıntulamaktan öteye geçmezler. Oyun metinlerinde ritimden ve çeşitli desenlerden söz eden önemli çalışmalardan biri olarak Jackson G. Barry'nin *Dramatic Structure: The Shaping of Experience* adlı çalışması

18 Bu konuda 1923 yılında genişletilmiş listesi yayınlanmış bir bibliyografyaya bakılabilir.

Christian A. Ruckmick, “A Bibliography of Rhythm (Third Supplementary List),” *The American Journal of Psychology* 35, no. 3 (1924).

19 John Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, çev. Nur Küçük (İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları, 2021).

20 Elsie Fogerty, *Rhythm* (London: George Alien & Unwin Ltd, 1936).

21 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953).

22 Stanislavski'nin oyunculuk sisteminde önemli bir kavram olarak tempo-ritim bulunmaktadır. Stanislavski neden bu iki terimi birlikte düşünmek gerektiğini özellikle *An Actor's Work* adlı çalışmasında açıklar. Tempo, birimlerin ya da vuruşların hızı, ritim ise zaman ve mekandaki hareket ve duruşların ilişkisidir. Ve bu ikisi bir oyuncu için birlikte tasarlanması gereken bir ilkedir.

Bkz. Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work: A Student's Diary*, tr. Jean Benedetti (New York: Routledge, 2008), 463.

Boleslavski'nin Türkçeye *Aktörlük Sanatı* olarak çevrilen çalışmasında ise ritim ve tempo iki ayrı ilke olarak ele alınır. Tempo yalnızca hızı ifade ederken, ritim bütün sanatlarda ortak olan “ton”, “form”, “hareket”, “aksiyon” ve “renk” gibi unsurlardan oluşmaktadır.

Bkz. Richard Boleslavsky, *Aktörlük Sanatı: İlk Altı Ders*, çev. Suat Taşer (Ankara: Meydan Sahnesi, 1962), 143.

gösterilebilir.²³ Diğer taraftan başlı başına dramatik edebiyatta ritim konusuna odaklanan -bildiğim kadarıyla- tek çalışma ise Kathleen George'un *Rhythm in Drama* adlı eseridir. Burada ritmin tanımı, algılanışı ve ritmik teknikleriyle ilgili pek çok detay zaman zaman oyunlardan örneklerle tartışılmaktadır.

Burada, ritim konusunda yapılmış bu çalışmalardan da hareketle belli başlı anahtar kavramları özetleyerek, dramatik metinlerde ritmi nerelerde bulabileceğimiz konusunda birkaç önemli noktaya değinecek; daha sonra da Molière'in *Cimri* oyunundaki ritmi, bu terminoloji üzerinden ve özellikle de "vurgu / birim örüntüsü tekniği" bakımından analiz etmeye çalışacağım.

Ritim ile ilişkili anahtar kavramlar

Ritim konusuna değinen çalışmalar sıklıkla aşağıdaki anahtar sözcüklere referans vermektedir.

1. **Hareket / Akış:** Ritim genellikle hareketle özdeş olarak düşünülür. Çünkü biz ritmi, Sokrates öncesi filozoflarında da gördüğümüz gibi, hareketin idrakiyle kavrarız. Rhythmos sözcüğü de iki kelimeden oluşmuş gibi duruyor: *Rhoe* (akış) ve belirli bir tarz / şekil anlamı katan *-thmós* soneki. Dolayısıyla biz "şeylerin aktığını" onların belirli bir "tarzda" belirli bir "yolda" olmalarından anlıyoruz. Hareketteki değişim periyotlarını, intervalleri, kadansları, durakları görmezsek hareketi algılayamayız. Herakleitos'taki nehir akışı gibi: Akışı biliyorum, hep değişiyor, hiç aynı kalmıyor; ama yine de aynı nehir bana "tek" ve "bir" nehir olarak görünüyor.
2. **Tekrar ve Fark:** Her şey hareket ediyor fakat bazı değişim noktalarını tespit edebiliyorum. Bu değişim noktaları bir başlangıç ve bitiş sahipleri gibi görünüyor. Bazen bu başlangıç ve bitiş intervalleri veya birimleri, belirli aralıklarla aynen ya da biraz değişerek kendini tekrar ediyor. Şiirdeki nakarat gibi ya da her gün güneşin batması, ya da sabahları işe gitmem, geceleri uykuya dalmam gibi. Daha büyük ölçekte ritimler düşünürsek mevsimlerin dönüşümünü örnek verebiliriz. Ya da hayatı düzenlediğimiz ritimler: örneğin akademik takvimimiz. Kayıt ya da vize haftaları, tatiller vs. zaman aralıkları uzayıp kısalsa da her yıl aynı tarihlere denk gelme de tekrar ettiğini düşündüğümüz ritim kalıplarıdır bunlar. Fakat her tekrarda (Lefebvre'nin dediği gibi)²⁴ bir farklılık var. Aynı demek farklı demektir, çünkü hareketten dolayıki şey "zaman" ve "mekân" değiştirir, böylece farklılaşırlar. Şiirdeki / şarkıdaki nakaratlar "aynıdır", aynen tekrar ederler fakat her tekrar bir öncekinin birikimi üzerine ve ayrıca farklı bir zamanda geldiğinden artık farklılaşmıştır. Bu Herakleitos'un aynı nehre iki kere girilmez sözündeki anlama benzemektedir.

23 Jackson G. Barry, *Dramatic Structure: The Shaping of Experience* (Berkeley: University of California Press, 1970).

24 Henri Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, çev. Ayşe Lucia Batur (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017), 30.

3. **Ölçü (metron):** Kendini yineleyen kalıplar, zamanın bölümlendirilmiş birimleri, sayılabilir ve bir ölçüye konu olabilir. Uzunluklarından, kısalıklarından ya da vurgulu ve vurgusuz oluşlarından bahsedilebilir. Müzikte BPM (beatperminute), birim zaman başına düşen vurgu/vuruş sayısı gibi şiirde dize başına düşen hece sayısı ya da her dizedeki uzun hecelerin kısa hecelere oranı gibi sayısal değerler ritmin ölçülebilir yanını göstermektedir.
4. **Harmoni / Uyum:** Tekrar eden, farklılaşarak yinelenen birimlerin totalde bir desen, örüntü, kalıp oluşturması. Ama aynı zamanda birbirlerinden farklı ya da çelişik ritim düzlemlerinin birbirleriyle ölçülü bir ilişkide olması/ birbirlerini desteklemesi. Alımlayıcıda bir “birlik” deneyiminin oluşması için desenler “farklı” da olsa birbirleriyle ardışıklık esasına bağlı, bağlamsal ve / veya diyalektik bir ilişki içinde tertiplenmiş olmalıdırlar. Müzikteki harmonik yapılar, akortlar gibi.²⁵
5. **Gerginlik ve gevşeme:** Fizik ve biyolojide sıklıkla karşımıza çıkan bir terminoloji. Oyun metinlerinde tansiyonun yükselmesi ve azalması şeklinde düşünebiliriz. Oyun metninde birimler art arda gelirken belirli tansiyon ölçülerine göre düzenlenirler. Oyun yazarı böylece oyunun “ritmini” belirlemiş olur. Gerginliğin sürekli yükselmesi metni algılanabilir olmaktan çıkarır, tabir caizse ritmi bozar. Okuru / izleyiciyi yeni gerginliklere hazırlamak için duraklar ve görece sakinlik anları / birimleri gereklidir. Örneğin *Macbeth*'te cinayet işlendikten sonraki gergin anlar, kapının vurulmasıyla doruğa ulaşır. Ardından kapıcının sahneye girmesiyle birlikte tansiyon grafiği inişe geçer. Kapıcı sahnesi olay örgüsünün gerginliğini dinlenmeye alır, seyirciye nefes aldırır; böylece bizi bir sonraki gerginliğe hazırlar. Şüphesiz bu diyastol – sistol periyotları gibi düzenlilik barındırmaz hiçbir zaman. Her bir oyunun iniş ve çıkışları, gerginlik ve gevşemeleri tütün kısmen dayattığı fakat yine de kendine has bir örüntü resmeder.

Bir Dramatik metinde ritim nasıl tanımlanabilir?

Peki bu kavramlar dramatik bir metindeki ritim analizi konusunda ne derece yardımcı olabilir? Bir “dramatik eserin ritmi” dediğimizde hangi unsurlar veya nitelikler düşünülmelidir? Aşağıda bu sorunun cevabına ilişkin bir liste hazırlamaya çalıştım.

1. **Vezi:** Tabii ki ilk kategori şiirsel vezin analizidir. Dizedeki hecelerin sayısı, *caesura* kullanımı, hecelerin açık kapalı ya da uzun kısa olmaları gibi birtakım özellikleri kapsar.
2. **Ses-estetik (phoneaesthetic):** Sözcük tercihleri. Ses sembolizmine uygun sözcükler tercih etmek. Cezalet/rikkat sanatı. Örneğin “Macbeth” ve “heath” sözcükleri iliştilir.

25 Ksenophon, *Sokrates'ten Anılar*'da “harmoni” ve “euritmi” düşüncesinin nasıl birlikte ele alınabileceğini zırh yapımcısı üzerinden anlatır. Zırh yapımcısı herkese aynı zırhı yapmamaktadır, “ritmi bozuk” bedenlere de onlarla uyumlu bir “bozuk formda” zırh yapmaktadır. Böylece tabir caizse beden ve zırhın “ritimleri” uyumlu bir bozuk ritimde birleşirler.

Bkz. Ksenophon, *Sokrates'ten Anılar*, çev. Candan Şentuna (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1997), 80-81.

O sayfadan itibaren Macbeth bir “heath” olarak işitilir. İçerikle ilgili bir tercihtir bu. Böylece “Macbeth” sesi her işitildiğinde “bu anlam” da (*heath*) tekrar etmiş olur. (Fakat biz burada Türkçe çeviriler üzerinde duracağımız için bu alanla da ilgilenmeyeceğiz.)

3. **Sözcük / deyim ya da cümle tekrarı:** Oyun metinlerinde pek çok sözcük tekrar eder. Oyunun kurmaca dünyasının sözcük dağarcığının doğal limitleri vardır çünkü. Fakat bazı sözcüklerin tekrarı, “vurgu” yaratır. Örneğin Hamlet’te “fare” (mouse) sözcüğü,şayet Sıçan’ı (rat) da dahil edersek, 6 kez kullanılır. Bu tekrarlar her seferinde sözcüğün anlamını genişletir. *Cimri*’deki “çeyizsiz” sözcüğünün tekrarı da bu perspektiften düşünülebilir. Fakat dramatik tekrar ile komik tekrar arasında bir fark vardır. Komik tekrar, Bergson’un da ifade ettiği gibi “canlılığın/akışın yitirildiğini” gösteren geçici mekanikleşmedir.
4. **Vurgu/Birim tekrarı:** Bir oyun metninde *beat*’ler (vurgular ya da eylem birimler) normalde aynı şekilde tekrar etmez. Fakat “aynılık” söz konusuysa o *beat*’ler “fark vurgusu” oluştururlar. Bunu en çok S. Beckett metinlerinde görürüz. *Godot’yu Beklerken*’de ya da *Oyun Sonu*’nda neredeyse aynen tekrar eden vurgular / eylem birimleri vardır. İkinci ya da üçüncü tekrar diğerleriyle özdeş değildir. Tıpkı bir şarkıdaki nakaratın hep “aynı” olmasına rağmen her seferinde “farklı” bir vurgu kazanması gibi.
5. **Vurgu / Birim Örüntüsü:** Dizelerdeki vezin gibi olay örgüsü birimlerinin uzunluk – kısalığı, yoğunluk ve gevşekliği, tansiyonu, hızı vs. belirli bir grafik görünüm arz eder. Aksiyon birimleri, perdeler ve sahneler gibi büyük birimlerden de oluşabilir. Fakat ritim analizinin kendi sağlamasını yapabilmesi için sahnenin daha küçük birimlerine de odaklanması gerekir. Diyastol nasıl sistolü hazırlıyorsa, bir birim de diğer birimin öncüsüdür. Aristoteles’in “başlangıç orta ve son (arkhe-meson-telos)” yapısı ya da Zeami’nin Jo-Ha-Kyu (hafif başlangıç – tansiyonun artışı – hızlanarak bitiş) modülasyonlarında olduğu gibi birimlerin yazarca icra edilmiş konfigürasyonları ya da tertibi bir ritim oluşturacaktır. S. Langer da oyun metinlerinde ritmi tıpkı Aristoteles’te olduğu gibi neden-sonuç zincirinin dizilimi olarak tanımlar:

Ritmin özü, önceki bir olayın sona ermesiyle yeni bir olayın hazırlanmasıdır. (...) Ritim, önceki gerilimlerin çözülmesiyle yeni gerilimlerin kurulmasıdır. Eşit süreye sahip olmaları gerekmez; ancak yeni krizi doğuran durum, onun öncülünün sonucuna ilişkin olmalıdır.²⁶

6. **Münavebe Örüntüsü:** Bir sahnede ya da birimde konuşmacıların repliklerindeki münavebe yani hatip-muhatap, aksiyon-reaksiyon kalıplarının ölçüsü de ilgili birimin/sahnenin ritmini oluşturmaktadır.

26 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key* (London:Routledge and Kegan Paul,1953), 126-27.

7. Beklenti Ufku / Beklentinin Kırılması:Bir ritimden, desenden ya da örüntüden söz ettiğimizde, örülmüş, “dokunmuş” belirli “biçimler”, motifler içeren bir “text”ten, “textura”dan bahsediyoruz aslında. Fakat burada oyun metninde desenin algılanmasıyla ne kastediyoruz? Bir okur,-eğer varsa- “bu deseni, dokuyu” nasıl okuyor? Sanırım beklenti ufku ile beklentinin kırılması diyalektiği diyebileceğim bir süreç de işliyor burada. Her metin başlangıçtan itibaren bir pattern/ritim/ örüntü modellemesi vaat eder. Örneğin serim kısmında, okura bir beklenti ufku verilir. Bazı ekspozisyonlar, verili durumlar aktarılır, önsemeler yapılır. Bunlar belirli modeller oluşturacak şekilde verildiğinden okur bir beklentiye girer ve serimin ritmi ile müstakbel ritimleri tahmin etmeye başlar. Fakat yazar beklentileri hem kurar hem de boşa çıkarır. Aslında seyircinin/ okurun beklentilerinin neler olabileceğini bildiği için onu boşa çıkarır. Ya da Lope de Vega'nın “*Bu Çağda Oyun Yazmanın Yeni Sanatı*” başlıklı kısa incelemesinde vurguladığı gibibeklentileri, yani düşümlerin çözümlerini erteleyebilir.²⁷

Jackson G. Barry de “beklenti oluşturma” ve “beklentinin tatmini” ilişkisinin önemli bir ritim aracı olduğunu düşünür:

*Dramada zamansal deneyim için en yaygın psikolojik kalıplardan (pattern) biri beklenti ve tatmindir. (.....) On dokuzuncu yüzyılın mekanik varsayımlarının mirasçısı olan gerçekçi drama, modelde büyük bir anlam bulur: Genel tonuyla konvansiyonel kalıpta olduğunu gösteren ve içinde içki sorununun olağan belirtilerini gösteren bir adamın olduğu bir oyun ya da sinema filmi gördüğümüzde, adamın kariyerinin çok önemli bir anında muhakkak ayartmaya yenik düşmesini bekleriz.*²⁸

Fakat Barry, daha çağdaş oyunlarda beklenti ve tatmin ilişkisinin değiştiğinin de altını çizer. Özellikle absürt drama beklentilerin sürekli kırıldığı bir “pattern” (örüntü, desen) oluşturur. Diğer taraftan tragedyalarda da beklentiler kırılabilir. Aristoteles buna “olayların tam tersine” dönmesi ya da eylemlerin beklenmedik bir yörüngeye girmesi anlamında “*peripeteia*” adını verir ve bu *anagnorisis* yani bilgisizlikten bilgiye geçiş tekniğiyle birlikte seyircinin “ruhunu en fazla etkileyen” araçlardan biridir.²⁹ Komedyada ise beklentinin “daha fazla” kırıldığı, komedyanın yoğunluğuna bağlı olarak her beklentinin bir *punchline* ile “tatmini” söz konusudur. (“*Punchline*” terimi, daha küçük beklenti birimlerinin finali gibi ele alınabilir; daha büyük beklenti birimlerinin kırılması için *anticlimax* ya da *bathos* terimleri de kullanılmaktadır)

O halde tragedya ve komedyaya dediğimiz türler “ritimlerin” farklı kurulmasıyla oluşan farklı desenlerdir diyebilir miyiz?Bu oldukça spekülatif bir sorudur. Öncelikle ritim dediğimiz şeyi oyun metinlerinde kolaylıkla ele geçirip onu tüm veçheleriyle kavrayamıyorken trajik ve komik ritimden nasıl bahsedilebilir? Aristoteles komedyaya ile tragedyaı taklide konu ettikleri eylemler

27 Lope de Vega, “Oyun Yazmanın Yeni Sanatı,” *Sahne Dergisi*, no.14 (Mayıs-Haziran 2006): 42.

28 Barry, *Dramatic Structure: The Shaping of Experience*, 45.

29 Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, 17 ve 29.

bakımından ayırmayı önermişti.³⁰ Taklidin nesnesi olan eylemin, tragedyalarda *spoudaios* (önemli-hayati) komedyalarda ise *phaulos* (önemsiz, değersiz) olması, Aristoteles'e göre türler arasında bir ayrımı sağlıyordu. Fakat bunun yeterince açık olmadığı söylenebilir. Neyin ciddi neyin ciddiyetsiz olduğu hakkında kararı kim verecektir? Oyun yazarı mı yoksa okur ya da seyirci mi? Nitekim birazdan ele alacağımız *Cimri* oyununda oldukça hayati, ciddi, *spoudaios* meseleler ve eylemler bulunmaktadır. Oğulun babaya lanet etmesi, onun biran evvel ölmesini dilemesi, oğul ve babanın aynı kadına arzu duyması vs. bunlar neredeyse Sophokles'in *Kral Oidipus*'undaki olaylar kadar ciddi sayılabilir. *Cimri*'deki bu motiflerin zaman zaman izleyici veya okurları tarafından *spoudaios* olarak algılanmış olduğunu da görüyoruz.

*Cimri olmak ve fahiş faizle borç vermek büyük bir ahlaksızlıktır; ama bir oğulun babasını soyması, ona saygı duymaması, ona binlerce aşağılayıcı serzenişte bulunması ve baba kızıp, oğluna beddua ettiğinde, oğulun ona "sizin hediyelerinizle ne yapacağımı bilmiyorum" şeklinde alayla cevap vermesi daha da büyük ahlaksızlık değil midir?*³¹

Rousseau'nun *Cimri* hakkındaki yukarıdaki görüşlerini, 1945 yılında yaptığı şerhli çevirisinde aynen alıntılaman Yaşar Nabi Nayır, *Cimri Nasıl Oynanmalı?* başlıklı bölümde de Jacques Arnavaon'un "Notes sur l'Interprétation de Molière" adlı eserindeki fikirlerine geniş bir yer verir. Arnavaon'a göre *Cimri* tragedya kadar "ciddi bir oyundur" ve oyuncuların bunu örtmek için "sululuklara" kaçmasını yadırgar:

*... (oyunun) acılığını, adeta tragedya havasını gizlemek için aktörler her zaman gayret sarfetmekten, piyesin kahkahaları kolayca çekecek şaklabanca taraflarını aşırılığa götürmekten geri durmamışlardır.*³²

Rousseau ve Arnavaon ile benzer düşüncelere Goethe'nin de sahip olduğunu görürüz. Eckermann ile söyleşisinde Molière'den ve *Cimri*'den şöyle bahseder:

*(Molière) Kendine özgü bir adam, oyunları ilginç ve tragedyaya yakın, kimsenin onu taklit etmeye cesareti yok. Kötü ahlakın baba oğul arasındaki tüm saygıyı ortadan kaldırdığı Cimri özellikle önemli bir yapıt ve üst düzeyde trajik özelliklere sahip.*³³

Dramatik edebiyatta temel olarak işleyen yapı segmentlerinden biri de karakterin arzu nesnesi ile olan (koruma ya da kavuşma biçimindeki) ilişkisi üzerine kuruludur. Hamlet de "bir şeyi" arzular, Treplev de Oidipus da. Karakterlerin çoğu arzuladıkları nesne ile aralarına giren engelle mücadele ederler. Harpagon'da da nesnesine karşı benzer bir güçlü arzu bulunmaktadır. Nesnesini yitirdiğini düşündüğünde attığı tirat, Aristotelesçi terminolojiyle söylersek neredeyse

30 A. g. e., 5-6.

31 J. J. Rousseau, *Politics and Art: Letter to M. D'Alembert on the Theater*, trans. Allan Bloom (Ithaca: Cornell University Press, 1968), 35-36.

32 Jacques Arnavaon, *Notes sur l'Interprétation de Molière*, Molière, *Cimri* içinde, çev. Yaşar Nabi Nayır, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1945), 137-138.

33 Johann Peter Eckermann, *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*, çev. Mahmure Kahraman (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007), 151.

acıma ve korku *pathos*ları üretmenin eşliğindedir. Oyunun içerdiği diğer “ahlaki bozukluk”ları da dahil ettiğimizde, Arnavon’un tabiriyle “acı bir dram”, Goethe’nin tanımıyla bir tragedya ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Ciddiyet yönündeki bu yorumlara rağmen oyunun bir komedyaya olduğunu objektif olarak tespit etmemize olanak tanıyan oyunun ritimidir diyebilir miyiz? Bütün bu “acı verici”, ciddi meseleleri komik algılamamızı sağlayan, metnin ritminin düzenlenmesi, olay örgüsünün kompozisyonu ile ilgili olabilir mi? Kısacası trajik ve komik ritimlerin varlığında söz edebilir miyiz? Varsa bu sadece okurda (alılmayıcı da) bulunan bir nitelik midir? Yani trajik nitelikler gösteren bir metni “komik bir ritimle” yorumlamamız da aynı şekilde mümkün müdür? Yoksa ritim objektif olarak yazarın metinde kurmuş olduğu bir yapı mıdır?

Arnavon, Harpagon’un yerli yersiz, sürekli olarak çekmecesini (sandığını) kontrol etmeye gitmesini “bir senfoninin” arasına giren “caz nağmelerine” benzetir.³⁴ Aslında buradaki benzetme bizim için de oldukça kullanışlı olabilir. Soruyu şu şekle çevirebiliriz: Arnavon, bir senfoni işitmek istediği için mi, aslında büyük oranda “caz nağmelerinden” oluşan bir müziği okuyamıyor? Burada okur, metne kendi ritmini dayatmak istiyor diyebilir miyiz?

***Cimri*’nin Ritim analizi**

Susanne K. Langer, *Feeling and Form* adlı çalışmasında tragedya ve komedyayı ayıran temel niteliğin duygusal bir etkiye (birinin bizi güldürmesi, ötekini ağlatmasına) bağlı olmadığını, farkın daha derin bir yapıda saklı olduğu iddia eder. Her iki form da hayatın kendisinde var olan bir ritmi yansılamaktadır fakat her ikisinin de yöneldiği yaşam ritimleri farklıdır. Langer’a göre komedyaya, sosyal birliğin ve yeniden üretimin bitmeyen döngüleriyle temsil edilen, kesintisiz süreçler anlamında bir yaşamın ritimlerini sembolize etmektedir. Hayat devam eder ve her yaşayan birey bu ritmik olaylara kapılır. Ona göre komedyaya, bu tür bir hayatın ritminin sembolik bir formudur ve hayatın sürekliliğinin bir kutlanmasıdır. Akıp giden yaşamın bu imgesinden, komedinin genel iyimserliği ve aynı zamanda sürekli aşk, evlilik ve birliktelik konuları başta gelir. Komedi genellikle mutlu bir şekilde sona erer, çünkü bireysel kahraman ve genel olarak toplum, yaşamın devam etmesinin önündeki engelleri aşar ve oyun kutlama ile sona erer. Trajedi ise bireysel yaşamın kapalı ritimlerinin bir imgesini verir. Akıp giden yaşamın zaferi değil, ölüme karşı mücadele veren bir canlının başarı ya da başarısızlıkları söz konusudur. Bu yüzden tragedyanın ritimleri, komedyanın tekrar eden döngülerini değil, ayrı bir başlangıç, orta ve sonun yansımasıdır.³⁵

Elsie Fogerty’nin *Rhythm* başlıklı çalışmasında yapmaya çalıştığı ayırım da Langer’ın soyut bir biçimde yaptığı açıklamaya göre biraz daha tekniktir. Fogerty’ye göre seyircide oluşan ilizyonun kırılması, *deusexmachina*’nın kullanımı, oyunun son bölümlerinde yeni bir karakterin girişi gibi teknikler türler arasında bir fark oluşturmaktadır.³⁶

34 Arnavon, *Notes sur l’Interprétation de Molière*, 142-143.

35 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1953), 351-353.

36 Elsie Fogerty, *Rhythm* (London: George Alien & Unwin Ltd, 1936), 202.

Kanımcı komedyanın ritmi, söz, motif, münavebe gibi birimlerin frekansına / yoğunluğuna bağlıdır. Benzer şekilde beklenti ve beklentinin “anticlimax” ile kırılması ve bunun oyun boyunca çok sık karşımıza çıkması da komik örüntüyü oluşturan başlıca faktörlerden biridir. Bu iki nitelik dramatik tansiyonun belirli bir ivmeyle yükselen bir grafik göstermesine engel olur. Böylece dramatik tansiyon “bathos”³⁷ birimleriyle kesintiye uğrar; eylemin ciddiyeti önemsizleştirilir. Molière’in *Cimri*’sine baktığımızda temel ritmik yapının buna göre örgütlenmiş olduğunu görürüz:

Cimri’de temel ritmik yapı

- a. Gençlerin arzuları ve engel karakterin (“Yaşlı + monomanik” Harpagon) tanıtımı
- b. Engel karakterin düğümleri atması
- c. Çözüm ya da karşı atak fikirleri
- d. Yaşlı Engel karakterin geçici yıkımı & gençliğin geçici zaferi
- e. Çözüm = düğün + kutlama
- f. Gençlerin zaferi (+ Harpagon’un zaferi?)

Benzer bir yapı modellemesi Molière’in pek çok oyununa uygulanabilir.³⁸Bu yapıyı daha detaylandırmak istersek aşağıdaki gibi şemalar oluşturulabiliriz. (Şemalar perdelerdeki sahne (ve Fransız sahne) yapılanmasına göre öne çıkan vurgulara göre şekillendirilmiştir.)

37 *Bathos* terimi, Yunanca’da “banyo” ve “dip” anlamında kullanılan bir sözcüktür. Fakat sözcüğün “yüce olanı bozmak ya da batırmak” anlamına gelecek şekilde edebiyatta kullanımı ilk kez Alexandr Pope tarafından yazılan *Peri Bathos ya da Şiirde Batırma Sanatı* başlıklı bir hiciv metninde gerçekleşmiştir. OED da Bathos için “yüksekten, yüce bir durumdan sıradan olana bir iniş, bir anticlimax (beklentinin boşa çıkması)” açıklaması vermektedir. Aslında Türkçe’de “işini berbat etme” anlamında kullanılan “batırmak” ifadesi anlam olarak bathos’un edebiyatta kullanımına oldukça yakındır. Ağdalı ve yüksek bir dilin kullanıldığı bir sahnede, dilin aniden sıradanlaşması ya da argoya dönmesi sahenin modunun “aşağıya inmesine”, bir anlamda “dibi bulmasına” sebep olur. Ciddi bir sahenin ardından gelen her türlü boşa çıkarmalar, lazzi ya da slapstick numaraları vs. bathos olarak düşünülebilir. Konuyla ilgili detaylı tartışmalar için bkz. Sara Crangleand Peter Nicholls, *On Bathos: Literature, Art, Music* (New York: Continuum International Publishing Group, 2010), 13.

38 Molière’in oyunlarındaki ritmi araştıran *Molière: Structureand Comic Rhythm* başlıklı doktora tezinde Molière’in tüm oyunları bu yapı temelinde ele alınır.

Bkz. Jean-DenisMarzi, *Molière: Structureand Comic Rhythm* (New York: Fordham University, 1982).

I. Perde: (Sabah) Arzular ve Engel Karakter Tanıtılıyor

I. Perde: (sabah) Arzular ve Engel Karakter Tanıtılıyor				
1. Sahne	2. Sahne	3. Sahne	4. Sahne	5. Sahne
Gençlik - arzular - engeller - korkular	Gençlik - arzular - engeller - korkular	Bathos /lazzi / Slapstick	Önseme	Tekrarlı diyalog
Engel karakter tanıtımı	Engel karakter tanıtımı	Syticomythia	Gençlik vs. Yaşlılık	Önseme
		Önseme	Kriz	Çözüm önemesi
		Engel karakter	Syticomythia tekrarlı diyalog	

Tablo 1: Moliere Cimri- RitmikDesen: I. Perde

1. Sahne:Valère, Èlise (Gençlik- aşk – arzular – engeller - korkular). **Alt birimler:**i.Èlise'in kaygıları- Valère'in aşkının sorgulanması; **ii.**Valère'in sevgisini kanıtlaması; **iii.** Çekinceler (ayıplanma korkusu)- Deniz kazası (tanışma) anlatısı; **iv.**Valère'in uşaklık hizmetine girebilmek için riyakarlık yapması, dalkavukluk ve ikiyüzlülük üzerine söylev. (ENGEL KARAKTERİN TANITIMI) (=Harpagon'un dalkavukluktan hoşlanması).

2. Sahne:Èlise, Cleante (Gençlik - aşk – arzular – engeller - korkular). **Alt birimler:**i. Cleante, (Marianne'a) âşk olduğunu kardeşine itiraf eder; **ii.** Fakat babasının bu işe rıza göstermemesinden endişe etmektedir; **iii.**Èlise de (birini) sevdiğini söylemeye çalışır. Fakat önce Cleante'in meselesini çözmeyi önerir; **iv.**Mariane'ı tanımak ister. Cleante ona Mariane'ı anlatır; **v.** ENGEL KARAKTERİN TANITIMI (=Harpagon'un cimriliği); **vi.**Cleante, kız kardeşinden babasının ağzını yoklamasını ister. Eğer onun onayını alamazsa çekip gidecektir. Böylece bakışımı denebilecek ilk iki sahnenin sonunda gençlik ve yaşlılık motiflerinin karşı karşıya getirildiğini görürüz. Gençliğin yaşamın hazlarını “tüketme”, “harcama” isteği ile yaşlılığın (burada özel bir yaşlı olarak Harpagon söz konusudur) “saklama”, “biriktirme” arzuları çatışmaya hazırlanır.

3. Sahne:Harpagon, La Fleche. (BATHOS / LAZZİ / SLAPSTICK SAHNESİ). Bu sahne aynı zamanda Harpagon'unmonomanik bir ihtiyar olarak sahnedeki ilk özel tanıtımıdır. Harpagon, La Fleche'den kuşkulandığı için onu kovmak ister. Komik atışma sahnesi. Syticomythia. Hızlı münavebe. Harpagon'un herkesten ne kadar şüphelendiğine ve evdekiler üzerinde nasıl ağır bir baskı unsuru olduğuna dair bir vurgu sahnesidir. Aynı zamanda oyunun kritik aksiyonunun önemesi verilir. La Fleche: “Ne seve seve çalardım bir şeyini bulsam”. Bu replik sahnenin dengesizliğiyle birleştiğinde “çalınma beklentisini” hazırlar.

4. Sahne:Harpagon, Cleante, Èlise. **Alt birimler:**i.Harpagon'un solüğü “Belalı şey evinde para saklamak...”. (IV. Perde sonundaki “ölüyorum” tiradı ile önseme bağlantısı vardır), **ii.** Çocukların kendisini dinlediğini sanması. Çocukların sınanması. Buradaki diyalog yapısı daha sonra da tekrar edecektir. (HARPAGON'UN TEKRARLI DİYALOGU) = Harpagon

monomanik bir idefixtir, **iii.** Harpagon’un çocuklarına nasihatleri. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ tekrar ediyor) Özellikle Cleante’ı giyime kuşama fazla para harcadığını düşünür. Kendisinden “para çaldığını” söyler. Böylece paranın çalınması vurgusu önemesi yapıldıktan sonra bir kere hatırlatılmış olur, **iv.** Çocukların konuya girememesi... Konuşmak istedikleri “evlilik meselesi” Harpagon’un da meselesidir. Dizilerin iç içe girmesi komiği, **v.** Harpagon “Evlilik haberini” verir: Mariane ile evlenmeyi düşündüğünü söyler. KRİZ. Cleante için bir dul kadını, Èlise için de Bay Anselm adında birini uygun bulmuştur, **vi.** Èlise karara itiraz eder. Valère’in bu tartışmada hakem olmasını isterler. (TEKRARLI DİYALOG)

5. Sahne: Harpagon, Valère, Èlise. **Alt birimler:** **i.** Valère, dalkavukluk yapma mecburiyeti ile kendi arzuları arasında sıkışır. “Çeyizsiz” (TEKRARLI DİYALOG); **ii.** Harpagon, paralarını kontrol için çıkar. Valère, Èlise’i bir yolunu bulup bu evlilikten vazgeçirebileceği konusunda ikna etmeye çalışır. (ÇÖZÜM İÇİN ÖNSEME); **iii.** Harpagon gelir. Valère, sözüm ona Èlise’i evliliğe ikna etmek için çabalayacaktır. Harpagon da bunu onaylar.

II. Perde: (Sabah) Gençlik arzuları ile “Yaşlı arzular” çatışıyor.

II. Perde: (Sabah) Gençlik Arzuları ile “Yaşlı Arzular” Çatışıyor			
1. Sahne	2. Sahne	3. ve 4. Sahne	5. Sahne
Gençlik vs. ³⁹ Yaşlılık	Gençlik vs. Yaşlılık	Önseme	Gençlik vs. Yaşlılık
Tekrarlı diyalog	Tekrarlı diyalog	Engel karakter	Gençlik vs. Yaşlılık
Gençlik vs. Yaşlılık			Engel karakter
Önseme			

Tablo 2: Moliere Cimri - RitmikDesen: II. Perde

1. Sahne: Cleante, La Fleche. **Alt birimler:** **i.** Cleante, La Fleche’e babasının evlilik planından söz eder. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ tekrarı); **ii.** La Fleche, Cleante’ın borç para talebi ile ilgili bilgileri verir. Aracı (Simsar), borç verenin (Aslında Harpagon olduğu ortaya çıkacaktır) şartlarını bildirmiştir; **iii.** Yüksek faizle borç teklif edilmiştir; **iv.** Paranın bir kısmını da eski eşyalar şeklinde vermeyi teklif etmektedir. (Eşyaların dökümü: TEKRARLI DİYALOG); **v.** Cleante bütün bunlara razı olduğunu söyler; **vi.** “Bir de şaşırıyorlar nasıl oluyor da oğullar babalarının ölümünü bekliyor diye!” Cleante, Harpagon’un yakın zamanda öleceğini düşünmektedir. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ tekrarı); **vii.** La Fleche de Cleante’ın mantıklı davranmadığını belirtir. Fakat bir taraftan da onu anladığını itiraf eder. ÖNSEME hatırlatması: “Paranın çalınması” konusu yeniden zikredilir.

2. Sahne: Harpagon, Simsar, Cleante, La Fleche. **Alt Birimler:** **i.** Simsar, Harpagon’a alıcının (Cleante) her şeye razı olduğunu bildirir. Cleante simsara “Babasının 7-8 aylık ömrü kaldığını” söylemiştir. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ); **ii.** Bu sırada Cleante ve La Fleche girerler. Durum ortaya çıkar. Baba-oğul çatışması. (Gençlik-Yaşlılık motifi) TEKRARLI DİYALOG.

39 Buradaki vs. Türkçede “karşı” anlamına gelen *versus* sözcüğünün kısaltmasıdır.

3. Sahne:Frosine, Harpagon: Kısa bir sahne. Frosine gelir. Harpagon, paralarına bakmak için çıkar.

4. Sahne:La Fleche, Frosine. La Fleche, Frosine'eHarpagon'dan para koparamayacağını anlatır. (CİMRİLİK ABARTISI) “Vermek öylesine zoruna gider ki, selam bile vermez kimseye, onu bile alır; yalnız alır.”

5. Sahne:Harpagon, Frosine. **Alt birimler:**i.Frosine'in pohpohlamaları. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ); ii.Mariane ile evlilik meselesi. Çeyiz konusunda Harpagon ikna edilmeye çalışılıyor; iii.Mariane'in gençlerden hoşlanmadığı yalanı. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ); iv.Frosine, para koparmaya çalışır, Harpagon onu duymazdan gelir ve kaçar.

III. Perde: (Öğle) Gençliğin Geçici Zaferi

III. Perde:(Öğle) Gençliğin Geçici Zaferi			
1	2	3,4,5,6,7	8 ve 9
Engel karakter	Bathos /lazzi	Gençlik vs. Yaşlılık	Bathos /lazzi
Engel karakter	Syticomythia	Gençlik vs. Yaşlılık	
		Gençliğin geçici zaferi	

Tablo 3: Moliere Cimri - RitmikDesen: III. Perde

1. Sahne:Harpagon, Cleante, Èlise, Valère, Claude Kadın, Jacques Usta, Brindavoine, La Merluche. **Alt birimler:** i.Harpagon ev halkına akşamki yemek daveti için (abartılı / komik) talimatlar verir. Harpagon'un ev halkı üzerindeki baskısının (cimrilığının) boyutlarını tam olarak görürüz; ii.Jacques Usta hem aşçıdır hem de arabacı. Aşçı olarak “az parayla” yemek yapma konusunda baskı görür. Valère de bu baskı konusunda Harpagon'a yalandan destek verir; iii. Jacques Usta bu kez arabacı olarak atın yorgun olduğunu belirtir. Valère yine JacquesUstayı bertaraf etmeyi sağlar; iv.Jacques Usta ile Valère arasında gerginlik yaşanır. Jacques Usta ikiyüzlülük konusunda görüşlerini söyler; v.Harpagon hakkında söylenenleri dile getirir. (CİMRİLİK ABARTISI) Sonunda, Harpagon tarafından pataklanır (SLAPSTICK).

2. Sahne:Jacques Usta, Valère (Bathos -Syticomythia - Lazzi). **Alt birimler:** i.Jacques Usta, Valère'in samimiyetini anlamaz, kendisinden korktuğunu düşünüp Valère'i azarlamaya kalkar; ii.Valère Usta'yı pataklar.

3. Sahne:Jacques Usta, Frosine, Mariane. Frosine ve Mariane sahneye girerler. Jacques Usta'dan Harpagon'u çağırmasını rica ederler.

4. Sahne:Mariane, Frosine. Mariane, Cleante'dan hoşlandığını Harpagon'la evlenmeyi istemediğini söyler. Fakat para için razı olmak zorunda kalmış gibidir. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ)

5. Sahne:Mariane, Frosine, Harpagon. Harpagon gelir, Mariane’a yapay övgüler düzer. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ)

6. Sahne:Mariane, Frosine, Harpagon, Èlise. Èlise girer. Mariane’ınHarpagon’a duyduğu tikslenme giderek artar. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ)

7. Sahne:Mariane, Frosine, Harpagon, Èlise, Cleante. **Alt Birimler:** **i.**Cleante girer. MarianeFrosine sevdiği oğlanın Cleante olduğunu fısıldar; **ii.**Mariane ile Cleante arasındaki konuşmalardan Harpagon pek bir şey anlamaz; **iii.**Cleante, Babasının yüzüğünü çıkarıp Mariane’a takar. Harpagon’u zor durumda bırakır. (GENÇLERİN GEÇİCİ ZAFERİ)

8. Sahne:Harpagon, Mariane, Frosine, Valère, Cleante, Brindavoine, Èlise (SLAPSTİCK). Harpagon çıkmak ister. (Kendisine para getiren bir ziyaretçi gelmiştir.)

9. Sahne:Harpagon, Mariane, Frosine, Valère, Cleante, Brindavoine, Èlise, La Merluche (SLAPSTİCK). La Merluche ile çarpışırlar. La Merluche atların nallarının düştüğünü haber vermeye gelmiştir.

IV. Perde: (Öğleden Sonra) Harpagon’un Galibiyeti ve Yıkımı

4. Perde: (Öğleden Sonra) Harpagon’un Galibiyeti ve Yıkımı				
1	2 ve 3	4 ve 5	6	7
(Sahte) Mentor ⁴⁰ -çözüm planı	Harpagon’un geçici zaferi	Bathos /lazzi	Paranın çalınması	Paranın çalınması
(Sahte) Mentor -çözüm planı			Harpagon’un geçici yıkımı	Harpagon’un geçici yıkımı

Tablo 4: Moliere Cimri - RitmikDesen: IV. Perde

1. Sahne:Cleante, Mariane, Èlise, Frosine. Cleante ve Mariane arasındaki ilişkinin önündeki engeli (Harpagon) kaldırmak için ne yapmak gerektiğini tartışırlar. Frosine “yaptığımı bozmaya” çalışacaktır. (MENTOR SAHNESİ). Frosine tanıdığı bir kadını zengin bir markiz olarak tanıttacak ve Harpagon’a markizin kendisiyle evlenmek istediğini söyleyecektir. Mariane da annesini bu evlilikten vazgeçirmeye çalışacaktır. (MENTOR SAHNESİ)

2. Sahne:Cleante, Mariane, Èlise, Frosine, Harpagon. Harpagon girer, Cleante araba gezintisine eşlik etmek istediğini söyler. Harpagon kalmasını emreder. Diğerleri çıkar, yalnız kalırlar.

3. Sahne:Cleante, Harpagon. **Alt Birimler:** **i.** Harpagon, Cleante’ıMariane hakkındaki düşünceleri bakımından sorgular. Cleante, Harpagon’u bu evlilikten vazgeçirebilmek umuduyla

40 Oyundaki “mentor sahnesi” konvansiyonel işlevini yerine getirmez. Normalde Frosine’in çözümünün gerçekleştiğini görmemiz gerekirdi. Fakat bu plan uygulanmıyor. Sonda, seyircinin hiç beklemediği bir sürprizle oyun çözümü ulaşıyor. Bu anlamda “sahte” mentor sahnesi denebilir.

“kızı pek beğenmediğini” söyler; ii. Harpagon, kendisinin bu evliliğe uygun olmadığını, kızı Cleante ile evlendirmeyi düşündüğünü fakat Cleante da kızıdan hoşlanmadığı için mecburen kendisinin evliliğe razı olduğunu söyler; iii. Cleante, Harpagon’un bu tuzağına düşer ve aslında Mariane’ı sevdiğini itiraf eder. (HARPAGON’UN GEÇİCİ ZAFERİ)

4. Sahne: Jacques Usta, Harpagon, Cleante (BATHOS - SLAPSTICK). Jacques Usta, kavga eden baba-oğul arasına girer, arabulucu olur. Her ikisine de diğerinin kararından döndüğünü söyler.

5. Sahne: Harpagon, Cleante (BATHOS - SLAPSTICK). **Alt birimler:** i. Baba oğul uzlaştıklarını düşünerek, birbirlerine sevgi dolu sözler söylerler; ii. Hakikat ortaya çıkar, aslında ikisi de kararından dönmüş değildir. Harpagon oğlunu mirastan çıkarır, lanetler okuyarak sahneden çıkar.

6. Sahne: La Fleche, Cleante. La Fleche Harpagon’un hazinesini çalmıştır. Cleante’a gösterir.

7. Sahne: Harpagon. Harpagon’un “ölüyorum” tiradı.

V. Perde (Akşam): “Çözüm ve Kutlama”

5. Perde (Akşam) “Çözüm ve Kutlama”			
1 ve 2	3	4 ve 5	6
Tekrarlı diyalog	Dizilerin iç içe geçmesi	Beklenmeyen çözüm - anagnorisis&peripeteia	Gençlerin zaferi & harpagon’un zaferi

Tablo 5: Moliere Cimri - Ritmik Desen: V. Perde

1. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon. Komiser çalınan para ve şüpheliler hakkında Harpagon’dan bilgi almaya çalışır. Sonunda hırsızlığı saklı tutarak olayı çözme fikrini önerir.

2. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon, Jacques Usta. **Alt Birimler:** i. Jacques Usta sorguya çekilir. Konuyu bilmediği için önce yanlış anlama komiği çıkar; ii. Paranın çalındığını öğrenince suçu Valère’in üzerine atmak ister. Ve uydurma deliller sunmaya çalışır. Uydurma olduğu belli olmasına rağmen Harpagon hırsızın Valère olduğuna ikna olur. (TEKRARLI DİYALOG)

3. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon, Jacques Usta, Valère (Dizilerin iç içe girmesi). Valère gelir. Harpagon “suçunu itiraf et” deyince Valère bunu yanlış anlar ve Èlise’i itiraf eder. Fakat sahne boyunca Harpagon paralarından bahsederken, Valère bunu Èlise olarak anlar.

4. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon, Jacques Usta, Valère, Frosine, Èlise, Mariane. Harpagon Èlise’in kendi isteği dışında Valère ile nişanlanmasına kızar. Fakat Valère’in hırsız olduğunu düşünmektedir hala. Bay Alselm girer.

5. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon, Jacques Usta, Valère, Frosine, Èlise, Mariane, Alselm. **Alt birimler:** i. Alselm, Èlise ile nikahlanmak için gelmiştir. Fakat durumu anlar anlamaz

evlilik isteğinden vazgeçer; **ii.**Valère soyunun Napoli’ye dayandığını söylediğinde Alselme Napoli’yi çok iyi tanıdığını söyleyerek onu sorgular; **iii.**Valère’in anlattıkları üzerine Mariane kaybettikleri kardeşi olduğunu anlar. Alselm de aslında babalarıdır (Thomas D’ Alburcy); **iv.**Valère’in neyle suçlandığı ortaya çıkar. Suçlamayı yapanın Jacques Usta olduğunu öğrenir.

6. Sahne:Cleante, Valère, Mariane, Èlise, Frosine, Harpagon, Anselme, Jacques Usta, Komiser ve Yardımcısı, La Fleche. **Alt birimler:** **i.** Cleante, para kutusunun kendisinde olduğunu Mariane ile evliliğe izin vermesi karşılığında kendisine iade edeceğini açıklar; **ii.**Mariane, annesinin bu evlilikte rızası olduğunu fakat yeni kavuştuğu babasının da onayının alınması gerektiğini söyler. Alselm onaylar; **iii.**AlselmHarpagon’u çifte düğün konusunda ikna eder. Bütün masrafları Alselm üstlenecektir. (GENÇLERİN ZAFERİ fakat bir açıdan bu son Harpagon için de bir zaferidir)

Sonuç

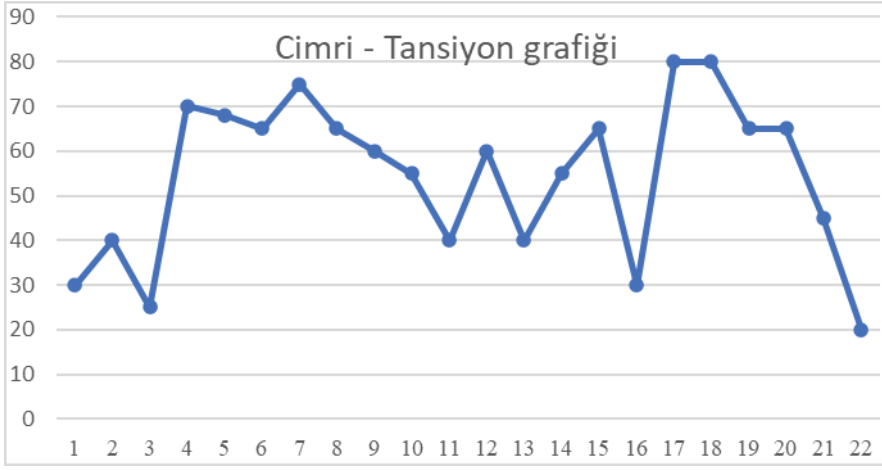
Olay örgüsünde yer alan birimlerin (beat’lerin / vurguların), motiflerin, münavebe örüntülerinin tümüne birden baktığımızda belirli bir “desen”in ortaya çıktığı iddia edilebilir. Yukarıda her perde için ayrı ayrı yaptığımız, birimleri renklendirilmiş tablolar, bir partiyon şeklinde dizilirse oyunun ritmik notasyonu aşağıdaki gibi olacaktır:

1. PERDE					2. PERDE				3. PERDE					4. PERDE					5. PERDE			
1.	2	3	4	5	1	2	3,4	5	1	2	3,4,5,6,7	8,9	1	2,3	4,5	6	7	1,2	3	4,5	6	
Yellow	Yellow	Green	Blue	Purple	Yellow	Yellow	Blue	Yellow	Red	Green	Yellow	Green	Yellow	Yellow	Green	Blue	Blue	Purple	Purple	Yellow	Yellow	
Red	Red	Purple	Yellow	Blue	Purple	Red	Red	Yellow	Yellow	Purple	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	
White	White	Blue	White	Yellow	Yellow	White	White	Red	White	White	Yellow	Yellow	White	White	White	White	White	White	White	White	White	
White	White	Red	Purple	Blue	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	

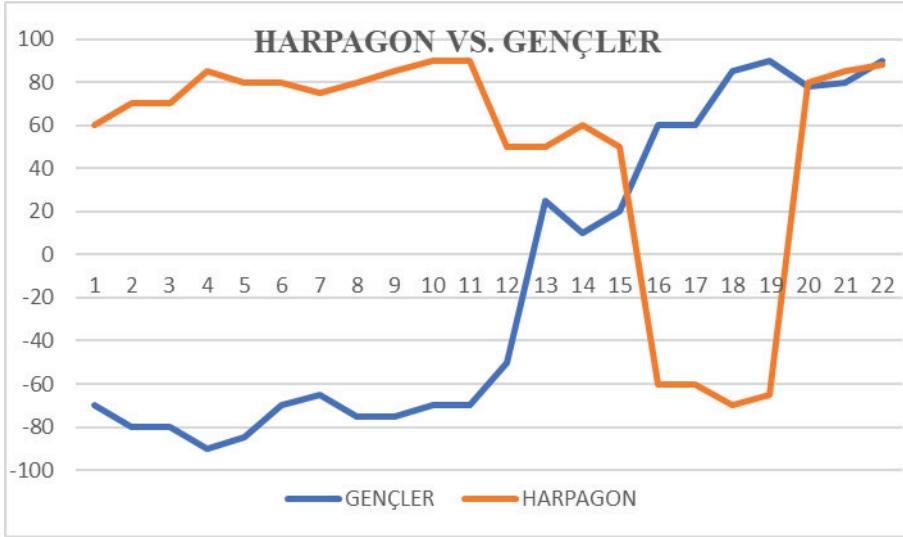
Tablo 6: Moliere Cimri-ritmikdesen

Görüldüğü üzere birimler ekspozisyondan çözüme doğru azalma gösteriyorlar; yani tanıtımı yapılan, geliştirilen vurgu birimleri oyun ilerledikçe sonlandırılıyor / akıbete uğrattılıyor. Fakat bu, oyunun doğrusal bir biçimde hareket ettiği anlamına gelmez. Söz konusu bu “azalış” belirli bir tansiyon / gerilim / çatışma yoğunluğunun ritmi içerisinde ve bu ritimle birlikte gerçekleşir. 5 perdeyi 22 temel (fakat keyfi) birim bakımından ele almıştık. Her bir birimin tansiyonunu sayısal bir değerle⁴¹belirlersenek oyunun ritminin başka bir vechesini, tabir caizse “nabız grafiğini” görmüş oluruz:

41 Buradaki sayısal karşılıklar da -son kertede- okurun, yani benim, keyfi olarak atfettiğim değerlerdir. Fakat bu, oyun metinlerinde sahnelerin tansiyon / çatışma değerleri ile ilgili hiçbir ölçüt olmadığı anlamına gelmez. Yalnızca matematiksel olarak “kesinliği” olmayan değerlerdir bunlar. Müzikte ya da mimaride olduğu gibi, hesaplanabilir objektif değerlerden bahsedemiyor olsak da her sahnenin diğerleriyle karşılaştırmasından kendi içinde tutarlı bir paradigma üretilebilir. Kanımca her okuma da sahnelere bu tür “değerleri” atfetmeye dayanır.



Diğer taraftan oyunun merkezi (çatışan) figürlerinin, yani Harpagon ile “gençlerin” oyun boyunca “arzularına yaklaşma ve uzaklaşmaları” bağlamında bir değerlendirme yaparsak aşağıdaki gibi bir grafik elde edilebilir:



Ritimalizinden çıkarılan bu tür grafik veya notasyonlar hiçbir zaman kesinlik iddiası barındırmazlar fakat oyunların mimarisi hakkında zihin açıcı tablolar sunarlar. Son kertede oyun metinlerinde ritim çalışmaları her zaman için, “yalnızca deneyimlenen bir şey” ile matematiği yan yana getirme girişimidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. Çeviren Ari Çokona, Ömer Aygün. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016.
- Aristoteles. *Politika*. çev. Mete Tuncay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- Aristoteles. *Retorik*. çev. Ari Çokona. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2019.
- Arnavon, Jacques. *Notes sur l'Interprétation de Molière. Molière, Cimri* içinde, Çeviren Yaşar Nabi Nayır, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- Barry, Jackson G. *Dramatic Structure: The Shaping of Experience*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Benveniste, Émile. "The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression." *Problems in General Linguistics*. Coral Gables Fla: University of Miami Press, 1971.
- Boleslavsky, Richard. *Aktörlük Sanatı: İlk Altı Ders*. Çeviren Suat Taşer. Ankara: Meydan Sahnesi, 1962.
- Crangle, Sara and Peter Nicholls. *On Bathos: Literature, Art, Music*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- Dewey, John. *Deneyim Olarak Sanat*. Çeviren Nur Küçük. İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları, 2021
- Eckermann, Johann Peter. *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*. Çeviren Mahmure Kahraman. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007.
- Fogerty, Elsie. *Rhythm*. London: George Alien&UnwinLtd, 1936.
- Herakleitos. *Fragmanlar*. Çeviren Cengiz Çakmak. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2020.
- Ksenophon. *Sokrates'ten Anılar*. Çeviren Candan Şentuna. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1997.
- Laertios, Diogenes. *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. Çeviren Candan Şentuna. İstanbul: YKY, 2003.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. London: Routledge and Kegan Paul, 1953.
- Lefebvre, Henri. *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*. Çeviren Ayşe Lucie Batur. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.
- Marzi, Jean-Denis. *Molière: Structure and Comic Rhythm*. New York: Fordham University, 1982.
- Platon. *Devlet*. Çeviren Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2010.
- Platon. *Philebos*. Çeviren Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Rousseau, J. J. *Politics and Art: Letter to M. D'Alembert on the Theater*. tr. Allan Bloom. Ithaca: Cornell University Press, 1968.

- Ruckmick, Christian A. "A Bibliography of Rhythm, Third Supplementary List." *The American Journal of Psychology* 35, no. 3 (1924).
- Stanislavski, Konstantin. *An Actor's Work: A Student's Diary*. Translated by Jean Benedetti. New York: Routledge, 2008.
- Toporkov, Vasili. *Stanislavski Provası*. Çeviren Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren. İstanbul: BGST Yayınları, 2017.
- Vega, Lope de. "Oyun Yazmanın Yeni Sanatı", *Sahne Dergisi*, no.14 (Mayıs-Haziran 2006).



Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Molière Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri*

Translation of a Tradition: Elements of Ottoman Popular Theater in the Turkish Translations of Molière in the Tanzimat Era

Çiğdem Kurt Williams¹ 



*İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü ile Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı tarafından 11-12 Mayıs 2022 tarihlerinde düzenlenen "Molière 400 yılında" sempozyumunda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş halidir. Makale, Ahmet Vefik Paşa'nın Zor Nikâhı başlıklı çevirisinden alınan örnekler dışında "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı: 19. Yüzyılın İkinci Yarısı" (Strazburg Üniversitesi-Yıldız Teknik Üniversitesi, 2015) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

¹Dr. Öğr. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ç.K.W. 0000-0001-7865-1645

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Çiğdem Kurt Williams,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul,
Türkiye

E-posta/E-mail: cigdem.kurt@msgsu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 16.09.2022

Kabul/Accepted: 03.11.2022

Atıf/Citation:

Kurt Williams, Çiğdem. "Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Molière Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 83-99.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1176142>

öz

Molière tiyatrosu homojen, tek kaynaktan çıkmış, bugün anladığımız anlamda "özgün" metinlerden oluşmaz. Çok katmanlı bir malzeme üzerine kuruludur ve girift bir yapıya sahiptir. Bu tiyatro on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren Türkçeye çevirmeye başlandığında, farklı tarihsel dönem ve kültürlerle ait tiyatro geleneklerinden beslenmiş bir gelenele, Karagöz ve Ortaoyunu'ndan oluşan halk güldürüsüyle karşılaşır. Molière tiyatrosuyla Osmanlı halk tiyatrosu arasında beslendikleri kaynaklar açısından yadsınamayacak ortaklıklar vardır. 1869-1882 yılları arasında Molière'i Türkçeye çeviren, uyarlayan ya da Türkçede yeniden yazanlar da bu iki tiyatro geleneği arasındaki paralellikleri öne çıkartmış, Fransız tiyatro adamının Osmanlı seyircisine en tanıdık gelebilecek oyunlarını kaynak metin olarak seçip yine Karagöz ve Ortaoyunu'yla büyümüş seyirciye en tanıdık gelebilecek şekilde Türkçeye çevirmek için gerekli müdahaleleri yapmakta sakinca görmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Molière, Karagöz, Ortaoyunu, Çeviri, Komedi

ABSTRACT

Molière's plays aren't composed of homogeneous, single-source, or "original" (original in the sense we would understand the term today) texts. They are built on multi-layered material with an intricate structure. When these plays were first translated into Turkish in the first half of the 19th century, they were translated into a context with a preexisting popular comedy tradition consisting of *Karagöz* and *Ortaoyunu*, which were influenced by different theater traditions from various historical periods and cultures. But there are undeniable similarities between Molière's plays and Ottoman popular theater in terms of the resources they draw from. The translators, adapters or rewriters of Molière into Turkish between 1869-1882 highlighted these parallels between the two theater traditions, choosing as the source text the plays of the French playwright that would be most familiar to Ottoman audiences. They went to considerable lengths to translate these comedies in a way that would keep them familiar to Ottoman audiences who grew up with *Karagöz* and *Ortaoyunu*.

Keywords: Molière, Karagöz, Ortaoyunu, Translation, Comedy



EXTENDED ABSTRACT

Molière's plays aren't composed of homogeneous, single-source, or "original" (original in the sense we would understand the term today) texts. They are built on multi-layered material with an intricate structure. Molière reused the text within his plays fairly often. For example, *Le Médecin Malgré Lui* (1666) borrowed various themes from *Le Médecin Volant* (1659) and *L'Amour Médecin* (1665). He also used a thirteenth-century French fabliau called "Le Vilain Mire/Le Paysan Médecin" (The Farmer as a Doctor) as the base for *Le Médecin Malgré Lui*.

The translations of Molière's comedies into Turkish started in the very early years of the nineteenth century, and then accelerated in the second half of the century, particularly during the period between 1869-1882. All the Turkish translations of Molière from the Tanzimat Era were either prepared or published between 1869-1882. The popularity of Molière's plays on the Ottoman stage wasn't an accident. In these years, the "Ottoman Theater" run by Agop Vartovyan/Güllü Agop functioned as a "national theater", it was patronaged by Ottoman statesmen and supported by Ottoman intellectuals and writers. But the main problem of this theater was the absence of plays written in Turkish. Turkish translations of Molière's comedies filled this gap and were prominently added into the Ottoman-Turkish theater repertoire.

The choice of Molière as source material wasn't an accident either. There are undeniable similarities between Molière's plays and Ottoman popular theater in terms of the sources they draw from. The translators, adapters or rewriters of Molière into Turkish between 1869-1882 highlighted these parallels between the two theater traditions, choosing as the source text the plays of the French playwright that would be most familiar to Ottoman audiences. They went to considerable lengths to translate these comedies in a way that would keep them familiar to Ottoman audiences who grew up with *Karagöz* and *Ortaoyunu*.

In *Zor Nikâhı* (Ahmet Vefik Paşa's 1869 translation of *Le Mariage Forcé*), *Ayyar Hamza* (Âli Bey's 1871 translation of *Les Fourberies de Scapin*), *Pinti Hamit* (Teodor Kasap's 1873 translation of *L'Avare*) and *İşkilli Memo* (Teodor Kasap's 1874 translation of *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*), the translators essentially rewrote the source text incorporating elements of Ottoman popular theater. First, all action was transposed so that it took place inside the borders of the Ottoman Empire, creating the atmosphere of an Ottoman neighborhood similar to that which exists in *Karagöz* and *Ortaoyunu*. Secondly, their translations featured characters well-known to Ottoman popular theater. For example, Karagöz and his wife featured prominently. Çelebi, the gallant and the elegant dandy of Karagöz, was just as prominent. And the bullies of Karagöz (Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi) were easily recognizable even when their names were changed. Thirdly, the quips and comedy were all adapted to dialogues more recognizable to an audience familiar with those of Karagöz and Hacivat or Kavuklu and Pişekâr, where much of the comedy was based on Turkish word play or Ottoman-specific verbal cues.

Finally, *Karagöz* or *Ortaoyunu* breaks down the fourth wall on a regular basis, and this same technique was brought to performances and translations of Molière's plays to emphasize to the audience that this was a play and not real life.

The Turkish translations of Molière from the Tanzimat Era are mostly hybrid texts in which Molière's plays and Ottoman popular theater were blended in a mix tailored specifically to Ottoman audiences of the period. These plays were massively successful throughout the 19th century and into the early 20th century in a number of Ottoman cities as a result, as the translators successfully adapted both notions of what Molière was, but also notions of what Ottoman theater itself could be.

1. Giriş

Fransız gazeteci, edebiyat eleştirmeni ve romancısı Léo Claretie (1862-1924), 1906 yılında Bükreş Milli Tiyatrosu'nda izlediği Molière'in *L'Avare/Cimri* adlı oyunu hakkında şunları söyler:

Molière'in Cimri'sinin orada Rumence'de tam metniyle Avarul [başlığıyla] temsil edildiğini gördüm. Harpagon'u canlandıran oyuncunun bir komedi ve trajedi oyuncusu olarak ilginç özellikleri var. Comédie-Française geleneklerinin hiçbirini bilmediği için, oyun tarzı bizim için ilginç bir yenilik kazanıyor. Doğuluların sahip olduğu aşırı hareketlilikteki fizyonomiyle "Hırsız var!" sahnesine ürpertici bir gerçekçilik yoğunluğu veriyor. Mimikleri bana İstanbul'da Molière oyunlarını oynayan büyük komedyen Abdürrezzak'ı hatırlattı. Ama aynı zamanda, Rumence'deki tonlama ve Latince'ye has çekimler oyuna bir İtalyan havası veriyordu ve Gelosi veya Signor Fiorelli'nin bir Commedia dell'arte'sine tanık olmuş gibi hissettim. Molière komedisi böylece kökenleriyle yeniden ilişki kurmuş oluyor.¹

Léo Claretie'nin bu yorumunda birden çok önemli nokta vardır: Birincisi, Molière'in Türk izleyicisinin iyi bildiği *L'Avare* başlıklı oyununun aynı yıllarda hem Bükreş'te hem de İstanbul'da, halk tiyatrosu geleneğinden gelen oyuncular tarafından klasik Fransız tiyatro oyunculuğundan farklı bir yorumla sahneleniyor olması ve bu iki yorumun birbirine benzemesidir. İkincisiyse, bu sahnelerden Rumence olanının Molière tiyatrosunun kökenlerini, özellikle de Fransız tiyatro adamı için yoğun bir beslenme kaynağı olan İtalyan tiyatro geleneği "commedia dell'arte" etkisini açığa çıkartmasıdır.

Léo Claretie'nin de işaret ettiği gibi, Molière tiyatrosu homojen, tek kaynaktan çıkmış, bugün anladığımız anlamda "özgün" metinlerden oluşmaz. Örneğin 1666 tarihli *Le Médecin malgré lui*, *Le Médecin volant* (1659) ve *L'Amour médecin*'den (1665) motifler taşır. Bu oyun ayrıca Ortaçağ'da söylenen kısa ve koşuklu halk öykülerinden biri olan "Le Vilain Mire/Le Paysan Médecin"²den birçok izlek ödünç almıştır.³ 1668 tarihli *Cimri* de, Plautus'un *Çömlek* adlı oyununun 1658 tarihli yeni bir Fransızca çevirisinden hareket ederken bu antik malzemeyi, seyircinin beklentisi doğrultusunda dönüşüme uğratmaktan geri durmaz.⁴ Molière'in sınırsız kaynakları arasında farklı coğrafyalara ve tarihsel dönemlere (Plautus ve Terentius gibi temsilcilere sahip Latin tiyatrosu; eski ya da çağdaş Fransız, İtalyan, İspanyol edebiyatı vb.) ait farklı metin türleri (oyunlar, şiirler, öyküler ve romanlar) vardır. Molière bunları kendi ihtiyaçları doğrultusunda serbestçe dönüştürerek (büyük oranda uyarlayarak, kısmen esinlenerek, seçtiği parçalardan kolaj yaparak vb.) açık veya örtük olarak komedilerinde kullanır.⁴

1 Léo Claretie, "Bucarest Moderne", *Revue Illustrée*, 20 Aralık 1906, 384-385. Alıntının Fransızcadan Türkçeye çevirisi tarafımdan yapılmıştır.

2 Lise Michel ve Claude Bourqui, "Le Médecin Malgré Lui/Notice"/Molière'in *Œuvres complètes I* (Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui) kitabına açıklama (Paris : Éditions Gallimard, 2010), 1467.

3 Georges Forestier ve Claude Bourqui, "L'Avare/Notice"/Molière'in *Œuvres complètes II* (Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui) kitabına açıklama (Paris : Éditions Gallimard, 2010), 1316.

4 Bkz. Claude Bourqui, "Premiers Résultats et Perspectives de Recherches Futures", *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques* (Paris: Sedes, 1999), 22-33.

Farklı tiyatro gelenekleriyle yoğrulmuş, çok katmanlı ve girift bir yapıya sahip olan Molière tiyatrosu, 1840'lardan itibaren çeviri yoluyla Türkçeye taşınarak Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde çeşitli şehirlerde seyirciyle buluşmuştur. Bunun ilk örneği, başkentte pandomim olarak sahnelenen B. Kasbar Tüysüz'e ait *Le Médecin malgré lui* çevirisi *Zorla Hekim*'dir.⁵ Molière'in Türkçe çevirileri ve bunlar üzerine kurulu temsiller 1869-1882 arasında yoğunluk kazanır. Metin And'ın açıklamasına göre 1860'ların sonlarında Sadrazam Mehmed Emin Âli Paşa, imparatorluğu oluşturan tüm milletlerin sahipleneceği bir Osmanlı tiyatrosu kurmak ister. 28 Aralık 1869 günü Darülfünundan Âli Suavi Efendi sadrazam adına ve onun verdiği yetkiyle birkaç yüksek görevli ve tanınmış kişiyi çağırır: Bunlar arasında Türk, Rum, Ermeni ve Bulgarlar vardır. Toplantının amacı beraber düşünerek, anlaşarak bir tiyatro kurmaktır. Tiyatronun adının "Tiyatro-yu Sultanı" olması kararlaştırılır. Tasarıya göre bu tiyatrodaki seçkin ve ahlâka uygun oyunlar Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ermenice olarak oynanacaktır.⁶ Ancak girişim başarıya ulaşmaz. Yerine Agop Vartovyan/Güllü Agop yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'na 10 yıllık tekel verilir. Bu aslında, iki tarafın da haklarını ve birbirine karşı sorumluluklarını yazıya döken bir sözleşmedir. Örneğin Güllü Agop, mevcut tiyatrosunu işletirken buna yenilerini de eklemek ve her yıl belli sayıda temsil vermek zorundadır.⁷ Dolayısıyla gösterimlerin devamlılığını sağlayacak oyunlara ihtiyaç vardır fakat telif oyunlar sayıca yetersizdir. Bu noktada devreye çeviri oyunları girer. İmparatorluğun tüm bileşenleri tarafından benimsenecek bir "Osmanlı tiyatrosu" fikrine destek veren aydın, yazar ve tiyatro adamları Molière tiyatrosunu çeşitli çeviri stratejileriyle Türkçeye aktararak yeni bir tiyatro repertuarının oluşmasını sağlamışlardır.⁸

Tanzimat Dönemi Molière çevirilerinin neredeyse tamamı 1869-1882 yılları arasında yapılmış ya da basılmıştır. Ancak bunların yalnızca bir bölümü sahnelenmiş ve seyirciyle buluşabilmiştir.⁹ Sahne üzerinde başarı kazanan ve birden fazla tiyatro sezonu boyunca gösterimde kalan Molière çevirilerinin tümü "kabul edilebilir çeviri"lerdir. Çağdaş çeviribilim çalışmalarında kullanıldığı biçimiyle kabul edilebilir çeviri, çevirmenin erek kültürdeki normlara

5 Oyun metni için bkz. Metin And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar* (İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1983), 151-179.

6 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları), 54-55.

7 A.g.e., 55-56.

8 Çeviribilimci Itamar Even-Zohar'a göre, kriz halinde, dönüm noktalarından geçmekte olan ve edebî boşluklar barından bir ulusal edebiyat söz konusu olduğunda çeviriler, edebiyat çoğuldizgesinin çevresinden merkezine taşınıp belirleyici bir konuma gelebilir. Tanzimat Edebiyatı bu durumun en iyi örneklerinden biridir. Molière çevirilerinin telif oyunların yerine geçmesi de yine Even-Zohar'ın öne sürdüğü savı doğrulamaktadır. Bu konuda bkz. Itamar Even-Zohar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *The Translation Studies Reader*, Ed. Lawrence Venuti (Londra ve New York : Routledge, 2004), 192-197.

9 Sahnelenen oyunlar için bkz. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 454-462.

bağlı kalarak kaynak metni hedef okur ya da izleyici kitlesi için kabul edilebilir kılmasıdır.¹⁰ Kaynak metnin dönüştürülüp alıcı kitle için alışılmış, tanıdık kılındığı “tiyatro uyarlamaları” da aslında bu sınıflandırmaya girer.

Tanzimat Dönemi Molière çevirilerinde “kabul edilebilirlik” iki farklı boyutta karşımıza çıkar. Birincisi, kaynak metnin Osmanlı gündelik yaşamına uyarlanması anlamına gelen “kültürel uyarlama”dır. Buna göre kişi adlarından coğrafyaya, giyim-kuşamdan yeme-içme alışkanlıklarına kadar her şey yerleştirilmiştir. İkincisiyse, kaynak metnin Osmanlı halk tiyatrosu kalıplarına uyarlanması anlamına gelen “estetik uyarlama”dır. Buradaysa, Molière tiyatrosunun biçimsel açıdan Karagöz ve Ortaoyunu’na yaklaştırıldığını görürüz. Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap, Âli Bey ve Mehmet Hilmi başta olmak üzere birçok çevirmen, bu ikili uyarlama stratejisi çerçevesinde Molière komedilerini yalnızca kendi dillerine değil, kendi kültürlerine ve tiyatro geleneklerine de çevirmişler; halk tiyatrosuna alışkın olan ve biçim ya da içerik bakımından yabancılik barındıran oyunları reddetme eğilimi gösteren¹¹ izleyici kitlesinin beklentilerini göz önünde bulundurarak Molière tiyatrosunu Osmanlı zevkine uyarlamışlar ve bir tiyatro geleneğinden başka bir tiyatro geleneğine çeviri yapmışlardır.

Çevirmenlerin Molière tiyatrosuna yönelmeleri elbette nedensiz değildir. Molière tiyatrosu ne kadar yoğun bir malzemeden oluşuyorsa, Osmanlı halk tiyatrosunun güldürü kolunu oluşturan Karagöz ve Ortaoyunu da yine aynı şekilde farklı tarihsel dönem ve coğrafyalara ait tiyatro anlayışlarından beslenmiş bir malzemeyi içerir ve bu iki farklı tiyatro geleneği arasında beslendikleri kaynaklar açısından yadsınamayacak ortaklıklar vardır. Kerem Karaboğa, Osmanlı tiyatrosunun çeviriler aracılığıyla Molière’le karşılaşmasının “ilginç bir yolculuğa”¹² denk düştüğünü belirttikten sonra bu ortaklığı şöyle açıklar:

*Bizans Mimus’unun İtalya’ya, Venedik’e gidip İstanbul’un fethinden sonra orada Commedia dell’Arte diye adlandırılacak bir doğaçlama tiyatrosunun kökenini oluşturduğunu, daha sonra Paris’te yerleşik bir Comédie-Italienne topluluğunun kurulduğunu ve Molière’in de bizzat bu topluluğun önemli oyuncularından Tiberio Fiorelli’den Commedia dell’Arte eğitimi aldığını biliyoruz. [...] Öte yandan Osmanlı’ya dönüp baktığımızda fetih sonrasında Bizans eğlencelerinin büsbütün ortadan kaldırılmadığını, bir tür kol yapısı içinde sürdürüldüğünü ve bu kolların İspanya’dan 1492 sonrası gelen Sefarad Yahudileri eliyle ortaoyunu yapısını kuracak biçimde evrildiğini, ortaoyununun Abdülaziz döneminde Zuhûri kolu ve Han kolu olarak iki kola ayrılıp temsiller verdiğini biliyoruz.*¹³

10 Çeviribilimci Gideon Toury, herhangi bir çevirideki eşdeğerliğin derecesinin ve türünün saptanmasında “norm” kavramı üzerine kurulu betimleyici yöntemin kullanılmasını savunur ve üç tür normdan söz eder: Öncül norm, süreç öncesi normlar ve süreç normları. Bunlar arasında öncül norm en temel olandır ve çevirmenin hangi kutbun (kaynak-erek) dilsel ve kültürel normlarına bağlı kalacağını belirler. Çevirmen kaynağa yakın duruyorsa çeviri “yeterli”, ereğe yakın duruyorsa “kabul edilebilir”dir. Bkz. Şehnaz Tahir Gürçağlar, *Çevirinin ABC’si* (İstanbul: Say Yayınları, 2019), 133-139.

11 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 165.

12 Kerem Karaboğa, “Molière’in Yolculuğu”, *İBB Arşivlerinde Molière’den Molyer’e Sergi Kataloğu*, Haz. Özde Nalan Köseoğlu ve Reha Keskin (İstanbul: İBB Basın Yayın Şube Müdürlüğü Basımevi, 2022), 27.

13 A.g.e.

Yine Karaboğa'ya göre, Molière Tanzimat Dönemi'nde çeviriler yoluyla Osmanlı İmparatorluğu'na geldiğinde, aslında aynı kökenden gelen iki gelenek (Ortaoyunu'ndan Tulûat'a evrilen güldürü geleneğiyle Molière'in "commedia dell'arte"den getirdiği gelenek) doğudan batıya-batıdan doğuya döngüsel bir yolculuk yaparak buluşmuştur.¹⁴ Bu ortaklık elbette, kaynak metinlerin seçimi ve bunların içerik ve biçim açısından dönüştürülmesi aşamasında dönemin çevirmenlerinin işini kolaylaştırmıştır.

1860'lı yılların sonlarından 1880'li yılların başlarına kadar olan dönemde, gerek Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu gerekse çeşitli Tulûat kumpanyaları tarafından oynanan *Zor Nikâhı* (*Le Mariage forcé*) (çev. Ahmet Vefik Paşa, 1869), *Ayyar Hamza* (*Les Fourberies de Scapin*) (çev. Âli Bey, 1871), *Pinti Hamit* (*L'Avare*) (çev. Teodor Kasap, 1873) ve *İşkilli Memo* (*Sganarelle ou le cocu imaginaire*) (çev. Teodor Kasap, 1874) başlıklı çevirilerde, kaynak metinlerin de buna imkân vermesi sayesinde, Osmanlı halk tiyatrosu öğeleri yoğun olarak karşımıza çıkar. Bu dört çeviriyle eski ("kâr-ı kadîm") ve yeni ("nev-icâd") Karagöz oyunları ya da Ortaoyunları arasında önemli paralellikler, örtüşmeler ve metinlerarası bağlantılar da olduğu söylenebilir.¹⁵ Bunları birkaç başlıkta toplayabiliriz:

2. Mahalle ortamı yaratılması

Mekânın belirginleştirilip somutlaştırılması bu uyarlamaların olmazsa olmazı gibidir. Tıpkı Osmanlı halk tiyatrosundaki gibi bir mahalle ortamı yaratılır ve olay burada geçer. Bilindiği gibi Osmanlı kent yaşamında mahalleler son derece önemlidir. Mahallede herkes birbirini tanır ve ortak bir hayat paylaşılır. Yavuz Pekman'ın da belirttiği gibi, "*Karagöz perdesi, halk yaşamı ve kültürünün çekirdeği olan bir İstanbul mahallesidir.*"¹⁶ Karagöz ve Ortaoyunu'nda, ana karakterlere eşlik eden iki grup ikincil karakter vardır: Bunlardan ilki, mahallelilerken (zenneler, Çelebi, Tuzsuz Deli Bekir, Tiryaki ya da Beberuhi vb.) ikincisi imparatorluğu oluşturan farklı etnik ve dinsel toplulukların üyeleridir ve bunlar mahalleye dışarıdan gelirler.¹⁷ Yukarıda adı geçen çevirilerde mahalle ortamının oluşturulması, kaynak metnin gerek kültürel gerekse estetik uyarlama sürecinde geçirdiği birincil dönüşümdür.

Molière'in *Les Fourberies de Scapin* başlıklı komedisinde olayın Napoli'de geçtiği ("*La Scène est à Naples*"¹⁸) belirtilirken Âli Bey çevirisi *Ayyar Hamza*'ya "*Vakıa İstanbul'da olur*"¹⁹

14 A.g.e., 28.

15 Bu dört çeviriye bir beşincisi de eklenebilir: Mehmet Hilmi tarafından yapılan ve 1880'de basılan *Monsieur de Pourceaugnac* çevirisi *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*. Ancak bu oyun daha önce benzer bir çerçevede incelendiği için burada tekrar ele alınmamıştır. Bkz. Çiğdem Kurt Williams, "Chambord Şatosu'ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29 (2019), 1-15.

16 Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (İstanbul: Mitoş & Boyut Yay., 2002), 46.

17 A.g.e.

18 Molière, "Les Fourberies de Scapin", *Œuvres complètes II*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 368.

19 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, Haz. Mustafa Nihat Özön (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1968), 27.

notu düşülür. Böylece eylem Osmanlı İmparatorluğu başkentine taşınır. Kaynak metinde Octave, Zerbinette'in evini tarif ederken “*une petite maison d'une rue écartée*”²⁰ (“sapa bir sokakta küçük bir ev”) ifadesini kullanırken erek metinde bu tarif “*Şehzadebaşı'nda Acemoğlu hamamı sokağının içindeki evlerin birinde*”²¹ biçiminde kesin koordinatlara kavuşur. Yine aynı şekilde kaynak metinde Scapin “*nous nous sommes allés promener sur le Port*”²² (“İmmana gezmeye gittik”) derken erek metinde Hamza “*kalktık birlikte Sarayı'ndan doğru dolaşarak Yalıköşkü'ne indik*”²³ diyerek gezinti yaptıkları yeri belirginleştirir. Son olarak kaynak metinde Carle, Scapin'in bir binanın yanından geçerken binadaki taş ustasının çekicinin başına düşmesiyle (“*En passant contre un Bâtiment, il lui est tombé sur la tête un Marteau de Tailleur de Pierre*”²⁴) yaralandığını söylerken erek metinde “bir bina” şeklindeki belirsiz ifade değiştirilir ve sokağın “*köşe başında yapılan kârgir evin altından geçerken nasılsa en üst katta işleyen taşçının çekici Hamza'nın başına düşünce*”²⁵ yaralandığı söylenir. Dolayısıyla Âli Bey, Molière'in belirsiz bıraktığı mekânları belirginleştirerek onları bir mahalle havası yaratacak biçimde tanıdık kılmayı başarır.

Sganarelle ou le cocu imaginaire çevirisi *İşkilli Memo*'daysa, ana karakter İşkilli Memo'nun kıskançlık krizlerinde mahalle vurgusu göze çarpar. Kaynak metinde Sganarelle karısının kendisini Lélie ile aldattığını sanırken erek metinde yine aynı şekilde İşkilli Memo, Safer Bey'in karısının âşığı olduğunu sanmaktadır. Ama Safer Bey'e karşı bir şey yapamadığı için kendine kızarken “*hiç olmazsa fesini olsun başına geçirmeli, paltosuna bir avuç çamur atmalı idim. Veyahut hiç bir şey yapamazsan, 'ırz düşmanı' diye mahallede olsun rezil edemez mi idin, a köpek ?*”²⁶ der. Kaynak metinde de benzer biçimde “mahalleliye rezil etmek” (“*Et sur lui hautement pour contenter ma rage/Faire au larron d'honneur crier le voisinage*”²⁷) ifadesi kullanılır. İşkilli Memo biraz daha ileride de “*işte şimdi gidip bütün mahalleye 'Karımı seviyor' diye ilân edeyim de, o da görsün*”²⁸ diyerek mahallenin genel görüşünün sakinler arasındaki ilişkilerin düzenlenmesinde ne denli önemli olduğunu vurgular. Kaynak metindeyse bunun yerine Türkçeye “her yerde karımla yatıyor diyeceğim” şeklinde çevirebileceğimiz “*Déjà pour commencer dans l'ardeur qui m'enflamme,/Je vais dire partout qu'il couche avec ma femme*”²⁹ cümlesi kullanılmıştır.

20 Molière, “Les Fourberies de Scapin”, 372.

21 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, 39.

22 Molière, “Les Fourberies de Scapin”, 397.

23 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, 88.

24 Molière, “Les Fourberies de Scapin”, 417.

25 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, 119.

26 Teodor Kasap (çev.), *İşkilli Memo*, Haz. Cevdet Kudret (İstanbul: Elif Yayınları, 1965), 41.

27 Molière, “Sganarelle ou le cocu imaginaire”, *Œuvres complètes I*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 63.

28 Teodor Kasap (çev.), *İşkilli Memo*, 44.

29 Molière, “Sganarelle ou le cocu imaginaire”, 68.

3. Oyun Kişileri

Söz konusu çevirilerde, Osmanlı halk tiyatrosunun ana ya da yan karakterlerini işaret eden, anımsatan, akla getiren karakterleri bulmak mümkündür.

a. Karagöz ve Karısı

İşkilli Memo'da ana karakter İşkilli Memo'nun karısı Kamer Hanım'a hitap şekli Karagöz'ün karısına seslenişi gibidir. Karagöz genel olarak karısına “abla” ya da “bacı” diye seslenir. Örneğin, “kâr-ı kadim” Karagöz oyunlarından *Bahçe*'de, ikili arasında geçen bir diyalogun giriş bölümü şöyledir: “*Karagöz: Abla! / Karagöz'ün Karısı: Ne var herif?*”³⁰ İşkilli Memo da tıpkı Karagöz gibi karısına “abla” diye seslenir: “*Gel, abla! Birbirimizi temizlese acaba nasıl olur?*”³¹. Ondan “bacı” (“*Evet efendim, evet! İrzimin düşmanı. Düzce, bizim bacıyı seviyor, bacı da onun için deli divane oluyor.*”)³² ve “kaşık düşmanı” (“*O kim? Bizim kaşık düşmanı değil mi?*”)³³ diye söz eder. Çevirmen tarafından tercih edilen “abla, bacı, kaşık düşmanı” gibi ifadeler Osmanlı halk tiyatrosu ile bağ kurmamızı sağlar.

Esasında Teodor Kasap'ın *İşkilli Memo* başlıklı çevirisinin Osmanlı halk tiyatrosuna kapı açmasında şaşırtıcı bir taraf yoktur çünkü çevirmen tam da bunu amaçladığını önceden açıkça ilan etmiştir. 1860 sonları-1870 başlarında Karagöz ve Ortaoyunu aydınlardan gelen yoğun eleştirilerin odağındadır. Bunlardan bir bölümü bu gösterilerin tümünden ortadan kaldırılmasını isterken bir bölümü de islah edilerek sürdürülmesi taraftarıdır.³⁴ Teodor Kasap ikinci grupta yer alır ve Osmanlı tiyatrosunun Karagöz ve Ortaoyunu'na yaslanarak ilerlemesi gerektiğine inanır. Bu bağlamda, günün beklentilerine yanıt veren, yeni, modern, inceltilmiş, argo dili ya da açık-saçık şakalarıyla genel izleyici kitlesi için rahatsız edici olmayacak Ortaoyunlarının yazılabileceğini *İşkilli Memo* ile kanıtlamak istemiştir. Bununla bağlantılı olarak çeviri, Teodor Kasap'ın *Hayâl* adlı mizah gazetesinin elli sekizinci sayısında (28 Nisan 1874) “*Molière'in İskanarel nâmında olan komedyası esâs itihâz olunarak İşkilli Memo nâmıyla tertib edilen bir fasil orta oyunu bu nüshamızdan başlayarak derc olunacaktır*”³⁵ denerek okura tanıtılır.

b. Çelebi Rolündeki Safer Bey

Molière'in *Sganarelle ou le cocu imaginaire* başlıklı oyununda “sözde çapkın” Lélie karakteri, bize Karagöz'deki “Çelebi” karakterini anımsatır. Metin And Çelebi'yi tanımlarken şu sıfatları kullanır: “*kibar aile çocuğu*”, “*geç*”, “*nazik*”, “*züppe*”, “*çıtıktırıldım*”, “*kadınlara*

30 Alıntılaman Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 84.

31 Teodor Kasap (çev.), *İşkilli Memo*, 50.

32 A.g.e., 41.

33 A.g.e., 32.

34 Bu tartışmalar için bkz. Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, cilt I (İstanbul: YKY Yay., 2019), 93-104.

35 Alıntılaman Belkıs Yaman, “1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994), 152.

karşı katı yürekli”, “vefasız bir âşık”, “sevda ve gönül işlerinde usta” ve “Zampara Bey”.³⁶ Teodor Kasap, Molière’in kaynak metinde L lie’yi betimlemek için kullandığı ve Türkçeye “kadınlara karşı hoř görünmeye çalışan”³⁷ ya da “ apkın”³⁸ olarak çevirebileceğimiz “galant” s zc g n  “zampara” olarak çevirir. Sganarelle karısına “*Et tu trembles de peur qu’ on t’ öte ton galant.*”³⁹ (“Zamparamı elimden alacaklar diye korkudan titriyorsun.”) derken  skilli Memo da Kamer Hanım’a benzer biçimde “*Zamparamı elimden alır’ diye korktun da mı buraya geldin?*”⁴⁰ diye sorar. “Zampara” s zc g yle Tanzimat Dönemi tiyatro izleyicisinin zihninde canlananlardan biri de hiç kuşkusuz  elebi’ dir.

c. Kabadayılar ve Sarhoşlar

Molière’in *Le Mariage forc * adlı oyununda ve bu oyunun Osmanlı Türkçesine Ahmet Vefik Paşa tarafından yapılan  evirisi *Zor Nik hi*’nda kaba kuvvet (tehdit, dayak, düello...)  z m  getirir. Olay  rg s  son derece basit olan kaynak metin *Le Mariage forc *’de Sganarelle kendisinden yaşca k c k olan Dorim ne ile evlenip evlenmeme konusunda kararsızdır. Dorim ne’in bu evliliği yalnızca müstakbel kocasının parası için istediğini duyduğunda evlilik vaadinden vazgeçer. Ancak Dorim ne’in erkek kardeşi Alcidas, Sganarelle’i önce tatlılıkla konuşarak, ardından düelloya çağırarak ve en sonunda da sopayla döverek bu evliliğe razı eder.⁴¹ Bu durum Osmanlı halk tiyatrosuna birebir uyar,  unk  Metin And’ın da belirttiği gibi, kabadayılar ve sarhoşlar (Karagöz’deki Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi) şiddeti bir araç olarak kullanıp oyunları bir  z me, sonuca bağlar ve sözde düzen bağını kurarlar.⁴² Buna çok benzer biçimde, *Zor Nik hi*’nda K c k Ağa dayak ve düello tehdidine başvurarak  vaz Ağa’yı kız kardeşiyle evlenmeye razı ederken⁴³ kabadayı ve sarhoşları akla getirir.

Ayyar Hamza’da da benzer kişiler karşımıza çıkar. Kaynak metinde uçak Silvestre, gözünü budaktan sakınmayan, eli silahlı bir kabadayı kılığına girip Hyacinte’in sahte erkek kardeşi rolünü oynar. Octave, babası Argante’in yokluğunda onun izni olmadan Hyacinte ile evlenmiştir. Argante bunu öğrenir ve evliliği bozmak ister. Silvestre de yeni rolünde Argante’ı korkutup onun bu evliliğini bozma girişimlerini engellemeyi amaçlar.⁴⁴ Komedideki tüm dolantıları kuran ana karakter uçak Scapin, Silvestre’i bu role hazırlarken “*Enfonce ton bonnet en m chant Gar on. Campe-toi sur un pied. Mets la main au c t . [...] Voil  qui est bien. Suis-moi.*”⁴⁵

36 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985), 477.

37 Tahsin Saraç, *Fransızca-Türkçe Büyük S zl k I (A-K)* (Ankara: TDK Yay., 1976), 603.

38 A.g.e.

39 Molière, “Sganarelle ou le cocu imaginaire”, 75.

40 Teodor Kasap ( ev.), * skilli Memo*, 48.

41 Molière, “Le Mariage forcé”, * uvres complètes I*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris:  ditions Gallimard, 2010), 954-959.

42 And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, 484.

43 Ahmet Vefik Paşa ( ev.), *Zor Nik hi*, Haz. Mustafa Nihat  z n (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970), 80-88.

44 Bkz. Molière, “Les Fourberies de Scapin”, 369-381.

45 A.g.e., 381-382.

(“Kötü çocuklar gibi bereni gözüne kadar indir. Bir ayağına doğru yaslan. Elini beline koy. [...] Güzel oldu. Beni takip et.”) der. Erek metindeyse Hamza Yaver’e “*Fesini tosunca bir yana eğ, bir ayağının üstünde dur; elini beline koy; [...] ha şöyle. Gel ardım sıra.*”⁴⁶ demektedir. Ayrıca erek metinde Yaver’in “*Tosun ağzı taklit ederek*”⁴⁷ konuştuğu vurgulanır. Çevirmen Âli Bey’in bir kabadayı portresi çizerken “tosun” sözcüğünü seçmesi anlamlıdır çünkü bu, 1870’lerde “külhanbeyi” yerine kullanılan oldukça revaçta bir sözcüktür. Mustafa Nihat Özön’ün belirttiğine göre, bu yıllarda “*azılı külhanbeyler için gazetelerde bir müddet ‘tosun’ ve ‘tosunluk’ konuları görülmüştür. Hatta Âli Beyin Tosun Ağa adıyla meydana getirdiği bir piyesin adını Memiş Ağa diye değiştirmiş olmasına zamanın gazetelerinde ‘tosunlardan korkmuş olmak’ ihtimali verilmiştir.*”⁴⁸ Âli Bey bu seçimiyle, dönemin tiyatro izleyicisinin zihninde canlı ve somut bir kabadayı imgesi yaratabilmiştir. On yedinci yüzyıl Molière izleyicileri için düzen dışına çıkmış, suça bulaşmış, eli silahlı kabadayı tipi nasıl büyük bir tehdit unsuruydu on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı izleyicisi için de öyledir.

4. Atışmalar, laf cambazlıkları

Karagöz ve Ortaoyunu’nda olay örgüsü gevşektir, eylem ikinci plandadır. Güldürü büyük oranda atışma ve laf cambazlıklarından oluşan sözel malzemeye dayanır. Yavuz Pekman bu durumu şu sözlerle ortaya koyar:

*Geleneksel tiyatro türlerinin hepsi bütün bütüne birer söz tiyatrosudur. Hareketin tamamen devreden çıktığı öykü anlatıcılığı Meddah ile tasvir ya da figürler üzerine kurulu Kukla ve Karagöz geleneklerinin söze dayalı türler olduğu zaten açıktır. Canlı oyuncuların izleyici ile doğrudan karşı karşıya geldikleri Ortaoyunu’nda durum bir ölçüde farklı olsa, hareket diğer türlere oranla biraz daha fazla yer alsa da, sözün saltanatı bu türde de değişmemektedir.*⁴⁹

Eylem geri itilirken söz öne çıkarılır. “*Ters anlama*”, “*anlamazlıktan gelme*”, “*anlamadan anlamış görünme*”, “*söz uydurma*”, “*söz açma*” gibi farklı teknikler ve “*cinas*”, “*telmih*”, “*nükte*” gibi söz oyunları kullanılarak⁵⁰ üretilen dilsel malzeme güldürünün kaynağını oluşturur.

Osmanlı halk tiyatrosunun bu temel özelliğini ödünç alan ve en iyi yansıtan Molière çevirilerinden biri *Zor Nikâhı*’dır. Mustafa Nihat Özön bu oyun için şöyle der:

*Ahmet Vefik Paşa’nın bu eseri dilimize çevirirken uygulamadaki başarısı, memleketimizde de bir ara bu komedinin en yaygın bir komedi olmasına yol açmıştır. Filozoflar sahnesi uzun zaman okullarımızda sahneye konulup durmuştur. İvaz Ağa, Üstad-i Sani, Hakim Senai tipleri büyük kalabalıkça tanınmıştır.*⁵¹

46 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, 61

47 A.g.e., 103.

48 A.g.e., 60-61.

49 Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 48-49.

50 A.g.e., 50.

51 Ahmet Vefik Paşa (çev.), *Zor Nikâhı*, 8.

Gerçekten de bu sahneler önemlidir. İvaz Ağa evlilik ve aldatılma korkusu konusunda komşusu olan iki filozofa akıl danışır. Ancak ikisiyle de iletişim kurması mümkün olmaz. Birincisi, Üstad-ı Sani durmadan sözünü keser, onu dinlemez. İvaz Ağa birçok kez eliyle onun ağzını kapatıp birkaç şey söyleyebilir ama Üstad-ı Sani kaldığı yerden monoloğunu sürdürür. “*Halkı dinlemez böyle bir hâkim cehenneme!*”⁵² der İvaz Ağa. İkinci filozof olan Hâkim Senai dinler. Ancak şüphelidir ve İvaz Ağa’nın sorularına açık net yanıtlar vermez: “*Ne bileyim, olabilir, baht işi, mümkün şeydir...*”⁵³ gibi yanıtlar verir. İki Çingene karısı da İvaz Ağa’ya fal bakarlar, kısmetinde güzel bir kadınla evlilik olduğunu söylerler. Aldatılma olasılığını sorduğunda kadınlar, adeta absürt bir tiyatro sahnesindeymiş gibi şarkı söyleyip dans ederek uzaklaşırlar. İvaz Ağa “*Hay çatlayası postallar! Beni merakta koyup gittiler.*”⁵⁴ der bu kez de. Endişe içinde kalır. Ne filozoflar ne de falcılar aradığı yanıtı düzgün, sağlıklı bir iletişim ortamında verip onu sakinleştirebilir.

Kaynak metinde de yer alan bu sahneler⁵⁵ için “komik” yerine “trajikomik” demek herhalde yanlış olmaz çünkü, erek metinde, laf cambazlıkları ve atışmaların ardında Osmanlı halk tiyatrosunda da karşımıza çıkan iletişimsizliği görürüz. Karagöz ya da Ortaoyunu’nda olduğu gibi burada da, karakterler birbirlerini dinlemez, anlamaz, anlayamaz ya da ters anlar. İletişim ortamı yoktur, iletişimin kurulması zordur. Dolayısıyla bu sahnelerde söyleşme (muhavere) değil, söyleşememe vardır ve en azından derdine çare arayan İvaz Ağa açısından bu trajikomik bir durumdur.

5. Göstermecî Tiyatro Unsurları

Yavuz Pekman’a göre, Karagöz ve Ortaoyunu için değil, Osmanlı halk tiyatrosunun diğer ana türleri olan Kukla ve Meddah için de “göstermecî tiyatro” biçimleridir denebilir, çünkü bu dört gösteri biçiminden hiçbiri oyunun oyun olduğunu saklamaz. İzleyicide sahnede gördüklerinin gerçek olduğuna dair yanılsama yaratıp onun oyun kişileriyle duygusal yakınlık kurmasını veya özdeşleşmesini sağlamaya çalışmaz.⁵⁶ Pekman’ın ayrıca belirttiği gibi, Osmanlı halk tiyatrosunun “*en temel özelliklerinden birisi de, izleyicinin, yanılısamacı tiyatrodaki olduğu gibi, sahnedeki oyunda bir gerçeği yaşamak yerine o gerçeğin anlatımını seyretmesidir.*”⁵⁷ Buna bağlı olarak, temsillerin başında hangi oyunun “taklit” edileceği izleyiciye ilan edilir. Pekman’ın da dediği gibi, izleyici, zaten sınırlı sayıda olan oyunları ana hatlarıyla bilir ve bildiği öykünün nasıl taklit edileceğine, nasıl sunulacağına odaklanır.⁵⁸ Osmanlı halk tiyatrosunun göstermecî tiyatro boyutunu Tanzimat Dönemi Molière çevirilerinde farklı biçimlerde görmek mümkündür.

52 A.g.e., 58.

53 A.g.e., 62.

54 A.g.e., 70.

55 Molière, “Le Mariage forcé”, 946-954.

56 Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 23-34.

57 A.g.e., 26-27.

58 A.g.e., 52.

a. Oyun Olduğunu Saklamama

Molière'in *L'Avare* adlı oyununda cimri Harpagon'un aşçı ve arabacısı Maître Jacques efendisi hakkında insanların ne düşündüğünü dürüstçe yüzüne söyler: “[*J*]e vous dirai franchement qu'on se moque partout de vous [...]. Vous êtes la fable et la risée de tout le monde, et jamais on ne parle de vous, que sous les noms d'avare, de ladre, de vilain, et de fesse-mathieu.”⁵⁹ (“Dürüst olmam gerekirse, her yerde sizinle dalga geçiyorlar [...]. Herkesin alay konusu sizsiniz. Adınızı cimri, pinti, sevimsiz, hasis demeden anmıyorlar.”) Teodor Kasap ise *Pinti Hamid* başlıklı yeniden yazımında, yaratıcılığını kullanarak, Ramazan Ağa'ya şöyle dedirtir: “İstanbul'un içinde nereye gitsen sizin lakırdınız oluyor. [...] Adınızı Pinti Hamid koymuşlar. [...] Pinti Hamid diyorlar. Muameleci cimri diyorlar. Çingene Hamid diyorlar. Adınızı gazetelere yazmışlar. Hatta Gedikpaşa Tiyatrosu'nda bile taklidinizi yapıyorlarmış.”⁶⁰ “Taklidini yapmak” burada anahtar terimdir çünkü yukarıda da ifade edildiği gibi, Osmanlı halk tiyatrosunda oyununun oyun olduğu saklanmaz, izleyicide yanılısma yaratılmaz. Gerek oyuncular gerekse dekor ve aksesuarlar izleyiciye karşısındakinin bir oyun olduğunu hatırlatır. Ayrıca temsilin başında hangi oyunun taklit edileceği söylenir. *Pinti Hamid*, kapak sayfasında da belirtildiği gibi, 1870 başlarında Güllü Agop'un Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'na metin yazımı ve redaksiyonu, dramaturji, telaffuz gibi konularda destek vermek amacıyla kurulan tiyatro komitesinin çalışmalarına paralel olarak adı geçen bu topluluğun sahnelemesi için hazırlanmış bir oyundur: “*Pinti Hamid. Beş Fasıldan İbâret Mudhikedir. Muharriri: Teodor Kasab. Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanacaktır.*”⁶¹ Dolayısıyla, Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu için hazırlanmış bir oyunda Gedikpaşa'dan bahsetmek izleyicinin oyuna yabancılaşp bir tiyatrodaki olduğunu hatırlaması bakımından göstermecî tiyatro unsurlarından biridir.

b. Seyirciyle Konuşma

Molière'in *L'Avare* adlı oyununda Maître Jacques, Harpagon ile oğlu Cléante yani iki rakip âşık arasındaki çatışmada hakemlik yapar, ancak güvenilmezdir. İki tarafa da yanlış mesajlar götürüp diğerrinin aşkından vazgeçtiğini söyler. Harpagon zaferinden memnun olarak ona teşekkür eder. Ardından mendilini çıkartmak için elini cebine atar. Maître Jacques da efendisinin kendisini çabalarından dolayı ödüllendireceğini sanır.⁶² Teodor Kasap *Pinti Hamid* başlıklı çevirisinde Maître Jacques'ın rolünü Ramazan Ağa'ya yükleyerek olduğu gibi korur. Ancak tek bir değişiklik vardır: Tıpkı Maître Jacques gibi o da efendisi elini cebine götürdüğünde bir an kendisine bir şey verecek diye düşünür. Ama efendisinin kusurunu yani cimriliğini hemen hatırlayıp seyirciye döner ve şöyle der: “*Ramazan Ağa (Halka) Vallahi ben de şaşıyordum.*”⁶³

59 Molière, “L'Avare”, *Œuvres complètes II*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 40.

60 Teodor Kasap (çev.), *Pinti Hamid* (İstanbul: Yayıncı yok, 1290/1873), 93-94.

61 A.g.e., 1.

62 Molière, “L'Avare”, 57.

63 Teodor Kasap (çev.), *Pinti Hamid*, 133.

Bu sesleniş seyircinin varlığını kabul etmek anlamına gelir. Diğer bir örnek de Pinti Hamid'in paralarının çalındığını fark ettiği sahnedir. Kaynak metinde Harpagon seyirciden hırsızın kimliğini açık etmesini ister.⁶⁴ Pinti Hamid de aynısını yapar, seyirciye seslenir:

*(Halka) Vay vay! Bunlar ne toplanmış buraya? Bu ne kadar adam? Bütün İstanbul halkı işini gücünü bırakmış da seyre mi gelmiş? Kime baksam paramı o çaldı sanyorum! [...] Aman! Allah aşkına! Gördünüzse söyleyin! Kimdir? Nerededir yoksa aranızda mı?... A zalimler ne bakıp bakıp gülüyorsunuz? Hiç sizde merhamet yok mu? Siz hiç böyle zehir içtiniz mi? Yoksa siz de ortak mısınız? Aranızda paylaşacaksınız öyle mi? Eyvah!*⁶⁵

Kaynak metinden farklı olarak Teodor Kasap'ın çevirisinde muhatap olarak seyirci bir kez ortaya çıktıktan sonra gitgide daha görünür olur. Pinti Hamid ile oğlu Servet arasında geçen yanlış anlamalar üzerine kurulu sahnede Pinti Hamid çalınan parasından, Servet Bey Nadide'ye olan aşkıdan eş zamanlı olarak söz eder. Servet suçunu (aslında aşkını) itiraf eder. Pinti Hamid bu noktada şaşkınlığını seyirciyle paylaşır: “*(Halka) Adamlar bakar mısınız şu utanmaza! Malımı buna terk etmeliymiş de üste para istemediğini de asaletine vermeliymişim!*”⁶⁶ Biraz ileride yine halka hitap eder: “*(Halka) Bakar mısınız! Güya malımı merhametinden çalmış gibi bizi kandıracak!*”⁶⁷ Böylece Teodor Kasap Osmanlı halk tiyatrosunda olduğu gibi seyirciyi de gösterime dahil eder. Yavuz Pekman'ın da ifade ettiği gibi, Karagöz ve Ortaoyunu “açık biçim”e sahip birer tiyatro türüdür: Oyunlar izleyicinin kimliğine, beğenisine ve beklentisine göre gösterimin öncesinde ya da gösterim sırasında anlık olarak yeniden düzenlenebilir, kısaltılıp uzatılabilir; oyun bölümlerinin yerleri değiştirilebilir.⁶⁸ İzleyicinin tepkisi gösterimin yaratıcıları (Karagöz ustaları, Ortaoyunu'nda oyuncular vb.) tarafından dikkate alınır. Pekman'a göre, “*geleneksel tiyatronun seyircisi, sahnede olup bitenin bir oyun olduğunu bilmekle kalmaz, aynı zamanda ona katılabilmek ya da oyuna müdahale edebilme hakkına da sahip olur.*”⁶⁹ İzleyicinin sahneyle kurduğu bu ilişkinin farkında olan çevirmen Teodor Kasap, sahnelenmek üzere hazırladığı metinde izleyiciyi de gösterimin içine çekecek bir tercih yapmıştır.

c. Sessiz Oyunla Duygusal Yakınlığın Askıya Alınması

Molière'in *L'Avare* başlıklı komedisinin beşinci perdesinin beşinci sahnesi Anselme, Mariane ve Valère'in gerçek kimliklerinin ortaya çıktığı bir “anagnorisis” (tanıma-tanınma) sahnesidir. Baba Anselme ile kızı Mariane ve oğlu Valère'in yıllar sonra tekrar birbirine kavuşması ve bu iki evladın babaları tarafından tanınarak sosyal statülerini geri almaları adaletin yerini bulması anlamına gelir ve bu da izleyici üzerinde bir duygusal rahatlama yaratır. Ancak baba ile iki çocuğu birbirine sarılıp kucaklaşırken Harpagon'un zihni halen çalınan paralarıyla meşguldür,

64 Molière, “L'Avare”, 60.

65 Teodor Kasap (çev.), *Pinti Hamid*, 140.

66 A.g.e., 155.

67 A.g.e., 156.

68 Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 25. Bu konuda ayrıca bkz. Metin And, “Tiyatroda ‘Açık Biçim’ ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1 (1970), 19-31.

69 Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 25.

o anda olanlarla hiç ilgilenmez. Sahnenin bir köşesinde iki mumun birden yandığını fark edince cimriliği kabarır ve gidip yanan mumlardan birini söndürür.⁷⁰ Bu küçük jest erek metinde genişler ve Pinti Hamid ile Ramazan Ağa arasında sessiz bir oyuna dönüşür. Pinti Hamid gerçek ya da sahte kimsenin adıyla, kimliğiyle ilgilenmez: “*Ben öyle Recep, Şaban, Ramazan bilmem. Ben paramı isterim. Paramı. Anladın mı? Paramı!*”⁷¹ der ve tıpkı Harpagon gibi gidip yanan mumlardan birini söndürür. Kaynak metinden farklı olarak Ramazan Ağa söndürülen mumu tekrar yakar, efendisi tekrar söndürür. Tekrar yakıldığını görünce de mumları çıkarıp cebine koyar.⁷² Pinti Hamid ile Ramazan Ağa arasındaki bu harekete dayalı, sessiz oyun diğer karakterlerin duygusal açıdan yoğun olan diyaloglarıyla paralel olarak ilerlerken duygusal etkinin önüne geçer, onu gölgede bırakır. Böylece izleyicinin sahneyle duygusal bir yakınlık kurmasının, kişilerle özdeşleşmesinin önüne geçilir ve Karagöz ya da Ortaoyunu’nun her şeyi gülünçleştirme potansiyeli *Pinti Hamid*’de ortaya çıkmış olur.

6. Sonuç

Köken bakımından Molière tiyatrosuyla Osmanlı halk tiyatrosu arasındaki ortaklıklar ve örtüşmeler, Tanzimat Dönemi Molière çevirmenlerinin işini kolaylaştırmış; orta sınıftan gelen ve Karagöz-Ortaoyunu ile büyümüş Osmanlı seyircinin gerek içerek gerekse biçim açısından yadırgamayacağı gösterimlerin metinlerini üretmelerini sağlamıştır. Bu mekânsal açıdan birbirine uzak gibi görünen ama kaynakları bakımından oldukça yakın olan iki tiyatro geleneği arasındaki akrabalık, çevirmenler sayesinde yeniden açığa çıkmıştır. Onların hazırladıkları çeviriler, Molière komedileriyle Osmanlı halk tiyatrosunun iki ayrı katman olarak üst üste gelip birbiriyle iç içe geçtiği melez metinlerdir. Taşıdıkları bu melez karakter sayesinde Tanzimat Dönemi Osmanlı seyircisi tarafından rahatlıkla benimsenmişler ve yalnızca Gedikpaşa’daki Osmanlı Tiyatrosu’nda değil, Tulûat kumpanyalarının temsillerinde (örneğin Léo Claretie’nin bahsettiği gibi Abdürrezzak Efendi/Abdi’nin oyunlarında), hatta Karagöz oyunu biçiminde yeniden düzenlenerek hayal perdesinde de kendilerine yer bulmuşlardır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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.

70 Molière, “L’Avare/Notes”, *Œuvres complètes II*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 1345.

71 Teodor Kasap (çev.), *Pinti Hamid*, 165.

72 A.g.e., 166-169.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ahmet Vefik Paşa (çev.). *Zor Nikâhı*. Haz. Mustafa Nihat Özön. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970.
- Âli Bey (çev.). *Ayyar Hamza*. Haz. Mustafa Nihat Özön. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1968.
- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985.
- And, Metin. *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.
- And, Metin. *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*. İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1983.
- And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- And, Metin. "Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1 (1970), 19-31.
- Bourqui, Claude. *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*. Paris: Sedes, 1999.
- Claretie, Léo. "Bucarest Moderne." *Revue Illustrée*, 20 Aralık 1906, 379-386.
- Even-Zohar, Itamar. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti, 192-197. Londra ve New York: Routledge, 2004.
- Forestier, Georges ve Bourqui, Claude. "L'Avare/Notice"/Molière'in *Œuvres complètes II* (Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui) kitabına açıklama, 1313-1334. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Karaboğa, Kerem. "Molière'in Yolculuğu", *İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e" Sergi Kataloğu*. Haz. Özde Nalan Köseoğlu ve Reha Keskin, 27-28. İstanbul: İBB Basın Yayın Şube Müdürlüğü Basımevi, 2022.
- Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu*, cilt I. İstanbul: YKY Yay., 2019.
- Kurt Williams, Çiğdem. "Chambord Şatosu'ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29 (2019), 1-15.
- Michel, Lise ve Bourqui, Claude. "Le Médecin Malgré Lui/Notice"/Molière'in *Œuvres complètes I* (Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui) kitabına açıklama, 1465-1474. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "L'Avare", *Œuvres complètes II*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 1-73. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "L'Avare/Notes"/Notlar Bölümü, *Œuvres complètes II*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 1335-1346. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "Les Fourberies de Scapin", *Œuvres complètes II*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 367-419. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "Le Mariage forcé", *Œuvres complètes I*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 935-959. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "Sganarelle ou le cocu imaginaire", *Œuvres complètes I*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 38-81. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos & Boyut Yay., 2002.
- Saraç, Tahsin. *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük I (A-K)*. Ankara: TDK Yay., 1976.
- Tahir Gürçâğlar, Şehnaz. *Çevirinin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları, 2019.
- Teodor Kasap (çev.). *İşkilli Memo*. Haz. Cevdet Kudret. İstanbul: Elif Yayınları, 1965.

Teodor Kasap (çev.). *Pinti Hamid*. İstanbul: Yayıncı yok, 1290/1873.

Yaman, Belkıs. «1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro», Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994.



Eski Yunan Tiyatrosu ve Agon Kültürü

Ancient Greek Theatre and Agonistic Culture

Özge Acar¹ 



¹Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Eskiçağ Dilleri Kültürleri Bölümü, Eski Yunan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ö.A. 0000-0001-8978-9252

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Özge Acar,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Eskiçağ Dilleri Kültürleri Bölümü, Eski Yunan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: ozgeacar90@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 27.10.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
27.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
09.12.2022

Kabul/Accepted: 22.12.2022

Atıf/Citation:

Acar, Özge. "Eski Yunan Tiyatrosu ve Agon Kültürü" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 101-120.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1195423>

ÖZ

Bu çalışma Eski Yunan tiyatrosunu, bu toplumun kültüründe önemli bir yer edinmiş olan agonlar aracılığıyla ele almaktadır. Yunan teatral performansların tarihi tragedya ve komedyanın ortaya çıkışından çok daha eskiye dayanır. Bu bakımdan çalışmada Yunan tiyatrosu ifadesiyle, yalnızca Klasik Yunan dramasına değil, bir mekan olarak tiyatrodaki gerçekleşen tüm sanatsal aktiviteye, başka bir deyişle Yunan mousike'sine işaret edilmektedir. Bu kültürel birikimi Roma İmparatorluğu Dönemi'ne taşıyan en önemli unsur Yunan müzik agonlarıdır. Çalışmada Arkaik Dönem'den Roma İmparatorluğu Dönemi'ne uzanan süreçte müzik agonlarının panoramik bir görünümü sunulmaktadır. Konuyla ilgili Antik Çağ yazarlarının aktarımları ve epigrafik belgeler birlikte incelendiğinde söz konusu agonların her dönemin değişen sosyo-politik koşullarıyla şekil aldığı anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yunan Tiyatrosu, Yunan Agonları, Dionysos Sanatçıları, Agones Mousikoi, Agonistik Yazıtlar

ABSTRACT

This article explores Ancient Greek theatre through the agons, which played an essential role in the culture of Greek society. The history of Greek theatrical performances goes back much further than the emergence of tragedy and comedy as a genre. Therefore, the term Greek theatre in this study refers not only to Classical Greek drama, but also to the whole artistic activity that takes place in the theatre as a venue; in other words, to the Greek mousike. The Greek musical agons were the most crucial element that conveyed this cultural accumulation up to the Roman Imperial Period. This study introduces an overview of the musical agons from the Archaic Period to the Roman Empire. Analyzing the accounts of ancient authors and epigraphic documents together, it is observed that these musical agons were characterized by the ever-changing sociopolitical conditions of each period.

Keywords: Greek theatre, Greek agons, Artists of Dionysus, Agones Mousikoi, Agonistic Inscriptions



EXTENDED ABSTRACT

The accounts of Ancient Greek and Roman authors, as well as the related epigraphic documents, reveal that Greek society had a vivid theatrical culture from the Archaic Period onwards. Theatrical performances, which appear in various forms of Greek *mousike*—dramatic categories such as tragedy and comedy, as well as poetry with musical accompaniment, oratory, concerts, dance, and pantomime—where the elements such as text, space, decor, accessories, actors, audience, sound, music, and dance are combined in various ways, began to become intertwined with Greek agonistic culture very early on and became widespread throughout antiquity through agons (which simply means competition). In Greek society, these agons are categorized into three main groups: *agones gymnikoi* (athletic competitions in which physical skill comes to the fore), *agones mousikoi* (competitions in the arts such as theatre, music, and literature), and *agones hippikoi* (horse and chariot races). The earliest evidence of musical agons is found in the Homeric epics (app. eighth century BC), which are the oldest surviving examples of Greek poetry. In the Archaic Period, the most famous of the festivals that included musical agons was the Pythia, celebrated in the sanctuary of Apollo Pythios at Delphoi (Phokis). As the genres of Greek *mousike* developed in the Classical Period, new categories were included in theatre competitions, and new categories such as tragedy and comedy started to become increasingly important. Therefore, it is observed that agons are also important in terms of showing the practical equivalence of various sub-genres of Greek *mousike*. As of the end of the fifth century BC, Greek theatre began to be appreciated and widespread outside of Athens. Alexander the Great, who came to the fore as the protector of the Greek world during his attempt to avenge the Persian Wars, organized numerous musical agons during his Eastern Campaign. The Hellenistic kings following Alexander the Great, who set an example for his successors with this attitude, started to establish new agonistic festivals in this period when the limited number of agons of the Classical Period was no longer sufficient due to reasons such as the growing population and expanding borders. With a practice that seems to have become widespread from the third century BC onwards, it is observed that many agonistic festivals, not only in continental Greece but also in the whole Greek world, are modeled on the agons of the *periodos*, namely Olympia, Pythia, Isthmia, and Nemea, and accordingly were referred as *isolympios* and *isopythios*. Thereby, the legacy of Pythia, the most significant musical agon of the Archaic Period, continued in these copies, which are referred to as *isopythios*. Within this festival network, which began to expand in the Hellenistic Period, specialization and professionalism also appeared among theatre artists. The number of artists who earned their living from the agons and had professional training began to increase at this time. In the third century BC, artists gathered under a union which was called the Associations of Dionysian Artists. It is understood that these associations had a vital role in organizing the relationship between the contestants and the agons. The number of agons continued to increase in the Roman Imperial Period. The relationship that Greek cities established with the emperor, and

the emperor cult that developed accordingly, added to the festivals and agons of this period. These new agons, which are related to philanthropic activities, stand out as a tool preferred by the urban elite to show themselves to the Roman Empire. These music agons are also similar in content to the categories of the Classical Period. Thus, it is understood that Greek theatre culture was not limited to Athens in the Classical Period, but survived Mediterranean-wide until the Roman Period.

Eski Yunan kültüründe teatral üretim ve toplumun tiyatroyu algılama biçimleri hakkındaki modern çalışmalar genellikle Platon ve Aristoteles'in sanata ilişkin görüşleri üzerine inşa edilmiştir. Bu nedenle söz konusu çalışmaların, çağdaş Batı edebiyatına ve modern tiyatroya pek çok açıdan yön veren Klasik Yunan tiyatrosuna, özellikle de tragedya, komedyaya gibi türlere ve Yunan oyun yazarlığına yoğunlaşmış olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte Yunan dünyasında teatral performansların tarihi tragedya ve komedyanın ortaya çıkışından çok daha eskiye dayanmaktadır. Klasik Dönem Atinası'nın biçim ve içeriğe göre sınıflandırılmış tiyatro anlayışından önce, söz konusu türlerin gelişimine katkıda bulunan öncüleri, çeşitli performans türlerinin hakim olduğu Klasik öncesi dönemlerin ürünleridir. Yunan Tunç Çağı'nda, varlığını Girit ve Thera adalarında sürdürmüş olan Minosluların, henüz MÖ II. binyılın ortalarında büyük çaplı törenler düzenlediği ve bu kapsamda çok sayıda sanatçıya yer verdiği bilinir. Minosluların miras bıraktıkları duvar resimleri, büyük izleyici kitleleri karşısında sunulan çeşitli dans gösterileri, boğa üzerinde yapılan akrobatik hareketler ve bunlara eşlik eden dini ritüellere dair canlı bir tablo çizer.¹ Öyle ki bu duvar resimlerinden yüzyıllar sonra Homeros Minosluların bu renkli gösteri anlayışından övgüyle bahsedecektir.²

Yunan şiirinin günümüze ulaşan en eski örnekleri olan ve yaklaşık olarak MÖ VIII. yüzyıla tarihlenen Homeros destanlarının bizzat kendileri de uzun bir performans geleneğinin son aşamasını temsil etmektedir.³ Yunan edebiyatının erken dönemlerinde tanrılar onuruna müzik eşliğinde icra edilen *hymnos*'ların merkezde olduğu bir geleneğin hâkim olduğu bilinir. Apollon onuruna söylenen *paian*, evlilik törenlerini kutlamak için söylenen *hymenaios* ve bir tür yas şarkısı olan *threnos* gibi çeşitleri bulunan bu *hymnos*'ların ozanlarına ise *aoidos* adı verilmiştir. *Aoidos*'lardan sonra ise, konularını kahramanlıklardan alan şiirlerini kentten kente dolaşarak icra eden *rhapsodos*'lar ortaya çıkmıştır. Kahramanlık destanları veya diğer bir deyişle *epos* türünün en önemli temsilcisi olan Homeros'un da kör bir *rhapsodos* olduğu kabul edilmektedir.⁴ Solo veya grup olarak icra edilen müzik eşliğinde şiir ve dans gösterilerine dair ilk betimlemeler yine bu destanlarda karşımıza çıkar.⁵

1 Minos uygarlığının kullandığı Linear A yazısı henüz çözümlenemediği için söz konusu duvar resimleri bu gösterilerin ayrıntılarına dair önemli bir kaynak teşkil etmektedir.

2 Homeros, *Ilias* 16.617; 18.590-592.

3 Bu destanlar başlangıçta yazılı olmayıp muhtemelen kentten kente dolaşan ozanlar tarafından ezbere okunarak yayılmıştı; bir ozan bütün bir destanı okuyamadığı için bir diğeri onun bıraktığı yerden devam ediyordu. Zaman zaman yapılan eklenti ve değişiklikler sonucunda MÖ yaklaşık 600 yılında Solon, destanların doğru bir sıralamayla okunmasına, daha sonra Peisistratos ise metinlerin yazılı olarak düzenlenmesine karar vermiştir.

4 Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.7.3; Güler Çelgin, *Eski Yunan Edebiyatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990), 19-31.

5 *Paian*: Homeros, *Ilias* 1.472-474. *Hymenaios*: Homeros, *Ilias* 18.491-496. Çeşitli dans tasvirleri Hephaistos tarafından Akhilleus'un kalkanına da işlenir: Homeros, *Ilias* 18.561-572; 18.590-606. Ayrıca bkz. Lillian Brady Lawler. "There Young Men Were Dancing' The Dance in the Iliad" *The Classical Outlook* 25/2, (November 1947), 19.

Bu çalışmada Yunan tiyatrosu ile işaret edilen, yalnızca Klasik Yunan draması değil, *theomai*⁶ eyleminin gerçekleştiği mekan olarak tiyatro ve bu mekanda yer alan, sanatsal değerdeki gösterilerdir.⁷ Metin, mekan, dekor, aksesuar, oyuncu, seyirci, ses, müzik, dans gibi unsurların muhtelif şekillerde bir araya getirildiği tragedya ve komedy gibi dramatik kategorilerin yanı sıra müzik eşliğinde icra edilen şiir, hitabet sanatı, konserler, dans, pantomim gibi çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan Yunan tiyatro gösterilerini, tüm Antik Çağ boyunca taşıyan kanallardan en önemlisi, dilimize *müzik* yarışmaları şeklinde çevrilebilecek *agones mousikoi*' dur. Nitekim Yunan kültüründe *müzik* (*mousikos*) ifadesi bugünkü anlamıyla yalnızca müziği ifade etmez, Musaların himayesi altında üretilen müzik, tiyatro, dans, edebiyat gibi tüm sanatları kapsar.⁸ Bu sanatlar ise Yunan kültürünün yapıtaşlarından olan agonların ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ἄγωνα fiilinden türetilerek oluşturulmuş ἄγων (agon) kelimesi esas olarak bir araya toplanmayı ifade etse de “yarışma”ya işaret eden ikincil anlamı zamanla baskın hale gelmiştir.⁹ Yunan kent yaşamının en dikkat çekici unsurlarından biri olan yarışmalar, diğer bir deyişle agonlar, jimnastik, güreş, at ve atlı araba yarışları gibi sportif dallarda; tragedya, komedy gibi tiyatro dallarında; enstrüman çalma, şarkı söyleme, dans gibi müzikal dallarda, şiir ve hitabet gibi edebi dallarda karşımıza çıkmaktadır. Kent yaşamının en renkli aktiviteleri olan bu yarışmalar Yunan agon terminolojisinde üç ana grupta toplanır: *agones gymnikoi* (bedensel becerinin ön plana çıktığı atletik yarışmalar), *agones mousikoi* (tiyatro, müzik ve edebiyat gibi sanat dallarındaki yarışmalar), *agones hippikoi* (at ve atlı araba yarışları). Yunan toplumunda bu agonlar esasen kutlama kültürüyle ve festivallerle yakından ilişkilidir. Tanrılar, kahramanlar, tanrılaştırılmış hükümdarlar (krallar ve daha sonra Roma Dönemi'nde imparatorlar) onuruna veya savaşta ölenlerin, kazanılan zaferlerin anısına düzenlenen festivallerin yanı sıra doğum günleri ve düğünlerde de bu zengin içerikli yarışmalara sıklıkla yer verilmektedir.¹⁰

Müzik agonlarına, diğer bir deyişle, tiyatro performanslarının bir rekabet unsuru olarak çeşitli yarışmalara dahil edildiğine dair ilk bilgiler yine Homeros destanlarından edinilmektedir. Örneğin *Ilias*'ta, ilk *aoidos*'lardan olan Trakyalı Thamyris'in şarkı söylemede Musaları bile yenebileceğini iddia ederek kibirlenmesi sonucu yine bizzat onlar tarafından sanatının elinden

6 “θεάομαι 2.” Henry G. Liddell, Robert Scott, Henry S. Jones ve Roderick McKenzie (ed.), *A Greek-English Lexicon*, 1940⁹; Suppl.: 1968, repr. 1992.

7 Angelos Chaniotis. “Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten” *Ktéma* 15, (1990), 89.

8 Penelope Murray ve Peter Wilson, “Introduction: Mousike, not Music”, *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City* içinde, Ed. Penelope Murray ve Peter Wilson (Oxford, 2004), 1-8. Bu bakımdan çalışmada, söz konusu kavram, modern anlamına işaret etmediği yerlerde italik yazılmıştır.

9 “ἄγων” Henry G. Liddell, Robert Scott, Henry S. Jones ve Roderick McKenzie, (ed.) *A Greek-English Lexicon*, 1940⁹; Suppl.: 1968, repr. 1992.

10 Festivallerde agonların yerine dair detaylı bir çözümleme için bkz. William Slater, “Deconstructing Festivals”, *The Greek Theatre and Festivals* içinde, Ed. Peter Wilson (New York: Oxford University Press, 2007), 21-47.

alınmasıyla cezalandırılışı anlatılır.¹¹ *Odyssea*'da ise Phaiakların adasında (Korfu) Odysseus için düzenlenen şölende, ozan Demodokos, bir agon düzeninde performansını sergiler.¹² Anlatıya göre ilk olarak dokuz hakem (κριτοὶ ἐννέα) seçilir ve agonun gerçekleşeceği alan düzenlenir (λείψαν δὲ χορόν, καλὸν δ' εὔρυναν ἀγῶνα). Tellal (κῆρυξ) ozana çalgısını (φόρμιγγα) getirip verdikten sonra Demodokos alanın ortasına geçer, genç delikanlılar da onun çevresine dizilir. Söz konusu pasaj bize *müzik* agonlarının Homeros zamanından itibaren çeşitli vesilelerle düzenlendiğini bildirmenin yanı sıra bir *müzik* agonunun nasıl gerçekleştiğine dair temel fikirleri vermesi bakımından da önemlidir.

Arkaik Dönem'de *müzik* agonlarına yer veren festivallerden en ünlüsü olan, Delphoi'daki (Phokis) Apollon Pythios kutsal alanında kutlanan Pythia, Yunan dünyasında özel bir konuma sahip dört önemli agonistik festivalden biridir.¹³ Diğerleri ise Olympia'daki (Elis) Zeus Olympios kutsal alanında kutlanan Olympia,¹⁴ Nemea'daki (Argolis) Zeus Nemeios kutsal alanında kutlanan Nemea¹⁵ ve Korinthos Kıstağı yakınlarındaki Poseidon kutsal alanında kutlanan Isthmia'dır.¹⁶ Bu dörtlü, *periodos*'u oluşturmakta, başka bir deyişle dört yıllık bir periyotta sırayla düzenlenmektedir. Olympia her dört yılda bir yaz ortasında; Pythia, Olympia'dan sonra

-
- 11 Homeros, *Ilias* 2.594-600; Thamyris için ayrıca bkz. Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.7.2. Sophokles'in MÖ 468-406 arasında sahnelediği Thamyras (veya Thamyris) isimli oyun, şairin kendisinin de bir protagonist olarak rol aldığı ünlü eserlerinden biridir. Wilson, Sophokles hakkındaki mevcut biyografik gelenekte karşımıza çıkan, şairin sesinin güçsüzleşmesinden ötürü oyunculuğu bıraktığı yönündeki anlatımın, Thamyris *mythos*'u ile şekillenmiş olabileceğini; söz konusu oyunun sahnelenmesinin ardından Sophokles'in de Trakyalı Thamyrisle aynı kaderi paylaşarak şarkı söyleme yeteneğini kaybetmesiyle ilişkilendirir, bkz. Peter Wilson "Thamyris the Thracian: The Archetypal Wandering Poet", *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism* içinde, Ed. Ian Rutherford ve Richard L. Hunter (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 60 vd.
- 12 Homeros, *Odysseia* 8.250-267.
- 13 Pythia'da müzik agonları öne çıkar. Bu, festivalin kuruluş *mythos*'u ile ilişkilidir: Python'u yenen Apollon Delphoi'un hakimi olur. Sonraları spor agonları ile at ve atlı araba yarışları da dahil edilmiştir.
- 14 İlk Olympia'nın tarihi hakkındaki tartışmalar için bkz. Donald G. Kyle, *Sport and Spectacle in the Ancient World* (West Sussex: Wiley Blackwell, 2015 second edition), 99-101. Olympia'nın erken dönem tarihi için bkz. Ulrich Sinn "Origins of the Olympics to the Sixth Century BCE", *The Oxford Handbook of Sport and Spectacle in the Ancient World* içinde, Ed. Alison Futrell ve Thomas F. Scanlon (New York: Oxford University Press, 2021), 65-73. MS 67 yılında imparator Nero'nun müdahalesi dışında *müzik* agonlarına yer verilmemiş, Olympia'da daima spor agonları ile at ve at arabası yarışları düzenlenmiştir. Agon programının bir rekonstrüksiyonu için bkz. Stephen G. Miller, "The Organization and Functioning of the Olympic Games", *Sport and Festival in the Ancient Greek World* içinde, Ed. David J. Philips ve David Pritchard (Wales: The Classical Press of Wales, 2003) 1-40.; Stephen G. Miller, *Ancient Greek Athletics* (New Haven-London: Yale University Press, 2004), 113-128.
- 15 Genel olarak *periodos*'un dört agonu arasında en az prestijlisi olduğu kabul edilir, bkz. David Gilman Romano, "Athletic Festivals in the Northern Peloponnese and Central Greece", *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity* içinde, Ed. Paul Christesen ve Donald G. Kyle (West Sussex: Wiley Blackwell, 2014), 183. Ayrıca bkz. Manuela Mari & Paola Stirpe, "The Greek Crown Games", *The Oxford Handbook of Sport and Spectacle in the Ancient World* içinde, Ed. Alison Futrell ve Thomas F. Scanlon (New York: Oxford University Press, 2021), 91. Başlangıçta spor agonları ile at ve atlı araba yarışlarına yer verilirken Klasik Dönem'in sonlarında *müzik* agonları da programa dahil edilmiştir.
- 16 Isthmia: Manuela Mari & Paola Stirpe, "The Greek Crown Games", *The Oxford Handbook of Sport and Spectacle in the Ancient World* içinde, Ed. Alison Futrell ve Thomas F. Scanlon (New York: Oxford University Press, 2021), 90-91. Kuruluş: MÖ 582.

üçüncü yıl yaz sonunda, Isthmia, Olympia'dan sonra her iki yılda bir bahar veya yaz aylarında, Nemea, Olympia'dan sonra her iki yılda bir yaz sonu kutlanmaktadır. Tüm Yunanların katılımına açık olarak geniş çapta düzenlenen bu agonlar modern literatürde “*panhellenik agon*”lar olarak tanımlanır. Tıpkı modern yarışmalarda olduğu gibi Antik Çağ agonlarının prestijini de galiplere verilen ödüller belirlemektedir. Para ödüllü başka agonlara karşılık, yüksek prestijli bu panhellenik agonlarda ödüller semboliktir; galiplere verilen taçlardan ötürü bu agonlar “taç agonları (*agon stephanites*)” olarak da bilinir. Bu taçlar çeşitli bitkilerden yapılmaktadır;¹⁷ örneğin Olympia için yabani zeytinağacı dalları, Pythia için defne dalları, Isthmia için çam dalları, Nemea için ise kereviz dalları önemli ödüllerdir. Kutsal addedilen bu agonlar ayrıca *hieros* sıfatıyla da nitelenir.

Sözü edilen panhellenik agonlardan Delphoi'da kutlanan Pythia, müziğin ve sanatın ruhunu temsil etmektedir ve Olympia'dan sonra en prestijli agondur. Olympia'daki fizik ve bedensel güç vurgusuna karşılık Pythia'nın bu yapısı, spor agonlarının en ünlüsü ve en eskisi Olympia ile *müzik* agonlarının en ünlüsü ve en eskisi Pythia arasında Arkaik Dönem'den Roma Dönemi'ne kadar süregelen bir kıyaslama ve rekabetle de vurgulanmaktadır. MS II. yüzyılda Lukianos, Pythia'ya katılmış bir yarışmacı olan Euangelos'un hikayesini anlatırken bu festivalde bir yarışmada galip gelmenin Olympia'ya göre çok daha kolay olacağını söyler.¹⁸ Philostratos ise *aulodia* (*aulos* eşliğinde şarkı söyleme), *komodia*, *tragodia* gibi sanatları Olympia için uygunsuz ve değersiz (*ἀνάμμοστα καὶ οὐ χρηστὰ*) olarak nitelendirir.¹⁹ Öte yandan aslında yalnızca Pythia değil, diğer panhellenik agonlar da (Isthmia ve Nemea) tüm Antik Çağ boyunca Olympia'nın gölgesi altında varlığını sürdürmüştür. Bu durum antik kaynaklara da yansımış, sonuç olarak gerek Pythia agonlarının kendisi ve gerekse de katılan yarışmacılar

17 Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 8.48.3.

18 Lukianos, *Pros ton apaideuton kai polla biblia onumenon* 8: Panhellenik bir agon olan Pythia'da bir zafer elde etmek son derece önemli bir başarıdır. Hikayedeki Euangelos'un aslen bir sporcu mu yoksa bir sanatçı mı olduğu bilgisi paylaşılmamakla birlikte kendisinin katılacağı agonu belirlerken spor ve müzik agonları arasında bir karşılaştırma yaparak sonuca ulaştığı anlaşılmaktadır: ona göre, fizik ve bedensel güce bağlı spor agonlarında zafer elde etmek zor, diğer yandan müzik agonlarında ise kolay olacaktır. Bununla birlikte hikayenin devamı bu görüşü haksız çıkarır. Sonuçta müzik agonlarına katılmaya karar veren Euangelos, gösterişli kıyafetleri ve bununla uyumlu olarak anılan memurlar tarafından tiyatro sahnesinden atılır (*μαστιγώσαντας αὐτὸν ἐκβαλεῖν τοῦ θεάτρον*). *Mastigophoros*'lar yarışmaya uygun olmayan veya uygunsuz performanslar sergileyen yarışmacıları kırbaçlayarak (*μαστιγῶ*) sahneden indirmekle görevli kişilerdir. Euangelos'un yarışmadan atılmasının nedeni “*τοὺς ἀθλοθέτας δὲ ἀγανακτῆσαντας ἐπὶ τῇ τολμῇ*” ifadesi ile açıklanır; yarışma jürileri (*ἀθλοθέτης*) onun bu cüretinden dolayı öfkelenmiştir.

19 Philostratos, *Bios Apolloniou Tyaneos* 6.10.

hakkındaki bilgiler Olympia'ya kıyasla oldukça sınırlı kalmıştır.²⁰ Bilgi veren az sayıdaki kaynak ise çoğunlukla Roma Dönemi'ne aittir. Pythia'nın Arkaik Dönem tarihine ilişkin en önemli kaynağımız olan Pausanias, agonların yaklaşık ilk üç yüz yılı hakkında bilgi sahibi gibi görünmekle birlikte anlatısında çoğu zaman agon galipleri olarak mitolojik figürlere yer verir.²¹

Taç ödüllü (*stephanites*) Pythia ilk kez MÖ 582/581 yılında düzenlenmiştir. Bununla birlikte antik yazarların verdiği bilgilerden, bu tarihten önce ise para ödüllü (*khrematites*) bir Pythia olduğu anlaşılmaktadır. Strabon, herhangi bir tarihe referans vermeksizin, Delphoi'da başlangıçta yalnızca bir *kitharodia* (*kithara* eşliğinde şarkı söyleme) agonu olduğunu (*ἀγὼν δὲ ὁ μὲν ἀρχαῖος ἐν Δελφοῖς κίθαρῳδῶν ἐγενήθη*) belirtir. Ona göre, Kirrha Savaşı'nın ardından Delphoilular bu yarışmalara *auletike* (*aulos* icrası), *kitharistike* (*kithara* icrası) gibi müzik agonlarının yanı sıra *hippikos* ve *gymnikos* agonları da dahil etmişler, taç ödüllü bu agonları “Pythia” olarak anmaya başlamışlardır.²²

Para ödüllü Pythia'nın ilk kez ne zaman düzenlendiği konusunda ise kaynaklar farklı bilgiler vermektedir. Kirrha Savaşı MÖ VI. yüzyılın başlarında Delphoi Amphiktyoniası ile Kirrha veya Krisa olarak bilinen kent arasında gerçekleşmiş,²³ Delphoilular ganimetin üçte birini, savaşın kazanılmasındaki yardımlarından ötürü Sikyon tyranı Kleisthenes'e vermiştir. Buna karşılık Sikyonlular da bunu Delphoi'da Pythia agonlarını tesis etmede kullanmıştır (MÖ 591/590).²⁴ Bu agonlarda verilen ödüllerin kaynağı savaş ganimetidir.²⁵

Bir başka kaynağımız olan Pausanias, zaman zaman Olympia agonlarını da referans göstererek belirli bir kronoloji takip etmekte, program ve ödüller konusunda yapılan bu düzenlemelere dair daha ayrıntılı bilgiler vermektedir.²⁶ Ona göre, 48. Olympia'nın üçüncü yılına denk gelen MÖ 586'daki Pythia programına *kitharodia* yarışmalarının yanında *aulodia* (*aulos* eşliğinde şarkı söyleme) ve *auletike* yarışmaları da dahil edilmiştir (*προσέθεσαν δὲ καὶ αὐλωδίας ἀγωνίσμα καὶ αὐλῶν*). Ayrıca müzik agonlarının yanı sıra *gymnikos* ve *hippikos* agonlar da Pythia kapsamına alınmıştır. Pausanias bu Pythia'da para ödülü verildiğini belirtir ve anlatısına “ikinci Pythia” (*δευτέρῃ δὲ πυθιάδι*) ile devam eder. MÖ 582 yılına denk düşen bu “ikinci Pythia”da yapılan bir değişiklik ile agon galiplerine artık taç ödüllerinin verildiğini

20 Pausanias'ın sözleri antik yazarların bu konudaki tutumu konusunda bir fikir verebilir: ἀθλητὰς μὲν οὖν καὶ ὅσαι ἀγωνισταὶ μουσικῆς τῶν ἀνθρώπων τοῖς πλείοσιν ἐγίνοντο μετὰ οὐδενὸς λογισμοῦ, μετὰ τῆς οὐ πάνυ τι ἡγοῦμαι σπουδῆς ἀξίους (Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.9.2).

21 Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.7.2.

22 Strabon, *Geographika* 9.3.10.

23 Strabon, *Geographika* 9.3.10 (τὸν Κρισαῖον πόλεμον); Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.37.

24 *Scholia in Nemeicarum carmen* 9. Detaylı bilgi için bkz. Robert Weir, *Roman Delphi and its Pythian Games* (Oxford: BAR Publishing, 2004), 11-14

25 Felix Jacoby (Ed.), *FGrH. Die Fragmente der griechischen Historiker, 14 vols.* (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1923-1958), 239A 37f-38a.

26 Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.7.4.

bildirmesi Pausanias'ın *stephanites* Pythia'yı MÖ 582'ye, *khrematites* Pythia'yı ise MÖ 586 yılına tarihlediğini göstermektedir.²⁷

Pausanias'a göre bu yıl ödüllerin yanı sıra agonların içeriğinde de bazı düzenlenmeler yapılmış, *aulodia* yarışmaları fazla kasvetli oldukları gerekçesiyle programdan kaldırılmıştır. Programda son değişiklik ise sekizinci Pythia'da (MÖ 558) yapılmış ve *müzik* agonlarına *kitharistike* yarışmaları da dahil edilmiştir.²⁸ Pythia uzun süre bu alanlardaki agonlarla devam etmiş, Klasik Dönem'de dramatik türlerin ortaya çıkmasından sonra *tragodia* agonları da programa dahil edilmiştir.²⁹

Anlaşıldığı üzere, Klasik Dönem'de Yunan *müziğinde* türler geliştikçe tiyatro yarışmalarına da yeni kategoriler dahil olmuştur. Bu açıdan bakıldığında agonların, Yunan *müziğinin* çeşitli alt türlerinin pratikteki karşılığını göstermesi bakımından da önem taşıdığı görülmektedir. Rotstein, Aristoteles³⁰ tarafından *mimesis*'in unsurları olarak gösterilen *epos*, *tragodia*, *komodia*, *dithyrambos*, *auletike* ve *kitharistike*'nin Yunan *müziğinin* altı kolu olmasının yanı sıra Klasik Dönem Atina'sının önde gelen festivallerinin *müzik* agonları programında yer alan yarışma kategorileri olduklarını ve Aristoteles'in bu sınıflandırmayı, söz konusu agon kategorileri zemininde oluşturduğunu ileri sürmektedir.³¹ *Tragodia*, *komodia* ve *dithyrambos* Büyük Dionysia ile Thargelia'nın; *epos*, *auletike* ve *kitharistike* ise Büyük Panathenaia'nın *müzik* agonlarında yer alan kategorilerdir.

Klasik Dönem'de agon düzenleme, bir tür rekabet unsuru olarak öne çıkar. Bu etkinliklere kent dışından katılan çok sayıda yarışmacı ve seyirci, kentlerin, dini merkezlerin, kent yöneticisi tyranların itibarına katkı sağlamaktadır. MÖ VI. yüzyılda düzenlenmeye başlayan Panathenaia agonları, Atinalı tiran Peisistratos ve oğullarının, kenti, Yunanistan'ın kültür merkezi haline getirme yolunda önemli bir girişimi olarak kabul edilmektedir.³² Bu girişim, aynı zamanda Sparta (Karneia) ve Delphoi'daki (Pythia) popüler agonlara bir karşılık niteliğindedir. Peisistratos ve oğullarının bu tutumunu MÖ V. yüzyılda takip eden Perikles ise Atina'yı Yunanistan'ın en büyük, en ihtişamlı kenti yapma politikasının bir parçası olarak *müzik* agonlarına da büyük

27 Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.7.4-5. Ayrıca bkz. Robert Weir, *Roman Delphi and its Pythian Games* (Oxford: BAR Publishing, 2004), 11, dn.47; Maria Elena Della Bona, *Agoni Poetico-musicali nella Grecia antica. Vol. 2: I Pythia di Delfi. Testi e commenti* 30 (Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 2017), 26-29.

28 Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.7.7.

29 Pausanias'ın kronolojisi MÖ 314 yılında denk gelen 69. Pythia ile son bulur (Pausanias, *Periegesis tes Hellados* 10.7.8). Bu bakımdan varlığını bildiğimiz *tragodia* agonlarının bundan sonraki bir tarihte programa dahil edildiği anlaşılmaktadır (MÖ 314 *terminus post quem*), bkz. Andrea Rotstein, "Mousikoi Agones and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece", *Classical Antiquity* 31/1 (2012), 114.

30 Aristoteles, *Peri Poetikes* 1447a.

31 Andrea Rotstein, "Aristotle, "Poetics" 1447a13-16 and Musical Contests", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 149 (2004), 39-42; Andrea Rotstein, "Mousikoi Agones and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece", *Classical Antiquity*, 31/1 (2012), 102 vd.

32 Timothy Power, "Musical Competitors and Competitions in Greece and Rome", *A Companion to Ancient Greek and Roman Music* içinde, Ed. Tosca A. C. Lynch ve Eleonora Rocconi (Hoboken: Wiley Blackwell, 2020), 190.

önem vermiştir. Panathenaia agonları için bir odeon inşa etmiş, kendisini ise *athlotetes*, yani agonlardan sorumlu kişi ilan etmiştir.³³ Sonuçta Panathenaia, Klasik Dönem'in en önde gelen *müzik* agonu haline gelir ve bu konumunu Hellenistik Dönem'de de korur. Dört büyük *periodos* agonundan biri olmamasına rağmen Panathenaia'nın bu kadar popüler olmasının önemli sebeplerinden biri de panhellenik agonlardaki sembolik ödüllerin aksine, galiplere para ve değerli maddi ödüller verilmesidir. Panathenaia'da verilen ödülleri aktaran MÖ IV. yüzyıla tarihlenen bir yazıttan,³⁴ birinci gelen *kitharodos*'a ödül olarak 1000 *drakhmai* değerinde altından bir taç ile 500 gümüş *drakhmai* nakit para verildiği öğrenilmektedir. Bu ödüllerin ne kadar önemli olduğu, dördüncü gelen *kitharodos*'a verilen 400 *drakhmai*'ın Atinalı bir işçinin yıllık gelirinden daha fazla olmasından anlaşılabilir.

Görüldüğü üzere, Klasik Dönem'de dramatik türlerin festivallere dahil oluşuyla birlikte teatral üretimin ve rekabetin artması Atina'yı hem Yunan tiyatrosunun başkenti yapmış hem de Yunan tiyatrosu konusundaki araştırmaların ana kaynağı haline getirmiştir. Bununla birlikte son yıllarda, MÖ V. yüzyılın sonlarından itibaren Yunan tiyatrosunun Atina'nın dışında da önemli ölçüde değer gördüğüne ve yaygınlaşmaya başladığına işaret eden çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.³⁵ Örneğin Moloney, kuzeyde Makedon Krallığı'nda, hatta bu krallığın büyük bir güç olarak ortaya çıkmasından evvel Makedonyalı varlıklı kesim arasında Yunan tiyatrosunun dikkat çekmeye ve değer görmeye başladığını ve bu durumun Yunan tiyatrosunun gidişatına önemli şekillerde yön verdiğini belirtmektedir.³⁶

Makedonya'daki teatral ilgi ve aktiviteye yön veren motivasyon Atina'da ve Yunanistan'ın diğer agonistik merkezlerinde öne çıkan kült-festival ilişkisinden farklıdır. Kral Arkhelaos'un aralarında Agathon ve Euripides gibi isimlerin de bulunduğu çok sayıda sanatçıyı sarayına davet etmesiyle başlayan saray içi temsillerin ardından, II. Philippos'un MÖ 348'de Olynthos zaferi sonrasında, Büyük İskender'in MÖ 335'te Thebai zaferi sonrasında ve büyük Doğu Seferine çıkışından hemen önce düzenlediği *müzik* agonlarıyla Yunan tiyatrosu dini bağlamından

33 Plutarkhos, *Bioi Paralleloi (Perikles)* 13.11.

34 IG II/2 no. 2311 [*Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, 2nd edition, Parts I-III, ed. Johannes Kirchner, (Berlin 1913-1940), Part II/2 (1927-1931) = Records of Magistrates and Catalogues (Nos. 1370-2788)].

35 Martin Revermann, "Euripides, Tragedy and Macedon: Some Conditions of Reception", *Euripides and Tragic Theater in the Late Fifth Century* içinde, Ed. Martin Cropp, Kevin Lee ve David Sansone (Champaign/Illinois: Stipes Publishing, 1999) 451-467; Peter Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 287-289; Eoghan Moloney, "Philippos in acie tutior quam in theatro fuit... (Curtius 9,6,25): The Macedonian Kings and Greek Theatre", *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* içinde, Ed. Eric Csapo, Hans R. Goette, J. Richard Green ve Peter Wilson, (Berlin-Boston: De Gruyter, 2014), 231-248.

36 Philhellen kral Arkhelaos (MÖ 413-399) ile II. Philippos (MÖ 359-336) örnekleriyle Makedon krallarının Yunan tiyatrosuna ilgisi için bkz. A.g.e. 234-245.

uzaklaşmış halde karşımıza çıkmaktadır.³⁷ Sonuçta, kuzeydeki bu ilginin arkaplanında, beklenildiği üzere, saf bir sempatinin aksine, ilk örneklerine Pers Savaşları zamanında rastladığımız, Makedonların Yunan dünyasıyla yakın ilişkiler kurma girişimlerinin yattığı düşünülebilir.³⁸

Bu doğrultuda, Pers Savaşları'nın intikamını almak üzere Yunan dünyasının hamisi rolüyle öne çıkan Büyük İskender'in, Doğu Seferi sırasında Yunan agonlarına ilgisi dikkat çeken bir konudur. MÖ 324 yılında Susa'da, agonistik niteliği olmayan seyirlik gösterilere yer verilen görkemli düğün töreni³⁹ dışında Büyük İskender seferi boyunca toplamda on dokuz kez agon düzenlemiştir.⁴⁰ Bu yarışmaların hiçbiri tamamen *müzik* agonlarına vakfedilmemiş; sıklıkla iki veya üç türden agonu (*mousikos, gymnikos, hippikos*) da kapsamıştır. Bu noktada seçimlerin, etkinliğin gerçekleştirileceği mekana ve o anki koşullara göre yapılmış olması makul görünmektedir. Bizzat kralın emrindeki askerler için, fiziksel hünelerlerini ve zafer kazanmadaki arzularını gösterme imkanı veren spor agonları, organizasyonun en önemli unsuru olan yarışmacı temini açısından diğer türlere göre elbette daha kolayken bu hususta tamamıyla ordu elemanlarına güvenmenin mümkün olmadığı *müzik* agonlarında ise durumun daha güç olduğu tahmin edilebilir. Bu agonların nasıl düzenlendiğine dair önemli detaylar veren kaynaklarımız Arrianos ve Plutarkhos'un aktardıklarından hareketle, Büyük İskender'in sefer sırasında düzenlediği bu *müzik* agonlarında yarışacak sanatçıların temininin çeşitli şekillerde mümkün olduğu görülmektedir: Bunların bir kısmının halihazırda İskender'in maiyetinde yer aldığı bilinirken, bir kısmı ise sürekli olarak orduyla birlikte hareket etmemiş, ancak kralın rotasını takip etmiş olmalıdır.⁴¹ Ayrıca Memphis, Susa, Ekbatana ve Babylon'daki agonlarda olduğu gibi bazı sanatçılar davet üzerine buraya gelmiştir.⁴²

37 Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica* 16.55.1; 17.16.3-4; Brigitte Le Guen, "Theatre, Religion, and Politics at Alexander's Travelling Royal Court", *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* içinde, Ed. Eric Csapo, Hans R. Goette, J. Richard Green ve Peter Wilson, (Berlin-Boston: De Gruyter, 2014), 249.

38 Eoghan Moloney, "Philippus in acie tutor quam in teatro fuit... (Curtius 9,6,25): The Macedonian Kings and Greek Theatre", *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* içinde, Ed. Eric Csapo, Hans R. Goette, J. Richard Green ve Peter Wilson, (Berlin-Boston: De Gruyter, 2014), 235. Aleksandros'un Argos kökenleri için bkz. Herodotos, *Historiai* 5.18-22; 8.137-139; 9.45; Delphoi'a sunuları için bkz. 8.121.

39 Athenaios, *Deipnosophistai* 13.538b-539a.

40 Brigitte Le Guen, "Theatre, Religion, and Politics at Alexander's Travelling Royal Court", *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* içinde, Ed. Eric Csapo, Hans R. Goette, J. Richard Green ve Peter Wilson, (Berlin-Boston: De Gruyter, 2014), 251 vd. Table 1.

41 Thessalos isimli *tragodos*, MÖ 331'de Tyre'de (Arrianos, *Anabasis* 3.6.1.), MÖ 324'te Susa'da (Athenaios, *Deipnosophistai* 13.538b-539a), Ekbatana'da (Arrianos, *Anabasis* 7.14.1) ve Babylon'daki (Arrianos, *Anabasis* 7.14.10) agonlarda karşımıza çıkar.

42 Arrianos, *Anabasis* 3.1.4; Athenaios, *Deipnosophistai* 13.538b-539a; Arrianos, *Anabasis* 7.14.1; 7.14.10.

Bu tutumuyla ardılları için örnek teşkil eden Büyük İskender'i takip eden Hellenistik krallar da nüfus artışı, genişleyen sınırlar gibi nedenlerle⁴³ Klasik Dönem'in sınırlı sayıdaki agonlarının artık yeterli gelmemeye başladığı bu dönemde, yeni agonistik festivaller tesis etmeye başlamıştır. Antik kaynaklardan, MÖ III. yüzyıldan itibaren yaygınlaştığı anlaşılan bir uygulamayla, yalnızca Kıta Yunanistan'da değil, tüm Yunan coğrafyasında pek çok agonistik festivalin eski *periodos* agonlarını, yani Olympia, Pythia, Isthmia ve Nemea'yı model aldığı ve buna bağlı olarak *isolympios*, *isopythios* gibi sıfatlarla birlikte anıldığı görülmektedir. Bu sıfatlar, ilgili agonun bir *periodos* agonuyla eş (*iso-*) statüde olduğunu, dolayısıyla agon programının, yarışmacıların yaş gruplarının, galiplere verilecek ödül ve onurlandırmaların da bunlarla aynı olduğunu gösterir. Örneğin MÖ 248/246 yılında Aitolia Birliği ilk kez Soteria isimli bir festival düzenlemiş ve bu festival kapsamında, yaş grupları ve para ödülleri bakımından, müzik agonlarının *isopythios*, spor müsabakaları ile at ve atlı araba yarışlarının ise *isonemeos* olduğunu bildirmiş, diğer kentlere bunu kabul etmeleri ve agonlarının bu yeni statüsünü tanımaları için elçiler göndermiştir.⁴⁴ Bu şekilde, Arkaik Dönem'in en önemli müzik agonu Pythia'nın mirası da, *isopythios* sıfatlı bu agonlarla ortaya çıkan kopyalarda varlığını sürdürmüştür.

Hellenistik Dönem'de genişlemeye başlayan bu festival ağı içerisinde tiyatro sanatçıları arasında da bir uzmanlaşma ve profesyonelleşme baş göstermiş,⁴⁵ hem geçimini agonlardan sağlayan hem de profesyonel eğitim almış sanatçıların sayısı artmaya başlamıştır. MÖ III. yüzyılın başlarına tarihlenen bir yazıt, tiyatro faaliyetlerinde uzmanlaşma ve profesyonelleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte bu dönemde söz konusu sanatçıların, Dionysos Sanatçıları Birlikleri (Κοινὰ veya Σύνοδοι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν) adlı bir örgüt çatısı altında toplandığını göstermektedir.⁴⁶ Dionysos Sanatçıları, Yunan toplumunda tiyatro faaliyetlerinde yer alan tüm

43 Bu faktörlerin yanında bu dönemde dikkat çeken seyahat kolaylığından da söz etmek gerekir. Bir kentten ötekine gidip festivallerde boy gösteren yarışmacıların bu dönemdeki artışına işaret eden en büyük kanıtımız ise ağırlıklı olarak, ödül kazanan sanatçılara yönelik onurlandırma yazıtlarıdır, bkz. Sophia Aneziri, "World Travellers: The Associations of Artists of Dionysos", *Wandering Poets in the Ancient Greek Culture, Travel, Locality and Pan-Hellenism* içinde, Ed. Richard Hunter ve Ian Rutherford (New York: Cambridge University Press, 2009), 218, dn. 2.

44 FD III/3 no. 215 [*Fouilles de Delphes, III. Épigraphie*. Paris 1929-. Fasc. 3, *Inscriptions depuis le trésor des Athéniens jusqu'aux bases de Gélon*. 2 vols. Paris 1932-1943. (Vol. 1, ed. Georges Daux and Antoine Salaç, 1932; vol. 2, Georges Daux, 1943).] st.9-10: τὸν ἀγῶνα τὸμ μὲν μουσικὸν ἰσ[ο]πύθιον, τὸν δε γυ]-μυικὸν καὶ ἰπτικὸν ἰσονέμεον ταῖς τε ἡλικίαις καὶ ταῖς τιμαῖς...

45 Angelos Chaniotis. "Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten" *Ktema* 15, (1990), 89-108.

46 Delphoi Amphiktyoniası'nın Atina'daki sanatçı birliğine tanıdığı birtakım ayrıcalıklardan bahseden bu yazıtın üç kopyası vardır; IG II/2 no. 1132 [*Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, 2nd edition, Parts I-III, ed. Johannes Kirchner, (Berlin 1913-1940), Part II/2 (1927-1931) = Records of Magistrates and Catalogues (Nos. 1370-2788).]; CID IV no. 12 [*Corpus des inscriptions de Delphes. Paris 1977-. 4 vols. Vol. 4, IV, Documents Amphictioniques*, Ed. François Lefèvre, with contributions by Didier Laroche and Olivier Masson. Paris 2002.]; CID IV no. 116.

sanatçılara verilen kapsayıcı bir isimdir.⁴⁷ Tiyatronun koruyucusu olması dolayısıyla sanatçıların etrafında toplandıkları, himayesi altında buldukları tanrı elbette Dionysos'tur.⁴⁸ *Tekhnites* (τεχνίτης) kelimesi ise zanaat ve sanatın birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığı Antik Çağ'da her iki alandaki ustaları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu nedenle, el işçiliğinin ön planda olduğu üretim odaklı pek çok meslek erbabı için geçerli olduğu gibi, estetik değerde üretimler yapan tiyatro sanatçıların da kapsar ve yapılan işte usta olma, uzmanlaşma gibi anlamlar içerir.⁴⁹

Agonların hem sayıca artması hem de oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmış olmasının birtakım dezavantajları da olmuştur. Agonlar artık *polis* sınırlarını aşmış, sürekli genişleyen büyük bir ağ oluşturmuştur. Diğer yandan bir agonun asgari düzeyde başarılı sayılabilmesi en başta yarışmacıların katılımına bağlıdır. Bu noktada, söz konusu birliklerin yarışmacılar ve agonlar arasındaki ilişkiyi (yarışmacıların yarışmalara ulaşması, yarışmaların ise yeterli sayıda yarışmacı temin edebilmesi) düzenlemede önemli bir rolü bulunmaktadır. Atina'da, Isthmos'ta, Küçük Asya'da, Mısır'da kurulan ve Hellenistik Dönem'de bölgesel faaliyet gösteren⁵⁰ sanatçı birliklerinin *müzik* agonları için yarışmacı temin ettiği dair erken tarihli ilk kanıtlar Khalkis'te ele geçmiştir.⁵¹ MÖ 294-288 yıllarına tarihlenen bu yazıtlara göre, Euboa kentlerinden birtakım elçiler, kentlerinde düzenlenecek olan Dionysia ve Demetriaia agonlarına katılmak üzere, Khalkis'te toplanan birlikten, belirli disiplinlerde yarışacak belirli

-
- 47 Günümüze kalan antik kaynaklar arasında Dionysos Sanatçıları adlandırmasını ilk kullanan Aristoteles'tir. Aristoteles *Rhetorike* adlı eserinde öğretilmeye örnekler verirken söz konusu sanatçılar için Dionysos Sanatçıları ifadesi yerine alaycı bir üslup tercih etmiş ve bir kelime oyunu ile Διονυσοκόλακες ifadesini kullanmıştır (Aristoteles, *Rhetorike* 3.2.10 (= 1405a)). Aristoteles'e atfedilen bir diğer eser olan *Problemata*'da da benzer bir tutumla karşılaşırız (Aristoteles, *Problemata* 30.10.). İlgili pasajda söz konusu sanatçılar kötü karakterli olmakla suçlanır. Bunun nedeni ise yaşamlarını bilgelik yolunda sürdürmek yerine sanatsal işler peşinde koşarak harcamaları ve dürtülerine teslim olup sıklıkla arzularının peşinden gitmeleriyle izah edilmiştir.
- 48 Diğer yandan Dionysos, Yunan dünyasında tiyatro sanatçıları ve müzisyenleri koruyan tek tanrı değildir. Apollon ve Musalar da bu görevi üstlendiği bilinen tanrılardır. Dolayısıyla bu tanrıların Hellenistik Dönem'de karşımıza çıkacak olan sanatçı birliklerinin bazılarının adlarında, Dionysos ile beraber anılıyor olmaları şaşırtıcı değildir. Sophia Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gessellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003), 23, dn. 14.
- 49 Roger Harmon, "Technitai", *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 14, (Leiden-Boston: Brill, 2006), 201-202.
- 50 Sophia Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gessellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003), 74 vd; Sophia Aneziri, "World Travellers: The Associations of Artists of Dionysos", *Wandering Poets in the Ancient Greek Culture, Travel, Locality and Pan-Hellenism* içinde, Ed. Richard Hunter ve Ian Rutherford (New York: Cambridge University Press, 2009), 220; Brigitte Le Guen "Associations of Artists and Hellenistic Rulers. The Case of the Guild Established in Ptolemaic Egypt and its Cypriot Subsidiary", *Frühmittelalterliche Studien* 50/1 (2016), 231-254. Bu büyük birliklerin dışında Güney İtalya ve Sicilya'da faaliyet gösteren daha küçük çaptaki birliklerden de söz etmek mümkündür.
- 51 Sophia Aneziri, "World Travellers: The Associations of Artists of Dionysos", *Wandering Poets in the Ancient Greek Culture, Travel, Locality and Pan-Hellenism* içinde, Ed. Richard Hunter ve Ian Rutherford (New York: Cambridge University Press, 2009) 225 vd.

sayıda sanatçı talep eder. Buna ek olarak, birliklerin, agonların organizasyonunda da belirli görevler üstlendiği veya bizzat agon düzenlediği de bilinmektedir.⁵²

Agonların sayısı Roma İmparatorluk Dönemi'nde de artmaya devam etmiştir. MS I. yüzyıldan MS III. yüzyıl ortalarına kadar imparatorluk sınırları içinde, özellikle de Küçük Asya'da, Yunan agonistik festivallerindeki artış özellikle dikkat çekicidir. Öyle ki L. Robert bu durumu “*explosion agonistique*” olarak tanımlar.⁵³ Yunan kentlerinin imparatorla kurduğu ilişki biçimi ve buna bağlı olarak gelişen imparator kültü, bu dönemin festival ve agonlarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu dönemde, imparatorlar, imparator ailesinin üyeleri, eyalet valileri gibi öne çıkan kişiler için düzenlenen yeni agonistik festivaller, geleneksel Yunan festivallerini model almakta veya var olanlarla birleştirilmektedir. Ayrıca kentlerin, mevcut agonları için *hieros* sıfatını alarak bunu tüm Yunan dünyasında tanınır hale getirmesi de artık daha kolaydır; çünkü bu, hayırsever imparatorun kente armağanıyla (*dorea*) mümkün olabilmektedir.⁵⁴ Bunun yanında, tıpkı Hellenistik krallar gibi, bu dönemde Roma imparatorları da Yunan agonlarını merkeze, Roma'ya götürmüştür.⁵⁵ Ayrıca, kentin önde gelen seçkinlerinin vakıflar yoluyla tesis ettiği çok sayıda agonistik festival, sayıyı daha da artırmıştır. Öyle ki MS II. yüzyıla gelindiğinde, imparatorluk çapında yazıt ve sikke gibi buluntularla tespit edilmiş yaklaşık 500 agonistik festival olduğu bilinmektedir.⁵⁶

52 Sophia Aneziri, “The Organisation of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists' Participation: An Attempt at Classification”, *The Greek Theatre and Festivals* içinde, Ed. Peter Wilson (New York: Oxford University Press, 2007) 67-84. Aneziri burada *müzik* agonlarını üç grupta ele alır: (1) sanatçı birlikleri tarafından düzenlenen agonlar; (2) birliklerin organizasyonda yer aldığı agonlar; (3) birliklerin yarışmacı temini bazında katılım gösterdiği agonlar.

53 Louis Robert, “Discours D'ouverture”, *ΗΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ Η' ΑΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΗΣ. ΑΘΗΝΑ, 3-9 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1982. ΤΟΜΟΣ Α' & ΤΟΜΟΣ Β' / Proceedings of the VIII International Congress on Greek and Latin Epigraphy. Athens, 3-9 October 1982*, (1984), 35-45. Athens.

54 Charlotte Roueché, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods* (London: Society for the Promotion of Roman Studies, 1993), 5; Onno van Nijf, “Local Festivals”, *The Oxford Handbook of Sport and Spectacle in the Ancient World* içinde, Ed. Alison Futrell ve Thomas F. Scanlon (New York: Oxford University Press, 2021), 475-487.

55 Aktia, Sebastea, Neronia, Capitolia, Eusebeia Roma imparatorları tarafından tesis edilen agonistik festivallerden bazılarıdır. Bununla birlikte, Yunan festivallerinin Roma'ya girişi buradaki bazı elit kesimler tarafından tepkiyle karşılanmış, Yunan'dan ithal edilen bu agonların Roma kültürünü yozlaştırdığı düşünülmüştür, bkz. Tacitus, *Annales*, 14.20: ...*degeneretque studiis externis iuventus, gymnasia et otia et turpis amores exercendo, principe et senatu auctoribus, qui non modo licentiam vitii permiserint, sed vim adhibeat ut proceres Romani specie orationum et carminum scaena polluantur.*

56 Wolfgang Leschhorn, “Die Verbreitung von Agonen in den östlichen Provinzen des Römischen Reiches”, *Colloquium Agonistik in der römischen Kaiserzeit, Landhaus Rothenberge (Münster), 25-27 Oktober 1995, Stadion 24/1* (1998), 38. Bu sayı yeni buluntularla sürekli güncellenmektedir.

Yeni agonların pek çoğu yereldeki hayırseverlik (*euergesia*) faaliyetleriyle ilişkilidir. Özellikle MS II. yüzyıldan itibaren agonlar, kent seçkinlerinin Roma İmparatorluğu'na kendilerini göstermede tercih ettiği bir araç olarak öne çıkmaktadır.⁵⁷ Yerel agonlar tanrılar, imparatorlar, hayırseverler (*euergetes*) onuruna düzenlenir. Yarışmalar için genellikle tercih edilen agon kelimesinin yanında, özellikle Küçük Asya'nın güney bölgelerinde bu tür yerel agonlar, *themis* olarak da adlandırılır. Daha ziyade para ödüllü yarışmalar olan *themis*'lerin bütçesi yerel hayırseverler tarafından karşılanmaktadır. Bağışta bulunan kişi, kendisinin ve/veya mirasçılarının bu işe ne kadar para vakfedeceğini ve bu paranın nasıl kullanılacağını detaylı bir şekilde belirtir. Böylece söz konusu fonun başka amaçlarla kullanılmasının da önüne geçilmiş olur.⁵⁸ Bu türden bir agonun kuruluş süreci, bağışçı kişinin rolü, Roma otoritesiyle diyalogu gibi konulara ışık tutan en önemli kanıt Hadrianus dönemine tarihlenen, Lykia kenti Oinoanda'dan ele geçen bir yazıttır.⁵⁹

Kurucusu Gaius Iulius Demosthenes'e ithafen Demostheneia olarak anılan bu agonistik festival MS 124/125 yılında tesis edilmiştir. Yazıta göre festivalin müzik agonlarında şu kategorilere yer verilmektedir: *salpiktes* (*salpinks* çalan kişi), *keryks* (tellal), *logikos enkomigraphos* (*enkomion*, methiye), *poietes* (ozan), *khoraules* (koroya *aulos*'la eşlik eden müzisyen), *komodos*, *tragodos*, *kitharodos*, *dia panton* (galipler arası genel yarışma). Wörrle'nin de vurguladığı gibi bu agon düzeni, ne kurucu Demosthenes'in bireysel ilgi ve zevklerinin ürünüdür ne de bu küçük Lykia kentinin geleneğidir. Aksine, bu program, Roma İmparatorluk Dönemi'nde sıkça karşılaşıldığı gibi, Kıta Yunanistan'daki köklü *müzik* agonlarının sentezlenmesiyle oluşturulmuş bir uyarlamadır.⁶⁰ Özellikle Klasik Atina Dionysia'sıyla aynı olan *komodia*, *tragodia*, *kitharodia* dizilişi dikkat çekicidir; öyle ki Yunan kentleri bu *müzik* agonlarında Perikles dönemi Atinası'nı örnek almış gibi görünür.⁶¹

57 Price kitabında imparator kültürü, festivaller ve hayırseverlik üçgenine kapsamlı bir yer ayırmıştır, bkz. Simon R. F. Price, Ritüel ve İktidar: Küçük Asya'da Roma İmparatorluk Kültü, çev. Taylan Esin (İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2004), 179-226. Ayrıca bkz. Arjan Zuiderhoek, *The Politics of Munificence in the Roman Empire: Citizens, Elites and Benefactors in Asia Minor* (New York: Cambridge University Press, 2009), 86 vd.

58 Bütçe konusu Roma otoritesi için de önem taşımaktaydı. Ciddi bir mali fon gerektiren bu agonların, polis kaynaklarını tüketmemesi bekleniyordu. Gerek imparator gerekse diğer yöneticiler bu konuda özellikle hassas davranıyordu. Bununla birlikte Roma'nın müdahaleleri bütçe konusuyla sınırlı değildi. Bu büyük festival yoğunluğunun içinde agondan agona yetişmeye çalışan sanatçı ve sporcuların şikayetleri doğrultusunda MS 134 yılında imparator Hadrianus konuya müdahale ederek katı bir festival takvimi oluşturmuştur, bkz. Christopher P. Jones, "Three New Letters of the Emperor Hadrian", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 161 (1997), 145-156; Georg Petzl ve Elmar Schwertheim, *Hadrian und die dionysischen Künstler. Drei in Alexandria Troas neugefundene Briefe des Kaisers an die Künstler* (Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2006).

59 Michael Wörrle, *Stadt und Fest in kaiserzeitlichen Kleinasien: Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oenoanda* (Munich: Beck, 1988); Stephen Mitchell, "Review: Festivals, Games, and Civic Life in Roman Asia Minor", *The Journal of Roman Studies* 80 (1990), 183-193; Guy M. Rogers, "Demosthenes of Oenoanda and Models of Euergetism", *The Journal of Roman Studies* 81 (1991), 91-100.

60 Michael Wörrle, *Stadt und Fest in kaiserzeitlichen Kleinasien: Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oenoanda* (Munich: Beck, 1988), 229 vd.

61 Fritz Graf, *Roman Festivals in the Greek East, From the Early Empire to the Middle Byzantine Era* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 51.

Bu çalışmada Yunan tiyatrosunun taşıyıcısı olarak ele alınan *müzik* agonları, anlaşılacağı üzere, Homeros'tan itibaren Antik Çağ yazarları tarafından sıklıkla belgelenmiştir. Bu aktarımların yanında, sanatçıların başarılarından ötürü kent meclislerince ödüllendirilip onurlandırıldıklarını bildiren onurlandırma yazıtları, anılarının ilelebet sürmesi niyetiyle aileleri veya yakınları tarafından yaptırılan, şöhretlerinin belgelendiği, başarılarına methiyeler dizilen mezar yazıtları, bir festivalde hangi kategorilerde agonların düzenlendiğine, galiplerin isimlerine ve onlara verilen ödüllere dair bilgiler veren agonistik yazıtlar gibi epigrafik belgeler de Yunan tiyatrosunun Klasik Dönem Atinası'yla sınırlı kalmayıp yüzyıllar boyunca tüm Akdeniz havzasında varlığını sürdürdüğünü kanıtlamaktadır.

Antik Çağ yazarlarının aktarımları ve epigrafik belgeler ışığında, modern literatürde “agonistik festival” adıyla yer edinmiş, kamusal bir organizasyon olan festivaller kapsamındaki *müzik* agonlarına dair ilk bilgilerimiz Arkaik ve Klasik dönemlerde Yunanistan'daki festivaller çevresinde şekillenmektedir. Bununla birlikte, Arkaik Dönem'deki bu ilk festivallerden Roma Dönemi sonuna kadar uzanan süre içerisinde *müzik* agonlarının değişmeden kalmasını beklemek mümkün değildir. “Tiyatro” ve “tiyatrocü”, gerek Yunan *mousike*'sinin zaman içindeki dönüşümü, gerekse de dönemin sosyo-politik dinamikleriyle yüzyıllar içerisinde kaçınılmaz olarak şekillenmiştir. Arkaik Dönem agonlarında *kitharodia*, *kitharistike*, *auletike* gibi *tekhne*'ler hakimken Klasik Dönem agonları tragedyanın doğuşuna kayıtsız kalmamış, dramatik *tekhne*'ler bu dönemde agon programlarına hızla yayılmaya başlamıştır. Hellenistik Dönem'in geniş coğrafyasında görünürlük/tanırlık elde etmek isteyen kentler sayesinde Arkaik Dönem'in ünlü panhellenik agonlarının kopyaları tüm Akdeniz havzasını sararken Arkaik Pythia geleneği de bu şekilde, en uzak bölgelere ulaşmıştır. Agon kültürünün topyekun yeni bir soluk kazandığı Roma hakimiyeti döneminde ise, imparator kültü, *euergesia* ve imparatorlar üçgeninde *müzik* agonlarına da çeşitli roller biçilmiştir. Diğer yandan agonların yaygınlaşmasıyla birlikte sanatta profesyonelleşme ortaya çıkmış ve tiyatro sanatçıları, tragedya, komedi ve satir oyuncularını, yönetmenler, koro üyeleri, komedyenler (güldürü ustaları), pantomimciler, dansçılar, müzisyenler, şarkıcılar, ozanlar, yazarlar gibi çok sayıda alt disiplinde uzmanlaşmıştır.⁶² Sonuçta, hem Antik Çağ yazarlarının aktarımları hem de konuyla ilgili epigrafik belgeler göstermektedir ki söz konusu tiyatro faaliyetleri en erken zamanlardan Roma Dönemi'ne kadar *müzik* agonları aracılığıyla yaygınlaşmış, Yunan kent yaşamının vazgeçilmez unsurlarından biri olan bu yarışmalar sayesinde Yunan tiyatro kültürü yüzyıllar boyunca canlılığını koruyabilmiştir. Bu bakımdan söz konusu kültüre dair bütüncül bir bakış açısı oluşturabilmek, tüm Antik Çağ boyunca her devirde farklı koşullarla evrilerek yeni bir boyut kazanan agon kültürünün anlaşılmasıyla mümkün olacaktır.

62 Dionysos Sanatçılarına dair kapsamlı bir prosopografya için bkz. I. E. Stephanis, *Διονυσιακοί Τεχνίται Συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων*, Heraklion: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988, ayrıca bkz. Angelos Chaniotis, “Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten”, *Ktēma* 15, (1990), 89-108.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Aneziri, Sophia. “The Organisation of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists’ Participation: An Attempt at Classification”, *The Greek Theatre and Festivals*. Editör Peter Wilson, 67-84. New York: Oxford University Press, 2007.
- Aneziri, Sophia. “World Travellers: The Associations of Artists of Dionysos”, *Wandering Poets in the Ancient Greek Culture, Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Editörler Richard Hunter ve Ian Rutherford, 217-236. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Aneziri, Sophia. *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gessellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003.
- Aristoteles, *Peri Poietikes*. Kassel, R. (Ed.). *Aristotle’s Ars Poetica*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- Aristoteles, *Problemata*. Ross, W. D. (Ed.). *Aristotelis politica*. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- Aristoteles, *Rhetorike*. Ross, W. D. (Ed.). *Ars Rhetorica. Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- Arrianos, *Anabasis*. Roos, A. G. (Ed.). *Flavii Arriani Anabasis Alexandri. Arrian*. Leipzig: Teubner, 1907.
- Athenaios, *Deipnosophistai*. Kaibel (Ed.) *Athenaeus. Deipnosophistae*. Leipzig: Teubner, 1887.
- Chaniotis, Angelos. “Zur Frage der Spezialisierung im griechischen Theater des Hellenismus und der Kaiserzeit auf der Grundlage der neuen Prosopographie der dionysischen Techniten”, *Ktéma* 15 (1990), 89-108.
- Çelgin, Güler. *Eski Yunan Edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.
- CID IV. *Corpus des inscriptions de Delphes. Paris 1977-. 4 vols. Vol. 4, IV, Documents Amphictioniques*, Ed. François Lefèvre, with contributions by Didier Laroche and Olivier Masson. Paris 2002.
- Della Bona, Maria Elena. *Agoni Poetico-musicali nella Grecia antica. Vol. 2: I Pythia di Delfi. Testi e commenti 30*. Pisa/Roma: Fabrizio Serra, 2017.
- Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*. Bekker, I., Dindorf, L. ve Vogel, F. (Ed.). *Diodorus Siculus, Bibliotheca Historica*. 2 Vols. Leipzig: Teubner, 1888-1890.
- FD III/3. *Fouilles de Delphes, III. Épigraphie*. Paris 1929-. Fasc. 3, *Inscriptions depuis le trésor des Athéniens jusqu’aux bases de Gélon*. 2 vols. Paris 1932-1943. (Vol. 1, ed. Georges Daux and Antoine Salaç, 1932; vol. 2, Georges Daux, 1943).
- Graf, Fritz, *Roman Festivals in the Greek East, From the Early Empire to the Middle Byzantine Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

- Harmon, Roger. "Technitai", *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 14, Leiden-Boston: Brill, 2006.
- Herodotos, *Historiai*. Godley, A. D. (Ed.). *Herodotus. The Persian Wars. 4 vols.* Loeb Classical Library nos. 117-120. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1920-1925.
- Homeros, *Ilias*. Murray, A. T. (Ed.). *Homer. Iliad. 2 vols.* Loeb Classical Library nos. 170-171. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1924-1925.
- Homeros, *Odysseia*. Murray, A. T. (Ed.). *Homer. Odyssey. 2 vols.* Loeb Classical Library nos. 104-105. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1919.
- IG II/2. *Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, 2nd edition, Parts I-III, ed. Johannes Kirchner, (Berlin 1913-1940), Part II/2 (1927-1931) = Records of Magistrates and Catalogues (Nos. 1370-2788).
- Jacoby, Felix. (Ed.) *FGrH. Die Fragmente der griechischen Historiker, 14 vols.* Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1923-1958.
- Jones, Christopher P. "Three New Letters of the Emperor Hadrian", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 161 (1997) 145-156.
- Kyle, Donald G. *Sport and Spectacle in the Ancient World*. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015 (second edition).
- Lawler, Lillian Brady. "'There Young Men Were Dancing' The Dance in the Iliad", *The Classical Outlook* 25/2 (November 1947), 18-21.
- Le Guen, Brigitte. "Associations of Artists and Hellenistic Rulers. The Case of the Guild Established in Ptolemaic Egypt and its Cypriot Subsidiary", *Frühmittelalterliche Studien* 50/1 (2016), 231-254.
- Le Guen, Brigitte. "Theatre, Religion, and Politics at Alexander's Travelling Royal Court", *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* Editörler Eric Csapo, Hans R. Goette, J. Richard Green ve Peter Wilson, 249-274. Berlin-Boston: De Gruyter, 2014.
- Leschhorn, Wolfgang. "Die Verbreitung von Agonen in den östlichen Provinzen des Römischen Reiches", *Colloquium Agonistik in der römischen Kaiserzeit, Landhaus Rothenberge (Münster), 25-27 Oktober 1995, Stadion* 24/1 (1998), 31-57.
- Liddell, Henry G., Scott, Robert, Jones, Henry S. ve McKenzie Roderick, (ed.) *A Greek-English Lexicon*, 1940^o; Suppl.: 1968, repr. 1992.
- Lukianos, *Pros ton apaideuton kai polla biblia onumenon*. Harmon, A. M. (Ed.). *Lucian. Works*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1921.
- Mari, Manuela ve Stirpe, Paola. "The Greek Crown Games", *The Oxford Handbook of Sport and Spectacle in the Ancient World*. Editörler Alison Futrell ve Thomas F. Scanlon, 87-97. New York: Oxford University Press, 2021.
- Miller, Stephen G. "The Organization and Functioning of the Olympic Games", *Sport and Festival in the Ancient Greek World*. Editörler David J. Philips ve David Pritchard, 1-40. Wales: The Classical Press of Wales, 2003.
- Miller, Stephen G. *Ancient Greek Athletics*. New Haven-London: Yale University Press, 2004.
- Mitchell, Stephen. "Review: Festivals, Games, and Civic Life in Roman Asia Minor", *The Journal of Roman Studies* 80 (1990) 183-193.
- Moloney, Eoghan. "Philippus in acie tutior quam in teatro fuit... (Curtius 9,6,25): The Macedonian Kings and Greek Theatre", *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* Editörler Eric Csapo, Hans R. Goette, J. Richard Green ve Peter Wilson, 231-248. Berlin-Boston: De Gruyter, 2014.

- Murray, Penelope ve Wilson, Peter. "Introduction: Mousike, not Music", *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Editörler Penelope Murray ve Peter Wilson, 1-8. New York: Oxford, 2004.
- Pausanias, *Periegesis tes Hellados*. Spiro, F. (Ed.). *Pausaniae Graeciae descriptio. 3 vols.* Leipzig: Teubner, 1903.
- Petzl, Georg ve Schwertheim Elmar. *Hadrian und die dionysischen Künstler. Drei in Alexandria Troas neugefundene Briefe des Kaisers an die Künstler*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2006.
- Philostratos, *Bios Apolloniou Tyaneos*. Kayser, C. L. (Ed.). *Flavii Philostrati Opera, Vol 1. Philostratus the Athenian*. Leipzig: Teubner, 1970.
- Plutarkhos, *Bioi Paralleloi (Perikles)* Perrin, B. (Ed.). *Plutarch. Plutarch's Lives*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1916.
- Power, Timothy. "Musical Competitors and Competitions in Greece and Rome", *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Editörler Tosca. A. C. Lynch ve Eleonora Rocconi, 187-199. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020.
- Price, Simon R. F. *Ritüel ve İktidar: Küçük Asya'da Roma İmparatorluk Kültüü*, çev. Taylan Esin. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2004.
- Revermann, Martin. "Euripides, Tragedy and Macedon: Some Conditions of Reception", *Euripides and Tragic Theater in the Late Fifth Century*. Editörler Martin Cropp, Kevin Lee ve David Sansone, 451-467. Champaign/Illinois: Stipes Publishing, 1999.
- Robert, Louis. "Discours D'ouverture", *actes du VIIIe congrès international d'épigraphie grecque et latine à athènes. Athens, 3-9 October 1982* (1984), 35-45 (= Opera Minora Selecta (OMS) VI: 709-719)
- Rogers, Guy M. "Demosthenes of Oenoanda and Models of Euergetism", *The Journal of Roman Studies* 81 (1991) 91-100.
- Romano, David G. "Athletic Festivals in the Northern Peloponnese and Central Greece", *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*. Editörler Paul Christesen ve Donald G. Kyle, 176-191. West Sussex: Wiley Blackwell, 2014.
- Rotstein, Andrea. "Aristotle, 'Poetics' 1447a13-16 and Musical Contests", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 149 (2004), 39-42.
- Rotstein, Andrea. "Mousikoi Agones and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece", *Classical Antiquity* 31/1 (2012), 92-127.
- Roueché, Charlotte. *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods*. London: Society for the Promotion of Roman Studies, 1993.
- Scholia in Nemeoncarum*. Drachmann, A. B. (Ed.). *Scholia in Pindarum Nemean Odes*. Leipzig: Teubner, 1927.
- Sinn, Ulrich. "Origins of the Olympics to the Sixth Century BCE", *The Oxford Handbook of Sport and Spectacle in the Ancient World*. Editörler Alison Futrell ve Thomas F. Scanlon, 65-73. New York: Oxford University Press, 2021.
- Slater, William. "Deconstructing Festivals", *The Greek Theatre and Festivals*. Editör Peter Wilson, 21-47. New York: Oxford University Press, 2007.
- Stephanis, I. E. *Διονυσιακοί Τεχνίται Συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων*. Heraklion: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988.
- Strabon, *Geographika*. Meineke, A. (Ed.). *Strabo. Geographica*. Leipzig: Teubner, 1977.

- Tacitus, *Annales*. Fisher, C. D. (Ed.). *Annales ab excessu divi Augusti. Cornelius Tacitus*. Oxford: Clarendon Press, 1906.
- van Nijf, Onno. “Local Festivals”, *The Oxford Handbook of Sport and Spectacle in the Ancient World*. Editörler Alison Futrell ve Thomas F. Scanlon, 475-487. New York: Oxford University Press, 2021.
- Weir, Robert. *Roman Delphi and its Pythian Games*. Oxford: BAR Publishing, 2004.
- Wilson, Peter. “Thamyris the Thracian: The Archetypal Wandering Poet”, *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Editörler Ian Rutherford & Richard L. Hunter, 46-79. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Wilson, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Wörle, Michael. *Stadt und Fest in kaiserzeitlichen Kleinasien: Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oenoanda*. Munich: Beck, 1988.
- Zuiderhoek, Arjan. *The Politics of Munificence in the Roman Empire: Citizens, Elites and Benefactors in Asia Minor*. New York: Cambridge University Press, 2009.



Viewing Ancient Greek Tragedies in Light of Transformative Pollution: *Antigone, Oedipus Tyrannus, Hippolytus*

Gözde Nur Kesgin¹ 



¹Master's Student, Kadir Has University, Institute of Graduate Programs Department of Film and Drama, Istanbul, Türkiye

ORCID: G.K. 0000-0002-6714-8216

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Gözde Nur Kesgin,
Kadir Has University, Institute of Graduate Programs Department of Film and Drama, Istanbul, Türkiye

E-mail/E-posta:

gozdenur.kesgin@stu.khas.edu.tr

Submitted/Başvuru: 20.09.2022

Revision Requested/Revizyon Talebi:
03.10.2022

Last Revision Received/Son Revizyon:
30.11.2022

Accepted/Kabul: 01.12.2022

Citation/Atıf:

Kesgin, Gözde Nur. "Viewing Ancient Greek Tragedies in Light of Transformative Pollution: *Antigone, Oedipus Tyrannus, Hippolytus*" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 121-144.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1177726>

ABSTRACT

This article focuses on the Ancient Greek social structure practices, tracing the historical, social, and mythical traces of the idea of pollution, and explains how these ideas and practices took place in the three fifth century BC Athenian tragedies *Antigone*, *Oedipus Tyrannus*, and *Hippolytus*. The pollution motifs in the tragedies of three different periods by two different authors show differences in principle in the context of the transformativeness of pollution. While the Ancient Greek concept of pollution was also deconstructed in light of these differences, the definitions of pollution by Mary Douglas, René Girard, Robert Parker, and Andrej and Ivana Petrovic were read comparatively. To clarify the position of the concept in tragedies, the concepts of ritual pollution and social pollution are also disclosed. In conclusion of the study, it is suggested that the transformativeness of the concept of pollution in tragedies also can be a revolutionary movement.

Keywords: Ancient Greek tragedy, transformative revolutionary pollution, *miasma*, Mary Douglas, René Girard.



Introduction

The historical and mythical trace of the idea of pollution in ancient Greek texts can be traced back to Homer's *Iliad*. In the very initial lines of the *Iliad*, the poet writes about the unity of the war and the epidemic that destroyed the Achaeans.¹ The Greek equivalent of the word translated as an epidemic here is *loimós* (λοιμός²) which means a plague. In addition, *miasma* (μίασμα) is a concept that is frequently used by tragedy writers, which corresponds to epidemic disease and religious pollution at the same time. The suffix “*mia-*” at the beginning of the word comes from the verb “*miainō*” and this verb has the meaning of pollution and deterioration in the form of things. *Miasma*, on the other hand, usually denotes a dangerous situation, the pollution it creates violates the sacred space and communication with the sacred. The concept of *miasma* has been frequently used by the tragedian writers, but not in the texts of Herodotus, Thucydides, and Xenophon, which also gives information about the stylistic position of the concept.³ While *loimos* is in the field of pathology as a definition of disease, *miasma* not only points to physical contamination by air, but also to socio-metaphysical contamination epistemologically, and it also exists in the field of literature.

The plot of the tragedies *Antigone* and *Oedipus Tyrannus* begins in a polluted geography. In both tragedies, regardless of the acts of the tragedy, the space of the play has already begun to be polluted. In the text of *Antigone*, fratricide took place, perhaps one of the most suitable actions for pollution (war) was more recently experienced, and the lifeless body of one of the people who died in the war was not buried due to the first decree of the new king. The lifeless body spreads odor to the city above the ground. A second polluting factor is *Antigone*'s opposition to *polis*⁴ laws as a transformative act.

In *Oedipus Tyrannus*, *miasma* again collapsed in the city and again, one of the most obvious polluting acts, the act of killing, took place. Furthermore, this act of killing was carried out at a time not included in the plot of the tragedy, but years before the beginning of the plot, and this action is also both patricide and regicide. At the beginning of the tragedy, it is seen that the choir begins to search for the cause of the *miasma* that spread to the city. While one of the pollutants that do not have a place in the plot for the city is the regicide, the second pollutant

1 Homer, *Iliad*, trans. Fitzgerald, R. (New York: Anchor Press, 1974), 5-6.

2 Homer, “*Iliad*”, Perseus Digital Library, access 3 July 2022, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-grc1:1.33-1.67>

3 Robert Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion* (New York: Oxford University, 1996), 13.

4 G.E.M. de Ste. Croix states that it is not possible to give a general definition of the *polis* that would apply to all aspects and to all periods. In light of that, the concept of *polis* will be discussed as “city-state” in this article. For more information: GEM de Ste. Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World From the Archaic Age to the Arab Conquest* (New York: Cornell University Press: 1981), 9-19.

is the fact that this regicide was unknowingly carried out by the current tyrant⁵ of the plot, and this tyrant himself is overconfident that he can save the city from the *miasma*.

In *Hippolytus*, unlike in the other two tragedies, pollution appears in the plot of the tragedy. While Hippolytus becomes a sacred and privileged servant to one goddess, he despises another goddess for this reason. In this tragedy, where the sacred is clearly stated as the impure, the transformative impure factor comes with Phaedra's suicide as an opposition that *dispossesses life itself*.⁶

Throughout this article, the concept of pollution which cannot be separated from the sacristry and also includes the dilemma of outcaste and transformative has been opened, and the treatment of pollution as a mere exclusive practice has been criticized. All things considered, the tragedies of *Antigone* and *Hippolytus* have been analyzed due to their transformative potential which coincides with pollution intensively, and in the part of the tragedy of *Oedipus Tyrannus*, the base point took place as the myth of *pharmakos*⁷ as the exclusive potential.

The Concept of Pollution in Ancient Greece

Ivana and Andrej Petrovic, in their study *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion* (2016) divide the concept of pollution into three as *physical pollution*, *minor metaphysical pollution*, and *major metaphysical pollution* and state that the concept of "*miasma*" is used for physical pollution and minor metaphysical pollution while the concept of "*agos*" is used for major metaphysical pollution. According to the definitions here, physical pollution is expressed by *miasma* and the conditions that cause such pollution are usually somatic; examples of these somatic situations are corporal waste, wounds, corpses, and sexual intercourse. Physical impurity is outside the ritual realm (profane) and is strictly contagious, and its contagiousness is strictly temporary. Its pollution is transmitted by contact, and its temporariness is provided by the physical or symbolic elimination of the polluting factors.

They defined minor metaphysical pollution as acts that constitute a *violation of official ritual boundaries*.⁸ Minor metaphysical pollution is explained in the accompaniment of religious-sacred rituals and its contagiousness is not accurate. While explaining the fact that its contagiousness is not accurate, they propound the knowledge that in sacred rituals, the

5 Experiencing democracy, the people of Athens in the 5th century BC. read the tyrant as the personal dictatorship of someone who came to rule among the people and had a certain amount of capital or private property and status. For more information: Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World*, 278-282.

6 Terry Eagleton, *Radical Sacrifice* (Cornwall: Yale University Press, 2018), 9.

7 Scapegoat/*Pharmakos* rituals are the expulsion of a person from the community in the name of ensuring social purification. Terry Eagleton, on the other hand, characterizes *pharmakos* as an animal without distinguishing features and adds that killing it will reallocate hierarchy and order since it is the primary indicator of moral act and social disorder. Eagleton, *Radical Sacrifice*, 54.

8 Ivana Petrovic and Andrej Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion: Volume I: Early Greek Religion*, (New York: Oxford University Press, 2016), 30.

ritual place should be clean, but there is no definite cleaning rule for people themselves in the same rituals.

Major metaphysical pollution, which is the last of the pollution types classified by Ivana and Andrej Petrovic, is signified with the concept of “*agos*”, unlike the other two types of pollution they classified. *Agos* refers to the attention of the divine, which can be both positive and negative, but its most common usage is the weight of the divine burden placed on an individual as a result of a violation, that is “divine anger”. The perpetrator of a major violation becomes *enages* in the state of *agos*. When discussing the etymology of the concept of *enages*, Robert Parker juxtaposes it with the concept of “*hagnos*”⁹ and describes *enages* as “subjection to a dangerous sanctification”.¹⁰ Despite this, Ivana and Andrej Petrovic note that research into the contagiousness of subjection to such dangerous sanctification has been inconsistent. The common view is that the affected individual does not spread pollution to others or the environment, but the divine punishment that a person will receive due to this pollution scares society because of the idea that this punishment will also affect society.¹¹ Therefore, the social class of the individual who is the direct perpetrator of this punishment is very important. As Ivana and Andrej Petrovic stated, while divine punishment takes its place indiscriminately in Ancient Greek literary descriptions, if the perpetrator of the punishment is a king, a military leader, *etc.*, the audience affected by that punishment expands. As Terry Eagleton points out in his book *Tragedy*, upper-class people splash more when they fall.¹²

The causes of major metaphysical pollution are explained as ritual or direct defiance of sacred laws and authorities, breaking sacred boundaries. In fact, in major metaphysical pollution, the sacred and the unsacred are considered together, and there is a violation of not only sacred laws, but also social norms. Major metaphysical pollution is not always contagious, but always causes widespread religious and social tension in society. According to the authors, the purification of the person and society from this pollution is only possible with divinity.¹³

The main difference between minor and major metaphysical pollution; a major violation, like a minor violation, is not just a ritual “mistake”, it is also an opposition to the ritual or the sacred. Ivana and Andrej Petrovic state that the most common type of *agos* is associated with breaking the oath and additionally state that:

“...an oath can be broken in any context, but the act is essentially a transgression against the ritual of oath-swearing. The failure to bury a corpse also provokes *agos*, because it represents the denial of a divinely sanctioned ritual.”¹⁴

9 Sacred, pure.

10 Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, 8-11.

11 Petrovic and Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion*, 30-32.

12 Terry Eagleton, *Tragedy* (Cornwall: Yale University Press, 2020), 7.

13 Petrovic and Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion*, 28-32.

14 *Ibid.*, 32.

Jean Pierre Vernant states that there is no form of pollution other than being (physically) unclean in Homer and that the stain that pollutes the body in the world of Homer, he wrote, makes people sad, and ugly, and touches their social and intellectual personality. Pollution prevents people from relating to the gods, subsequently, “*before taking part in any religious ritual, a man must wash himself.*”¹⁵ While the word is used in this sense in Homer, the use of ritual, social and metaphysical pollution is more common in post-Homeric antiquity writers. The position of the concept of pollution used by the authors can easily be stated as death, murder, birth, incest, or consumption of some animals as food. While the cases where these actions cause social pollution in the texts are quite common, there are also cases where the same actions do not cause any pollution. For instance, it is known that the understanding of the punishment of homicide in Athenian democracy changed between the 7th and 4th centuries BC. As Ivana and Andrej Petrovic stated, the understanding that “every homicide may not be a polluting *miasma* for the whole community”, was gradually abandoned in the 7th century BC, and became visible in the 4th century BC. In that process, homicides were evaluated in line with the purpose of the act of killing and were divided into two as *intent* and *just*. While intentional or unjust killing caused pollution, unintentional or justified killing did not require a direct punishment procedure.¹⁶

Anthropologist Mary Douglas, on the other hand, states that two things lie in the basis of the thought about pollution in her book *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* which is “*care for hygiene and respect for tradition.*”¹⁷ However, Douglas then straightly states that in a society where purification rituals are performed before entering the altar, we cannot easily distinguish between what is sacred and what is impure, and adds the following quote from Mircea Eliade:

“*The ambivalence of the sacred is not only in the psychological order (in that it attracts or repels), but also in the order of values; the sacred is at once “sacred” and “defiled.”*”¹⁸

In the theory of pollution, the type of pollution is very important, in addition, the effect of this pollution will change according to the framework in which the type of pollution is located. Therefore, the definition of pollution is to change according to the action and the ritual effect it corresponds to and the social space it is in. What pollution means varies even among different *poleis*¹⁹ in the same region and different *poleis* speaking the same language. For instance, in a *polis*, only the woman who gave birth is polluted for a certain period, while in another *polis*,

15 Jean-Pierre Vernant, *Myth and Society in Ancient Greece* (New York: Zone Books, 1996), 122.

16 Petrovic and Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion*, 14.

17 Mary Douglas, *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (New York: Routledge, 1984), 8.

18 *Ibid.*, 30.

19 *Poleis*: Plural of *polis*.

both the woman and those who help her during childbirth, those in the *oikos*²⁰, and those who enter the *oikos* within three days after giving birth are also considered polluted. After the third day, the pollution is removed with the purification ritual. A similar practice is also found in funeral houses. People in the deceased person's *oikos* and those who subsequently entered the household are also considered "temporarily" contaminated. And if a murder takes place in public, the pollution may affect the entire *polis*, not just the deceased's *oikos*.²¹

Mary Douglas explains pollution as a violation of a border and a situation that poses a danger due to this violation, as well as she states that pollution also indicates the order. Douglas embodied order and pollution in dialectical integrity and states that there will be no pollution where there is no order. A polluting person is always wrong, *ze*²² has crossed a border that should not be crossed, and this displacement may endanger someone else(s):

*"...all margins are dangerous. If they are pulled this way or that the shape of fundamental experience is altered. Any structure of ideas is vulnerable at its margins. We should expect the orifices of the body to symbolise its specially vulnerable points. Matter issuing from them is marginal stuff of the most obvious kind. Spit, blood, milk, urine, faeces or tears by simply issuing forth have traversed the boundary of the body. So also have bodily parings, skin, nail, hair clippings and sweat. The mistake is to treat bodily margins in isolation from all other margins. There is no reason to assume any primacy for the individual's attitude to his own bodily and emotional experience, any more than for his cultural and social experience. This is the clue which explains the unevenness with which different aspects of the body are treated in the rituals of the world. In some, menstrual pollution is feared as a lethal danger; in others not at all."*²³

While Douglas writes that pollution cannot be thought of independently without order, she also draws a contrast between pollution and order. According to this contradiction, pollution violates the order and poses a danger to the continuity of the order in its unviolated state. There is no denying the existence of the transformative potential of pollution here. So, if an order is mentioned, pollution also should be mentioned even if that order has not been violated yet because the order has the potential to be collapsed. On the other hand, in the relationship between pollution and sanctity, if sanctity is not equated with purity, the definition of pollution will become easier. Andreas Bendlin, in his article *Purity and Pollution*, gave a very simple explanation of this subject.

*"And contrary to what is usually claimed, the opposite of pollution is not purity: with regard to both purity and pollution, the opposite is normality."*²⁴

20 *Oikos*: House, household, fields cultivated by the household.

21 Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, 35-40.

22 Unsexist pronoun used by Oxford University. "Oxford University students 'told to use gender neutral pronoun *ze*'", (Independent, 12.12.2016, Access 12.12.2016). <https://www.independent.co.uk/student/news/oxford-university-students-gender-neutral-pronouns-peter-tatchell-student-union-ze-xe-a7470196.html>

23 Douglas, *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, 122.

24 Andreas Bendlin, *Purity and Pollution*, in *A Companion to Greek Religion*, Ed. Daniel Ogden, (New Jersey: Blackwell, 2007), 178.

For the Greeks, the gods were sacred not because they were pure, but because they were powerful and immortal.²⁵ While sanctity is an absolute metaphysical concept, purity can also be met with concrete symbols. It is known that it would be much more appropriate for the Greeks to provide a purification ritual at the entrance to the sacred places. Robert Parker states that theaters, public buildings, agora, sacred places, and the city are purified before festivals. Parker says that purification purifies sacred places from the profane in this way, and according to Parker, this purification leads individuals to become a community provided that purification removes the dirt created in the past and prepares the space for the future.²⁶ If it is considered the violation of the state of *statis*²⁷ as pollution in this analysis by Parker, the removal of that pollution also creates a new *statis*. In the continuation, Parker refers to the polluted area as stained and signifies that a new beginning will come into play with the removal of the stain. In addition, if it is considered the *polis* as the “regulation of togetherness”, then the *polis* also contains the *dynamis*²⁸ of pollution. Therefore, the implementation of rituals and laws is essential for the maintenance of order. When it is stated that the concept of justice and the concept of *polis* are intertwined in ancient Greece, it can be put on solid ground that the people in the region also experience the impact of a homicide committed by a single person.

Ritual Pollution

René Girard, in his study *Violence and the Sacred*, proceeds through the “cause” of pollution in his definition of ritual pollution by exemplification. According to Girard, the main factor that creates ritual pollution is violence, and this form of pollution is contagious. Approaching the people or situation that causes pollution carries the risk of contamination, and furthermore, it is necessary to get away from the situation/person causing pollution as much as possible in order not to get polluted because the contamination of violence/pollution is a terrible danger. Examples of other forms of contamination by Girard are:

*“when a man has hanged himself, his body becomes impure. So too does the rope from which he dangles, the tree to which the rope is attached, and the field where the tree stands. The taint of impurity diminishes, however, as one draws away from the body. It is as if the scene of a violent act, and the objects with which the violence has been committed, send out emanations that penetrate everything in the immediate area, growing gradually weaker through time and space.”*²⁹

Girard analyzed the concept through sampling and explained what causes pollution, how pollution is transmitted, and how pollution is avoided. In another example, it proceeds through the carnage in a city;

25 Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, 20.

26 Ibid., 21-23.

27 The initial and the ending state of the plot.

28 Potential. The concept of being and not being equidistant. For more information: Giorgio Agamben, *Homo Sacer; Sovereign Power and Bare Life*, trans. Roazen, D. H. (Stanford: Meridian, 1998), 28-29.

29 René Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Gregory, P. (Baltimore&London: The Johns Hopkins University Press, 2019), 1989.

*“A massacre takes place in a city. This city sends ambassadors to another city. The ambassadors are polluted; people avoid touching them, calling them, or even being in the same place as they can. When the ambassadors are gone, the purification rituals, the sprinkled waters, and the sacrifices are endless...”*³⁰

René Girard’s definition of pollution gets a little blurry later in his work. Girard, who states that staying away, taking a distance from the place that creates pollution, is a solution for avoiding pollution, and then states that this may not be a solution either. Even the most perfect precautions can remain unresolved in the face of some forms of pollution. Some types of pollution can spread from even the smallest contact to the entire society. How to prevent pollution that has spread to the whole society? It is at this point that Girard opens the concepts of exile and sacrifice. According to Girard, blood, which is dirty by nature, becomes pure if it is shed in a sacrificial ritual. In this case, the blood of the victim is pure, and the solution proceeds as blood to blood.

The ritual sacrificial blood breaks the cycle of vengeance. If individual blood is shed instead of social and religious sacrifice, contamination continues, and the risk of revenge increases. The chain of murders (the cycle of revenge) jeopardizes the principle of “existing socially”.³¹ Girard explains that the ritual function of the sacrifice is “*to cleanse violence, that is, to take its pressure by deceiving it, directing it towards sacrifices who are in no danger of being avenged*”.³² Terry Eagleton, on the other hand, describes the concept of sacrifice as a *polythetic*³³ concept in his book *Radical Sacrifice* and states that the concept encompasses a series of activities that are unrelated to each other.³⁴ Examples of the various sacrificial activities described by Eagleton include being exiled as a scapegoat or being declared a martyr.

Social Pollution

Mary Douglas divides the concept of social pollution into four.

- a. The danger pressing on external boundaries,*
- b. The danger from transgressing the internal lines of the system,*
- c. The danger in the margins of the lines,*
- d. The danger from internal contradiction, when some of the basic postulates are denied by other basic postulates so that at certain points the system seems to be at war with itself.”*³⁵

To explain the danger that presses on the external borders, Douglas primarily describes the Syrians’ high fear of dirt. Syrians keep the entrances and exits of their systems and bodies

30 Ibid., 45-46.

31 Ibid., 23-30.

32 Ibid., 56.

33 Very diverse.

34 Eagleton, *Radical Sacrifice*, 4.

35 Douglas, *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, 123-124.

under high control. According to them, nothing that comes out of their bodies/systems can return, if it returns, it pollutes. The most dangerous pollution is the pollution caused by the re-entry of something that comes out of the body. Based on this, actions aimed at exiting the system by putting pressure on the system itself are polluting, these actions should be reduced or, more appropriately, cleaned so that the system does not experience collapse with the danger of pressure subsequently that the *status quo* does not face what is different from itself. Thus, while Syrians' fear of high dirt may to some extent correspond to the social, on the other hand, it does not fully correspond to the social life of the Athenians. Because comparing feces with a social objection will lead to ambiguous results. Using the concept of "*isegoria*"³⁶ as one of the basic principles of democracy, it seems unlikely that the Athenians –even if it is a *democracy based on the exploitation of slave labour*³⁷- would accuse someone who uses the right of expression of pollution. What's more, if the example of the Syrians is used for every situation, every revolt will be read as a danger that must be quelled and averted.

Douglas established the "danger arising from the internal lines" through the juxtaposition of the concepts of morality and pollution. Behaviors that are not in conformity with the code of ethics may not contain any inappropriateness under the law of pollution. On the other hand, other behaviors that are not punishable by moral codes may be considered polluting by pollution laws. Douglas states that a moral code is "general" in nature, and therefore how to apply this moral law varies. A person may follow the rules of pollution while performing the morally required behavior. Contrary to what Douglas said, pollution rules are also general and therefore variable, since the reverse is also possible. Douglas explains this situation with an example from the social life of the Nuer society.

*"The integrity of the social structure is very much at issue when breaches of the adultery and incest rules are made, for the local structure consists entirely of categories of persons defined by incest regulations, marriage payments and marital status."*³⁸

Robert Parker, in his book *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, states that Mary Douglas describes pollution as "betwixt" and "between". According to her, pollution categorizes and violates the reality of a particular society, and this situation is considered impure by society.

36 The Athenian political order, as defined by Cleisthenes, was *isonomia*, that is, equality before the law. *Isegoria*, on the other hand, corresponds to the right to equal expression before the law. For more information: Ellen Meiksins Wood, *Citizens to Lords: A Social History of Western Political Thought from Antiquity to the Late Middle Ages* (London: Verso, 2008), 36.

37 "*We must never forget, of course, that Greek democracy must always have depended to a considerable extent on the exploitation of slave labour, which, in the conditions obtaining in the ancient world, was if anything even more essential for the maintenance of a democracy than of any more restricted form of constitution.*" Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World*, 284.

38 Douglas, *Purity and Danger, An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, 132.

“The pig is, therefore, an abomination, because ‘though he divides the hoof, yet he cheweth not to cud.’”³⁹

They are between categories, in this sense, they cannot be subject to a certain classification. However, as Parker stated, it is not yet a matter of consensus whether all pollutions are category violation in pollution theory.

Douglas did not separately address *“the danger in the margins of the lines”*, which is the third of the social pollution categories. This item is perhaps the most convincing article of her categorization. Directly, the relationship of the Ancient Athenian society with the concept of *“sôphrosynê”* can also be read from the presence of pollution at the ends/extremes. Oğuz Arıcı states in his work *“Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (Sôphrosûnê) ve Uyum (Harmonia)”* (The Idea of Temperance (*Sôphrosûnê*) and Harmony (*Harmonia*) in Ancient Greek Tragedy) that the word does not have a single equivalent in most languages. Although *sôphrosynê* also corresponds to meanings and situations such as “common sense”, and “moderate”, the closest equivalent of the concept in today’s world seems to be temperance.⁴⁰ In this sense, the state of being socially and ritually intemperance also refers to the state of being polluted.

The last item of Douglas’ categorization, the *“system at war itself”*, is quite interesting and includes other categories as well. If an external danger comes to the system, this may cause a solidarity network inside, and if there is danger inside, measures can be taken to eliminate this danger. But not only internally or externally, but the system can also bring itself into crisis. The system, which contradicts itself due to its ontology, is also doomed to create a crisis. The fact that the system, which contradicts itself due to its existence, generates a crisis is also included in its ontology. An example of this would be the collapse of Athenian democracy. Croix described three important aspects of that process as follows:

“...the growth of royal, magisterial, conciliar or other control over the citizen assemblies; the attachment to magistracies of liturgies (the performance of expensive civic duties): and the gradual destruction of those popular law courts, consisting of panels of dicasts (dikasteria, in which the dicasts were both judges and jury), which had been such an essential feature of Greek democracy, especially in Classical Athens.”⁴¹

Just as Athenian democracy has been destroyed by its elements, the social structure has the potential for pollution precisely because of its sociability. However, the potential of this pollution varies according to how the pollution is exposed. Although Mary Douglas specifically analyzed the Syrians in revealing the link between social behavior and pollution, this conceptualization also finds its counterpart in Ancient Greek social structure. Especially

39 Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, 61-62.

40 Oğuz Arıcı, *“Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (Sôphrosûnê) ve Uyum (Harmonia)”*, (Master’s Thesis, İstanbul University, 2005), 16-17. All translations to English are mine unless stated otherwise.

41 Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World*, 300-3001.

in the 5th century BC Athenian tragedies, extensive research can also be conducted on social pollution.

Construction of Pollution in Tragedies' Language

In addition to social, political, and religious rituals, pollution in tragedies enters the field of literature with its construction in language. The absence of the word *miasma* in political and medical writings, but in tragedies is important in this sense in terms of the stylization of the concept and its relation with literature. According to Giorgio Agamben's definition of the structure of language in the work of "*Remnants of Auschwitz, the Witness and the Archive*", the first movement in the language corresponds to the concept of anomie, while the second movement corresponds to the grammatical rule.⁴² In this sense, if the language of tragedy is considered a fictional/poetic language with the result of its form, this language structure also carries its literary objective obligations. As a literary form, tragedies are written in motion, and this motion has a different quality from non-literary genres. For instance, according to Terry Eagleton in his book *How To Read A Poem?*, non-literary language aims to construct meaning, whereas literary language aims to reproduce meaning.⁴³ Considering that there is a reproduction of meanings constructed with language in the tragedy, it can be said that the concept of pollution is also reproduced. Likewise, according to Eagleton, "meaning" is not a randomly decided construct, but a social practice with rules.⁴⁴ In the same work, Eagleton likens poetry to the constant violation of one system by another. Accordingly, while one of the systems presents the norm, the other presents the transgression of the norm.⁴⁵ In this case, a connection can be established between the dialectical relationship that the concept of pollution contains and the literary language. The literary text reproduces the meaning of pollution with its own dialectic, as a structure that is built as a result of constant conflict and reproduces meanings. As a result, the idea of pollution, which is reconstructed in the language structure of the tragedy, can also create a premonition about the transformative power of the concept.

Pollution in Tragedies: *Antigone*

The opposition of *polis* and *oikos* can be read in Sophocles' tragedy *Antigone*. While Creon is the representative of the law of the *polis*; Antigone maintains the law of the *oikos*. Creon's law is the law of the citizens, enforced by the citizens, its primary interlocutor is the citizen and the law of the *nomos*⁴⁶; Antigone's law is the law of *physis*, that is, nature.

42 Giorgio Agamben, "*Remnants of Auschwitz, the Witness and the Archive*", trans. Roazen, D. H. (New York: Zone Books, 1999), 159.

43 Terry Eagleton, *How to Read A Poem?* (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), 110.

44 Ibid., 163.

45 Ibid., 91.

46 One of the changes made in the language of state law with Cleisthenes was the use of *nomos* instead of the more traditional *thesmos*. *Thesmos* refers to the much more religious traditional law, while *nomos* refers to a common agreement. For more information: Wood, *Citizens to Lords: A Social History of Western Political Thought from Antiquity to the Late Middle Ages*, 36.

Although the *polis-oikos* contradiction of the antagonists is concrete, Antigone's will is cloudy. Antigone wants to bury the body of one of her brothers Polyneikes, but according to the laws of the gods, the burial process requires ritual and communion. As a result, Antigone, on the one hand, defies the laws of the gods by trying to bury Polyneikes' lifeless body alone, on the other hand, she tries to continue the tradition since the standing of the lifeless body on the earth is not in accordance with ritual and social laws.⁴⁷

Fabian Meinel, in his work *Pollution and Crisis in Early Greek Tragedy*, states that the main pollution in the tragedy takes place due to fratricide. However, beyond that, Creon has a very persistent desire for "order" and "stability". Decategorization violation is not acceptable for Creon. In addition, according to him, everyone should know their position and act according to it. In the first epeisodion, the sentry asks, "Is your heart or your ears in trouble?" and the response he receives from Creon is as follows: "Is it up to you to put my troubles in order?"⁴⁸. In the following lines of the play, he makes assignments about "being a woman" and "being a man" and clearly states that these two categories should not be intertwined. Meinel states that Creon, who was a tyrant at the beginning of the tragedy, later turned into a tragic character because Creon crossed those boundaries, which were very important to him, and the tragedy of Antigone became the tragedy of Creon.⁴⁹ Having said that, as Serdar Tekin examines in his work titled "Adalet, Pratik Akıl, Eylem: Antigone" (*Justice, Practical Reason, Action: Antigone*), Antigone and Creon know their wills quite clearly in the first chains of the plot of the tragedy. On the other hand, the sentry does not know what he wants to do or his will and tries to think and decide. Subsequently, the sentry is a dramatic character, he negotiates. Antigone is a tragic character; she does not hesitate in what she knows is right. Creon, on the other hand, transforms from a tragic character to a dramatic character, because he is quite confident at first, and then negotiates towards the end of the plot.⁵⁰

What pollutes the city, in a way, are the boundaries that Creon wants to keep tight in the city. As classified by Mary Douglas, the effect that leads to social pollution in the Tragedy of *Antigone* can be read as the contradiction of the internal parallels of the system, the danger at the extremes, and the contradiction of the rules of the system with other rules. Creon's first decree as king was that the body of the enemy should not be buried. But in parallel, this contradicts the laws of the *oikos* because although the lifeless body of a person may not be buried in hostile territory, it must necessarily be buried somewhere else outside the border of that region, and this burial process must be accompanied by the appropriate funeral ritual according to the laws of the *oikos*.

47 For more information: Serdar Tekin, *Adalet, Pratik Akıl, Eylem: Antigone*, in *Siyasalın Peşinde Dünyaya Tragedyalarla Bakmak*, Ed. Devrim Sezer, Nazile Kalaycı (İstanbul: Metis, 2017), 79-118.

48 Sophokles, *Antigone*, trans. Çokona, A. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), 13.

49 Fabian Meinel, *Pollution and Crisis in Early Greek Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 86.

50 Tekin, *Adalet, Pratik Akıl, Eylem: Antigone*, 79-118.

What Creon has done is usurp Polynikes' body, not allowing him to be buried in any way or anywhere, and this is his *hamartia*⁵¹. He never doubted the propriety of the decision he had made. The most obvious of the factors provoking the major metaphysical pollution and *agos* is Creon's opposition to the burial ritual.

On the other hand, the Labdakos family has a transmitted curse. Oedipus, Antigone's father and also her brother, killed her biological father and married the person who was her biological mother, had an incestuous union with that person, and had children. Antigone was born as a result of such a union, and therefore she already seems polluted in that way. Although he buries Polyneikes, Polyneikes comes back to earth as if the gods were somehow displeased because of the burial process held by Antigone. However, in this regard, Meinel states that Antigone was right for the people, as mentioned several times in the play. The deceased relative must be buried. Moreover, Polyneikes is a relative not only of Antigone, but also of Creon. Tekin, on the other hand, states that Creon's sanction is not a very unfamiliar sanction for the public view. The part that seems unfamiliar to the public is not that Polyneikes were not buried in Thebai land, but that Polyneikes could not be buried at all. Because the lifeless body decays, smells secrete secretions, and leaves feces; it calls carrion-eating animals to its side. It jeopardizes the purity of the *polis*. As stated in the first chapter, when the king who is responsible for the city becomes the reason for the dead body becoming a polluted element, the area of influence of the situation expands. The smell spreads from the lifeless body to the whole city; it does not rain, and crops do not grow.

The reason why Creon did not allow Polyneikes to be buried under any circumstances can be found in how the ancient Greeks evaluated the burial ritual. Giorgio Agamben attributes the respect shown to the deceased and the desire for one's body to be buried because the inhabitants of the city do not want the soul leaving the body to remain in the living world. Thanks to the funeral ritual, this uncanny creature, the soul, is symbolically transformed into a mighty ancestor.⁵² Therefore, Creon also does not want Polyneikes to turn into a mighty ancestor.

In addition to his great desire for boundaries, Creon violates another boundary. While not allowing a lifeless body to be buried, he buries a living being alive and locks Antigone in a dark cave. Antigone forcibly entered the cave, which she described as a tomb, alive, and even the gods do not have such authority. Creon transgresses the boundaries that even the gods do not have authority over, he behaves intemperate. According to Mary Douglas's classification, this intemperance leads the *polis* to social pollution. In Sophocles' tragedy *Antigone*, the social pollution that plunges the city into chaos is Creon's intemperate desire for purity and order. On the other hand, the revolutionary pollution is Antigone's opposition to the law as a woman.

51 "Most commonly used, it means "fault, lack" (especially lack of virtue)." Arıcı, "Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (*Sôphrosünê*) ve Uyum (*Harmonía*)", 28.

52 Agamben, *Remnants of Auschwitz, the Witness and the Archive*, 79.

Pollution in Tragedies: *Oedipus Tyrannus*

Oedipus Tyrannus is one of Sophocles' tragedies in which he contrasts the laws of the *oikos* and the *polis*, although not as obvious as in *Antigone*, and has a direct place in pollution theory. However, contrary to the general belief in these studies, Oedipus is not the only cause of the disease spreading to the city. *Oedipus Tyrannus* "... in a sense, the discovery of the cause of the epidemic disease and based on the causal relationship found, tells the ruler to undertake a political solution, not a medical one."⁵³

The urbanites of Thebes know that their previous king, Laios, was killed, and it must be predicted that this murder would lead the city to disease. There are forms of death in the ancient Greek social and political structure that can be considered completely pure, but the murder of the old king Laios is not one of the "pure", "justified" or "unintentional" acts of killing since it still spreads pollution to the city. Notwithstanding, the choir -as a representative of the people- say that they do not know the reason for the *miasma* that ravaged the city, and instead of revolting, they asked for help from Oedipus, who had saved the people and the city from the Sphinx before, who assumed the power of their city as a tyrant because of this salvation. Besides, the reason why Oedipus initially sought the remedy in Apollo was that Apollo was also the god of plague, that is, Apollo was responsible for the situation the city fell into.⁵⁴

The tragedy begins by explaining the disaster into which the city fell from the first chains of the plot. The priest of Zeus states that disease is rampant everywhere, crops are not growing, children are stillborn, and the plague is spreading everywhere, and asks Oedipus for help.⁵⁵ The person who the people (the chorus) asked for help is a tyrant who saved them from a monster and seized the power of the city not because of his paternal lineage, but because of his help to the city. But even from this point on, the decategorization manifests itself, because, as everyone will find out at the end of the tragedy, Oedipus is also the king⁵⁶ because of his paternal lineage.

Firstly, Oedipus states that he sent Iocaste's brother, Creon, to the Temple of Delphi so that he could diagnose this disaster that had befallen the city as if to satisfy those who came to him asking for help. Oedipus, almost as Hippocrates used in his *Epidemic*, mentions "diagnosing the disease" and finding a remedy to save the city. Later, it is learned that the *katharmos*⁵⁷ of this *miasma* is the sending exile or execution of the murderer of the previous king Laios. The reason for the *miasma* is that the murderer of Laios is still in the city.

53 Ferda Keskin, "Salgın Hastalık ve İktidar", *Covid-19 Pandemisi Altıncı Ay Değerlendirme Raporu* (Türk Tabipleri Birliği, 2020), 655-661.

54 René Girard, *The Scapegoat*, trans. Freccero, Y. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986), 46.

55 Sophocles, *Kral Oidipus*, trans. Tuncel, B. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021), 2.

56 The difference between a king and a tyrant is very important. A person's ability to become a king is due to his paternal lineage, while his ability to become a tyrant is usually due to his capital. Oedipus, on the other hand, learns that he is actually a king in the city where he rules as a tyrant.

57 Cleaning, purification. *Katharos*: Clean, pure. It is the word origin of *catharsis*.

The conversation in which the tragic fault (*hamartia*) of the play is committed takes place among Oedipus, Creon, and Teiresias, as René Girard states in the “Oedipus and Substitution” chapter of his work *Violence and the Sacred*, all three characters of tragedy act without temperance and overflow themselves. Oedipus is not Theban, but claims to be, Creon is not a king, but speaks as a king, and Teiresias ignores the class distinction.⁵⁸ The internal lines of the system have been crossed. The proposition “*Gnothi Seauton*” (Know Yourself) engraved on the Temple of Apollo in Delphi has been violated. On the other hand, for Oedipus, the “self” is a problem in itself. Oedipus, who was looking for the murderer of Laios, stated that when he found the murderer, he would judge this murderer as if the perpetrator of the murder was his father.⁵⁹ According to the classification of Andrej and Ivana Petrovic, major metaphysical pollution has been held. The people of Thebes did not sanction the murderer of their king. Oedipus cannot escape his fate, and the patricide and regicide take place at the same time. He marries his mother, making intemperate promises that he will save the city, and pollution had spread far, fast and wide.

Pollution in Tragedies: *Hippolytus*

Euripides’ tragedy *Hippolytus*, which he wrote for the second time and staged for the first time in 428 BC, was written as if it expressed the state of divine agency. It is not very concrete who is responsible for the actions in the tragedy. According to Aphrodite’s *soliloquy*⁶⁰ at the beginning of the tragedy, the Goddess of Love Aphrodite punished Hippolytus for Hippolytus’ intemperate behavior by making his stepmother Phaedra fall in love with him. In the first version of the tragedy, Phaedra declares her love to Hippolytus, but in the second version, where the tragedy receives a reward, Phaedra considers declaring her love as an act without virtue.⁶¹ Phaedra’s old nanny reveals her secrets to Hippolytus, Phaedra writes a letter and commits suicide to save her life and the future of her children. The reader does not know what is written in the letter, but begins to learn from the mouth of Hippolytus’ father, King Theseus, Phaedra accused Hippolytus of raping her.

Theseus calls Phaedra the goddess of his palace and says that Hippolytus defiled his bed. Then, he uses one of his three wishes from Poseidon to destroy his son, as he does not trust God so much that he assures himself if this wish does not come true and exiles Hippolytus. During this exile, the god Poseidon created waves that would seriously injure Hippolytus and later cause his death. When Hippolytus is brought to his father injured, Artemis, the Goddess of Hunt, comes to them and tells Theseus the truth, but it is too late for everything. The act that brings everything to its full reality has come to light as a result of divine intervention.⁶²

58 Girard, *Violence and the Sacred*, 68-88.

59 Sophokles, *Kral Oidipus*, 10.

60 The situation in which a character talks with themselves alone on stage in dramatic texts. For more information: Oğuz Arıcı, *Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş* (İstanbul: Habitus Kitap, 2020), 211-213.

61 Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, trans. Onay, Y. (İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2006), 286-290.

62 Euripides, *Hippolütos*, trans. Onay, Y. (İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2015).

What leads Hippolytus to disaster is that, like Creon's excessive passion for order and stability in *Antigone*, Hippolytus clings to *hagnos* intemperately, physically, and morally. However, the approach of his definition of purity to the culture, linguistics, and behavior is also not concrete. Hippolytus, who thinks of sexual union as a polluting act, can talk intemperately about another goddess while refusing sexual union for one goddess. Talking intemperately about a goddess is not a polluting factor for him, while choosing eternal virginity for another goddess is a pure stance. This situation is not a situation that the people of Ancient Greece will not be familiar with to a certain point. For the Athenian peoples of the fourth and fifth centuries, *aphrodisia*⁶³, although not very polluting, is certainly seen as a polluting act. To enter a sacred area after sexual intercourse, partners must have washed. Sexual intercourse and the act of killing were also strictly forbidden to take place in the sanctuary. This prohibition is also directly committed in one of Euripides' tragedies, *Andromache*.⁶⁴ *Hippolytus*, on the other hand, identifies the main antagonist of the desire for absolute purity as the polluting Aphrodite. Despite this, the refusal of sexual union for absolute purity is not a socially widespread situation. Therefore, Hippolytus' relationship with Artemis is much deeper than the other people who serve Artemis. Because every citizen who donates a sacrifice to Artemis does not get that close to Artemis by choosing eternal virginity.⁶⁵

The act of "thinking" has a wide place in *Hippolytus*. The concept of *phronein*⁶⁶ provides information on why Aphrodite punished Hippolytus in the soliloquy of the goddess. Aphrodite states that she will destroy those who oppose her by establishing the *mega phronein*⁶⁷ structure. "I bring down all those who have haughty thoughts towards me..."⁶⁸

Throughout the play, the act of "thinking" is of great importance in terms of being temperate or not towards the gods. Additionally, Phaedra states that her thoughts are under the influence of *miasma*.⁶⁹

Euripides, as in numerous of his tragedies, put the concept of temperance in the center of *Hippolytus*. In particular, the concept of *sôphrosunê* helps to read the *hybris*⁷⁰ of Hippolytus. Hippolytus maintains a *modus vivendi* (lifestyle) aiming to be absolute pureness in mind and body. He almost thinks that no one knows better than him how to worship goddesses and gods. He claims that there is no one more temperate than him. But when he claims these things, he insults another goddess while he thinks that he is temperate toward one goddess.

63 "The acts of Aphrodite, namely sex". Petrovic and Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion: Volume I: Early Greek Religion*, 188.

64 In the tragedy, Andromache took refuge in the Altar of the Goddess Thetis to avoid being killed.

65 Petrovic and Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion*, 187-190.

66 Thinking.

67 Thinking big.

68 Petrovic and Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion*, 186.

69 Ibid., 187.

70 The opposite of *sôphrosunê*, excess, incompleteness, insolence, *violating the limit*, arrogance. For more information: Arıcı, "Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (*Sôphrosunê*) ve Uyum (*Harmonia*)", 26-36.

“In the course of the play, Phaedra’s miasma of the mind is transformed into agos, a curse that Theseus inflicts on his son. The miasma started as Aphrodite’s intervention, and its final realization will be an intervention of another god, Poseidon; however, it is the human manipulation of rituals that facilitates the transformation of Phaedra’s erotic miasma into Theseus’ curse-driven agos. Two ritual agents, the Nurse, and Theseus, who are both represented as reckless abusers of rituals, contribute to the execution of Aphrodite’s plan.”⁷¹

One of the characters in the tragedy that is certainly stated to carry a *miasma* is Phaedra, and the other is Theseus. Theseus killed his cousins who disputed his right to the throne, and for this reason, he and Phaedra came to the place where the tragedy took place, Troizen, as exiles to purification for a year. As a result, it is not only Aphrodite who poses a threat to Hippolytus’ purity; it is her stepmother Phaedra, her father Theseus, and also his own arrogance. Andrej and Ivana Petrovic, in particular, elucidate the source of the *divine agos* that happened to Hippolytus as his father Theseus, who cursed him. The reception of the source of the *divine agos* as just Theseus appears as a result of reading pollution as a stain. Conversely, even if it will be like this, then the fact that Hippolytus is making fun of someone in public who told him to be restrained at the beginning of the tragedy also carries the risk of pollution for social life. In addition, if it is considered pollution as a rebellion, the factor that makes Phaedra polluted is not that she fell in love with Hippolytus, but that she committed suicide as a rebellion against the impossibility of unrequited and incestuous love.

The juxtaposed positions of Oedipus and Hippolytus in the myth of pollution are their relationships with women who are forbidden to them. Oedipus unknowingly had sexual relations with his mother Iokaste, while Hippolytus learned and rejected the emotional and sexual desires of his stepmother. Also, the fact that Creon was also juxtaposed with them in this network of pollution is that he was the perpetrator of the path to Eurydike’s death.

Transformative Pollution and Its Position in Tragedies

The Greek word for transformation is “*metamorphosis*”, and the prefix “*meta*” means “change” and “*morphe*” means “form”. The concept, which refers to the change in the form of things, has a very wide area of use, however, it usually finds its counterpart in the field of literature in Ovid’s work titled *Metamorphosis*. Ovid wrote otherwise of already existing and known myths, in a way, he emphasized the importance of how myths are told rather than what they are. The concepts of *miasma* and transformation also seem to be consistent in terms of unity here. The formality of the concept of transformation can be physical and external changes, as well as internal, psychological, and social changes or transfers.⁷² Pollution also refers to a stain or change in the form of things, which also coincides with the concept of transformation.

71 Ibid., 202.

72 For more information: Richard Buxton, *Forms of Astonishments, Greek Myths of Metamorphosis*, (New York: Oxford University Press, 2009).

In this sense, it is obvious that pollution contains a transforming structure. Eagleton also stated that tragic art signifies a transformation from pagan rituals to the political, from myths to truth, from destiny to freedom, from nature to history, and to peoples freed from tyranny.⁷³

It was mentioned above that liquid essences from the body are pollutants. Based on this, when the blood is also taken as a liquid essence flowing from the body, the blood is polluting as well, and the rituals of animal or human sacrifice cannot be deciphered by ignoring this pollution. This blood shed for the divine and social is a transition and contains a transformative potential in itself. In the act of sacrifice, as Eagleton pointed out, energy is released, and this energy indicates a transition. When considered as a political and social action of sacrificing and with it the act of pollution in sacrificing, this act contains a movement about power. It is necessary to be strong and confident in the sacrifice, or this ritual is attended to have a certain power. But the connection of these acts with the power is permanent.⁷⁴

Today, this ritual, which can also correspond to a massacre, has taken on a moral, religious ritual aspect as a result of its own evolutionary process. In addition, it is also known that Empedocles, Theophrastus, and Pythagoras were absolutely against the sacrificial ritual.⁷⁵

When the concept of sacrifice is handled insightfully with the concepts of sanctity and pollution, the forms of behavior that cause social and symbolic pollution become a quest for justice with their opposition to the *status quo* and suggest a new order description, although not directly. The questions Antigone asks while defying the *polis* laws will later become ambiguous questions for Creon. As such, Antigone's opposition to authority has become destructive, and this destructiveness dialectically has the potential for a new creation. Therefore, when it is mentioned that the destruction of the hero or the order, actually it also surfaces that the new creation created by this destruction. Nevertheless, the character's destruction refers to the ideas of "being" and "becoming". Herein lies the transformative potential that is also manifested in Antigone's attempt to protect the laws of the gods against the laws of the *polis*, and especially the rules of Creon. Antigone, "out of her mind" according to Ismene and many others, acted inconsiderately, prudently, and intemperately according to social laws. Those excesses, which were outside the social laws, were not enough to dissuade Antigone from her case. Likewise, Antigone herself describes her act as "*madness*"⁷⁶. She chose not to give in to the inconsistencies in the established and functioning order and even invited her sister to her resistance. This rebellion, which can be considered pollution according to *polis* laws, transforms both the people of Thebes and Creon into questioning the social structure they live in. Thereby, it can be an accurate instance of transformative pollution.

73 Eagleton, *Tragedy*, 85.

74 Eagleton, *Radical Sacrifice*, 7.

75 *Ibid.*, 41.

76 Sophokles, *Antigone*, 5.

Throughout the play of *Antigone*, when Sophocles' constant use of the concepts of thoughtlessness, prudence, and intemperance in the use of language by the characters is evaluated in the context of transformative pollution, the line of action in the play becomes more evident in the context of pollution theory. First, Antigone is considered as an intemperate rebellious, then the intemperance finds itself in the character of Creon. At the beginning of the tragedy, Antigone states that those who oppose Creon's law will be stoned in the agora by the people of Thebes.⁷⁷ However, in the *stichomythia*⁷⁸ part of Haimon and Creon, Haimon conveys to Creon that the same people said unanimously that Antigone had no fault. Public opinion was transformed by Antigone's "polluted" act.

According to Walter Benjamin, the tragedy itself corresponds to a sacrificial ritual.⁷⁹ While tragedies are made to communicate with the gods and greet the existence of the gods, on the other hand, they are structures that aim to destroy the order of the gods themselves, or at least question the order and take action to destroy it, with the imagination of a new revolutionary order. According to Benjamin, precisely because of these structures, tragedies contain the practices of the sacrificial ritual. When the structures of these practices are dismantled, pollution, which is one of the building blocks of the sacrifice, is the catalyst for revolutionary action. Dionysus himself, the god of tragedy, "*signifies pure joissance, the unclean delights of the death drive, the bliss born of ecstatic, primordial pain.*"⁸⁰ In the *Oedipus Tyrannus*, when Oedipus is considered as the sacrifice of fate, the sacrifice state becomes the result of a transformation, while it is the cause of another situation. However, as the pollution in Oedipus's own actions can be sought in his actions and his words, Oedipus's "stubbornness" in the sense of transformative pollution comes to the fore. While making decisions and putting them into practice imprudently, he also does not believe what Teiresias says and blames others for. He first turns his accusations, which seem to be his final decisions, to Teiresias and then to Creon. These decisions taken without measure can lead society to the *agos* according to political, social, and sacred laws. Because the polluting factor was carried out by a tyrant, in this case, it would not only be physical pollution, but also an action that would turn into a rebellion against destiny. In this case, the disease that ravages the city transitions from *miasma* to the *agos*.

Another key thing to remember, Oedipus' use of language indicates another transformation. The language used by Oedipus is very confident language. With his self-confidence, Oedipus' eyes were blind and his ears were deaf. He cannot recognize himself. In his conversation with Teiresias in the tragedy, he suddenly becomes quite sure that Teiresias is the culprit, and after a

77 Ibid., 2.

78 *Stichomythia* is a technique that raises the tempo in dialogue. Each figure in the dialogue makes an equal move with each move, and a transformation takes place from the beginning to the end of the episode. For more information: Oğuz Arıcı, *Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş*, 215 – 218.

79 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. Osborne, J. (London: Verso Press, 1998).

80 Eagleton, *Radical Sacrifice*, 36.

very short conversation, he is sure that the culprit is Creon. Knowing that when he accepts the truth of Teiresias's prophecy, he will be the one who will be exiled from the city as a *pharmakos* and heal the city, Oedipus asks the Head of Choir: “Do you know what you want from me by saying that?”⁸¹ As a response to the self-confidence in language, the *agos* state transformed Oedipus both physically and metaphysically at the end of the tragedy.

When looking at *Hippolytus*, the suicide of Phaedra, a character who expresses that her “mind is polluted” in tragedy and “rebels” against the imperatives of the family structure, can be read as a classic female character ending since the appropriate form of death for women characters in Ancient Greek tragedies is usually suicide in the boundaries of *oikos*.⁸² However, as in one of Eagleton's descriptions of the theory of tragedy, the fact that the characters humiliate themselves in tragedies and do this by suicide also corresponds to transcending themselves by showing the will to liquidate themselves.⁸³ In addition, in the discourses of the choir and especially the nurse in tragedy, it is understood that Phaedra was someone who behaved differently until three days ago. Three days ago, Phaedra had emotion and fell in love. This aphrodisiac effect is strong enough to make Phaedra sick, and Phaedra is quite helpless against this aphrodisiac effect. Apart from the fact that the person to whom this love is directed is her stepson, Phaedra's love is also quite intemperate. Her feelings do not fit his body, they harm her body, and prevent her from walking. In a way, it is seen in Phaedra the pathological condition that Jung calls *diminution of personality*.⁸⁴ With this love, Phaedra loses the features of her old character with a painful disease process and reaches brand new wishes. Phaedra initially transforms herself because of her incestuous and therefore polluted love. Euripides' construction of this transformation in the language is in Phaedra's words directed towards the person she fell in love with. While the first sentences of Phaedra in the tragedy give information about her illness, she immediately establishes the following rhymes directed to Artemis, the Goddess of the Hunt, and therefore to Hippolytus:

“Aah! I am longing to draw from the clear streams
of dew a pure drink of water,
and lay myself down in the meadow's deep tresses,
beneath the green poplar-”⁸⁵

With these words of Phaedra and the underlined concept of “madness” in the reaction of her nurse, who can be counted as her *shadow*.⁸⁶, it is realized that Phaedra said things she had

81 Sophokles, *Kral Oidipus*, 25.

82 Banu Kılan Paksoy, *Tragedya ve Siyaset: Eski Yunan'da Tragedyanın Siyasal Rolü*, (İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2011), 158-162.

83 Ibid., 52-53.

84 The situation, which Jung described as a *diminution of personality*, manifests itself as malaise, melancholy, and the person has no mood to start the day. It can also be considered as a *diminution of character* here. Carl Gustav Jung, *Four Archetypes*, trans. Hull, R. F. C. (London: Routledge, 2004), 61.

85 Euripides, *Alcestis, Medea, Hippolytus*, trans. Svarlien, D. A. (Indianapolis: Hackett Publishing, 2007), 133-134.

86 Servant, nurse. According to Jung, if people captured by their shadow, they lose their light and fall their own trap. Jung, *Four Archetypes*, 66.

not done before, things she did not say. As a polluted act, Phaedra's love transformed Phaedra from a noble and temperate person into a mad and transcendent lover. The social codes, which are the reasons why this love made Phaedra's mind and body sick and let her existence *miasma*, will be open to question later by Phaedra's action against these codes. At the end of the play, it is seen in Artemis' explanation that it is the goddesses and gods that cause the events, but it is the responsibility of the people to react or say what to these events. In the end, Aphrodite was the reason why Phaedra fell in love with Hippolytus, however, according to Artemis, Phaedra perpetuated this madness virtuously. Artemis reads her act of suicide and the slanderous letter she wrote as a virtue. But on the other hand, Phaedra rebelled against the goddess who put her in this mad love situation and the social laws that determined that this love was mad, and she chose to end her life. As a rebellion that ends her own life, Phaedra's suicide and slander bring other polluted events one after the other. This contagion continues, and the *miasma* that is integrated into Phaedra's body and mind spreads and transforms Theseus. Because of this *miasma*, Artemis says that Phaedra's love will never be forgotten.⁸⁷

In the relationship between tragedy and *catharsis*⁸⁸, purification itself can only be reached through *pathos*⁸⁹. The presence of the pathological is also needed in the path of reaching catharsis by solving the factors that spread pollution in tragedy.⁹⁰ The situation in which the disease is terminated and the pollution is removed must be due to another pollutant effect. The quality of this dirt brings the tragedy to its new *statis* as an effect that overthrows the pollution of the *statis* at the beginning of the tragedy. Therefore, the pollution at the beginning of the plot is transformed by another polluting potential. One of Eagleton's definitions of tragedies seems to overlap with the concept of pollution in this sense. Accordingly, the concept of pollution preserves a sense of order if it is considered formally, but if it is viewed as content, it will be understood that there is an order under the risk of disruption.⁹¹ From this point of view, when it is considered the tragedies as the desire for cleansing and order, the tragedies themselves make their cyclicity more visible in this sense. Contagious pollution that continues in the insoluble webs of fate and the conflict of desire that wants to clean this pollution constantly is at the center of the tragedies. However, since the concept of order contains pollution ontologically, the desire for this cleansing is unattainable.

87 Euripides, *Hippolütos*, 70.

88 Social purification with the feeling of fear and pity in the audience due to the structure established in the tragedy plot.

89 "Pathos is an ambiguous term that can mean anything experienced, hence bad experience: misfortune, suffering; or it can denote a reaction to experiences, hence emotion." Dana LaCourse Munteanu, *Tragic Pathos*, (New York: Cambridge University Press, 2012), 50.

90 Kerem Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak* (İstanbul: E Yayınları, 2008), 69.

91 Eagleton, *Tragedy*, 173.

Conclusion

In pollution theory, it is generally seen that pollution is constructed in language as a concept that creates danger, crosses individual, social and political boundaries, and should be eliminated. There are also many social life practices where the equivalent of the concept in social life is in the form of a “stain”. The concept of pollution and the concept of plague in connection with it, especially its some of the uses in the Ancient Greek world by Hippocratic authors, also have a great influence in this case. But with the stylization of the concept and its involvement in tragedies, another transformational potential has emerged. Pollution, which violates the state of *statis*, or is “different from the *status quo*” indicates a new order. Therefore, the transformativeness of pollution can be not only a call for the restoration of the old order in tragedies, but also a revolutionary movement that proposes the destruction of that old order and the construction of a new one, as in the tragedies of *Antigone*, *Oedipus Tyrannus*, and *Hippolytus*.

Since the qualities of the pollution in the tragedies are different, the power and results of their transformative potential have also been different. While the act of pollution in *Antigone* can be counted as revolutionary pollution because the results of the action point to a social questioning, the quality of transformativeness is different in the plays of *Hippolytus* and *Oedipus Tyrannus*. Although Phaedra’s suicide and slander against the gods, her own life, and social codes in *Hippolytus* were transformative, this transformativeness could not construct a revolutionary result. In *Oedipus Tyrannus*, Oedipus’ arrogance and self-confidence drive society from *miasma* to *agos*, and Oedipus’s transformation, triggers the public to question the concept of confidence. The main conclusion that can be drawn is that the concept of pollution in tragedies juxtaposes with the idea of transformativeness, and transformative pollution can be a revolutionary act.

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.

BIBLIOGRAPHY

“Iliad”, Perseus Digital Library. Access 3 July 2022, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-grc1:1.33-1.67>

“Oxford University students ‘told to use gender neutral pronoun ze’”, (Independent, 12.12.2016, Access on 12.12.2016). <https://www.independent.co.uk/student/news/oxford-university-students-gender-neutral-pronouns-peter-tatchell-student-union-ze-xe-a7470196.html>

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer, Sovereign Power and Bare Life* Translated by Daniel Heller Roazen. Stanford: Meridian, 1998.
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz, The Witness and the Archive*. Translated by Daniel Heller Roazen. New York: Zone Books, 1999.
- Arıcı, Oğuz. “Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (*Sôphrosûnê*) ve Uyum (*Harmonía*).” Master’s Thesis, İstanbul University, 2005.
- Arıcı, Oğuz. *Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş*. İstanbul: Habitus Kitap, 2020.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London: Verso Press, 1998.
- Buxton, Richard. *Forms of Astonishments, Greek Myths of Metamorphosis*. New York: Oxford University Press, 2009
- Croix, G.E.M. de Ste. *The Class Struggle in the Ancient Greek World From Archaic Ages to the Arab Conquests*. New York: Cornell University Press, 1981.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. New York: Routledge, 1984.
- Eagleton, Terry. *How to Read A Poem?*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Eagleton, Terry. *Radical Sacrifice*. Cornwall: Yale University Press, 2018.
- Eagleton, Terry. *Tragedy*. Cornwall: Yale University Press, 2020.
- Euripides. *Alcestis, Medea, Hippolytus*. Translated by Diana Arnson Svarlien. Indianapolis: Hackett Publishing, 2007
- Euripides. *Andromakhe*. Translated by Ege Kandemirli. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2018.
- Euripides. *Hippolütos*. Translated by Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2015.
- Girard, René. *The Scapegoat*. Translated by Yvonne Freccero Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory Baltimore&London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Homer. *Iliad*. Translated by Robert Fitzgerald New York: Anchor Press, 1974.
- Jung, Carl Gustav. *Four Archetypes*. Translated by Richard Francis Carrington Hull. London: Routledge, 2004.
- Karaboğa, Kerem. *Tragedya ile Sınırları Aşmak*. İstanbul: E Yayınları, 2008.
- Keskin, Ferda. “Salgın Hastalık ve İktidar”, in Covid-19 Pandemisi Altıncı Ay Değerlendirme Raporu, Türk Tabipleri Birliği, 2020.
- Latacz, Joachim. *Antik Yunan Tragedyaları*. Translated by Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2006.
- Meinel, Fabian. *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Munteanu, Dana LaCourse. *Tragic Pathos*. New York: Cambridge University Press, 2012
- Paksoy, B. K. *Tragedya ve Siyaset: Eski Yunan’da Tragedyanın Siyasal Rolü*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2011.
- Parker, Robert. *Pollution and Purification in Early Greek Religion*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Petrovic, Andrej, and Petrovic, Ivana. *Inner Purity and Pollution in Early Greek Religion: Volume I: Early*

Greek Religion. New York: Oxford University Press, 2016.

Sophokles. *Antigone*. Translated by Ari Çokona. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021.

Sophokles. *Kral Oidipus*. Translated by Bedrettin Tuncel. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2021.

Tekin, Serdar. "Adalet, Pratik Akıl, Eylem: Antigone", *Siyasalın Peşinde Dünyaya Tragedyalarla Bakmak*.

Edited by Devrim Sezer and Nazile Kalaycı. 79-118. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.

Vernant, Jean-Pierre. *Myth and Society in Ancient Greece*. New York: Zone Books, 1996.

Wood, Ellen Meiksins. *Citizens to Lords: A Social History of Western Political Thought from Antiquity to the Late Middle Ages* London: Verso Press, 2008.



İstanbul'daki Bağımsız Tiyatrolarda Devamlılık Problemi, Mevcut Durum ve Bir Öneri: Seyirci Ritüeli Olarak Performans

The Problem of Sustainability in Independent Theatres in Istanbul, Its Current Status, and a Proposal: Performance as an Audience Ritual

Tamer Can Erkan¹ , Hakkı Alper Maral² 



¹Doktora Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı, İstanbul, Türkiye
²Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Ankara, Türkiye

ORCID: T.C.E. 0000-0002-0435-5939;
H.A.M. 0000-0001-6200-3424

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Tamer Can Erkan,
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: tamercanerkan@gmail.com

Başvuru/Submitted: 08.10.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
15.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
16.11.2022

Kabul/Accepted: 16.11.2022

Atıf/Citation:

Erkan, Tamer Can, Maral, Hakkı Alper.
"İstanbul'daki Bağımsız Tiyatrolarda Devamlılık Problemi, Mevcut Durum ve Bir Öneri: Seyirci Ritüeli Olarak Performans". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 141-173.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1185836>

ÖZ

Bu makale İstanbul'da faaliyet gösteren bağımsız tiyatroların devamlılık problemi üzerine, performans araştırmaları ve sembolist antropolojiden yararlanılarak kullanılan kavramlarla oluşturulan kavramsal bir öneri sunmaktadır ve mevcut durumu tasvir etme amaçındadır. Sürdürülebilirlik sorunu üzerine finansal çözümler ve kamu teşvikleri kapsamında üretilen akademik araştırmaların ve jurnalistik birikimin yanında, performans, kimlik ve seyirci odaklı bir çalışma olmayı hedeflemiştir. Bu motivasyondan hareketle tiyatro performansında ritüele ilişkin olgulara özgü ve bu 'liminal' aralığa bağlı 'geçici topluluk', 'communitas' ve 'anti-yapı' kavramlarıyla ilişkilendirerek; katılımcıları icracı topluluk tanımı içinde değerlendirmekte ve mevcut durumu resmedip 'performans araştırmaları' yaklaşımıyla bir öneri geliştirmektedir. Odaklanılan konular arasında bağımsız tiyatroların İstanbul'daki kısa tarihi ve toplulukların sürdürülebilirlik sorunu mevcuttur. Bu tasvirlerle eşlik eden istatistik çalışması ve alanın yürütücülerinin basındaki röportajlarıyla mevcut durum analizi derinleştirilmiş sonuçta alanı dönüştürücü, yapıcı bir öneri ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bağımsız Tiyatro, Alternatif Tiyatro, Sürdürülebilirlik, Ritüel, *Communitas*

ABSTRACT

This article presents a theoretical proposal regarding the issue of sustainability in independent theatres operating in Istanbul based on the concepts used by performance studies and symbolist anthropology and aims to describe the current social environment. This article aims to be a performance-, identity-, and audience-oriented study, as well as part of the academic research and journalistic knowledge produced within the scope of financial solutions and public incentives regarding the issue of sustainability. Based on this motivation and by associating sustainability with the concepts of temporary community, *communitas*, and anti-structure that are specific to ritual phenomena in theatre performance and connected to this liminal interval, this article will evaluate the participants within the definition of the performing ensemble, illustrate the



current situation, and develop a proposal using a performance studies approach. The focuses of the study include a brief history of independent theatres in Istanbul and the issue of their sustainability. The analysis has been deepened with a statistical study accompanying these descriptions and press interviews conducted with the executives of the field, with the conclusion putting forth a constructive and transformative proposal.

Keywords: Independent Theatre, Alternative Theatre, Sustainability, Ritual, *Communitas*

EXTENDED ABSTRACT

This article aims to develop a hypothetical proposal regarding the sustainability-related difficulties experienced in independent theatre companies operating in Istanbul, based on concepts from performance studies and symbolist anthropology with the intention of portraying the current social environment. The idea is to realize an audience-oriented study based on the concepts of performance, ritual, and identity as well as to become part of the academic research and journalistic knowledge produced within the scope of economical solutions and public incentives regarding the issue of sustainability. Therefore, the article desires to depict the situation in order to count the participants within the area of the performing ensembles and to create a proposal using a performance studies approach that can be associated with the concepts of temporary community, *communitas*, and anti-structure, which are related to ritual performance and connected to this liminal interval.

Independent theatre ensembles have not had long life spans in Turkey. Alternative independent theatres have been running in Istanbul since the end of the 20th century, with the ensembles notably having short life spans despite the number of newly formed groups increasing each year. The turmoil experienced in the cultural field since the events of Gezi Park in 2013, the lack of support from public administrations, the deficiencies in legal regulations, the economic crisis after 2018, the closures caused by the pandemic, and the social anxiety experienced in the public spaces due to the pandemic have caused the disintegration of independent theatres. The loss of audience has been extreme both in private theatres as well as the overall performance space, so the problem can be said to exist beyond just independent theatres. Most theatres are closing, with 503 out of 608 theatres in Türkiye having closed during the pandemic.

The presumption that the sustainability problem is related to finance and costs is also open to question. For example, the emptying of a sense of community identity, which describes the community due to the changing conditions of the field and society, has emerged as an important problem. Thus, the primary factor of the sustainability issue in independent performance ensembles can be interpreted as the erosion of the codes that respond to the transformations in the cultural needs of the society or target audience, codes that nurture these transformations or clash with the needs in opposition. This erosion has been produced by the mainstream by copying characteristics. From this point of view, one can conclude the need for transformation

and change to be present in alternative or independent theatre communities. In accordance with these descriptions, theatres that position themselves in the field of independent performance in Turkey have a noteworthy issue regarding identity. Their weakness is in creating an identity based on performance, and thus the inability of the company's performances to turn into a cultural and post-industrial social ritual undermines their sustainability.

All these statements show the need to search for formulas of sustainability among the reasons related to the performance practices that may emerge by analyzing a performance theorization focused on the audience. Theorizations that examine the sustainability issue are needed along the axis of performance. One can also conclude that the most important and essential reason for sustainability is the transformation of the group's performance into an alternative cultural activity in the audience's agenda and daily lives using an audience-community ritual approach that takes the category of needs and satisfaction into consideration. An approach that will make the performance an audience ritual may be the key to sustainability. The factors of economy and public authority will always be at the forefront unless a community vision exists that involves a strategy with a performance-based approach, that adapts to the audience and thus to the social conditions, and that has the dynamism to change the shell without losing the ensemble's identity through new ideas.

1. Giriş

Türkiye’de bağımsız tiyatrolar uzun yaşam sürelerine sahip olamamışlardır. Yirminci yüzyılın son yıllarından bu yana İstanbul’da alternatif, bağımsız tiyatro toplulukları faaliyette bulunmaktadır¹. Yeni kurulan ekiplerin sayısı her yıl artıyor da toplulukların kısa yaşam döngülerine sahip olmaları dikkat çekicidir. 2013’teki ‘Gezi Parkı’ olaylarından itibaren kültürel alanda yaşanan sarsıntı, kamu desteklerinin yetersizliği, yasal düzenlemelerdeki eksiklikler, 2018 sonrası ekonomik kriz, pandeminin neden olduğu kapanmalar, pandeminin etkisiyle kamusal alanda yaşanan toplumsal anksiyete, bağımsız toplulukların dağılmasına neden olmaktadır. Bağımsız tiyatroların ötesinde özel tiyatrolar ve performans alanının tamamında seyirci kaybı büyüktür. Tiyatroların çoğu kapanmaktadır. Pandemide 608 tiyatrodan 503’ü kapanmıştır.²

Toplumsal dönüşümün bir müşiri olarak Gezi Parkı olaylarından itibaren kamu otoritesinin tiyatroya verdiği destekteki dalgalanma ve kayıplar, ekonomi problemi ve Covid-19’un getirdiği yıkıma rağmen ayakta kalmayı başarabilen tiyatrolar da mevcuttur. Pandeminin güçlü etkisiyle kültür endüstrisinin gösterim sanatları alanını saran felaket, yalnızca bağımsız tiyatro kategorisiyle sınırlandırılmaz. Gösterim sanatları alanının tamamını etkileyen bu yıkım seli, özel ticari ve bağımsız tiyatroların kayganlaşan zeminde ayakta kalamamasına sebebiyet vermektedir. Büyük kırılma ise ekonomik kazancın olmadığı veya sınırlı olduğu bağımsız tiyatro alanında yaşanmaktadır. Sürdürülebilirlik problemi için ekonomi ve kamu politikaları ekseninde yapılan akademik araştırmaların ve jurnalistik birikimin ötesinde, hattâ daha da önemlisi; performans, kimlik ve seyirci odaklı çalışmalar da yapılmalıdır. Buradan hareketle performans anı ve ritüele özgü bir terim olan ‘liminal’ aralığa bağlı ‘geçici topluluk’ ile ‘anti-yapı’ olgularıyla ilişkilendirilebilecek, seyirciyi de topluluk kümesi içine alan, ‘performans araştırmaları’ yaklaşımıyla bir öneri geliştirme adına bu makalede mevcut durum resmedilmek istenmiştir.

Bağımsız tiyatroların iki dönemi öncelikle makale amaçlarına uygun bir şekilde analiz edilmiştir. İkinci bölümde devamlılık probleminin nedenleri, bağımsızlık ve ana akım dikotomisiyle mevcut durum tasvir edilmeye çalışılmıştır. Bu tasvire eşlik eden bir istatistik çalışması ve alanın yürütücülerinin basındaki röportajlarıyla mevcut durum analizi derinleştirilmiştir. Son bölümdeyse performans araştırmaları temelinde alanı dönüştürücü, yapıcı bir öneri mevcuttur.

2. Bağımsız Tiyatrolarda İki Dalga

Türkiye’de özel tiyatro ve performans alanının merkezi ve öncüsü olduğundan dolayı İstanbul’daki bağımsız ve alternatif tiyatrolar incelenmiştir. Bu pratiğin kısa geçmişinde

1 Kerem Karaboğa, *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları, Cilt I, II, III*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011).

2 “Pandemide 608 Tiyatrodan 503’ü Kapandı”, *Mimesis-Dergi*, erişim 30 Eylül, 2022, <https://www.mimesis-dergi.org/2022/09/pandemide-608-tiyatrodan-503u-kapandi/>.

ilk girişimler Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu bünyesinde hayat bulmuştur. 1988 yılında, deneysel çalışmalar ve sahne araştırmaları üzerine odaklanan “Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı” kurulmuştur. 1993 yılında kurulan “Birim Tiyatro” AKM’nin bir deposunu bir tür kara kutu olan Aziz Nesin Sahnesi’ne dönüştürmüştür. Özellikle doksanlarla birlikte bağımsız performans alanında yeni girişimler çoğalmaya başlamıştır. Bilsak Tiyatro Atölyesi, Kum-pan-ya, 5. Sokak Tiyatrosu, Stüdyo Oyuncuları, Tiyatro Oyunevi, Tiyatro Grup, Tiyatro Pera, Tiyatro Stüdyosu gibi topluluklar ortaya çıkmıştır. 1990’lı yıllarda kurulan bağımsız topluluklar ana akıma alternatif, özgün bir dramaturji fikrine sahiptir. İstanbul’da tüm tiyatro serüveninin 2011’e kadar tarihi, Yapı Kredi Yayınları’ndan çıkan üç ciltlik ‘Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları’nda mevcuttur³.

2000 sonrası ikinci dalga alternatif topluluklar tiyatro mekanlarındaki dönüşüm ve bu değişimin beslediği yeni estetik deneyim nedeniyle ana akım dışında konumlandırılabilir. Politik, deneysel, öncü işlerin de yapıldığı bu dönemde çeviriler ve Türkçe yazılmış oyunlar benzer ağırlıklarla sahnelenmiştir. “[...] Filmleri sahneye uyarlayanlar ve İngiltere’nin ‘in-yer-face’ olarak adlandırılan oyunlarının orijinallerini taklit eden veya yeni çevrilmiş versiyonları sahneleyen” ekipler mevcuttur⁴. Beyoğlu, Şişli ve Kadıköy çevresinde 20-100 arası seyirci alabilecek büyük salonları olan apartman katlarında ve dönüştürülmüş depolarda gösterim sanatları seyircisine o döneme kadar alışık olduğundan farklı bir tiyatro deneyimi sunulmuştur.

İlk dalga ekipleri temel bir topluluk dramaturjisinden hareket eden atölye, deneme ve araştırma topluluklarıdır. İkinci dalga ise ‘off-off Broadway’ veya ‘Fringe’ tiyatroları kategorileriyle benzeştirilebilirler. İkinci dalga topluluklar genel anlamda alternatif olarak adlandırılmıştır. Tiyatrolar da bu ismi kendilerine uygun görmüşlerdir.⁵

Batıda ‘alternatif’ sahneleme; 1960’lar sonrası alternatif kültür ve alternatif politik yönelimler, alternatif üretim ve ekonomi biçimleri, sınıfsallığa vurgu ile ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkinin getirdiği ‘meşru’ bir ‘alternatif alan kimliğine’ sahip olma arzusu ikinci dalganın kendisine ‘alternatif tiyatrolar’ ismini uygun görmesinin sebeplerinden biridir, denilebilir. İlginç bir şekilde Türkiye’de 2000 sonrası topluluklarının alternatif kimliğinin seyirciler ile uzlaşımı, estetik tercihler perspektifinde, popüler kültür ürünlerinin ve ana akım estetiğine ait olan referanslar, ‘Sinema, DVD ve TV programlarında alışılmış oyunculuk biçimleri ve anlatı stratejileri’ ile doluyken; 1960’ların alternatif tiyatrosu Batıda tamamen popüler kültür karşıtlığı ve sermaye kültürüne karşıt bir yol deneyen politik tavırla betimlenebilir.

“Alternatif Toplum” kavramı 1968 Paris öğrenci olayları ve Amerika Birleşik Devletlerinde Vietnam savaşına karşı çıkış gibi olgularla patlak veren politik bir başkaldırının özelemlerini dile getiriyordu. İşte bu yıllarda alternatif tiyatro ile kurulu düzeni kurmuş tiyatro

3 Karaboğa, *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları. Cilt I, II, III*.

4 Özlem Hemiş, “Origins and Developments: A Brief Overview,” *Theatre Research International* 44, no.3 (2019): 297.

5 Bengi Heval Öz, Özlem Belkıs, “Türkiye’de Alternatif Tiyatro Yapılanmalarında Kadın Liderliği ve Bir Örnek: Yeşim Özsoy-Galataperform,” *Uluslararası Disiplinler arası ve Kültürlerarası Sanat 2* (2017):1.

kavramları arasındaki ayrım keskinleşti. Bu yeni alternatif toplulukların ortak yönleri, ekonomik kriz yıllarında tüm tiyatrolar sallanıyorken bu toplulukların ekonomik olarak alternatif olmalarıydı. Bir tiyatro binasını işletmek, onun kurgusunu sürdürmek büyük harcamaları gerektiriyordu. Oysa kolektif tiyatro işletmesine yönelmiş demokratik bir örgütlenme, konvansiyonel kuruluşlardan daha ekonomikti. Fakat kolektif çalışma örneği veren bu toplulukların çoğu ideolojik ve estetik aşırılıklara düştüler ve bu nedenle kuşku ile karşılandılar.”⁶

Sevinç Sokullu'nun 1988 tarihli makalesi Batıdaki alternatif performansın kültürel bağlamda izini sürerek bir tarihsel perspektif ortaya koymaktadır. Uzun yıllar performansına devam eden, “sürdürülebilir” bir pratiğe devam eden ekiplerde kolektivizm ve ekonomik minimalizm süreçleri mevcuttur. Ötesinde, politik ve kültürel referanslar ekipleri tanımlayabilmektedir. Sokullu'nun “ideolojik ve estetik aşırılıklar” yorumu ise topluluk mekanizmalarını içeren bir sosyal bilimler araştırmasının konusu olabilir. Bu eleştiriyi birlikte estetik aşırılıklar yorumunun alternatifin temel motivasyonlarından biri olup olmadığına dair bir soru ortaya atılabilir ve bu soru da bağlamı tanımlamaya yapıcı bir katkı sağlayacaktır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısının öncü tiyatro insanlarının fikirleri ve performans sanatının açtığı yeni kapıların ışığında Grotowski, Barba, Brook, Stein gibi yönetmen tiyatrocuların araştırma odaklı pratiklerinden izler taşıyan bir tür post-drama eğiliminin görülebileceği Türkiye’de 90’ların ilk dalgasının referansları, 2000’ler sonrası ikinci dalganın kaynaklarıyla farklılaşır. İlk dalga topluluklarında dünyayı festivaller ile dolaşan uluslararası tiyatro araştırmacıları ve yönetmenlerin öncü fikirleri topluluk dramaturjisine esin kaynağı olmuştur denilebilir. Bu etkileşim, alana ait bilginin kültür turizmi veya kültür festivalleri sayesinde dolaşımda olabildiği yirminci yüzyıl dünyasının koşulları ve olanaklarıyla gerçekleşmiştir. Bağımsız alandaki öncü eyleyicilerin Batıda aldıkları eğitim ve buldukları atölyeler de bu etkileşimin sebeplerinden biridir. Burada Cumhuriyet döneminin kültür politikalarına benzer biçimde öncü kişiliklerin deneyimlediği Batı yükseköğrenim tedarikatıyla açıklanabilecek bir kültürel etkileşimlilik söz konusudur.

İkinci dalga topluluklarda Batı tiyatrosunda ‘iş yapmış’ yeni popüler anlatım biçimleri ve özellikle mekânın domine ettiği yeni sahne deneyimi fikri estetik kökleri arasında sayılabilir. İkinci dalga ile alternatif mekânın dönüştürücü etkisi, sahneleme üslubu ve oyunculuk yaklaşımlarında ana akımdan ayrılmış, böylece performansa ait duyuşsal alan ana akımdan uzaklaşmıştır. Bu farklılaşmaya damga vuran ise uzamın dönüştürülmesidir. Ana akım tiyatro⁷ ve ana akım tiyatro binalarının klasik proskenyum sahnelerindeki aksiyon ve ses dinamiğini alaya alarak kendini tarif eden bu yeni sahne dili; yeni televizyon dizileri, sinema ve DVD izleyicilerince rahatça alımlanabilmektedir. Aşına olunan işitsel, devinimsel ve uzamsal aktarım

6 Sevinç Sokullu, “Alternatif Tiyatro Serüveni,” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 8 (1988): 51.

7 Ana akım; ticari özel tiyatrolar, devlet tiyatroları ve şehir tiyatroları olarak gruplanabilir.

seyirci tarafından olumlanmıştır. Bu yeni üslup ‘yüksek sesli’, ‘tiyatro gibi’, ‘yapmacık’ olarak nitelendirdiği ana akım tiyatrodan kendisini soyutlar ve kimliğini tanımlamış olur. İkinci bağımsız performans dalgası, bir tür kimlik çerçevesi çizmiştir ve seyircisiyle kurduğu ortak rahatsızlıkların aracılığıyla da kendini meşrulaştırmıştır.

Bağımsız ve alternatif tiyatroların sahneleme fikirlerinin köklerinde; Türkiye’nin dünya ile entegrasyonunun sonucunda yeni fikirlerin dolaşımındaki kolaylık sayesinde difüze olan görsel ve yazınsal materyalin izleri ayırt edilebilir. Bununla birlikte Türkiye’de çoğalan tiyatro bölümleri, İstanbul Tiyatro Festivali’nin etkisi gibi alanın genişlemesini sağlayan kurumlar ve olaylar, yeni bağımsız toplulukların beslendiği noktalar olarak düşünülebilir. Üniversitelerin kültür, iletişim, gösterim ve performans sanatları bölümlerindeki artış kültür endüstrisinin performatif alanında seyirci topluluğunu genişletmiştir. Bu yeni dönemde DOT, Altıdan Sonra Tiyatro ve Kumbaracı 50, Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu, Galata Perform ile Ve Diğer Şeyler Topluluğu, İkinci Kat, Asmalı Sahne, Tiyatro Artı gibi tiyatrolar ve Çıplak Ayaklar Dans Kumpanyası, Hareket Atölyesi Topluluğu gibi topluluklar yapımlarıyla seyircinin ilgisini çekmiş, eleştirmenlerin istikrarlı övgülerini almış ve basında görünür olmuşlardır. Çıplak Ayaklar Kumpanyası ve Hareket Atölyesi Topluluğu estetik tercihleri, performatif pratikleri ve communitası topluluk içinde de yaşatmaya çalışan uygulamaları ile ikinci dalgadan daha çok birinci dalga ekiplerine yakındırlar.

3. Bağımsız Tiyatrolarda Ana Akım Dilemması ve Devamlılık Problemi

Türkiye’de 90’lardan sonra dünya ile tam entegrasyon, özel televizyonların yaygınlaşması, sinema salonlarının çoğalması, internet ve güncel medyanın 2000’ler ile gündelik hayata nüfuzu tiyatronun ana akımının problemlili yıllarına işaret etmektedir. Ana akım tiyatronun bunalımda olduğu Türkiye’de toplumsal etkileşim ve eğlence endüstrilerinin kesiştiği noktalarda 90’larda özel televizyon, 2000’lerde internet, 2010’larda ise sosyal medya çağı olarak nitelendirilebilecek hızlı medyalama sürecinde, bağımsız tiyatrolar ana akıma alternatif olmakla kalmayıp ana akımın kendisi haline gelmişlerdir. Batılı burjuva tiyatrosunun on dokuzuncu yüzyıl sonunda ve yirminci yüzyıl başında yaşadığı krizin benzerinin 1980 sonrası Türkiye’inde takip edilebileceğine dair bir ilişki kurulabilir. Bununla birlikte 1980 sonrası toplumsal ve kültürel dönüşüm sahne sanatlarının kimlere hitap ettiğiyle ilgili büyük bir kırılmayı işaret etmektedir. Kentli seyircinin görsel ve icra edilen bir hikaye izleğine dair ihtiyacını karşılayan, dönemin güncel medyası, bir tür eğlence sektörü kimliğini tanımlayan kodları tiyatrodan devşirmiştir. Bu kimlik bunalımı içerisinde ana akım tiyatro Türkiye’de hızlı kentleşme veya kentleşememe ve de 1980 sonrası kültür politikalarındaki dalgalanma nedeniyle bunalımdadır sonucuna varılabilir. Bağımsız performans ve alternatif alan bu nedenlerden dolayı bunalımda olan ana akımın kendini yeniden tarif etme mecburiyetine modeller önererek ana akım performans sahnesinin dönüşümüne katkı yapmıştır. Hatta bu tip topluluklar zamanla ana akım haline gelmişlerdir. Sayılan toplulukların klonu yüzlerce topluluk kurulmuştur. Bağımsız tiyatroların

kentli tiyatro severler tarafından tutulması özellikle 2010'lu yılların ilk yarısında zirvededir. 2000'li yılların dönemecinde bağımsız tiyatro topluluklarının kültür endüstrisinin gösterim sanatları alanında önemli bir figür haline geldiği sonucuna varılabilir.

Bu toplulukları devamlılık uğruna ana akımlaşma veya yok olma açmazında bırakan önemli neden; estetik ve dramaturji politikalarının yokluğudur. Bu dönemde, bir nevi ana akımlaşma ve yok olma arasında tercihe zorlanmayla tarif edilebilen bir dilemmadan söz edilebilir. Ana akım sayılan estetik merkezin temsil ettiği değerler bütünüün tiyatro alanı paydaşlarınca “antikalaşması” ve ehliyetini kaybetmesi sonucu, eğlence ve popüler kültür sektörünün yeni estetik argümanlarını kopyalayacağı bir yer arayışı ortaya çıkar. Alternatif performans alanları ve yeni estetik ana akımı besler. Ana akım bu yeni estetikten faydalanıp kendini güncelledikçe⁸, alternatif gruplar hayatta kalabilmek için ticari ve popüler işler yapmaya başlarlar. Çünkü alternatif tiyatrodaki her ne kadar bir genelleme de olsa, estetik bir dilden eğer söz ediliyorsa ve bu sahneleme dili ana akım ile ayrışmayı temelde sağlıyorsa, ana akımın bu dili kopyalaması alternatif alandaki organizasyonların meşruiyetini sarsmıştır. Ters yüz olmuş bağımsız performans ve özellikle alanında ana akım ile ilişki bu örnekler ile daha da belirginleşir. Mekan Artı, Destar Tiyatro gibi politik vizyonu olan tiyatrolar, Galata Perform örneğinde olduğu gibi eğitim ve yeni yazına odaklanmış estetik, politik tercihlere ve bir dramaturji fikrine sahip ekipler ve Çıplak Ayaklar Dans Kumpanyası, Hareket Atölyesi Topluluğu gibi performans toplulukları dışarıda bırakıldığında ikinci dalga bağımsız tiyatrolar bir repertuar tiyatrosu gibi çalışmak zorunda kalmışlar veya kapanmışlardır. Bağımsız ve alternatif alanda, ana akımlaşmadan ayakta kalabilenler ise bu makalenin önerisiyle benzer bir topluluk-seyirci politikası uygulayan, kumpanya imgesini gösterimlerin oluşturduğu bir tür kimlik algısı ile oluşturabilen, topluluk dramaturjisine ve buna ait bir politikaya sahip, kimliğini kaybetmeden dönüştürebilen kategorideki tiyatrolar olmuşlardır.

4. Bağımsız Tiyatrolarda Devamlılık Problemleri ve Mevcut Durum

2010'lu yıllara gelindiğinde 90'ların bağımsız tiyatroları, kendi atölyelerinin kapanmasıyla alanı çoktan terk etmişlerdir. Devamlılık sorununa yol açan konular arasında ekonomi ilk sıradadır ve iki dönemin toplulukları için de bu durum geçerlidir. Ekip üyeleri kendi günlük işlerine devam edip bu tiyatroları finanse ederler⁹. Görünüşe göre temel problem ekonomiktir¹⁰.

Özlem Hemiş 'Kökenler ve Gelişmeler' ismiyle Türkçe'ye çevrilebilecek makalesinde 90'lar tiyatrolarının dağılmasını devletin finansal kriz karşısında hiçbir şey yapmamasıyla gerekçelendirmiştir. Diğer sebepler arasındaysa tiyatro binalarının yetersizliği bulunur. Bunun

8 Film ve dizi seyirliğine yakın oyunculuk yöntemleriyle dolu bir sahnelemenin olduğu ikinci dalga alternatif tiyatrolar bu akıbete uğramıştır.

9 Hemiş, “Origins and Developments: A Brief Overview,” 297.

10 Öz ve Belkis, “Türkiye’de Alternatif Tiyatro Yapılanmalarında Kadın Liderliği ve Bir Örnek: Yeşim Özsoy-Galataperform,” 3.

yanında bir diğer problem dönemin tiyatrolarında yeni sahne dili arayışının, denenen sahneleme formüllerine uygun oyunculuk biçimlerinin arayışından önce yapılmasıdır. Hemiş, oyuncuların yeterli eğitimi alacağı tesislerin bulunmayışını da nedenler arasına eklemiştir.¹¹

Tiyatro topluluklarını kapanıp dağılmaya iten sebeplerin, alandaki eyleyiciler tarafından dört konu başlığında sıralandığı söylenebilir.

1. Ekonomik sorunlar
2. Kamu yönetiminin teşvik ve desteklerinin kısıtlılığı
3. Covid-19 ve halk sağlığı uygulamaları
4. Covid-19 sonrası kamusal alanı saran endişe ve psikolojik yansımaları

Bu tespitler akademide yapılan tez çalışmalarında da yer edinmiştir. Akademik yayınlar arasında Cansu Karagül'ün İstanbul'un alternatif tiyatrolarını incelediği 2014 tarihli yüksek lisans tezi¹² bütünlüklü bir kavrayışla alternatif tiyatro olayını Bourdieu'nun sermayenin çeşitleri kavramından hareketle ele almıştır.

Tamer Can Erkan'ın "Alternatif Tiyatrolar ve Sürdürülebilirlik Sorunu"¹³ isimli yüksek lisans tezi 2016 yılında, o dönemki popüler tanımlamasıyla alternatif tiyatroların kapanma tehlikesiyle karşılaştığını ortaya koymuştur.

Sokullu'nun 1960'lar sonrası Batı alternatif tiyatrosunun devamlılık problemlerine dair yorumuna benzer bir şekilde Türkiye'de 1960'larda ana akım özel tiyatrolarda patlama olmuş fakat devamlılık sağlayamayan kumpanyalar bir süre sonra dağılmıştır. Günümüzde yaşanan benzer bir süreç yaşanmıştır:

"1960'ların yeniliklere açık atmosferinde kurulan topluluklar 1970'li yıllara doğru bir darboğaza girdiler. Bunun nedenleri arasında devletin ilgisizliği, ekonomik kriz, siyasi kriz, televizyonun yayına başlaması, özellikle İstanbul kentinde görülen çarpık kentleşme sonucu ortaya çıkan sorunlar bulunmaktadır. Sorunların birikmesi toplulukların çoğunda nitelik kaybına yol açmış, "gişe" endişesini ön plana çıkarmıştır. Böylece piyasa toplulukları türemiş, bu gidiş tiyatro enflasyonunu doğurmuştur. Bunun sonucu olarak topluluklardan bazıları dağılır. Tiyatroları barındıran tiyatro yapılarının bir bölümü yıkılırken bir bölümü ise "kazanç getirmediği" için kapatılmış ve işlevi dışında kullanılmaya başlanmıştır."¹⁴

11 Hemiş, "Origins and Developments: A Brief Overview," 297.

12 Cansu Karagül, "Bourdieuocu Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar" (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2014).

13 Tamer Can Erkan, "Alternatif Tiyatrolar ve Sürdürülebilirlik Sorunu" (Yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi, 2016).

14 Gülayşe Erkoç, "Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 12, no.12 (1995): 20.

Türkiye’de son yıllarda kültürel alanın geçirmekte olduğu yıkıcı sarsıntının gerekçeleri arasında ekonomik sorunlar ve kamu politikalarına ait problemler yazılı ve çevrimiçi basında yer alan röportajlar ve makalelerde sıkça dile getirilmiştir.¹⁵ Mimesis dergi portalında yayımlanan Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın açıklamasında kapanan tiyatroların oranı %83’tür.

“Covid-19 salgını sürecinde getirilen yasaklar ve sanat kurumlarının yeterince desteklenmemesi tiyatrolara darbe vurdu. Salonların birçoğu kepenk kapattı. Kültür ve Turizm Bakanı Mehmet Nuri Ersoy, koronavirüs salgınının, sinema ve tiyatro sektörüne etkisiyle ilgili soru önergesine verdiği cevapta, 2021 yılı itibarıyla, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne kayıtlı 608 özel tiyatrodan sadece 105’inin aktif olarak faaliyet gösterdiğini açıkladı. Buna göre 503 tiyatro faaliyetini durdurdu.”¹⁶

Kültür ve Turizm bakanlığının açıklamasına göre 608 tiyatrodan 503’ü 2021’de sahne açamamıştır.

4.1. Ekonomik Sorunlar

Tüm sarsıcı ve yıkıcı etkisine rağmen pandemi, bağımsız toplulukların dağılmasının tek ve en büyük sebebi değildir. Performans toplulukların etkinliklerini sahneden çekmelerinin görünen temel sebebi ekonomik gerekçelerdir. Yıllar süren ekonomik kriz, artan enflasyon ve mekân kiralari ekonomi problemi içinde kategorileştirilebilir. Mekân işletme giderlerinin ve enerji maliyetlerinin artması, proje maliyetlerinin yükselişi, dengede bir kumpanya bütçesini imkânsız hâle getirmiştir. Özellikle kamu politikalarının çaresiz bıraktığı bağımsız sanat alanında bilet geliri ve satış hacmi temel finans kaynağı durumundadır. Yaşamsal maddi girdinin yalnızca bilet satışına mecbur kılındığı bu dönemde ekonomi problemi en önemli sorun olarak göze çarpmaktadır.

Türkiye’de son yıllarda bu konuyla ilişkili makaleler incelendiğinde benzer sıkıntıların tarif edildiği görülür. Öz ve Belkıs’a göre ekonomi probleminde bir katkı sponsorluk ile sağlanabilir. “Ama bu da geçici bir çözümden öteye gidemez. Kurulu düzeni olan ödeneksiz bir özel

15 Edanur Tanış, “Tiyatrolar bir bir kapanıyor – Öykü Sahne seyircilerine veda ediyor: “Şimdi destek göremeyeceksek ne zaman göreceğiz?,” *medyascope.tv*, 8.09.2020, erişim 10 Temmuz, 2022, <https://medyascope.tv/2020/11/08/tyatrolar-bir-bir-kapaniyor-oyku-sahne-seyircilerine-veda-ediyor-simdi-destek-goremeyeceksek-ne-zaman-gorecegiz/>; Işıl Çalışkan, “Acilen çözülmezse tiyatroyu kapatıyoruz,” *Birgün*, 19.09.2020, erişim 10 Eylül, 2022, <https://www.birgun.net/haber/acilen-cozulmezse-tyatroyu-kapatiyoruz-316143>; “Türkiye Tiyatrosunun 2021’i,” *evrensel.net*, 30.12.2021, erişim 09.20.2022, <https://www.evrensel.net/haber/451399/turkiye-tyatrosunun-2021i>; Lale Elmacıoğlu, “Pandemide evindeki eşyaları satarak geçinen tiyatrocular varken, devlet desteğinden kozmetik ve inşaat şirketleri yararlanıyor,” *Independent Türkçe*, 27.03.2021, erişim 05 Ağustos, 2022, <https://www.indyurk.com/node/336286/k%C3%BClt%C3%BCr/pandemide-evindeki-e%C5%9Fyalar%C4%B1-satarak-ge%C3%A7inen-tyatrocular-varken-devlet>; Esin İleri, “Salgın günlerinde bağımsız tiyatrolar ne istiyor?,” *Gazeteduvar*, 05.04.2020, erişim 10 Ağustos, 2022, <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/04/05/salgin-gunlerinde-bagimsiz-tyatrolar-ne-istiyor>; Işıl Çalışkan, “Kış sahnelerde sert geçecek,” *Birgün*, 13.04.2022, erişim 21 Eylül, 2022, <https://www.birgun.net/haber/kis-sahnelerde-sert-gececek-391538>.

16 A.g.e.

tiyatronun hayatta kalabilmesi için bundan çok daha fazlasına ihtiyacı vardır.”¹⁷ Yine Öz ve Belkis’a göre mali destek ve finansman için çeşitli kurumlara bağlı olmak ile bağımsız hissederek sanatsal üretimde bulunmak arasında bir çelişki vardır. Burada ifade edilen çelişkinin aslen bir sınırlılık problemi olduğu yorumu yapılabilir. Ana akım ve ticari tiyatro alanı sınırlılığın dahil olmak; hiçbir zaman devamlılık probleminin çözümü olmamaktadır. Tamamen bağımsız kalıp finansman kaynakları tarafından denetlenmeyen alternatif tiyatrolar da mevcuttur.

Yazılı ve çevrimiçi basında ekonomi sıklıkla dile getirilmiştir. Esin İleri, alanda yer alan profesyonellerle yaptığı mülakatları *Gazete Duvar*’da ‘Salgın Günlerinde Bağımsız Tiyatrolar Ne İstiyor’ başlığında yayımlamıştır. Bu mülakatlarda Şevket Çoruh ekonomik problemin altını çizer: “Biz aslında küçük esnaf dediğimiz, butik tiyatroları olan birçok sahne, sigortalı çalışanları, oyuncularını, gişecisi, yer göstericisi, müdürleri vesairesi, tiyatroyu oluşturması gereken bütün elamanlarıyla bir arada çalışan, tek geliri gişe olan tiyatrolarız”.¹⁸

Işıl Çalışkan’ın *Birgün* gazetesindeki haberinde ödeneksiz tiyatroların darboğazda olduğunu, ekonomik kriz nedeniyle tiyatroların çoğunun yeni sezona başlayamayacağını ve bunun tiyatrocular tarafından öngörüldüğünü belirtir. Tiyatrocular “çare ekonomik düzenlemede” ifadesiyle ekonomik yöntemlerin önemine vurgu yapmaktadır¹⁹. Yine bu röportajda Kemal Aydoğan “Ocak ayından başlayan süreçte hem pandemi etkisinin devam etmesi hem de ekonomik kriz nedeniyle salonun kapasitesi 3’te 1 oranında azaldı”²⁰ açıklamalarıyla yaşanan seyirci ve gişe geliri kaybını ifade etmektedir.

4.2. Kamu Yönetiminin Teşvik ve Desteklerinin Kısıtlılığı

Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik ve kültürel sarsıntıyla beraber sanat alanını sıkıştıran bir diğer konu kamusal destek ve teşvik sistemlerinin yetersizliğidir. Devlet tarafından bağımsız performans topluluklarının özel bir eğlence işletmesi olarak algılanması, toplulukları ana iki başlıkta kategorize edilebilecek ayakta kalma yöntemlerine itmektedir. Bu yöntemlerin öncelikle ekonomiyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Birinci yöntem ekip üyelerinin faaliyet alanı dışında kendi özkaynaklarını topluluğa aktarmasıdır. Diğer yöntem ise piyasacı klasik pratik çerçevesinde, bir hizmet arzı sonucunda satılan hizmetin karşılığında gelir tesisidir. Kısaca performans toplulukları bilet geliriyle seyirci bulmaya mecbur kılınmışlardır. Bu da ekonomik alanda bir finansal serüvene yelken açmaya hiç de uygun olmayan performans topluluğu organizasyonlarının yok olma yazgısına karşı sonu belli bir savaş vermesine sebep olmuştur. Sonuç itibarıyla bugünün kültürel ve ekonomik

17 Öz ve Belkis, “Türkiye’de Alternatif Tiyatro Yapılanmalarında Kadın Liderliği ve Bir Örnek: Yeşim Özsoy-Galataperform,” 3.

18 İleri, “Salgın günlerinde bağımsız tiyatrolar ne istiyor?.”

19 Çalışkan, “Kış sahnelerde sert geçecek.”

20 A.g.e.

zorlukları içinde performans toplulukları mecburi kapanmaya sürüklenmektedirler. Performans toplulukları ve bağımsız tiyatroların yasal düzlemde hizmet satan eğlence işletmeleri olarak görülmeleri büyük bir problemdir. Türkiye’de kâr amacı gütmeyen kuruluşlara dair politik ilkeler ve yasaların yokluğu, sanata vergi avantajlarının kısıtlılığı, kamu yararı gözetilen özel sanat kurumlarına dair yasal değerlendirme süreçlerinin bulunmaması, kültür politikaları çerçevesinde özel sanat teşebbüslerinin teşvik edildiği ve devletin sanatı sübvansede ettiği destek mekanizmalarının kısırlılığı, bağımsız toplulukların kapanmasının önemli sebepleri arasındadır. Bu olumsuz sebepler zinciri bağımsız toplulukları olduğu kadar ticari tiyatro ve performans endüstrisini de zorlamaktadır.

Basında yer alan röportajlarda kamu destekleri konu edilmiştir. Cansu Fırıncı kamu yönetiminin destek ve teşviklerindeki sıkıntıları belirtir:

“Meslek tanımımız yok. Yasal bir tanımlama sağlanmalı. [...] Tiyatronun ticari olmadığı altı kalın kalın çizilmeli artık. Anayasa’da yazıyor, devlet sanatı ve sanatçıyı korur kollar diye. Devlet buna mükellef. Bize ticari işletme muamelesi yapmamalı”²¹

Kemal Aydoğan pandemi sırasında bir yardım ve teşvik hazırlığının²² Kadıköy Tiyatro Platformu, Tiyatro Kooperatifi ve Oyuncular Sendikasının fikirleri ile bakanlık ile ortaklaşa hazırlandığını belirtmiştir. Fakat yasa koyuculara olan güvensizliğini şöyle belirtir: “Bu tutumları ilerleyen günlerde bağımsız tiyatro ve kamusal tiyatro modelleri üzerine ortak çalışma yapabileceğimiz anlamına da geliyor diye ümit sahibiyim”²³.

Yeşim Özsoy ise Işıl Çalışkan’a verdiği röportajda pandemi döneminde bile devlet desteğinin yetersiz kaldığının ifade etmiştir. “Bu şartlarda sezondan sağ çıkmak çok zor görünüyor. Birileri çıkıp “Sakin olun size değer veriyoruz, halledeceğiz” dese çok büyük fark olur. Böyle kararlar bize unutulmuş, terk edilmiş ve değersiz hissettiriyor”²⁴.

Lale Elmacıoğlu makalesinde Tiyatro Üreticileri ve Yapımcıları Derneği’nden Hasan Tanay’dan alıntılanarak Tanay’ın “Emekçiler dar boğazdayken, tiyatro ile ilgisi olmayan özel kuruluşların yardım almasını eleştiriyor”²⁵ yorumuyla devlet desteği uygulamalarının adil olmamasının altını çizmektedir.

Tiyatro Kooperatifi Başkanı İraz Yöntem, İsmail Afacan’la yaptığı röportajda özel tiyatroların yasal konumlarıyla ilgili sıkıntıyı dile getirir: “Bildiğiniz üzere, özel tiyatrolar mevcut mevzuat uyarınca tacir statüsünde olan işletmeler. Bu nedenle de üzerimizde ağır bir vergi yükü var.

21 İleri, “Salgın günlerinde bağımsız tiyatrolar ne istiyor?.”

22 Bu makalenin yazıldığı döneme kadar bahsedilen yardım ve teşvikler yapılmamıştır.

23 A.g.e.

24 Çalışkan, “Acilen çözülmezse tiyatroyu kapatıyoruz.”

25 Elmacıoğlu, “Pandemide evindeki eşyaları satarak geçinen tiyatrocular varken, devlet desteğinden kozmetik ve inşaat şirketleri yararlanıyor.”

Pandemi sürecinden önce de pek çok özel tiyatroyu zorlayan bu durum, bugün geldiğimiz noktada alanımızı büyük bir tehlikeye sürüklüyor”²⁶.

Sacit H. Akdede makalesinde tiyatro ekiplerinin tacir olmadığını, farklı bir yasal tanım ve vergilendirme türüyle teşvik edilmesi gerektiğini ifade eder: “Tiyatro sektörü tiyatro politikasının amaçları çerçevesinde devlet tarafından desteklenebileceği gibi tiyatrocuların kendi aralarında kurdukları dayanışma ağları ile de desteklenebilir”²⁷.

İKSV Kültür Politikaları Çalışmaları Direktörü Özlem Ece “Kısıtlı kaynakları nedeniyle hâlihazırda kırılğan bir yapıya sahip olan kültür-sanat alanının, merkezi ve yerel yönetimler, özel sektör ve bireysel bağışçılar tarafından, sivil toplum [...]”²⁸ birlikteliğini arayan bir metotlar bütünüyle uzun vadeli bir desteğe ihtiyacı olduğunu belirtir.

4.3. Covid-19 ve Halk Sağlığı Uygulamaları

Kültürel ve ekonomik hayatın zorlukları dışında performatif alanı daralmaya yönlendiren bir diğer sebep Covid-19 pandemisi olmuştur. Pandeminin sonuçlarından biri olan kamusal alan krizi tiyatronun ve diğer gösterim sanatlarının çok zor şartlarda yapılmasına neden olmaktadır. Pandemi sebepli kamusal alan krizi Türkiye’ye özgü bir problem değildir. Pandemi, canlı performans sanatlarını yalnızca Türkiye’de değil tüm dünyada etkilemiştir. Özel sanat alanlarının işletmecileri, pandemiyle birlikte büyük problemler yumağı içerisine girmişlerdir. Bu problemlerin ilki halk sağlığı nedeniyle insanların bir arada bulunduğu etkinliklerin iptal edilmesidir. Bir diğer halk sağlığı uygulaması etkinlik mekânlarında seyirci kısıtlamaları uygulamalarıdır. Başka bir uygulama ise kamu otoritesi tarafından uygulanan halk sağlığıyla ilintili pandemi pratikleri olarak nitelenebilecek kapanma kararlarıdır. Bu kararlar etkinlik iptallerine ve kapalı sezonlara neden olmuştur. Bir diğer kısıtlayıcı pratik akşam 22:00’den sonra sokağa çıkma yasağıdır. İş saati sonrasında tiyatro veya konser performansının hazırlanıp etkinliğin tamamlanmasına ve de eve dönüşü kadar geçen süre performans veya sahne sanatları gösterilerine olanak tanıyacak zaman aralığını yaratamamaktadır. Dolayısıyla 22:00’da uygulanmış olan sokağa çıkma yasakları fiili bir ‘eğlence’ kısıtlaması haline gelmiştir. Kültürel alanı daraltan bir diğer kamu yönetimi uygulaması ise halk sağlığının koruması sebebiyle uygulanan etkinlik iptalleri olmuştur.

İşıl Çalışkan’ın, *Birgün*’de yayımlanan ‘Acilen Çözülmezse Tiyatroyu Kapatıyoruz’ isimli makalesinde Haluk Bilginer şu ifadeleri kullanmıştır:

“6 aydır tek bir oyun oynamadan ayakta kalmaya çalışıyoruz. Kira, vergiler ve tüm sabit masraflarımız devam ediyor. Bu, altından kalkması mümkün olmayan bir süreç. Çözüm

26 Evrensel, “Türkiye Tiyatrosunun 2021’i.”

27 Sacit Hadi Akdede, “Covid-19 ve Özel Tiyatroların İktisadi Durumu,” *Journal of Life Economics* 8, no.1 (2021): 32-33.

28 Özlem Ece, “Pandemi Sırasında ve Sonrasında Kültür-Sanat,” *TRT Akademi* 5, no:10 (2020): 883.

getirmesi gerekenler sanatı bir kenara atıp unuttular... Ödeneksiz tiyatrolarda çalışan tüm tiyatro emekçileri A'dan Z'ye, çok zor ve sıkıntılı günler geçiriyor. Hepimiz çökme noktasına geldik. Salonlar kapanmaya başladı. Acilen bir çözüm bulunmazsa hepimiz teker teker salonlarımızı kapatacağız..."²⁹

Edanur Tanış'ın medyascope.tv'de yer alan röportajında Öykü Sahne'nin kurucusu Sertaç Ayvaz, salgının tiyatroları için kötü geçtiğini belirtmiş ve "Yönetim tarafından, en son izin verilen alanlardan biri tiyatrolar oldu. Bu sebeple sahneyi açmak yasal olarak da mümkün değildi"³⁰ açıklamasıyla kapanan diğer tiyatrolara üzülürken kendilerinin de kapanmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir³¹.

Kemal Aydoğan, Esin İleri'nin yaptığı röportajda pandeminin yok edici etkisini anlatır. "Kıralar ödenemiyor, vergi, sigorta ödenemiyor, elektrik, su ödenemiyor. [...] Hele ki salgının daha da uzayacağına dair senaryolar gerçek olursa "kendi yağımız" kalmadığı için kavrulmamız da mümkün olmayacak"³² ifadelerini kullanmıştır.

Lale Elmacıoğlu'nun Independent Türkçe haber portalındaki röportajında "Pandemide evindeki eşyaları satarak geçinen tiyatrocular varken, devlet desteğinden kozmetik ve inşaat şirketleri yararlanıyor"³³ yorumunu yapan Tiyatro Üreticileri ve Yapımcıları Derneği'den Hasan Tanay ülkenin kültür ve sanatının çıkmazda olduğunu belirtmiştir.

4.4. Covid-19 Sonrası Kamusal Alanı Saran Endişe ve Psikolojik Yansımaları

Pandemi nedeniyle getirilen ülke çapında eve kapanma kararları dışında sanat 'tüketicilerinin' veya 'alımlayıcılarının' "post-covid sendromu" gişe gelirlerine bir başka darbe vurmuştur. Toplumda giderek yükselen kamusal alana çıkma korkusu, kapalı mekânlarda hastalık yayılımına dair medyadaki kuvvetli vurgu gibi sebepler gösterim sanatları seyircisini azaltmıştır.

Bağımsız tiyatro çemberinin ötesinde tüm özel sanat teşebbüsleri perde kapamaktadır. Bu yaygın endişe şüphesiz yersiz sebeplere dayanmamaktadır. Dünya sağlık örgütünün yayınladığı pandeminin seyrine dair yeni dalgaları gösteren uyarılar olası pandemi ataklarını önlemek için topluma iletilmektedir. *Evrensel.net* çevrimiçi gazetesinde yer alan bir makalede pandemi sonrası dönemin koşulları ortaya koymuştur:

"Yeni normalleşme süreciyle birlikte oyunlar seyirciyle buluşmaya başlasa da tiyatrocular pandemi dönemindeki yaralarını saramadı. Devlet desteklerinin yetersizliği, birçok sahnenin kapanmasına ve tiyatro emekçilerinin işsiz kalmasına neden oldu. Güzel Sanatlar Genel

29 Çalışkan, "Acilen çözülmezse tiyatroyu kapatıyoruz."

30 Tanış, "Şimdi destek göremeyeceksek ne zaman göreceğiz?."

31 A.g.e.

32 İleri, "Salgın günlerinde bağımsız tiyatrolar ne istiyor?."

33 Elmacıoğlu, "Pandemide evindeki eşyaları satarak geçinen tiyatrocular varken, devlet desteğinden kozmetik ve inşaat şirketleri yararlanıyor."

Müdürlüğü tarafından özel tiyatroların projelerine yapılan desteğe dair kriter ve şeffaflık tartışması yıl içinde sıklıkla yapıldı. Valilik ve kaymakamlıkların sansür kurulu gibi birçok oyunu yasaklaması ise tepkilere neden oldu.”³⁴

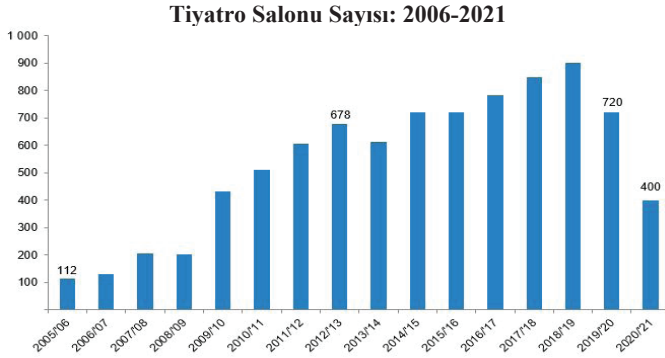
2022 Haziran ayında *Birgün* gazetesinde yayınlanan haberde pandemi sonrası yeni normale eğlence sektörünün alışamadığı vurgulanmıştır.

“Pandemide çok kan kaybeden ödeneksiz tiyatrolar şimdi de ekonomik kriz çıkmazında. Tiyatrolar için sezon seyircinin salonlara tam olarak dönemediği ekonomik krizin gölgesinde geçti. Maliyetlerin iki üç katına çıkmasıyla satılan biletler giderleri karşılayamadı. [...] Önümüzdeki süreci “karanlık” olarak tanımlayan tiyatrocular bir destek görmediği takdirde birçok tiyatronun açılmayacağını öngörüyor.”³⁵

Çalışkan’ın makalesinde söz alan bir sahne tasarımcısı ise “Sadece tiyatro yaparak hayatta kalmak mümkün değil. Lüks oluyor. Mezun olalı 10 yıl olmuş. Başka ülkelerde bizim yaşlarımızda daha verimli çalışıyorlar. Ama bizim başka bir iş daha yapmamız gerekiyor”³⁶ yorumuyla alandaki eyleycilerin de içinde bulunduğu yaşamsal krizi gözler önüne sermektedir.

2021 yılıyla birlikte sahne sanatları alanında TÜİK’in³⁷ yayımladığı istatistikler incelendiğinde seyirci sayılarındaki dramatik düşüş göze çarpmaktadır. Kültürel alanda sarsıntı ifadesinin çok ötesinde büyük bir felaketin performatif sanat alanlarını sardığı ortadadır.

Tiyatro salonu sayısı 2020/’21 sezonunda, 2019/’20 sezonuna göre %44,4 azalırken, tiyatro salonu koltuk sayısı %41,8 azalmıştır. Buna göre aynı sezonda tiyatro salon sayısı 400 olurken, tiyatro salonu koltuk sayısı 156 bin 9 olmuştur.



TÜİK, Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri, 2021, 2022³⁸

34 *Evrensel*, “Türkiye Tiyatrosunun 2021’i.”

35 Çalışkan, “Kış sahnelerde sert geçecek.”

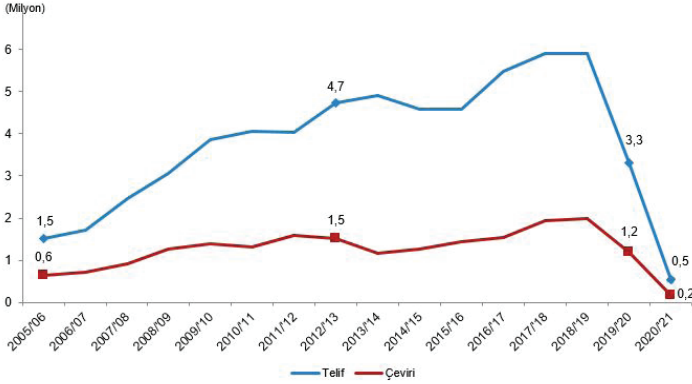
36 Çalışkan, “Kış sahnelerde sert geçecek.”

37 Bu çalışmada ihtiyaç duyulan verilere dair yıllık çalışmalar yaptığını açıklayan bir kamu kurumu olması nedeniyle TÜİK verileri bir baz olarak kullanılmıştır.

38 TÜİK, “Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri,” *TÜİK*, 14.06.2021, erişim 18 Ağustos, 2022, <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Sinema-ve-Gosteri-Sanatları-Istatistikleri-2021-45743>.

Tiyatro seyirci sayısı 2020/21 sezonunda %84,1 azalarak 714 bin 864 olmuş; tiyatro salonlarında oynanan eser sayısı ise geçen sezona göre %73,3 azalarak 1665'e düşmüştür. Tiyatro salonlarında oynanan telif (yerli) eser sayısı %74,4 azalırken, çeviri (yabancı) eser sayısı %66,6 azalmıştır. Tiyatroda telif eser seyirci sayısı geçen sezona göre %83,6 azalırken, çeviri eser seyirci sayısındaki düşüş %85,5 oranındadır.

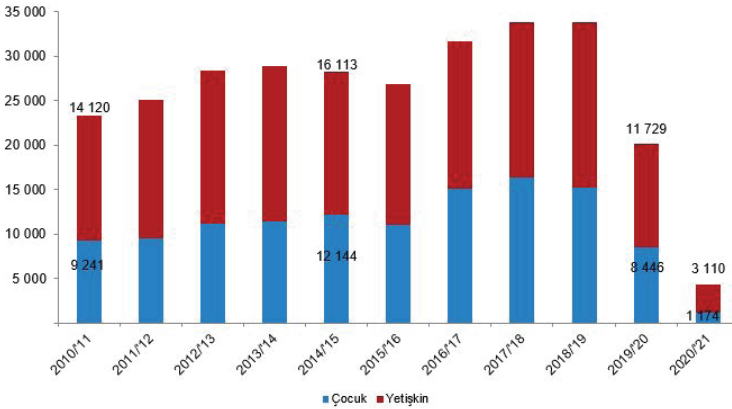
Telif ve Çeviri Tiyatro Eseri Seyirci Sayısı: 2006-2021



TÜİK, Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri, 2021, 2022³⁹

Bir önceki sezona göre karşılaştırıldığında, tiyatro salonlarında oynanan gösteri sayısı %78,8 azalarak 4 bin 284 olmuştur. Tiyatro salonlarında oynanan telif eser gösteri sayısı geçen sezona göre %78,6, çeviri eser gösteri sayısı ise %79,4 azalmıştır.

Çocuk ve yetişkin eser gösteri sayıları: 2011-2021



TÜİK, Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri, 2021, 2022⁴⁰

39 TÜİK, "Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri."

40 A.g.e.

Tiyatro salonlarında oynanan yetişkin eseri gösteri sayısı geçen sezona göre %73,5, çocuk eseri gösteri sayısı ise %86,1 azalarak 1174 olmuştur. Aynı sezonda yetişkin eseri seyirci sayısı %80,7, çocuk eseri seyirci sayısı %89,6 azalmıştır. Tiyatro salonlarında oynanan çocuk eseri sayısı 2020/’21 sezonunda %84,5, oynanan yetişkin eseri sayısı %62,8 azalmıştır.

4.5. 2014 Bildirisi ve Bir İstatistik

Her ne kadar toplulukların faaliyetlerinin durması ve dağılımlarının sebepleri arasında, pandemi, kamu yönetimine dair kültürel, ekonomik sebepler sıralanabiliyor olsa da tüm bu olumsuz faktörlerin dışında performansa ilişkin sebeplerin varlığı göz ardı edilemez. Alternatif performans mekânlarının özellikle İstanbul’da mekân kiralalarının görece düşük olduğu 2010’ların ilk dönemlerinde bile kısa hayat döngüsüne sahip oldukları yadsınamaz. Aşağıdaki tablo 2000 ile 2022 yılları arasında kurulmuş tiyatrolardan bir örneklemin analizini göstermektedir. 2014 yılında yayınladıkları bildiriye alternatif ve bağımsız tiyatrolar, muhatabının kamu yönetimi olduğu izlenimi veren, kamunun düzenleyici ve teşvik edici desteğinin arandığına işaret etmişlerdir.⁴¹

2014 Alternatif Tiyatrolar Bildirisinde Yer Alan Topluluklar

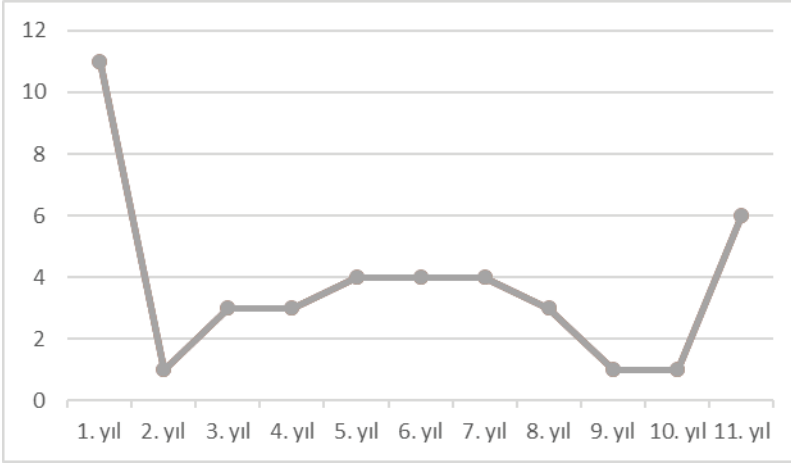
Topluluk	Oyun Sayısı	İlk Performans	Son Performans	Yaşam Süresi-1 (2000-2022) (yıl)	Yaşam Süresi-2 (2013-2022) (yıl)	Mekan Sahibi	Mevcutta Faaliyet
Açık Sahne	2	2013	2015	2	2	Hayır	Yok
Asmalı Sahne	12	2013	2022	9	9	Evet	Var
BeReZe	16	2008	2022	14	9	Hayır	Var
BuluTiyatro	3	2013	2015	2	2	Hayır	Yok
Cazu Tiyatro	7	2015	2016	1	1	Hayır	Yok
D22	8	2013	2018	5	5	Evet	Yok
Deng ü Bej	1	2013	2013	0	0	Hayır	Yok
Ekip HayalET	?	?	?	0	0	Hayır	Yok
Emek Sahnesi	24	2013	2022	9	9	Evet	Var
Galata Perform / Ve Diğer Şeyler Topluluğu	34	2000	2022	22	9	Evet	Var
Gnlev	4	2013	2017	4	4	Hayır	Yok
Görme Yeri	3	2015	2016	1	1	Hayır	Yok
Irish Mafia	8	2013	2017	4	4	Hayır	Yok
İkincikat	29	2010	2021	11	8	Evet	Yok
Kadro Pa	6	2011	2020	9	7	Hayır	Yok
Kara Kutu	?	2011	2020	9	7	Evet	Yok
Kıvanç Tiyatro	?	?	?	0	0	Hayır	Yok

41 “41 tiyatro: “Alternatif tiyatro vardır!,” *Milliyet Sanat*, 28.04.2014, erişim 14 Temmuz, 2022, <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sahne-sanatlari/41-tiyatro-alternatif-tiyatro-vardir-4019>.

Kumbaracı50 / Altıdan Sonra Tiyatro	43	2000	2022	22	9	Evet	Var
Mekan Artı	22	2010	2017	7	4	Evet	Yok
Mek'an Sahne	9	2014	2019	5	5	Evet	Yok
Merve Engin	16	2008	2019	11	6	Hayır	Yok
Oyun Alanı	?	?	?	0	0	Hayır	Yok
Oyun Havası	?	?	?	0	0	Hayır	Yok
Oyun İşleri	12	2013	2018	5	5	Hayır	Yok
Parya	3	2013	2018	5	5	Hayır	Yok
Saft	3	2013	2019	6	6	Hayır	Yok
Sahne 3 / 3 Mota Oyuncuları	3	2013	2019	6	6	Hayır	Yok
Sahne Hal	12	2008	2014	6	1	Evet	Yok
Sekizincikat	?	?	?	0	0	Evet	Yok
Seyirhane	?	?	?	0	0	Hayır	Yok
Şermola Performans / Destar Tiyatro	8	2011	2018	7	5	Evet	Yok
Te sahne	?	?	?	0	0	Hayır	Yok
Tiyatro 5	?	?	?	0	0	Hayır	Yok
Tiyatro Fobi	?	?	?	0	0	Hayır	Yok
Tiyatro Ölü Aktörler	2	2012	2015	3	2	Hayır	Yok
Tiyatro Öteki Hayatlar	23	2005	2020	15	7	Hayır	Yok
Tiyatro Pol	2	2015	2016	1	1	Hayır	Yok
Tiyatro Tavatla	18	2013	2022	9	9	Evet	Yok
tiyatron	?	?	?	0	0	Hayır	Yok
tiyatrotem	7	2009	2017	8	4	Hayır	Yok
Yan Etki	14	2011	2022	11	9	Hayır	Var

Bu tablo incelendiğinde 2022 yılına gelindiğinde faal tiyatro sayısı 6'ya düşmüştür. Sürdürülebilirlik oranı %14'tür. Bir bağımsız topluluğun ortalama yaşam süresi 5 yıldır. Alanda faaliyet gösteren köklü topluluklar çıkarıldığında bu sayı 3 yıla düşmektedir. 13 mekân sahibi tiyatrodan 4'ü faaldir. Mekan sahibi tiyatrolarda sürdürülebilirlik 30%'dur. Bu da mekân sahibi olmanın devamlılık için neredeyse iki kat avantaj sunduğunu fakat genel gözlem içinde her 10 mekân sahibi tiyatrodan yalnızca 3'ünün ayakta kalabildiğini göstermektedir. Pandemi sonrasında bu durum daha da negatif yönde gelişebilir.

Yıllara Göre Kapanan Tiyatro Sayıları



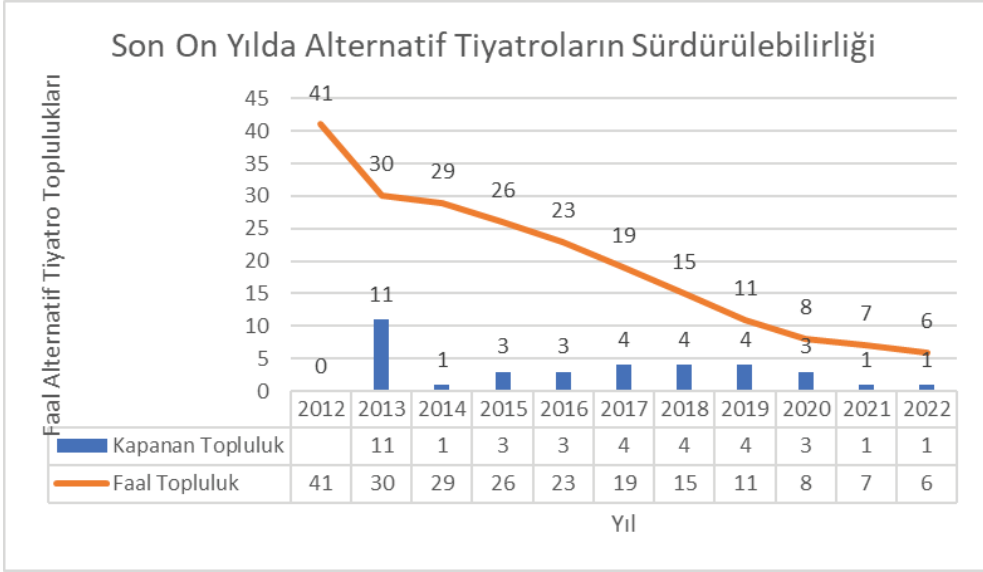
Yıllara göre açık tiyatro sayıları

Sıralama	Yıl	Kapanan tiyatro	Açık tiyatro
	2012		41
1	2013	11	30
2	2014	1	29
3	2015	3	26
4	2016	3	23
5	2017	4	19
6	2018	4	15
7	2019	4	11
8	2020	3	8
9	2021	1	7
10	2022	1	6

2022 yılından geriye dönüp incelendiğinde bu 41 bağımsız ve alternatif tiyatrodan kaç tanesinin hâlâ açık olduğu, toplamda kaç oyun yapımının başarılı olduğunu ve kaç senelik bir yaşam ömrüne sahip oldukları ortaya konulmuştur.

2014 yılında bahsi geçen tiyatroların tamamı faaldir. Faaliyet süreleri tiyatrolar.com.tr portalından alınmıştır.⁴²

42 “Topluluklar,” tiyatrolar.com.tr, erişim 10.09.2022.



Son On Yılda Alternatif Tiyatroların Sürdürülebilirliği

5. Bağımsız Tiyatroların Sürdürülebilirliğine Doğru Bir Öneri: Seyirci Ritüeli Olarak Performans

Tiyatro araştırmacıları tarafından yayımlanan, devlet ve şehir tiyatrolarını, özel ticari tiyatroları ve de bağımsız tiyatroları inceleyen, onlarca yıldır hayatını devam ettirebilmiş organizasyonların gösterileri, başarıları ve dönüşümlerini aktaran önemli çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalar tarihsel bir perspektif ile alanı açıklamaktadırlar. Buna karşın gösterim sanatları alanında bağımsız performansın⁴³ süregelen sorunlarını yönetsel ve işlevsel yönleriyle tartışmaya açan akademik yayınlara da ihtiyaç vardır.

Türkiye’den bu alanda yapılmış bir çalışmaya örnek vermek gerekirse, her ne kadar kavramsal ve istatistiki bir yaklaşım getirmemiş olsa da bu makalenin tartışmasına değinen Sevinç Sokullu kimlik, seyirci katılımı, ansambl ve *communitas* terimini çağrıştıran tarifleri içeren önerilerinde tiyatroların ayakta kalıp nitelikli ve özgün işler yapabilmeleri için aşağıdaki maddeleri sıralamıştır:

43 Bağımsız performans, gösterim sanatları alanında, hem tiyatronun giderek performans sanatı alanıyla geçirgenleşen doğası hem de birçok bağımsız ve alternatif tiyatro topluluğunun (örneğin Galataperform gibi) bu adlandırmayı ve çerçeveyi tercih etmesi, klasik tiyatro alımlamasının ötesinde gerçekleşen dönüşümlere işaret ettiğinden bu kesitte “bağımsız performans” tabirinin daha isabetli duracağı düşünülmüştür. Çalışmanın kapsamındaki ekipler birer tiyatro topluluğu olmakla birlikte bu makalede geliştirilen öneri, performans olgusu odaklıdır. Dolayısıyla bağımsız tiyatro ve performans tabirinin kullanım amacı aynı zamanda bu hedeften kaynaklanmaktadır.

- “1- Her şeyden önce alışılmış, geleneksel tiyatro seyircisinden ayrı olan bir seyirciye yönelmek
 2- Bu yeni seyirciye güncel gerçekliği içeren; bazılarında güncel gerçekliği politik sorunlarla dokuyan, bazılarında toplumsal yaşamın güncel dertlerini dile getiren bir içeriği sunmaya özen göstermek,
 3- İçeriklere halk kaynaklarının ve halk sanatı biçimlerinin sokulmasıyla yeni bir dram yapısı ve türü elde etmek (taşlama, kaba güldürü, maske, kukla, açık biçim gibi seyirlik biçimlerin ilk ögeleri).
 4- İlk erek olarak yeni yığınlara ulaşacak tiyatrodaki yeni iletişim biçimleri denemek (çevreselcilik, Happenings, Piscator’un kullandığı gibi çeşitli iletişim araçlarının bir arada kullanılması vb. gibi).
 5- Yeni seyirciye yeni içerik ile yönelen tiyatronun yeni işlevi; şimdiye değin kültür etkinliğinde hesaba alınmamışların kültürünü ve sanatını yaratmak, yani yeni bir toplum yaratmak,
 6- Bu yığınların tiyatrosunu yaratırken hem yığınların çevresine ve niteliğine hem de etkinliğin işlevine uyumlu mekanlar seçmek; fabrikalar, depolar, atelyeler, okullar, sokaklar, meydanlar,
 7- Tiyatronun bir ‘yaşantı’ sanatı olma niteliğinden hareket ederek bu yaşantıyı gününü doldurmuş içerik, yapı ve ilişkilerin dışında yeni çevrelerde oluşturmaya çalışmak. Bu yaşantı ile insan-insan, insan-doğa arasındaki kopukluğu gidermeğe çalışan etkinlik biçimleri yaratmak; tiyatroyu bir sanat değil de bir tören gibi ele almak, oyuncuyu eğlendiren oynayan değil de bilge ermiş gibi görmek.”⁴⁴

Sevinç Sokullu bu makalesinde Batılı alternatif tiyatronun tarihsel bir incelemesini yapar. Bu önerilerinde alternatif tiyatroya eleştirel bir gözlemlerle yaklaşmıştır. Nurhan Tekerek ise sorunun estetik boyutuna vurgu yapmıştır: “[...] temel sorun dil-deyiş-tavır sorunu, yani özetle özgün bir tiyatro felsefesi ve estetiği yaratma sorunudur. [...] bir felsefe ve politika oluşturmadıkça, bu temel sorun farklı boyutlarda, salt tiyatroya değil, tüm kültürel alana yansiyacak ve çözülemeyecektir.”⁴⁵ Bu çalışma da Nurhan Tekerek’in özetle ifade ettiği amaca dair bir arayıştır.

Bahsedilen ihtiyaçlardan hareketle bu makalede bağımsız tiyatroların devamlılık problemini seyircileri de odağa alarak tartışan bir öneriye giriş yapılmıştır. Bu öneri bağımsız performans topluluklarında devamlılık problemini, ‘olay’ olarak bağımsız tiyatronun, bir seyirci ritüeli halinde kendini var edebilmesinin mümkün olabilirliği üzerinden, çözümlene çabasıdır. Buradan hareketle akademik ve jurnalistik birikimin işaret ettiği kamusal ve ekonomik sebepler ile performansın ritüel doğasına ait süreçleri kapsayan bütünsel bir yaklaşım ortaya konulabilecektir.

İstanbul’un bağımsız tiyatrolarında var olan sorunlar yumağı içinde, ekonomi ve kamu yönetimi ilişkili sıkıntıların çözülmesi, bu tiyatroların devamlılığı için elzemdir. Bununla birlikte seyirciler ve kumpanya arasında oluşan bağ üzerinden özellikle bağımsız tiyatroların

44 Sokullu, “Alternatif Tiyatro Serüveni,” 75.

45 Nurhan Tekerek, “Bellek, Gelenek ve Köy Tiyatrosu Geleneğimiz,” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 29, (2010): 39.

sürdürülebilirliğini açıklamaya çalışan argümanlarla yürütülecek bir tartışmaya çok daha fazla gereksinim olduğu açıktır. TÜİK'in verileri basitçe yorumlanacak olursa pandemiyle birlikte tiyatro alanında eyleyiciler faaliyetlerini sürdürümez hale gelmişlerdir. Bu çalışmada yer alan spesifik örnekleme yapılan istatistik analizinin gösterdiği üzere alternatif ve bağımsız tiyatrolarda bir devamlılık problemi vardır ve bu sıkıntılar pandemi öncesinde de mevcuttur.

Türkiye'de tiyatroların devamlılık sorunu tartışması güncel ve yakın geçmişe⁴⁶ odaklanan tespitler ve çözüme dair alandaki eyleyicilerin talepleri etrafında yürütülmektedir. Bununla birlikte gösterim sanatlarında performansa özgü sebeplerin de bu sıkıntılara neden olduğu ifade edilebilir. Türk tiyatrosunun ve benzer biçimde Batının alternatif tiyatro geleneğinin 1960'lar sonrasında yaşadığı problemler⁴⁷ bunu teyit eder. Sevinç Sokullu, Batıda 1960 ve 70'li yılların alternatif tiyatro organizasyonlarının yaşadığı kimlik problemini yorumlamıştır:

“Her avant-garde akım karşı çıktığı orta sınıfın popüler zevki tarafından benimsenip yerinde bir deyimle silahsız bırakılır. Gerçekten, geleneksel tiyatroya karşı çıkan bu topluluk gösterileri, popüler yayın organları tarafından kamuoyuna tanıtıldı. Bunların çarpıcı yenilikleri bir moda olarak benimsendi. Benimsenme ve onay bu tiyatronun karşı çıkış hedeflerini yitirmelerine neden oldu. Asıl amaç ve anlamları işlevini yitirince geleceği olmayan boş kalıplar, biçimler olarak kaldılar.”⁴⁸

Dolayısıyla devamlılıkta ortaya çıkan sıkıntıların yalnızca günün ekonomisine, kamu politikalarına ve kültürel alanda dönemin rüzgarlarına indirilemeyeceği sonucu çıkarılabilir. Bu makalede önerilen seyirci ve topluluk odaklı sürdürülebilirlik yaklaşımı sembolist antropoloji, performans araştırmaları ve toplumsal bilimlerden referanslarla yapıcı bir önerinin geliştirilebileceğini öne sürmektedir.

Toplumsal bir ritüel olarak tiyatroya seyircilerin katılımı öncelikle ele alınabilir. Seyirciler kendilerini tiyatronun tekrar eden performansları ile oluşturduğu bir imgenin içerisinde hissettikleri zaman tiyatro kumpanyası ve seyirciler arasında bir bağ oluşmuş olur. Bu imge özünde seyirciler tarafından performansın toplumsal ve kültürel olay⁴⁹ olarak algılanmasıyla tarif edilebilir. Aslında performansla oluşan bir kumpanya kimliği betimlenmektedir. Kimlik sorununu ele alan Aslihan Ünlü'ye göre kendini bir imge ile tarif edemeyen kurumların bir kimliği yoktur. Bu tip organizasyonlarda kimlik sorunu vardır. Ancak kimlik kavramının “sınırları net bir şekilde çizilmiş hatta üç beş sözcükle ya da cümleyle ifade edilebilen bir şey olmadığına, canlı, değişken bir kavram olduğuna dikkat edilmelidir.”⁵⁰ Kimlik sorununa

46 Çalışmanın önceki bölümlerinde betimlenen tiyatrolar, devamlılık sorunu için yapılan ekonomik ve kamu yönetimine dair tespitler ve 2000'ler sonrası Türkiye'de yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümler.

47 Sokullu, “Alternatif Tiyatro Serüveni,” 76.

48 A.g.e, 76.

49 Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction* (New York: Routledge, 2004), 21.

50 Aslihan Ünlü, “Tiyatromuzda “Kimlik Sorunu” Üzerine Düşünceler,” *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 7, (2007): 37.

genellikle estetik ve tüketim odaklı ekonomik bakış açısı ile yaklaşmaktadır. Aslıhan Ünlü ise aynı çalışmasında Patrice Pavis'e gönderme yaparak kimlik sorununun “toplumsal, ekonomik ve antropolojik bir kuram olmadan” çözülebileceğini sanan salt estetik ve tüketici bakış açısını eleştirir.⁵¹ Aslıhan Ünlü'nün de ifade ettiği gibi performans araştırmaları temelinde bir kuramsallaştırmaya ihtiyaç vardır. Bu tariflere uygun biçimde Türkiye’de bağımsız performans alanında kendini konumlayan tiyatrolar ilginç bir kimlik problemi yaşamaktadır.

Kumpanya imgesi veya bir tür ekip kimliği üzerinden seyircilerin gösterimlere katılımını sorgulayan bir ilişki düşünülebilir. Bir toplumsal ritüel olarak tiyatroya katılım arzusunu oluşturabilecek yöntemler; performansa özgü fenomenlere dayalı bir kumpanya imgesi veya kimliği yaratma dramaturjisine bağlı kalan alternatif alandaki ekipler tarafından izlenebilmelidir. Bağımsız tiyatrolar, ancak böyle bir politikayla seyircilerin gündelik hayatın kültürel etkinliğe katılım zamanını değerlendirdiği ve ana akıma karşı bir opsiyon olabilirler. Seyircilerin bu seçimi aynı zamanda politik bir tavidir; çünkü ana akıma alternatif bir gösterim pratiği özellikle tercih edilmiştir. Tüm bu kavramsallaştırmayı doğrular bir biçimde bu politik tavrın seyirciler tarafından seçilebilirliği ancak alternatif alandaki eyleyicilerin ve organizasyonların sınırları belli olan bir estetik ve de toplumsal kimliğe sahip olabilesine bağlıdır. Bu da doğrudan performansla ilişkilidir. Seyircilerin ekip içerisinde hissetmesi; bağımsız tiyatronun gösterimlerini takip etme ve toplulukla bir olabilmek arzusuyla beraber etkinlik katılımını doğurur. Örnek vermek gerekirse “...topluluğunun gösterimleri bizim bir ritüelimiz oldu. Hiçbirini kaçırmamaya özen gösteriyoruz” gibi bir cümle alanın içinde yer alan seyirciler tarafından sıklıkla dile getirilir.

Seyircinin gösterimlere katılımını performans olayına ilişkin ve ritüel kavramsallaştırmasıyla açıklayan önerinin bir diğer yaklaşımı ise performans anında oluşan ve antropolojiden ödünç alındığı söylenebilecek kavramlardır. Seyircinin, performansın icracısıyla birlikte katılımcısı olduğu kabulüyle seyirci ve icracılar arasında doğan bir “seyirci-kumpanya topluluğu” oluşturabilen tiyatrolar sürdürülebilir bir hayat potansiyeline sahiplerdir. Bu “seyirci-kumpanya topluluğu” performans araştırmalarının konusu olan ritüele özgü *anti-yapı*, *communitas* ve seyircilerin etkinliğe yeniden katılma isteği gibi kavramlarla ifade edilebilir. Performans olayına özgü bu mekanizmalar antropolojik bağlamda ritüele aittirler. Bununla birlikte günümüz gösterim sanatlarında (*liminoid* etkinlikler) da bu yapılar benzer işlevleriyle mevcuttur.⁵² Bu mekanizmaların işlevi performansın katılımcıları etkileyip dönüştürmesini ve yeniden bir topluluk yaratabilmesini sağlamaktadır.⁵³ Seyircilerin icracı ekiple birlikte büyük bir topluluğa aitmiş gibi hissetmesi ritüel performansına özgü bir fenomen olan *communitas* ile açıklanabilir.

51 Ünlü, “Tiyatromuzda “Kimlik Sorunu” Üzerine Düşünceler,” 37.

52 Victor Turner günümüz *liminal* performansına *liminoid* etkinlikler tanımlaması yaparak gösterim sanatları ve ritüeli benzeştirmektedir. Richard Schechner de aynı kavramsallaştırma üzerinden performans kavramını açıklamaktadır.

53 Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: New York City Performing Arts Journal Publications, 1982), 28.

Bunun için tiyatronun seyircinin gözünde imgelenebilecek bir modelinin tiyatro tarafından üretilebiliyor olması gerekir ki seyirci hangi sınırlar içerisinde tarif edilebilen bir yapıya ait olduğunu tanımlayabilsin. Bu imgeye tiyatronun kimliği denilebilir.

Bu çalışmada performans araştırmalarından referansla önerilen ritüel yaklaşımında; gösterim sırasında herkesin kendini bir arada ve tekmiş gibi hissetmesi, tiyatro başlamadan önceki toplumsal hiyerarşinin yıkılıp parçalanması ve yatay bir hiyerarşi içinde toplumsal karşı yapının (*anti-yapı*) oluşması ele alınmıştır. Aynı anda gülen, ağlayan, aynı düşünceyi taşıyan seyirciler arasında sıklıkla "...topluluğunun oyununda tüm salon tek nefeste son sahneyi izledik" gibi cümleler kurulabilir. Tiyatro gibi *liminoid* etkinliklere spor maçları ve konserler de örnek verilebilir. İcracı ve katılımcı beyinlerin bir olduğu ve ruhların alev aldığı bu anlar yeni topluluklar kurabilme potansiyelindedir ve alternatif bir topluluk üretebilme mekanizmalarına sahiptirler. Victor Turner'ın ritüel araştırmalarında incelediği *anti-yapı*⁵⁴ terimi bu mekanizmaları açıklar. *Anti-yapı* ile toplumsal hiyerarşinin kırılıp yeni bir katılımcı-icracı hiyerarşisinin olduğu kaotik bir eşiklik zamanı tarif edilir. Gösterim sanatları performansları, toplumsal hiyerarşinin dağıldığı, izlenme, şahit olma, gözetleme, yanılısma, haz alma ve icracı ile bir arada hissetme ve bu hissi birlikteliğin *communitas* olarak tarif edilebildiği,⁵⁵ davranışsal karşılıklı olayların meydana geldiği,⁵⁶ eşikte bir zaman aralığında seyirci ve icracılar arasında derin bir topluluk bağının olduğu büyümlü bir anın⁵⁷ veya 'topluluk duyumu'nun⁵⁸ meydana geldiği uçucu fakat katılımcılarda iz bırakan yapısı ile ritüele yaklaşmaktadır. Özellikle Victor Turner'ın ve Richard Schechner'in ifade ettiği biçimde tiyatro performansı antropolojiden devşirilen bir terim olan ritüele benzer bir olaydır.⁵⁹ Bu benzeştirme yalnızca icracıların danslarında, taklitlerinde ve hareketlerinde gözlemlenen kurgulardan kaynaklanmaz. İşlevsel bağlamda ve kültürel niteliğiyle ritüel ve tiyatro alanında performans bağlamında bir benzerlik kurulur. Gösterim sanatları ritüele benzeyen etkinliklerdir ve *liminoid* etkinlikler olarak kategorileştirilebilir.⁶⁰

Bu makalede, gösterim sanatlarında ve bağımsız tiyatrolar özelinde, icraya seyirci katılımı ile bağımsız tiyatroların devamlılığı arasındaki ilişkiyi temellendirmek amacıyla önerilmekte olan; ritüelin fonksiyonuna dair üçüncü yaklaşım, toplumsal alanda kişilerin eylemleri üzerinedir.

54 Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Londra: Routledge, 1969) 97-100; Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Londra: Cornell University Press, 1974), 23,36,45,50; Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: New York City Performing Arts Journal Publications, 1982), 28.

55 Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 94-131.

56 Dell Hymes, "Breakthrough into Performance," *Folklore: Performance and Communication* içinde, ed. Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein, (Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2013), 81.

57 Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, 48.

58 Eric J. Arnould, Linda L. Price, "River magic: Extraordinary experience and the extended service encounter", *Journal of Consumer Research* 20, no.1 (1993): 27,34,35.

59 Performans Araştırmaları alanında özellikle Richard Schechner ve Victor Turner'ın yapıtları temel kaynaklardır ve Tiyatronun 'ritüel' ile ilişkisini etraflıca aydınlatırlar.

60 Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, 48.

Richard Schechner'e göre göre tiyatro performansı; tekrar eden bir gündelik eylem ve olaydır,⁶¹ aynı zamanda bir davranış olarak performanstır.⁶² Tiyatro tekrar eden bir olaydır çünkü gösterimdeki aksiyon gerçek hayatta var olan çeşitli eylemlerin bir sentezidir. İcracılar prova ettikleri eylemleri gösterim sırasında tekrar yaparlar. İcracılar rollerini her gösterimde tekrar oynarlar. Roller gündelik hayatta gerçekleşen çeşitli kişilerin eylemlerine referansla yazılır dolayısıyla geleneksel anlamda metin bazlı tiyatrodan bahsedilecekse metindeki karakterler ikinci defa bir eylemi gerçekleştiriyordur. Tiyatro kumpanyası bir gösteriyi defalarca tekrar eder. Tiyatro kumpanyası kendisini temsil eden farklı oyunları bir veya daha fazla sezon içinde sürekli tekrar ederek organizasyonun eylemlerini gerçekleştirir. Seyirciler tiyatroya gelerek tiyatro eylemine katılma pratiğini tekrar eder. Seyirciler tiyatroya gelerek icracı kumpanyanın kimliğini tekrar deneyimlerler. Tüm bu tekrarlar birer performanstır ve performanslar iki defa tekrar eden, eski haline iade edilen, restore davranışlardır.⁶³ Richard Schechner'in açıkladığı performans ve ritüel benzeştirmesi, Erwing Goffman'ın tanımladığı anlamda performans kavramından yararlanır. Erwing Goffman'a göre performans kişinin toplum içerisinde büründüğü bir sosyal roldür.⁶⁴ Sosyal roller ve kişinin bu performansı, benliğin gündelik hayatta temsilinin bir çeşididir. Seyirci de gösterim sırasında kendi rolünü oynar. Sosyal roller 'gündelik hayat içinde icra edilen' davranışlardır⁶⁵. Tiyatroya seyircilerin katılım isteği; buradan hareketle çeşitli vakitlerde tekrarlanan bir kültürel eylem pratiği olmasıyla bir icra olayıdır. Toplumsal bir rol olarak katılımcı performansıdır. Aynı zamanda icracı kumpanya ve de katılımcılar açısından da kültürel bir performanstır. Tiyatroya gitme eylemi toplumsal hayatta bir performanstır ve tüm bu özellikler dolayısıyla bir ritüeldir yorumu yapılabilir. Camiye veya kiliseye gitmek, kahvehaneye gitmek, arkadaşlarla saklambaç oynamaya çıkmak gibi. Seyirci ritüeli olarak performans; seyircinin ajandasında bir çarpı işareti haline gelmektir. Ritüel benzeştirmesi, bir yandan da seyircilerin ilgili tiyatro gösterimlerine katılım isteğini ifade eder. Bir diğer anlamıyla da performans sırasında gerçekleşen ve toplumsala yansıyan ritüele özgü fenomenleri betimler. Ritüel kavramı ekseninde performans odaklı tüm bu kavramsallaştırma, ritüele özgü mekanizmaların tiyatro performanslarında da çalışır durumda olduğunu kanıtlar niteliktedir. Buradan hareketle seyircinin bağımsız performans ekibiyle kendini aynı topluluk içinde hissetmesi, etkinliğe tekrardan katılım davranışının ve gösterime ait ritüele benzer olayların çözümlenmesiyle yorumlanabilir.

Richard Schechner, tiyatro, performans ve ritüel arasındaki ilişkiyi çok güzel bir biçimde anlatır. Ona göre ritüel ve tiyatro performansı bir ardıllık ve öncülük hiyerarşisinde olmadan,

61 Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1985), 35,40. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt3fhjzs>.; Restore davranış terimi yalnızca gösterim sanatlarını değil gündelik hayattaki tüm davranışların belirsiz bir ilk versiyona referansla yapıldığını ifade eder.

62 Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introductio* (New York: Routledge, 2004), 20,21.

63 Richard Schechner, *Performance Theory*, (New York: Routledge, 2004), 152-156.

64 Erwing Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Anchor Books, 1959),10-46.

65 Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 10-46.

iç içe geçen ve birbirinden beslenen olaylardır.⁶⁶ Tiyatro ve ritüel arasında bir öncelik veya tarihsel evrimsellik gibi bir ilişki olmadığını belirten Richard Schechner,⁶⁷ tiyatronun kökeninin ritüel olduğu savını reddeder. Her tiyatro performansında ritüel özellikleri bulunduğu kadar ritüel performansında da tiyatro bulunduğunu anlatır. ‘Etkililik ve Eğlence’ ikilisi⁶⁸ olarak belirttiği bu dikotomi içinde gösterimlerin, sahnelemelerin ve performansın tiyatro veya ritüel olarak tanımlanabileceğini ortaya koymuştur.

Özetlenecek ve ‘gösterimsel’ yönü vurgulanacak olursa endüstrileşme sonrası günümüz toplumunda gösterim sanatları *liminoid* faaliyetlerdir.⁶⁹ Ritüele dair katılımcıları etkileyen olgular liminoid etkinliklerde de mevcuttur. Bir serbest zaman aktivitesi olarak tanımlanan *liminoid* etkinliklere, dans, tiyatro, performans sanatı, müzik topluluklarının konserleri, stadyumlarda oynanan futbol maçları örnektir. Ritüel performansına ait bir kavram olan *liminal* zaman ve oyunbaz doğası; *communitas* fenomenini ortaya çıkarır. Modern sonrası toplumun gösterim sanatlarını da içine alan serbest zaman etkinliklerinde de seyirciler ve topluluk arasında *communitas* gerçekleşmektedir. Victor Turner yarışmacı sporların bile bir *liminoid* etkinlik olarak, bir ruhsal bütünlük ve topluluk hissini yaratabileceğini ifade etmiştir⁷⁰.

Böylece tiyatro seyircilerinin tekrar eden bir kültürel performans içerisinde oldukları ve bu performansı oyuncularla birlikte icra ettikleri sonucuna varılabilir. Seyircilerin tiyatrolara gelmesi, tekrar eden bir rutin ve toplumsal bir etkinlik olma özelliğiyle performanstır ve ritüel olarak yorumlanabilir. Ritüelin topluluk oluşturma ve tekrarlanma işlevleri bağımsız tiyatrolar için devamlılığın anahtarlarından biridir. Alternatif ve bağımsız alanda eyleyen organizasyonlar, sermaye ve ticari ilişkilerden öte seyirci etkileşimi ve topluluk hissi üzerinden tarif edilebilecek ‘girdi’ ile sürdürülebilirliğini sağlayabilir. Bu etkileşim, performansın; icracı yapıda kimlik oluşturan, katılımcılarda iz bırakan, kültürel alanın gösterim sanatlarına ait alternatifine özgü seyirci topluluklarını oluşturma potansiyeline sahip, ritüele benzer mekanizmaları ile mümkündür.

6. Sonuç

Bu çalışma bağımsız tiyatroların devamlılık problemini betimlemekte ve katılımcılar ile tiyatro topluluğu arasında oluşan etkileşimi, ritüel üzerinden tartışarak, performans odağında kuramsal bir öneri getirmektedir. Performansın sürdürülebilirliğe etkisi kısaca ‘kaliteli’ ve ‘iyi işler’ yapan ‘seyirciye dokunabilen’ oyunlar yapmaktır denilebilir. Fakat bu tarifler tiyatro performansının veya tiyatronun ritüele ait mekanizmalarının topluluğun yaşam döngüsündeki etkisini tanımlayabilmekten uzaktırlar. Daha çok tek bir performansa ait beğeni seviyesini

66 Schechner, *Performance Theory*, 152-156.

67 A.g.e 152-156.

68 A.g.e. 130-134.

69 Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, 32,33,

70 A.g.e, 58,59.

ölçmeye yarayan tanımlardır. Bununla birlikte tiyatro, bir toplumsal olay olarak ele alındığında, tiyatro topluluğunun performansı jurnalistik oyun eleştirisi kulvarından çıkıp akademinin konusu haline gelmektedir. *Limnoid* doğası, icracı ve seyirci arasında diyalojik akışkanlığı ve geri beslemeli icracı ve katılımcı döngüsü düşünülmeden tiyatro performansı ekonomi bilimi veya sanat yönetimi disiplinlerinin ele aldığı metotlarla analiz edilemez. Devamlılık ve hayatta kalma, sadece kâr maksimizasyonu ilkesi üzerinden yapılan kuramsallaştırmalarla açıklanamaz. Her ne kadar sanat yönetimi disiplini performansın uçuculuğu, tekrar edilemezliği ve tahmin edilemezliği üzerinden teorilerini geliştirmiş olsa da topluluk yani ‘gösterim sanatları kurumu’ sabit veya projeye özel olarak değişen sağlam veya gevşek fakat yine de tanımlı bir organizasyon ve de bir yapı olarak görülmüştür. Oysa gündelik hayatın ticari ilişkilerinde mal ve hizmet aktarımına göre kurulan işletme ve organizasyon sürdürülebilirliği ilkeleri işletme biliminin temellerinde mevcuttur. Sanat kurumu işletmeciliği veya sanat yöneticiliği disiplinleri yönetim bilimlerinin en temelinde kâr maksimizasyonunu hedefleyen bakış açısını esnetmesine rağmen yine de özellikle bağımsız performans sanatlarında tam anlamıyla çözümler getirememiştir. Ticari tiyatrolar veya kökleşmiş devlet kurumları için bir yönetim ve devamlılık mekanizması öneren bu disiplinler bağımsız performans konusunda tek kişilik performans ekiplerini bireysel performansın gelip geçiciliği sebebiyle konu dışı bırakmışlardır. Kumpanyalar için ise ticari tiyatrodaki geçerli olma ihtimali yüksek olan sanat yönetimi şablonlarının bu alana uydurulması söz konusudur. Bağımsız tiyatrolar ve performans toplulukları konusunda yönetsel bir yaklaşımdan çok tarihçelendirme daha yaygındır.

Bağımsız performans topluluklarının ekonomi ve kamu politikalarıyla ilgili sıkıntılarında 2020 yılıyla birlikte Covid-19 pandemisi eklenmiştir. Pandemi ve ona bağlı etkiler, fiziksel biraradalık gerektiren gösterim sanatlarında neredeyse yok edici denilebilecek bir sürece yol açmıştır. Basında yer alan röportajlar ve makalelerde ulusal çapta problemler vurgulanmıştır. Fakat performansın kendisine ait konulara pek fazla değinilmemiştir. Türkiye’de yapılan araştırmalarda performansın kendisi; yorumlanması jurnalistik eleştiriye devredilmiş bir alan olarak gözükmektedir. Oysaki devam edemeyen bir gösterim sanatları organizasyonu için performansa bağlı sebeplerin öncelikle incelenmesi gerekir.

Devamlılık sorununun finansman ve maliyetler ile ilgili olduğuna dair ön kabul sorgulanmaya açıktır. Alanın ve toplumun değişen koşullarının sebebiyet verdiği, topluluk kimliğinde meydana gelen “iç boşalması”, önemli bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Bağımsız tiyatrolarda devamlılık probleminin ana unsurunun; toplumun veya gösterimlere ilgi duyan seyircinin kültürel ihtiyaçlarındaki dönüşümlerine cevap veren, bunları besleyen veya bunlara karşı gelecek ihtiyaçları çarpıştıran kodların, bu ekiplerde zamanla erozyona uğraması olduğuna dair bir yorum yapılabilir. Bu erozyon ana akım tarafından nitelik kopyalamasıyla üretilmiştir. Buradan hareketle alternatif veya bağımsız tiyatro topluluklarında dönüşüm ve değişim mecburiyeti vardır yargısına varılabilir. Ana akımın çaldığı rolleri yeniden üretemeyen veya bunu üretecek mekanizmalardan yoksun bağımsız sanat girişimleri yok olmaktadır.

Seyirci katılımını odağına alan, ritüele ve performans pratiğine bağlı nedenler ile sürdürülebilirliğin formüllerinin aranmasına dair tartışma; alanda önemli bir etki yapabilir. Sürdürülebilirlik sorununu inceleyen, performans ve ritüel ekseninde, toplumsal ve kültürel odaklı kuramsallaştırmalar bu etkiyi ortaya çıkaracaktır. Bir seyirci-topluluk ritüeli yaklaşımıyla, ihtiyaçlar ve tatmin kategorisinde, bağımsız tiyatroların seyircinin ajandasında tekrar eden bir uğrak yeri ve bir ritüel haline gelebilmesi; devamlılık ve toplumsal ritüel arasındaki ilişki üzerinden okunabilir. Kavramsal çerçevenin de ortaya koyduğu üzere; tiyatro performansını seyirci ritüeli haline getirecek pratikleri arayan bir bağımsız tiyatro yönetimi yaklaşımı; gösterim sanatlarında devamlılığın anahtarı olabilir. Performansa odaklanan ve seyircilerin de içinde bulunduğu tasavvur edilen bir topluluk fikriyle, seyirciye ve dolayısıyla toplumsal koşullara uyumlanan, yeni fikirlerle kimliğini kaybetmeden kabuk değiştirme dinamiklerine sahip topluluk stratejileri ve politikalar, bağımsız tiyatroların sürdürülebilirliği için ufuk açıcı olabilecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

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.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Akdede, S. Hadi. "Covid-19 ve Özel Tiyatroların İktisadi Durumu." *Journal of Life Economics* 8, no.1 (2021): 29-34. <https://doi.org/10.15637/jlecon.8.1.03>.
- Arnould, Eric J., Er L. Price. "River magic: Extraordinary experience and the extended service encounter." *Journal of Consumer Research* 20, no.1 (1993): 24-45.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2004.
- Çalışkan, Işıl. "Acilen çözülmezse tiyatroyu kapatıyoruz." *Birgün*, 19.09.2020, Erişim 10 Eylül, 2022. <https://www.birgun.net/haber/acilen-cozulmezse-tiyatroyu-kapatiyoruz-316143>.
- Ece, Özlem. "Pandemi Sırasında ve Sonrasında Kültür-Sanat." *TRT Akademi* 5, no.10 (2020): 882-887. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trta/issue/56639/787270>.
- Elmacioğlu, Lale. "Pandemide evindeki eşyaları satarak geçinen tiyatrocular varken, devlet desteğinden kozmetik ve inşaat şirketleri yararlanıyor." *Independent Türkçe*, 27.03.2021, Erişim 05 Ağustos, 2022. <https://www.indyturk.com/node/336286/k%C3%BC1t%C3%BCr/pandemide-evindeki-e%C5%9Fyalar%C4%B1-satarak-ge%C3%A7inen-tiyatrocular-varken-devlet>.
- Erkan, Tamer Can. "Alternatif Tiyatrolar ve Sürdürülebilirlik Sorunu." Yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi, 2016.
- Erkoç, Gülayşe. "Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 12, no.12 (1995): 17-25. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000194.

- Goffman, Erwing. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.
- Hemiş, Özlem. "Origins and Developments: A Brief Overview." *Theatre Research International* 44, no.3 (2019): 296-298. doi:10.1017/S0307883319000336.
- Hymes, Dell. "Breakthrough into Performance." *Folklore: Performance and Communication* içinde, ed. Dan Ben-Amos and Kenneth S. Goldstein, 11-74. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2013.
- İleri, Esin. "Salgın günlerinde bağımsız tiyatrolar ne istiyor?." *Gazeteduvar*, 05.04.2020, Erişim 10 Ağustos, 2022.
- Karaboğa, Kerem, Yavuz Pekman, Fakiye Özsoysal ve Metin Balay, *Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları. Cilt I-II-III*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, 2011.
- Karagül, Cansu. "Bourdieu'cu Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar." Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2014.
- Öz, Bengi Heval ve Belkıs, Özlem. "Türkiye'de Alternatif Tiyatro Yapılanmalarında Kadın Liderliği ve Bir Örnek: Yeşim Özsoy-Galataperform." *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat* 2, no.2 (2017): 1-22.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2004.
- Sokullu, Sevinç. "Alternatif Tiyatro Serüveni." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 8, no.8 (1988): 51-76.
- Taniş, Edanur. "Tiyatrolar bir bir kapanıyor – Öykü Sahne seyircilerine veda ediyor: "Şimdi destek göremeyeceksek ne zaman göreceğiz?." *medyascope.tv*, 8.11.2020, Erişim 10 Temmuz, 2022.
- Tekerek, Nurhan. "Bellek, Gelenek ve Köy Tiyatrosu Geleneğimiz." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 29, no.29 (2010): 25-42.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Londra: Routledge, 1969.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Londra: Cornell University Press, 1974.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: New York City Performing Arts Journal Publications, 1982.
- <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Sinema-ve-Gosteri-Sanatleri-Istatistikleri-2021-45743>.
- Ünlü, Aslıhan, "Tiyatromuzda "Kimlik Sorunu" Üzerine Düşünceler", *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 7, (2007): 36-41.
- TÜİK. "Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri." *TÜİK*, 14.06.2021, erişim 18 Ağustos, 2022. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2020/04/05/salgin-gunlerinde-bagimsiz-tiyatrolar-ne-istiyor>
- <https://medyascope.tv/2020/11/08/tyatrolar-bir-bir-kapaniyor-oyku-sahne-seyircilerine-veda-ediyor-simdi-destek-goremeyeceksek-ne-zaman-gorecegiz/>.
- "Türkiye Tiyatrosunun 2021'i", *evrensel.net*, 30.12.2021, Erişim 09.20.2022, <https://www.evrensel.net/haber/451399/turkiye-tyatrosunun-2021i>.
- Çalışkan, Işıl. "Kış sahnelerde sert geçecek." *Birgün*, 13.05.2022, Erişim 21 Eylül, 2022. <https://www.birgun.net/haber/kis-sahnelerde-sert-gececek-391538>.
- Milliyet Sanat*. "41 tiyatro: "Alternatif tiyatro vardır!." 28.05.2014, Erişim 14 Temmuz, 2022. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sahne-sanatleri/41-tyatro-alternatif-tyatro-vardir-/4019>.
- tyatrolar.com.tr*. "Topluluklar." Erişim 10 Eylül, 2022.



İran Tiyatrosu'nda Modern Bir Matem Töreni: *Şehr-i Kissa* *A Modern Mourning Ritual in Iranian Theater: The City of Tales*

Sevâl Günbal Bozkurt¹ 



¹Dr. Öğretim Görevlisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: S.G.B. 0000-0001-5564-0572

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Sevâl Günbal Bozkurt,
İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü,
Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul,
Türkiye
E-posta/E-mail: seval.gunbal@medeniyet.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.11.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
18.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
02.12.2022

Kabul/Accepted: 19.12.2022

Atıf/Citation:

Günbal Bozkurt, Sevâl. "İran Tiyatrosu'nda Modern Bir Matem Töreni: *Şehr-i Kissa*" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 175-195.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1198174>

ÖZ

Bu çalışmada İran halk edebiyatını ve kültürünü tiyatro eserlerinde kendine has bir üslupla yorumlayan Bijan Müfid'in hayatına ve eserlerine değinilecek olup, *Şehr-i Kissa* adlı eseri üslup ve muhteva yönünden incelenecektir. *Şehr-i Kissa* yazarın başyapıtı niteliğinde olup, İran tiyatrosunda birçok defa sahnelenmiş ve daha sonraki yıllarda gerek radyo oyununa gerekse beyaz perdeye uyarlanmış. Müfid, bu eserinde kukla oyunundan siyah-bâzi'ye, tâziye'den novhe-hâni'ye varıncaya kadar geleneksel İran tiyatrosunun farklı türlerinden istifade etmiştir. Geleneksel formları modern bir dille oyunlarında harmanlayan yazar, bu anlamda Modern İran tiyatrosunda ilk denilebilecek bir yoruma yer vermiştir. *Şehr-i Kissa*, her ne kadar çocuk oyunları arasında gösterilse de, o hicivlerle dolu bir dramdır. Zira oyunda, kendine yabancılaşan ve kimliğini kaybeden modern insana yakın bir ağıt söz konusudur. Alegorik bir oyun olan *Şehr-i Kissa*'da bireyin yaratılıştan gelen özelliklerini yitirmesi pahasına toplumda kendine bir yer edinebilme sürecine, kimliğini/kişiliğini ispat edebilmesi uğruna verdiği mücadeleye ve bu mücadelenin sonunda giderek kendinden uzaklaşmasına vurgu yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bijan Müfid, *Şehr-i Kissa*, İran Tiyatrosu, Tâziye, Kimlik

ABSTRACT

This study addresses the life and works of Bijan Mofid, who interpreted Iranian folk literature and culture in theater works with a unique style, and examine his work *The City of Tales* in terms of style and content. *The City of Tales* is the author's masterpiece and was put on stage many times in Iranian theaters, in addition to being adapted for both radio play and the cinema in later years. In *The City of Tales*, Mofid benefited as much as possible from different types of traditional Iranian *siyah-bazi* theater and such forms as puppet plays and elegy recitation from the condolence culture. The author blended traditional forms with a modern language in his plays, which included an interpretation that could be called a first in modern Iranian theater in this sense. Although *The City of Tales* is shown among children's plays, it is a drama full of satire, for the play is a lament for modern humans who have become alienated from themselves and lost their identity. *The City of Tales* is an allegorical play that emphasizes the process of gaining status in society to be at the cost of losing one's inherent characteristics, people's struggle to prove their identity/personality, and estrangement from the self at the end of this struggle.

Keywords: Bijan Mofid, *The City of Tales*, Iranian theater, Condolence, Identity



EXTENDED ABSTRACT

The City of Tales (Shahr-e Ghesseh) was written in 1967 by Bijan Mofid, who was born in Tehran and raised in an artistic family. The play received an award at the 2nd Shiraz Arts Festival in 1968. The play was adapted to cinema and continued to be aired on television after the Iranian Islamic Revolution. However, after a while, Bijan Mofid emigrated to the USA as he could no longer get permission to stage and publish his plays in Iran. Mofid continued his career as a playwright and drama director with American artists, and his works apart from *The City of Tales* include *Mah o Palang* [Moon and Leopard] (1968), *Shaparak Khanoom* [Mrs. Butterfly] as his allegorical work in which he used political satire and symbolism the most, and *Jannesar* [Liegeman], which he wrote in the *siah-bazi* [playing black] style of traditional Iranian drama as a strong satire but which could only get permission to be put on stage as a repertoire for workshop members, as it was not approved by the censorship committee. Due to his interest in children's drama, Bijan Mofid started to write children's plays in 1972 under a 10-year cooperation with the *Kanoon-e Parvaresh-e Fekri-e Koodakan va Nojavanan* [Children and Adolescents Intellectual Development Centre], better known simply as *Kanoon*, with titles such as *Kooti and Mooti*, *Don't Die Little Goat the Spring will Come*, *Sohrab*, *Asb va Sanjagak* [Sohrab, Horse and Dragonfly], and *Roobah va Ogab* [Fox and Eagle] being among the first works he produced as a result of this cooperation.

Although *The City of Tales* appears to address children at first sight, it is actually a narrative that focuses on contemporary sociopolitical issues. Mofid used the traditional rhythmic style in the play and turned the play into a musical drama. Mofid's use of animal masks in *The City of Tales* shows that he preferred a familiar narration style frequently used in works ranging from *Kalilah and Dimnah* and *Mantiq-ut-Tayr* [A Conference of Birds] to allegorical stories written by classical period authors such as Mawlana and Ubayd Zakani. Thus, Mofid had adopted the method of reflecting the power of allegory into his works. The play has a poetic narrative that managed to become one of the classical theatrical works of modern Iranian literature, even if it is considered a verse text. When examining the general structure of Bijan Mofid's plays, it can be understood to have its roots in Iranian folklore. In addition to the genres of traditional Iranian theater such as *Ruhowzi* [comic folk drama] and condolence, he frequently used Iranian folk tales in his plays. Rhythm stands out as one of the most important features in Bijan Mofid's theatrical works.

The City of Tales begins with the citizens of the city being introduced one by one with their masks on their faces. The donkey is engaged in wood engraving. The camel makes a living as a storyteller when he cannot earn money from his felt business (in fact, this statement is mentioned twice in the play, which can be interpreted as a criticism emphasizing the economic difficulty experienced by the storytellers of the period). The dog is a herbalist selling aromatic

herbal teas and spices. The crow is busy with gossiping. The horse is in the refinery business. The mule is a blacksmith, the bear is a fortuneteller, the fox is a *mullah* [learned Muslim] teaching at a madrasah. The rooster is a lecturer. The parrot writes poems and publishes them in a magazine. The mouse is unemployed and is just in love, singing sad songs. The frog is a diver, the woodpecker is a carpenter, the owl is a painter, the monkey is a dancer, and the goat is a draper. *Khaleh Sooskeh* [Auntie Cockroach] wanders around in *The City of Tales* in her beauty and is busy with getting the residents of the city to fall in love with her. She chooses the rat from among her suitors and marries him. One day, the elephant accidentally turns up in the city, having fallen and broken his teeth while visiting his cousin. From that point on, the citizens of the city try to find an identity for the elephant, and events develop around this.

1. Giriş

Modern İran tiyatrosunun şaheserlerinden sayılan *Şehr-i Kıs*, İran'da asıl muhatabı olan çocuk seyirci dışında farklı yaş gruplarına sahip insanlar tarafından da sevilmiş ve sinemaya uyarlanmıştır. Eserin yalnızca görsel olarak değil, edebî ve şiirsel açıdan üzerinde durulması gereken bir husûsiyeti söz konusudur. Gerek alegorik bir eser olması, klâsik masal formundan yola çıkarak mizaha ve sonra anlatımını ağıt türünde derinleştirerek drama dönüşmesi ile belki de İran'da yazıldığı zamana dek denenmemiş bir üsluba sahiptir. Eserin bir drama, bir nevî mateme dönüşmeye başladığı yerde İran'daki aşura törenlerini anımsatan, sanki bir taziye törenindeymişçesine novhe-hânî yani mersiye okunması, *Şehr-i Kıs*'nın geleneksel İran tiyatrosundan esinlenerek yazıldığını göstermektedir. Müfid bununla da yetinmez, aynı zamanda hemen hemen bütün eserlerinde kendi bestelediği ve klâsik İran ezgileri ile oldukça benzerlik taşıyan şarkıları da seslendirir. Oyunun insanlara iletmek istediği mesaj, semboller ve maskeler aracılığıyla sahneye taşınır. Fransız yazar Antoine de Saint-Exupery'nin "*Küçük Pren*" (*Le Petit Prince*)'i gibi derin bir anlatımla yoğrulmuştur. Belki de bu açıdan bu iki eser kıyaslanabilir. Ama bu çalışmada şimdiye kadar hiçbir tiyatro oyununun Türkçe'ye tercüme edilmediği Bijen Müfid'in yaşamı, üslubu ve eserleri incelenmeye çalışılmıştır. İran tiyatrosuna dair Türkçe kaynakların oldukça sınırlı olduğu bilindiğine göre bu makalenin İran tiyatrosunun ürünlerini değerlendiren araştırmacılara çalışmalarında yol gösterici olması ve daha sonraki çalışmalarımıza da bir zemin hazırlaması hedeflenmektedir.

Bugüne kadar Bijen Müfid'in eserleri, İran geleneksel tiyatrosu göz önünde bulundurularak incelenmemiştir. Bu bakımdan çalışmamız bu alanda ilk olma özelliği taşımaktadır. Çalışmamıza kaynaklık etmesi açısından Bijen Müfid'in oyun yazarı olarak üslûbunun ve taziye gibi geleneksel İran tiyatrosunun türlerinin incelendiği bazı çalışmalarını burada zikretmekte fayda görülmüştür. Yass Alizâde, *Tales that Tell All: Apolitical Analysis of Folktales of Iran* başlıklı doktora tezinde İran masallarının politik bir değerlendirmesini yapmıştır. Alizâde, tezinin bir bölümünde çocuk masallarından hareketle Bijen Müfid'in bu çalışmamızda incelediğimiz eserini de ele almış olup, *Şehr-i Kıs*'nın politik açıdan bir değerlendirmesini yapmıştır. Alırıza Hasanzâde, *Âsîtanegî-yi İrani ve Bâznemâ-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdegî* adlı makalesinde söylem analizi yöntemini kullanarak Bijen Müfid'in *Şehr-i Kıs* oyununu incelemiştir. Hasanzâde giderek kirlenen bir kültürün etkisi altındaki şehirden, temiz ve saf köye kaçış izleğinde Pehlevî döneminin benzer türdeki diğer eserleri ile *Şehr-i Kıs*'yı karşılaştırmıştır. Prof. Dr. Metin And'ın İran tiyatrosunda taziye türünün ortaya çıkışını ve aşura törenlerinin uygulanışını ele aldığı *Ritüelden Drama, Kerbela – Muharrem – Ta'ziye* adlı kitabında, taziye ile tragedya arasındaki benzerlikler incelenmiştir. Prof. Dr. Mehmet Kanar'ın *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi* adlı kitabında Modern İran tiyatrosunun doğuşuna dair bir bölüme yer verilmiştir.¹ Ancak dilimizde Farsçadan yapılan bazı tiyatro oyunları çevirileri

1 Mehmet Kanar, *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi* (İstanbul: Say Yayınları, 2013).

dışında, geleneksel ve modern İran tiyatrosunu hâkezâ Bijen Müfid gibi İranlı oyun yazarlarını ele alarak onların eserlerini inceleyen kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır.

2. 1950-1970’li Yıllarda İran Tiyatrosu ve Geleneksel İran Tiyatrosundaki Bazı Türler

1920’li yılların başında Rıza Şah’ın iktidarı ele geçirmesinin ardından batı tarzı tiyatro desteklenmeye devam ederken, İslam öncesi İran tarihine ağırlık veren millî bir tiyatro geliştirilmesi çalışmalarına başlandı. 1941 yılında Rıza Şah’ın tahtan uzaklaştırılmasının ardından yerine geçen oğlu Muhammed Rıza Pehlevî döneminde birçok müessese kurulmuştur. Bununla birlikte 1940’lı yıllarda siyasi ve toplumsal alanda önemli gelişmeler yaşanırken, çeşitli siyasi grupların ortaya çıktığı ve idealizm düşüncesinin yaygınlık kazandığı görülmektedir. Tiyatro da bu gelişmelerden etkilenmiştir. Bu anlamda Tahran Konservatuvarı (Hüneristan-i Hünerpîşegî-yi Tehran) faaliyetlerine devam ederken başkent Tahran’da birçok amfitiyatro açılmıştır. Bu dönemi takip eden on beş yıllık süreçte İran tiyatrosunda daha çok batılı yazarların eserlerinden yapılan tercüme sahnelenmiştir. Oyun yazarlığında ise daha sonraki yıllarda bir ilerleme kaydedildiği söylenebilir.

1951 yılına gelindiğinde başbakan Muhammed Musaddık (1258-1345 h. / 1882-1967 m.) tarafından İran Petrol endüstrisinin millileştirilmesi yalnızca siyasi alanda değil, İran’ın kültür ve sanat çevrelerinde de geniş bir yankı bulmuştu. İranlı sosyolog Cemşid Behnam bu dönemdeki kültürel süreci şu sözlerle anlatır: “İkinci dünya savaşının ve İran’daki davetsiz yabancı askeri kuvvetlerin varlığının sonuçları yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştı. Aydınlanma yolunda yeni bir dönem açılmıştı. Batılılaşma yeni bir şekilde yaygınlık kazandı. Yabancı markalar İran pazarlarında yer aldı. Büyük ülkeler İran’da kültür dernekleri kurdular. Bu dönemde Avrupa ülkeleri İran’daki cazibesini yitirirken, Amerika olgu olarak öne çıktı. Batı tesirindeki aydınlar, İstanbul Caddesi (Hıyaban-i İslambol)’ndeki kafelerde toplanarak Sartre, Kafka, Camus ve Steinbeck’in eserlerini tercüme ettiler. *Sohen* dergisi, batıcı aydınların mekânı hâline geldi. Fransız yazar Vercors’nün *Denizin Sessizliği (Le Silence De La Mer)* adlı eseri Farsçaya tercüme edildi. İranlı realist yazar Bozorg Alevî (1283-1375 h. / 1904-1997 m.) ilk kısa öykülerini yayınladı. Fransız yazar Sartre’ın *Saygılı Yosma (La Putain Respectueuse)* adlı oyunu, İranlı oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni Abdülhüseyn Nüşin (1285-1350 h. / 1907-1971 m.) tarafından tercüme edilerek sahnelendi. İranlı besteci ve orkestra şefi Perviz Mahmud, Tahran Senfoni Orkestrası (Orkestr-i Semfoni-yi Tehran)’nı kurdu. I. İranlı Yazarlar Kongresi (Nohostin Kongre-yi Nivîsendegan-i İran) gerçekleşti. Kübizm akımına ait bazı çalışmalar, Tahran’da yeni açılmış olan sanat galerilerinde sergilendi.”² Behnam’ın bu sözleri değerlendirildiğinde her ne kadar önemli İranlı yazarlar bu dönemde edebiyatın farklı dallarında verdikleri eserlerle dikkat çekse de Batılı yazar ve sanatçıların eserlerinin tercüme yoluyla aktarılmasının daha yoğun bir şekilde sürdüğü görülmektedir.

2 Şirin Bozorgmehr, “Goftiman der Arsa-yi Te’atr-i İran ez Ahd-i Nâsirî tâ Pâyân-i Asr-i Pehlevî,” *Mecelle-yi Simya* 1 (1386): 147-148.

Ancak 1953 yılında Musaddık'a karşı yapılan darbeye İran tiyatrosu bir duraksama yaşamıştır. Musaddık hükümetinin düşmesinin ardından ülkede sansür kurumu etkili olmuş, darbe sırasında yakılan Sa'dî Tiyatrosu (Te'atr-i Sa'dî) ciddi zarar görmüş ve tiyatrocuların bir kısmı hapsedilmiştir.³ Bazı İranlı araştırmacılar 1956 yılında kurulan "Millî Sanat Topluluğu" (Gurûh-i Hüner-i Millî), 1964'te kurulan "Dramatik Sanatlar Fakültesi" (Dânişkede-yi Hünerhâ-yi Dramatik) ve 1966 yılında Tiyatro ve Musîki Bölümünün Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine eklenmesi gibi çabaların, Farsça oyun yazımını destekleme ve tiyatro seyircisindeki düşüşü önleme yönünde atılan adımlar olarak değerlendirmişlerdir.⁴ 1950'li yıllarda Millî Sanat Topluluğu (Gurûh-i Hüner-i Millî) en iyi oyun yazarlarını, yönetmen ve sahne oyuncularını bünyesinde toplayarak İran tiyatrosunun gelişmesini sağladı. Bu dönemde özellikle mitolojik, millî tarih ve halk edebiyatı anlatılarından oluşan oyun yazımına ağırlık verilmesi dikkat çekicidir. Bu durum yazarların üslup ve muhteva tercihini göstermesinin yanı sıra siyasi otoritenin tiyatrodaki etkisini de gözler önüne sermektedir.

Söz konusu yıllarda Gurûh-i Hüner-i Millî'nin Sadık Hidayet ve Ali Nesîriyan'ın eserlerini uyarlamasıyla Farsça tiyatro metinlerine doğru bir yönelim oldu. 1958 yılında Mustafa Oskûyî tarafından "Anahita" isimli tiyatro topluluğu kuruldu. William Shakespeare ve Henrik Ibsen'den oyunlar sahnelendi. Tiyatrodaki bu siyasi adımlar doğrultusunda 1956'da kurulan Tiyatro Programları Müdürlüğü (İdare-yi Bernâme-hâ-yi Nemâyiş), birkaç yıl sonra İran Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (İdare-yi Küll-i Hünerhâ-yi Zîbâ-yi Kîşver)'nün kurulmasıyla faaliyetlerini onun bünyesinde sürdürmüştür. Bu devlet kurumlarının amacı İran'da tiyatronun esaslı bir şekilde himaye edilip, tiyatro öğreniminin yaygınlaştırılması ve geliştirilmesiydi. Bu kurumun önemli icraatlarından biri de yayınladıkları "*Tiyatro Dergisi*" (*Mecelle-yi Nemâyiş*)'dir. Ali Asgar Germsîrî, Mehdî Furûğ, Fethullah Vâlâ, Hüseyin Şirvanî gibi İranlı oyuncu ve yazarların işbirliğinde yayın yapan dergi, düzenlediği yarışmalar aracılığıyla Fars dilinde oyun yazımının yanı sıra yabancı dillerden oyunların Farsçaya tercüme edilmesini desteklemiştir.⁵ Bu dönemde tiyatrodaki girişimler ve düzenlenen yarışmalar ile tiyatroya azalan ilginin yeniden canlandırılmaya çalışıldığı ve bu şekilde genç tiyatrocuların teşvik edildiği söylenebilir. Nitekim İranlı akademisyen Yakub Ajend de 1960 ve 70'li yıllarda oyun yazarlarına olan devlet teşviklerinin dikkat çekici boyutlarda olduğundan bahseder. Ajend, bu yıllarda uç ana akımın tiyatro oyunu yazımında çok etkili olduğunu söyler. Bunlardan ilki modern İran edebiyatını teşkil eden oyunlardır. İkincisi geleneksel halk tiyatrosundan ilham alan, üçüncüsü

3 M. R. Ghanoonparvar, *Drama: Encyclopedia Iranica* (California: Mazda Publishers, 1996), 530.

4 Özellikle bu bölümde makalesinden istifade ettiğimiz ve İran'da tiyatro alanında "*Oyun Metinleri Çevirisinin İran Tiyatrosuna Tesiri*" (*Te'sîr-i Tercüme-yi Mutûn-i Nemâyişi Ber Te'atr-i İran*) gibi çeşitli makale ve kitapları bulunan İranlı akademisyen Şirin Bozorgmehr, ilgili makalede 1953 darbesindeki tiyatro yangınından sonra tiyatrodaki işçi ve seyirci kaybına dikkat çeker ve tiyatrodaki bu yeni girişimleri bu sebebe bağlar.

5 Nağme Samini, *Te'atr: Dâ'iretî'l-Ma'ârif-i Bozorg-i İslâmî* (Tahran: Merkez-i Dâ'iretî'l-Ma'ârif-i Bozorg-i İslâmî, 1387), 608.

ise Avrupa'daki avangart tiyatronun tesirinde yazılan oyunlardır.⁶ Nitekim Behram Beyzayî, Ali Nesîriyan, Bijen Müfid, Ekber Râdî, Kûrûş Silahşör ve Peri Sâbirî gibi yeni nesil yazarlar bu dönemde oyunlarını kaleme almaya başladılar.⁷ Hemen hemen birbirinin çağdaşı olan bu oyun yazarları İran tarihi, mitolojik kahramanları, halk hikâye ve masallarını şairane bir üslupla ve çoğunlukla dram türünde yeniden yorumladılar.

1958'de kurulan Dramatik Sanatlar Müdürlüğü (İdare-yi Hünerhâ-yi Dramatik), İran tiyatrosunda bir dönüm noktası sayılmaktadır. Bu kurum 1964'te Kültür ve Sanat Bakanlığı (Vezaret-i Ferheng ve Hüner)'nin bir kolu haline geldi ve tiyatro sanatını geliştirmek için birtakım girişimlerde bulundu. 1964 yılında Kültür ve Sanat Bakanlığı, Mehdî Furûğ'u tiyatro eğitimi üzerine bir fakülte kurmak üzere görevlendirdi ve aynı yıl içinde Dramatik Sanatlar Fakültesi (Dânişkede-yi Hünerhâ-yi Dramatik) ismiyle ya da bugün bilinen adıyla Tahran Sanat Üniversitesi (Dânişgâh-i Hüner-i Tehran) kuruldu. Bu sayede tiyatro, üniversitede de kendine yer bulmuş oldu. Bu fakültede oyun yazarlığı, dramatik edebiyat, tiyatro yönetmenliği, sahne ve dekor tasarımı ve kukla tiyatrosu olmak üzere beş ana bilim dalında dersler verilmeye başlandı. Bir sonraki yıl Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro bölümü açıldı. Bu iki fakültenin de ders içerikleri batıdaki tiyatro okullarıyla aynı doğrultuda olup, bu bölümdeki hocaların geneli batı ülkelerindendi. 1963 ile 1979 arası dönem, Batılı tarzda İran'daki tiyatro faaliyetlerinin en parlak olduğu dönem olarak adlandırılabilir.⁸ 1965 yılına gelindiğinde ise artık İran'ın millî tiyatrosunun korunması söz konusu idi. Sengelec Tiyatrosu (Te'atr-i Sengelec)'nin bu amaç doğrultusunda kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 1967'de devletin desteğiyle Şiraz Sanat Festivali (Ceşn-i Hüner-i Şiraz) düzenlendi. Bu festivalde Robert Wilson, Peter Brook, Victor Garcia, Shuji Terayama gibi farklı ülkelerden gelen tiyatrocu ve yönetmenler eserlerini icra ettiler. 1969 yılında Tiyatro Atölyesi (Kargâh-i Nemâyîş)'in kurulması, İran tiyatrosuna etki eden olaylardan biridir. Bu sahne, beş tiyatro topluluğundan oluşuyordu. Bu topluluğun içinde Bijen Müfid, Ermeni asıllı İranlı tiyatro ve sinema yönetmeni Arbi Hovhannisyan ile Şehir Oyuncuları Topluluğu (Gurûh-i Bâzîgerân-i Şehr)'nu temsil ediyordu. 1972'de Şehir Tiyatrosu (Te'atr-i Şehr) açıldı.⁹ Bu bilgilere bakılarak 50 ile 70'li yıllar arasında İran tiyatrosuna dair genel bir değerlendirme yapılacak olursa, 60'lı yıllarda İran tiyatrosunda yapılan yenilikler, açılan yeni sahneler ve edebiyat-sanat dergileri sayesinde İran tiyatrosunda bir gelişme yaşandığı ve bu gelişmenin 70'li yılların İran tiyatrosunda daha iyi görülebildiği söylenebilir. 1960'lı yılların başından 1979'daki İran İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşuna dek süren bu dönemde geleneksel İran tiyatrosunun farklı formlarında birçok tiyatro oyunu yazılmıştır. Sanatçıların sansürle karşılaşmasına rağmen gerek tiyatrodaki gerekse

6 Yakub Ajend, *Edebiyat-i Modern-i İran. – der Fasile-yi Do İnkılab* (Tahran: İntişarat-i Movla, 1397), 306.

7 Gürûh-i Hüner-i Millî'nin kurulmasının ardından, bu topluluğun bünyesinde yapılan Farsça oyun yazma yarışmasına Ali Nesîriyan ve Bijen Müfid gibi genç tiyatrocular katılmıştır. Ali Nesîriyan, "I. Oyun Yazarlığı Yarışması'nda "Avare Bülbül" (Bülbül-i Sergeşte) isimli oyunuyla birincilik ödülünü almaya hak kazanmıştır.

8 Bozorgmehr, "Goftiman der Arsa-yi Te'atr-i İran ez Ahd-i Nâsirî tâ Pâyân-i Asr-i Pehlevî," 151-154.

9 Samini, *Te'atr*, 609.

öykü ve romanda önemli eserler kaleme aldıkları bilinmektedir. Bu dönem İran tiyatrosunda Gulamhüseyn Sa'edi, Behram Beyzâyî, Ali Nesîriyan, Behmen Forsi, Bijen Müfid ve Abbas Nalbandiyan gibi önemli öykü ve oyun yazarları, yazdıkları eserler ile İran tiyatrosunun gelişimine katkı sağlamışlardır.

Ancak, hem sahne sanatı hem de edebî bir tür olan tiyatronun İran'da ortaya çıkışına değinmek gerekirse, İran'da tiyatronun İslam öncesi döneme dayandığı söylenebilir. Sâsânî hükümdarı Behram Gur (salt. 420-438) zamanında Hindistan'dan İran'a gelen binlerce oyuncu ve müzisyenden bahseden edebî kaynaklar dikkate alınacak olursa, İran'da tiyatronun çok eskiye dayandığı anlaşılmaktadır.¹⁰ İslam sonrası İran tiyatrosunda ise taziye, heyme şeb-bâzî ve siyah-bâzî gibi bazı türler dikkat çekmektedir. Geleneksel İran tiyatrosundaki bazı türlerden özetle şu şekilde bahsetmek mümkündür:

a) Nakkâli (Geleneksel Hikâye Anlatıcılığı): Sözlü halk sanatı olarak bilinen Nakkâli, kahvehane ve meydan gibi yerlerde İran kültürünün önemli unsurlarından biri olan kahramanlık anlatılarının icra edilmesidir. Anlatıcı genellikle belli bir ritimle anlatımına kuvvet katar. İran'ın folklor kültürünü diri tutmada nakkalların önemli bir rolü olduğu bilinmektedir.

b) Arûsek Gerdâni (Kukla Tiyatrosu): Kukla tiyatrosu, gölge oyunu (sâye-bâzî) ve çadır tiyatrosu (heyme şeb-bâzî) olmak üzere ikiye ayrılır. Çadır tiyatrosu diyebileceğimiz *heyme şeb-bâzî*'de seyirciler kuklaları birebir görürken, *sâye-bâzî*'de ise kuklalar doğrudan görünmez, yalnızca onların gölgeleri seyirciler tarafından görünür. Başlangıçta bu ayrıntıya dikkat edilmediğinden bu iki tür benzer kabul edilmiş, ancak tiyatro araştırmacılarının sonraki incelemelerinde bu iki türü birbirinden ayırdığı görülmüştür.

c) Tâziye (Matem Töreni): Ritüel dramatik bir tür olarak kabul edilen tâziye, hicri 61 yılında Kerbela'da yaşanan olayların canlandırılmasıdır. Bu sebeple muharrem ayının ilk on günü boyunca Hz. Hüseyin ve yakınlarının şehadetini konu edinen matem ve anma törenleri yapılır. Bu törenlerde ravzahanlar tarafından İranlı şair Hüseyin Vâiz-i Kâşifi'nin *Ravzatü'ş-Şühedâ* adlı eserinden bazı bölümler okunur. Bilhassa Muharrem ayının dokuzuncu ve onuncu günlerinde yani tâsûâ ve âşûrâda yapılan matem törenlerinin sokaklara taşığı görülür.

d) Siyah-bâzî (Mizah): Siyahi bir kölenin şaşkın, komik hal ve hareketlerini konu alan güldürülerdir. Daha çok maskeli olarak oynanan, kimi zaman doğaçlamaya ve hicve dayanan geleneksel bir tiyatro türüdür. Bu türden *Rûhovzi* diye de bahsedilir. Ancak buradaki fark, kahvehanelerde ya da evlerin bahçesinde bulunan küçük havuzun etrafında bir sahne oluşturulmasıyla temsilin icra edilmesine dayanır.

10 Bu konuda ayrıntılı bilgi için tiyatro yazarı ve yönetmen Behram Beyzâyî'nin "*İran'da Tiyatro*" (*Nemâyiş der İran*) adlı eseri incelenebilir.

3. Bijen Müfid (1314-1363 h. / 1935-1984 m.)’in Yaşamı, Eserleri ve Üslubu

1935 yılında Tahran’da doğan Bijen Müfid, sanatçı bir ailede yetişmiştir. Babası Mirza Golamhüseyn Han Müfid, geleneksel İran kültürüne ilgi duyan bir tiyatro oyuncusudur. Daha çok Firdevsî’nin epik destanı olan Şahnâme’sinden uyarlanan oyunlardaki rolleriyle tanınmaktadır. Annesi Kutsiye Feriver Hanım ise edebiyat öğretmenidir. Ailenin en büyük çocuğu olan Müfid’in kardeşleri; Behmen, Erdoğan, Humen ve Hengâme’dir. Müfid’in kardeşleri de tiyatro ve sinema ile uğraşmışlardır. Behmen Müfid, İran tiyatro ve sinemasında oyunculuğu ile dikkat çeken bir sanatçıdır. Hengâme Müfid ise İran’da çocuk tiyatrosu üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınmaktadır. 1940’lı yılların başında ilkokula başlayan Müfid, babası Gulamhüseyn Müfid’in yanında müzik enstrümanları ve geleneksel tiyatroyla tanıştı.

Lise yıllarında tiyatro faaliyetlerine başladı ve konservatuarı bitirdi. Atallah Zâhid (ö.1370 h. / 1991 m.) ve Ali Asgar Germsîrî (ö.1379 h. / 2000 m.) gibi usta oyuncuların dersler aldı. Bu dönemde dergilerde şiirleri yayınlandı. Liseyi bitirmesinin ardından üniversitede İngiliz Dili ve Edebiyatı okudu. Bu sayede Batı edebiyatı ile tanıştı. Amerikalı yönetmen ve hocaların gözetiminde tiyatro öğrenimi ve yazarlığı üzerine çalıştı. 1956 yılında David Sen ve Quinn Bee gibi tiyatro hocalarıyla birlikte çalışarak, Amerikalı oyun yazarı Tennessee Williams’ın “*Sırça Hayvan Koleksiyonu*” (*The Glass Menagerie*) ve Eugene O’Neill’in “*Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk*” (*Long Day’s Journey Into Night*) gibi oyunların sahnelenmesinde görev aldı. Sahneden biraz uzaklaşarak araştırmaya yöneldi. 1964’te Milli Tiyatro Topluluğu (Gürûh-u Te’atr-ı Milli)’ndan ayrıldı ve bir sene sonra kardeşleri Behmen ve Erdoğan Müfid’in desteğiyle “Tiyatro Atölyesi” (Atölye-yi Te’atr) adında küçük bir tiyatro sahnesi kurdu. Kendisine ait nazım türünde yazdığı birkaç deneysel oyunu sahneledikten sonra kurmuş olduğu tiyatro topluluğunun ilk esaslı oyunu olan “*Masal Şehri*” (*Şehr-i Kısâ*)’ni yazdı. 1967’de kaleme aldığı bu oyun, yıllar içinde Müfid tarafından geliştirildi ve bazı eklemeler yapılarak son şeklini aldı. Şehr-i Kısâ, 1968 yılında 2. Şiraz Sanat Festivali (Dovvomîn Ceşn-i Hüner-i Şiraz)’nde ödül aldı. Oyun sahnelenmesinin ardından seyircinin ilgisiyle karşılaştı ve Tahran’ın yanı sıra diğer şehirlerde de gösterildi.¹¹

1968’de *Ay ve Kaplan* (*Mâh û Peleng*) isimli tiyatro eserini yazdı. Müfid’in bu oyunu 1969 yılında 3. Şiraz Sanat Festivali’nde sahnelendi. Bu sıralarda yeni kurulmuş bir müessese olan Kargâh-i Nemâyiş ile çalışmaya başladı. Bertolt Brecht’in *III. Richar’ın Korku ve Sefaleti* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*) oyununun sahnelenmesinde, Abbas Nalbandiyan’ın *Birdenbire* (*Nâgehan*) oyununda ve *Fedakâr* (*Can Nisar*) adlı komedi türündeki oyunun icrasında rol aldı. Bu çalışmalar, Müfid’in Kargâh-i Nemâyiş ile birlikte yaptığı ilk çalışmalarıdır. 1972

11 Mansur Halec, *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran/Ez Mirza Fethali Ahundzâde Tâ Behram Beyzâyî* (Tahran: Ahteran, 1381), 171.

yılında çocuk tiyatrosuna olan ilgisinden dolayı on yıllığına “Çocuk ve Gençlerin Entellektüel Gelişim Merkezi” (Kânûn-i Perveriş-i Fikrî-yi Kûdekan ve Novcevânan) işbirliğinde çocuklar için tiyatro oyunları yazmaya başladı. *Kuti ve Muti ve Torob*, bu işbirliği sonrası gerçekleştirdiği ilk çalışmalardandır. 1973 yılında *Keçicik Ölme Bahar Geliyor (Bozek Nemir Behar Miyâd)* adlı oyunu ile Şiraz Sanat Festivali'ne tekrar katıldı. 1974 yılında ise *Kelebek Hanım (Şâperek Hanum)* ve ardından *Tilki ve Kartal (Rubâh ü Ogâb)* adlı çocuk oyunlarını kaleme aldı. Şâperek Hanum, Doun Lafon tarafından sahnelendi.¹² Müfid, ilk evliliğini kendisi gibi oyun yazarı olan Feride Fercam ile yaptı ve bu evlilikten Efşin ve Şîma adında iki çocuğu oldu. Fercam'dan boşanmasının ardından 1966 yılında tiyatro sanatçısı Cemile Nidâyî ile evlendi. Nidâyî'den Nîmâ ve Mezda adında iki çocuğu dünyaya geldi. Nidâyî aynı zamanda Şehr-i Kissa oyununda hikâyeyi aktaran kişidir. Müfid daha sonra Nidâyî'den boşandı ve 79 Devriminden kısa bir zaman sonra İran'dan ayrılarak Amerika'ya göç etti. Ölümüne dek Amerikalı bir tiyatro topluluğuyla çalışmalarını sürdüren Müfid, 1984 yılında Los Angeles'ta vefat etti.

Kırk dokuz yaşında vefat eden Bijen Müfid'in yaşamı boyunca birçok eser kaleme aldığı bilinmektedir. Birden çok alana ilgisi ve yeteneği olan Müfid'in oyunlarına bakıldığında ileri derecede mûsikî bilgisine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu özelliğinde sanatçı bir ailede yetişmesinin payı büyük olsa gerektir. Geleneksel tiyatronun halk üzerindeki tesirini bilen Müfid, aynı zamanda Avrupa tiyatrosuna da yabancı değildi. Müfid'e göre bu iki sanat tarzının yakınlaşması, geleneksel ve modern tiyatro yazarlığının birleşmesi anlamına geliyordu.¹³

Bijen Müfid'in oyunlarının genel yapısı incelendiğinde köklerinin İran folklorunda olduğu anlaşılacaktır. Geleneksel İran tiyatrosunun Rûhovzi ve tâziye gibi türlerinin yanı sıra İran halk masalları da oyunlarında sıklıkla başvurduğu türlerdendir. Metin And, tâziyeyi Müslüman toplumlardaki tek dram olarak nitelendirmiştir. And'a göre tâziye, üç büyük çağın tiyatrosu ile ortak özellikler göstermektedir. “*Bunların ilki ve en önemlisi taziyenin Antik Yunan tragedyasına olan yakınlığıdır. İkincisi Ortaçağ dinsel oyunları ve özellikle acı çekme oyunlarına (Passion), üçüncüsü ise çağdaş dram ve özellikle öncü tiyatroya yakınlığıdır.*”¹⁴ İran halkının gelenek ve dini ritüellerinden beslenmek ve bundan modern bir tiyatro eseri ortaya koymak, Batı tiyatrosuyla doğu tiyatrosunun terkiibinden yeni bir üslup meydana getirme çabasında olan Müfid tiyatrosunun en belirgin özelliklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Bu nedenle yazarın eserini kaleme alırken birçok folklorik unsurunun yanı sıra tâziye törenlerinden de etkilenmesi kaçınılmaz olarak görünmektedir. Müfid'in bu üslubu, diğer eserlerinden ziyâde *Şehr-i Kissa* oyununda belirgin olarak öne çıkmaktadır. Oyunun başlarında tilki medresede ders anlatırken öğrenciler tâziye törenindeymişçesine sinelerini dövmeye başlarlar. Hâle Suske'nin oyuna dâhil olduğu sahnelerde ritim giderek yükselir, onun taliplerinden biri de tilkidir. Tilki, şu sözleri bir ravzahân gibi okumaya başlar:

12 Halec, *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran/Ez Mirza Fethali Ahundzâde Tâ Behram Beyzâyî*, 172-175.

13 A.g.e., 176.

14 Metin And, *Ritüelden Drama, Kerbelâ, Muharrem, Ta'ziye*, (İstanbul: YKY, 2002), 93.

“Söyleme! Hâlim harap
Ağlayın Müslümanlar
Ağlayın sevaptır!”¹⁵

Müfid’in bu oyununda dikkat çeken diğer bir geleneksel form da Nakkâli geleneğidir. Nakkâli, terim anlamı olarak Şâhnâme anlatıcılığından (Şâhnâmehânî) farklıdır. Şâhnâme anlatıcılığında râvî, Firdevsî’nin epik destanı olan *Şâhnâme*’nin metnine ve şiir diline birebir bağlı kalırken, Nakkâli’de yine *Şâhnâme*’de anlatılan hikâyelere mutâbık kalsa da bunu nesir biçiminde beyan eder. Bununla beraber nakkâlin anlatımının tesirini artırmak için Şâhnâme dışında diğer kahramanlık destanlarından da yararlandığı bilinmektedir. Nakkâli ve Şâhnâmehânî, Safevîler döneminden 1950’li yıllara kadar İranlıların sözlü gelenek kültüründe oldukça yaygındır.¹⁶ Nakkâli sanatının kendine has bir estetik görüşü vardır ve bu da bazı araştırmacıların onu İran’da tiyatronun ortaya çıkış kaynağı olarak tanıtmalarına sebep olmuştur.¹⁷ Nakkâli sanatının ravzahani, perdedâri ya da şemâil-gerdâni ve Şâhnâmehani gibi bazı özel türleri bulunmaktadır. Bunlar genellikle kahvehânelerde ya da meydanlarda icra edilir. Bunlardan perdedâri, bir kumaşın ya da halının üzerine Şâhnâmeden resmedilen bazı olayların nakkâl tarafından anlatılması şeklindedir. *Şehr-i Kısra*’da devenin, Şirin ve Ferhad’ın minyatürlerinin bulunduğu ve Şirin’in yıkanmak için pınara girişini resmeden kumaşı getirip nakkâllığa başlaması Müfid’in perdedâri sanatından istifade ettiğinin örneğidir.

Ritim de geleneksel tiyatro türlerinin yanında Bijen Müfid’in oyunlarında sıklıkla kullandığı önemli bir öge olarak ön plana çıkmaktadır. Musîkinin oyunu kuvvetlendirdiğine inandığı için buna oyunlarının icrasında bilhassa yer verdiğini söylemektedir. Oyunundaki esas düşünceyi müzikle insan ruhuna aktarabileceğini düşünen bir müzisyen gibi *Şehr-i Kısra*’da duyduğumuz ve oyundaki dram anlatımını kuvvetlendiren şarkıları bizzat Müfid’in kendisi söylemiştir. Onun eserlerinde geleneksel formların yanı sıra güncel siyasi ve toplumsal olaylar daha çok semboller veya ince taşlamalar şeklinde görülmektedir. Eserlerinden hareketle hicvini doğrudan yapmayı tercih etmediği bunun yerine eleştirilerini ince alayların içine gizlediği ve onun eserlerinde komedinin aniden drama dönüşeceği söylenebilir. Üslubunun bu özelliği *Şehr-i Kısra* oyununda kendini açıkça göstermektedir. Eserlerinde klâsik masal anlatıcılığından istifade eden Müfid, ince bir işçilikle hikâyesine serpiştirdiği çağının toplumsal ve siyasî eleştirisi ile anlatımını zenginleştirir. Yazar böylece dünün geleneksel kalıplarını bugünün toplumunun çarpıklıkları ile birleştirerek kara bir mizah sunar. Örneğin anlatıcı, şehir halkının sabahtan akşama kadar İngilizce çalışarak iş bulma çabalarına hayret eder. Elindeki diplomasıyla iş bulup bulamayacağını teyit etmek için iş görüşmelerine gider ama gittiği her yerde diplomasına

15 Müfid, *Şehr-i Kısra* (Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1347), 54.

16 Seccâd Aydınlu, “Mukâddeme-yi ber Nakkâli der İran,” *Pejûheşnâme-yi Zeban ve Edeb-i Farsi (Guher-i Gûya)* 4, (1388): 36.

17 Rehend Gerevî, “Nakkâli der İran,” *Âşinâ* 5 (1371): 55.

bakılmadan sıradan işler için bile İngilizce sorulunca pes eder.¹⁸ Ayının tilkinin falını okumak için onun avucuna baktığı sahnede ise zamanın Tahran caddelerine gönderme vardır:

*“Arz edeyim ki, beyimizin eli
Baştanbaşa
Tam olarak Tahran caddeleri gibi
Çatlamış ve çizik çizik
Hiç temiz ve düz yeri yok.”*¹⁹

Hâle Suske'nin eteğinin şık oluşundan bahsedilirken tilkinin onu antikaya benzetmesi sonrasını geliştiren diyalog ise yine Müfid tiyatrosunun hiciv özelliklerini taşımaktadır:

*Köpek: Ne? Antika mı? Çalarlar ki!
Maymun: Marlik Tepesinin antikaları mı sanki!*²⁰

Marlik Tepesi diye meşhur olan bölge, İran'ın Gilan eyaletinde Güherrûd nehri yakınlarında bulunan bir kraliyet mezarlığıdır. Burada 1962 yılında Prof. Dr. İzzetullah Nigehbân öncülüğündeki arkeologlar tarafından elli üç kral mezarı ortaya çıkarılmış ancak kazılar bazı sebepler yüzünden devam etmemiştir. Sonuç olarak buradaki eserlerin bir kısmı kaçak kazı yapanların ve antika kaçakçılarının eline geçmiştir.²¹

Tiyatrocu olan babasından ziyade, 1940'lı yıllarda Tahran'ın meşhur Lalezar Tiyatrosu'nda sahne alan İran'lı tiyatro oyuncusu ve yönetmen Refii Haleti (ö.1360 h. / 1981 m.)'den etkilenen Müfid'in eserleri şu şekildedir:

Masal Şehri (Şehr-i Kissa); trajikomedi türündeki *Şehr-i Kissa*, ilk olarak 1345 h. / 1966 m. yılında radyoda yayınlandı. Bir yıl boyunca “Hane-yi Pişâheng” salonunda sahnelendi. İran'da ilk olarak bu oyunda Playback tekniği tiyatro sahnesinde kullanılmıştır. İran müziğinin çeşitli form ve icralarından istifade ile İran halk masallarının modern bir uyarlaması olan oyunda, nesir ve manzum iç içe geçmiştir. Eserin genelinde satırların kendi arasında kafiyeli olduğu dikkat çekmektedir. Müfid'in diğer eserlerinde görüleceği gibi bu eseri de semboller ve mesajlarla yüklüdür. *Şehr-i Kissa*, çocuk tiyatrosunun önemli bir örneği olmasının yanında sahip olduğu mizahî dil, içerdiği siyasal ve kültürel eleştiriler sebebiyle de farklı yaş gruplarından insanlara hitap etme özelliği taşımaktadır. Müfid, *Şehr-i Kissa*'da gerçek, dokunulabilir ve halkın tanıyabileceği karakterler yaratmaya çalışmıştır. Şiir, şarkı, ritim ve müzik seçimi, hem seçkinlerin beğeneceği hem de avamın lezzet alacağı şekilde seçilmiştir. Müfid'e göre bu oyun sahne, dekor ve ışık dışında Avrupalı tiyatrocuların çalışmalarından hiçbir iz taşımamalıydı.

18 Yass Alizadeh tarafından “*Tales that Tell All: Apolitical Analysis of Folktales of Iran*” başlıklı doktora tezinin bir bölümünde Müfid'in *Şehr-i Kissa* adlı eseri de bu yönüyle incelenmiştir. Bkz: Yass Alizadeh, “*Tales that Tell All: Apolitical Analysis of Folktales of Iran*” (PhD, University of Connecticut, 2014), 181-199.

19 Müfid, *Şehr-i Kissa*, 19.

20 A.g.e., 20.

21 İzzetullah Nigehbân, *Muhtasar-ı Derbâre-yi Hafriyyât-ı Marlik 2* (1342), 151.

Oyunun atmosferi tamamen İran'a özgü olmalıydı. Hayvan maskelerini kullanması, *Kelile ve Dimne*'den Attar, Mevlâna ve Ubeyd Zâkânî gibi klâsik dönem yazarlarının hikâyelerine varıncaya dek sıkça kullanılan tanıdık bir anlatım şeklini tercih ettiğini göstermektedir. Bu sayede Müfid'in alegorinin gücünü eserine yansıtma yöntemini seçmesi dikkat çekmektedir.²² *Şehr-i Kısra*, görünürde toplumsal bir eleştiri olsa da, özünde aslı meselesi kendine yabancılaşan insana işaret etmektedir. Müfid'in *Şehr-i Kısra*'da yarattığı karakterler, toplumun her alanında karşımıza çıkabilecek karakterlerdir. Zira hepsi korkularının ve günlük yaşamlarının esiridir. Cahillik ve batıl inançlar, yalnızca düşüncelerinin temelini sarsmakla kalmaz, aynı zamanda bedenlerinin görünümelerini bile değiştirir. Modern İran tiyatrosunun başarılarından biri olarak kabul edilen bu eser, her ne kadar yazarın fikri dünyasının bir yansıması olsa da oyunda sloganvari ifadeler yer almamakta ve doğrudan ya da dolaylı olarak yazarın varlığı hissedilmemektedir. Oyunun ana fikri şudur: Eğer insan kendi özünde doğru bir tefekkür geliştiremezse, etrafında dönen dünyaya yenilir ve ondan geriye diğerlerinin elinde dolaşan bir oyuncaktan başka hiçbir şey kalmaz.²³

Ay ve Kaplan (Mah û Peleng); Müfid'in 1968'de dram türünde kaleme aldığı bu eser sembolik anlamlar içermektedir. Siyasi bir hiciv olma özelliği taşıyan bu oyunda yazar, *Şehr-i Kısra*'da olduğu gibi alegorik bir üslup kullanmıştır. Müfid'in mitolojideki Ay ve Kaplan hikâyesinden etkilendiği bilinmektedir. Anlatıya göre mehtaplı gecelerde ayın kendisinden daha yüksek bir yerde durmasını kendi büyüklüğüne yakıştıramayan kaplanlar, aya tırmanmaya çalışırken kendilerini gökyüzüne doğru bırakırlar. Ay batıp da gün ağarınca insanlar, uçurum boyunca kaplan cesetleri ile karşılaşır. Bu hikâye, bireyin hırsına ve gururuna işaret eden sembolik bir anlatım taşısa da Müfid eserinde, Kaplan'ın Ay'a âşık olması gibi bir yorumu yer vermiştir. Bu yorumun esere lirik şiir özelliği kattığı görülmektedir. Kaplan kederli ve yalnızdır. Sadece Ay'ı seyretmek ve ona kavuşmak ister. Bu oyunda Müfid'in tekrarlar ile anlatımını kuvvetlendirdiği görülmektedir. Kaplanın ağzından dökülen şu satırlar buna bir örnektir:

*Kaplan: Yüreğim kederli
Bir şey titriyor yüreğimde
Bir keder coşuyor yüreğimde
Bu nedir? Ay doğunca
İçimde canlanan...
Uzak ve unutulmuş bir anı sanki
Başımda dirilen
Damarlarımda bir titreme... Bedenimde...
Zihnimde... Yüreğimde koşturan
Tıpkı sabaha yakın bahar gecelerindeki gibi
İnsanın birdenbire tüylerinin diken diken olduğu.*²⁴

22 Şirinduh Dakikiyan, "Âferinîş-i Nemâyiş-i Şehr-i Kısra, Goftûgû bâ Erdevan Müfid," *Neşriye-yi Bonyâd-i Ferhengi-yi Ârman* 16, (1399): 93.

23 Meryem Muvahhidiyan, *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran (Dehe-yi Çihil)* (Tahran: Encümen-i Nemâyiş, 1381), 263-264.

24 Bijen Müfid, *Mâh û Peleng* (Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1346), 4.

Kelebek Hanım (Şâperek Hanum); Bijen Müfid'in toplumsal hicivler dolu ve sembolizmi en yaygın şekilde kullandığı alegorik eser olma özelliği taşımaktadır. Bu eserde insanların kendini kurtarmak uğruna başkalarına zarar verdiği bir toplumda, bunu yapmayan birinin kendini feda ettiği çerçevesinde toplumdaki sahteliklere odaklanılmaktadır.

Fedakâr (Can Nisâr); Müfid, 1351 h. / 1972 m. yılında kaleme aldığı “*Can Nisar*” adlı oyununda siyah-bazi tekniğini kullanarak güçlü bir hiciv ortaya çıkarmıştır. Ancak bu oyunu ile Muhammed Rıza Şah'ın sansür kurumunu geçemeyen Müfid, oyununun sadece atölye üyeleri için repertuar şeklinde sahnelenme iznini alabilmiştir.

Keçicik Ölme Bahar Geliyor (Bozek Nemir Behar Miyad); Müfid'in 1973'te yayınladığı bu oyun, fakir ve avare bir adamın ormandan geçerken kaybolmuş bir keçi yavrusunun kederli şarkısını iştmesiyle başlar. Aslında oyunun adı Farsça bir çocuk şarkısından alıntılanmıştır. Aynı zamanda bir deyim olan bu ifade ne kadar beklenilse de hiçbir zaman gelmeyecek şeylere işaret etmektedir. 1977'de *Sohrab, At ve Yusufook (Sohrab, Esb û Sencâgek)* oyununu yazan Müfid'in yukarıdaki oyunlar dışında *Torob, Kuti ve Muti*, Tilki ve Kartal (Rubah û Ogab) gibi oyunları da kaleme aldığı kaynaklarda geçmektedir.

4. Şehr-i Kısâ'da Dramatik Örgü

Bu çalışmada *Şehr-i Kısâ* adlı tiyatro oyununun, İran'daki Zibâ Matbaası tarafından basılan ve yayın hakları Sanat Festivali Kurumu (Sâzmân-ı Ceşn-i Hüner)'na ait olan metninden yararlanılmıştır. Üç perdeden oluşan oyun, “*Bir varmış bir yokmuş*” şeklindeki klâsik masal formuyla başlar. Anlatıcı, *Şehr-i Kısâ*'yı ve sakinlerini teker teker tanıtır. Hayvan maskeleri taşıyan karakterlerin her biri bir mesleği temsil etmekte ve şehir halkını oluşturmaktadır. *Şehr-i Kısâ*'da olay, toplumsal yozlaşmanın ve ekonomik kaygıların had safhada olduğu bir ortamda geçer. Yazar bu ortamda farklı meslek gruplarından seçilen karakterler aracılığıyla eğitilmiş kesimin işsizliğinden, kurumlarda rüşvetin arttığından, şehir insanının kirlendiğinden ve âşıkların çaresiz hallerinden bahseder. Yazarın şakacı üslubu, ince bir mizahla örülüdür. Oyun boyunca bu hiciv ve güldürü dilini sürdüren yazarın, söze yer kalmayan dramatik sahneler aracılığıyla seyirciyi izleyici olmaktan çıkarıp oyuna dâhil etmeyi ve onun durup düşünmesini hedeflediği görülmüştür. Bu bakımdan oyun değerlendirildiğinde yazarın seyirciyi güldüren her cümlesinin aslında bir eleştiri taşıdığını ve söylediği çoğu cümlelerin tersi bir mefhumla sahip olduğu göz ardı edilmemelidir.

*“Bir varmış bir yokmuş
O eski zamanlarda
Mavi göğün altında
Yeşil ormanın içinde, güzel ağaçların arasında
Şenlikli bir şehir varmış.
Etrafında kırmızı güller*

*Karşısında yüce dağlar
Kelebeklerle dolu
Geniş çimenlerle.
Bütün halkı iyi
Hepsi temiz ve sevecen
Hepsi çalışkan ve akıllı
Hepsi sabahın seherinde
Hızla işlerine gitmek için
Ezanla uyanır.”²⁵*

Şehir halkı, yüzlerinde maskeleriyle birer birer oyuna dâhil olur. Eşek, ahşap oymacılığı ile uğraşır. Deve, keçecilik mesleğinden para kazanamadığı zamanlarda çaresizlikten geleneksel hikâye anlatıcılığıyla uğraşır. Köpek aktarcılık yapar, güzel kokulu bitki çayları ve baharatlar satar. Karga laf taşımakla meşguldür. At rafine işiyle uğraşır. Katır nalbant, ayı falcıdır. Tilki molla olup medresede ders vermektedir. Horoz konuşmacıdır. Papağan şiir yazar ve dergide yayınlatır. Farenin hiçbir işi yoktur, sadece âşiktir ve kederli şarkılar söyler. Kurbağa dalgıç, ağaçkakan marangoz, baykuş ressam, maymun dansçı, keçi manifaturacıdır. Hâle Suske (Hamam Böceği Teyze) ise *Şehr-i Kıssa*'da güzelliği ile salınıp, şehrin sakinlerini kendine âşık etmektedir. Görücüleri arasından fareyi seçer ve onunla evlenir. Bir gün *Şehr-i Kıssa*'ya amcasının oğlunu görmek için bir fil gelir. Filin *Şehr-i Kıssa*'ya dâhil olmasıyla olaylar gelişir. Fil düşer ve dişini kırar. Bu yüzden veteriner aramaktadır. Şehirde yabancı olduğunu söyler. Şehrin sakinleri ilk başta filin heybetinden korkup ona yaklaşmak istemezler ama filin hiç de görüldüğü gibi olmadığını hatta şaşkın ve kibar olduğunu anlayınca onunla alay etmeye ve ona bir şeyler satmaya başlarlar. Yazar bu kısımda şehir halkının fırsatçılığını yansıtmaya çalışır.

*Fil: Ay! Ay!
Beyler koşun
Hanımlar koşun
Doktor, veteriner getirin*

*Köpek: Eğer kuşburnu istersen
İğde, gülhatmi ya da beyaz hindiba istersen vereyim.*

*Fil: Ne çiçeği?
Burada talihsizliğimden dişsiz bir vaziyette ölüyorum.
Çiçeği ne yapayım?*

*Eşek: Onun yerine sana nargile ve marpuç getireyim.
Ahşap fotoğraf çerçevesi, tütün çubuğu ya da hatem²⁶ bir vazo getireyim.*

At: Güzel bir kına istemez misin?

Şehr-i Kıssa ahâlisinin yaşadığı yer çok büyük ve modern bir kent olarak tasavvur edilmese de onda bazı modernite unsurlarına rastlanabilmektedir. Yazarın, piyasa ekonomisi koşullarına ayak uydurmaya çalışanların kendilerine yabancı duruma gelmesini ve çevresindeki insanların

25 Müfid, *Şehr-i Kıssa*, 1-2.

26 İran'ın geleneksel el sanatlarından olan hatem, ahşap eşyaların yüzeylerini süsleme sanatıdır.

acılarına duyarsızlaşmasını hatta o insanların bu durumundan yararlanmanın yollarını aramasını yerli-yabancı, köylü-kentli gibi kavramlarla seyirciye iletme amacı taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda Alırıza Hasanzâde'nin görüşü dikkate değerdir. Hasanzâde'ye göre; Kaçar Hânedanlığı dönemindeki (hk. 1796-1925) şehirleşme ve modernleşme karşısında duyulan hayranlık, şehrin ve köyün yerini ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. *Şehr-i Kissa*'da toplumdaki kültürel öğelerin değişimi konusunun işlendiği söylenebilir. Bu geçişte tabiat (köy) ve onun sadakat, saflık, karakter ve aşk gibi değerleri rengini kaybetmekte ve bunların yerine rüşvet, fesat, metalaşma, şehirleşme ve modernleşme yeni hayatın kalbinden sökün edivermektedir. Bu açıdan bakıldığında *Şehr-i Kissa*, modernitenin resmî ideolojisinin karşısında yer alan bir karşı söylemdir. İranlı yönetmen Daryuş Mihrcûyî tarafından sinemaya uyarlanan Gulam Hüseyin Saedi'nin *Gav (İnek)* öyküsünde olduğu gibi Bijen Müfid'in *Şehr-i Kissa*'sında da fil, modern zamanlarda makineleşmiş insanı temsil etmektedir. Filin dönüşümü, kimliğini yitirme ve kendine yabancılaşma gibi felsefi temalar izleğinde ele alınmıştır. Özellikle Pehlevî hanedanının (hk.1925-1979) ikinci hükümdarı Muhammed Rıza Şah Pehlevî döneminde bu tür felsefî içerikli konularda çok sık eser verilmiştir.²⁷ *Şehr-i Kissa*'da karakterlerin en belirgin özelliklerinden biri de saflık ve dürüstlüklerini yitirmiş olmalarıdır. Bu yüzden karşılına çıkan ilk temiz insanı nasıl kullanabileceklerini düşünürler. Bu açıdan bakıldığında fil, şehir halkının ellerine sunulmuş bir kurban durumundadır. File bir şey satamayacaklarını anlayan şehir halkı, filin etrafında toplanır ve onun görüntüsüne bıyık altından gülmeye başlarlar:

- Fil:* Hiç hâlim yok. Hekim getirin.
Artık bir dişim yok. Veteriner getirin.
- Eşek:* Aman! Kafan iyi mi! Bizim burada doktor yok
- Fil:* Eğer hasta olursanız, suççeği çıkarırsanız,
Öksürürseniz, kızamık olursanız
Kim sizi iyileştirir?
Hangi eczane reçetenizi verir?
- Eşek:* Deli miyiz ki hasta olalım!
- At:* Bu büyük şehirde
Ne bir klinik var
Ne eczane ne de hastane.
- Eşek:* Söyle bakalım
Beyefendimizin ismi ne?
- Fil:* (Korkarak) Be... Be... Bendeniz... Fi... Fi... Filim.
- Eşek:* (Diğerlerine) Adı Fifil mi?²⁸

Şehir halkına göre filin cüssesi oldukça kaba, hortumu iri, dişleri de haddinden büyüktür. Bu yüzden onu zihinlerinde tasarladıkları bir şekle sokma çabası içine girerler. Böylece filin

27 Alırıza Hasanzâde, "Âsitâneğî-yi İrani ve Bâznemâyî-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdeğî: Mutala'a-yi İnsanşinâhtî-yi Nizâm ve Ruykerd-i Gofimânî-yi Nemâyîş-i Şehr-i Kissa Eser-i Bijen Müfid," *Câmi'a Pejûhî-yi Ferhengî* 3 (1398): 105-109.

28 Müfid, *Şehr-i Kissa*, 17.

daha güzel olacağını düşünürler. Bu amaçla marangozu çağırarak filin diğer dişini kestirip başına takarlar, sonra da hortumunu keserler. Fildişi ve hortumu gibi onun mevcudiyetinin özelliklerini yağmalarlar. Böylece onu kimliksiz ve köksüz bir varlığa dönüştürürler. Fil, şehirli olmanın gerektiği biçimde varlığının bu en belirgin özelliklerini feda etmeyi kabul eder. Bu şehir toplumunun bir üyesi olabilmek için kendi gerçekliğinden uzaklaşarak vücudunu tuhaf bir şeye dönüştürür, nihayetinde giderek kendine yabancılaşır. *Şehr-i Kısra*'da yalnızca şehirli ve modern olmanın köylünün bazı özelliklerini inhitata uğratması sahnelenmiyor, aynı zamanda geleneksel ve modern normlar birbirinin karşıtı olarak oyunda yer alıyor.²⁹

- Tilki:* Beyler kenara çekilin
İlmü 'l-beyan için bu tuhaf görünümlü adamın burnundan
İki üç tane numûne almalyım.
- Fil:* Ne dediniz beyefendi? Numûne mi? Burnumdan mı?
- Deve:* Aman üzülme!
Bu kadar büyük bir burnun yanında
Azıcık numûnenin lafı mı olur!
Sizin için ne fark eder ki! Ne kadar etkileyebilir sizi?
- Fil:* Evet elbette! Haklısınız.
Ama doğrusu
Bu numune alımı, şüphesiz canımı acıtır.
- Köpek:* Yok canım! Ne acısı?
- Eşek:* İğneye benzer.
Sen farkına varana kadar, iş bitmiş olur.
- Fil:* Burnumdan numune almanız şart mı?
- Köpek:* Evet kesinlikle.
- Fil:* Affedersiniz ama niçin?
- Köpek:* Bir numune parmak izi için
Diğeri sabıka kaydı için
Kimlik kaydı için de iki numune yeterli.
- Tilki:* İlmü 'l-beyan araştırmalarında kullanılmak üzere
Üç numune lâzım.
- At:* Şu kademci da bana verin.
Belki bir gün işime yarar.
- Deve:* Birazcık da bana lütfedin.
- Fil:* Tabii. Ne demek. (Ama artık hortumdan deveye verecek bir şey kalmamıştır.)³⁰

Yazar, *Şehr-i Kısra*'da rüşvet ve fesada boğulmuş bir toplumda aşk gibi değerlerin olmayışına işaret ediyor ve *Şehr-i Kısra*'nın faresi gibi kederli bir vaziyette aşkın yokluğundan şikâyet ediyor.³¹ Oyunun ikinci perdesinde fil oldukça utangaç ve kendini şehir halkına borçlu hisseden

29 Hasanzâde, "Âsitanegî-yi İrani ve Bâznemâyî-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdegî: Mutala'a-yi İnsanşinâhti-yi Nizâm ve Ruykerd-i Goftimânî-yi Nemâyîş-i Şehr-i Kısra Eser-i Bijen Müfid," 111.

30 Müfid, *Şehr-i Kısra*, 25.

31 Hasanzâde, "Âsitanegî-yi İrani ve Bâznemâyî-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdegî: Mutala'a-yi İnsanşinâhti-yi Nizâm ve Ruykerd-i Goftimânî-yi Nemâyîş-i Şehr-i Kısra Eser-i Bijen Müfid," 114.

bir edayla teşekkür eder. Eşek bu tür yardımların onların şehrinde doğal olduğundan, papağan ise şehirlerinin 'ideal bir şehir' olduğundan bahseder ve filin teşekkürlerini kabul ederler. Bu perdede filden fil olduğunu ispatlamasını ve kimliğini göstermelerini beklerler. *Şehr-i Kissa* sakinleri, kurnazlıklarıyla fili kandırıp parasını alırlar ama fil o kadar iyi niyetlidir ki bunun farkına varamaz. Bu arada deve, geleneksel hikâye anlatıcılığına (Nakkâli) başlar. Hâle Suske'nin kâfiyeli ve ritmik cevapları oyunda komik unsurunu sağlarken, farenin kederli güfteleri ile devenin perdedâri sanatını icra ederek resimden anlattığı Şirin'in suya girme sahnesi ve Hüsvrev'in gizlice onu seyretmesi, oyunun şiirsel derinliğini ve mistik bağını kuvvetlendirir:

- Maymun:* Ne diyorsunuz âlicenap?
El, insanın dostundan farklıdır.
Dostlar genellikle
İnsana arkadan hançer vururlar.
Ama kişinin eli, onun düşmanı olmaz.
- Deve:* Aman! Kalbimiz, gözümüz, elimiz
Bizim düşmanımız
Karanlıkta sırta saplanan dostun hançeri
Eski bir gelenektir.
- Maymun:* (Şarkı söyleyerek) Hiçbir hançer yoktur ki,
Bir gece bir dostun sırtına saplanmasın
Hiçbir sırt da yoktur ki,
Omzunda bir hançer yarasının izi olmasın.
- Deve:* Ah işte! Âşık adamın sonu budur.³²

Deve, hikâyesini tamamlar ve dinleyicilere doğru yönelir. Onlardan gönüllerinden ne koparsa kendisine vermelerini ister. Fil cebinden bir para kesesi çıkarır ve cömert bir şekilde bütün parasını deveye doğru atar. Üçüncü perdede filin kimliğini ispatlaması için bir mahkeme heyeti kurulur. Ancak filin bir kimliği veya fil olduğunu kanıtlayabileceği herhangi bir belgesi yoktur. Görüntüsü de o kadar değişmiştir ki artık kendisi bile fil olduğuna inanmaz:

- Fil:* Ben kendim,
Artık yavaş yavaş
Kim olduğumu unutuyorum.
Hatta o kadar ki
O ilk yaratılıştaki dünya üzerinde
Fil adında bir kimse olmadığına inanıyorum.
- Tilki:* Mümkündür beyefendi
Böyle bir hayvanı
Bir gece rüyanızda görmüş olabilirsiniz.
- Eşek:* Belki sonra da biraz hayallere kapıldın
Aklını kaçırdın ve şehrimize geldin.
- Fil:* Bilmiyorum. Belki de...³³

32 Müfid, *Şehr-i Kissa*, 87.

33 A.g.e., 116.

Şehr-i Kıssa'da bu değişen yeni görüntüsüyle başkasının kimliğini çalmak suçuyla yargılanan fil, bu suçlamalardan aklanamayacağını anlayınca, şehir halkıyla anlaşmaktan başka bir çare olmadığını görür. Ne yapması gerektiğini sorar. Eşek, bu suç nedeniyle filin hapse atılmasını önlemek için kimlik çıkarttırmasını söyler. *Şehr-i Kıssa*'ya ilk geldiğinde uzun süre şaşkınlığından atamayan fil, kendisine yapılanların farkında değildir. Hatta başlangıçta şehir halkının çok iyi insanlar olduğunu düşünmekte ve yardımsever insanlar oldukları için onlara teşekkür ettiği görülmektedir. Kimliğini korumayan fil, şehrin ona sunduğu kimliği kabullenmek zorunda kalır. Böylece nüfus idaresinin yolunu tutar. Burada imza, mühür, kâğıt-kalem işlerinin selamsız yapılmadığını öğrenir. İşlemlerinin yapılması için fildişini satar ve sonunda ona kimlik çıkarmaya razı olurlar. File bir kimlik verilir ama bu yeni kimliğin üzerinde yazan isim Menüçehr'dir. Fil olduğunu ispatlamak için kendi hakiki varlığından bile vazgeçmiştir ama sonunda ona verilen erkek ismini, yani Menüçehr'i kimliğinde gören fil, feryâda ve ilenmeye başlar. Filin haykırışı sonrasında suskunluğu seçisi bir durum oyununu anımsatır. *Şehr-i Kıssa* oyunu, artık kimsenin hikâye anlatıcısını dinlemek istememesiyle sona erer.

Müfid'in, *Şehr-i Kıssa*'da geleneksel masal ve hikâye anlatıcılığı tekniklerinden de faydalanarak üslubunu zenginleştirdiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda oyunun genelinde yazarın yaşadığı çağın sosyo-ekonomik açıdan eleştirisini görmek mümkündür. Oyunun uzun yıllar boyunca birkaç neslin hafızasında iz bırakmasının nedenlerinden biri de hicvini güldürü ile birleştirmesi olabilir. Oyunun merkezinde filin toplumsal kimliğini kazanma süreci anlatılırken, arka planda ise toplumda giderek artan insanî değerlerin yitimi, savaş, şehre göç, ekonomik sorunlar ve diplomalı işsizliği gibi konular da işlenmektedir. *Şehr-i Kıssa* oyununun başında Müfid'e ait olan şu cümleler oyunun, cehalet ve hurafelerin hayatını yok ettiği insanoğlunun acı hikâyesi olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır: "*Şehr-i Kıssa, aslında bir halk hikâyesinden alınmıştır. Ben bu hikâyeyi tiyatroya uyarladım. Halk hikâye ve efsanelerine özgü olan dilin, oyundaki diyaloglar sayesinde hafızalara kazınmasına gayret ettim. Şehr-i Kıssa; cahilliğin, batıl inançların ve icbâri yasaların, yaşamını sınırlandırdığı dertli insanın hikâyesidir.*"³⁴ Sanat eleştirmeni Hüşeng Tahiri, yazarın bu çabasını çok samimi bulur. Bu oyunu yazmakla Müfid'in İran tiyatrosunu bayağılaşmaktan kurtardığını, halk rivayetleri ve gelenekten ilham yoluyla halkın asıl sorunlarının derinliklerine indiğinden bahseder.³⁵

5. Sonuç

Müfid'in eserine yazdığı kısa sunuş, onun bir oyun yazarı olarak üslubu ve eserin olay örgüsü göstermektedir ki; kaynağını halk efsanelerinden alan ve onun şiirsel anlatımıyla bezenmiş bu eser, modern insanın matemidir. Matem, geleneksel tiyatronun en önemli unsurlarından biridir. Müfid'in "*Matem*"i değişik bir icra ile oyununa aktarışı dikkate değerdir. Zira Müfid bu oyunuyla, kimliğini yitiren ve artık kime dönüştüğünü bilmeyen kederli insanoğlunun

34 Bijen Müfid, *Şehr-i Kıssa* adlı kitabına sunuş (Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1347).

35 Hüşeng Tahiri, "Der Cihan-i Hüner ve Edebiyat," *Sohen* 5 (1347): 564.

yaşamını trajikomik bir bakış açısı ile dile getirmeye çalışmıştır. Bunu yaparken seçtiği ve yer yer oyununa dâhil ettiği *siyah-bâzi*, *tâziye*, *novhe-hâni* gibi geleneksel İran tiyatrosunun bazı türlerini modern tiyatro ile yan yana getirmiştir. Bu teknik bir açıdan klâsik olanla modern olanın birleştirilme çabasıdır. Yazarın şehri ve köyü, doğu ile batıyı yan yana getirmekteki amacı ne olabilir? Bu şehir ütöpik bir şehir midir? Bu sorulara oyun boyunca cevap bulamaz izleyici. Ancak oyunda bazı sahneler vardır ki bu şehri ütöpik bir şehir olmaktan daha çok distöpik bir şehre yaklaştırır ve biz bunu Müfid'in ironik üslûbundan anlarız. *Şehr-i Kissa* oyununun yazıldığı günden beri etkisini yitirmemiş olması, Müfid'in bu tekniği başarılı bir şekilde kullandığını göstermektedir. Yazarın tıpkı geleneksel tiyatro ile modern tiyatroyu birleştirme amacıyla olduğu gibi dram ile güldürüyü de bu eserinde bir araya getirerek birçok amacına birden ulaştığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Âlizadeh, Yass. "Tales that Tell All: Apolitical Analysis of Folktales of Iran." Doktora tezi, University of Connecticut, 2014.
- Âjend, Yakub. *Edebiyat-i Modern-i İran. - der Fasile-yi Do İnkılab*. Tahran: İntişarat-i Movla, 1397.
- And, Metin. *Ritüelden Drama, Kerbelâ, Muharrem, Ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Aydınlû, Seccâd. "Mukâddeme-yi ber Nakkâli der İran." *Pejûheşnâme-yi Zeban ve Edeb-i Farsi (Guher-i Gûya)* 4, (1388): 35-64.
- Bozorgmehr, Şirin. "Goftiman der Arsa-yi Te'atr-i İran ez Ahd-i Nâsirî tâ Pâyân-i Asr-i Pehlevî." *Mecelle-yi Simya* 1 (1386): 133-167.
- Dakikiyan, Şirinduh. "Âferiniş-i Nemâyiş-i Şehr-i Kissa, Goftûgü bâ Erdevan Müfid." *Neşriyye-yi Bonyâd-i Ferhengî-yi Ârman* 16 (1399): 81-100.
- Gerevî, Rehend. "Nakkâli der İran." *Âşinâ* 5 (1371): 54-60.
- Ghanoonparvar, M. R. "Drama." *Encyclopedia Iranica* içinde, Volume VII, editör Ehsan Yarshater, 529-535. California: Mazda Publishers, 1996.
- Halec, Mansur. *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran/Ez Mirza Fethali Ahundzâde Tâ Behram Beyzâyi. c. 1*. Tahran: Ahteran, 1381.
- Hasanzâde, Alirza. "Âsitâneğî-yi İrani ve Bâznemâyî-yi Nemâdin-i Mefhum-i Âlûdeğî: Mutala'a-yi İnanşinâhtî-yi Nizâm ve Ruykerd-i Goftimânî-yi Nemâyiş-i Şehr-i Kissa Eser-i Bijen Müfid." *Câmi'a Pejûhî-yi Ferhengî* 3 (1398), 101-132.

- Kanar, Mehmet. *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi*. İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Muvahhidiyan, Meryem. *Nemâyişnâme Nivîsân-i İran (Dehe-yi Çihil)*. Tahran: Encümen-i Nemâyiş, 1381.
- Müfid, Bijen. *Mâh ü Peleng*. Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1346.
- Müfid, Bijen. *Şehr-i Kıssa*. Şiraz: Sâzmân-i Ceşn-i Hüner, 1347.
- Nigebân, İzzetullah. “Muhtasar-ı Derbâre-yi Hafriyyât-ı Marlik.” *Danışkede-yi Edebiyat ve Ülûm-i İnsani-yi Dânişgâh-i Tahran* 2 (1342): 145-235.
- Samini, Nağme. “Te’atr.” *Dâ’iretü’l-Ma’ârif-i Bozorg-i İslâmî*: c. 16, 605-612. Zir-i Nazar-i Kasım Musevî Bucnurdî, Tahran: Merkez-i Dâ’iretü’l-Ma’ârif-i Bozorg-i İslâmî, 1387.
- Tahirî, Hüşeng. “der Cihan-i Hüner ve Edebiyat.” *Sohen* 5 (1347): 547-576.



Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* Romanının Tiyatro Uyarlamalarına Çeviribilim Perspektifinden Bakış

A Translation Studies Perspective to the Stage Adaptations of the Novel Beş Sevim Apartmanı by Mine Söğüt

Naciye Sağlam¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Elazığ, Türkiye

ORCID: N.S. 0000-0001-7548-7851

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Naciye Sağlam,
Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler
Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Elazığ,
Türkiye

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

Başvuru/Submitted: 14.11.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
09.12.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
12.11.2022

Kabul/Accepted: 26.12.2022

Atıf/Citation:

Sağlam, Naciye. "Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* Romanının Tiyatro Uyarlamalarına Çeviribilim Perspektifinden Bakış" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 197-223.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1204025>

ÖZ

Mine Söğüt'ün ilk kitabı *Beş Sevim Apartmanı*, yazarın deneysel tekniğiyle inanç teması çerçevesinde psikolojik sorunların anlatımının edebi değer kazandığı bir metin olarak değerlendirilebilir. Kurgusuyla dikkat çeken roman, iki farklı uyarlayan tarafından sahneye uyarlanmış ve bu doğrultuda iki farklı tiyatro topluluğu tarafından sahnelenmiştir. Romanın açtığı anlam evreninden iki farklı yorumla sahneye aktarılan bu performanslar çeviribilim açısından incelenmiş ve göstergelerarası çeviri temelinde yorumlanmıştır. İki farklı yorum üzerinden gerçekleştirilen sahne performanslarıyla kaynak metnin dönüşümleri; dilsel göstergenin sahnede ne tür göstergeler ile yeniden yaratılabileceğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra iki göstergelerarası çeviri pratiğinde örtüşen ve ayrılan yanların açığa çıkarılması da çalışmada ulaşılan sonuçlar arasındadır. **Anahtar Kelimeler:** Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, göstergelerarası çeviri, uyarlama, çok-modluluk

ABSTRACT

Mine Söğüt is known for her debut novel, *Beş Sevim Apartmanı*, a work in which the author's experimental technique on the theme of belief adds a literary value to the expression of psychological issues. The novel was adapted to the stage by two different playwrights, and performed by two theater groups accordingly. This study aims to establish a perspective on the stage adaptations of *Beş Sevim Apartmanı* from the standpoint of Translation Studies and to evaluate these adaptations as intersemiotic translation. These two different stage adaptations reveal how linguistic signs can be translated into multimodal forms on stage. Additionally, revealing the overlapping and diverging features of the two adaptations is another outcome of the study.

Keywords: Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı*, intersemiotic translation, adaptation, multimodality



EXTENDED ABSTRACT

Mine Söğüt is known for her debut novel, *Beş Sevim Apartmanı*, a work in which the author's experimental technique on the basis of belief adds a literary value to the expression of psychological issues. The novel was adapted to the stage by two different playwrights, and performed by two theater groups accordingly. The first adaptation of this work was carried out and directed by Orçun Ucal and performed by Tiyatro Alesta in 2018, while the second was adapted by Aylin Saraç, İlknur Terzi, and Deniz Büyükuysal, directed by Aylin Saraç, and performed in 2019 by Tiyatro 1112 Garaj. In terms of translation studies, it can be fruitful to examine these two stage adaptations which were inspired by the same paradigm of meaning of the novel.

It is evident in studying these two adaptations that along with the shifting and evolving textual definitions, the notion of intersemiotic translation rises to the fore. Intersemiotic translation was first defined by Roman Jakobson as the translation of linguistic signs into non-linguistic sign systems. However, due to criticisms about Jakobson's focus on language, the term has been redefined to cover translation procedures between different sign systems. This advancement has paved the way to analyze stage adaptations as intersemiotic translation, in which linguistic texts are recreated/translated into multimodal signs including language, light, music, stage design, and performance. This study aims to analyze two stage adaptations of Mine Söğüt's novel *Beş Sevim Apartmanı* from the standpoint of translation studies and to evaluate these adaptations as they relate to intersemiotic translation.

These two different transformations of the source text into stage performances reveal how linguistic signs can be translated into multimodal forms on stage. The overlapping and diverging features between the two adaptations have also been determined in the study. Accordingly, it has been concluded that rather than a constraint or a divergence, the intersemiotic translation from a linguistic sign -that is the book- into stage -as a multimodal form of expression- can be seen as an enriching practice which introduces more modes during the process of translation.

In the analysis, it has been concluded that the adaptations share both similarities and differences. The first similarity could be noted as the recreation of the linguistic sign in the stage with movements, sound features, performance, light, and music. These multimodal forms are used in the adaptations both for emphasizing and replacing the linguistic material. The second similarity can be seen regarding the translation of the first and third person narrations in the text into on-stage performers as voice-overs. The translation/adaptation of the titles and subtitles in the text into light changes on the stage is another similarity. The revival of the polyphony in the narration with audio-visual elements on the stage could also be seen as a similarity between two adaptations.

Concerning the differences, it could be noted that in line with their understanding of adaptation, each adapted version took different points of departure from the narration. Seeing adaptation as a process which emphasizes the role of the adapter, Ucal's interpretation resulted in a one-act play on the stage whose theme revolves around schizophrenia, family, and being marginalized. Saraç's view about adaptation on the other hand, leans more towards an understanding of the deep structure of the source text. Accordingly, her interpretation of the narration is performed as a two-act play referring to the imagery stories and real stories of the characters, with the focus being on the theme of belief, which is in line with the main thread of the narration. Accordingly, the order of the actions in the book was deconstructed and recreated in the first play, while it was largely maintained in the second. In general terms, the first play visualizes the single interpretation of the adapter that Samimi has schizophrenia, while the second performance maintains the mystery until the end and leaves the interpretation to the audience. It can be concluded that the two adaptations, which took their departure from the same source text, replicated the source text in two different ways on stage according to adapters' interpretations. All in all, it can be seen that the two performances are examples for the translation of linguistic material in the source text into multimodality on stage in two distinct ways.

Giriş

Çeviribilim çalışmaları, James Holmes'ün "The Name and Nature of Translation Studies" isimli çalışmasıyla 1970'li yıllarda kendini özerk bir disiplin olarak kurarken, çeviri pratiğinin insanlık tarihi kadar eski olduğunu öne sürmek mümkündür. Dilbilimin etkisinde gelişen çeviribilim çalışmaları, ilk evrelerde kaynak odaklı bir yaklaşım üzerine kurulu iken, betimleyici çeviribilim çalışmaları, işlevsel yaklaşımlar ve kültürel dönüşüm ile bu odağın hedef bağlama yöneldiği görülmektedir. Bu doğrultuda Itamar Even-Zohar'ın çeviri metni soyutlanmış bir ürün olarak değerlendirmek yerine hedef *çoğul dizge* içerisindeki konumu dahilinde ele alması ve Gideon Toury'nin *yeterlik* ve *kabul edilebilirlik* kategorilerini ileri sürerek çeviriyi hedef kültür dizgesinde işleyen dinamik bir eşdeğerlik anlayışı çerçevesinde değerlendirmesi, kuralcı bir yapıdan uzaklaşarak betimleyici boyuta taşınmasına etki eden yaklaşımlar olarak ön plana çıkmaktadır^{1,2}. Bunun yanı sıra Andre Lefevere ve Susan Bassnett'in metin ve kültür arasındaki etkileşime dikkat çekerek çeviriyi kültür olarak görmeleriyle çeviriye dair çerçeve genişlemiştir³. Bu kültürel dönüşüm kapsamında çeviri ve güç ilişkileri, çeviri ve toplumsal cinsiyet, çeviri ve kolonyalizm ve yeniden yazım olarak çeviri gibi kavramlar ön plana taşınmıştır. Sayın'ın da dile getirdiği gibi bu tür gelişmeler çeviribilim disiplininin "*kültürlerarası, disiplinlerarası, metinlerarası ve türlerarası köprülerin kurulmasındaki işlevini öne çıkarırken diğer yandan da çeviribilimi göstergebilimle yakınlaştırarak çeviribilim ve diğer gösterge dizgeleri arasında yıllardır var olan duvarlar[i]*" saydamlaştırmıştır⁴.

Günümüzde teknolojiyle dönüşen metin tanımları dikkate alındığında çeviriye dair tanımın yazılı metinler ve diller arasında gerçekleşen bir etkinliğin ötesine geçtiği bilinmektedir. Bu doğrultuda dönüşen metin kavramının dilsel göstergelerin yanı sıra çok boyutlu ve çok-modlu bir bütüne vurgu yaptığını hatırlatmak ve çeviriyi yeniden-yazım, yeniden-yaratım olarak ele almak önem arz etmektedir. Çalışma kapsamında çağdaş yazarlardan Mine Sögüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* isimli romanının iki tiyatro uyarlamasına çeviribilim penceresinden bakma girişimi, göstergelerarası çeviri olarak incelenecektir.

Göstergelerarası Çeviri

Edebiyattan film, müzik, opera, tiyatro gibi çok-modlu gösterge sistemlerine uyarlamalara sık rastlansa da göstergelerarası çeviri kapsamında bu ürünler üzerine yapılmış çalışmaların -Türkiye özelinde- sınırlı olduğu öne sürülebilir. Sinema uyarlamalarının çeviribilimin bir alt

1 Itamar Even-Zohar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem," *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* içinde, ed. James S Holmes, José Lambert ve Raymond van den Broeck (Leuven: Acco, 1978), 117-127.

2 Gideon Toury, *In search of a theory of translation* (Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980).

3 Susan Bassnett, *Translation Studies* (Londra ve New York: Routledge, 2014).

4 Gülşen Sayın, "Gösterge Dizgeleri Arası Çeviri Örneği Olarak Edebiyat Uyarlamaları ve Baz Luhrmann'dan Bir Uyarlama: William Shakespeare'den Romeo & Juliet," *Littera Çeviribilim Özel Sayısı*, no.32 (2013): 206.

türü olarak değerlendirilebileceğini savunan Keskin⁵'in çalışmasının yanı sıra Sayın⁶'ın çalışması yaşam metninin filme uyarlanması üzerine, Akbulut⁷'un çalışması şiirin göstergelerarası çevirisi üzerine, Arsun ve Pamuk⁸'un çalışması romanın filme uyarlanması üzerine, Olgun ve Ağıldere'nin çalışması müzikbilimsel bir yaklaşımın edebiyata uyarlanması üzerine göstergelerarası çeviriyi temel alan araştırmalar olarak alanyazında yer alan başlıca çalışmalar olarak sıralanabilir.⁹ Bu çalışma ise, Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* romanının iki tiyatro uyarlamasını göstergelerarası çeviri olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada öncelikle göstergelerarası çeviri, uyarlama ve çok-modluluk kavramları çeviribilim perspektifinden irdelenecek, ardından romanın Tiyatro Alesta ve Tiyatro 1112 Garaj tarafından sahnelenen iki uyarlaması göstergelerarası çeviri örneği olarak ele alınacaktır.

Çeviribilim, halı hazırda disiplinlerarası bir alanı işaret ederken, çeviriye farklı gösterge dizgeleri arasında gerçekleşen bir eylem olarak bakmak, disiplinler arasındaki geçişliliğin ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Göstergelerarası çeviri kavramı, çeviribilim alanında Roman Jakobson tarafından üçlü bir çeviri sınıflandırması içerisinde ele alınmıştır¹⁰. Jakobson'un, "dilsel bir göstergeyi yorumlamak için" öne sürdüğü üç yoldan *diliçi çeviri* dilsel göstergelerin aynı dil içerisindeki dilsel göstergeler yoluyla ifade edilmesi, *dillerarası çeviri*, bir dilsel göstergenin başka bir dildeki göstergeler ile ifade edilmesi, *göstergelerarası çeviri* ise dilsel göstergelerin dilsel olmayan göstergeler ifade edilmesi anlamına gelmektedir. Göstergelerarası çeviri türlerinin birçoğunda dil düzeyinde ifade edilen anlamın yeniden üretilmesi, çok-modlu araçlar ile gerçekleştirilmektedir. Roman olarak kaleme alınmış bir edebi eserin, görsel ve işitsel boyutta, kimi zaman seyirci ile interaktif biçimde uygulanan tiyatro pratiğine uyarlanması buradaki çok-modlu boyuta vurgu yapmakta ve anlamın farklı gösterge sisteminde yeniden üretilmesine örnek teşkil etmektedir.

Gideon Toury,¹¹ Umberto Eco,¹² ve Susan Petrilli¹³ gibi araştırmacılar Jakobson tarafından ortaya konulan üçlü sınıflandırmanın dilsel göstergeleri merkeze alması yönünde

-
- 5 Ezgi Keskin, "Göstergeler Arası Çeviri Örneği Olarak Sinema Uyarlamaları," *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 3, no. 12 (2011): 103-14.
 - 6 Gülşen Sayın, "Sinema-Resim İlişkisi ve Göstergelerarası Çeviriye Bir Örnek Derek Jarman'ın Caravaggio (1986) Filmi," *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 4, no. 1 (2010): 67-86.
 - 7 Ayşe Nihal Akbulut, "Bir Özbetimleme Denemesi Mario Benedetti Şiirinin Ekinlerarası, Dillerarası ve Göstergelerarası Çevirisi," *Mediterráneo/Mediterraneo* 7, (2012): 81-116.
 - 8 Arsun Uras Yılmaz ve Didem Yılmaz, "Göstergelerarası Çeviri Örneği Olarak Yabancı Romanın Filme Uyarlanması," *International Journal of Language Academy* 6, no.5 (Aralık, 2018): 162-182.
 - 9 Gökçe Mine Olgun ve Suna Ağıldere, "Göstergelerarası çeviri bağlamında bir özgün eser: Enis Batur'un Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi adlı eserinin incelenmesi," *RumelidDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 5, (Ağustos, 2019): 425-440.
 - 10 Roman Jakobson, Çevirinin Dilbilimsel Özellikleri Üstüne, çev. Ömer B. Albayrak. *Çeviri Seçkisi 2. Çeviriyi Düşünenler* içinde. (İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2004), 90.
 - 11 Toury, *In search of a theory of Translation*, 7.
 - 12 Umberto Eco, *Experiences in Translation* (Toronto: University of Toronto Press, 2001), 99.
 - 13 Susan Petrilli, "Translation and semiosis. Introduction," *Translation Translation* içinde, ed. Susan Petrilli (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2013), 19.

eleştirmişlerdir. Jakobson'un üçlü sınıflandırmasındaki göstergelerarası çeviri kategorisi çeviribilim araştırmalarında yeni ufuklar için bir açılımın temelini oluşturmuşsa da Albachten ve Gürçağlar'ın da dile getirdiği üzere bu kavram günümüzde çeviri alanının bir parçası olan ve giderek zenginleşen metinleri tanımlamada yetersiz kalmaktadır¹⁴.

Jakobson'dan kaynağını alarak onu geliştirme eğilimindeki çalışmalar dikkate alındığında günümüzde göstergelerarası çevirinin yalnızca dilsel bir gösterge sisteminden dilsel olmayan gösterge sistemlerine çeviri anlamının ötesine geçerek farklı gösterge dizgeleri arasındaki ilişkiler ağını içeren bir anlama evrildiği görülmektedir. Günümüzde göstergelerarası çeviri kavramı yalnızca dilsel bir kaynaktan yola çıkan bir etkinlik olmaktan çıkmış ve çeşitlenen gösterge sistemleri arasındaki çeviri etkinliğinin incelenmesi, içerdikleri çok-modluluğu¹⁵ dikkate almayı zorunlu kılmıştır.

Çok-modluluk göstergebilimsel bir ürünün ya da olayın tasarımında çeşitli göstergebilimsel biçimlerin kullanılması olarak tanımlanabilir. Çok-modlu yaklaşımın günümüzde ön plana çıkarak daha çok çalışmaya konu olduğu görülmektedir. Kress ve Van Leeuwen bu bağlamda anlamın yalnızca dil ile değil resim, jest, duruş, bakış, renk gibi birçok farklı biçim aracılığıyla kurulduğunu ve bunların dilin bütünüleyici unsurları olmak yerine anlam üretimine eşdeğer katkı sağlayan aktif biçimler olarak değerlendirilmeleri gerektiğini savunurlar¹⁶. Bir romanın tiyatroya uyarlanması dilsel bir metnin, dil, sahne tasarımı, kostüm, oyuncuların jest ve mimikleri, ışık, müzik gibi çok-modlu bir görsel-işitsel metne dönüşümü söz konusudur. Bu noktada görsel biçimlerin çevirmen için "*bir kısıt olmaktan çok bir kaynak*" olarak görülebileceğini hatırlatmakta fayda vardır¹⁷. Dilsel göstergenin çok-modlu bir metne -oyuna- çevrilmesinin kimi kaymalarla sonuçlanması kaçınılmazdır, ancak öte yandan kitapta yalnızca metin boyutunda ifade edilen anlamın çoklu göstergeler sistemine taşınması, kayan anlamın yeniden üretilme sürecinde yeni kazanımlara dönüşebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu tür bir çeviri etkinliğinde birebir dilsel karşılıklar aramak yerine, çeviri metnin yeni bir metin olduğunun dikkate alınmasının, varış metinde dengenin korunup korunmadığının sorgulanmasının, aynı zamanda çoklu-biçimlerin metne kazandırdıkları üzerinde düşünmenin alanyazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Beş Sevim Apartmanı romanın tiyatroya uyarlanması sürecini ele almadan önce bu çalışmada dikkat çekilecek olan son kavram uyarlama olacaktır. Uyarlama (adaptation) kavramı çeviribilimde çeşitli şekillerde çalışma konusu olmuştur. *The Dictionary of Translation Studies* uyarlamayı özellikle serbest çeviri yöntemi uygulanmış kaynak metne gönderme yapan bir

14 Özlem Berk Albachten ve Şehnaz Tahir Gürçağlar, "Retranslation and multimodality: introduction," *The Translator* 26, no. 1 (2020): 2.

15 Albachten ve Gürçağlar, "Retranslation and multimodality,".

16 Michal Borodo, "Multimodality, translation and comics," *Perspectives: Studies in Translatology* 23, no.1 (2013): 23.

17 Borodo, "Multimodality, translation and comics," 25.

ifade olarak kullanılmaktadır¹⁸. Bu tanıma göre uyarılama/adaptasyon çevirinin yöntemsel açıdan uç bir formu olarak görülmektedir.

Batı düşüncesindeki orijinallik algısının bir sonucu olarak, çeviri ve uyarılamanın ikincil ürünler olarak görülmeleri bu kavramlara yüklenen kısmen olumsuz anlam yükünü ifade etmektedir. Susan Bassnett batıda taklit kaygısının hüküm sürdüğünü dile getirirken yeniden çevirinin kapsadıklarına dair daha geniş bir bakış açısının gerekliliğinin altını çizer¹⁹. Çevirinin dilsel bir etkinlik olmanın ötesinde “*metinsel, göstergebilimsel ve türlerüstü bir yeniden yaratım süreci*” olarak ele alınması bu bakış açısına katkı sağlamaktadır²⁰. Böylece, uyarılama çıkış metninin ruhunu farklı gösterge dizgelerinde yeniden yaratabilecek ve farklı biçimlerde farklı izleyiciler ile buluşturup anlamın serimlenmesine katkı sağlayabilecektir. Bu yeniden yaratım sürecindeki dönüşümü Sayın *kaynak metin güncellenerek yeni ve farklı anlamlar üretmeye başla[ması]*” olarak yorumlamaktadır²¹. Bu farklı anlamların üretilmesinde anahtar rol ise yorumlayıcılarıdır. Bu sebeple çalışma kapsamında yazarın yanı sıra iki uyarlayan ile de kişisel görüşmeler tasarlanmış, çeviri ürünlerin değerlendirilmesinde bu görüşmelerden elde edilen verilerden yararlanılmıştır.

Lawrence Venuti, çeviriye dair yaklaşımımızda iletişimsel model yerine çevirinin kaynak metinle olan ilişkisini hermeneutik bağlamda ele alırken çevrilen ürünlerin ve işleyen çeviri/uyarılama süreçlerinin sosyal ve kültürel bağlamlarını da içerir biçimde sorgulayıcı bir biçimde değerlendirdiğimizde, hem çevirilerin hem de uyarlamaların değerlendirilmesinde yorumlayanın önem kazanacağına dikkat çeker²². Bu bağlamda (film) uyarlamalarının metnin unsurlarını önceki bağlamlarından çıkararak bir yorum sürecini başlattığını ortaya koyan Venuti'nin fikirlerinin tiyatro uyarlamaları için de geçerli olduğu düşünülmektedir. Uyarılama, bu unsurları karmaşık ve kapsamlı biçimde bağsımsızlaştırır ve bu noktada gösterge sisteminin değişmesinin etkisinden söz edilebilir.

Bu çalışmanın örnekleme özelinde *Beş Sevim Apartmanı* romanının farklı bir estetik gösterge düzlemine uyarlandığı, görsel sanatların bir kolu olan tiyatroya uyarlanan metnin iki farklı biçimde, iki farklı çevirmen/uyarlayan üzerinden ürettiği yeni anlamlar söz konusudur. Nasıl çevirmen de bir okur olarak metindeki çoklu anlamı, kendi algısı üzerinden yeniden üretiyorsa, metni tiyatroya uyarlayan çevirmen de benzer şekilde metnin çoklu yorumları arasından kendi zihninde beliren yansımayı sahneye yansımanın yansıması şeklinde aktarır/sahneye yeniden yaratır. Bu yeniden yaratım göstergelerarası bir etkinlik olmanın yanı sıra disiplinlerarasılığı da pekiştirmektedir. Nitekim Mine Söğüt de yapılan görüşmede “[f]arklı disiplinlerden sanatçıların, metinleri[ni] üzerinde çalışmaya değer bulup, kendi enerjilerini ve

18 Mark Shuttleword ve Moris Cowie, *The Dictionary of Translation Studies* (Amsterdam: John Benjamins, 1997),3.

19 Bassnett, *Translation Studies*, 147.

20 Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (London and New York: Routledge, 2006), 24.

21 Sayın, “Gösterge Dizgeleri Arası,” 208.

22 Lawrence Venuti, “Adaptation, Translation, Critique,” *Journal of Visual Culture* 6, no.1 (2007): 41.

yetenekleri kullanarak yeni işler üretmelerini pozitif bir önyargıyla çok kıymetli” bulunduğunu dile getirmektedir.²³

Bu yeniden yaratım tek bir dil dizgesinden, -ışık, sahne tasarımı, koreografi, oyuncu jest mimikleri, müzik gibi- çok biçimli bir dizgeye dönüşümü içerdiği için işleyen çeviri mantığı çok daha karmaşık bir süreci ifade etmektedir. Bu karmaşık süreci dilsel düzeydeki kayıplar üzerinden değerlendirmek yerine Söğüt'ün ifadesiyle “*bir metnin bir başka sanatçıyı heyecanlandırması[nı] ve onu o metinden yola çıkarak yeni bir yaratıma heveslendirmesi[ni] hem yazar açısından hem de metin açısından öncelikli bir kazanç*” olarak görerek, dilsel göstergelerle ifade edilen metnin görsel-işitsel metne dönüşürken geçirdiği aşamalar üzerine düşünmek daha olumlu sonuçların elde edilmesine katkı sağlayacaktır.²⁴

Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları

Gazeteci ve yazar kimliğiyle tanınan Mine Söğüt, 2003 yılında yayınlanan *Beş Sevim Apartmanı* romanının yanı sıra roman, hikâye, biyografi, monografi, derleme ve öykü türlerinde eserler vermektedir. Yazarın *Deli Kadın Hikayeleri* kitabındaki *Sinekler Sevişirken* adlı öyküsü ve ardından kitap bütün olarak Tiyatro Nok ve Tiyatroviya tarafından sahneye uyarlanmıştır.

Mine Söğüt'ü “*yazarak anlamaya çalış[an]*” ve bunu yazınının merkezine yerleştiren, günümüzün özgün kalemleri arasında değerlendirmek mümkündür²⁵. Kızılgök'ün ifadesiyle “[g]erçekliği masalla ören ve toplumda var olan, yaşanmış olayları, fantastik ile kesiştiren dili, yazarın en önemli betimleme kaynağıdır”²⁶. Yazınında çoğulcu, parçalanmış yapılar gibi postmodern öğelere, büyüdü gerçekçi imgelere ve fantastik öğelere yer verirken bunları, ortaya koyduğu sarsıcı gerçekliğin içine ustaca yerleştirmektedir.

Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları, yazarın 2003 yılında yayınlanan ilk romanıdır. Romanın Mine Söğüt'ün yazınındaki yeri kendi ifadeleriyle şu şekilde dile getirilmektedir:

Beş Sevim Apartmanı başlangıçta, roman yazıp yazmadığımı sınıdığım bir denemeydi. Yaptığım işin edebi değerine dair derin kuşkular içindeydim. Nihayetinde, okurdan ve eleştirmenlerden aldığı olumlu eleştiriler beni çok cesaretlendirdi. Klasik yapılardan uzak, deneysel bir kurgu ve dille yazdığım ve bu deneyselliğin edebi bir değere sahip olduğunu gördüğüm bu metin, daha sonra kaleme aldığım metinlerin başına cesaretle oturmama destek verdi. İnançlar, tabular, korkular üzerinden psikolojik sorunları aynaladığım bir hikâye kurgulamanın inceliklerini ilk o metinde kavradım²⁷.

23 Mine Söğüt, kişisel görüşme, 07 Şubat, 2022.

24 Mine Söğüt, kişisel görüşme, 07 Şubat, 2022.

25 Hakan Bıçakçı ve Mine Söğüt, “Sıradan hayatlar fantastik zamanlar,” *Picus Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 17, (2004): 38.

26 Merve Kızılgök, “Mine Söğüt'ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları” (Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 2015), 5.

27 Mine Söğüt, kişisel görüşme, 07 Şubat, 2022.

İnanç ana teması üzerine kurulu roman, birleşmesiyle girift bir yapı sunan birçok düzlemde oluşmaktadır. Bir psikiyatri doktoru olan Samimi'nin; gerçekliklerini cinperiler ile kurgulamış, kimsesi olmayan, Beş Sevim Apartmanı'nın her bir katına yerleştirdiği beş hastası üzerine günlüğüne aldığı notlar, romanın üst anlatı düzlemini oluşturur. Her bir katta oturan karakterin ilk olarak kendi kurdukları cinperi hikayelerine, Samimi'nin günlüğünden notlara ve ardından gerçek hikayelerine yer verilmesi yazarın sözünü ettiği “psikolojik sorunların aynalanması” yöntemini görünür kılarak romanın ana hatlarını oluşturmaktadır. Hikayelerin içinde yer verilen rüya tabirleri ise okuyucuya gerçek-hayal arasındaki sınırdaki gelgitler yaşatırken, bir yandan da yol gösterici rol üstlenmektedir. Roman, kurgu karakterleri gerçek karakterlerle, kurgu mekanları gerçek mekanlarla birleştirirken, fantastik öğelerle sarsıcı gerçekliğin iç içe geçtiği olay örgüsü üzerinden işlenmektedir. Romanda destan, mit, masal, efsane, menkıbe, deyim, halk inanışları, Şamanizm, rüya, olağanüstü varlıklar gibi halk unsurlarının²⁸ yanı sıra metinlerarasılık, üst kurmaca, oyunsal evren, çoğulcu yapı, ironik üslup, zaman/zamansızlık, disharmonik yapı ve post feminizm gibi postmodern unsurlara²⁹ da yer verilmesi yazarın deneysel üslubunun çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır.

Beş Sevim Apartmanı romanın kurgusu ve incelikleri müstakil bir çalışmanın konusu olabilecek denli derinliklidir. Bu çalışmada amaçlanan romanın sahneye aktarımındaki dönüşüm olduğu için kurguya yer verilecek ancak detaylı bir anlatımdan kaçınılacaktır. Roman, “Karşı Pencereden Bakınca Görülenlerin Hikayesi” bölümü ile başlar ve her pencereden dışarıdan görülenler resmedilir. Ardından “Doktor Samimi” başlıklı bölüm, Doktor Samimi'nin gerçek hikayesini üçüncü şahıs anlatımıyla betimler. Babası küçükken ölen, annesi Amerika'da evlenen Samimi'nin bırakıldığı halasında, anne baba ilgisizliğiyle başa çıkma yöntemi arkadaş edindiği cinperilerdir. Üniversite kütüphanesinde Gülizar'a aşık olana dek yolunda giden bu arkadaşlık, aşktan nefret eden cinperilerin Gülizar'a açılmaya karar veren Samimi'yi tehdit etmesiyle bozulur. Cinperilerin sözüne uyan, ancak bu vakitten sonra onlara savaş açan Samimi önce “*kendi inancını dağlayacak*”, ardından tüm dünyayı cinperilerin olmadığına ikna ederek onlardan intikam alacaktır³⁰. Bu amaçla halasının ölümünün ardından Cihangir'deki beş katlı metruk binayı satın alan Samimi, akıl hastanesinde asistanlık yapan arkadaşının yardımıyla cin ve periler ile iletişimde olduğuna inanan beş hastayı bu binanın her bir katına yerleştirir ve kendisi de bodrum kata yerleşir. Samimi'nin cinlere açtığı savaş ılık bir Haziran gecesi bu şekilde başlar.

“Beş Sevim Apartmanı'nın İsminin Kimselerin Bilmediği Gerçek Hikayesi” bölümünün ardından “Soluk Sarı Perdeli Penceredeki Adam ve Cinperi Masalları” bölümünde Oğuz'un kendisini bir cüce, annesini de onu incitmekten çekinen bir melek olarak tasarladığı hayal

28 Kızılgök, “Mine Söğüt'ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları.”

29 Bilal Kaş, “Mine Söğüt'ün Romanlarında Postmodern Unsurlar” (Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi, 2018).

30 Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015).

hikâye anlatılır. Oğuz'un **gerçek** hikayesinde ise rızası olmadan kaçırılan ve bir süre sonra kocası tarafından başka erkeklere satılan annesinin, babasını yedi yerinden bıçaklamasıyla cezaevinde doğduğu ve büyüdüğü, büyüdüğünde annesinin onu da öldüreceğini düşündüğü için kendisini cüce olarak görmeyi seçtiği, cinperiler ile arkadaşlığını da sığınak olarak seçtiği görülmektedir. On beş yaşında, annesinin bir gün ona “artık büyüdün” dediğini duyan Oğuz, bıçakla annesini yedi yerinden bıçaklayarak öldürür.

“Kurşuni Yeşil Perdeli Penceredeki Kadın ve Cinperi Büyüleri” başlıklı bölümde kendisini seksen yaşında gören Yeşim'in hayal hikayesine yer verilir. Annesinin ölümünün ardından Ketum Hatun'a teslim edilen Yeşim, Ketum Hatun'dan her türlü büyü yapmayı öğrenir. Ketum Hatun, bir gün cinperi diyarını ardında saklayan efsunlu odanın kapısının anahtarını Yeşim'e teslim ederek merdivenlerden aşağı uçar. Yeşim'in **gerçek** hikayesinde 14 yaşında annesinin eczanesinden aldığı ilaçları içerek düşük yapan Yeşim'in durumunu öğrenen annesi delirir, babasının kalbi durur. Yeşim tek akrabası olan anneannesinin yanına taşınır. Yeşim'in sıklıkla hamile kalarak tehlikeli düşüklere yaptığını bilen mahalle sakinleri durumu anneannesine anlatmakla tehdit edince, Yeşim cinperilerin kendisiyle sevişmek istediği yalanına anneannesini inandırır. Onu Ziya Hoca'ya götürün anneannesi ise Yeşim'in yalnızca Ziya Hoca ile birlikte olmaya yemin ettiğini, hocanın verdiği otların da aslında düşük için kullanıldığını bilmez. Anneannesini beşinci katın penceresinden atan Yeşim akıl hastanesine geldiğinde yaşlı bir cadı olduğuna kendisini inandırmıştır.

“Kahverengi Perdeli Penceredeki Adam ve Cinperi Cinayetleri” başlığında anne ve babasının ‘zaten cinlerim tepemde’ sözleri üzerine kurguladığı hayali cinperi hikâyesinde Yusuf, babasının kahvede bıçaklanmasının ardından yetimhaneye terk edilir. Buradaki yalnızlıkta onun da tepesine çıkan cinperiler ile arkadaş olan Yusuf, kimselerin fark etmediği cinayetlerin sonunda yetimhaneden kaçarak yatağında uyuyan annesini demir ökçeli ayakkabı ile parçalayarak öldürür. **Gerçek** hikayesinde, intihar eğilimi olan varlıklı bir ailenin çocuğu olan Yusuf sıklıkla kendisine zarar vererek, arkadaşlarının onu dövdüklerini iddiasıyla eder. Pedagoga yönlendirilen Yusuf, intihar girişimlerine başlar ancak ailesi fark etmez. Anne ve babasından intikam almak isteyen Yusuf pedagoga babasının kendisine tecavüz ettiği yalanını söyler. Kliniğe yatırılan Yusuf buradan kaçarak babasının demir ökçeli ayakkabısı ile annesini öldürür.

“Turuncu Perdeli Penceredeki Kadın ve Cinperi Yalanları” bölümü kendisini Yunus olarak gören Elif'in hikayesidir. Kendisini çirkin bir erkek çocuğu, ikiz kız kardeşini bir prenses olarak gören Yunus/Elif'in hayal hikayesinde cinperiler kardeşinin yaşam ipini onun eline verirler ve Yunus/Elif bir gün bu ipi çekerek onun ölümüne sebep olur. Kız kardeşinin ölümünün ardından onun kıyafetlerini giyerek yeniden doğduğunu hayal eder. Elif'in **gerçek** hikayesinde ise erkek çocuk istediği için gündüzleri görmezden geldiği Elif'i geceleri aldığı alkolden sonra oğlu Yunus olarak kucağına oturtup sohbet eden babasının Elif üzerindeki etkisi görünür hal alır. On yaşındayken babasının sarhoş bir halde düşüp ölmesiyle özgürlüğüne kavuşması beklenen

Elif toparlanamaz. Yeniden evlenen annesinin bir erkek çocuğu doğurması ile delirir ve akıl hastanesine yatırılır.

“Parlak Kırmızı Perdeli Penceredeki Kadın ve Cinperi Gülüşü” bölümü bir Rum ailesinin kızı olan anneannesinin köydeki evleri yakıldığında ormanda saklandığı ağaç kovuğunda arkadaş olduğu cinperilerin ona gülüşünü hediye ettiği masalına dayanır. Cinperiler sayesinde peri gülüslü kızını doğuran anneannesine başlayan geleneğin son durağı peri gülüslü Kübradır. Kübra, 13 yaşına geldiğinde, cinperiler ölümsüzlük ve peri gülüşü arasında bir tercih yapmasını isterler. Kübra ölümsüzlük kendisine verildiği için annesi ve anneannesinin onu kiskandığını, tıraş bıçağı ile birbirlerinin bileklerini kestiklerini anlatır hayal hikayesinde. İsmi Kübra, babasını cinperi sanan Melike *gerçek* hikayesinde üç nesildir babasız büyüyen bir Çingene evinde dünyaya gelir. Bir gün evde kimse yokken gelen kırklı yaşlardaki adamı babası sanan Melike bu adamın tecavüzüne uğrar. Rüyasında görmeye devam ettiği adama sorduğu ‘neden’ sorusuna cevap olarak anne ve anneannen yüzünden yanıtını alan Melike babasını ondan aldıkları için annesinin ve anneannesinin boğazını tıraş bıçağıyla keserek öldürür.

Hikayelerin arasında yer verilen Doktor Samimi’nin günlüğündeki notlar cinperiler ile kendi mücadelesinden anekdotlar sunarken, açtığı savaş kitabın sonlarına doğru kasvetli bir hal alır. Ve sonunda doruğa ulaşır:

“Hastalık gibi içime giriyorlar. İçime girip alyuvarlarında dolaşıyorlar. Derim kararıyor. Ruhum kararıyor. Işık kararıyor. Tıraş bıçağı yok, ayna yok, ampul yok, ama onlar varlar. Burada var. Ölüm kokuyor her yer. Yangın kokuyor. Kül kokuyor... ayna yok, ampul yok, ama onlar varlar. Burada var. Ölüm kokuyor her yer. Yangın kokuyor. Kül kokuyor... Cin kokuyor şeytan benimle oyun oynuyor”³¹

Kitap, çıkan yangının ardından binaya giren itfaiyecilerin binada cesede rastlayamadığı, ardından bodrum kata indiklerinde “*Doktor Samimi’nin kızıl kara bedeninden arta kalanları ceset torbasına*” koyarak çıktıkları bilgisıyla son bulur³². Beş karakterin yanı sıra Doktor Samimi’nin yaşam öyküsünde de gerçekliğin dehşetinden hayal dünyasına sığınan, bunu da cinperiler ile kurdukları arkadaşlık ile sürdüren karakterler “*inancın insan aklına nasıl oyunlar oynadığını, insanı gerçeğe nasıl ustalıkla yabancılaştırdığını*” gözler önüne sererken, kitap bunu “*en inançlı insanı bile ürkütmeden*” işlemektedir³³.

Göstergelerarası Çeviri olarak *Beş Sevim Apartmanı* Uyarlamaları

Roman, 2018 yılında Orçun Ucal tarafından sahneye uyarlanmış/çevrilmiş ve Tiyatro Alesta tarafından sahnelenmiş, 2019 yılında ise Aylin Saraç, Deniz Büyükuysal ve İlkur Terzi

31 Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları*, 127.

32 Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları*, 127.

33 Mine Söğüt, kişisel görüşme, 07 Şubat, 2022.

tarafından sahneye uyarlanmış/çevrilmiş ve Tiyatro 1112 Garaj tarafından sahnelenmiştir^{34, 35}. İki uyarlama da yazılı ve yazılı olduğu için tüm enerjinin sözcüklere yüklendiği anlamı, sahnede sözün yanı sıra ışık, sahne tasarımı, müzik, oyuncuların ses iniş çıkışları, jest ve mimikleri gibi farklı göstergelerde yeniden yaratarak göstergelerarası çeviri pratiğine örnek oluşturmuşlardır.

Orçun Ucal Uyarlaması ile *Beş Sevim Apartmanı*

Romanın 2018 yılında Orçun Ucal tarafından uyarlanan ve aynı zamanda yönetilen çevirisinde oyun, tek perde ve 50 dakikalık tasarlanmıştır. Sahne tasarımı beş kare, her bir kareyi aydınlatan spot ışıklar, arkada Samimi'nin platformu ve üzerinde asılı rüya tabirleri notlarından oluşmaktadır³⁶. Oyuncuların tamamı beyaz, Samimi ise koyu renk bir pantolon ve gri bir gömlek giymiştir. Oyun, kaynak metinde yer almayan ancak metaforik anlam yüklenmiş doğum sahnesiyle başlar. Apartmanın katlarındaki soluk sarı, kurşunu yeşil, kahverengi, turuncu ve parlak kırmızı perdeleri simgeler biçimde sarı, yeşil, turkuaz, turuncu ve kırmızı renkteki bezleri doğuran kadın oyuncunun üzeri son doğurduğu kırmızı örtü ile örtülür. Ardından sahnede kendilerine ayrılmış karelerin içine beş karakterin yerleştiği görülür. Doktor Samimi ise arka platformdadır. Romanın kurgusuna boyut kazandıran Samimi'nin günlüğünden notların yanı sıra Samimi'ye dışarıdan bakarak gerçeklikleri gösteren üçüncü tekil şahıs anlatımı -hakim bakış açısı- sahnede Samimi'nin replikleri aracılığıyla aktarılmakta, beş karakter cinperiler olarak dış sesleri canlandırmaktadır. Samimi tüm karakterlerin hikayelerinin arasında platformun üzerindeki notlardan ilgili rüya tabirini okur, hikayelerin sonunda ise kendi hikayesini kesitler halinde anlatır, ışık değişimi ve karakterlerin sekanslarının ardından sıradaki karaktere geçilir.

Işığın karakterler üzerine yansıması ile bu kez Oğuz'un hikayesindeki dış sesler Oğuz'un büyümesi üzerine konuşurlar ve ışığın odaklanmasıyla birlikte sahne Oğuz'a geçer. Fantastik öğelerle bezenmiş cüce masalının içeriğine yer verilmez ancak Oğuz annesinin ona cüce masalını anlattığını dile getirir. Oğuz'un bölümü bittikten sonra beş oyuncunun da ışıkları yanar, tüm oyuncular sekanslarını yaparlar. İkinci karakter olan Yeşim, Ketum Hatun'a bırakılmasını ve onunla hayal hikayesini anlatır. Üçüncü karakter Yusuf, "cinlerim tepemde" sözü ve babasının demir ökçeli ayakkabısı temelinde hikayesini anlatır. Konuşma aralarında diğer karakterlerin dış sesleri canlandırması hikayelere gerçeklik etkisi katar. Dördüncü hikâyede Elif, ikiz kız kardeşi hayal hikayesini anlatır. Kardeşinin ölümünün ardından sokağa çıkışını, dış sesler olarak cinperilerin "iyi ki doğdun" şarkısıyla sürdürmeleri, çoklu göstergelere çevirinin görünür olduğu bölümler arasında öne çıkmaktadır. Beşinci karakter Melike'nin hayali hikayesinde de benzer şekilde 'savaş gelecek seni öldürecek' şarkısı diğer karakterler tarafından dış ses olarak verilmiştir. Melike, kitapta anneannesinin hikayesi olan hikâyeyi kendisinin hikayesi olarak, sonunda anne ve anneannesinin birbirlerini öldürdüklerine değinmeden anlatır.

34 Oyun ile ilgili detaylı bilgi için bakınız: <https://tiyatrolar.com.tr/tyatro/bes-sevim-apartmani>

35 Oyun ile ilgili detaylı bilgi için bakınız: <https://tiyatrolar.com.tr/tyatro/bes-sevim-apartmani-1>

36 Bakınız Ek 1: Tiyatro Alesta tarafından sahnelenen *Beş Sevim Apartmanı* oyunu sahne tasarımı

Tüm karakterlerin hikayeleri arasında söz alan Samimi'nin konuşmaları, kitabın girişinde anlatılan kendi gerçek cinperi öyküsü üzerinden işlerken, karakterlerin hayali hikayelerinin bitişi, cinperilerin Samimi'yi tehdit etmesiyle ve Samimi'nin onlara savaş ilan etmesi ile kesilir. Kırılma noktasında Samimi'nin cinperiler ile arasındaki anlaşmazlığa vurgu yapılırken karakterlerin cinperi sesleri ile karşılık vermesiyle tekinsiz bir atmosfer yaratılır. Bu kırılmanın karakterlerin gerçek hikayelerinin bitişiğine yerleştirilmesi, oyundaki hayal-gerçek ayrımı için bir referans noktası vazifesi görmektedir. Bu ayırmadan sonra oyunun son on dakikasında, aynı karakterler bu kez gerçek hikayelerini temel hatlarıyla anlatırlarken Samimi'deki yansımaları ile bu hikayelerin aslında Samimi'ye ait olduğu imgelenir.

Gerçek hikayelerde, karakterlerin ışıkları soluk yanarken Samimi'nin platformu tam aydınlatılmış halde, karakterler gerçek hikayelerini anlatmakta Samimi de bu hikayeleri beden diliyle yansılamakta. Oğuz annesini öldürdüğünü anlatırken, Samimi 'anne' sesleriyle ağlar, Yeşim'in hikayesinin sonunda Samimi de beden diliyle Yeşim'in ruh halini yaşar, Yusuf hikayesini anlatırken demir ökçeli ayakkabı Samimi'nin elindedir, annesini öldürdüğünde Yusuf hikâyeyi anlatır, Samimi ağlar; Elif, Yunus hikayesini anlatırken Samimi üzerini çıkarır, beden diliyle hikâyeyi aynalar, Melike'nin hikayesinde Melike'ye tecavüz sahnesi anlatılırken durumu beden diliyle yaşayan Samimidir. Son karakterin şarkısıyla oyuncular sahneyi terk ederler; oyun Samimi'nin aşağıdaki son repliği ve elindeki kibriti çakmasıyla son bulur:

“Artık tüm bedenim simsiyah, kendimle gurur duyuyorum, çünkü onlara baş eğmedim, yenilmiş olmam baş eğdiğim anlamına gelmez. Sanacaklar ki annem yüzünden, sevgisizlik yüzünden, yalnızlık yüzünden, terk edilmişlik yüzünden, ruhumda derin yaralar açıldı, aklım karıştı, kişiliğim bölündü... Ama gerçeği bir tek ben biliyorum. Ben ve o cinperiler, o kurnaz bedensiz yaratıklar... Baş kaldırıyorum. Hem de kime beni terk edip giden anneme mi? Bir çocuğun nelere ihtiyacı olduğunu asla bilmeyen halama mı? Benimle hep alay eden arkadaşlarıma? Beni hep görmezden gelen öğretmenlerime? Arkamdan sürekli konuşup gülişen meslektaşlarıma? Bana, bu pısrık doktora hiç mi hiç güvenmeyen hastalarıma mı? Hayır hayır hiçbirine değil. Hiçbirine. O bedensiz, güçlü yaratıklara.... Anne? Anne, Anne! Benim hiç annem olmadı. Baba... Baba? Babamı ben öldürdüm. Kardeşim... kardeşimi de ben öldürdüm. Artık özgürsünüz çocukluk gecelerimin huzur cinleri... Cinnetin kurnaz cinperileri... Eğer şeytan cinlerin kralıysa benim artık şeytanla başım dertte... Benim artık kendimle başım dertte...”³⁷

Bu göstergelerarası çeviride Orçun Ucal, Mine Söğüt'ün metni üzerine geliştirdiği yorum üzerinden dilsel göstergeleri sahenin çoklu göstergeleri ile yeniden yaratmıştır. Oyunun repliklerinde kitaptan kimi kesitler alınmışsa da yazarın keskin, deneysel ve estetiği harmanlayan sarsıcı dili karakterlerin üsluplarında yalın bir dile dönüşmüştür; bunun yanında çok-modlu göstergeler, sahne dilinin unsurları olan ani ses yükselmeleri özellikle karakterlerin gerçek hikayelerindeki sarsıcı etkiye katkı sağlanmıştır. Romanda anlam yükünü tümüyle üstlenen

37 Orçun Ucal, *Beş Sevim Apartmanı*, Yayınlanmamış Oyun Metni: 2018.

sözcükler, sahnedeki yeniden yaratımda sahne tasarımı, ışık değişimleri, oyuncuların jest ve mimikleri ve şarkılara dağılarak dilsel göstergeden çok-modlu göstergelere dönüşüme ışık tutmaktadır. Uzun'un da dile getirdiği üzere romandaki metafizik unsurların kimi zaman şarkılar ile sahnede yeniden yaratıldığı görülmektedir³⁸. Romandaki başlıkların sahnede oyuncuların sekanslarına ve ardından belirli bir karaktere odaklanma amacıyla ışık değişimlerine dönüşmesi metindeki dilsel gösterenin hareket ve ışık değişimi yoluyla ifade edilmesine ve dolayısıyla çoklu göstergelere çevrilmesine örnek oluşturmaktadır.

Özellikle hayal anlatılarda çıkış metninde italik biçimde ifade edilen sözler, varış metninde dış seslerin şarkılarına dönüşmüştür. Ancak roman sarsıcı gerçekleri estetik üslupla harmanlayarak denge kurarken, göstergelerarası geçişle bu şarkıların neşeli bir tona ve hatta kimi yerlerde dansa dönüşmesi, çevirinin kaynağını bir metinden alsa da yeni bir yaratım olarak farklı anlamlara açıldığını kanıtlar niteliktedir.

Çıkış metni olan romanda iskelet anlatı Samimi üzerine kurulmuşsa da Samimi'nin dışında her bir karakterin hem hayali hem de gerçek hikayelerinin derinlemesine işlenmesi homojen bir dağılım gösterir. Bu ise okurun her bir hayali hikâyenin gerçek hikâye ile kesiştiği noktayı tespit ederek bütünlük kurmasına olanak sağlar. Uyarlamada ise karakterlerin hikayeleri Samimi'nin hikayesinin bir parçası olarak ele alındığı için bu hikayelerin derinliklerine anlatıda yer verilmemiş ve bu durumda hayal ve gerçek arasındaki bağlantılar görünmez kılınmıştır. Bunun yanı sıra çıkış metni olan romanın başında Samimi'nin hikayesine yer verilmiş, kurgunun sonunda çıkan yangında apartmanda yalnızca Samimi'nin cesedine rastlanması gizemli bir son ile yorumu okuyucuya bırakmıştır. Uyarlama ise çevirmenin metinden çıkardığı -belki de her biri cin periler olan- tüm karakterlerin Samimi'nin kurgusu olduğu ve Samimi'nin de bir "şizofren" olduğu³⁹ yorumu üzerinden yeniden yaratılmıştır. Ayrıca, tüm anlatılarda "inanç" ana temasını barındıran çıkış metni, varış metnine dönüşürken bu odak, aslında her biri Samimi'ye ait olan tek anlatı ile şizofreniye kaymıştır. Tüm bu durumlar çevirmenin tercihleri doğrultusunda varış metninin odağının yeniden oluşturulduğunu düşündürmektedir. Nitekim yapılan görüşmede Ucal'ın sahne uyarlamasının "şizofreni, yalnızlık, ailenin terk edilişi, insanların ötekileştirmesi, çocuğun ailesiyle olan savaşı" üzerine kurulu olduğunu dile getirmesinin yanı sıra oyunun, çıkış metninde yer almayan doğum sahnesiyle başlaması da bu durumu destekler niteliktedir. Bu noktada çevirmen/uyarlayan Ucal'ın uyarlamayı yeni bir çerçeveye oturtarak kimi noktalara odaklanmak üzerinde durduğu şu sözleri dikkate değerdir:

Görme biçiminin ön planda olduğu bir iş uyarlama. Yazarın sunmuş olduğu dünyadan sizin görme biçiminize göre şekillenen dünyalar arasında bazen farklılıklar bazen benzerlikler oluşabiliyor. Aslında sizin burada bir özgürlük alanınız inşa ediliyor böylelikle çerçeveyi genişletmek ya da belirli alanlara fokuslamak sizin elinizde olan bir dünya⁴⁰.

38 Ozan Uzun, "Mine Sögüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* Romanıyla Orçun Uçal'ın Aynı Adlı Oyununun Uyarlama Bakımından İncelenmesi," *Mimesis* (Şubat 2020).

39 Orçun Ucal, kişisel görüşme, 20 Şubat, 2022.

40 Orçun Ucal, kişisel görüşme, 20 Şubat, 2022.

Romanda Samimi dahil tüm karakterlerin **içeriden** -kendi kurguları olan hayali hikayeleri- ve **dışarıdan** -gerçeklikteki hikayeler- anlatıları birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatımı ile sağlanırken, çeviri metinde -oyunda- bu anlatımların birinci tekil şahıs anlatımıyla doğrudan izleyiciyle konuşmalara dönüşmesi de Ucal'ın belirttiği dünyalar arasındaki farklılıklar temelinde ele alınabilir. Bu noktada dilsel göstergeler ile sağlanan içeri ve dışarı ayrımı, çeviri metinde -oyunda- diğer karakterlerin dış sesleri, sahne ışıkları gibi sahne unsurlarının kullanılmasıyla yeniden şekillenmiştir. Oyuncuların gerçek hikayelerini Samimi'nin aynalaması, yazı dilinde üstü kapalı verilen anlamı çok-modlu sahne yöntemleriyle hem örtük hem de görünür kılmaktadır. Oyuncuların, karakterlerin hikayeleri arasında sekanslarını tekrarlamaları da benzer şekilde tüm anlam yükünü taşıyan sözcüklerin sahnede hareketlere çevrilmesinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Nitekim gerçek hikayelerin bitmesinin ardından Samimi'nin de sekansına başlaması, hikâyenin kırılma noktasında anlamın söze ihtiyaç duymadan sahnede görsel öğelere çevrildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak dilsel göstergedeki grift anlatının, Orçun Ucal tarafından sahneye çevrilen varış metninde çok-modlu bir metne -oyuna- dönüşmesi bu çalışmanın savları arasında yer alan tiyatro uyarlamalarının göstergelerarası çeviri bağlamında ele alınabileceğini doğrulamaktadır. Sahne dekoru, koreografi, kostüm, ışık geçişleri, melodiler, ses iniş çıkışları, dış sesler, oyuncuların jest ve mimikleri üzerinden çok-modlu olarak yeniden üretilen metin, belirli bir çıkış metninden kaynağını alırken yeni bir varış metni ortaya koymuştur. Bu tür bir çeviri etkinliğinde birebir eşdeğerliklerin aranamayacağı önceki bölümlerde belirtilmişti. Bu sebeple metnin ana iskeleti üzerinden bir değerlendirme amaçlanmıştır.

Son olarak bu göstergelerarası çeviri etkinliğine yan metinler üzerinden bakıldığında Orçun Ucal tarafından uyarlanan *Beş Sevim Apartmanı* oyununun afişive oyun üzerinden geliştirilen videonun da çeviri pratiğinin alımlanmasında bir başka boyutu ortaya koyduğu öne sürülebilir^{41, 42}. Afişte, oyun kurgusuyla paralel biçimde zeminde Doktor Samimi resmedilirken beş karakter kuyruklu cinperiler olarak resmedilmiş, yazarın Mine Söğüt, uyarlayan ve yöneten Orçun Ucal belirtilmiş, oyuna katkı sağlayanların isimlerine yer verilmiştir. Bu afiş, Samimi'yi insan diğer karakterleri cinperi olarak resmederek, kitapta üstü kapalı verilse de Ucal tarafından yapılan yeniden yaratımda odağa taşınan anlatıya dair ipuçları sunmaktadır. Yine 2018 yılında yayınlanan video klip, oyun üzerinden geliştirilen bir üst metin olarak çeviriye üçüncü bir boyut kazandırmaktadır. Oyunda Samimi karakterini canlandıran Oğuz Gülen tarafından söylenen 'baba' teması üzerine inşa edilen şarkı için çekilen klip yine oyundan sahneleri içermektedir. Yine iki düzlem üzerine kurulu olan klipte karakterlerden Elif bir kafede *Beş Sevim Apartmanı* romanını okurken, babasının resmiele avunan bir mecnun olarak Samimi'yi görür, bir meleik olarak onu takip ederek yanına beyaz bir balon bırakır. Bu doğrultuda video klipin oyunu tamamlayıcı ve bir üst bakış geliştirici nitelikte olduğu savunulabilir.

41 Bakınız Ek 2: Tiyatro Alesta tarafından sahnelenen *Beş Sevim Apartmanı* oyunu afiş tasarımı

42 Bakınız: <https://www.youtube.com/watch?v=gy7gevL38Cg>

Aylin Saraç, Deniz Büyükuysal, İlknur Terzi Uyarlaması ile *Beş Sevim Apartmanı*

Romanın 2019 yılında Aylin Saraç, Deniz Büyükuysal ve İlknur Terzi tarafından uyarlanan ve Aylin Saraç tarafından yönetilen çevirisinde oyun iki perdeden oluşmakta, ilk perde 1 saat 10 dakika, ikinci perde 40 dakika sürmektedir. Sahne ikiye bölünmüş; sol taraf duvara asılı ve tavandan sarkan iplerdeki notlar, bir masa ve bir yataktan oluşan Doktor Samimi'nin odasına ayrılmıştır. Sahnenin sağ tarafı ise kendi içinde ön ve arka olarak yine bölümlenmiş, arka platforma beş beyaz çadır yerleştirilmiş, ön kısım ise oyunculuk için ayrılmıştır⁴³. Bu beş çadır içinde hayali ve gerçek hikayeleri paylaşmak için on oyuncu bulunmaktadır. Karakterleri canlandıran oyuncuların tamamı mavi, tek kolları kısa, tek kolları uzun olan aynı kıyafeti giymektedirler. Oyunun ilk perdesi karakterlerin cinperi hikayelerine ikinci perdesi ise gerçek hikayelerine ayrılmıştır.

Oyunun başında sahne karanlıktır ve kurmalı müzik kutusundan gelen bir ezgi duyulur. Bu ezgi birçok karakterin hikayesinde karakterin kendisi tarafından da mırıldanarak pekiştirilecektir. Sahnede müzik ve oyuncular tarafından tekrarlanan ezgi, romandaki dilsel göstergelerde çocukluğa yapılan vurgunun işitsel göstergeye çevrilmesine örnek teşkil etmektedir. Işık Samimi'nin odasını aydınlatır. Samimi'nin ses kayıt cihazına konuşması 'inanç' teması ile, romanın üslubu ile paralel biçimde başlar:

“Olduğuna inanmadığınız bir şeyi yok edemezsiniz. Ama bir şeyin varlığını zedelemek istiyorsanız ona olan inancı yok ederek işe başlayabilirsiniz... İnsanların içine giren ve insanların içini oyan ve onları istediklerine inandıran cinler, doktorları da kandırabilirler. Tüm dünyayı bilimsel safsatalarla oyalayıp insanların yaşamında diledikleri gibi at koşturabilirler”⁴⁴.

Konuşmanın sonlarına doğru ezgi hızlanır, bir rüzgâr sesiyle sahne karakterlerin olduğu kısma kayar. Beş karakter akıl hastası oldukları izlenimini veren hareketlerini yaparlarken Samimi hastalarını akıl hastanesinden Beş Sevim Apartmanı'na yerleştirdiğini, cinlere açtığı savaşı anlatır. Yazılı dildeki dilsel göstergelerin sahnede Samimi'nin konuşmasının yanı sıra oyuncuların jest ve mimikleri ile desteklenmesi çok-modlu ifade biçimlerinin çeviri metinde anlamı genişletmesi, geliştirmesiyle sonuçlanmıştır. Konuşmasının sonlarında on karakter arka sahnede yerini alarak ürkütücü bir müzikte senkronize danslarını yaparlar ve Samimi'nin gerçek hikayesini üçüncü tekil şahıs anlatımı ile kitaptaki ifadelerle uyumlu biçimde aktarırlar. Geçişli biçimde Samimi kendi hikayesini anlatırken karakterlerin de dış sesler olarak cinleri seslendirmeleri romanın üslubunun korunurken sahnede bu üslubun ivme kazanması olarak yorumlanabilir. Samimi kayıt cihazına planını anlatmaya başlar. Tüm karakterler kitapta ilgili bölümlerin başladığı gibi “*Sabahın erken saatlerinde uyanmak, uyanıp da penceren dışarı*

43 Bakınız Ek 3: Tiyatro 1112 Garaj tarafından sahnelenen *Beş Sevim Apartmanı* oyunu sahne tasarımı

44 Aylin Saraç, İlknur Terzi, Deniz Büyükuysal, *Beş Sevim Apartmanı*, Yayınlanmamış Oyun Metni: 2019

gözümü dikip saatlerce şuursuz bir şekilde iki bina arasında bölük pörçük görünen denize bakmak...” repliğiyle hikayelerine başlar.

Kitaptan farklı olarak karakterlerin hikayelerini anlatışları, sahne diline uyarlanarak Samimi'nin onlarla diyalogu çerçevesinde gelişir. Oğuz'un hikayesinin başında Samimi kendisini hastasına tanıtır ve bu diyalog kendi odasında, sahnenin sol tarafında gerçekleşir. Samimi her karaktere “ilk ne zaman” ile başlayan bir soru yönelir ve karakterler hikayelerini anlatırlar. Oğuz “kara kara adamlar” şiirine başlar, arkadan fısıltılar tekinsiz bir ortam yaratır. Oğuz, diğer tüm karakterler gibi bir akıl hastasını canlandırır, inişli çıkışlı ruh halleri içerisinde, kimi zaman cinperi sözleri istemsizce çıkar dudaklarından. Oğuz hikayesini ve cinperi masalını detaylarıyla anlatırken Samimi aralarda sorular sorar. Hikâyenin sonunda “mis gibi helva kokusu geliyordu” repliğiyle sahnenin diğer tarafı da bir anlığına yanar, diğer karakterler bir anda kokuyu içine çekerler ve sahne kararak Yeşim'e geçer. Bu nokta, sahnenin çok-modlu iletişiminin varış metnine yeni anlamlar kazandırdığı bir boyut olarak ele alınabilir. Yeşim seksen yaşında olduğunu tiz sesiyle anlatırken Samimi ona seksen yaşında olmadığını söylese de Yeşim onu duymaz. Yeşim yer yer istemsizce kendi sesine döner. Tüm karakterlerde olduğu gibi Yeşim de içinden istemsizce çıkan bir karakteri daha barındırır gibidir. Yeşim'in ses iniş çıkışları, hareketleri, çıkardığı mırıltıların yanı sıra Mine Söğüt'ün keskin ve özgün üslubuyla cinperi büyülerini anlatır. Yeşim'in hikayesinin ardından Yusuf benzer şekilde bir deli olarak demir ökçeli ayakkabısı ve cinperi cinayetlerini anlatır. Zaman zaman babasını canlandırır, “şşşt” sesleriyle cinleri susturmaya çalışır, aynı ezgiyi mırıldanır.

Sahnenin kararmasının ardından “sabahın erken saatlerinde” repliğiyle Yunus/Elif sahneye gelerek ikiz kardeşi cinperi yalanını yaşıyormuşçasına anlatır. Samimi'nin ona yönelttiği sorular Yunus'un hikayesine yön verir. Yunus cinperi yalanlarını anlatırken “ılık bir Haziran gecesi”ni duyan Samimi'nin duraklaması, metinde imlenen ipuçlarının sahne diliyle ifadesine örnek oluşturmaktadır. Yunus/Elif'in içindeki cinperiler onun nefesini keser, Elif göğsüne vurarak nefes almaya çalışırken yine aynı karakter cinperiler olarak konuşur. Sahnenin kararmasıyla son karakter Melike savaşı anlatır, dış seslerle sahnedeki tekinsiz atmosfer güçlenir. Cinperi gülüşü masalını anlatırken boynundan çıkardığı fırçayla gülüşünü saklamaya çalışarak tükürür. Cinperi konuşmaları ağızını yamulturken normal konuşmasına dönmek için ağızını düzeltmeye çalışır. Hikâyenin sonlarında neşe içinde büyüdüğünü anlatmasına ve şarkı söylemesine rağmen beden diliyle aksini ifade eder. Cinperilerin Melike'ye sunduğu seçenekler yine dış ses olarak verilir. Çevirmenin yorumu, oyuncuların performansları ve sahne dilinin çok-modluluğu, bu noktada dilsel metnin görsel göstergeler ile birleşerek çeviri üründe çoklu anlamın üretilmesine katkı sağlamaktadır. Son hikâyenin ardından Samimi'nin günlüğünden notlardan hız ve zaman üzerine konuşması ve rüyasında annesini gördüğünü anlatmasıyla ilk perde biter.

İkinci sahne yine aynı müzik kutusu sesiyle altı karakter -birinci perdedeki beş karakter ve Oğuz'un gölge karakteri- önce tekinsiz biçimde sahnede gezer, ardından parçalı biçimde

“sabahın erken saatlerinde” repliğine başlarlar. Samimi'nin odasından çıkıp bu kez sahnenin sağ tarafına geçmesiyle dört karakter sahnenin dört kenarında donar halde, Oğuz ve Oğuz'un gölgesi olan karakter sahnenin ortasında kalır. Samimi Oğuz'un dosyasına bakarken neden kendisine gerçeği söylemediğini sorar. Samimi'nin sorduğu sorular ve yönlendirmeleriyle gölge karakter, Oğuz'un gerçek hikayesini bir akıl hastasının soğukkanlılığıyla anlatırken ilk perdedeki Oğuz karakteri konuşmadan kimi zaman onu yansılar, kimi zaman anlattıklarını yaşar. Tansiyonun yükseldiği zamanlarda sahnedeki karakterler hareketlenerek tekinsiz etkiyi arttırırlar. Samimi günlüğünden notlar okur, Oğuz'un gölge karakteri arka platformdaki çadıra dönerken Yeşim'in gölge karakteri sahneye gelir. Benzer şekilde ilk karakter beden diliyle onu desteklerken Yeşim'in gölge karakteri yine akıl hastası olarak gerçek hikâyeyi anlatır. Ses iniş çıkışları, konuşurken tiz ve bas sesler arasındaki gidiş gelişler anlatımın gerginliğini arttırmanın yanı sıra çok-modlu anlatım unsurlarının dilsel göstergeleri zenginleştirdiğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Benzer şekilde Yeşim'in gölge karakterinin çadıra dönmesiyle Yusuf'un gölge karakteri sahneye gelerek Samimi'nin sorduğu sorularla Yusuf'un gerçek hikayesini anlatır, asıl karakter ise beden diliyle hikâyeyi yansılar. Yusuf'un hikayesiyle Samimi'nin tavırlarındaki tuhaflik görünür hale gelir. Yusuf, annesinin başına ayakkabıyla vurduğunu anlatırken sahnedeki tüm karakterler yere vurarak tekinsiz etkiyi güçlendirirler. Burada da ses ve görsel göstergeler yeniden çeviriye boyut katmıştır. Elif'in gölge karakteri kendisini Yunus sanan Elif'in gerçek hikayesini erkeksi bir ton ile anlatırken yine zaman zaman nefesi kesilir. Oyunun gerginliğinin arttığı noktalarda iki karakter birden göğüslerine vurarak sahnede nefes almaya çalışırlar. Melike'nin gölge karakteri gerçek hikayesini anlatırken iki karakter de bileklerini kaşır, birbirine sürter, gelecek olan sona dair ipuçları verirler. Bu sırada Samimi'nin tavırlarındaki tuhaflik artmaktadır. Sahnenin bu anında çevirmenin/uyarlayanın okuyucuya sunduğu ipucu yeniden yaratıma yeni bir boyut kazandırır. Melike, konuşmanın ortasında birden bir bardak su ister, Samimi suyu getirip sahneye koyar, Melike Samimi'ye bakar, ardından suyu Samimi içer, Melike teşekkür eder. Bu detay romanda dilsel göstergeler ile sezdirilen, hikayelerin Samimi'ye ait olup olmadığı muammasının sahne diline çevirisi olarak yorumlanabilir. Anlatımın detaylarına gizlenmiş ipuçlarının, sahnede görsel göstergelerin yardımıyla yine ipuçları ile yeniden yaratıldığı görülmektedir. Melike'nin hikayesinin sonunda tüm karakterler çadırlarından kafalarını çıkarıp sahneye dahil olurlar. Hikâyenin bitmesiyle tüm karakterler sahnede uçuşurken uğultular başlar. Samimi sahnenin ortasında artık kendini kaybetmek üzeredir. Samimi:

Her şey önce rüyalarla başlar. Sonra gündüz arkamdan devamlı biri geliyor gibi oldu. Takip edildiğimi hissettim. Gözümün kenarından gölgeler geçiyorlar. Göremedim ama hissettim. Onları hissettim. Derim kararıyor. Ruhum kararıyor. Tıraş bıçağı yok. Ayna yok. Ampul yok ama onlar varlar. Ölüm kokuyor her yer. Yangın kokuyor. Kül kokuyor...⁴⁵

Repliklerini söylerken tüm karakterler cinperiler olarak onu sarar, üzerlerine alır ve ortalarına koyarak görünmez kılarlar. Ardından romanın son bölümünden, dönüşümlü söyledikleri bu repliğin sonunda gözlerini izleyiciye dikerler ve oyun son bulur:

*“O haziran sabahı, günün ışımasından birkaç saat sonra başlayan yangın sadece otuz dakika sürdü... Beş katın beşine de teker teker baktular. En son bodrum katına indiler. Doktor Samimi'nin cansız kara bedeninden kalanları dışarı çıkarttular. Beş Sevim Apartmanında kalan beş hastanın izine bile rastlamadılar.”*⁴⁶

Aylin Saraç, Deniz Büyükuysal ve İlknur Terzi tarafından yapılan bu göstergelerarası çeviride metin, büyük ölçüde Mine Söğüt'ün üslubu korunarak sahneye çevrilmiş, bunun yanı sıra çok-modlu unsurların kullanımıyla dilsel göstergeler çok-modlu göstergelere evrilmiştir. Oyuncuların sergiledikleri oyunculuk performansları, sahne geçişleri, karakterlerin içlerindeki cinperilerin konuşma içinde ortaya çıkışları, ışığın kullanımı, sahnenin bölünmüş olması, koreografinin geçişliliği, müzik, iç ve dış seslerin korunması gibi dilsel gösterge ile ifade edilmesi mümkün olmayan çok-modlu ifadelerin kullanılmasıyla çıkış metninde verilen anlamı bütün olarak yeniden yaratmak hedeflenmiştir. Nitekim yapılan görüşmede “okuduğunuz cümlelerin sizde uyandırdığı ve karşınızdaki kişiye aktarmak istediğiniz görsel bir veriye dönüşmesi[ni] kesinlikle heyecan verici bir tecrübe” olarak tanımlayan Aylin Saraç dilsel ürünü sahneye uyarlanmasının “metnin alt metnini oluşturan asal temayı, cümleye bile ihtiyaç duymadan oyuncunun aktarma gücü”nü barındırdığını, yaratılan atmosfer ile “seyirciye cümleyi gösterme[nin] ve bunu sadece bir paranteze sığdırabilme[nin]” hem sınırları zorlayıcı hem de keyif veren bir uğraş olduğunu dile getirmektedir⁴⁷.

Bu uyarlamada da Samimi karakteri merkeze alınmış, “bütün hikâyeler Samimi'nin hikâyesiyle buluş[muş] ve ona değmeye çalış[mışsa]” da her bir karakterin “kendine has ayrıksı-gerçek-bir hikâye anlatıcısı olması” göz ardı edilmemiş, “bunun için hikâyenin birleştirilecek kısımlarının seçilmesi” öncelenmiştir. Böylece seyircinin “bir hikâyenin diğer yüzünü anlatan oyuncuya da inanma[sı] ve hangisine inanacağına seyirci[nin] karar vermesi” amaçlanmıştır⁴⁸. Bu uyarlamada, ilkinden farklı olarak iki tür -hayal ve gerçek- hikâyenin de aynı sarsıcı etki ile anlatımı ve yorumun izleyiciye bırakılması ön plana çıkmaktadır. Hikâyenin birden fazla anlatıya dönüşmesinden ve Mine Söğüt'ün bir gerçeğin ne kadar değişken olduğunu gösterme biçiminden etkilenen çevirmenler/uyarlayanlar bu kilit unsuru sahnede yeniden yaratmışlardır.

Romanda Samimi dahil tüm karakterlerin içeriden ve dışarıdan anlatıları birinci ve üçüncü tekil şahıs ile verilirken, varış metninde gerçek hikâyeler de birinci tekil şahıs ile anlatılsa da sahnedeki görselliğin çeviri etkinliğine katkısıyla gölge karakterlerin kullanılması anlatımı güçlendirerek üçüncü tekil şahıs anlatımının yerini almıştır. Bu durum anlatısal kahraman ve

46 Saraç, Terzi, Büyükuysal, *Beş Sevim Apartmanı*.

47 Aylin Saraç, kişisel görüşme, 08 Şubat, 2022.

48 Aylin Saraç, kişisel görüşme, 08 Şubat, 2022.

hâkim bakış açılarının gölge oyuncular ile görsel göstergeye aktarılmasını örneklemektedir. Kitapta hikayeler arasındaki Samimi'nin günlüğünden notlar ile kitap sona yaklaştıkça Samimi'nin deliliğe yaklaşmasını takip eden okuyucunun karşılığında, sahnede Samimi'nin sahnedeki hareketlerinden bu çıkarımı yapan izleyiciler konumlandırılabilir. Çıkış metninde dilsel göstergeler üzerinden imlenen karakterlerin akıl hastalığı ve cinperi bağlantıları, sahnedeki varış metninde oyuncuların performanslarıyla anlam alanını genişleterek seyirciye sözün dışında görsel unsurlar aracılığıyla aktarılmış, anlamı pekiştirmiştir. Bunun yanı sıra oyunda kullanılan müzik, yazarın üslubuyla paralel biçimde tekinsiz atmosferi destekleyecek biçimde seçilmiştir. Karakterlerin mırıltılarının oyun başındaki kurmalı müzik kutusuyla uyumlu olması, anlatının bütünlüğünü sağlayan bir unsur olarak anlatı örüntüsüne katkı sağlamaktadır. Bu anlamda romanın temel iskeletinin korunduğunu ve çok-modlu araçların kullanılmasıyla metnin sahnede yeniden yaratıldığını öne sürmek yanlış olmayacaktır.

Son olarak yan metinler üzerinden bu çeviri etkinliğine bakılacak olursa, seçilen afiş tasarımı da uyarlamanın mantığından izler taşıdığı ileri sürülebilir. Afişte sarı zemin üzerinde oyun isminden çıkan uzun tırnaklı bir el göze çarpmaktadır⁴⁹. Kitabın ve oyunun ana temalarından olan cinperilere vurgu yapan ve kitap kapağına çağrışında bulunan afişte yazan, yöneten, uyarlayan, koreograf, kostüm, ışık ve ses sanatçıların isimlerine yer verilmiştir. Oyunda üstü kapalı olarak sezdirilen “rüya tabirleri” ise oyunun alt başlığı olarak verilmiştir.

Sonuç

Tiyatro uyarlamalarının da göstergelerarası çeviri kapsamında değerlendirilebileceği varsayımından yola çıkan çalışma, bu varsayımın geçerliliğini sınamanın yanı sıra, Mine Söğüt tarafından yazılan *Beş Sevim Apartmanı* romanının Tiyatro Alesta ve Tiyatro 1112 Garaj tarafından sahnelenen iki uyarlamasını örnek çalışma olarak ele almayı amaçlamıştır. Bu tür bir çeviri sürecini ele alırken Jakobson'un üçlü sınıflandırmasının yetersiz kaldığı görülmektedir. Bunun nedeni aynı zamanda dil içi çeviri olarak değerlendirilebilecek olan bu çeviri türünün aynı dil içinde gerçekleşse de farklı göstergelere çevrilmesi ancak varış metninin dil-dışı bir metin değil çok-modlu bir metin olmasıdır. Ancak günümüzde göstergelerarası çevirinin daha geniş anlamıyla ele alındığını söylemek mümkündür.

Her iki uyarlamada da geliştirilen yorum üzerinden metnin çoklu gösterge sisteminde yeniden yaratımı söz konusudur. Bu sürecin sonunda bir gösterge sisteminden çok boyutlu ve çoklu gösterge sistemine dönüşümü mümkün kılan çeviri süreci bir kısıt olmaktan çok bir kaynak olarak değerlendirildiğinde kazançları görünür kılmaktadır. Nitekim, “*bir metnin bir başka sanatçıyı heyecanlandırması[nı] ve onu o metinden yola çıkarak yeni bir yaratıma heveslendirmesi[ni] hem yazar açısından hem de metin açısından öncelikli bir kazanç*” olarak gören Mine Söğüt, iki uyarlama için de sürece dahil olmamayı tercih ettiğini, uyarlayan

49 Bakımız Ek 4: Tiyatro 1112 Garaj tarafından sahnelenen *Beş Sevim Apartmanı* oyunu afiş tasarımı

çevirmenlerin bu süreçte son derece özgür hissetmelerini önerdiğini ve bu dönüşümde esnek olunması gerektiğinin bilincinde olduğunu dile getirirken benzer bir noktayı vurgulamaktadır⁵⁰. Bu şartlar altında sahnelenen oyunu hem bir sanatçının yeni ürünü hem de kaynağını bir çıkış metninden alarak onu zenginleştiren bir yeniden yaratım olarak değerlendirmek mümkündür. Yapılan görüşmelerde iki çevirmenin de ürünlerini yeni bir yapıt olarak değerlendirmeleri bu savı destekler niteliktedir.

Bu iki uyarılama örneği, göstergelerarası çeviri etkinliği olmanın getirdiği kimi ortak özelliklere sahipken, kilit roldeki eyleyiciler olarak uyarlayanların yorumları ile ayrışan kimi farklı özellikleri de barındırırlar. Göstergelerarası çeviri ürünü olarak iki uyarılamanın paylaştığı ortak özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- Çıkış metnindeki dilsel göstergeler ile ifade edilen anlamın sahnede oyuncuların jest ve mimiklerine, performanslarına, ışık, koreografi, dekor, ses iniş çıkışları gibi sahne dilinin çok göstergeleri unsurlarıyla kimi zaman *söze ihtiyaç duyulmadan* yeniden yaratılması.

- Çıkış metnindeki birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatımlarının -kahraman ve hâkim bakış açılarının- sahnede oyuncular tarafından dış sesler olarak yeniden yaratılması.

- Çıkış metnindeki giriş ve sonları imleyen “mis gibi helva kokusu” ya da “sabahın erken saatlerinde uyanmak” gibi dilsel öğelerin sahne unsurları olan görsel ve işitsel biçimlerle birleşerek sahne geçişlerine dönüşmesi.

- Çıkış metnindeki başlıkların sahnede çoğunlukla ışık değişimi ile yeniden yaratılması.

- Farklı araçların kullanımı ile çıkış metnindeki çok sesli yapının sahnede işitsel düzeyde yeniden yaratılması.

Bunun yanı sıra yorumunun ön planda olduğu bir etkinlik olarak uyarılamanın sonucunda iki oyunun ayrıştığı görülmektedir. Orçun Ucal tarafından uyarlanan oyun fantastik öğelerden çok gerçeklik üzerine kurulmuş, Samimi'nin hikayesi ana anlatı olarak yerleştirilmiştir. Bu sebeple karakterlerin gerçek ve hayali hikayeleri arasındaki kesişim noktaları arka planda kalmıştır. Bu oyun, Samimi'nin bir şizofren olduğu yorumundan kaynağını almış ve oyunun başından itibaren oyuncunun jest ve mimiklerinde görünür kılınmıştır. Beş karakter cinperileri ve aile, ötekileşme ekseninde sorunlu karakterleri canlandırmıştır. Karakterlerin gerçek hikayelerinin bitişinin Samimi'nin cinperilere savaşı ile kesişmesi aracılığıyla kırılma noktası yeniden kurgulanmıştır. Oyuncuların gerçek hikayelerinde karakterlerin ışığının soluk Samimi'nin ışığının aydınlık olarak tasarlanması, söylenileni Samimi'nin yansılması, aynalama yönteminin farklı boyutta yeniden yaratıldığını göstermektedir. Her bir karakterin kendi hikayesini harekete dönüştürmesiyle oyuncuların tekrarladıkları sekansları göstergelerarası çevirinin görünürlüğünü vurgulayan bir unsur olarak ele almak mümkündür.

50 Mine Söğüt, kişisel görüşme, 07 Şubat, 2022.

Aylin Saraç, Deniz Büyükuysal ve İlknur Terzi tarafından uyarlanan oyunda ise inanç temel iskeletinden yola çıkarak fantastik öğelerin yanı sıra romanın arka planında yer alan oyunsal evren, ironik üslup, disharmonik yapı, olağanüstü varlıklar gibi unsurlara yer verilmiştir. “*Olay örgüsünde her şeyi çözmek için orada olan kişi*” olarak Doktor Samimi'nin anlatısı bu uyarlamada da ana anlatı olarak konumlanırsa da “*her hastanın kendine has ayrıksı-gerçek-bir hikâye anlatıcı olması, hikâyenin birleştirilecek kısımlarının seçilmesi*” de uyarlamada öncelenen yönlerden olmuştur. Oyun içindeki ipuçları ve sonlara doğru değişen Samimi'nin tavırları Samimi ile ilgili yapılacak olan yorumlara zemin hazırlamış olsa da “*olay örgüsünde her şeyi çözmek için orada olan kişi olarak Samimi'nin kahraman değil ama kahraman olma çabası*” ön plana taşınmıştır⁵¹. Kaynak metnin “*gerçeğin iki yüzünü de eşit olarak ver[erek] yorumu izleyiciye bırakması[ndan], bir hikâyenin birden fazla hikâyeye dönüşmesi[nden], bir gerçeğin ne kadar değişken olduğunu gösterme biçimi[nden]*” etkilenen Saraç, bu doğrultuda her bir karakterin hayali ve gerçek hikayelerini sahnede gölge karakterler ile yansıtarak psikolojik sorunların aynalanmasını göstergeler üzerinden yeniden yaratmıştır⁵². Bunun yanı sıra oyunculuk, sahne tasarımı, melodiler, fısıltılar gibi sahne unsurları söz ile ifade edileni söze ihtiyaç duymadan sahnede yeniden yaratarak göstergelerarası çeviriyi görünür kılmıştır.

Genel olarak, ilk oyun metnin üslubunu yeniden yaratmış, ikinci oyun metnin üslubuna yakın bir çeviri anlayışı benimsemiş, ilk oyun tek perde, ikinci oyun iki perde olarak tasarlanmış; ilk oyun aile, şizofreni, ötekileşme kavramlarını temel olarak alırken ikinci oyun kitap ile paralel biçimde inanç teması üzerine kurulmuştur. İlk oyun kitaptaki kurgu sıralamasını yapısöküme uğratarak yeniden tasarlamış, ikinci oyun çoğunlukla kurgu sıralamasına bağlı kalmıştır. İlk oyun yangın sonrası bilgiye yer vermemiş, çevirmenin metinden çıkardığı Samimi'nin şizofrenliği üzerinden tek yorum üzerine yoğunlaşmış, ikinci oyun yangını görsel göstergelerle yeniden yaratarak yorumu izleyiciye bırakmayı önclemiştir. Bunun yanı sıra ikinci oyunda görsel göstergelerin anlam üretimine katkısının daha belirgin olduğu görülmektedir.

Bu iki uyarlamadaki farklılıkları, uyarlayanların/çevirmenlerin bu etkinliğe yaklaşımları çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Orçun Ucal'ın uyarlamayı uyarlayanın “*biricikliğini ortaya çık[aran], görme biçimine göre hareketlen[en]*” bir etkinlik olarak göreyerek sonucunda uyarlayanın gerçekleştirdiği oyunun bambaşka bir durumla karşımıza çıktığı, onu sahneye taşımamanın ayrı bir güzellik olduğu fikrini benimsemesi, yeniden yaratımda oyunun yeni bir ürün olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır⁵³. Aylin Saraç ise uyarlamayı “*kendi derdinizle metnin derdini buluşturmaya ve yazarın baktığı noktayı kendi baktığınız noktadan yeniden görmeye çalışma*” deneyimi olarak göreyerek “*metnin yazarının niyetinden emin olmak, yazmadığı ya da metnin niyetinin dışında anlamlar bulmaya çalışmamak ya da eklememek, okunan metnin*

51 Aylin Saraç, kişisel görüşme, 08 Şubat, 2022

52 Aylin Saraç, kişisel görüşme, 08 Şubat, 2022

53 Orçun Ucal, kişisel görüşme, 20 Şubat, 2022.

uyandırdığından emin olmak” gibi öncüller çerçevesinde yeniden yaratımı gerçekleştirmiştir.⁵⁴ Sonuç olarak tek çıkış metninden kaynağını alan iki uyarlama, geliştirdikleri yorum ile metni sahnede iki farklı şekilde yeniden yaratmış, göstergelerarası düzeyde sahneye çevirerek metnin anlam evrenine katkı sağlamışlardır.

Teşekkür: Yazar Mine Söğüt ve Uyarlayanlar Orçun Ucal ve Aylin Saraç’a nezaketleri ve görüşme isteğini kabul ettikleri için teşekkür ederim.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

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

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.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

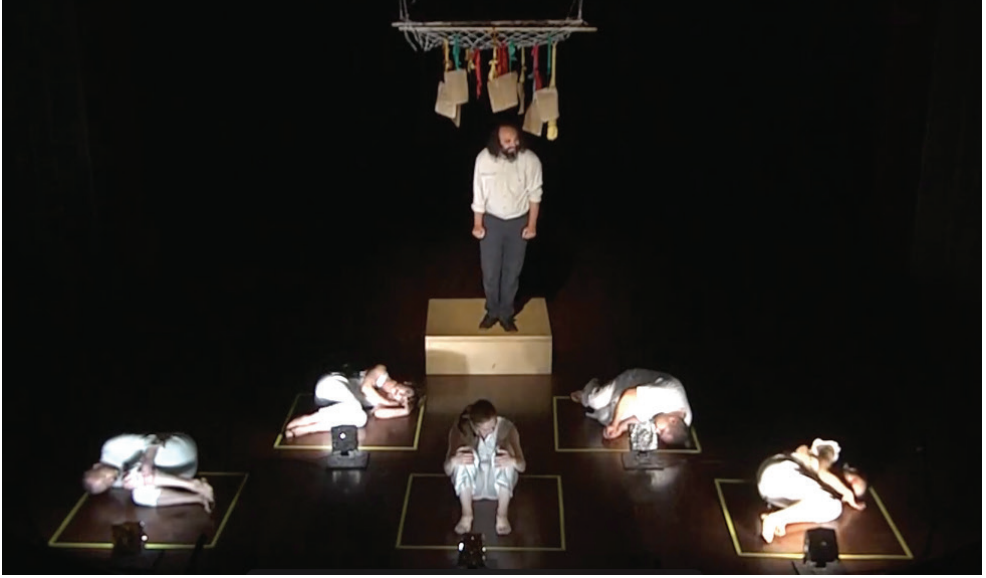
- Akbulut, Ayşe Nihal. “Bir Özbetitleme Denemesi Mario Benedetti Şiirinin Ekinlerarası, Dillerarası ve Göstergelerarası Çevirisi.” *Mediterráneo/Mediterraneo* 7 , (2012): 81-116.
- Albachten, Özlem Berk ve Şehnaz Tahir Gürçağlar. “Retranslation and multimodality: introduction.” *The Translator* 26, no.1 (2020): 1-8.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Londra ve New York: Routledge, 2014.
- Bıçakçı, Hakan ve Mine Söğüt. “Sıradan hayatlar fantastik zamanlar.” *Picus Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* 17, (2004): 30-38.
- Borodo, Michal. “Multimodality, translation and comics.” *Perspectives: Studies in Translatology* 23 no.1, (2015): 22-41.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Eco, Umberto. *Experiences in translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Jakobson, Roman. *Çevirinin Dilbilimsel Özellikleri Üstüne*. Çeviren Ömer B. Albayrak. İçinde *Çeviri Seçkisi 2. Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2004.
- Kaş, Bilal. “Mine Söğüt’ün Romanlarında Postmodern Unsurlar.” Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi, 2018.
- Keskin, Ezgi. “Göstergeler Arası Çeviri Örneği Olarak Sinema Uyarlamaları.” *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 3, no.12(2011):103-14.
- Kızılgök, Merve. “Mine Söğüt’ün Romanlarında Halk Kültürü Unsurları.” Yüksek Lisans Tezi. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 2015.
- Marais, Kobus. *A (Bio)Semiotic Theory of TranslationThe Emergence of Social-Cultural Reality*. New York: Routledge, 2019.
- Olgun, Gökçe Mine ve Suna Ağıldere. “Göstergelerarası çeviri bağlamında bir özgün eser: Enis Batur’un Acı

54 Aylin Saraç, kişisel görüşme, 08 Şubat, 2022.

- Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi adlı eserinin incelenmesi.” *RumelidDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (Ö5) (2019): 425-440.
- Petrilli, Susan. “Translation and semiosis. Introduction.” *Translation Translation* içinde, editör Susan Petrilli, 17-37. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2003.
- Saraç, Aylin. Kişisel Görüşme. 08 Şubat, 2022.
- Sayın Gülşen. “Sinema-Resim İlişkisi ve Göstergelerarası Çeviriye Bir Örnek Derek Jarman’ın Caravaggio (1986) Filmi.” *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 4, no.1(2010): 67-86.
- Sayın, Gülşen. “Gösterge Dizgeleri Arası Çeviri Örneği Olarak Edebiyat Uyarlamaları ve Baz Luhmann’dan Bir Uyarlama: William Shakespeare’den Romeo & Juliet.” *Littera* (Çeviribilim Özel Sayısı) 32, (2013): 203-211.
- Shuttleworth, Mark, Cowie Moris. *The Dictionary of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 1997.
- Söğüt, Mine. *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Söğüt, Mine. Mine Söğüt: “Önemli olan şablon değerleri almamak.” Erişim: 01 Şubat, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=gWDw4l8ubUE>.
- Söğüt, Mine. Kişisel Görüşme. 07 Şubat, 2022.
- Sütiste, Elin ve Torop Peeter. “Processual boundaries of translation: Semiotics and translation studies.” *Semiotica* 163, -1/4 (2007): 187–207.
- Toury, Gideon. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.
- Toury, Gideon. “Translation: A cultural-semiotic perspective.” *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* içinde, vol. 2, editör Thomas Sebeok, 1111–1124. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986.
- Ucal, Orçun. Kişisel Görüşme, 20 Şubat, 2022
- Uzun, Ozan. “Mine Söğüt’ün *Beş Sevim Apartmanı* Romanıyla Orçun Uçal’ın Aynı Adlı Oyununun Uyarlama Bakımından İncelenmesi.” *Mimesis*, (Şubat 2020).
- Venuti, Lawrence. “Adaptation, Translation, Critique.” *Journal of Visual Culture* 6, no.1 (2007): 25–43.
- Yılmaz, Arsun Uras ve Pamuk Didem. “Göstergelerarası Çeviri Örneği Olarak Yabancı Romanın Filmle Uyarlanması.” *International Journal of Language Academy* 6/5 (2018): 162/182.

Ekler

Ek 1: Tiyatro Alesta tarafından sahnelenen Beş Sevim Apartmanı oyunu sahne tasarımı



Ek 2: Tiyatro Alesta tarafından sahnelenen *Beş Sevim Apartmanı* oyunu afiş tasarımı



Ek 3: Tiyatro 1112 Garaj tarafından sahnelenen *Beş Sevim Apartmanı* oyunu sahne tasarımı



Ek 4: Tiyatro 1112 Garaj tarafından sahnelenen Beş Sevim Apartmanı oyunu afiş tasarımı



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. Telif hakkı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

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

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

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

Hakem Süreci

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

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

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

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

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 dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

AÇIK ERİŞİM İLKESİ

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu "<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/turkish-translation>" BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

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

İŞLEME ÜCRETİ

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

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen

ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere 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/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'i 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

YAZARLARA BİLGİ

- ✓ Makalenin kategorisi
- ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
- ✓ Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
- ✓ Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks numarası
- ✓ Tüm yazarların ORCID'leri
- ✓ Teşekkür, çıkar çatışması, finansal destek bilgisi
- Makale ana metni
 - ✓ Önemli: Ana metinde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almaması 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 yazılılarıyla)

İLETİŞİM

Baş editor : Nilgün FIRİDİNOĞLU

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 the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commerce.

OPEN ACCESS STATEMENT

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the "https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read" BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International ("https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en" CC BY-NC 4.0) license. (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>).

ARTICLE PROCESSING CHARGE

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

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

INFORMATION FOR AUTHORS

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

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

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

LANGUAGE

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

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

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

address, postal address, phone, fax number of the author(s) and ORCID(s) of all authors (see The Submission Checklist).

Reference Style and Format

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

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

Examples:

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

Book

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

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

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

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

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

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

Translated Book

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

SN Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 32.

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

Chapter of an Edited Book

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

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

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

Preface, Introduction, Etc. of a Book

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

SN Nutku, foreword to *Othello*, XVI.

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

E-Book

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

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

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

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

SN Borel, Fact-Checking, 104–5.

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

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

Journal article

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

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

B Fıridinoğlu, 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

INFORMATION FOR AUTHORS

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 AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI 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:
Sorumlu Yazar:

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

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

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

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

