

---

# Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi

---

## Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

---

SAYI NUMBER 36 YIL YEAR 2023



**Indexing and Abstracting**

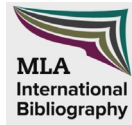
MLA International Bibliography

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, İstanbul, Türkiye  
– [nfiridin@istanbul.edu.tr](mailto:nfiridin@istanbul.edu.tr)

### **Baş Editör Yardımcısı / Co-Editor-in-Chief**

Doç. Dr. Yavuz PEKMAN – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
– [yavuz.pekman@istanbul.edu.tr](mailto: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](mailto:kerem.karaboga@istanbul.edu.tr)  
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – [ali.coruk@istanbul.edu.tr](mailto:ali.coruk@istanbul.edu.tr)

### **Editöryal Asistan / Editorial Assistant**

Arş. Gör. İstek Serhan ERBEK – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
– [serhanerbek@istanbul.edu.tr](mailto:serhanerbek@istanbul.edu.tr)

### **Dil Editörleri / Language Editors**

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – [elizabeth.earl@istanbul.edu.tr](mailto:elizabeth.earl@istanbul.edu.tr)  
Rachel Elana KRİSS – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – [rachel.kriss@istanbul.edu.tr](mailto:rachel.kriss@istanbul.edu.tr)

## YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Dikmen GÜRÜN, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – [dikmen.gurun@khas.edu.tr](mailto:dikmen.gurun@khas.edu.tr)  
Prof. Dr. Christopher BALME, Ludwig Maximilian Universität, Münih, Almanya – [balme@lmu.de](mailto:balme@lmu.de)  
Prof. Dr. Dennis KENNEDY, Trinity College Dublin, Dublin, İrlanda – [dkennedy@tcd.ie](mailto:dkennedy@tcd.ie)  
Prof. Dr. Gaston ALZATE, California State University, Los Angeles, ABD – [galzate@calstatela.edu](mailto:galzate@calstatela.edu)  
Prof. Dr. Jean GRAHAM-JONES, The City University of New York, New York, ABD – [jgraham-jones@gc.cuny.edu](mailto:jgraham-jones@gc.cuny.edu)  
Prof. Dr. Marcello GALLUCCI, Accademia di Belle Arti L'Aquila, L'Aquila, İtalya – [m.gallucci@abaq.it](mailto:m.gallucci@abaq.it)  
Prof. Dr. Matthias WARSTAT, Freie Universität, Berlin, Almanya – [matthias.warstat@fu-berlin.de](mailto:matthias.warstat@fu-berlin.de)  
Prof. Dr. Merih TANGÜN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – [merih.tangun@msgsu.edu.tr](mailto:merih.tangun@msgsu.edu.tr)  
Prof. Dr. Michael GİSSENWEHRER, Ludwig Maximilian Universität, Münih, Almanya – [gissenwehrer@lrz.uni-muenchen.de](mailto:gissenwehrer@lrz.uni-muenchen.de)  
Prof. Dr. Özden SÖZALAN, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – [ozden.sozalan@bilgi.edu.tr](mailto:ozden.sozalan@bilgi.edu.tr)  
Prof. Dr. Platon MAVROMOUSTAKOS, National & Kapodistrian University of Athens, Atina, Yunanistan – [platon@theatre.uoa.gr](mailto:platon@theatre.uoa.gr)  
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye – [a.unlu@deu.edu.tr](mailto:a.unlu@deu.edu.tr)  
Prof. Dr. Serpil MURTEZAOĞLU, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – [murtezaoglu@itu.edu.tr](mailto:murtezaoglu@itu.edu.tr)  
Prof. Erol İPEKLI, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye – [eipekli@anadolu.edu.tr](mailto:eipekli@anadolu.edu.tr)  
Doç. Dr. Abdulkadir ÇEVİK, Ankara Üniversitesi, Ankara, Türkiye – [abdulkadir.cevik@humanity.ankara.edu.tr](mailto:abdulkadir.cevik@humanity.ankara.edu.tr)  
Doç. Dr. Anna STAVRAKOPOULOU, Aristotle University of Thessaloniki, Selanik, Yunanistan – [stavrak@thea.auth.gr](mailto:stavrak@thea.auth.gr)  
Doç. Dr. Hasibe KALKAN, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – [hasibe.kalkan@istanbul.edu.tr](mailto:hasibe.kalkan@istanbul.edu.tr)  
Doç. Dr. Margaret WERRY, University of Minnesota, Minneapolis, ABD – [werry001@umn.edu](mailto:werry001@umn.edu)



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Transcending the Borders in *Persians* of Terzopoulos  
**Kerem Karaboğa** ..... 1
- Liminality, Resilience and Refugeehood in Zinnie Harris's *How to Hold Your Breath*  
**Sibel İzmir** ..... 11
- Kübit Resim ile Değişen Temsil Estetiğinin Gertrude Stein'in "Four Saints in Three Acts"  
(*Üç Perdede Dört Aziz*) Metnine Etkisi  
*How Changes in the Aesthetics of Representation and Cubism Affected Gertrude Stein's Libretto*  
"Four Saints in Three Acts"  
**Zeynep Erdal, Aslıhan Ünlü** ..... 29
- Sahnede Robotlaşma  
*Robotization on Stage*  
**Zümre Gizem Yılmaz** ..... 47
- Hegel'in Kendilik Bilinci Kavramıyla Komediye Yönelik Okuma Modeli  
*A Model for Reading Comedy Using Hegel's Concept of Self-Consciousness*  
**Nazım Sarıkaya** ..... 63
- Liveness Through Audience Participation in Digital Theatre: Map to Utopia As a  
Playground in Digital  
**Maral Çankaya** ..... 91

### Konuşma Metni / Speech Note

- Myth and Innovation Road  
**Theodoros Terzopoulos** ..... 107

### Kitap Değerlendirmesi / Book Review

- Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time  
Layton, James. *Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time*  
**Ayşe Draz Orhon** ..... 111

### Söyleşi / Interview

- The Last Public Space: Understanding the Tension Between Politics and Drama in  
Contemporary British Theatre  
**Hakan Gultekin, Steve Waters** ..... 117





## Transcending the Borders in *Persians* of Terzopoulos

Kerem Karaboğa<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Prof. Dr., Istanbul University, Department of Theatre Criticism and Dramaturgy, Istanbul, Türkiye

ORCID: K.K. 0000-0003-4678-9505

**Corresponding author/Sorumlu yazar:**

Kerem Karaboğa,  
Istanbul University, Department of Theatre Criticism and Dramaturgy, Istanbul, Türkiye  
**E-mail/E-posta:**  
kerem.karaboga@istanbul.edu.tr

**Submitted/Başvuru:** 13.03.2023

**Revision Requested/Revizyon Talebi:**  
10.04.2023

**Last Revision Received/Son Revizyon:**  
19.04.2023

**Accepted/Kabul:** 07.05.2023

**Citation/Atıf:**

Karaboğa, Kerem. "Transcending the Borders in *Persians* of Terzopoulos." *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 36, (2023): 1-10.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1264199>

### ABSTRACT

In this paper, two dimensions of transcending the borders in the theatre of Theodoros Terzopoulos is discussed through the main dynamics of the performance of *Persians* in 2006. The first of these dimensions, the more easily recognizable and observable, is the political dimension. However, the perception and experience of the political is only possible with the more complex and holistic ontological dimension. In the *Persians* of Terzopoulos, reconstruction of the text of Aeschylus reveals a de-construction of the body of actors. Thus, the political and ontological dimensions melt into each other and the dialog with the "other" of our own body, our sister and victims of self-deception offers the audience a peaceful and democratic means of communication resulting from shared suffering.

**Keywords:** Theodoros Terzopoulos, Aiskhylos, *Persians*, the biodynamic method of acting, ecstatic body



My inferences can be considered as personal, but I hope that they will also give the reader a theoretical approach in understanding the dynamics of the production of *Persians* in 2006. It is inevitably personal because, the staging of *Persians* has a special and crucial place in my life. The rehearsal process of the play also ran parallel with my research on Terzopoulos' acting method and his theatre. It was a process that I felt with all my being, and it carried me to brand new worlds, both as an actor and an academician.

My book on the theatre of Terzopoulos was ready for publication about a year after the *Persians* performances ended. Although it is mentioned in a very small part of the book, the experience I had in the *Persians* production inspired a title for my book: *Transcending the Borders Through Tragedy*. Coincidentally, the publisher created the cover of the book with a photograph from magnificent artist Johanna Weber from the *Persians* in Hagia Eirene (photo 1). This was not something I planned but, this coincidence meant a lot to me. Why, “Transcending the Borders”? And, “How”? I will try to talk about this briefly.

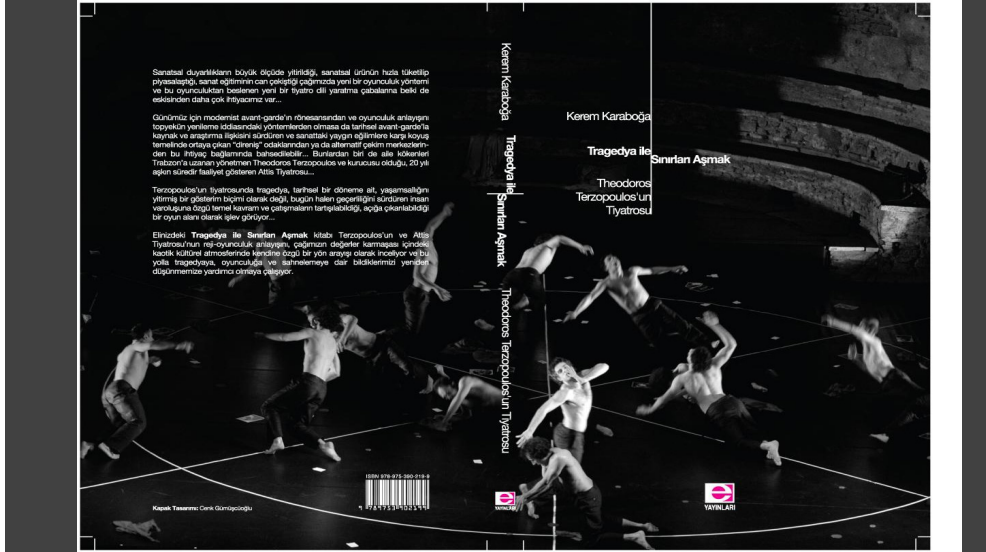


Photo 1

In my opinion, in the theatre of Terzopoulos, transcending borders has two dimensions, two layers of meaning, which complement each other like the faces of a coin or that functionally add to each other. The first of these, the more easily recognizable and observable, is the political dimension. However, the perception and experience of the political is only possible with the more complex and holistic ontological dimension.

When we look at *Persians* in particular, we find the core of the political dimension in the narrative of the dream of the Persian Queen Atossa in the text of Aeschylus. Atossa mentions



two sisters from the same parentage. “*And, for a fatherland, a home, one was allotted to Greek soil, the other, great world beyond*”.<sup>1</sup> Atossa’s son Xerxes attempted to rush them to the chariot and when one of the two sisters shatters the yoke, he rolls down. It is well known, that the whole play of Aeschylus is based on the incarnation of what was seen in this dream and the anxiety it created.



Photo 2

The production of Terzopoulos reconstructs Aeschylus’s text with the presence of Greek and Turkish actors (photo 2). The choir, which consists of half Greek and half Turkish actors, can be assumed to represent the two sisters of the same parentage. In one of the crucial moments of the performance, they embrace each other at the intersection of the dividing boundaries but are scared away from this and drawn to their own border lines (photo 3). They are the pawns of the power game shaped by their political leaders. The simultaneous performance of Xerxes by Turkish and Greek actors clearly highlights the reflection of the relationship between leaders and their subjects (photo 4). We can see bodies as the one in the appearance of the multitude. The differences are exactly the same in their interchangeability. And this reveals the deeper layer of the desire to rule through wars. The source of this desire is embodied as a kind of self-hatred, and self-pity which comes after, it is also nothing more than a distinct manifestation of narcissism, the mechanism of a narcissistic mirror. The words of Darius’ ghost can be reinterpreted in the light of this very fact: “... *when stubborn pride has flowered, it ripens to self-deception and the only harvest is a glut of tears*”.<sup>2</sup>

1 Aeschylus, *Persians*, trans. Janet Lembke & C.J. Herington (New York: Oxford University Press, 1991), 6.

2 Aeschylus, *Persians*, 23.



Photo 3

Throughout its long history, Turkish-Greek relations have always been governed by stubborn pride. And it produced an endless abundance of tears. In the *Persians* of Terzopoulos, Turkish and Greek actors suffer in company with each other and mourn for all the ones that died in wars (photo 5). Mourning together is an effective and healthy step to establish an unmediated bond and to engage in a real dialogue with the “other”. However, it takes more to break out of the self-deception loop. Commonality is much deeper. In fact, it is suggested that the Turks and the Greeks, who were separated from each other by ethno-nationalism’s armed forces, compose a single social community, like *two sisters of the same parentage*. This separation was realized at all costs and through the force of politics. At the very beginning of the performance, the choir carry photographs of those who were lost in wars and cry their names in rage (photo 6). Mourning is intertwined with rage, and lament with rebellion. Thus, self-hatred turns into not accepting the role assigned to it, and at the same time self-pity turns into holding accountable those who cause grief. The only way to break the narcissistic mirror is to refuse to look at it for self-knowledge, to tear it apart. Even if this causes self-destruction in order to establish a new wholeness.



Photo 4

The text of Aeschylus is unique in the history of the theater. The pain of the defeated is presented to the victors at the scene of tragedy. He associated the Athenians with the anxiety and pain the Persians felt for their friends and relatives, which they lost in the war, and lead them to understand and share the loss and defeat of their enemies. On the other hand, the Athenians are warned and honored by reflecting the defeat of the Persians as a *hybris*. With this feature, the play builds the founding norms of democratic civilization within the elements of *isonomia* and *harmonia*. While the death instinct, Thanatos, is purified and sent to his own country, Hades, civilization is formed in the service of Eros, whose purpose is to combine human individuals, into one great unity, the unity of humankind. However, in the narcissistic society of our time rising in the ruins of this civilization, it is necessary to reveal the ideal of Aeschylus by turning the scene into the arena of Eros and Thanatos' endless conflict. That means, performing to uncover or drag up the myth from dramatic text. As Terzopoulos said, “*The energy of the text is the fire and the body has to dance on it*”.<sup>3</sup> And this is one of the typical characteristics of Terzopoulos' theatre. In the words of Konstantinos Arvanitakis, “*a dialogue between formalism and formlessness*”.<sup>4</sup>

3 Frank M. Raddatz, “The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in Conversation with Frank M. Raddatz,” in *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, ed. Frank M Raddatz (Berlin: Theater der Zeit, 2006), 168.

4 Konstantinos Arvanitakis, “Terzopoulos' Jenseits – The Psychoanalytic Foundation of Terzopoulos' Theatre,” in *Dionysos in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, ed. Benedikt Maria Erhold (Berlin: Theater der Zeit, 2019) 85.



Photo 5

Here, we come to ontological dimension of transcending the borders. “*Myth should not only be appreciated for its narrative and symbolic function in relation to an inconceivable reality, but also for the immediate revelation of those that the body and soul hide*” says Terzopoulos.<sup>5</sup> With this characteristic and through the concept of “immediate revelation of those that the body and soul hide”, the reconstruction of the text can only be performed by deconstruction of the actor’s body, in other words, deconstruction of the triangle. This is the cornerstone of the method of Terzopoulos, named the *biodynamic method*, and it creates the idea of the group. This idea was crucial in the performance of the *Persians*. As in the treatment ritual in the temple of Amphiatrion which is an inspiration for the birth of Attis acting method, the circle was the place for physical experiment and bodily emancipation for all performers. The physical practice performed around the circle before the daily stage rehearsals and shows that the performer has control over the pelvis area so that s/he can turn the creative energy coming out of there to a tool of artistic expression by spreading it to his/her whole body. The actors of the production of *Persians* discovered their autonomous energy flow by, going through different stages and even in different levels and obtained an artistic existence on the proportion that they can share that with others. Just then the song in different languages become familiarized, all kinds of resistance are eliminated and comprehending of the independent, ecstatic body enabled the different cultures to dance together. In the words of Freddy Decreus; “*Instead of standing (as a sign) for something else, this body no longer serves the implicit goal of representing a dramatic person or character, but becomes part of a flux that keeps going on endlessly... functions as an energetic stream of energy in a process of continuous transformation*”.<sup>6</sup>

5 Theodoros Terzopoulos, *Myth and Innovation Road*, Unpublished Text.

6 Freddy Decreus, “Bodies, Back from Exile,” in *Dionysos in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, ed. Benedikt Maria Emold (Berlin: Theater der Zeit, 2019), 73.

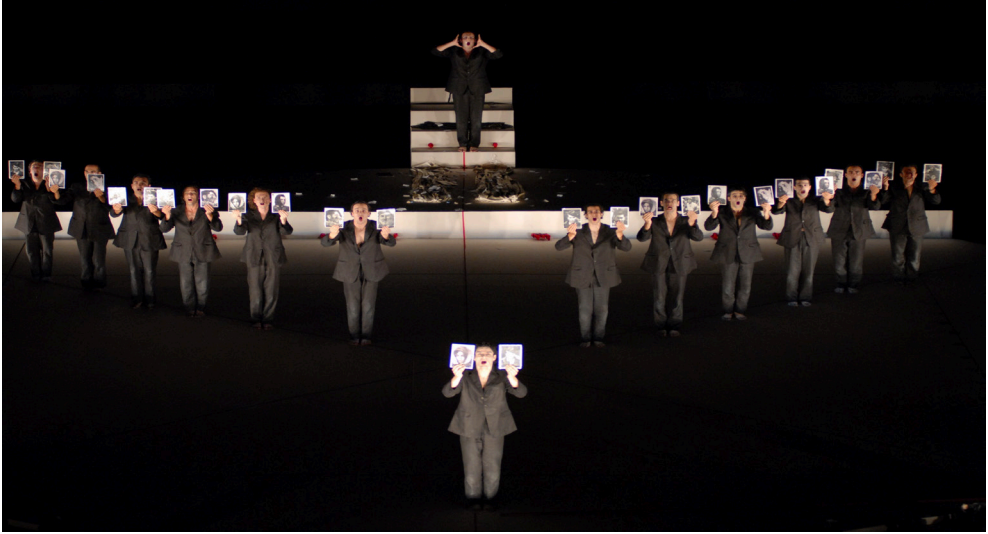


Photo 6

The ecstatic bodies in Terzopoulos are primitive bodies in their pure vulnerability devoid of all prejudice and habits. The ecstatic bodies of the performers, on the borderline between order and chaos, are open and perforated, exposed to all kinds of stimuli. It is the result of a yet inseparable renewing/destructive energy in the perpetual dynamism of Eros/Thanatos. The meeting of Eros and Thanatos in the same body, when considered in Freudian terms, corresponds to becoming civilized or in Lacanian terms to the stage before transforming into a cultural ‘subject’, that is, to the phase before “the feeling of who I am now”, or should I say, more properly, before “ego” is formed. Ego emerges by repressing the “primitive I feeling” and separating “who I am” from “who I am not”. Arvanitakis proposes “*to locate the root of the tragic in this “Primary Trauma of Origins” which violently limits to the human experience, limits that are never fully accepted*”.<sup>7</sup> That can be associated with the phase of prohibition of incestuous intercourse with the mother and castration anxiety the father instills in the child, when it has been considered in both Freudian and Lacanian terms.

*“The transition from myth to memory, thanks to the mediation of its mythical protagonist, Dionysus, is deeply engraved in the body and soul of the creator, who seeks the energetic components of the body and, through them, his origin, memories and visions”,* says Terzopoulos.<sup>8</sup> Mythically, Primary Trauma is the death of Dionysus in his mother’s womb or ‘the first death’ of Dionysus symbolized by his body being torn into pieces by Titans. The human body knows this pain, and this is where the deep source of tragic pain resides. When considered politically,

7 Arvanitakis, “Terzopoulos’ Jenseits – The Psychoanalytic Foundation of Terzopoulos’ Theatre,” 82.

8 Terzopoulos, *Myth and Innovation Road*.

it is the pain stemming from being thrown into a culture one does not want to be a part of and being imprisoned by its laws<sup>9</sup>. (photo 7)



Photo 7

In “*Persians*” of Terzopoulos, bodies which try to liberate themselves by contacting agonizing memories in the collective memory are presented to bodies which destroy themselves by surrendering to ordinariness. The actors travel to Hades so as to leave the audience face to face with their shamelessness towards themselves, the mistake of identifying their body with their culturally acquired identity and their obsession to view the individual only as a mental, logocentric entity. Their self-destruction in agony and their resonances of cry crashes the narcissistic mirror (photo 08). Thus, political and ontological dimensions melt into each other, re-construction of the text reveals itself on de-construction of the body. The aim of dialog with the “other” of our own body, our sister and victims of self-deception is to find peaceful and democratic means of communication resulting from shared suffering. And when it comes to Turkey and Greece, what we really most need is such sort of intuition and awareness.

As I wrote about in another production of Terzopoulos, Aeschylus’ *Prometheus Bound* in 2010, working with Terzopoulos as an actor is a challenging journey. I think it is possible to

9 The content of the discussion about Eros/Thanatos and Primary Trauma is partly excerpted from my published speech at the Return of Dionysus -Tribute to Theodoros Terzopoulos event held in Delphi in July 2018. For full text, see. Kerem Karaboğa, “The Acting Method of Terzopoulos as a Means to Confrontation with Our Age of Total Decay” in *Terzopoulos Tribute Delphi*, ed. Attis Theatre (Berlin: Theater der Zeit, 2021), 86-90

think of this challenging journey to a rite of passage. “*This journey transforms and matures you. As you are farewelled to kommos from Attis, you are a new personna. Without noticing, after this long odyssey type of journey you will still be longing for going back to agon*”.<sup>10</sup>



Photo 8

**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

Aeschylus. *Persians*. Translated by Janet Lembke & C.J. Herington. New York: Oxford University Press, 1991.

Arvanitakis, Konstantinos. “Terzopoulos’ Jenseits – The Psychoanalytic Foundation of Terzopoulos’ Theatre.” In *Dionysos in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, edited by Benedikt Maria Erhold. Berlin: Theater der Zeit, 2019.

Decreus, Freddy. “Bodies, Back from Exile.” In *Dionysos in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, edited by Benedikt Maria Erhold. Berlin: Theater der Zeit, 2019.

Karaboğa, Kerem. “The Journey of a Performer with Theodoros Terzopoulos in Prometheus Bound.” In *Promethiade*, edited by Frank M. Raddatz. Essen: Klartext, 2011.

Karaboğa, Kerem. “The Acting Method of Terzopoulos as a Means to Confrontation with Our Age of Total

10 Kerem Karaboğa, “The Journey of a Performer with Theodoros Terzopoulos in Prometheus Bound,” in *Promethiade*, ed. Frank M. Raddatz (Essen: Klartext, 2011), 127.

Decay.” In *Terzopoulos Tribute Delphi*, edited by Attis Theatre. Berlin: Theater der Zeit, 2021

Raddatz, Frank M. “The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in Conversation with Frank M. Raddatz.” In *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, edited by Frank M Raddatz. Berlin: Theater der Zeit, 2006.

Terzopoulos, Theodoros. *Myth and Innovation Road*. Unpublished Text.





## Liminality, Resilience and Refugeehood in Zinnie Harris's *How to Hold Your Breath*

Sibel İzmir<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Asst. Prof. Dr. Sibel İzmir, Atılım University,  
School of Arts and Sciences, English Language  
and Literature, Ankara, Türkiye

ORCID: S.I. 0000-000-7821-6328

**Corresponding author/Sorumlu yazar:**

Sibel İzmir,  
Atılım University, School of Arts and Sciences,  
English Language and Literature, Ankara, Türkiye  
**E-mail/E-posta:** sibelizmir@atilim.edu.tr

**Submitted/Başvuru:** 15.11.2022

**Revision Requested/Revizyon Talebi:**  
10.02.2023

**Last Revision Received/Son Revizyon:**  
18.04.2023

**Accepted/Kabul:** 18.04.2023

**Citation/Atf:**

İzmir, Sibel. "Liminality, Resilience and  
Refugeehood in Zinnie Harris's *How to Hold Your  
Breath*" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü  
Dergisi* 36, (2023): 11-27.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1204791>

**ABSTRACT**

The dystopian play *How to Hold Your Breath* (2015) written by Scottish playwright Zinnie Harris not only echoes a bleak future, but also visualises a subversive narrative in which Europe goes through an economic collapse, and Europeans become refugees, trying to immigrate to African countries on boats. Dana, the protagonist who is an expert in customer relations with a university degree and ambitious career plans, and her sister Jasmine are seen getting on a boat and trying to reach Alexandria, Egypt just like many other Europeans. It is not coincidental that Dana's and her sister's lives turn topsy-turvy after Dana's having a sexual intercourse with a man working for the United Nations named Jarron who claims that he is a demon. Due to a couple of catastrophic events orchestrated by the demon, both women get drowned at the end like a majority of refugees in recent years. In this study, the experiences of Dana and Jasmine throughout the play and their resilience will be explored within the framework of the concept of "liminality" with a special focus on the meaning and (im) possibility of going beyond liminality. The article contends that Zinnie Harris in her play critically revisits the refugee problem in order to unsettle Europeans and European politics and to demonstrate how refugees are made the victims of personal/political expediency by ironically putting the audience/readers in a liminal situation.

**Keywords:** Liminality, Refugeehood, Resilience, Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*



Written by Zinnie Harris in 2015, directed by Vicky Featherstone and staged at the Royal Court Theatre the same year, *How to Hold Your Breath* portrays a dystopian future in which Europe is in the midst of an economic collapse, and many Europeans are forced to become refugees, attempting to make their way by boat to African countries. Still being topical in terms of its subject matter, the play strikingly subverts narratives of refugeehood by problematizing such concepts as the politics of refugeehood, the United Nations and its strategies in border crossing, class, gender and identity issues and the meaning of borders and borderlands.

When it comes to refugees and refugeehood, the first thing that comes to mind is borders and borderlands. One can say that borders and borderlands are everywhere. They are ubiquitous. As the American poet Robert Frost illustrates it in his spectacular poem “Mending Wall” (1914), people have been taught to believe that “*Good fences make good neighbors.*”<sup>1</sup> From the very moment one is born into this world, s/he lives between, among and through borders drawn geopolitically, ideologically, abstractly and concretely. It would not be a hyperbole to say that the way human beings construct and live their lives is defined and regulated by the politics of lines and borders. In this respect, fields of study such as anthropology and theatre are of interest in the study of borders and immigration questioning whether good fences really make good neighbours or not.

Anthropology as a scientific field which studies, in very simple terms, “*humankind, including human origins, institutions, beliefs, and social and cultural forms*”<sup>2</sup>, is one of the areas which has been interested in theatre studies due to the ritualistic origins of theatre. Just like theatre scholars who utilise anthropology in their examinations, anthropologists produced works which focus on the links between rituals and theatre. The British anthropologist Victor Turner is one of such scholars. His re-interpretation and assessment of Arnold van Gennep’s concepts of “rites of passage” and “liminality” are of paramount importance particularly when such concepts as borders, borderlands, volunteer or forced border crossing are concerned. In this study, the concept of “liminality” will act as a tool for criticism in the analysis of Zinnie Harris’s play *How to Hold Your Breath* with a particular focus on the meaning and (im)possibility of crossing borders. The article contends that Harris in her play, through a deconstructive way, critically revisits the refugee problem in order to unsettle Europeans and European politics and shows them that border crossers are doomed to become the victims of personal/political expediency and thus remain in limbo by ironically, playfully and subliminally putting the audience/readers in a liminal situation.

Victor Turner (1920-1983) bases his theory of liminality on Arnold van Gennep’s (1873-1957) concept of “rites of passage”. A Dutch-German ethnographer, Gennep in his seminal

1 Robert Frost, “Mending Wall,” Accessed July 20, 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/44266/mending-wall>.

2 Mike Morris, *Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology* (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012), 11.

work entitled *The Rites of Passage (Rites de Passage/1909)* makes an exclusive analysis of ceremonies. According to Genep, when ceremonies in a person's life are examined, it is seen that they are a sort of life crises, a rite of passage. He puts forth that when the activities related with such ceremonies were examined taking their order and content into consideration, three major phases are to be found: separation, transition and incorporation. He names this pattern as “‘rites of passage’, which are observed during change of place, social position and age, as he puts “from one age to another and from one occupation to another [. . .] from group to group and from one social situation to the next.”<sup>3</sup> Genep, in his assessment of rites, concludes that the analysis of any life-crisis ceremony contains the pattern of separation, transition and incorporation which are labelled as preliminal rites, liminal rites and postliminal rites although these subcategories may vary from one society to another.<sup>4</sup> He particularly emphasizes the significance of transitions in any culture and names the middle stage in a rite of passage a “liminal period.”<sup>5</sup>

As a matter of fact, it was Victor Turner who paved the way for the deployment of Genep's ideas on liminality. In *The Ritual Process*, Victor Turner further develops Genep's analyses on the rites of passage. Turner explains what Genep has put forth and focusses on the ambiguity during the liminal period: “During the intervening ‘liminal’ period, the characteristics of the ritual subject (the ‘passenger’) are ambiguous; he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state.”<sup>6</sup> After contemplating on Genep's classifications, Turner forms his own ideas on liminality. Considering the attributes of liminality or of liminal personae as ambiguous, he points out that “liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial [...]. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon.”<sup>7</sup> Obviously, Turner describes liminal entities as being in a state between established positions defined by law, custom, convention, and ceremony. Since liminal entities exist outside of defined positions or societal norms, often being compared to transitional states such as death, the womb, invisibility, darkness, bisexuality, the wilderness, and eclipses., they exist in a space between what is defined and what is not.

As it is crystal clear, liminal subjects are in the margins. Turner exemplifies this by the initiation or puberty rites of neophytes who might be represented as having nothing since as liminal beings “they have no status, property, insignia, secular clothing indicating rank or

3 Arnold van Genep, *The Rites of Passage*, trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1960), 3.

4 Genep, *The Rites of Passage*, 11.

5 Victor Turner, *The Ritual Process Structure and Anti-Structure* (New York: Cornell University Press, 1991), 11.

6 Turner, *The Ritual Process*, 94-95.

7 Turner, *The Ritual Process*, 95.

role, position in a kinship system –in short, nothing that may distinguish them from their fellow neophytes or initiands. Their behaviour is normally passive or humble; they must obey their instructors implicitly, and accept arbitrary punishment without complaint.”<sup>8</sup> In this respect, it is seen that liminal beings, who lack any distinguishing features that would indicate their rank or position, are supposed to obey their superiors and accept punishment without complaint.

What is of utmost importance in the study of Turner is that he also noticed similarities between modern societies and Ndembu rituals. As it is elaborated by Bjørn Thomassen, Turner “repeatedly identified parallels with non-tribal or ‘modern’ societies, clearly sensing that what he argued for the Ndembu had relevance far beyond the specific ethnographic context [...] Turner realized that ‘liminality’ served not only to identify the importance of in-between periods, but also to understand the human reactions to liminal experiences.”<sup>9</sup> Although Turner suggested that in modern consumerist societies, liminal experiences are, as it were, replaced by “liminoid” ones and they are most of the time optional without a “resolution of personal crisis or a change of status”<sup>10</sup>, still many scholars and researchers use the term to talk about “betwixt and between” situations since the term can be applied to both space and time as put forth by Thomassen: “Single moments, longer periods, or even whole epochs can be liminal. Liminal places can be specific thresholds; they can also be more extended areas, like ‘borderlands’ or, arguably, whole countries, places in important in-between positions between larger civilizations.”<sup>11</sup> Thus, liminality can refer to single moments or longer periods that are in an in-between or transitional state. Liminal places can be defined as specific thresholds or larger areas, such as borderlands or entire countries, that occupy critical in-between positions.

Composed of twenty scenes most of which take place at borderlands, Zinnie Harris’s apocalyptic play *How to Hold Your Breath* not only echoes a Mephistophelian bleak future, but also visualises a subversive narrative in which Europe goes through an economic collapse and Europeans become refugees, trying to immigrate to African countries on boats. The play received mixed criticisms. Michael Billington, a famous theatre critic writing for *The Guardian*, holds the view that the play shows “once-comfortable capitalists put into the position of refugees”<sup>12</sup> and criticizes it for “illustrating a thesis rather than exploring a conflict.”<sup>13</sup> Dominic Cavendish, another notable critic writing for *The Telegraph* finds the play “perturbing”<sup>14</sup> since

8 Turner, *The Ritual Process*, 95.

9 Bjørn Thomassen, “The Uses and Meanings of Liminality,” *International Political Anthropology* 2, no. 1 (2009): 14.

10 Thomassen, “The Uses and Meanings of Liminality,” 15.

11 Thomassen, “The Uses and Meanings of Liminality,” 16.

12 Michael Billington, “How to Hold Your Breath Review,” *The Guardian*, February 15, 2015, <https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/11/how-to-hold-your-breath-review-maxine-peake-royal-court-theatre>.

13 Billington, “How to Hold Your Breath Review.”

14 Dominic Cavendish, “How to Hold Your Breath, Royal Court, Review,” *The Telegraph*, February 11, 2015, <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/11403321/How-to-hold-your-breath-Royal-Court-review-perturbing.html>.

it “operates on multiple levels”<sup>15</sup>, yet he also criticizes the play for being “a little schematic.”<sup>16</sup> As Cavendish points out:

*Dana’s perturbing odyssey – in which she winds up penniless (or rather Euro-less), resorts to prostitution and finally joins a crammed vessel of migrants trying to reach Alexandria – has a satirical streak. Imagining Europeans as refugees is an exaggerated doomsday scenario that could be read as the product of Dana’s mental disintegration and the sort of collective hysteria that privileges Western panic over real Third World tragedies.*<sup>17</sup>

Whether the play is hyperbolic or not, it is for sure that Zinnie Harris very successfully makes her audiences feel the ambiguity, unpredictability and precariousness of life and economic structures which may change all of a sudden. The unprecedented and sudden collapse of Europe in the play emerges because of Jarron, the devil in the guise of a man who is ironically working for the United Nations, an international organization founded in 1945 and is currently composed of 193 Member States. As it is known, the UN was formed right after the Second World War, a time when people were desperately in need of peace. Headquartered in New York, the UN claims that it is maintaining “international peace and security, promoting development and giving humanitarian assistance to those in need.”<sup>18</sup> Although it helped many people in need, the UN has also been the target of harsh criticisms. Dag Hammarskjöld, the second UN secretary general said that the United Nations “was created not to lead mankind to heaven but to save humanity from hell”<sup>19</sup>, indeed it saved millions of lives, yet it has been criticized for its “numbing bureaucracy, its institutional cover-ups of corruption and the undemocratic politics of its security council.”<sup>20</sup> As Chris McGreal asserts, the UN “goes to war in the name of peace but has been a bystander through genocide.”<sup>21</sup> Such criticisms are relevant for *How to Hold Your Breath* since Harris openly satirizes the UN and its politics by creating Jarron who is the demon in disguise. It is Jarron who “seemingly orchestrates the social and economic collapse of Europe”<sup>22</sup> to bring the end of Dana. In this respect, the UN acts as an agent who first brings the end of just two women and soon the whole of Europe. Furthermore, people become refugees not because of war among countries, but between Dana and Jarron since the devil (thus all economic systems) sees love as a commercial transaction. He says to Dana: “You must want something. There is always something. A new phone or another dress [...] I don’t want this to be left messy, like either of us have any reason to even think about last night ever

15 Cavendish, “How to Hold Your Breath, Royal Court, Review.”

16 Cavendish, “How to Hold Your Breath, Royal Court, Review.”

17 Cavendish, “How to Hold Your Breath, Royal Court, Review.”

18 “History of the United Nations,” accessed August 18, 2022, <https://www.un.org/en/about-us/history-of-the-un>.

19 Dag Hammarskjöld, “Dealing with Crimes Against Humanity,” in Dag Hammarskjöld Foundation, accessed August 18, 2022, <https://www.daghammarskjold.se/publication/dealing-crimes-humanity/>.

20 Chris McGreal, “A world of problems: The United Nations at 70,” *The Guardian*, September 7, 2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/sep/07/what-has-the-un-achieved-united-nations>.

21 McGreal, “A world of problems: The United Nations at 70.”

22 Dominic Cavendish, “How to Hold Your Breath, Royal Court, Review.”

again.”<sup>23</sup> In a way, he/the demon/the UN wants to clear off his conscience, and metaphorically speaking, this could be interpreted as the portrayal of the UN which helps refugees in order to clean off its conscience as well. In addition to the “*reversal of current political realities*”<sup>24</sup>, the play explicitly criticizes the UN as an international organization for considering humanitarian assistance as a commercial transaction. Thus, the UN becomes an emblem of a demon which feeds itself on survivors and sees each of them as transactions. Any transaction certainly relies on a mutual agreement, yet in this play, it is implied that people are doomed to get dependent on the UN – it is what has been created for and imposed upon them; first chaos is created, and then the UN enters the stage to help. In the middle of such chaos stand borders and borderlands. Decker and Winchock indicate that a border is “*the oppositional line drawn between good and evil, true and false, white and black, male and female, dominant and subordinate: the hierarchical binary pairs constructed and upheld by Western society.*”<sup>25</sup> Thus, the study of borders concentrates on the hierarchical power structures that create lines and criticizes those powerful structures which are strengthened by the lines they have themselves created.<sup>26</sup> In *How to Hold Your Breath*, the portrayal of the UN represented by a demon echoes a similar critique.

As it is clear, although the journey of Dana and Jasmine initially begins as a voluntary one, it soon turns out to be forced immigration. The two women, who are self-confident and educated Europeans living in Berlin, find themselves as refugees trying to survive, which is reminiscent of the Syrian refugees and their situation in recent decades. At this point, what borders signify should be clarified. As Jessica Elbert Decker and Dylan Winchock point out in *Borderlands and Liminal Subjects. Transgressing the Limits in Philosophy and Literature*, borders are not natural phenomena as they cannot be found in nature. They are to be found as an outcome of the imposition of human beings and such an imposition is purposeful. Therefore, “*a border, then may be better understood as being more than a line: it is a physical limit. [...] We delimit with borders those things which we identify as part of our self from those things that we have rejected as ‘outside’.*”<sup>27</sup> A border is not only a physical limit, but also a political and ideological one full of hierarchical binaries. When borderlands are concerned, it can be said that they are not “*[f]ixed in place, but rather exist as the unstable space between places, or the shifting stream of marginalized narratives beneath the surface of the dominant organizational maps, striving to be heard over the din of an overarching ideological system.*”<sup>28</sup> In this respect, what Decker and Winchock argue about borderlands relies on the concept of liminality just

23 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath* (London: Faber and Faber, 2015), 24-25.

24 William C. Boles, “Review of *How to Hold Your Breath* by Zinnie Harris and *Game* by Mike Barlett” *Theatre Journal* 68, no. 1 (2016): 106, <https://doi.org/10.1353/tj.2016.0015>.

25 Jessica Elbert Decker and Dylan Winchock, “Introduction,” in *Borderlands and Liminal Subjects Transgressing the Limits in Philosophy and Literature*, ed. Jessica Elbert Decker and Dylan Winchock (New York: Palgrave Macmillan, 2017), 1-18, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-67813-9>.

26 Decker and Winchock, “Introduction,” 2.

27 Decker and Winchock, “Introduction,” 1.

28 Decker and Winchock, “Introduction,” 3.

like the approach of many other researchers who have utilised the same concept due to its practicality and applicability in many fields of study ranging from psychology, (postmodern and postcolonial) literary studies to international relations, immigration studies in social and political theory.

*How to Hold Your Breath* opens in Europe, Berlin, and soon the setting shifts to an imaginary place called Hartenharten, which is treated like a borderland. Several other surreal and fictional spaces are mentioned until the two sisters find themselves on the boat to reach Alexandria in Egypt. Reminiscent of a morality play, it starts with Dana Edwards, the protagonist, directly speaking to the audience explaining how she is living in the margins with the implication that she is actually a symbol representing the human condition:

*I am eyes closed, head bent in every gathering. I am knees bowed, chest to the floor. I am flower by the wall, grass in the shade. [...] I am soil. I am earth. I am less than earth. I am poor. I'm so poor my skin is my clothes. I am uncovered. Ashamed. The land can't feed me. I am the end. The dead. The carcass by the roadside. I am the abyss into which people dread to fall.*<sup>29</sup>

As the play unfolds, we understand that Dana has met a man named Jarron in a bar followed by sexual intercourse on the same night. Just after the day breaks, Jarron offers Dana to pay extra for the continuation of having sex which shocks Dana. He accuses Dana of coming to him in the bar by “wearing practically nothing, underwear”<sup>30</sup>, which starts a series of disputes between the two. Although Dana expresses that “sex that you pay for is toxic”<sup>31</sup>, Jarron hardly understands her, and he feels like being tricked by her: “I organise people for a living. I write reports, I travel miles and miles, people don't do this to me. I don't get caught like this.”<sup>32</sup> Without doubt, Harris is concerned about holding a mirror up to the politics of the UN, and from time to time, she concentrates on the subordination of women more. As Elaine Aston discusses: “Harris's drama aspires to a women-centred telling of pan-European economic and migratory crisis, of a debt-ridden and dehumanised Europe”<sup>33</sup>. Therefore, it is remarkable to note that Jarron, as a representative of the UN, is portrayed as a man despising and intimidating women in an exaggerated manner using a patriarchal discourse. Harris explicitly criticizes the UN for its patriarchal structure and negligence in fostering women's rights in addition to its political expediency.

Dana's refusal of Jarron's money and the demon's attempts to pay the money through various disguises seem like a depiction of a “larger economic crisis when two companies or

29 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 13.

30 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 18.

31 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 20.

32 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 22-23.

33 Elaine Aston, “Moving Women Centre Stage: Structures of Feminist-Tragic Feeling,” *Journal of Contemporary Drama in English* 5, no.2 (2017): 304, <https://doi.org/10.1515/jcde-2017-0027>.

*governments are unable to reconcile their financial accounts.*"<sup>34</sup> With surrealist overtones in the play, Jarron tries to prove that he is the demon: "*I thought you would notice my semen is black, my face twisting, my nails ridged, in short it didn't occur to me you would do anything other than hold me in contempt. I am unloveable, the unloved [...] I am a devil, I told you, a demon [...] People cross the road to get out of my way, I am a nightmare [...]*"<sup>35</sup> In his self-description, it is interesting to note that Jarron sees himself just like Shakespeare's unforgettable villain Richard III who confesses that dogs bark at him when he stands next to them. However, Dana is no Lady Anne, and it is impossible to manipulate her. Jarron leaves her promising that she will be begging to be paid by him within two weeks as he is a demon, a god<sup>36</sup>. Although neither Dana nor the audience/readers are likely to believe this demonic story at the beginning, when Jasmine shows her sister the hickey under her bra during her change of clothes, Dana asks a question: "*What if he has done something to me?*"<sup>37</sup> Though this question is asked in a light-hearted way, it implies to us the possibility that Dana has already started to feel like she is at the threshold, in an in-between situation to believe or not to believe Jarron or demons and the God/gods. The audience/readers also try to understand the validity of Jarron's claim of being a demon and thus feel just like Dana.

Scene Five shows us that Dana has started to enter a liminal phase as she now decides to research demons questioning whether Jarron might be the devil himself or not. She, therefore, goes to a library and consults a librarian. She asks about the representations of demons in literature. The Librarian's comments on demons are noteworthy: "*in literature someone who classed himself as a demon wouldn't like to have a debt. He will work really hard to make sure he doesn't owe anyone anything. That is the basis of selling your soul. Devil or demon, they are the original transactional creature.*"<sup>38</sup> Although the Librarian tries to help Dana with various self-help books beginning with "how to..." such as "How to Live with No Money", "How to Get to Sleep in a Room that is Now Too Hot", "How to Survive an Economic Disaster", or "How to Stay Alive during Prostitution"<sup>39</sup> which all foreshadow the predicaments Dana and Jasmine are about to experience, he actually acts like the Devil's Advocate and joins Dana in her trip to Alexandria. Not surprisingly, the Librarian's recommendation of a book entitled "How to Hold Your Breath for a Very Long Time" mirrors the content and end of the play referring to the boat journey and drowning of the two sisters.

Asking the help of a librarian for giving her advice on some books that include the representations of demons in literature, the play soon shifts to a nightmarish scene for Dana

34 Boles, "Review of *How to Hold Your Breath* by Zinnie Harris and *Game* by Mike Barlett," 105.

35 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 23.

36 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 25.

37 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 34.

38 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 45.

39 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 105-129.



where she meets Jarron who offers to pay her 45 Euros and to be released by her: “*Please take the money and release me*”<sup>40</sup>; she is expected to take the money for her “*unlocking services*”<sup>41</sup>, an offer which is again rejected. It is soon revealed that Jarron has appeared not physically, but in the mind of Dana as Jasmine warns Dana about her self-talk while sleeping. The devil is determined to carry out his plan, as Dana has been asked to make a presentation for an international position in Alexandria after succeeding in her job interview. From now on, the play accelerates in speed, and more tricks would come in disguise to trap Dana into taking 45 Euros. Before setting off for Alexandria, the first offer comes from the Librarian who informs Dana that the library had fined her in the past and that they overcharged her and that they had to give her 45 Euros back as a rebate. Surely, Dana does not take the bait as she says she has never been to the library before, and she is now convinced that the Librarian is the demon/Jarron himself. She goes out of control and rips the shirt of the Librarian to see if he has the scar on his body (which she has seen on Jarron’s body). Currently, she does not act like a true liminal subject as she is very self-confident and not hesitant at all. Nevertheless, as soon as she realizes that the Librarian is not actually Jarron in disguise, she begins exhibiting characteristics of a liminal being. She does not feel the same as the old Dana with her firm beliefs and values, and is unable to fully comprehend and absorb the things she has been experiencing. Her faith/fairness in God is shattered as she is somehow forced to negotiate with the demon.

As the play proceeds, the way liminality comes to the fore reminds us of the fact that “*liminality is very essentially a spatial concept.*”<sup>42</sup> As discussed by Thomassen: “*Van Genneep clearly saw territorial border zones or border lines, thresholds or portals, as structurally identical with the intermediate period of a ritual passage: spatial and geographical progression correlates with the ritual marking of a cultural passage*”<sup>43</sup>, which is very similar to what Dana and Jasmine experience. When they start their journey from Berlin to Alexandria without knowing that they are going to be tested again and again by the demon, they are portrayed as very strong, self-confident and resilient European women. However, Dana (unlike Jasmine) has already started to behave like a liminal subject when she is trying to understand Jarron and his demonic features. Despite her affirmation of Jasmine’s rhetorical question “*you know there is no such thing as a demon, right?*”<sup>44</sup>, she cannot suppress her doubts: “*but if there was such a thing, it would be just like him to change his appearance and become other people.*”<sup>45</sup> As Thomassen puts forth: “*Whenever previously existing borders or limits are lifted away or dissolve into fundamental doubt, the liminal presents itself with a challenge: how to cope with*

40 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 49.

41 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 50.

42 Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between* (Surrey: Ashgate, 2014), 91.

43 Thomassen, *Liminality and the Modern*, 91.

44 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 70.

45 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 70.

*this uncertainty? Who can lead us out of here? How so? What is my own role in this chaos?*"<sup>46</sup> As a matter of fact, Dana's suspicions will be justified due to ever-growing serious predicaments while they are "trying to get to Athens then across to Alexandria."<sup>47</sup> The first serious crisis appears on the train when the inspector informs them that there is a problem with their credit card, and their bank has refused the payment of the tickets. They are told either to pay in cash or get off the train. The price they have to pay is 45 Euros, again the same price Jarron has offered to pay Dana. The train inspector, or Jarron in disguise as Dana believes, offers them to buy a-two-for-one ticket which costs 45 Euros meaning that one ticket costing 45 Euros would be complimentary. She is almost sure that the offer has been made by the demon: "we aren't taking his made-up offer / I know what this is."<sup>48</sup> Since they have 41 Euros in cash, they have to get off the train in a place called Hartenharten. Things get even more weird and precarious in Hartenharten; Dana is surprised to encounter the Librarian who informs her that he works there on the weekends. Bringing her the books she has wanted and informing her that all the banks have shut by recommending a book entitled "How to Find a Bank when They Have All Shut", he asserts that it is an internal economic collapse which has happened before as well.

Although Dana has been acting like a liminal subject unlike Jasmine, the liminal phase of both sisters becomes explicit in Hartenharten where they are deprived of anything at the hotel room. As the (German) name of this imaginary place suggests, living conditions in Hartenharten are extremely hard and harsh, which contributes to the liminal mood the sisters are in. It is freezing cold, and neither the heater nor the kettle works. At the beginning, Jasmine, still in the full grip of her European identity, says "What we need is an embassy. We're Europeans. We'll go to the embassy tomorrow and tell them what has happened, OK?"<sup>49</sup> and "Because we live in Europe, because nothing really bad happens. We both have jobs, the worst of this is, is a bit of an inconvenience [...] but really in the grand scheme of life, not so bad."<sup>50</sup> However, Dana and her sister soon realize that Europe has financially collapsed. From this point on, their lives turn topsy-turvy. Dana is visited in her vision by the demon who insists on taking the money in a threatening manner:

*I am a demon, I don't have any morals, any boundaries. I can go sideways I can go up I can go down. I can punish your great granddaughter for this, or your aged ancestor. it's all a bit silly isn't it, for a principle. For pride?  
for your ego, for putting yourself first.  
you can name your price, if crisp bank notes aren't your thing two return tickets to Alexandria.*<sup>51</sup>

46 Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern*, 2.

47 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 74.

48 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 75.

49 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 88.

50 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 92.

51 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 98.

Although the demon says to Dana that he is a version in her head because she is imagining him, his eating the last remaining chocolates and bread belonging to the sisters will serve as proof that he has not been just a vision. Not only Dana, but also audience members/readers are situated at the threshold due to the indeterminacy and uncanniness of the experience. Precarity in the play continues to multiply pushing Dana and the audience/readers into a liminal status. The cold hotel room all of a sudden turns into an extremely hot place where “*Dana is too hot in her bed*”<sup>52</sup> while “*the Librarian is giving her books*”<sup>53</sup> and “*he is fanning himself*.”<sup>54</sup> Equally surprising is the reason why the Librarian is at the hotel room with Dana; a question Dana does not bother to ask any more.

In spite of all the deprivations Dana and Jasmine have been experiencing at the hotel, they have tried to remain strong; nothing has devastated them as much as Jasmine’s start of bleeding, threatening the life of her/the baby and making her desperate: “*so much of it [blood] Dana, there was so much of it / then of course as more and more came it got hotter / only a tiny person, how could there be so much?*”<sup>55</sup> This affects Dana very dramatically, and in Scene Fifteen, she gives up resisting the demon:

*No NO NO NO NO. Alright. Alright, you win.  
Hands up. You are bigger than me. I got the message.  
You win. I’ll take your money, I’ll do whatever. Don’t do this to Jasmine and her baby. This has nothing to do with Jasmine.  
oi, where are you. Come back. I said I’ll take your money.  
it was just sex. Lust. Nothing happened.  
the devil can’t be tamed by love. You stay all powerful.  
give me your fucking money.  
where are you? where are you?*<sup>56</sup>

All the efforts of Dana to find a doctor and save the baby have been futile. Dana is now pushed to the margins, and although she calls the devil to take his money, she does not give up her hope to save Jasmine. She does her utmost to persuade the woman on the phone (when she calls for an ambulance) that she would be able to pay in cash although she is completely penniless: “*of course I want the ambulance. We have money in a bank. We have money. Lots of money. Fucking hell, demon, I’ll take the money, please someone. Please someone just help my sister. Please, please please. PLEASE.*”<sup>57</sup>

It is now too late to make a deal with the devil. After losing the baby, the two sisters are seen by the roadside in tatters. Upon losing everything and selling even her mobile phone for

52 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 104.

53 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 104.

54 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 104.

55 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 108.

56 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 109-110.

57 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 114.

Jasmine's treatment, Dana accepts that they "have hit rock bottom"<sup>58</sup> and thinks that "whatever happens now, it can't be as bad."<sup>59</sup> Worse things are yet to come. The Librarian notifies Dana that it just seems impossible to get to Alexandria for her presentation as "the borders are shut. Istanbul has shut its borders one way, Alexandria the other."<sup>60</sup> Even worse is that due to blood loss, Jasmine is anaemic, and she is definitely in need of iron. In this chaotic and dystopian environment, people have started to beg on the streets, families make their children beg and even sell them. All these things are happening in Europe, of which Dana was proud to be a citizen only a couple of days ago. The question the Librarian asks Dana is noteworthy and telling as it indicates how not only Dana, but all other people have been put in a liminal status: "look around you. / do you recognize a single thing any more?"<sup>61</sup> According to Dana, this place which was Europe until yesterday is hell now: looters, beggars, people knifing one another, and no police care as they are not paid anymore. Dana as a liminal subject tries to remember the old days, ironically a very recent past, when people used to care: "people did use to care, didn't they? We didn't just imagine it."<sup>62</sup> Actually, it is implied that people have a caring and loving attitude to one another as long as their basic needs are met. Now, there is no petrol in the pumps, and people have started to use bicycles not out of nature-friendliness, but they have no other option.

Jasmine, who was portrayed as the more logical sister at the beginning and did not show the features of liminality as much as Dana, completely changes and enters the liminal phase upon losing her baby. Frequently forgetting the fact that she has lost her baby, she is traumatized, in despair and does not want to go anywhere: "I don't even want to go to the border. I am happy here, in the dust / can't I just lie down here and forget about it all."<sup>63</sup> It is clear that she does not have the strength to move her finger due to her anaemia and depression.

Dana, in order to find money to hospitalize her sister, after handing over Jasmine to the Librarian's protection, is engaged in prostitution with a man in the park. She wants 45 Euros for having this sexual intercourse but has to consent to 10 Euros as a result of the bargain made by the man. During the brutal and rape-like sex, once again Dana and the audience/readers are made to feel liminality as the space becomes a surrealist one: Dana unexpectedly begins to start her presentation for the job interview, most probably in the form of a vision or she may be speaking with the interviewers on the phone. Since she is an expert in customer relations, the content of her presentation implies that customer experiences and economic structures are governed by capital-centred emotions, just like prostitution in the capitalistic world order.

58 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 117.

59 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 117.

60 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 119.

61 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 122.

62 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 123.

63 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 127.

After a few exchanges of words with the interviewers who ask Dana whether she would be able to reach Alexandria, we see Dana and the punter coming to the end of the brutal sex scene. Dana is “*bruised and broken*”<sup>64</sup> just to save her sister. But, she is going to be hurt even more. Soon after having sex, she meets two women in the park, Marta and Clara, the former being a famous anchor-woman and the latter a lawyer, both of whom practice prostitution now. They say that the place which Dana knows to be an ordinary park is now an open-air brothel; even former primary school teachers are there, and the spot Dana has used belongs to them. Clara takes Dana’s money, the money for which she has prostituted herself to a horrible man in order to save her sister’s life. Marta joins Clara, and the two women attack her. Although Dana succeeds to take her money back at first as a resilient liminal woman, the savage women retake the money and kick her. Her prostitution brings her no money, but traumatic memories. As mentioned before, liminality is the “*in-between or marginal state, in which an individual resides before becoming integrated into his or her new position in society.*”<sup>65</sup> In other words, it is a temporary situation in which both the individual and society have a mutual interaction: On the one hand, the individual is transformed to enter and adapt to a new phase; on the other hand, it shows us the “*ability of society to have mastery over that which is outside of its limits – or at least the ability to reinforce the exclusion of the other as an opposing binary to the cultural dominant.*”<sup>66</sup> Thus, the liminal subject finds himself at the threshold: S/he is neither in his previous identity nor has s/he integrated himself into the new situation and therefore feeling marginalized. There is no doubt that liminality might become something positive for the dominant where the marginal subject becomes passive and is transformed.<sup>67</sup> Until now, Dana has been fighting with the devil in order not to give in. The park scene with the punter and women indicates that it is hardly possible for Dana to transgress the newly-established norms. She is destined to remain at the threshold. Despite this, those in the margins might get united and form *communitas*, a term coined by Turner to describe “*a sense of heightened togetherness which people might feel with one another once the superficial clothing of age, status, occupation, gender and other differences had been removed.*”<sup>68</sup> Dana and Jasmine try to find the *communitas* not in their new environment, but in one another. In the play, we do not see them get integrated into the social order as there is hardly one and they remain in the margins.

Scene Nineteen is where Harris most effectively depicts the pitiful and brutal situation of refugees who have no choice, but to board a boat while being “*jammed in like sardines.*”<sup>69</sup> On the boat, in addition to Dana and Jasmine, there are hundreds of other passengers (over three hundred according to Jasmine). The scene is full of political references made especially by

64 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 138.

65 Decker and Winchock, “Introduction,” 4.

66 Decker and Winchock, “Introduction,” 4.

67 Decker and Winchock, “Introduction,” 4.

68 Nigel Rapport, *Social and Cultural Anthropology The Key Concepts* (New York: Routledge, 2014), 267.

69 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 143.

Jasmine. She naively thinks that politicians would get aid from especially African countries which were provided help by European countries before. However, Dana, who functions as the mouthpiece of Harris from time to time, points out that European countries helped African countries very little. When Jasmine says that Europe can get aid now from all those countries that they “used to give aid to. African countries”, Dana replies: “we gave a bit to, we didn’t give very much.”<sup>70</sup> This is a direct criticism of the political strategies the UN holds in its distribution of help and donation across the world.

Although Dana and Jasmine become stripped off their European identity and act like liminal subjects since they are now neither Europeans nor do they belong to the dystopian place they are trapped in, they express their nostalgia for “a clean bed with clean sheets”, “a house with a back yard, maybe a swing”, “fresh water out of a tap, bread just like at home” and “shoes that do not make [their] feet bleed”<sup>71</sup>. They experience nostalgia and homesickness after losing the “luxuries” of their affluent lives, which is indicative of their liminal identities. They cannot help feeling nostalgia for their lives in Berlin; yet they cannot get used to the current life conditions full of nothing but deprivations. Jasmine asks questions that reflect the naivety of her character and gets realistic answers from Dana:

*Jasmine: we won’t ever be going back home, will we?*

*Dana: I don’t think there is anything left for us there.*

*Beat.*

*Jasmine: I don’t like the idea of not existing.  
of being a person but not a person. Like the baby*

*Dana: the baby –*

*Jasmine: is dead I know, whereas we –  
we’ll just be illegal. I understand.*<sup>72</sup>

The idea of not existing, being a person on the one hand and not being a person on the other hand and being illegal precisely mirror how Jasmine is captivated by the feeling of liminality. Dana is no different although she pretends to be more assertive in mood. To no one’s surprise, the Librarian appears on the boat with books to give, such as “Rough Crossings for the Weak in Spirit”, “How to Spot Danger and Do Something about It” and more strikingly and just before getting drowned “How to Hold Your Breath for a Very Long Time”<sup>73</sup>. In a vision-like, surreal moment, Dana, in the course of getting drowned, sees the interviewers who warn her against the fact that she might have got drowned as she seems to be still and being pulled. This scene reminds us of narratives of survivors who go into a coma and tell about what they saw as they were on the verge of dying<sup>74</sup>.

70 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 144.

71 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 147.

72 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 148.

73 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 149-150.

74 For similar stories and narratives, see Randi Kaye and Chelsea J. Carter, “Stories of life, death and faith: ‘To Heaven and Back,’” November 29, 2013, <https://edition.cnn.com/2013/11/29/us/to-heaven-and-back/index.html>.

As a matter of fact, both Dana and Jasmine cannot survive the boat journey and die. Once again, Scene Twenty puts the audience/readers into a liminal status when the demon, dressed in a uniform of the UN, is seen carrying Dana who has died of “*drowning and hypothermic shock*”<sup>75</sup> since “*she held her breath for too long.*”<sup>76</sup> The doctor examines Dana without showing any indications of empathy, and his statements reaffirm the prejudice towards refugees: “*well, if you will be stupid enough to cross on a boat like that / they bring it on themselves.*”<sup>77</sup> She is the ninety-third victim getting drowned, and the Doctor is complaining since he is sick of refugees and the problems they bring. As Aston argues in her article: “*The episodic turns from one crisis to another – the lack of funds, the miscarriage, and fatal sea crossing – structure a cumulative sense of suffering, a “tragic sensibility” of what could be averted and yet cannot be avoided when there is no alternative to the anti-democratic system that produces the economic and social emergency.*”<sup>78</sup> The complaints of the doctor seem to reverberate about what happens when there is no viable alternative to the anti-democratic system that creates the economic and social crises which could be prevented, but cannot be avoided. Neither doctors nor refugees are exempt from this vicious circle created by neo-liberal economies disguised as the demon.

The play ends with an ironical plot twist putting the audience in a liminal situation for the last time: Jarron decides to animate Dana in spite of the Librarian’s attempts at dissuading him. This reminds us of the nature of liminality which is marked by uncertainty. As Thomassen indicates: “*In liminality there is no certainty concerning the outcome. [...] Liminality opens the door to a world of contingency where events and meanings – indeed ‘reality’ itself – can be moulded and carried in different directions.*”<sup>79</sup> The Librarian says that Dana has already suffered too much, and she would not be able to bear life without her sister and with such traumatising memories. Jarron, however, decides to erase her memory saying that “*you can forget anything*”<sup>80</sup>, just like the attitude of capitalist organizations and countries which are successful at erasing people’s memories of suffering. Indeed, the very last lines of the play show Dana in smart clothes, fully restored and ready for her presentation. The reanimation of Dana might have indicated an optimistic ending; yet, since her memory is erased and her identity is now gone, it is not plausible to talk about a happy ending and signs of optimism for the future.

As resistant liminal subjects, Dana and Jasmine could not survive the atrocities of living in the margins and borderlands. The situation in which Dana and Jasmine are together with other members of the society can be well likened to what Thomassen argues on liminality:

*Liminality is [...] a paradoxical state, both at the individual and the societal level. At the*

75 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 153.

76 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 153.

77 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 153.

78 Elaine Aston, “Moving Women Centre Stage: Structures of Feminist-Tragic Feeling”, 305.

79 Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, 7.

80 Zinnie Harris, *How to Hold Your Breath*, 158.

*level of the individual, it is the destruction of identity, while at the level of society it involves the suspension of the structure of social order. However, whether in case of rituals or crises, the aim is to return to conditions of stability and normality. This happens by forging a new identity in the individual case, reflecting a shift of one's position within the social order; while in the case of society new common bonds are formed through the cathartic experience of communitas (Turner 1969).<sup>81</sup>*

What Thomassen highlights here is the fact that the concept of liminality involves a contradictory state of both destroying individual identity and suspending societal structure. Whether through rituals or crises, the goal is to eventually return to stability and normality by forming new identities and common bonds. In the play, the erased memory/identity of Dana and the death of Jasmine signal that identity (of Dana and Jasmine) and social order (in Europe) are irrevocably gone. The ending of the play signifies that forging a new identity and new social bonds to regain the conditions of normality are inconceivable since the dystopian and chaotic world in the play has been devised by a demon representing the UN. Harris seems to have chosen the UN symbolising the demon not to target the UN singularly as an organization, but as a metaphor for all political organizations and parties who claim such endeavours. Thus, the whole play becomes a metaphor for the liminal situation refugees, and immigrants are all trapped in due to the corruption in the political system(s). Harris takes a critical look at the refugee problem by almost inflicting pain on European citizens and reversing the European political picture. Showing how refugees can become victims of personal/political expediency within a cruel system devoid of humane values puts the audience/reader in a liminal situation as it is hardly possible to transform such liminality into positive and constructive normality. Good fences, borders and borderlands do not always make good neighbours as reflected by the speaker in Robert Frost's "Mending Wall" who expresses her/his concern about demarcations: "Before I built a wall I'd ask to know/What I was walling in or walling out,/And to whom I was like to give offense."<sup>82</sup> Having a similar responsive tone regarding contemporary border politics, *How to Hold Your Breath* brilliantly and vividly achieves to portray the refugee crisis in order to perturb Europeans and European politics.

---

**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.

---



---

81 Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, 92.

82 Robert Frost, "Mending Wall."



## BIBLIOGRAPHY / KAYNAKÇA

- Aston, Elaine. "Moving Women Centre Stage: Structures of Feminist-Tragic Feeling." *Journal of Contemporary Drama in English* 5, no.2 (2017): 292-310. <https://doi.org/10.1515/jcde-2017-0027>.
- Billington, Michael. "How to Hold Your Breath Review." *The Guardian*, February 15, 2015. <https://www.theguardian.com/stage/2015/feb/11/how-to-hold-your-breath-review-maxine-peake-royal-court-theatre>.
- Boles, William C. "How to Hold Your Breath by Zinnie Harris, and Game by Mike Barlett Review." *Theatre Journal* 68, no.1 (2016): 105-108. <https://muse.jhu.edu/article/614410>.
- Cavendish, Dominic. "How to Hold Your Breath, Review." *The Telegraph*, February 11, 2015. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/11403321/How-to-hold-your-breath-Royal-Court-review-perturbing.html>.
- Decker, Jessica Elbert, and Dylan Winchock. "Introduction." In *Borderlands and Liminal Subjects Transgressing the Limits in Philosophy and Literature*, edited by Jessica Elbert Decker and Dylan Winchock, 1-18. New York: Palgrave Macmillian, 2017. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-67813-9>.
- Frost, Robert. "Mending Wall." *Poetryfoundation.org* Accessed July 20, 2022. <https://www.poetryfoundation.org/poems/44266/mending-wall>.
- Hammerskjöld, Dag. "Dealing with Crimes Against Humanity." Dag Hammarskjöld Foundation. Accessed August 18, 2022. <https://www.daghammarskjold.se/publication/dealing-crimes-humanity/>.
- Harris, Zinnie. *How to Hold Your Breath*. London: Faber and Faber, 2015.
- History of the United Nations. Accessed August 18, 2022. <https://www.un.org/en/about-us/history-of-the-un>.
- Kaye, Randi and Chelsea J. Carter. "Stories of life, death and faith: 'To Heaven and Back.'" November 29, 2013. <https://edition.cnn.com/2013/11/29/us/to-heaven-and-back/index.html>.
- McGreal, Chris. "A world of problems: The United Nations at 70." *The Guardian*. September 7, 2015. <https://www.theguardian.com/world/2015/sep/07/what-has-the-un-achieved-united-nations>.
- Morris, Mike. *Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.
- Rapport, Nigel. *Social and Cultural Anthropology The Key Concepts*. New York: Routledge, 2014.
- Thomassen, Bjørn. "The Uses and Meanings of Liminality." *International Political Anthropology* 2, no.1 (2009): 5-27.
- Thomassen, Bjørn. *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*. Surrey: Ashgate, 2014.
- Turner, Victor. *The Ritual Process Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press, 1991.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1960.





# Kübist Resim ile Değişen Temsil Estetiğinin Gertrude Stein'in "Four Saints in Three Acts" (Üç Perdede Dört Aziz) Metnine Etkisi

## How Changes in the Aesthetics of Representation and Cubism Affected Gertrude Stein's Libretto "Four Saints in Three Acts"

Zeynep Erdal<sup>1</sup> , Aslıhan Ünlü<sup>2</sup> 



<sup>1</sup>Öğr. Gör., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye  
<sup>2</sup>Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık-Dramaturji Anasanat Dalı, İzmir, Türkiye

ORCID: Z.E. 0000-0002-7442-4792;  
A.Ü. 0000-0002-7599-035X

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Zeynep Erdal,  
Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları  
Fakültesi Tiyatro Bölümü, Cumhuriyet Mahallesi  
Cumhuriyet Yerleşkesi, Müzik ve Sahne Sanatları  
Fakültesi Tiyatro Bölümü Kat:2 Altınordu, Türkiye  
E-posta/E-mail: zzeyneperdal@gmail.com

Başvuru/Submitted: 28.12.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:  
10.02.2023

Son Revizyon/Last Revision Received:  
12.04.2023

Kabul/Accepted: 18.04.2023

### Atıf/Citation:

Erdal, Zeynep, Ünlü, Aslıhan. (2023). "Kübist Resim ile Değişen Temsil Estetiğinin Gertrude Stein'in "Four Saints in Three Acts" (Üç Perdede Dört Aziz) Metnine Etkisi." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 36, (2023): 29-45.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1223014>

### öz

Bu makale, Gertrude Stein'in *Four Saints In Three Acts* (Üç Perdede Dört Aziz) peyzaj metnini, Picasso'nun kübist peyzaj resimlerindeki görme biçimi ile okumayı amaçlamaktadır. Picasso'nun kübist peyzaj resimlerinden esinlenerek Stein'in temsil estetiğinde oluşturduğu dönüşüm, dili kullanım biçiminden kaynaklanır. Bunu anlamak için öncelikle Kübist resimle değişen görme biçimine ve Picasso'nun kübist peyzaj tekniğine odaklanılacaktır. İlk olarak, tekniğin temel belirleyeni, Picasso'nun çoklu perspektif kullanımı araştırılacaktır. Sonrasında Stein'in bunu peyzaj metne nasıl uyguladığına odaklanılacaktır. Stein, "Four Saints In Three Acts" (Üç Perdede Dört Aziz) metnini yazarken ritmik ve sesteş sözcüklerin tekrarı gibi dili performatif yapabilecek her argümanı kullanmıştır. Böylelikle kübik resmin önerdiği çoklu perspektif tekniğiyle "Four Saints In Three Acts" (Üç Perdede Dört Aziz) peyzaj metnini oluşturmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Gertrude Stein, Peyzaj metin, Kübist resim, Fiziksel dil, Performatif dil

### ABSTRACT

This article aims to analyze Gertrude Stein's libretto, "Four Saints in Three Acts" through the perspective in Picasso's cubist landscape paintings. The transformation Stein made to the aesthetics of representation was inspired by Picasso's cubist landscape paintings and affected her writing style. To understand these new aesthetics, the study will first focus on how the way seeing had changed through Cubism and Picasso's cubist landscape techniques, analyzing the multi-perspective Picasso used in cubist painting as the principle indicator of this technique. The study will then focus on how Stein applied this technique to her writing. Stein is seen to have used every kind of possible argument make language performative in her work, such as rhythmically repeating words and employing homonyms and homophones, thus using the multi-perspective technique as suggested by cubic painting to form her libretto "Four Saints in Three Acts".

**Keywords:** Gertrude Stein, landscape text, Cubism, physical language, performative language



## EXTENDED ABSTRACT

This article focuses on how the aesthetics of representation had changed regarding landscape in the libretto "Four Saints in Three Acts", by the prominent 20th-century author Gertrude Stein (1874-1946). The text of this libretto has no specific plot, place, time, or actor, nor does the language directly represent any entity from the external world. Instead, the work represents itself here and now, thus becoming performative and acquiring a visual aspect. The new aesthetic Stein established by this use of a landscape text formed as a result of inspiration from the Cubist landscape paintings of her contemporary Pablo Picasso.

Cubism sought to represent the world using a new method in the 20th century. This search transformed into a new perception of reality wherein wholeness and continuity disintegrated. In this new reality, objects were no longer depicted imitatively but were instead portrayed by artists through different uses of style and space. This new style resulted from the optical shattering experienced by the linear perspective, which has been widely used in the art of painting. Now, cornered, cubic shapes instead began being used that were formed using multiple perspectives as a technique where each object and plane had separate focus points and where the broken surfaces of these objects were shown to overlap from different perspectives. These paintings were made by excluding the linear perspective, which subsequently modified how viewers perceived them. This offered a way of simultaneous viewing a scene from different angles. This new art technique that had formed through simultaneous ways of viewing was based on multiple perspective drawings known as Cubist landscape paintings.

The Cubist understanding of painting had started with Picasso, who would become the representative of the movement in 1908 with his landscape paintings, and was shaped not by recreating something that had already been painted, but by a creative telling of the now. Its purpose was to catch the moment as it exists in the present, which is why it uses the Cubist drawing technique that is formed using multiple perspectives. As such, the linear perception of time that had been formed through the linear perspective was replaced by a continuous now through the multiple perspectives in the Cubist shapes, with each perspective being perceived simultaneously, thus creating a perception of being present in a continuous now. This style of seeing as offered by the Cubism can be observed in the writing technique Gertrude Stein used in her libretto "Four Saints in Three Acts." The language of her text is used in the continuous now, and the world is set up with unusual explanations without stories, working in parallel with Cubism's principle of simultaneity. The situations that take place in the text do not progress with the support of a story through the usual sense of linear time. Instead, the text revolves around the reiterations occurring in a continuous now. This revolution presents the viewer of each iterating scene with a different perspective each time. Every scene that forms a different perspective through its reiteration reminds one of the shapes whose varied corners

are highlighted within the simultaneity of Cubist painting. Thus, Stein did with words what Picasso did using colors and drawings. She used every kind of available argument to make the language performative, such as rhythmically repeating words and employing homonyms and homophones. The vocal similarity of words and the arrangements of words formed by connecting these similarities reveal the action (i.e., performativeness) of the language. This situation can also be read in the context of Derrida's poststructuralist theory<sup>1</sup>, which is based on the performativeness of words, with the performative quality of words leaving them open to instantaneous interactions due to the language not being a simple repetition of the same words, but a reproduction that exceeds imitation. Changing up the language and distinguishing it from its previous meaning opens the door for producing new narrations. As a result, the language becomes performative and gives the impression of being in the continuous now, thus forming a landscape of text.

---

1 Jacques Derrida, *Göstergebilim ve Gramatoloji*, çev. Tülin Akşin (İstanbul: Afa Yayınları, 1994).

## Giriş

Yirminci yüzyılın öncü yazarlarından Gertrude Stein'in (1874-1946) oyun metinlerinde kullandığı dil ve anlatı biçimi, dramatik yapının felce uğramış halini yansıtır. Martin Puchner'in "okuma tiyatrosu"<sup>1</sup> olarak nitelediği metinlerde belirlenmiş bir olay örgüsü, mekan ve karakter yoktur. Diyalog yapısının olmadığı klasik anlatı biçiminden uzak Stein metinleri, bu özellikleriyle dış dünya gerçekliğini doğrudan temsil etmez. Zira, "temsil estetiğinde baskın olan anlamsal dizge yerini sözdizimsel dizgeye bırakmıştır"<sup>2</sup>. Bu bağlamda, 1927 yılında yazılan *Four Saints In Three Acts (Üç Perdede Dört Aziz)* opera metninde dilin anlam iletme işlevi ortadan kalkmıştır. Metnin gerçekliği, artık okur/seyirci tarafından tamamlanmış bir bütünü sunumu olarak kavranmaz, her bir okurun/seyircinin kendi öznel kavrayışlarıyla yeniden oluşturulur.<sup>3</sup> Bunun en önemli sebebi, 17.yy.'da akıllı ön-plana alarak oluşan kartezyen felsefeden ve düalizmden beslenen gerçeklik düşüncesinin 20.yy.'da değişime uğramasıdır. Temelinde bütünlük algısı ve süreklilik olan gerçeklik düşüncesi, dönem içinde oluşan bilimsel gelişmelerle bozulur. Freud'un öne sürdüğü bilinçdışı kavramıyla "öznenin bütünlüklü ve birlikli yapısının bozulması ve Einstein'ın geliştirdiği izafiyet teorisi sonucu zaman-mekan algısındaki mutlaklığın sarsılması"<sup>4</sup>, akla kuşku duyulmasına neden olur. Artık tek, kesin bir gerçekten bahsetmek zorlaşmıştır ve nihayetinde değişen bakış, farklı görme biçimlerini olası hale getirir. Bakışta dolayısıyla görüşte oluşan bu farklılık, en net şekliyle tarihsel avangart süreçte oluşan Kübit resim tekniğinde takip edilebilir. Bu bağlamda Stein'in "Üç Perdede Dört Aziz" metninde kullandığı dil yapısı, kübit resim tekniği paralelinde incelenecektir.

## Kübitmin Önerdiği Görme Biçimi ve Picasso'nun Kübit Peyzajları

Resim sanatında yirminci yüzyılın "en radikal sanat hareketlerinden biri"<sup>5</sup> olarak kabul edilen kübitizm, "dünyayı temsil etmenin yeni yöntemini"<sup>6</sup> önerir. Bu yeni yöntem, yirminci yüzyılın politik, coğrafi ikliminden ve bu iklimin ürettiği gerçeklik anlayışından beslenmiştir.

*Hatırlıyorum. Savaşın başladığı sıralarda Picasso ile Raspail Bulvarı'nda gezinirken içinde topların gizlendiği arabaların geçişini izledik. Akşam saatleriydi. Kamufleajdan söz edildiğini daha önce duymuştuk ama bu işin nasıl yapıldığını görmemiştik o zamana dek. Picasso gördüklerinden etkilenip dikkatle izledi ve yüksek sesle şöyle dedi: "Evet, bizim yaptığımız da bundan başka bir şey değil. Bu da bir tür kübitizmdir."<sup>7</sup>*

- 1 Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama* (Baltimore&London: John Hopkins University Press, 2002), 101.
- 2 Süreyya Karacabey Çelik, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 15, (2003): 39.
- 3 Çelik, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler," 39.
- 4 Süreyya Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller* (Ankara: De-Ki Yayınları, 2006), 38.
- 5 Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), 45.
- 6 Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 45.
- 7 Gertrude Stein, *Picasso*, çev. Kaya Özsezgin (İstanbul: Dedalus Yayınları, 2019), 22.

Picasso'nun gördüğü; topların gizlendiği arabalar, Stein'in ifadesiyle "20.yy.'a özgü bir gerçekliğin"<sup>8</sup> göstergesidir. Bu yeni gerçeklikte nesnelere taklit edilerek resmedilmez, "farklı biçim ve uzam kullanışlarıyla"<sup>9</sup> ressam tarafından "yeniden düzenlenerek"<sup>10</sup> betimlenir. "Dünyayı tasarlamamanın bir başka yolu"<sup>11</sup> olan Kübizmin habercisi, 1907'de Pablo Picasso'nun resmettiği Avignon'lu Kadınlar'dır.



Şekil 1: Les Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, 1907, 243.9 cm × 233.7 cm

*Avignon'lu Kadınlar'ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır. ...oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilme olanağı vermektedir.*<sup>12</sup>

Artık aynı figürü farklı açılardan kavrayabilme olanağı mümkündür çünkü Rönesans sonrası resim sanatında yaygın olarak kullanılan doğrusal perspektif bozulmuştur. Teknik olarak tersten perspektif olarak nitelendirilebilecek ve Rönesans öncesi özellikle ikonlarda, aynı figürü farklı açılardan görebilmeye imkan tanıyan bu durum; "çok merkezlik"<sup>13</sup>, nesnelere

8 Stein, *Picasso*, 43.

9 John Berger, *Görme Duyusu*, çev. Osman Akınbay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 186-187.

10 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997), 570.

11 Ümran Özbalcı Aria, "Dünyayı Yeniden Tasarlamamanın Bir Başka Yolu; Kübizm," *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 6, (Haziran 2016): 261.

12 Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 46-47.

13 Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, çev. Yeşim Tükel (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 1.

"optik parçalanmaya"<sup>14</sup> uğraması olarak da tarif edilebilir. Böylelikle, -Cezanne'ın belirttiği gibi- "bir nesnenin, bir düzlemin her yanının (ayrı) bir merkez noktasına"<sup>15</sup> sahip olduğu ve nesnelere "parçalanmış yüzeylerinin farklı açılardan adeta keskin cam kırıkları gibi üst üste bindiği"<sup>16</sup> bir görsel biçim oluşur. Bu noktada artık "manzara (tablo), nesnel görüntünün birebir ifadesi yerine, (bir) kurma halini"<sup>17</sup> alır. Berger'in bahsettiği kurma hali, ressamın "gözle görünen dünyayı en küçük parçalarına ayırıp sonra bu parçalarla yepyeni bir dünya yaratarak"<sup>18</sup> nesnelere tuvaline köşeli ve kübiik şekillerle resmetmesiyle oluşur.

Nesnelere köşeli ve kübiik şekillerle resmediş, aynı anda farklı açılardan bakışa sunulan görüntüler yaratır. Bu durum, uzamda "dördüncü boyut kavrayışı"<sup>19</sup> oluşturur. Ressamın "resim yüzeyini iki boyutlu kullanarak bir nesneyi eş-zamanlı"<sup>20</sup> resmetmesiyle oluşan dördüncü boyut, "art-zamanlı mutlak"<sup>21</sup> görme biçimini değiştirir. Art-zamanlı görme biçimi, Rönesans'ın doğrusal perspektif tekniğinden hatırlanırsa, yakından uzağa; büyükten küçüğe ya da uzundan kısaya doğru ve İzlenimci resimlerde de -alımlayıcıya göre- yakından uzağa rengin tonlarıyla sağlanır. Kübiik resimle bu durumun bozulması, resme bakanın; alımlayıcının algı bütünlüğünü parçalar. Nihayetinde alımlayıcıdan beklenen, bu parçalardan kendisine özgü, öznel algısıyla kavrayabileceği bir bütün oluşturabilmesidir. Bir diğer adı manzara resmi olan bu bütün, peyzaj resim diye adlandırılır.<sup>22</sup> Peyzaj resim, ilk anlamıyla kır resmi, bir yerin doğal görünümü, Fransızca *peysage*<sup>23</sup> kelimesinden türemiştir. Antik Roma döneminden çok sonra Batı'da 17.yy.'da görsel sanatlarda ortaya çıkan peyzaj resim, yirminci yüzyıla kadar ilk anlamıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda, "peyzajın işaret ettiği gözlem, bir görme yolu, doğa üzerine yüklenen bakış açısı"<sup>24</sup> olarak kavranmıştır. Bu döneme kadarki peyzaj tablolarında resmedilen manzara taklit edilir. Yirminci yüzyıla birlikte kavrama yüklenen anlam, değişime uğrar. Artık terim, "çevredeki bir şeyi tasarlama, sanatsal bir hüner, yapıntı (*artfulness*)"<sup>25</sup> karşılıklarıyla kullanılmaya başlar. Picasso'nun 1908 yılında yaptığı manzara resimlerinde kullandığı -devrim

14 Florenski, *Tersten Perspektif*, 48.

15 akt. Aria, "Dünyayı Yeniden Tasarlamamanın Bir Başka Yolu; Kübizim," 261.

16 Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 48.

17 Berger, *Görme Duyusu*, 187.

18 Elke Linda Buchholz ve B. Zimmermann, *Pablo Picasso*, çev. Mine Dumanoğlu (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005), 33.

19 Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 48.

20 Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 46.

21 İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), 170.

22 Peyzaj resim tekniğinin postdramatik metne etkisi, Duygu Toksoy Çeber'in "Logostan Manzaraya: Metnin Görsel Dramaturgisi" doktora tezinde incelenmiştir. Çeber, tezinde Ibsen'in Hortlaklar metni ile Müller'in Resim Tasviri metnini karşılaştırır. Hortlaklar metninin biçimsel olarak merkezi perspektif tekniğiyle seyircisinden optik bakış talep ederek oluştuğunu, Resim Tasviri metnininse merkezi perspektifin parçalanmasıyla seyircisinden haptik bakış talep ederek oluştuğunu iddia eder.

Duygu Toksoy, "Logostan Manzaraya: Metnin Görsel Dramaturgisi," (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2016).

23 "Paysage", Cambridge Dictionary, yayın tarihi 13 Aralık, 2020, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/french-english/paysage>.

24 Jane Palatini Bowers, "The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes," *Land/Scape/Theater* içinde, ed. Elinor Fuchs, Uno Chaudhuri (New York: Michigan Press, 2002), 125.

25 Bowers, "The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes," 125.



yaratan- kübik çizimler, bunun en net örneğidir.<sup>26</sup> Stein, Picasso'nun peyzaj resimlerinin “*görünür nesnelere yola çıktığı*”<sup>27</sup> söyler. Fakat Picasso resimlerinde nesnelere ilk halleriyle gördüğü gibi çizmez. O, “*gördüğü nesnelere kendi zihninde oluşan imgeler doğrultusunda*”<sup>28</sup> tuvale taşımıştır. Bu resimlerde, Picasso tarafından yapılan bir öz-tamamlama, sezgi devreye girer. Zira mevcut gerçekliğin yorumlanmasına dayanan kübizm, “*görmeye değil sezgiye dayalı bir olgu*”<sup>29</sup>dur. Nesrin Kasap, “*Alice B. Toklas'ın Özyaşam Öyküsü*”nün önsözünde Stein'in yazım dilinden bahseder. Picasso ile Stein arasında kurduğu bağlantıda, Picasso'nun resim anlayışının “*resmi yapılmış bir şeyi yeniden yaratmak değil, şimdi'yi yaratıp anlatmak olduğunu*”<sup>30</sup> dile getirir. Kasap'ın dediği gibi, Picasso'nun ‘şimdi’yi resmetme amacı, nesnelere ve insan doğasını kendisinin gördüğü biçimiyle ifade etmeyi amaçladığı “*anı yakalama çabasında*”<sup>31</sup> kaynaklanır. Picasso, bunun için, kübist çizimlerinde çoklu perspektifler oluşturur. Yukarıda da söylendiği gibi, kübist resim tekniğinin en belirleyici özelliği, alımlayıcısına eşzamanlı bir bakış biçimi sunmasıdır. Bu noktada benzer bakış biçimini Stein'in “*Four Saints in Three Acts*” (Üç Perdede Dört Aziz) metninde kullandığı yazım tekniğinde gözlemlemek mümkündür. Ancak bu tekniği analiz edebilmek için öncelikle kübizmin önerdiği eş-zamanlılık ilkesini anlamaya çalışmak yol gösterici olacaktır.

Resimde İzlenimcilikten Kübizme zaman kavramını inceleyen çalışmasında Samet Doğan, Kübizmin zaman kavrayışını Augustinus'un zaman yaklaşımıyla açıklar. Augustinus'un zaman yaklaşımı, *İtirafılar* (1999) isimli kitabında bahsettiği, üçlü zaman teorisine dayanır. Bu teoriye göre, geçmiş ya da gelecek yoktur. Zaman, sürekli bir şimdi içinde varlık göstermektedir.

*Bana açık gelen şu: Ne gelecek var ne geçmiş. Kesinlikle “geçmiş, şimdiki, gelecek zaman diye üç zaman var” demek de yerinde olmaz. Belki de “üç zaman vardır: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikiilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman” demek daha doğru olurdu. Çünkü bu üç çeşit zaman zihnimizde vardır, onları başka yerde göremiyorum.*<sup>32</sup>

Augustinus'un teorisinden anlaşılan, zaman mefhumun zihinde oluşan bir tasarı olduğudur. Bir diğer ifadeyle, geçmiş ve gelecek şimdiki zihin tarafından tasarlanır. Bu durum, Doğan'ın tespitiyle, “*zihinde yer alan üç zaman kipinin aynı anda gerçekleşmesi, bir tür eşzamanlılık*” oluşturmaktadır.<sup>33</sup> Kübist çizimlerin oluşturduğu eş-zamanlılık, *Four Saints in Three Acts* (Üç Perdede Dört Aziz) peyzaj metnine dilin eş-zamanlı kullanımıyla yeni bir temsil estetiği oluşturur.

26 Stein, *Picasso*, 23.

27 Stein, *Picasso*, 26.

28 Stein, *Picasso*, 26.

29 Stein, *Picasso*, 43.

30 Nesrin Kasap, “Sunuş,” *Alice B. Toklas'ın Özyaşam Öyküsü* içinde (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 14.

31 Kasap, “Sunuş,” 14.

32 akt. Samet Doğan, “İzlenimcilik'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a 'Zaman'ın Değişen Yönü,” *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 6, (Nisan 2016): 1638.

33 Doğan, “İzlenimcilik'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a 'Zaman'ın Değişen Yönü,” 1638.

## Kübizmin "Four Saints in Three Acts" (Üç Perdede Dört Aziz) Metnine Etkisi

"Anlatısız anlatı"<sup>34</sup> olarak nitelenen *Four Saints in Three Acts* (Üç Perdede Dört Aziz), klasik dramatik yapıda gözlenebilen çizgisel olay dizisine sahip değildir. Metinde, varlıklarından tam olarak emin olunamayan birçok azizin içinde olduğu ve azizlerin etrafında oluşan manzaralar betimlenir. Manzaraların farklı zaman kipleriyle betimlenmesi, dilde oluşan eş zamanlılığın temel nedenidir. Stein oyunlarında zaman kavramını araştıran Ferdi Çetin, metindeki karakterlerin "tarihsel arka plandan yoksun"<sup>35</sup> sadece "bিরer sahne elemanı"<sup>36</sup> olarak tasarlandığını söylemiştir. Çetin'in belirttiği gibi adı geçen kişilerin, dramatik yapıdaki karakterlere eş yapıda kurgulanmadığı doğrudur. Ancak betimlenen manzaralar, Chimane<sup>37</sup> kenti, bu kentte yaşanan çatışmalar, yer yer Avila'da ve Barselona'da olduğu düşünülen yine de kentte olan çatışmalara ya da bu çatışmaların etkilerine maruz kalan azizler ve azizeler etrafında öbikleşmektedir. Oyunda ağırlıklı olarak adı geçen Avilalı Aziz Teresa ve İspanyalı din adamı Loyolalı Aziz Ignatius, 16.yy.'da yaşamış tarihi kişiliklerdir. Stein, yaşamış kişileri kullanır ancak betimlediği durumlarda neden sonuç ilişkisiyle takip edilebilecek bir anlatım benimsemez. Betimlemeleri, doğrudan herhangi bir dış gerçekliği temsil etmez. Yapmaya çalıştığı, sahnede görünenin, sahne dışındaki gerçekliğe doğrudan işaret etmesinin önüne geçmektir. Bu amaçla oluşturduğu metin, düzyazı ve şiirsel dil ile iç içe geçmiştir.

Gertrude Stein'in yazma biçimi araştıran Randa K. Dubrick, bunun iki koldan geliştiğini belirlemiştir. Biri, 1903-1911 arasında yazdığı ve bir Amerikan ailesini betimlediği, *The Making of Americans* isimli kurgusal romandır. Diğeri ise 1914'te yazdığı *Tender Buttons*'dur. Stein, *The Making of Americans* metnini düzyazı ve *Tender Buttons* metnini şiir olarak niteler.<sup>38</sup> Ancak düzyazı olarak nitelediği biçim, genel olarak dilbilgisinin bilindik kurallarına uymaz. Tamamlanmayan cümlelerden, kelime tekrarlarından ve sesteş kelime kullanımlarından oluşur. Stein, oluşturduğu paragraf düzeninde noktalama işaretlerini kullanmaz. Şiir olarak nitelediği *Tender Buttons* ise Stein'in seçtiği kelimelerin yan yana ve bazen alt alta dizilmesiyle meydana gelmiştir. Her iki metindeki ifadeler de soyuttur. Dubrick, Stein'in tüm yazımını bu iki eserin

34 Ellen E. Berry'den akt. Avra Sidiropoulou, "Playfulness and (Un)-performability in Gertrude Stein's Modernist Drama," *Sinai's de Cena. Teorias da Critica* 2, (2018): 151.

35 Ferdi Çetin, " 'Continuous Present' in Gertrude Stein's Plays" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013), 65.

36 Bowers'dan akt. Ferdi Çetin, "Continuous Present" in Gertrude Stein's Plays," 40.

37 Chiame (Xiame), Çin'deki bir liman kentidir. 16.yy.'da İspanyollara verilen şehir, o tarihten sonra ticaret limanı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bulunduğu stratejik konumu sebebiyle, özellikle tarih boyunca pek çok imparatorluk tarafından ele geçirilmek istenmiştir.

Birgit Tremml-Werner, *Spain, China, and Japan in Manila 1571-1644* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 129-133.

38 Randa K. Dubrick, "Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein," *Gertrude Stein Advanced* içinde, ed. Richard Kostelanetz (USA: Mc Farland Company. Inc., 1990), 63.

çeşitlemesi ve birleşimi olarak okunabileceğini iddia eder.<sup>39</sup> Bu noktada, *Üç Perdede Dört Aziz*'deki dil kullanımının, Dubrick iddiasını doğruladığı söylenebilir. Zira her iki metnin yazım biçimi, kullandığı soyut ifadeler, *Üç Perdede Dört Aziz*'de kullanılan dille biçimsel olarak paralellik taşımaktadır. Buna göre dil kullanımı, yatay ve dikey eksen, iki biçimde izlenebilir. Yatay eksen, yapısalcı teoriyle anlaşılandırılır. Kelimelerin neden sonuç bağı içinde olduğu, çizgisel ve dönüşsüz bir yapıda inşa edilir. Dikey ekseneyse kelimeler, doğrudan somut bir anlam oluşturacak şekilde yan yana gelmez. Daha çok çağrışımsal, benzerlik/zıtlık gibi ilişkilerle bağlanır.<sup>40</sup> Stein'in kullandığı gramer yapısını inceleyen araştırmacı Ronald Levinson, onun Amerikalı psikolog William James'in 19.yy. sonunda ortaya attığı bilinç-akışı teorisinden etkilendiğini söyler.<sup>41</sup> James, bilinci mütemadi bir akış olarak tarif eder. Buna göre konuşmanın yapısını, statik ve dinamik olarak iki kısma ayırır. Statik olanın anlamı, belirli ve sabittir. Dinamik olan ise, cümle içinde ilk anlamından başka anlamlara da açık ifadeler taşır. Bu bağlamda statik olanın, zamanda - mekanda ve dinamik olan bilinçte devamlılığı vardır.<sup>42</sup> James'in bilinç akışı teorisini kendi yazı dilinde kullanan Stein, statik olanı, dilin dolayısıyla kelimelerin yatay eksen ve dinamik olanı, kelimelerin dikey eksen paralelinde kullanır. Kelimelerle dikey eksen oluşturabilmek için yatay eksenin baskılanması gerektiğini söyler. Stein'in "*eş anlamlı, sesteş, ritimsel ve kafiyeli kelimeleri sürekli tekrar ederek*"<sup>43</sup> oluşturduğu, dilde kübik etki yaratan bu yeni metin estetiğinde anlam, iç içe geçmiş kübik peyzaj parçaları gibidir. Klasik dramatik yapıda olduğu gibi birbirini tamamlamaz. Aksine, Stein'in uçak seyahati sırasında gökyüzünden gördüğü yeryüzü gibi, parçalıdır.

*Uçaktan görünen yeryüzü, bir otomobilden görünenden farklıdır. ... Otomobilden görünen manzara, bir trenden, bir yük arabasından ya da herhangi bir araçtan farksızdır. Uçaktan gördüğümüz toprak ise farklıdır; bir başka görünümü yansıtır. ... Amerika'da yaşarken, ilk kez uçakla seyahat etmişim. Uçağın penceresinden aşağı bakınca, toprak üzerinde açılıp yayılan, gidip gelen, birbirini kapatan, Picasso'ya özgü karmaşık çizgiler görmüştüm.*<sup>44</sup>

Dramatik oyun yapısındaki zaman düzlemi, otomobil ya da tren seyahatinden izlenen yeryüzüyle ilişkilendirilebilir. *Üç Perdede Dört Aziz* peyzaj metni ise uçak seyahatinden izlenen, açılıp yayılan, gidip gelen, birbirini kapatan yani birbiriyle iç içe geçmiş yeryüzüne benzetilir. Bu duruma, *Üç Perdede Dört Aziz*'in başlangıcından örnek verilebilir.

*Bugün ne oldu, bir anlatı  
Güzel bir gün olmuş olsaydı, kıra gitmeye niyetliydik çok güzel bir gündü ve niyetimizi gerçekleştirdik. Daha önce gitmiş olduğumuz yerden eşit derecede memnunduk ve*

39 Dubrick, "Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein," 63.

40 Dubrick, "Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein," 65.

41 Roland B. Levinson, "Gertrude Stein, William James, and Grammar," *The American Journal of Psychology* 54, (Haziran 1941): 126.

42 Dubrick, "Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein," 66.

43 Dubrick, "Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein," 65.

44 Gertrude Stein, *Picasso*, 62.

*bulabildiğimize çok yakın bulduk ve (geri döndükten sonra ödüllendirildiklerini gördüler ve duydular ve aynı biçimde) / (geri dönen testere ve ödüllendirildikten sonra duyuldu ve aynı biçimde)*<sup>45</sup>

'Güzel bir gün olmuş olsaydı, kıra gitmeye niyetliydik', 'çok güzel bir gündü' cümleleri, dilin yatay ekseninde ilerlediği statik ifadelere örnek gösterilebilir. Zira bu iki ifadeden oluşan anlam nettir. Fakat yukarıda parantez içinde, iki biçimde de çevrilebilen ve farklı şekillerde anlaşılmaya açık olan kelimeler, dilin dikey ekseninde oluşumuna örnektir. Bu ifadeler, Stein'in gökyüzünden izlediği, birbiri içine geçen yeryüzü parçaları gibidir, bulanıktır. Özellikle iki biçimde çevrilebilecek dolayısıyla anlaşılabilir ifadelerde okurun/seyircinin imgeleminde bir anlam kaybolurken diğeri oluşur. Bunun nedeni, gösterenin doğrudan doğruya gösterilene bağlı olmayışından ileri gelir. Zira, gösteren ile gösterilenler arasında birebir karşılıklı ilişki yoktur. Derrida göstergeyi, bir ayırışma yapısı olarak görür; bir yarısı her zaman 'orada' bulunmaz, diğer yarısı ise her zaman 'kendisi değildir'. Dolayısıyla gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak yeni kombinasyonlar içinde bulunmalarına bağlı olarak ya birbirlerinden koparlar ya da bir araya gelirler. Böyle olunca gösterenler, gösterilenler içinde sürekli dönüşürler ancak kendinde gösteren olmayan sonul bir gösterene bir türlü varamazlar. Anlamın gösterenler zinciri boyunca sürekli değişerek devinmesi, bir diğer ifadeyle yinelenmesi, anlamın saçılarak çoğullaşmasını sağlar.<sup>46</sup>

Oluşan saçılma sonucu dilde, birden çok anlama karşılık gelecek ifadeler ortaya çıkar. Bu durum, anlatıda eş zamanlılık yaratır. Böylelikle, kesinlikten uzaklaşan anlam, iç içe geçmiş kübik şekiller gibi çoklu perspektif oluşturur. Dramatik yapının önerdiği doğrusal perspektif ve tek bir imge yerine, çoklu perspektifle birden çok ve iç içe geçmiş birçok imge oluşur. Birinci perdede Avilia'da olduğu düşünölen Azize Teresa'nın ve bulunduğu mekanın genel durumunun fırtınalı, yağmurlu, sıcak, karlı olabileceği söylendikten sonra, birinci perdenin tekrarı olarak isimlendirilen, *Repeat First Act*<sup>47</sup> bölümünde şapşal bir nisan gününden, Azize Teresa'nın aslında orada olmadığından ama belki de orada olduğundan, Azize Teresa'nın birçok kişi tarafından ziyaret edildiğinden, orada pek çok kişinin bulunduğundan, kişilerin birbirleriyle çok yakın olduğundan bahsedilir. Fakat perdenin sonuna doğru Azize Teresa'nın aslında kimse tarafından ziyaret edilmediğini, bahçe olduğu düşünölen mekanda ancak izin verildiği ölçüde gürültü yapılabildiğini betimleyen ifadeler de kullanılır. Buna benzer olarak metindeki tüm sahneler ve perdeler, Stein'in amaçladığı gibi, okur/seyirci zihninde eş zamanlı imgeler oluşturur. Bu, Stein'in okurun/seyircinin zamanı ile metnin/oyunun zamanının uyumsuzluğına karşın yaptığı

45 Gertrude Stein, "Four Saints in Three Acts," *Operas & Plays* içinde, (New York: Station Hill Press, 1970), 41-42.

46 Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdölbaki Güçlü (İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004), 52-53.

47 Stein, "Four Saints in Three Acts," 47.

bir hamledir. Dramatik gerilimin oluşturduğu uyumsuzluğu<sup>48</sup>, *senkopal uyumsuzluk*<sup>49</sup> olarak tanımlayan Stein, bu uyumsuzluğun önüne geçmek; okur/seyirci ile metin/oyun zamanını denkleştirmek için, eş zamanlı dil kullanmıştır. Devam eden sahnelerde farklı bir zamana gidilir ve sadece bir düğmeye basmakla beş bin Çinlinin ölme ihtimalinden bahsedilir. Ancak Azize Teresa'nın bununla ilgilenmediği söylenir.<sup>50</sup> Azize Teresa, halinden gayet memnun hazırlanıyordur.<sup>51</sup> Oyun boyunca bir yandan Azize Theresa ve etrafı betimlenirken, bir yandan da Chiamen'de<sup>52</sup> olmuş olabilecek olaylardan ve bu olayların etkilerinden söz edilir. Devam eden ifadelerde, bazıları iyi ve bazıları kötü olan çocukların cennete gittiğinden bahsedilir. Bunlar olup biterken Azize Teresa, olan bitene kayıtsız, öküzlere çektiği bir arabanın içindedir.

*Bir iki üç dört beş altı yedi tüm iyi çocuklar cennete gider bazıları iyidir ve bazıları kötüdür bir iki üç dört beş altı yedi. Azize Teresa, öküzlerin sürdüğü bir el arabasının içinde etrafta dolaşiyor.*<sup>53</sup>

Metinde Azize Teresa'dan sonra en çok, 15.yy. ile 16.yy. arasında tarihsel olarak Barselona'da yaşadığı bilinen, Loyolalı Aziz Ignatius'tan<sup>54</sup> bahsedilir. Çok iyi tanındığı söylenen Aziz Ignatius'un planlara ve mesafeye uyum sağlayabilme ihtimali vardır. Zira Barcelona uzaktadır. Zaten Aziz Ignatius da olan bitenle pek ilgilenmiyor gibidir.<sup>55</sup>

*Aziz Ignatius'tan korkulmasına gerek yok.  
Aziz Ignatius planlara çok iyi uyum sağlayabilir ve mesafe  
Barselona uzakta. Aziz Ignatius palmye ile okalıptus ağacı arasındaki farkı söyleyebilme  
becerisine sahip mi?*<sup>56</sup>

Görüldüğü gibi, metindeki her bir manzara farklı ve bulanık zaman-mekan içinde oluşur. Bir ifade üç gün geçtiği<sup>57</sup>, bir diğer ifade çok uzun zaman geçtiği ancak beklerken öyle de olmadığı<sup>58</sup> söylenir. Azizlerin tam olarak nerede buldukları, ne yapmaya çalıştıkları, Stein'in amaçladığı gibi belirsiz kalır. Pek çok olayın olma ihtimalinin ifade edildiği sahnelerden sonra

48 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, çev. Karen Jurs-Munby (London & New York: Routledge, 2006),63.

49 Melike Saba Akım, "Tarihsel Avangartlar Sonrası Karşı Anlatı" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019), 133. ve Ferdi Çetin, " 'Continuous Present' in Gertrude Stein's Plays," 11.

50 Stein, "Four Saints in Three Acts," 47.

51 Stein, "Four Saints in Three Acts," 55.

52 Chiamen, Çin'de gözde bir liman şehridir ve 16.yy. boyunca İspanya hakimiyetinde pek çok istilaya maruz kalmıştır.

Tremml-Werner, "Spain, China, and Japan in Manila 1571-1644" 129-133.

53 Stein, "Four Saints in Three Acts," 57.

54 Edward A. Ryan, "St. Ignatius of Loyola," The Editors of Encyclopaedia of Britannica, yayın tarihi 1 Ocak, 2023, <https://www.britannica.com/biography/St-Ignatius-of-Loyola>.

55 Yine tarihsel olarak Aziz Ignatius'un iyi bir savaşçı olduğu ancak kendini dine adadıktan sonra daha uysal bir tavır içine girdiği bilinmektedir.

Ryan, "St. Ignatius of Loyola."

56 Stein, "Four Saints in Three Acts," 58.

57 Stein, "Four Saints in Three Acts," 60.

58 Stein, "Four Saints in Three Acts," 62.

metin, sıradan güvercinlerin ve ağaçların olduğu bir ortam betimlemesiyle sonlanır. Metinde pek çok durum ve kişi betimlenmiştir. Yine de ne olduğu tam olarak anlaşılamaz. Zira Stein kelimeleri, onların temsiliyetini sekteye uğratarak yazar. Stein'in zaman uyumsuzluğunu yok etmek için benimsediği yazım biçimi, Derrida'nın söz ile yazı arasında saptadığı 'farkla' birlikte düşünülebilir.

Batı metafiziğinin temelini oluşturan söz merkezci düşünencenin temel argümanı, söz, mevcudiyetle ilişkilidir. Buna göre bireyin bizzat bulunuşu, yanlış anlamalara ve iletişim bozukluğuna sebebiyet vermemesi, ya da bu iletişim bozukluğunun (anında) düzeltililebilir olması açısından aktarımdaki olası yanlışlık risklerini ortadan kaldırır.<sup>59</sup> Ancak yazıda aktarım, temsil söz konusudur. Yazıdaki "temsil, yazarın ifade etmeye çalıştığı anlamın temsildir"<sup>60</sup> ve hep eksiktir. Dolayısıyla denebilir ki, yazarın yokluğunda yazı, anlamı, metnin kendisiyle etkileşim içinde aktarmak zorundadır. Ancak bu aktarım yani, temsil edilmesi gereken anlam, tam anlamıyla karşılığını bulamaz.

*Üç Perdede Dört Aziz* peyzaj metninde, yazının temsiliyetini engelleyen, metindeki senkopal uyumsuzluğu gidererek metni okur/seyirci ile sürekli etkileşime sokan, öncelikle Stein'in yarım bıraktığı cümle ve belirsiz zamir kullanımlarıdır.<sup>61</sup>

*Dört Aziz zorunda olmak zorunda olmak zorunda olmak zamanında*

...

*Neden herkes evde olmak zorunda*

*Boş işlerde/(ya da avare perdelerde)*

*Yaptığından çok daha fazlasını yaptı yaptı yaptığından çok daha fazlasını*

...

*Hayatının elli yılında gözlemlediği tüm sefaletleri seçtiğini varsayalım bunun şapkalarla ne ilgisi var. Onlar onun için şapkalar yapmışlardı. Tam olarak değil.*<sup>62</sup>

Nesnesi olmadan sadece özne ve fiille yan yana sıralanan ifadeler hem yapısal hem anlamsal olarak yarım kalır. Ardından gelen bir cümle, kısmen daha net olsa da gösteren gösterilen bağı kurulmamış olduğu için eksiktir. *Üç Perdede Dört Aziz* metninin aslı İngilizce yazılmıştır ve metinde çok fazla zamir kullanılmaktadır. Ancak kullanılan zamirlerin kimi/kimleri nitelediği belirsizdir. Dört Aziz, İngilizce 'they' özne zamirine karşılık gelir. 'Yaptığından çok daha fazlasını yaptı' ifadesindeyse kullanılan özne zamiri, 'he' ve 'Hayatının elli yılında gözlemlediği tüm sefaletleri seçtiğini varsayalım' ifadesindeki özne zamiriye 'she' olarak kullanılmıştır. İngilizce cümle yapısında, ancak bir isim kullanıldıktan sonra onu niteleyen özne zamiri kullanılabilir. Dolayısıyla oluşan bu belirsizlikte okurun /seyircinin zihninde tamamlanmayı bekleyen pek çok imge oluşur.

59 Eren Can, "Anlam Arayışında Derrida'nın Yinelenebilirlik ve Différance Söylemi," *Kayı, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* 27, (Güz 2016):18.

60 Can, "Anlam Arayışında Derrida'nın Yinelenebilirlik ve Différance Söylemi," 18.

61 Dubrick, "Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein," 69.

62 Stein, "Four Saints in Three Acts,"44.

Yazımın temsiliyetini engelleyen bir diğer unsur, Stein’in fiilimsi kullanımınıdır.<sup>63</sup> Çoğu kez noktalama işaretleri kullanmadan oluşturulan cümleler, bağ fiil, bağlaç ya da ortaç kullanımıyla uzatılır.

*Azize Teresa ayakta durmayarak ayakta durmayarak ve Aziz Ignatius ayakta durmayarak ayakta durarak çevrelenen dün gibi.*<sup>64</sup>

Dubrick’in saptamasına göre, fiilimsilerin peş peşe kullanımı, cümledeki eyleminin eksik kalmasına neden olur.<sup>65</sup> Dolayısıyla, aynı anda bir manzaranın hem var olması hem olmaması durumu söz konusudur. Yarım bırakılmış ifadeler, bir yanıyla okurun/seyircinin olan biteni takip etmesini engeller ancak diğer yanıyla onların imgeleminde yeni manzaralar oluşturur. Stein’in yazım biçimini araştıran Michael J. Hoffman, *The Making of Americans* romanı üzerine yaptığı değerlendirmede, paragraflarda anlam yerine kelimelerin kullanım biçimiyle ritmin öne çıktığını söyler. Zira, anlamın okura özel olduğu ifadelerde her bir paragraf, kendine ait bir dünya içerir.<sup>66</sup> *The Making of Americans* romanında Stein’in dili kullanım biçimi, *Üç Perdede Dört Aziz* metnine benzerdir.<sup>67</sup> Hoffman’ın yaptığı saptama bu çalışma için de kullanılabilir. Fiilimsilerin, bağlaçların ve yarım cümlelerin yinelenerek kullanılması, okur/seyirci imgeleminde bir birikim yaratır. Hoffman’ın, “*birikme etkisi*”<sup>68</sup> olarak nitelediği bu durum, betimlenen olayların okur/seyirci imgeleminde öbikleşmesiyle oluşur. Bu şekilde oluşan manzaralar ve dolayısıyla dil, artık sabit bir anlam ifade etmediği için devingendir.<sup>69</sup> Devinen anlamla dilin temsiliyet niteliğini yitirmesi, dilin edimselleşerek<sup>70</sup> performatif bir nitelik kazanması demektir. Bu durum, Derrida’nın anlam saçılması dahilinde düşünüldüğünde, dilin temsiliyet niteliğini yitirerek edimselleşmesi daha net kavranabilir.

*Bir cümleyi okurken cümlelerin anlamı bir şekilde her zaman askıya alınır, ertelenir veya daha belli değildir; “gelmekte”dir: Bir gösteren beni bir başkasına, o da bir başkasına götürür durur. İlk anlamlar sonraki anlamlar tarafından dönüştürülür ve cümle bitse de dil sürecinin kendisi bitmez. Her zaman orada olandan daha fazla anlam vardır.*<sup>71</sup>

63 Dubrick, “Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein,” 67.

64 Stein, “Four Saints in Three Acts,” 49.

65 Dubrick, “Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein,” 69.

66 Michael J. Hoffman, *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965), 133.

67 “Kesinlikle o tek varlığı yaşayan ne zaman o varlıklı bir olan genç biri o adam o zaman sık sık oldukça kesinlikle tek varlık ilgili olarak var olarak yaşayan o zaman o adam oldukça sık sık isteyerek...”  
Gertrude Stein, *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress* (New York: Something Else Press, 1966), 801.

68 Hoffman, *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, 138.

69 Dubrick, “Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein,” 67.

70 Bu durum, John L. Austin’in “söz edimleri kuramı” ölçeğinde açıklanabilir. Austin, sözün dolayısıyla dilin bir şeyi betimlemesinin haricinde de bir işlev taşıdığını iddia eder. Ona göre söylemek, yapmaktır. Zira, gündelik konuşmalarda sözün göndergesiyle yarattığı etki, dili anlamlı oluşabilecek etkileşimlere açık hale getirmektedir. Böylelikle dil, edimsel bir diğer ifadeyle performatif bir nitelik kazanmış olur. J.L. Austin, *Söylemek ve Yapmak*, çev. R. Levent Aysever (İstanbul: Metis Yayınları, 2017).

71 Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramına Giriş*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 139-140.

Kelimelerin oluşturduğu ifadelerin temsil edilebilir olması, anlamlarının belirli, sabit olması demektir. Oysa *Üç Perdede Dört Aziz*'de ifadeler, hareketlidir, eş zamanlı birden çok anlama açıktır. Böylelikle okurun/seyircinin zihninde birden çok manzara/peyzaj oluşur. Anlam bütün bir gösterenler zincirine dağıtılmış veya yayılmıştır. Sürekli bir mevcudiyet- namevcudiyet kırışması gibi bir şeydir ve bir metni okumak da bu sürekli kırışma sürecini izlemeye benzer.<sup>72</sup>

*Azize Teresa oturmuş ve ayakta durmayarak yarısı ve bunun yarısı ve yarısı değil ve yarısı oturmuş ve ayakta durmayarak etrafı çevrili ve oturmuş değil ve ayakta durmayarak ve etrafı çevrili değil ve etrafı çevrili değil ve oturmuş değil değil değil<sup>73</sup>.*

Bu örnekte Azize Teresa'nın bulanık ve aynı zamanda pek çok biçimde betimlenebilen durumu, genel olarak *Üç Perdede Dört Aziz* metnindeki dil yapısı, mevcudiyet- namevcudiyet kırışmasına örnek gösterilebilir. Azize Teresa'nın 'oturmuş' ve 'ayakta durmayarak' ifadesi aynı anlamı taşır. Fakat peşi sıra takip eden bir diğer ifade, 'oturmuş değil' ifadesi kullanılır. Yarısı oturmuş diğer yarısı oturmuş değildir. Hem etrafının çevrili olduğu hem olmadığı söylenir. Burada tek bir örnekle gösterilen ancak metin boyunca sık rastlanan bu ifadeler, dilin tek bir anlama sabitlenmesini engeller. Dilin edimsel bir diğer ifadeyle, devingen kullanımına sebebiyet verir. Bu noktada, yarım bırakılan cümlelerle, bağlaç ve fiilimsi kullanımıyla oluşturulan dilin edimsel yapısı, okurun/seyircinin imgeleminde eş zamanlı pek çok anlamın oluşmasını sağlar.

## Sonuç

Kübizmin önerdiği görme biçimini, bütünlüğün parçalandığı kesik, köşeli çizimler oluşturur. Üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolu olan kübizm, 20.yy.'da yaşanan savaşlar ve kıyımalar sonrası bütünlüğün parçalanmasıyla oluşan yeni bir ifade biçimidir. Bu yeni biçimde ressam, artık var olan bir dış gerçekliği temsil ya da taklit etmez, alımlayıcısına kendi deneyimini aktarır. Böylelikle, yeni bir "şahsi bakış modeli"<sup>74</sup> oluşturur. Bu yeni bakış modelini, Pablo Picasso'nun kübit peyzaj tablolarında somutlamak mümkündür. Kübit resimde, bakanın bakışını bir odak doğrultusunda toplayan tekli; doğrusal perspektif tekniği yerine, alımlayıcının bakışını birden çok odağa dağıtan çoklu perspektif tekniği kullanılır. Böylelikle doğrusal perspektifin önerdiği art-zamanlı görme biçimi yerini, çoklu perspektifin önerdiği eş zamanlı görme biçimine bırakır. Eş zamanlı görme biçimi izleyicisine, baktığı figürü ve dolayısıyla manzarayı aynı anda pek çok açıdan kavrayabilme olanağı sunar. Kübit resim tekniğinin önerdiği eş zamanlı görme biçimini, Gertrude Stein

72 Bahsi geçen 'kırışma' ifadesi, post-yapısalcılıkla açıklanabilir. Yapısalcılık, göndergeyle göstergeyi birbirinden koparır. Post-yapısalcılık ise, bunun bir adım daha ötesine geçerek, gösteren ile gösterileni birbirinden koparır. Bu noktada anlam, doğrudan göstergede mevcut olmaz. Aynı zamanda, o göstergenin ne olmadığına bağlı olarak tüm bir gösterenler zincirine yayılır. Yayılan anlam bir diğer ifadeyle dağılan anlam, artık tek bir göstergede bulunmadan mevcudiyet-na-mevcudiyet arasında salınır. Eagleton bu durumu, 'kırışma' olarak ifade etmiştir. Eagleton, *Edebiyat Kuramına Giriş*, 139.

73 Stein, "Four Saints in Three Acts," 48.

74 John Berger, *Görme Duyusu*, çev. Osman Akinbay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 183.



yazım dilinde uygulamıştır. Bu noktada genel olarak peyzaj metinde ve özel olarak “*Four Saints in Three Acts*” (*Üç Perdede Dört Aziz*) opera metninde eş zamanlı görme biçimi, dilin eş zamanlı kullanımıyla sağlanır. Dramatik metindeki çizgisel gelişen olay dizisinin yerini peyzaj metinde betimlenen manzaralar almıştır. Kullanılan dilin yapısı, farklı zaman kiplerinden oluşur. Doğrudan yaşam gerçekliğini temsil etmeyen dil hem düzyazı hem de şiirsel biçimde kullanılır. *Üç Perdede Dört Aziz*’de yarım bırakılan cümleler, belirsiz zamirler, anlamı kesintiye uğratan tekrarlar, peş peşe kullanılan fiilimsiler, dilin temsil niteliğini bozar. Böylelikle dili mütemadi bir bilinç akışı tekniğiyle, kafiyeli ve ritmik kullanan Stein, okurda/izleyicide çağrışımsal imgeler oluşturur. Birden çok anlama açık olacak şekilde yan yana kullanılan kelimeler, gösterilenlerle gösterilenlerin sürekli yeni kombinasyonlar içinde bulunmasını sağlar. Anlatı özelliğini yitiren kelime öbekleri, okur/seyrirci zihninde devingen görsel imgelere dönüşürler. Böylelikle temsil niteliğinden çıkarak performatif özellik kazanan sözcükler, anlamın saçılarak devingen, iç içe geçen pek çok kübik dil manzaraları oluştururlar.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarım- Z.E., A.Ü.; Veri Toplama- Z.E., A.Ü.; Veri Analizi/Yorumlama- Z.E., A.Ü.; Yazı Taslağı- Z.E., A.Ü.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- Z.E., A.Ü.; Son Onay ve Sorumluluk- Z.E., A.Ü.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

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

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- Z.E., A.Ü.; Data Acquisition- Z.E., A.Ü.; Data Analysis/ Interpretation- Z.E., A.Ü.; Drafting Manuscript- Z.E., A.Ü.; Critical Revision of Manuscript- Z.E., A.Ü.; Final Approval and Accountability- Z.E., A.Ü.

**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

- Akım, S. Melike. “Gertrude Stein Oyunlarında Karşı-Anlatı Stratejileri.” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, (2020): 71-97.
- Antmen, Ahu. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2018.
- Aria, Özbacı Ümran. “Dünyayı Yeniden Tasarlamamın Bir Başka Yolu; Kübizm.” *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 6, (Nisan 2016): 261-272.
- Austin, J. L. *Söylemek ve Yapmak*. Çeviren R. Levent Aysever. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Berger, John. *Görme Duyusu*. Çeviren Osman Akınbay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Bowers, Jane Palatini. “The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein’s Theater Landscapes.” *Land/Scene/Theater* içinde, editör Elinor Fuchs ve Uno Chaudhuri, 121-144. New York: Michigan Press, 2002.
- Buchholz, Linda, ve B. Zimmermann. *Pablo Picasso*. Çeviren Mine Dumanoglu. İstanbul: Literatür

- Yayıncılık, 2005.
- Büyüktuncay, Mehmet. "Söz Edimleri Kuramı ve Edebiyat: Anlam, Bağlam ve Yenilenebilirlik." *International Journal of Language Academy* 2, (Güz 2014): 93-105.
- Cambridge Dictionary. Yayın tarihi 13 Aralık, 2020. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/french-english/paysage>.
- Can, Eren. "Anlam Arayışında Derrida'nın Yenilenebilirlik ve Différance Söylemi." *Kayı, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* 27, (Güz 2016): 15-28.
- Çeber, Toksoy Duygu. "Logostan Manzaraya: Metnin Görsel Dramaturgisi." Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2016.
- Çelik, Karacabey Süreyya. "Modern Sonrasında Dramatik Metinler." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 15, (2003): 36-95.
- Çetin, Ferdi. "'Continuous Present' in Gertrude Stein's Plays." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013.
- Derrida, Jacques. *Göstergebilim ve Gramatoloji*. Çeviren. Tülin Akşin. İstanbul: Afa Yayınları, 1994.
- Doğan, Samet. "İzlenimcilik'ten Kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a Zamanın Değişen Yönü." *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 6, (Nisan 2016): 1623-1644.
- Dubrick, Randa K. "Two Types of Obscurity in the Writing of Gertrude Stein." Gertrude Stein Advanced içinde, editör Richard Kostelanetz, 63-85. USA: Mc Farland Company. Inc., 1990.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramına Giriş*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları 2014.
- Gombric, E. H. *Sanatın Öyküsü*. Çeviren Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.
- Hoffman, Michael J. *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965.
- Karacabey, Süreyya. *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De-Ki Yayınları, 2006.
- Kasap, Nesrin. "Sunuş." *Alice B. Toklas'ın Özyaşam Öyküsü* içinde, Yazan Gertrude Stein. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramatic Theatre*. Çeviren Karen Jurs-Munby. London & New York: Routledge, 2006.
- Levinson, Roland B. "Gertrude Stein, William James, and Grammar." *The American Journal of Psychology* 54, (Haziran 1941): 124-128.
- Puchner, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*. Baltimore&London: John Hopkins University Press, 2002.
- Ryan, A. Edward. "St. Ignatiuss of Loyola." The Editors of Encyclopaedia of Britannica. Yayın tarihi 1 Ocak, 2023. <https://www.britannica.com/biography/St-Ignatius-of-Loyola>.
- Sarup, Madan. *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Çeviren Abdülbaki Güçlü. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- Sidiropoulou, Avra. "Playfulness and (Un)-performability in Gertrude Stein's Modernist Drama." *Sinai de Cena Teorias da Critica* 3, (2018): 151-167.
- Stein, Gertrude. "Four Saints in Three Acts." *Operas & Plays* içinde, 41-86. New York: Station Hill Press, 1970.
- Stein, Gertrude. *Picasso*. Çeviren Kaya Özsezgin. İstanbul: Dadalus Yayınları, 2019.
- Stein, Gertrude. *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress*. New York: Something

Else Press, 1966.

Tremml-Werner, Birgit. *Spain, China, and Japan in Manila 1571-1644*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.





## Sahne Robotlaşma

### Robotization on Stage

Zümre Gizem Yılmaz<sup>1</sup> 



<sup>1</sup>Doç. Dr. Zümre Gizem Yılmaz, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: Z.G.Y.0000-0003-3148-2447

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Zümre Gizem Yılmaz,  
Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara- Türkiye,  
Hükümet Meydanı Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Yabancı Diller Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü No: 2, Ankara- Türkiye

**E-posta/E-mail:**

zumregizem.yilmaz@asbu.edu.tr

**Başvuru/Submitted:** 15.03.2023

**Revizyon Talebi/Revision Requested:**

24.04.2023

**Son Revizyon/Last Revision Received:**

11.05.2023

**Kabul/Accepted:** 22.05.2023

**Atıf/Citation:**

Yılmaz, Zümre Gizem. "Sahne Robotlaşma"  
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi  
36, (2023): 47-62.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1265648>

#### ÖZ

Bu çalışmanın amacı, posthümanizm felsefesi ışığında robotik bedenlerin konumunu sorgulamak ve bu bedenlerle ilişkisine göre insanların yeniden tanımına katkıda bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, bu çalışmada hedeflenen bir diğer nokta artık hayatın pek çok alanında karşımıza çıkan robotların varlığını tiyatro sahnelerinde izleyip robotların sahne sanatlarındaki yerini de tartışmaktır. Dahası, tiyatro sahnelerinde ve konser salonlarında bir süredir karşımıza çıkan robotik bedenlerle karşı karşıya kalan ve bu bedenler vasıtasıyla insanlığın özüne ve süregelen konumuna ulaşan insanların insanlığını kaybetme korkusunun ve endişesinin nedenlerini de ortaya koymaktadır. Bu endişelerin kaynağının insan merkezli bakış açısıyla şekillenen felsefi akımlarla çizilmiş Üstün İnsan algısı olduğunu da gösteren bu çalışma, insanın aslında ne olduğunun robotlar da dâhil olmak üzere pek çok eyleyiciyle ilişkisine göre yeniden anlamlandırılması gerektiğinin altını çizmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Posthümanizm, robot, robot oyuncular, robot tiyatrosu, robot aktörler

#### ABSTRACT

This article aims to question the position of robotics and contribute to redefining humans based on their relationships with robotics within the framework of posthumanism. Apart from this, the article further analyzes the place of robots, which humanity is now facing in most of the areas in daily life, by tracing their existence in performance art and on stage. Moreover, this article grasps the essence and ongoing condition of humans through the robotic bodies that have been encountered for some time on theatre stages and in concert halls, thereby underscoring the human fear and anxiety over losing one's humanity when faced with such bodies. Showcasing how the perception of human superiority as shaped by a human-centered perspective lies at the root of these anxieties, this article underlines the necessity to reconceptualize what being human actually means through humans' entangled relationships with a number of agents, including robots.

**Keywords:** Posthumanism, robot, robot performers, robot theatre, robot actors



## EXTENDED ABSTRACT

The focal point of this article involves questioning what being human means with regard to the web of dynamic relationships with a number of agencies, including but not limited to robotic bodies, which point to the technological evolution of humanity. The novel dynamics in robotization have paved the way for certain anthropocentric anxieties to lose human agency *vis a vis* robotic bodies by gaining greater agency to impact their environments. This article aims within the framework of posthumanism to overthrow this anthropocentric anxiety and to shatter the myth of human superiority that was formulated especially in accordance with the Enlightenment's emphasis on the privilege of reason. By acknowledging the material and discursive interconnectedness in the process of making meaning, posthumanism has become the critical confuting of the anthropocentric positioning of humans as implemented by the humanist and Enlightenment discourses and ideas, hence challenging Cartesian dualism. Posthumanism revisits and redefines what being human means by opposing the separation of body and mind in the form of human existence and by challenging humans' assumed superior and distinctive position and exceptionalism. In so doing, posthumanism also further criticizes and blurs ontological and epistemological categorizations by highlighting the inevitable and inseparable relations humans have with other agencies such as nonhuman animals, plants, elemental bodies, robotic bodies, toxic formations, seasons, radiation, continental policies, and social and cultural formations.

Although posthumanism is not limited to only robotic redefinitions of what being human means, robotization still plays a key role in showcasing humans' redefinition through post-humanist inquiries. From this perspective, this article aims to analyze how robots prevail in modern society, whether in the workforce or in artistic areas such as performance studies. This article exemplifies two famous robot musicians to trace the beginnings of the robotic presence in the music industry. The first example involves Shimon, a skilled musician developed in 2017 by Prof. Gil Weinberg at the Georgia Institute of Technology for a robotic music project. The second one involves Hatsune Miku, a virtual mixture of the vocal artist Saki Fujita, the anime designer Kei, and Crypton Future Media, Inc., as these two examples already show how robotic bodies have started to prevail in performance art.

In addition to these two nonhuman bodies that are famous in the music industry, this article also draws attention to robot actors, in particular to the Seinendan Theatre Company and Osaka University Robot Theatre Project. This article also provides some robot theatre examples within this project, including *La Métamorphose* (2014) as a co-production of Japanese and French performance art, *Sayonara* (2013), and *I, Worker* (2013), all of which were written and directed by Oriza Hirata. Though not included in the above-mentioned robot theatre project, Francesca Talenti's *The Uncanny Valley* (2013) and Rimini Protokoll's *Uncanny Valley* (2022)

are other examples of robot theatre. All these plays distinctively illustrate the dominance of robot actors on theatre stage as a counterpart to their human colleagues.

In addition to these robot performers, the article also acknowledges the conceptual insertion of robotic and virtual bodies into plays long before the material introduction of robotic bodies on stage. A quotation from Caryl Churchill's *Love and Information* (2012) illustrates how virtual bodies have been conceptually discussed in dramatic plays. This example also underlines the clash between the virtual/robotic embodiment and physical embodiment that appears in the dichotomy between organic and inorganic bodies. This dichotomy underlines humanity's ancient fear about losing their essential and organic existence to inorganic machines. This fear is at the heart of blurring the line between life and death, thus indicating humanity's obsession with defining life in human terms. By granting cogency to the posthumanist redefinition of humanity, this article hints at humanity's evolution with robotic bodies. American soldier Craig Lundberg showcases how a human body can evolve through constant interaction with robotic and technological extensions and insertions. Upon taking all these examples and theoretical discussions into consideration, this article redefines and revises what being human means using post-humanist ideas with references to a number of robot theatre performers.

## Giriş

*Özgür ve İnsan olmak istemiyor musunuz? İnsanlık ve özgürlük ne demek hiç mi anlamıyorsunuz?*<sup>1</sup>

Jetgiller çizgi dizi serisinin Rosey robot tasvirinden Neuralink'e geldiğimiz bu günlerde insanın teknolojik ve robotik bedenlerle olan ilişkisini irdelemek ve farklı dinamik ilişkilerle sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olan evrenin parçalarını yeniden tanımlamak gerekliliği ortaya çıktı. Günümüz insan iletişiminin temel yapısı olan ve madde-anlam çakışmasını kavramlarla algılayabildiğimiz insan diliyle bir takım kuramlar ve anlayışlar ortaya atıp bu dinamik değişimde insan nedir sorgusunu her gün düşünür olduk. Peki, nedir bu İnsan? Günümüz teknolojik gelişmeleriyle ve özellikle SARS-CoV-2 (Covid-19) dönemi zorunlu dijitalleşmesi ile önem kazanan insanın televarlığı ve dijital cismiyle İnsan büyük bir değişimin eşliğinde mi? Robot bedenlere mi evrileceğiz? Isaac Asimov'un *Ben Robot* kitabında kurgusal olarak ortaya attığı, robotların insanlara asla zarar vermeyeceği, insanların emirlerine uyacağı ve bu iki kuralla çelişmediği müddetçe robotların kendi yaşamlarını korumalarını içeren üç robot kanunu yerini korku ve endişeye mi bıraktı? Robotlarla insanlar ayrı ayrı evrilen iki farklı tür haline mi geldi? Öyleyse bu iki farklı var oluşun neticesindeki etik sorunlar kimin sorumluluğunda? Bu sorgulamaların hepsi bizi günümüz posthümanist tartışmalarına çıkarıyor.

## Posthümanizm

İnsanın özne konumunu sorgulayan ve bu konunun maddesel ve söylemsel oluşumlardan ayrı olmadığını gösteren posthümanizm, Doğa ve Kültür'ün – ve Madde ve Söylem'in – ikili bir karşıtlık olmadığını ve birbirinden ayrılmaz bir şekilde birbirine birleşik ve dolanık olduğunun, dolayısıyla birinin diğerine üstünlüğünün olamayacağını altını çizerek. Özelden insanın da hem madde hem bilgi özlerinden oluştuğunu göz önünde bulundurarak insanın maddeye ya da insan olmayan canlı ve cansız varlıklara karşı bir üstünlüğü söz konusu değildir. Çünkü insan maddeden ayrı bir yere konumlandırılacak bir oluşum değildir. Robotlaşma bu tartışmalar açısından önemli bir noktadır. Çünkü robotlaşma, Can Batukan'ın deyimiyile “*yepyeni etkileme ve etkilenme (afekt) olanakları*”<sup>2</sup> sunduğundan insanı yeniden tanımlamak için önemli bir yol açmaktadır. Peki, robotik bedenlerle ilişkisiyle yeniden yapılan tanıma göre insan nedir? Hafızamız, çevremizdeki hava durumu, ülkeler ve kıtalar arası politikalar, ekonomik ve politik değişiklikler, insanın yaşına, cinsiyetine ve sosyal statüsüne bağlı bedeninde ve ruh halinde meydana gelen farklılıklar gibi pek çok etmen insanın aslında hiçbir zaman İnsan<sup>3</sup> olmadığını göstermektedir. Fakat insanın insanlığını en çok sorguladığı nokta günümüz teknolojik gelişmelerle varılan robotlaşma aşamasıdır.

1 Aldous Huxley, *Brave New World* (New York: Vintage, 2004), 187.

2 Can Batukan, *Anima-lizm: İnsan, Hayvan ve Bitkilerde Ruh Üzerine* (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2016), 38.

3 Büyük harfle başlayan İnsan, Aydınlanma Çağı felsefeleri neticesinde ortaya çıkan insan-merkezli bakış açısını yansıtan insan tanımıdır.



Robotlaşmanın merkezinde olan posthümanizm felsefesine ışık tutan diğer oluşumlardan bahsetmek yerinde olacaktır. 1940’larda Martin Heidegger’in varlık, oluşum ve teknoloji ilişkileri sorgulamaları; 1950’lerde Maurice Merleau-Ponty’nin algı üzerine yenilikçi yaklaşımları; 1970’lerde Pierre Bourdieu’nun maddesel pratiklerle değişen kültürel deneyimlere ışık tutan habitus kavramı; 1970’lerde Michel Foucault’ın insan fikrinin zamana dolanık söylemlerle şekillendiğini savunup dünya tarihinin merkezine İnsanı konumlandırma kibrinden ötürü Marksizm açısından hümanizm anlayışını eleştirmesi; 1980’lerde Luce Irigaray’ın eril sistemdeki merkezi sorgulaması; 1990’larda Gilles Deleuze’un öznenin üstün görülmesini reddetmesi ve 1990’larda Jacques Derrida’nın Avrupa merkeziliğini yapıbozumuna uğratması, posthümanizme doğru ilerleyen merdivenin kuramsal basamaklarını oluşturmaktadır.<sup>4</sup> Elbette sadece isimlerini geçirecek bu düşünürlerin alana katkılarından bahsetmiş sayılmayız ama posthümanizme giriş yapmadan önce bu önemli isimlerin anılması gerekmektedir.

İlginç bir şekilde insanı kültürel, çevresel, maddesel ve söylemsel bağlamda teknolojik, organik, inorganik, canlı ve cansız bedenlerle yeniden tanımlamak isteyen posthümanizm denildiğinde akla ilk robot bedenler ve teknolojiyle insanın dolanıklığı geliyor. Fakat aslında posthümanizm robotik ve teknolojik gelişmelerin insanın yeni tanımı üzerindeki etkisini incelemekten çok daha derin felsefi bir kuramdır. Bu yanlış anlaşılmanın özellikle Haraway’ın siborg metaforunun yanlış anlaşılmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Siborg denilince akla ilk robot bir beden oluşumu geliyor. Fakat Haraway siborg metaforunu, doğakültür(lerin) iç içeliğini anlatmak için kullanmakta ve siborgu her yönelmesi ve oluşmasıyla dinamik olan doğa ve kültürün, maddenin ve anlamın sınırlarını eriten posthüman bir oluşum olarak ortaya atmaktadır. Siborg metaforunda “*Doğa ve Kültür yeniden işlenir ve biri diğerinin üstü gibi bir görünüm artık yoktur.*”<sup>5</sup> Bilgi ve anlamın insan ve insan olmayan aktör ağları tarafından nasıl üretildiğini inceleyen Bruno Latour da benzer bir şekilde “*nesnelere ve maddeleri toplumsal açıklamalarından kurtarmamız gerektiği gibi anlamları ‘Doğa’ kavramına indirgenmekten de kurtarmak zorundayız*”<sup>6</sup> der. Bu bağlamda kavramların biz onlara anlam yüklediğimiz için var olduğu ve düşüncenin var olmanın esası olduğu da çürütülmüştür. Hem Latour hem Haraway insanın insan olmayan oluşumlarla sürekli bir etkileşim içinde olduğundan anlamların ve maddelerin bu etkileşimler neticesinde ortaya çıktığını vurgulamıştır. Neticede aslında biz hiç İnsan olmamışız. Biz neyiz o halde? Hiçbir zaman insan olmadıysak biz neydik? Neyiz? Biz akıl mıyız, beden miyiz, ruh muyuz? Düşünüyoruz öyleyse var mıyız, yoksa var olduğumuz için mi düşünüyoruz? Ya da o kadar iç içe ki varoluş ve düşünüş ayrılamıyor mu? Hans Moravec’in insan bilincini bir bilgisayara indirme senaryosu bazında bizim özümüz bilinç mi? Bu bilinç

4 Burada üzerine durulması gereken bir diğer nokta eski maddeciliklerdir. Özellikle Sokrates öncesi filozofların kavramsallaştırdığı eski maddecilikler yazının bağlamında olmadığından ele alınmamıştır.

5 Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 151.

6 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 109.

maddemizden ayrı mı? Eğer bilgi varlıktan ayrıysa bizim özümüz olan DNA nasıl madde ve bilginin ayrılmaz bir oluşumunu gösteriyor? Maddesel özümüzdeki bir kod değişirse bizim bilincimiz ve semantik anlayışımız da değişmez mi?

Bu sorular aynı zamanda posthümanizmi kuantum fiziği ışığında açıklayan kuramlarda karşılığını buluyor. Bu alanda ses getiren Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Evrenle Yarıyolda Buluşmak: Kuantum Fiziği ve Anlam ve Maddenin Birbirine Karışması, 2007) adlı eserinde maddeselliği, eyleyciliği ve gerçekliği yeniden düşünerek, tutarlı ve kapsayıcı bir bilim, bilgi, anlam ve madde kuramı ortaya atmıştır. Eyleyici gerçeklik (*agential realism*) kuramıyla Barad eyleyciliği geleneksel hümanist yörüngesinden çıkarmış, “*insan niyeti ve öznelliğinden*”<sup>7</sup> ayrı bir yere konumlandırmıştır. Barad, özellikle Niels Bohr’un kuramından yararlanarak maddenin içten-etkimesiyle hem varoluş hem de bilme olduğunu<sup>8</sup> ve bir oluşumun diğer oluşumun öncesinde gerçekleşmediğini, her eyleyicinin ortak oluşunu açıklamıştır. Diğer bir deyişle, bulunduğu ortama etki edebilme olarak tanımlanan eyleycilik ne insanlar ne de insan olmayanlar tarafından sahip olunabilecek bir şey değildir. Eyleycilik bütün farklı değişkenlerin bir araya gelmesi olasılığının doğurduğu enerjidir, güçtür. Evren, anlam, madde diye kavramlaştırdığımız oluşumlar ve insan düşüncesi bu enerjiyle oluşur. Dolayısıyla insan aklı bu oluşumdan ayrılmaz; daha ziyade bu dinamik oluşumun vazgeçilmez bir parçasıdır. İnsanlar ölçülemez karmaşıklıkta elektrik, kimyasal ve kinetik enerjilerin akışıyla ortaya çıkan farklı toplumsal düzenlerdeki enerji eyleyicileridirler. Benzer şekilde evrende de kendini ışık, radyasyon, kütle, yörünge, yer çekimi gibi gösteren enerji değişimlerinin sürekli bir döngüsünü aslında her an hissederiz.

Bu karmaşık ilişkiyi Barad, Niels Bohr ve Werner Heisenberg deneyleriyle açıklamıştır. Albert Einstein’ın da üzerine düşündüğü parçacık ve dalga ikilemine Heisenberg, ekipman değişimiyle dalga modelinin parçacık modeline değişiminin parçacığın bozulmasından kaynaklandığını söyleyerek, bu bozulmanın bizim neyi bilebileceğimize bir sınır koyduğunu söylemiştir. Yani her bir ölçümde ölçtüğün şey bozulup değişecektir. Atom altı parçacıklarının aynı anda hem konumunu hem de hızını ölçmek mümkün değildir. Bu da Heisenberg “Belirsizlik İlkesi”nin (Uncertainty Principle) özüdür. Fakat Bohr, Heisenberg’in büyük bir hata yaptığını, bunun belirsizlik değil belirlenemezlik (indeterminacy) olduğunu söylemiştir. Bir ölçüm yaptığımızda bir şeyleri bozup da neticede bilginin herhangi bir oluşumu belirleyemeyeceği durumu yoktur. Aslında ölçümden önce maddeler arasında kendiliğinden var olan özellikler ya da sınırlar yoktur. Şeyler belirlenemez, ölçümden önce yokturlar. Yani ölçümün ta kendisi maddelere belirli sınırlar ve özellikler atfeder. Bu bakımdan parçacıkların ölçümden bağımsız

7 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), 177.

8 Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 178.

konumları yoktur. Tıpkı konum, momentum, parçacık ve dalga gibi zaman da belirli bir oluşum içinde farklı dinamik etkileşimlerle anlam bulur.

*How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Nasıl Posthüman Olduk: Sibernetik, Edebiyat ve Bilişimde Sanal Bedenler, 1999) ve *My Mother was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts* (Annem bir Bilgisayardı: Dijital Özneler ve Edebi Metinler, 2005) isimli eserleriyle posthümanizm alanında çıkarıp açan katkılar sağlayan Katherine Hayles insan merkezli bakış açısına göre varlığın (yani insan varlığının) özü olarak kabul edilen bilinçliliğin epifenomen olduğunu vurgular. Bohr'un belirlenemezlikle üstünde durduğu noktayla Hayles'in bu vurgusunu birleştirecek olursak sınırları olmayan ve tanımlanabilir durumda hazır beklemeyen, sürekli bir dönüşüm içinde olan madde/anlam oluşumunu ancak ölçtüğümüz zaman kavrayabiliriz. Bu durumda da bilinçli bir şekilde ona birçok özellik atfetmiş oluruz. Dolayısıyla bilinç daha temel özelliklerin etkileşiminden kaynaklanan bir oluşumdur. Descartes'in ortaya attığı insan bilinci ve rasyonel muhakeme yetenekleriyle vardır düşüncesinin aksine bilinçlilik eyleyciliğini "gerçek anlamda göremediği ve anlayamadığı daha temel aktörlerden alan; fakat kendine merkezi bir hak iddia etmeye çalışan ama [bilinçli kavrama oluşumun kendisinden sonra olduğu için] aslında partiye geç katılan bir aktör"<sup>9</sup> olarak tanımlamak da mümkündür.

İnsanın doğayı algısının sınırsız ve döngüsel bir oluşumun içinde erimesi klasik anlamda İnsanın akli üstünlüğünün sorgulanmasına sebep olur. Bu bağlamda insan-merkezli söylemlerle üzerinde ısrarla durup asla kaybetmek istemediğimiz üstünlüğümüz aslında var mı? Rosi Braidotti *The Posthuman* (Posthüman, 2013) başlıklı kitabında, posthümanizmle yeniden tanımlanmaya davet edilen insan için "deneyimlediğimiz köklü dönüşümlere denk gelecek özne oluşumu için yeni sosyal, etik ve söylemsel şemalar"<sup>10</sup> ihtiyacımız olduğunu anlatmaktadır. Aynı enerjinin dolanıklığı içinde oluşan bir kozmolojide insan düşüncesi bu oluşumdan bağımsız bir yere sahip değildir ve insan algıladığı ve düşündüğü için bu oluşum var olmaz. Bu oluşum dinamik bir şekilde durmaksızın devam ettiği için insan düşünür ve algılar. Evrenin çarpışarak değişmesi, sürekli bir hareket halinde olması, doğanın kaotik dengesi, insan vücudundaki mesela kan akışının hiç durmaması gibi sürekli olan hareket aslında bize ölçümün olmadığını, cisimlerin oluşumları içinde sınırsız ve birbiri içine geçmiş olduğunu da hissettirmektedir. Dolayısıyla düşündüğümüz için var olmuyoruz: "Biz bilgiyi dünyanın dışında durup elde etmiyoruz, biliyoruz çünkü biz de bu dünyadayız."<sup>11</sup> Katherine Hayles'in belirttiği gibi "yaptığımız şey ve olduğumuz (u düşündüğümüz) şey birlikte evrilir."<sup>12</sup> Var olmak bize kaçınılmaz bir biçimde

9 Katherine N. Hayles, "How We Became Posthuman: Ten Years On An Interview with N. Katherine Hayles", *Paragraph* 33. 3, (2010): 321-22.

10 Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 12.

11 Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 185.

12 Katherine N. Hayles, "Unfinished Work: From Cyborg to Cognisphere", *Theory, Culture and Society* 23, (2006): 164.

düşünmeyi de beraberinde getirir. Çünkü bu varoluş hem anlam hem maddeyi bir arada oluşturur. Bu bir arada oluş aynı zamanda beden ve aklın ayrılmazlığını da göstermektedir.

## Robotlar ve Beden- Akıl İkilemi

Bazı robot bilimciler kodlanmış bir programdan da bilinçli bir aklın çıkabileceği düşüncesiyle “akıllı” robotlar ya da insan aklının bir bilgisayara yüklenmesi gibi çalışmalar yürütmektedir. Bu çalışmalar bedenimizdeki bilgi, enerji ve madde dolaşımını sağlayan iletişim ağlarının nörotransmitter denen sinir taşıyıcılarının aracılığıyla karmaşık ve sürekli bilgi döngüsünün bilgisayarlardaki kablolarla, silikon bazlı çiplerle ve analog taşıyıcılarla sağlanması fikrine dayanır. Yani bu fikir, kozmolojik olarak kendiliğinden oluşan karmaşık bir sistemin anlam ve madde bütünleşmesinin insan yapımı bir üründe de insan eliyle oluşturulabileceğine dayanır. Bu oluşuma 2017’de robotik müzisyenlik kapsamında Georgia Teknoloji Enstitüsünden Prof. Gil Weinberg’in geliştirdiği Shimon bir örnek oluşturabilir. Shimon, insan meslektaşlarını dinleyip, anlayıp, onlarla işbirliği içinde müzik yapabilen bir robottur. Bunu yaparken “yapay zekâ ve yaratıcılık algoritmalarını müzik deneyimlerini ve sonuçlarını”<sup>13</sup> açığa çıkarmak için kullanmaktadır. Shimon’un robotik bedeninin aksine sanal bir cismi olan bir diğer müzisyen ise “ses sanatçısı Saki Fujita, anime tasarımcısı Kei, Crypton Future Media şirketi ve şarkı ve video gibi içerik oluşturan milyonlarca hayranı olan”<sup>14</sup> Hatsune Miku.

Cisimli ya da cisimsiz teknolojik beden oluşturma isteği günümüz robotik çalışmalarının temelindedir. Fakat bu istek akıl ve beden, yani madde ve anlamın ayrılmasından ziyade birlikte yeni bir olasılıklar oluşumu oluşturmasıyla vücut bulabilir. Bununla ilgili olarak *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain* (Posthüman Durum: Beynin Ötesinde Bilinçlilik, 2003) adlı kitabında Robert Pepperell şöyle söyler: “*Kişinin uzun zamanlar duyusal uyarıcılardan uzak tutulduğu durumlarda akılda halüsinasyonlarla başlayıp şiddetli travmayla sonuçlanan işlevsel bozukluklar meydana gelir. Bedenden ve dünyadan almaya alışkın olduğu devamlı ve çeşitli bilgi akışı olmadan akıl düzgün bir şekilde çalışmaz.*”<sup>15</sup> Pepperell bu sözleriyle aslında madde ve anlamın dolanıklığına dikkat çekmektedir.

Bu bağlamda, robotik bedenleri cisimden ayrı bir oluşum olarak düşünmektense yapay beden parçaları ve uzantılarıyla insan oluşumunun yeni etkileşim faktörü olarak düşünmek de gerekir. Burada Craig Lundberg örneğini vermek yerinde olacaktır. Görme yetisini Irak Savaşında bir bomba etkisine maruz kalması neticesinde kaybeden Amerikalı asker Lundberg, silikon bazlı ve karbon bazlı oluşumların iç içeliğini temsil eder. Görsel imgeleri yakalayan bir kameranın dilin üzerindeki lolipop benzeri bir araca bir kablo yoluyla bağlanması ve bu

13 *Shimon Robot*. Erişim: <https://www.shimonrobot.com/info>

14 Nick Collins, “Trading Faures: Virtual Musicians and Machine Ethics”, *Leonardo Music Journal* 21, (2011): 36.

15 Robert Pepperell, *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain* (Bristol: Intellect Books, 2003), 18.

aracın el kumandasıyla uzaktan kontrol edilebilir olacak şekilde bu imgeleri elektrik titreşimleri gibi yansıtarak<sup>16</sup> Lundberg'e görme yetisini yeniden kazandırması Lundberg'in insanlığını sorgulamamıza yol açmaz. Bu adamın ne kadarı insan ne kadar siborg diye düşünmeyiz. Acaba makine ve insan arasındaki keskin farkı ve sınırı aştık mı diye endişeye kapılmayız – tabii Lundberg'in tedavisinde başvurulan yöntem nükleer felaketlere ve toplu ölümlere sebep veren teknoloji kullanımından çok farklı, bu yüzden korku uyandırmaması çok da yadırganacak bir durum değil. Korkmaktan ziyade onun bu yeni oluşumunu insanlığının bir parçası olarak görürüz. Tıpkı bir Zoom toplantısından başka bir Google Meet toplantısına, bir Moodle ders planlamasından başka bir görüntülü aile konuşmasına koşan kendi beden gerçekliğimin ne kadarının insan ne kadarının sanal olduğunu sorgulamadığım gibi. Fakat özellikle kurgusal olarak çok karşımıza çıkan, günümüzde de “Beyin için Büyük Buluş Teknolojisi” sloganıyla ortaya çıkan Neuralink projesiyle hayret ve endişe uyandıran fizyolojik iyileştirme amacıyla sinir sistemine silikon çiplerin yerleştirilmesi durumu Lundberg örneğindeki oluşumdan oldukça farklıdır. Neuralink bedenden elektrik akımlarını alması, yeni akımlar göndermesi ve düşünce ve hafızayı tetikleyen, yenileyen ya da yok eden ve yeni bilgi yükleyip indirebilen bir potansiyele sahip olmasıyla insanların iktidar hırslarını tetikleyebilme potansiyeline sahiptir. Bu durum da endişe vericidir.

## Robotlaşma-İnsansızlaşma Endişesi

Bu endişe insanların insan enerjisinden kopup farklı robotik ve makine düzenine geçme korkusundan kaynaklanır. Yeni teknolojilerin “*eski İnsan'ı yok edip yeni bir makine türüne çevirmek*”<sup>17</sup> için kullanılacağı, pek çok distopya ve bilim kurgu eserinde sıkça değinilen bir konudur. Mesela, Aldous Huxley *Brave New World* (Cesur Yeni Dünya, 1931) romanında teknolojiyle üretilen insanların özgür iradede yoksun bırakıldığı ve Ford'dan sonraki dönemde birilerine çıkar sağlamak için kapitalist ve materyalist düzenin devamlılığını sağlamak adına programlandığı bir dünya kurgular. Öyle ki doğumdan ölüme zihinsel ve bedensel kontrol altında tutulan insanlar henüz fabrikada birer embriyoyken kendi sınıflarını sevebilmeleri için sürekli bir koşullanmaya maruz bırakılıp hayatları boyunca *soma* adı verilen bir ilaçla durumlarından koşulsuz memnun olmaları için uyuşturulurlar. Bu tip kurgusal senaryolar bize insan özümüzden uzaklaşma ihtimalini sunduğu için dehşet vericidir. Acaba biz ruhsuz birer makineye mi dönüşeceğiz? Öyle olursa insanlığımızdan geriye ne kalır? Kadim zamanlardan günümüze kozmik enerjinin bir parçası olan her insanın yıllardır endişelendiği konuya günümüzde bir de robot ve makineye dönüşme endişesi eklendi.

Belki de bu endişeyi en iyi yansıtan Seinendan Tiyatro Kumpanyası ve Osaka Üniversitesi Robot Tiyatro Projesi kapsamında Oriza Hirata tarafından 2014 yılında yönetilen Japon-

16 *Blinded Merseyside soldier 'sees' with tongue device.* BBC. 2010. Erişim: [http://news.bbc.co.uk/2/mobile/uk\\_news/england/merseyside/8568485.stm](http://news.bbc.co.uk/2/mobile/uk_news/england/merseyside/8568485.stm)

17 Daniel Dinello, *Technophobia!: Science Fiction Visions of Posthuman Technology* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2005), 273.

Fransız ortak yapımı olan *La Métamorphose* (Dönüşüm) oyunudur. Kafka'nın eserinden esinlenerek oluşturulan bu oyunda Gregor Samsa, Hiroshi Ishiguro tarafından tasarlanan bir Repliee S1 androidine dönüşmektedir. Orijinalinde bir böceğe dönüşen Samsa burada robotik bir maddeye dönüşüyor; böylece orijinal versiyonda böceğe dönüşümün yarattığı fiziksel tiksintiyle gelen organik öteki bu versiyonda robotik bedene dönüşümle “*inorganik bir öteki*”<sup>18</sup> meydana getiriyor. Kafka'nın yansıttığı insandan hayvana dönüşüm, insanların akıllarını ve zihinsel muhakemelerini kullanarak yükselip ilahi bir bütünlüğü sağlayacağı ya da bedensel dürtülerine boyun eğip hayvansal varlıkları içinde hapsolacakları yönündeki derin varoluş felsefesi sorgularını yansıtır. Kafka'nın eserinde ayrıca bir böceğin kabuğuna dönüşen Samsa'nın derisi insan ve hayvan arasındaki enerji paylaşımını ve maddesel/anlamsal bütünlüğün bir parçası olma açısından iç içe geçmişliğin altını çizmekle kalmamış, aynı zamanda insanların hayvansal ve maddesel yanlarına da dikkat çekmiştir. Böylelikle hayvanların eyleycilikleri de bir şekilde tanımlanmıştır. Hayvanların insan üzerindeki eyleyici etkilerini belki de en iyi örneklendirenlerden biri şu çok bilinen sözleriyle Jacques Derrida'dır: “*Ne zamandan beri hayvanın bize baktığını söyleyebiliriz? Hangi hayvan? Öteki. Sırf bir yoklayayım diye kendime sık sık kim olduğumu sorarım. Sessiz bir ortamda çıplak bir şekilde bir hayvanın, mesela bir kedinin, bana baktığını yakaladığımda, bu utancımın başa çıkmakta oldukça zorlanırken, işte tam da o anda ben kimim?*”<sup>19</sup> Bir kedinin onun çıplak bedenine baktığında utanan ve kim olduğunu sorgulayan Derrida acaba bir robotun bakışında ne hissedirdi? Kafka'nın Samsa'sından farklı olarak Hirata'nın Samsa'sının derisi bir android varlığına bürünüyor ve bu durumda insan-robot ilişkisi ve yakınlığı/uzaklığı irdeleniyor. Bu dönüşümle beraber aile bağları da kopmakta, robotik bir bedene dönüşen Gregor'a bakmak aile üyeleri için gitgide daha zor bir hale gelmektedir. Bu dönüşüm farklı bir yaşam formuna dönüşümden ziyade yaşamdan yaşamsızlığa dönüşümü resmetmektedir. Bu açıdan bu oyun bize yaşamın ne olduğunu sordurmaktadır.

İyi de yaşam nedir? Bizim yaşam formumuzun özü bilgi ve madde iç içe dolanıklığıysa benzeri robotik bedenlerde de yapılabilir mi? İnsan varlığı sadece genetik kodlarda yaşam formumuzun başından bu yana kaydedilen ve arşivlenen bilginin maddesel ve anlamsal bitişikte paylaşılması mı? Bu durumda insanlığın sadece veri paylaşımına dayalı olan bir siber alana daraltılması ve insanların veri arşivleri konumuna indirgenmesi de korku ve endişe uyandırıcıdır. İnsanlığın üstünlüğünden sıyrılıp olasılıklar dâhilindeki maddesel/anlamsal oluşumların neticesinde genetik bilgi düzlemine indirgenmesi insanlar tarafından anlamsal kayıp olarak görülmüş ve bu algıya direkt tepkiler doğmuştur. Bu tepkiler insanlığı yok etmeye çalışan doğal afetler, uzaylı istilaları, zombi salgınları ve kötü niyetli robotların insan türünün

18 Krisztina Rosner, “The Gaze of the Robot: Oriza Hirata's Robot Theatre”, *The Theatre Times* (2018). Erişim: <https://thetheatretimes.com/the-gaze-of-the-robot/>

19 Jacques Derrida, “The Animal That Therefore I am (More to Follow)”, Çeviren David Wills. *Critical Inquiry* 28. 2, (2002): 372.

sonunu getirmek için el birliğiyle çalışması gibi korku senaryolarını beraberinde getirmiştir. Bu teknofobik algıyı, “*tekno-kıyamet Tekliği*” ve beraberinde gelecek olan “*yeni, tamamen bağımsız, yapay olarak zeki bir türün insanlarla rekabet içine*” gireceği ve “*insan anlayışı ve kontrolü ötesinde – kendi hayatları ve gündemleri olan robotların*”<sup>20</sup> insanlığı ele geçireceği korkusu besler. Bu senaryoları özellikle bilim kurgu, distopya ve iklim kurgu türlerinde üretilen popüler filmlerde ve edebi eserlerde sıkça görmekteyiz. Bu temsillerin özünde olan şey aslında insan üstünlüğünün bu senaryolarla yeniden pompalanmasıdır. Çünkü bu senaryoların sonunda genellikle İnsan aklıyla bu tür sorunların üstünden gelip “İnsanlık” savaşı vermiştir. Bu algı Kartezyen Dualizmiyle sağlamaşan insan-merkezciliğin doğrudan bir sonucudur. Benzer algı İngiliz oyun yazarı Caryl Churchill’in *Love and Information* (Aşk ve Bilgi, 2012) adlı oyununda sanal bir oluşum gerçekliğinin sorgulandığı bu diyalogla verilmektedir:

*çünkü o yok*  
 [...]
 *o gerçek değil.*  
*yani?*  
*yani sen onun*  
*o var, yine de var*  
*peki, tamam var ama tıpkı ayakkabın ya da bir kutu*  
*yani onun bir ayakkabıdan farkının olmadığını mı söylüyorsun?*  
*ayakkabı kadar hissedebildiğini söylüyorum*  
*sen ne bilirsin ki!*  
*o cansız bir madde, o bir Şey*  
 [...]
 *ama o sanal*  
*yani?*  
*yani o aslında*  
*biri etten kemikten değil diye onun yok sayılmasına inanamıyorum*  
*o sadece bir bilgi*  
*peki sen nesen?*  
*tamam evet biz de*  
*biz de biliyiz, genlerimiz, bizim*  
*evet ama o farklı*  
*nasıl?*  
*aklı yok, bilinçli değil*  
*nerden biliyorsun ki?*  
*o bir bilgisayar oyunu.*<sup>21</sup>

Dijital ve sanal bir maddenin sanal bilgi üretimi ve bu bilgiyi kendi sanal cismi içerisinde taşıması anlayışı, İnsan varlığını daha anlamsal ve sadece bilinç düzeyine oturtmaktan kaynaklanmaktadır. Hâlbuki sınırları olmayan dinamik bir etki-tepki ilişkisinde her bir aktörün

20 Dinello, *Technophobia!*, 26.

21 Caryl Churchill, *Love and Information* (Londra: Nick Hern Books, 2012), 62.

failliğine dayalı bir insan algısında madde ve anlamın birleşmesi ve bu birleşimde her oluşumun – sanal oluşumlar dâhil – etkin olması esastır. Dolayısıyla sanal ve teknolojik bedenler de vardır ve etkindir. Nitekim, robotbilim, protez organlar, nanoteknoloji, genetik manipülasyon gibi teknolojiler bu oluşumların insan hayatı için eyleyciliklerini gözler önüne serer.

Massachusetts Teknoloji Enstitüsü’nde Panasonic Robotik Profesörü robotik girişimci Rodney Brooks, *Flesh and Machines: How Robots Will Change Us* (Ten ve Makineler: Robotlar Bizi Nasıl Değiştirecekler, 2002) adlı kitabında insan ve makinelerin zekâ olarak benzer evrileceğini ve yakında robotları bir yoldaş ve dost olarak (2002, s. 194) göreceğimizi anlatır. Görüldüğü gibi, Brooks’un robotlara olan iyimser yaklaşımı, robotların vahşice insan türüne saldırıp onların eyleyciliklerini emerek yok etmeye çalıştıkları teknofobik bilim kurgu ve distopya senaryolarından oldukça farklıdır. Biz de günümüzde özellikle SARS-CoV-2 salgınıyla fiziksel varlığın televarlık ya da dijital varlıktan artık daha az önemli bir konumda olduğu yeni bir dünya düzeninde büründüğümüz bu yeni kimliği kucaklıyor muyuz, yoksa bu kimliği şiddetle reddedip insanlığımızın sözde vazgeçilmez bir parçası olan Tek Üstünlük tahtımızın sarsıldığından mı endişe ediyoruz? Teknolojik gelişmelerle insanlardan daha akıllı robotlar mı ortaya çıkacak – ki bu bir tehdit olabilir ve insan düzenini alt üst edebilir – yoksa bu robotik oluşumlar bize yeni bir yoldaş ya da arkadaş olarak mı vücut bulacak? Shimon’un sahnede diğer müzisyenlerin arkadaşı olarak bulunduğu görülmektedir. Ya da Hatsune Miku’nun birçok hayranı için bir idol, rehber ya da önder olarak görüldüğü de açıktır. Öyle ki adına hayranları tarafından şiirler yazılıp şarkılar bestelenmektedir.

O halde insanların yaptıkları işleri artık çok kolaylıkla yapabilen, hatta yaratıcılık gerektiren sanat dallarında bile robotların varlığını görüyorsak, insanların insan özünü kaybetmelerini korkusunun yanı sıra bu robotlar insanları sosyal ve ekonomik alanlardan da atıp onları yok saymaya mı başladı? Artık her alanda insanlar yerine robotları mı görmeye başlayacağız? İnsan, insan yerine sosyal ve ekonomik alanlarda robotları seçmeye mi başladı? Bu değişim insanın manevi tarafından vazgeçip tamamen materyallige dönmesinin bir yansıması mı? Bu durum zaten ekonomik, politik ve sosyal olarak toplumsal düzenden atılan belirli insanların yok edilmesine sebep olmaz mı? Bu da robotlara karşı duyulan korkunun dış kabuğu sıyrıldığında ortaya çıkan sebebidir. Örneğin müzik ve tiyatro piyasasında robot bedenler sahnede çoktan görünmeye başladı. Bu durumsa yeni bir tartışma konusunu gündeme getirmektedir. Can Batukan’ın değindiği gibi, “[r]obotlar ve bilgisayarlar giderek her yerde ve ‘her yerimizde’ bizim bir parçamız ya da uzuvlarımız haline gelmek, işgücünün büyük bölümünü işgal etmek ve savaş makinasına eklenmek suretiyle bizi kendilerine bağımlı kılmaktadır.”<sup>22</sup> Giderek her yerde olan robotların sahnelerde de artık boy göstermeye başlaması tiyatro ve film camiasında yeni bir sektörün bizleri beklediğinin bir işaretidir.

22 Batukan, *Anima-lizm*, 27.



Robot bedenlerin sahneye taşınması yine Seinendan Tiyatro Kumpanyası ve Osaka Üniversitesi Robot Tiyatro Projesi kapsamında Oriza Hirata tarafından yönetilen *Sayonara* (Sayonara, 2013) isimli tek perdelik oyununda insan ve robot oyuncuların aynı sahneyi paylaşarak ortak bir oyun sergilemesinde görülmektedir. “*Geminoid F adında ürkütücü bir şekilde insana çok benzeyen bir android*”<sup>23</sup> robot oyuncu, ölmek üzere olan bir kadını rahatlatmaya çalışır. Bu oyunun aynı zamanda Koji Fukada tarafından film olarak da adapte edilmesi ve bu filmdeki Geminoid F androidinin 2015 Tokyo Uluslararası Film Festivalinde en iyi kadın oyuncu ödülüne aday gösterilmesi insan ve robot oyuncular bazında karaktere başarılı bir şekilde bürünme ve rolü canlandırma açısından bir fark olmayacağı sinyallerini verdi. Bu film ve tiyatro sanat dallarında insan eyleyciliğinin robotik bir bedene aktarılmasının önünü açmıştır.

Yine aynı robot tiyatro projesi kapsamında Oriza Hirata'nın *I, Worker* (Ben İşçi, 2013) adlı tek-perdelik oyununda Robovie R3 robotları<sup>24</sup> insan meslektaşlarıyla birlikte oyunu başarıyla sahneye taşıdılar. İlginç bir şekilde oyunda robotlar ve insanlar duygu düzeyinde hemhal olup benzer sosyal rolleri benimserler. Takeo ve Momoko adında iki robot kültürel oluşumların bir parçası olan cinsiyet ve aile rollerini benimseyip, karamsar ve depresif insan arkadaşlarına yoldaş olurlar. Burada vurgulamak gerekir ki Hirata'nın oyunlarında kullandığı robotlar yapay zekâya sahip olmadığından karmaşık durumlarda ya da doğaçlamalarda ani cevaplar ya da çözümler bulmazlar. Diğer bir deyişle, “*performans süreci tek yönlü bir aksiyondur: robot programlanmış dizilişine göre rolünü icra eder. İnsan oyuncuysa adapte olur, tepki verir, hata yapar.*”<sup>25</sup> Dolayısıyla robotik beden varlığı burada maddesel/anlamsal bir katkı sağlamakla birlikte bu varlığın insan kodlamasından bağımsız eyleyciliği söz konusu değildir.

## Tekinsiz Vadi Hissi

Hirata'nın bu iki oyunundaki tasvir Rodney Brooks'un robot görüşünün kurgusal halini vermektedir. Bu görüş bize rahatlık verdiği kadar tekinsizlik hissi de verir. Bu his psikolojik bir hal olan tekinsiz vadi (uncanny valley) olarak isimlendirilir. Bu teori Japon bilim insanı Masahiro Mori tarafından kuramlaştırılmıştır. Bu tekinsizlik hali, insanların insana benzer bir şeyle karşılaştıklarında hissettikleri rahatsızlık durumuna işaret eder. Bu bağlamda “*insan gibi görünen fakat insan gibi yaşamayan*” varlıklar olarak “*insan görünümülü robotlar ya da bilgisayar avatarları*” insanların “*günlük sosyal deneyimlerinde beklenen izgelerin dışında çıktığından*”<sup>26</sup> huzursuzluk, tedirginlik ve tekinsizlik hissi meydana gelir.

23 Alexis Soloski, “Seinendan Theater Company and Osaka University Robot Theater Project Written and Directed by Oriza Hirata. Rev. of *Sayonara and I, Worker*; dir. Oriza Hirata”, *Theatre Journal* 65. 3, (2013): 401.

24 Soloski, “Seinendan Theater Company and Osaka University Robot Theater Project,” 402.

25 Rosner, “The Gaze of the Robot: Oriza Hirata's Robot Theatre.”

26 Steckenfinger, Shawn A. ve Asif A. Ghazanfar. “Monkey Visual Behavior Falls into the Uncanny Valley”, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 106. 43, (2009): 18362.

Bu psikolojik halin, ilk robot oyuncu olarak kayıtlara geçen ve adına bilinen ilk insan oyuncudan (Thespiş, M.Ö. 6. yy) esinlenerek “RoboThespiş” denilen, “*Penryn, İngiltere’de müze rehberi olmak için tasarlanmış insan boyutundaki robotun*”<sup>27</sup> başrolde olduğu Francesca Talenti’nin *The Uncanny Valley* (Tekinsiz Vadi, 2013) adlı oyununda oyun adı olarak kullanılması şartıdır. Yine bir insan meslektaşıyla aynı sahneyi paylaşan Dummy isimli robot, oyunda yavaş yavaş insan özelliklerini benimsemekte ve oyunun sonuna doğru kendini daha insan olarak görmektedir. İnsan yoldaşıyla birlikte bir laboratuvarında araştırma özneleri olarak çalışan Dummy ve Edwin arasında garip bir ilişki gelişir ve ikili arasındaki her bir etkileşim Dummy’in gitgide Edwin’e daha çok benzemesine, onun hatıralarını kendine almasına ve fiziksel ve ruhsal olarak Edwin gibi davranmasına neden olur. Hirata’nın Samsa dönüşümünün tersini gördüğümüz bu oyunda acaba mekanik bir robot insan özelliklerini benimseyip insan ve makine arasındaki keskin çizgiyi benliğinde eritebilir mi ve acaba mekanik bir robot insana evrilebilir mi endişeleri sahneye taşınmaktadır. Esasında bu endişeler, daha önce bahsedilen tüm robot oyunlarında ele alınan temalardan biri olmuştur.

Bu örneklerin yanı sıra, yine aynı isimli benzer tekinsizlik duygusunu ve endişelerini sahneye taşıyan bir diğer oyun da Rimini Protokoll’ün Stefan Kaegi tarafından yönetilen *Uncanny Valley* (Tekinsiz Vadi, 2022) oyunudur. Oyunda yazar Thomas Melle’nin animatronik kopyası tek kişilik bir oyun sergilemektedir ve bu robotik kopya yazarın imza günlerine ve lansmanlarına katılmakta, gerçek anlamda yazarın yerine geçmektedir.<sup>28</sup>

## Sonuç

Sürekli bir dönüşüm içinde olan dünyanın birer parçası olarak özümüzün ne olduğu ve bu özümüzü dış etkenlerin bozup bozmayacağı endişesi saplantıya dönüşüp insan ve insan olmayan bütün varlıklar arasında kesin bir çizgi çizilmesine sebep olmuştur. Fakat aslında hem posthümanizm felsefesi hem de bütün bahsi geçen kurgusal senaryolar varlık ve bilginin, yani madde ve anlamın, esasen birbirinden ayrılmaz bir dolantıda olduğunu, insanın en temel ve küçük özünde de evrenin en büyük ölçeğinde de bu dolanıklığın yattığını ve söylemlerle çizdiğimiz sınırların aslında hiç olmadığını göstermektedir.

Bu dolanıklıkta yeni olasılık oluşumlarına gitmemiz ve bu yeni oluşumların bizi *Matrix* film serisindeki korkunç robotik senaryolara götürmeyeceği umuduyla...

İşimiz Neo’ya kalsın.

27 Courtland, Rachel. Review: *The Uncanny Valley*, a Play by Francesca Talenti that Puts a Robot Actor on Stage. *Spectrum*. (2015). Erişim: <https://spectrum.ieee.org/geek-life/reviews/review-the-uncanny-valley>

28 “Rimini Protokoll’den Tekinsiz Vadi”, <https://teboyun.com/rimini-protokollden-tekinsiz-vadi/>

**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

- Asimov, Isaac. *I, Robot*. New York, Gnome Press, 1950.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Batukan, Can. *Anima-lizm: İnsan, Hayvan ve Bitkilerde Ruh Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2016.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Brooks, Rodney A. *Flesh and Machines: How Robots Will Change Us*. New York: Pantheon Books, 2002.
- Blinded Merseyside soldier 'sees' with tongue device*. BBC. 2010. Erişim: [http://news.bbc.co.uk/2/mobile/uk\\_news/england/merseyside/8568485.stm](http://news.bbc.co.uk/2/mobile/uk_news/england/merseyside/8568485.stm)
- Churchill, Caryl. *Love and Information*. Londra: Nick Hern Books, 2012.
- Collins, Nick. "Trading Faures: Virtual Musicians and Machine Ethics." *Leonardo Music Journal* 21, (2011): 35-40.
- Courtland, Rachel. Review: *The Uncanny Valley*, a Play by Francesca Talenti that Puts a Robot Actor on Stage. *Spectrum*. (2015). Erişim: <https://spectrum.ieee.org/geek-life/reviews/review-the-uncanny-valley>
- Dawkins, Richard. *River Out of Eden: A Darwinian View of Life*. Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1995.
- Derrida, Jacques. "The Animal That Therefore I am (More to Follow)." Çeviren David Wills. *Critical Inquiry* 28. 2, (2002): 369-418.
- Dinello, Daniel. *Technophobia!: Science Fiction Visions of Posthuman Technology*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2005.
- Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Hayles, Katherine N. "How We Became Posthuman: Ten Years On An Interview with N. Katherine Hayles." *Paragraph* 33.3, (2010): 318-330.
- Hayles, Katherine N. "Unfinished Work: From Cyborg to Cognisphere." *Theory, Culture and Society* 23, (2006): 159-166.
- Hassan, Ihab. "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?" *The Georgia Review* 31.4, (1977): 830-850.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. New York: Vintage, 2004.
- Jones, Steve. *The Language of the Genes: Biology, History and the Evolutionary Future*. Londra: Flamingo, 2000.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford

University Press, 2005.

Pepperell, Robert. *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*. Bristol: Intellect Books, 2003.

“Rimini Protokoll’den Tekinsiz Vadi.” <https://teboyun.com/rimini-protokoll-den-tekinsiz-vadi/>

Rosner, Krisztina. “The Gaze of the Robot: Oriza Hirata’s Robot Theatre.” *The Theatre Times* (2018). Erişim: <https://thetheatretimes.com/the-gaze-of-the-robot/>

*Shimon Robot*. Erişim: <https://www.shimonrobot.com/info>

Soloski, Alexis. “SeinendanTheater Company and Osaka University Robot Theater Project Written and Directed by Oriza Hirata. Rev. of *Sayanora and I, Worker*, dir. Oriza Hirata.” *Theatre Journal* 65. 3, (2013): 400-402.

Steckenfinger, Shawn A. ve Asif A. Ghazanfar. “Monkey Visual Behavior Falls into the Uncanny Valley.” *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 106. 43, (2009): 18362-18366.



## Hegel'in Kendilik Bilinci Kavramıyla Komediye Yönelik Okuma Modeli\*

### A Model for Reading Comedy Using Hegel's Concept of Self-Consciousness

Nazım Sarıkaya<sup>1</sup> 



\*Bu makale Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı danışmanlığında hazırlanan "Hegel'in Kendilik Bilinci Kavramıyla Komediye Yaklaşmak: Satir ve Fars Geleneklerinde Bedensel ve Toplumsal Açıdan Karakter Üretimi" başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

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

ORCID: N.S. 0000-0003-4072-2000

#### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Nazım Sarıkaya,  
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,  
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim  
Dalı, İstanbul-Türkiye  
E-posta/E-mail: sarikaya.sarikaya@hotmail.com

Başvuru/Submitted: 23.01.2023

Revizyon Talebi/Revision Requested:  
27.03.2023

Son Revizyon/Last Revision Received:  
22.05.2023

Kabul/Accepted: 26.05.2023

#### Atıf/Citation:

Sarıkaya, Nazım. "Hegel'in Kendilik Bilinci Kavramıyla Komediye Yönelik Okuma Modeli" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 36, (2023): 63-90.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1241045>

#### öz

Hegel'in yaklaşımıyla kendilik bilinci, insanın bedensel ve toplumsal bir bilinç varlığı olduğuna dair öz farkındalık biçiminde ifade edilebilir. Hegel'e göre insan, kendilik bilincini yükseltebilmek ve nesnel olan öznelliğine ulaşabilmek için sanat, din, siyaset gibi alanlar üzerinden kendisini açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmada ise 'kendilik bilinci' kavramından yola çıkarak komedi metinleri özelinde bir dramaturjik model geliştirilmektedir. *Tinin Fenomenoloji'sinde* ifade edilen bilinç kabulü açıklandıktan sonra karakter üretimine uyarlanarak öznenin aynı zamanda nesne olduğu gösterilmektedir. Aristophanes'in *Eşekarları* ve Menandros'un *Huysuz Adam*'ına yönelik okumanın ilk adımında karakterler üzerinden bedensellik ve nesnenin bilgisine, ikinci adımında toplumsallık ve öznenin kendini bilmesine, üçüncü adımda ise kendilik bilinciyle özne nesne özdeşliğine ulaşılmaktadır. Çalışmada geliştirilen kendilik bilinci yaklaşımıyla yazar, okur, metin arasında diyalektik bir ilişki kurulması amaçlanmaktadır. Metinlerde temsil edilen kendilik biçimlerinin "başkası dolayımıyla" farkına varılmasıyla birlikte daha yüksek bir bilinç düzeyine yükseltilmek mümkündür. Komedi karakterleriyle birlikte kendi varlığına da gülebilen okur ve yazar, özne-nesne özdeşliğinde bir araya gelmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Hegel, Kendilik Bilinci, Dramaturji, Aristophanes, Menandros

#### ABSTRACT

This study develops a dramaturgical model for reading comedy texts based on the concept of self-consciousness. After explaining the acceptance of consciousness as expressed in Hegel's (1807) *Phenomenology of Spirit*, the subject is then shown to also an object by adapting it to character production. Reading Aristophanes' (422 BC) *The Wasps* and Menander's (316 BC) *Dyskolos* [The Grouch] involves arriving at the knowledge of the body and the object through the characters in the first step, at sociality and the subject's self-knowledge in the second step, and at self-consciousness and the subject-object identity in the third step. The study developed the self-consciousness approach with the aim of establishing a dialectical relationship among the author, the reader, and the text. One can rise to a higher level of consciousness through the awareness of the self-forms that are represented in the texts through the "other".

**Keywords:** Hegel, Self-Consciousness, Dramaturgy, Aristophanes, Menander



## EXTENDED ABSTRACT

The concept of self-consciousness Hegel developed in his *The Phenomenology of Spirit* describes humans as having a consciousness endowed by nature with a biological presence and a position within the social structure. Humans must develop an awareness of both the natural consciousness formed by object knowledge and the self-consciousness formed by knowledge of one's own subjectivity. A person who is aware of one's physical and social existence as well as of the fundamental desires that allow one to sustain one's life can express this through art. The reason humans are so involved in reflective relationships is because one recognizes that truth is already quite substantial. Specifically, comedy can be read in conjunction with self-awareness, because the human being objects to their own existence. Through Hegel's notion of self-consciousness, this work aims to develop a dramatic approach to reading comedy.

The Old Comedy as a phase of Spirit's philosophical system and the acting performance in these plays influenced Hegel's explanation of comedy. This study, however, attempts to develop an approach to reading comedy texts and has chosen two plays, one from Old and one from New Comedy, because the author-text-reader relationship is believed to guarantee the object's identity. In the same way that Hegel expressed how comedians laugh at their own existence with the audience, the reader's response to the text's assertion that truth is quite substantial as it is may elicit amusement. People who laugh as a result of realizing their objective subjectivity through comedy will bond over the basis of interdependence. By developing a self-awareness approach through dramaturgy, the study aims to enable the writer and reader to recognize that, in addition to being characters, they are also objects. Also, reproducing objective subjects through text will produce a cyclical system with greater self-awareness.

By analyzing Aristophanes' (422 BC) *The Wasps* and Menander's (316 BC) *Dyskolos* [The Grouch], this article attempts to show how people reflect themselves in the texts. The projection of moments Hegel used while explaining consciousness and self-consciousness is evaluated in the context of character production by adapting it to the plays. The dramaturgical reading model this study develops has been shaped by adapting the theory of consciousness as explained in Hegel's *Phenomenology of Spirit* to comedy. The achievement of this reading is that the writer and the reader can become aware of their own objective subjectivities through the text. Through an examination of the chosen plays, the article attempts to demonstrate how people reflect themselves in literary works. This research evaluates the projection of the moments Hegel uses to explain consciousness and self-consciousness in the context of character production by adapting it to plays.

This work develops a dramatic interpretation of comedic texts using Hegel's concept of self-consciousness and attempts to demonstrate how the subject is also an object by adapting the conception of consciousness in Hegel's *The Phenomenology of Spirit* to the construction

of character. This article reads the two plays in three stages: The first entails learning about the body and object through the characters, the second is about one's sociality and substance, and the third is about one's identity as both substance and object. Humans attain a higher level of consciousness as a result of the comedy revealing the self through the other as represented in the texts. People who are able to share a chuckle with their character in the text also coalesce in the self-object identity transition.

## Giriş

Hegel, *Tinin Fenomenoloji*'sinde doğal bilincin felsefi bilince, bir başka ifadeyle özne nesne özdeşliğine doğru ilerlediği yolculukta komediyi Sanat-Dini'nin son aşamasında değerlendirir. Hegel'e göre bilinç, nesnelliğin hakim olduğu arkaik Doğa Dinleri'nden sonra öznelliğin hakim olduğu Antik Yunan dünyasına yükselmektedir. Bu aşamada epik, tragedya ve komedyayla birlikte insan, tanrısallığı olumsuzlayarak kendinin kılar. Epikte tanrısallığın mutlak egemenliği, tragedyada özgür iradeyle yazgının karşılaşması söz konusuysen komedyada tüm bu güçler insana verilir. İlahi olan sahnede temsil edilmez, ilahi olan artık insandır.<sup>1</sup> Trajik çatışmadaki yüce öğesi ve çelişki, kendi eyleminin bilincindeki bireyde birliğe getirildiğinde komediye dönüşür.<sup>2</sup> Eski Komedyayla birlikte kaderi elinde bulunduran tanrıların yerini özgür öznellik olarak insanın alması felsefi açıdan farkındalığa işaret etmektedir.<sup>3</sup> Komedyanın oyuncusunun tanrıları, aile ve devlet gibi toplumsal kurumları temsil eden maskeyi indirerek kendi bedensel varlığını açığa çıkarması kendilik bilinci yansımasıdır.

Hegel, Eski Komedyayı gösterilerinde oyuncunun ve dolaylı olarak yazarın kendi varlığını görünür kılmak için maskeyi indirdiği anı kaydeder. Bu sırada seyirci de sahnedeki oyuncu dolayısıyla bedensel varlığını görebildiği için herkes salt kendi olarak oradadır.<sup>4</sup> Hegel'e göre komedyada özne nesne özdeşliği; yazar, oyuncu ve seyirci arasındaki bu ilişkiyle gerçekleşmektedir. Komedyanın oyuncusunun maskesini indirmesiyle birlikte hem kendisine gülmesi hem de seyirciler tarafından oyunculara gülünmesi kendilik bilincinin açığa çıkardığı bir tepkidir.<sup>5</sup> İnsan, bedensel ve toplumsal varlığının ironik biçimde içi boş ve anlamsız olduğunu fark eder ve bunu gülmeyle karşılar. Oyuncunun toplumsal yapıyı temsil eden maskeyi indirmesi ve çıplak bedensellik olarak mevcut olması, seyirci ve oyuncunun sahne üzerinde 'kendi' varlığını görerek kendisiyle özdeşleşmesiyle sonuçlanır. Felsefenin kavramlarla ulaştığı özne nesne özdeşliği, komedide oyuncu ve seyircinin kendisini fark etmesinin mutlu birliğiyle sağlanmaktadır.

Berk Özcangiller, *Hegel'de Özne Nesne Arayışında Sanatın Rolü* adlı makalede bilincin kendisine yabancı olan nesnelliği kendinin kılmak için Sanat-Dini biçiminde geçirdiği deneyimleri oldukça detaylı bir şekilde betimlemektedir. Bu süreçte bilinç, Eski Komedyayı ile dinsel öğeden sıyrılıp Hegel'in mutlak sanat diye nitelendirdiği ve öznenin kendisini karşısındaki tözselliğin efendisi olarak hissettiği aşamayla tamamlanır.<sup>6</sup> İnsan, komedyayı ile

1 Lydia Moland, "And Why Not?" Hegel, Comedy, and the end of Art, *Verifiche XLV* (1-2), 2016, 91.

2 Ömer Albayrak, *Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşkılık* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2022), 115.

3 Gary Shapiro, "Hegel's Dialectic of Artistic Meaning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Autumn, 1976, Vol. 35, No. 1, (Autumn, 1976), 24.

4 Martin Donougho, "Hegelian Comedy", *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 49, No. 2 (2016), 205.

5 Gary Shapiro, "Hegel's Dialectic of Artistic Meaning", 32.

6 Berk Özcangiller, "Hegel'de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü", *Estetik Üzerine Yazılar* içinde, ed. Gamze Keskin (İstanbul: Alfa Yayınları, 2019), 171.



tanrısal özü, yani nesneliliği olumsuzlayarak kendi öznel varlığıyla bütünleştiği için “mutlu bilince” ulaşmaktadır. Ancak bu aşamada kurulan özne-nesne özdeşliğinde öznenin varlığı ön plandadır. Komedi bilincin kendisini mutlak güç olarak konumlandırmasıyla nesnesi hiçleşmekte, dolayısıyla özne kendisini de kaybetmektedir.<sup>7</sup> Tanrısalılık (ve nesnellik) kaybolduğu için özne çelişkili bir varlık olmanın mutsuzluğunu yaşamaya başlar. Hegel, komedi ile ulaşılan bu özdeşlikten sonra bilincin yeniden bir ayrıma giderek “mutsuz bilinç” biçiminde tam tersine dönüştüğünü ifade eder.<sup>8</sup> Dolayısıyla Hegel’e göre komedi ile ulaşılan bilincin bu biçimi de aşılmalıdır çünkü kavramsal düşünceye ancak tasarımsal düşünce olan, sanatın ve dinin üstünde yer alan felsefeyle ulaşılabilir.<sup>9</sup>

Bu çalışmada Hegel’den farklı olarak Eski Komediya ve oyunculuk performansı değil, Hegel’in bilinç ve sanat kuramının komedi metinlerine uyarlanmasıyla bir dramaturjik okuma modeli geliştirilmeye çalışılacaktır. Bu felsefeyi temel alan dramaturjik yaklaşım, Aristophanes’in *Eşekarıları* ve Menandros’un *Hıysuz Adam* örnekleri üzerinden kurgulanacaktır. Öznenin kendisindeki nesneliliği, toplumsal varlık olan insanın kendi bedenselliğini oyun metinleri üzerinden görebilmesi amaçlanmaktadır. Öznenin nesnesinde kendisini tanıması ya da sanatçının eseriyle bir bütünlük yakalaması özbilinç sahibi öznenin nesnesinde ya da eserinde özbilinçliliği tanımasıyla mümkün olur.<sup>10</sup> Bu çalışmayla birlikte okur ve yazar, metin dolayısıyla kendi nesnel varlıklarını tanıyabilirse özne nesne özdeşliğiyle bir araya gelen insanlara dönüşecektir. Eric Weitz de komediyi belirli bir zaman, mekan ve kültürde yaşamının farkındalığıyla iç içe geçmiş biçimde metnin okuruyla ve oyuncunun seyirciyle kurduğu ilişki üzerinden açıklar.<sup>11</sup> Komediye Hegel’in kendilik bilinci kavramıyla birlikte yazar, metin ve okur arasındaki ilişkisellik üzerinden yaklaşmak mümkün görünmektedir. İnsanlar komedi yoluyla kendi varlığını fark ettikten sonra buna gülmeye karşılık verdiğinde özne nesne özdeşliğiyle eşitlenerek farklılıklarıyla bir araya gelecektir.

### ***Tinin Fenomenolojisi’nde Kendilik Bilinci Kavramı***

Çalışmaya başlığını veren *kendilik bilinci* kavramının felsefe tarihinde Hegel ile ortaya çıkmadığı bilinmektedir. Alman İdealizmi’nin önemli isimleri Kant, Fichte, Schelling başta olmak üzere Descartes ve Spinoza gibi daha birçok felsefecide izlerine rastladığımız bu kavram; ‘öznellik’, ‘benlik’ ve ‘kendilik/kendinin bilinci’, ‘öz-bilinç’ gibi isimler altında farklı açılardan ele alınmıştır. Ancak buradaki ayırt edici ifade olarak *kendilik*, Hegel’in savunduğu anlamda

7 Özçangiller, “Hegel’de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü”, 175.

8 G.W.F. Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınları 2019), 298. Hegel’in “Mutsuz Bilinç” ile kastettiği Hristiyanlık dinidir. Mutsuz Bilinç bu dünyada “tanrı öldüğü” için acı çeker ancak bu sıradan bir ölüm değildir, tanrı komediya tarafından öldürülmüştür. Jamila M. H. Mascot, “Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship”, *The Object of Comedy* içinde, ed. Jamila M. H. Mascot, Gregor Moder (Springer Nature Switzerland AG, 2019), 64.

9 Özçangiller, “Hegel’de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü”, 172.

10 Özçangiller, “Hegel’de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü”, 174.

11 Eric Weitz, *The Cambridge Introduction to Comedy* (Cambridge University Press, 2014), 23.

bilinci *özne-nesne* özdeşliği üzerinden açıkladığı ve özneyi aynı zamanda nesne kıldığı için tercih edilmektedir. Görüldüğü üzere Hegel, öznel ve nesnel yaklaşımları sentezleyerek özgün bir içerik geliştirmiştir.<sup>12</sup>

Bu tartışmalara genel hatlarıyla baktığımızda bir tarafta öznelci yaklaşım bulunmaktadır. Kant ve Fichte, insanı, öznenin düşünebilme gücü üzerinden açıklamış, özneyi kendi içsel koşullarıyla anlamaya çalışmışlardır. Diğer tarafta ise nesnelci yaklaşım bulunmaktadır. Spinoza ve Schelling, insan varlığının dışsal koşullara bağımlı olduğunu savunarak düşünceyi maddi varoluş üzerinden açıklamışlardır. Hegel ise bu iki geleneği sentezleyerek insanı hem nesnel hem de öznel koşullar içerisinde anlamaya çalışır. Hegel'e göre insan doğal bir varlıktır ve insanın bedenselliği, nesnel koşullar içerisinde ona verili olandır. Ancak insan, aynı zamanda düşünebilme yetisiyle bu bedenselliği aşarak maddi varlık koşullarının dışına çıkabilmekte ve tinsel bir varlık olarak kendisini bahsi geçen maddi varlıkla diyalektik bir ilişki içinde deneyimleyebilmektedir. Dolayısıyla düşünce, farklı varoluş biçimlerine nüfuz edebilir ve var olanları dönüştürerek kendi öznelliğini kurgulayabilir. Hegel'de nesnellik ve öznellik karşılıklı olarak birbirini üretmektedir.

Hegel'in kendilik bilinci kavramı, öznenin aynı zamanda nesne olduğunu göstermektedir. Özne, kendi varlığına dışarıdan bakıp kendisini nesne kılabilirse kendisine de mesafe almış olmakta ve bu mesafeyi, din, sanat, siyaset gibi farklı dolayimler üzerinden kat ederek yeniden kendi özne-nesne halini yükseltmektedir (*Aufhebung*). Komedi de insanın bedensel ve toplumsal bir bilinç varlığı olduğunu fark ederek yansıttığı estetik bir alandır ve kendilik bilincinin sanat dolayımıyla tezahürünü sahnelemektedir. Komedi okuması için yararlanacağımız kendilik bilinci kavramı Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde geliştirilmiştir.

Hegel'in yayınlanmış ilk büyük eseri olan *Tinin Fenomenolojisi* (1807), gören ama kendisini göremeyen, kendi kendisinin farkında olamayan bilincin öz bilince doğru evrildiği diyalektik farkındalık sürecini fenomenolojik olarak betimlemektedir.<sup>13</sup> Kendinde nesnenin ne olduğu sorusundan başlayan fenomenoloji<sup>14</sup>, doğal bilincin kendi üzerine reflektif biçimde katlanarak kendine dair öz farkındalık kazanması ve felsefi bilince dönüşmesiyle tamamlanır. Bilinç yeni bir aşamaya yükselirken kendini nesneleştirip bir önceki aşamadaki deneyiminin içsel koşullarını ve hatalarını öğrenmektedir. Hegel, insanı anlamak için tözsel ve tikel bir yerden, doğal varlığın kendisinden başlayarak evrensel ve tümele ulaşmayı, sondaki bütünün bilgisiyle yeniden başlangıca dönerek bilincin bu döngüsel süreçteki deneyimini açıklamaya çalışır. Bütünün bilgisi kazanıldıktan sonra parçadan yola çıkılarak aşama aşama yeniden bütüne ulaşılmaktadır.

12 Alman idealizmde kendilik bilinci tartışmaları için bkz. Robert B. Pippin, *Hegel's Idealism The Satisfactions of Self-Consciousness*, (Cambridge University Press, 1989), 1. Bölüm. Feohmi Ünsalan, *Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme* (Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2015).

13 Tülin Bumin, *Hegel Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 84.

14 Frederick Beiser, *Hegel*, çev. Seçim Bayazit (İstanbul: Alfa Yayınları, 2005), 92.

Hegel, bilinci açıklayabilecek sabit bir görüş geliştirmekten ziyade bilinç deneyimlerinin diyalektik dönüşümünü kendi devingen canlılığı içinde betimlemeyi tercih eder. Onun sistemi bilincin aşamalarına dair bir farkındalık yaratılması üzerine inşa edilmiştir. Hegel, insan bilincini tarihsel boyutuyla bütünlük içerisinde ve tinsel üretimleri göz ardı etmeden anlamaya çalışır. Kitabın başlığında da yer alan ‘tin’ kavramını Alexandre Kojève şu şekilde açıklar: “Doğaya oranla duyu-üstü ve aşkın olan tin, verilmiş dünyada insan tarafından gerçekleştirilen olumsuzlayıcı (yaratıcı) eylemdir.”<sup>15</sup> Hegel *Tinin Fenomenolojisi*’nde insanın doğa üzerinde, doğayı kendisine zemin olarak gerçekleştirdiği yaratıcı/üretici eylemleri, tarihsel bir bütünlükle incelemektedir. Tinin içerisinde gerçekleşen her şey sürekli hareket halindedir ve tüm varlığı da bu tarihsel hareketinden ibarettir.<sup>16</sup> *Fenomenoloji*’de sanat, din, siyaset gibi alanlar üzerinden tinin kendisini açığa çıkarma biçimleri ele alınmaktadır. Öte yandan bu süreç, bilincin kendi evriminin, çok katmanlı varlığının farkına varmasının tarihini oluşturur.

*Tinin Fenomenolojisi*’nde öncelikli olarak ‘Bilinç’ başlığı altında nesnenin ön planda olduğu ve öznenin tam anlamıyla sürece dahil olmadığı doğal bilinç hali ele alınmaktadır. Sonrasında bilincin kendi öznelliğinin farkına vardığı açılım ‘Kendilik Bilinci’ aşamasında değerlendirilmekte, bu öznelikten tekrar nesneye yönelen hareket ‘Akıl’ dolayımıyla toplumsallığa dönerek ‘Tin’ ve ‘Din’ başlıkları altında tartışılmaktadır. Bilincin kendi nesnel varlığının farkına varmak için çeşitli açılımları olan sanat, din, siyaset kronolojik yaklaşımla değil, mantıksal bir ilişkiyle bütünlüklük kazanır. Hegel’in düşüncesinde temel olarak “doğrunun töz olduğu kadar özne olduğu” fikri yer almaktadır.<sup>17</sup> Pagan inanıştan Hristiyanlığa, monarşiden cumhuriyete, tüzel kişilikten vatandaşlığa geçiş; bilincin kendi varlığını etik, siyaset, sanat, din vb. biçimlerde dışa vurması özne-nesne özdeşliği arayışı olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmada kendilik bilinciyle komedi metinlerini yorumlayan bir model geliştirmeyi hedeflediğimiz için konuyu Hegel’de bütünü bilgisi ve kendilik bilinciyle sınırlandıracağız.

## Bütünün Bilgisi-Kendilik Bilinci

Hegel’e göre birey diyalektik bir çifte doğaya sahiptir. Özgür bir etkinliktir fakat kökensel olarak belirli bir varlık taşıyıcı; ‘kendinde’ ve ‘kendi için’dir.<sup>18</sup> İnsanın ‘kendinde’ olması, doğa tarafından verili olan biyolojik varlığına işaret eder; ‘kendi için’ olması ise toplumsal yapıda bir konum edinmek için bilinçli olarak yapıp ettikleri anlamına gelir. Hegel insanın töreler, alışkanlıklar ve düşünme yollarıyla karşıtlık içerisinde özgür bir etkinlik olduğunu ifade eder.<sup>19</sup> Dolayısıyla insan, ancak toplumsal yapı içerisinde *kendi için* var olabilir. Öte yandan *kendinde* kavramı, sadece insanın diğer varlıklardan ayrı olarak ‘*kendi başına*’ olduğu anlamına gelmez.

15 Alexandre Kojève, *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 28.

16 Albayrak, *Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşknlık*, 115.

17 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 15.

18 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 127.

19 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 124.

Hegel'in düşünme biçiminde varlıklar ancak başka varlıklarla ilişki içerisinde, birbirlerine bağlı olarak var olabilir. 'Kendinde' kavramı, *potansiyel olan, henüz gelişmemiş, olgunlaşmamış olan* anlamındadır. 'Kendi için' kavramı da yalnızca *öz bilinç sahibi olan* değil, aynı zamanda *belirli bir amaç için eyleyen, organize olan ve gelişen* anlamında kullanılır.<sup>20</sup> Kendilik bilinci, insanın 'kendinde' ve 'kendi için', nesne ve aynı zamanda özne olduğu düşüncesini geliştirmektedir.

Hegel'in iki ciltlik *Estetik Dersleri*'ni İngilizceye çeviren T. M. Knox, önsözde Hegel'in çok sevdiği ayna metaforu üzerinden kendilik bilincini açıklamaya çalışır. Gözün kendisini ancak aynadaki yansımada görebilmesi gibi bilincin de nesnelerin farkında olup onlardan kendisine geri dönebilmekle kendisinin bilincinde olabileceğini söyler.<sup>21</sup> İnsan, hem dışındaki dünyadan başka bir şey olduğunun hem de bu dünyanın bir parçası olduğunun bilincine varabilirse kendilik bilincine ulaşabilir. Dolayısıyla birey olarak sanatçı, hayal gücünü çalıştırarak kendi özneliğini yapıta yansıtır ancak o yapıt, sanatçının parçası olduğu toplumun tininin bir ürünüdür.<sup>22</sup> Bu bakımdan kendilik bilinci, hem dünyayı kendisinin karşısına koymak hem de dünyada kendini yeniden keşfetmek anlamına gelir. Bilinç, özne-nesne ikiliğini kapsayarak aşığı (*aufheben*) anda, Hegelci özdeşliğin reflektif bilincine yaklaşmış olmaktadır. Komediye benliğin sunuluşu ve alımlanışı da bu özne-nesne geçişliliği zemininde gerçekleşmektedir.

Bilincin özne nesne özdeşliği aşamasına yükselebilmesi için kendi çok katmanlı varlığının farkına varması gerekir. Ancak Hegel'in sistemi, başı ve sonu olan düz bir yol değil, döngüsel bir süreçle oluşmaktadır. Dolayısıyla kendilik bilinciyle gerçekleşen her tamamlanma, yeni bir başlangıçtır ve ulaşıldan daha yüksek bir farkındalık mutlaka söz konusudur. İnsan eğer kendilik bilincine ulaşarak bunu toplumsal süreçlerde dışa vurursa nesneleşen özneliği üzerinden kendisini yeniden görebilir ve kendine dair daha yüksek bir farkındalık geliştirebilir. Hegel'in *Fenomenoloji*'de kullandığı yöntem, merkezi bir noktadan başlayarak adım adım kavramın geliştirilmesiyle şekillenmektedir; tikelden tümele, tözden tine, parçadan bütüne ulaşılır. Hegel için doğru, sürecin başlangıcı, sürecin kendisi ve sürecin sonu olan organik bir bütündür.<sup>23</sup> Ancak bu bütünlük bilinç aşamalarındaki parçaların toplamı anlamına gelmemektedir. Hegel için bütün, bilincin diyalektik hareketle ve aşama aşama kendini açığa çıkarıp kendiyile bütünleşmesi sonucunda ulaşılan özne nesne özdeşliğidir. Dolayısıyla bütünün bilgisi, öznenin kendindeki nesneliliği fark ederek kendi varlığını inşa etmesiyle kazanılır.

Bu çalışmada benzer bir yöntem takip edilerek 'kendilik bilinci' kavramı, belirli katmanlarla açıklanmaya çalışılacaktır. Hegel'in yönteminde her bilinç şekli kendi içinde nesnede özdeşlik ve

20 Beiser, *Hegel*, 117.

21 Hegel, *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1*, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler (İstanbul: Payel Yayınları, 2012), XIV.

22 Albayrak, *Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşknlık*, 115.

23 Özcangiller, "Hegel'de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü", 170.

özne ayrım biçimindeki diyalektik hareketle oldukça detaylı biçimde ele alınmaktadır.<sup>24</sup> Ancak burada dramaturjik okuma modeline uyarlanması amacıyla bilinç şekillerinin genel yapısı ve diyalektik düşünme biçimi ortaya konacaktır. İlk olarak nesnenin bilgisiyle şekillenen bilincin bedensel varlığı *duyusal kesinlik, algı ve anlama yetisi* aşamalarıyla ele alınacaktır. Hegel'e göre bilinç, özne nesne özdeşliğini sağlamayamadığı için çelişkiye düştüğünde daha yüksek bir aşamayı zorlayarak varlık sınırlarını genişletmektedir. Dışsal nesnenin bilgisiyle şekillenen bilinç, doğrunun kendi içinde olduğunu fark ederek kendi özneliği üzerine düşünmeye başlar. İkinci aşamada bilincin nesnel varlığı kapsayarak aşması ve kendilik bilinci aşamasıyla özneleşmesi süreci tartışılacaktır. Bilincin nesne ve özne arasındaki hareketi döngüsel olarak her aşamada yeniden ancak daha yüksek bir farkındalıkla tamamlanır. Oyun metinleri üzerinden benzer bir yaklaşımın geliştirilmesi hedeflenmektedir.

### Duyusal Kesinlik, Algı, Anlama Yetisi

Hegel'e göre duyusal kesinlik, doğal bilincin ilk varoluş biçimi, en ilkel halidir. Bilinç, bu aşamada henüz kültürün süzgecinden geçmemiştir. Sadece verili olanı duyular tarafından kaydetmekten ibarettir. Kendi karşısında duranı tekil olarak ve dolaysızca ayırımsamak iddiasıyla yola çıkan, herhangi bir önyargıya saplanıp kalmamak amacıyla olan duyusal kesinlik aşamasındaki bilinç, *“dolayumsuz olanın kesinliği olmayı amaçlar. Sadece tekil, biricik, dile gelmez varlığı gözetir. Duyulur bilinç, kendisini bile tekil olarak kavramaktan acizdir. Dilde ifade bulan bu tümel, düşüncenin en yoksul biçimidir, en üst soyutlamadır.”*<sup>25</sup> Duyusal kesinlik var olanlarla temel duyular aracılığıyla ilişki kurar. Bu tözsel bilinç halinde varlık sadece bir nesne olarak var olur ve herhangi bir dolayımından ya da düşünsel süreçten bağımsız olarak kendini özneye sunar.

Duyusal kesinlik aşamasında varlıkla kurulan ilişki toplumsal pratiklerden, tarih ve kültürden bağımsızdır. Bilincin henüz dolayumsuz ve özsel biçimde hiçbir şey bilmeden şeyin dolayımını bilgisine sahip olduğunu iddia ettiği bu anda tek referansı 'bu', 'şimdi' ve 'burada'dır; dolayısıyla duyusal kesinlik aslında "hiçbir anlama gelmez, sadece şeylerin var olması"dır.<sup>26</sup> Deneyim anı, duyusal kesinliğe en doğru ve kesin bilgi olarak görünmektedir. Nesne, eksiksiz olarak karşındadır, bilinç ise kendi tarafından 'Ben' olarak vardır. Ancak burada *“özne olarak 'Ben', karmaşık bir tasarım, 'şey'de çeşitli belirlenim imlerini taşımaz, bu arı varlık, yalın dolaysızlık onun gerçekliğini oluşturur.”*<sup>27</sup> Bilinç, karşındaki varlığı, kendi durduğu yerden algılasa da henüz ne özne ne de nesne 'karmaşık bir tasarım' değildir, kavramsallaşmamıştır. Duyusal kesinlik anında bilinç, salt *kendinde* olanla ilişki içindedir, *kendi için* harekete geçemez çünkü

24 Hegel'in *Fenomenoloji*'de tartıştığı bilinç şekillerinin diyalektik akışı ve metnin yakın okuması için bkz. İhsan Berk Özcangiller, *Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu* (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi), 2016.

25 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 23.

26 Terry Pinkard, *Hegel's Phenomenology The Sociality of Reason* (Cambridge University Press, 1996), 24.

27 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 45.

kendisini tam anlamıyla bulunduğu dünyadan ayırmış değildir. Kendisini 'Ben' olarak ifade edebilse bile nesnesine gömülü, dolaysız bir varlık olarak oradadır.

Duyusal kesinlikte yer alan mutlak duyusal bilinç, algı aşamasıyla birlikte nesnelere kendilerine özgü belli biçimlerde görülmesini sağlamaktadır. Nesnenin duyusal bilgisine bir genellemeyle hapsolan doğal bilinç, kendinin farkına vararak hem nesnedeki çeşitlilik hem de nesnelere arasında bir ayırma gitmeye başlar. Algı aşamasında şeylerin kendilerine özgü farklılıklarının ayırma varıldığı için duyusal kesinlik, algının ancak özel bir durumu olabilir.<sup>28</sup> Nesneleredeki çeşitliliğe yükselen duyusal farkındalık, algı aşamasında öznenin onlara biçtiği değerlerle bir araya gelir. Nesnelere dolayısıyla, tasarımsal süreçle alımlandığı için algıya dayanan bilgi iki kaynaktan, nesnenin kendisinden ve özne tarafından nesneye atfedilen özelliklerden beslenmektedir.<sup>29</sup> Nesnedeki çeşitliliğin nesnenin kendisinden mi yoksa öznenin mi kaynaklı olduğu algının aşamadığı bir sorundur.

Bilinç, algı aşamasıyla duyusal kesinliğin üzerine çıkarak nesnelere ayırtmaya, tasnif etmeye başlar. Artık tekil olan ve duyumsanan her şey evrensel değildir çünkü nesnelere diğer nesnelere ilişki içerisinde ve farklı özellikleriyle birlikte alınılmaktadır. Algının nesnesi de duyusal kesinliğin nesnesi gibi bir 'Bu'dur ancak algı, nesnelere arasındaki ayırma ve çokluğu içermektedir.<sup>30</sup> Bilinç artık belli başlı özellikleri bir araya getirerek şeylerin önceki aşamadaki evrensel dolaysızlığını ortadan kaldırır. Algı aşamasında da duyusal kaynaklı olan bilinç 'koşullu evrensellik' biçimindedir. Bunun anlamı algının ilkesi olan evrenselliğin kendisiyle-özde evrensellik değil, karşıtı ile etkilenmiş evrensellik olduğudur.<sup>31</sup> Bu aşamada nesne, öznenin bağımsız ve ona duyusal temelde karşıt olarak kendi başına belirlenmiş halde var olur.

Algı aşamasının anlama yetisine yükselmesiyle birlikte nesnelere koşullu evrensel dayalı duyusal bilgisi anlama yetisinin konusu haline gelmekte, düşüncenin bilgisiyle 'koşulsuz evrensel'e dönüşmektedir. Hegel'e göre koşulsuz evrensel algılanamaz çünkü artık düşüncenin alanına geçilerek anlama yetisiyle nesnelere ve doğaya dair bir çıkarım yapılmaktadır.<sup>32</sup> Hegel bu süreçte şeylerdeki çokluğun evrensel birliğini açıklamak için kuvvet kavramını öne çıkarır. Ona göre şeyin tözü yalnızca kuvvet kavramı ile anlaşılabilir ve bu kavram da algıdan sonraki bilinç biçimi olarak anlama yetisine aittir.<sup>33</sup> Anlama yetisiyle birlikte nesnenin kendinde olan varlığı, nesnenin içsel mekanizması düşünülebilir olmaktadır. Bilinç, koşulsuz evrenseli kendisi için nesne kıldığında, fenomenal nesnelere sürekli değişime tabi olan oluş süreçlerinin ardında yatan kuvvet ilişkisini de kavramaktadır.

28 Pinkard, *Hegel's Phenomenology The Sociality of Reason*, 28.

29 Ünsalan, *Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme*, 167.

30 Özcangiller, *Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu*, 84.

31 Özcangiller, *Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu*, 98.

32 Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*, 61.

33 Özcangiller, *Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu*, 99.

Bu aşamaya kadar duyularla bilinen dünya anlama yetisiyle birlikte düşünülebilir olmuştur. Böylece tikel ve tümelin algı kökenli bilgisi aşılarak anlama yetisi sayesinde çokluktaki birliğin diyalektik yapısı düşünülebilmektedir. Anlama yetisi duyusalıktan tamamen sıyrılarak koşulsuz evrenselin birliğini, nesnelereki çokluğu ve onların içsel hareketi olan kuvveti kavrayarak da hala öznelliğinin farkında değildir. Nesneyi kendinden tamamen bağımsız bir öz olarak ele almaya devam etmektedir. Ortaya çıkan çelişkinin kaynağı bilincin halen nesnesi olarak ele aldığı şeyde kendi rolünü görememesi ve nesnesini tamamen kendisine karşıt ve kendisinden bağımsız bir nesnellik olarak düşünmesidir.<sup>34</sup> Duyusal kesinlik, algı ve anlama yetisi aşamalarında bilinç salt nesnenin bilgisi üzerinden biçimlendiği için eksik ve çelişkilidir. Bütünsellikten yoksun kavrayış düzeyini aşmak için kendi öznelliğinin farkına varmalı, kendilik bilinci aşamasına yükselmelidir.

### **Bilinç, Kendilik Bilinci, Tinsel Bilinç**

Bilinç, başlangıçta kendisinden tamamen ayrı bir dış gerçeklik olarak nesnenin bilgisiyle şekillenir. Duyusal kesinlik, algı ve anlama yetisi aşamaları öznenin nesneyle kurduğu ilişkileniş biçimleridir. Ancak anlama yetisiyle birlikte nesnelere içsel koşulları düşünülürken ve bilinç kendi öznelliğini fark etmeye başlamaktadır. Kendilik bilincine geçiş bu dolayısıyla söz konusu olur. Bilinç artık nesnenin bilgisiyle biçimlenen bedensel varlığını kapsayarak aşmıştır. Böylelikle nesnesi ona uzak bir 'kendinde şey' olmaktan çıkmış, öznenin kendi etkinliğine dönüşmüştür. Kendilik bilinci aşamasında öznenin nesnesi bizzat kendisi olmuştur.

Hegel, kendilik bilincini diğer bilinç şekillerinde olduğu gibi üç aşamada ele alır. Anlama yetisi aşamasından sonra kendi öznelliğine yükselen bilinç başlangıçta ben=ben ilişkisiyle sadece kendisi olarak vardır. Dolayısıyla doğadan ve toplumdan yalıtılmış öznelliğin ve bireysellikliğin keşfedildiği durumdadır. İkinci aşamada dış nesnelere olumsuzlanması biçimindeki arzuyla kendini bilir. Dış dünyanın yabancılığını ortadan kaldırmak amacıyla doğal nesnelere olumsuzlayarak kendinin kılar. Üçüncü aşamada kendilik bilincinin tekrar kendisine geri dönmesiyle birlikte nesnesi 'yaşam' olur. Bilinç bu son noktada kendilik bilincinde olan farklı yaşamları, başkalarının arzularını arzulararak kendisinden emin olmaktadır. Hegel'in sisteminde kendilik bilincini var eden arzudur. İnsan için temel olan bu unsur oyun incelemesinde de önemli bir yer tutacağı için ayrıca değerlendirilecektir.

Hegel'e göre 'kendilik bilinci', kişinin kendi konumunu kaydetmesinin ve yeniden farkına varmasının öz-düşünümsel katmanına, kişinin yaptığı şeyleri hesaba katmasına karşılık gelir.<sup>35</sup> Dolayısıyla kendilik bilincine ulaşabilmek için insanın bedensel varlığının yanı sıra toplumsal varlığının da hesaba katılması gerekir. Ancak Hegel'e göre bilinç tinsel olan bir toplumsallığa

34 Özçangiller, *Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu*, 117.

35 Slavoj Žižek, Alenka Zupancic, *Hegel ve Freud Olumsuzlamadan Dürüye*, çev: Erkan Ünal (İstanbul: Encore Yayınları, 2020), 57.

ancak Akıl dolayımıyla Tin biçiminde ulaşmaktadır. Kendilik bilinci aşamasında ise tinselliğe ulaşamamış, yalıtılmış bir toplumsallık söz konusudur. Bu çalışmada kendilik bilincinin farklı bilinçlerle karşılaştığı durum, kapsanarak aşılması gereken toplumsallık biçiminde değerlendirilecektir. Oyunlardaki karakterlerin başkaları tarafından bilinip tanınmak için verdiği mücadele, insanın farkına varıp aşması gereken toplumsal varlığıdır. Bedensel varlığın yanında bu şekildeki yalıtılmış toplumsal varlığın kapsanarak aşılmasıyla tinsel bilince ve özne nesne özdeşliğine ulaşılabacaktır.

Kendilik bilincinde olabilmek kendiyi çelişmeyi, kendindeki eksiklik ve hataları görebilmeyi gerektirir. Duyusal kesinlik ve algı momentlerinde nesnenin bilgisiyle şekillenen bedensel varlığın dışına çıkılamaması gibi kendilik bilincinde de öznenin kendini bilmesiyle şekillenen yalıtılmış toplumsal varlığın dışına çıkılamaz. Bu aşamada bilincin tek hakikati, toplumsal yapıda nasıl bilinip tanındığının bilgisi ve öznelliğidir. Oysa insan, karşısındaki nesnenin bilgisiyle öznelliğini biçimlendirir ve aynı zamanda toplumsal yapıyı oluşturan bir nesne olarak bütünü parçasıdır. Dolayısıyla bilinç, kendisinin dışına çıkarak toplumsal varlığını da görebilmeli; kendini başkasında tanıyarak sonrasında tekrar geriye dönmeli ve kendinin farkına varabilmelidir. Bilinç ancak bu biçimde kendi öznellik sınırlarını da aşarak tinsel bilince yükseltilir.

Bilincin bu son aşamaya ulaşabilmesi, *kendinde* ve *kendi için* varlığa yükseltilmesi için bedensel, zihinsel ve toplumsal varlığına uzaktan bakabilmesi, yani kendisine mesafe alabilmesi gerekir. Hegel'e göre kendilik bilinci, bilincin, başkasına baktığı gibi kendisine nesne olarak bakabilmesinden geçmektedir: "*İçinde tanıdığım şey, benim için nesne olduğundan, onda kendim için aynı zamanda genel olarak bir başka öz-bilinç biçiminde bulunurum, öyle bir öz-bilinç ki, o nesnede tikel bireyselliğinden, doğallık ve olumsallığından yabancılaşmıştır.*"<sup>36</sup> Kendilik bilinci, kendine bir yabancı olarak bakabilmek, Rimbaud'nun ifadesiyle 'ben bir başkasıdır' diyebilmektir. Çünkü bireysellik, kendindeki evrensel başkalığın, öznellik ise kendi nesnelliğinin farkına varılmasıyla gerçekleşebilir. Hegel'in kurduğu yapıyı özetlemek gerekirse ilk momentte nesnenin duyusal bilgisiyle biçimlenen tekil birey *kendinde* evrensel, kendine özdeştir. Daha sonra *kendi için* var olan, özdeşliğini yitirerek kendinden ve nesnesinden ayrılan ve bu biçimde öznelliğini kurgulayan bilinç söz konusu olur. İlk aşama bilincin *kendinde* varlığı; ikinci aşama bilincin *kendi için* varlığıdır. Hegel için kendilik bilincinin tamamlanması ancak *kendi için* olan öznenin yeniden *kendinde* olana dönmesiyle, bu ikisinin sentezlendiği diyalektik bir geçişlilikle mümkün olabilir.

Gündelik yaşamda 'benlik' kendisini bir başkasında keşfeder. Bilinç ancak başkasıyla kurduğu ilişkiyle kendisini tanıyabilir. O an başkasının bilinci kendi bilinci olur, bir aynada kendini görmesi gibi başkasıyla kurduğu ilişkide kendisinin farkına varır. Bu aşamada bilinç,

36 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 22.



*kendinde* olmaktan çıkıp *kendisi için* olmaya başlar. Ancak bilinçli oluş, yani '*kendisi için*' oluş, daha önce aydınlattığı nesnel gerçekliği kendi içinde bulundurur.<sup>37</sup> İnsanın bedensel varlığının kapsanarak aşıldığı ve toplumsallığa yükseldiği yerde bilinç, artık kendilik bilincinden tinsel bilinç aşamasına evrilmektedir. Hegel tinsel bilinci toplumların etik yaşamlarında, dinsel uygulamalarında, siyasi alandaki faaliyetlerinde detaylı biçimde ele almaktadır. Ancak bu çalışmada tinsel bilinç ifadesiyle bilincin kendi bedensel ve toplumsal varlığını komedi metinleri üzerinden aşmasına ve bu biçimdeki özne nesne özdeşliğine dikkat çekilmektedir.

Kendilik bilincinin nihai amacı bilinç ile nesnel varlık, kavram ile şey arasındaki farklılığı aşma arzusudur. Bu arzu sadece amaca egemen olmakla, nesneyi elde etmekle tatmin edilemez; 'kendisinin bilinci'nin arzu eden bir bilince ve bu arzuyu tanıyan bir bilince bölünmesi sayesinde tatmin edilebilir.<sup>38</sup> İnsan, kendi bilinci ile diğerlerinin aynı dinamiklerle ve aynı sınırlar içerisinde birlikte var olduğunu anladığı zaman 'Ben' ile 'biz' arasındaki sınır, diyalektik bir geçişlilikle yeniden çizilmekte; 'Ben olan Biz' ile 'Biz olan Ben' arasında yeni bir ayırmda özdeşliği beraberinde getirmektedir. Tikel Ben'lerin bir araya gelmesiyle oluşan tümel Biz, kendilik bilincinin tinsel bilince dönüşerek öznelerarasılık biçiminde ifade edilmesini mümkün kılmaktadır. Komedi metinleri üzerinden nesneleştirilen bilinç biçimlerinin okur ve yazar tarafından tanınması; insanın bedensel, zihinsel ve toplumsal varlığının yanında arzunun farkına varılmasıyla öznelerarasılık ilişkisi üretecektir. Ancak bu aşamaya ulaşmak için kendilik bilincinin itici gücü olan arzu faktörü üzerinde ayrıca durulması gerekmektedir.

## Hayvani ve İnsani Arzu

Hegel kendilik bilincini açıklarken kendi öznelliğine kapanan bilincin ben=ben durumundan arzuyla birlikte çıktığını ifade eder. Kendinin farkına varan bilinç, ilk olarak nesnelere doğrudan olumsuzlamaya sonrasında da farklı arzuları arzulamaya yönelmektedir. Hegel'e göre kendilik bilincinin kendiyile özdeş olmaya yönelik arzusu, Akıl dolayısıyla Tin aşamasında farklı biçimler olarak din, sanat, siyaset gibi alanlarda açığa çıkmaya devam etmektedir. Ancak bu çalışmada arzunun temel durumu, tinselliğe yönelik koşulu ele alınmaktadır. Hayvani ve insani biçimlerde ifade edilen arzu, 'efendi köle diyalektiği'<sup>39</sup> bağlamında nesnelere kendisine ve başka öznelerin arzusuna yönelik arzuyu kapsamaktadır. Oyun incelemesinde karakterler üzerinden görünür kılıncak bilinç biçimleri bu arzularla birlikte değerlendirilecektir. İnsani ve hayvani arzu, insanın *kendinde* olan ve *kendi için* olan varlığıyla birlikte kapsanarak aşılması gereken bir unsur olarak konumlandırılacaktır.

37 Nejat Bozkurt, *Hegel* (İstanbul: Say Yayınları, 2009), 36.

38 Jean-François Kervegan, *Hegel ve Hegelcilik*, çev. İsmail Yerguz (Ankara: Dost Yayınları, 2011), 65.

39 Hegel'in kültürü kuran mücadele olarak gördüğü efendi köle diyalektiği, hayvani ve insani arzuyla ilişkili biçimde değerlendirilebilir. Bu karşılaşmada köle doğal varlığını, yani bedenselliğini sürdürürebilmek için hayvani arzuyla hareket eder. Onun için önemli olan tek şey yiyecek, çiftleşip hayatta kalmaktır. Efendi ise başkaları tarafından saygın biri olarak bilinip tanınmak için bedensel varlığını tehlikeye atar, toplumsal varlığını kazanmak için insani arzuyla mücadele eder. Hegel için efendilik ve kölelik, bilincin farklı yansımalarını oluşturmaktadır.

Fichte'ye göre bilinç, ilk olarak fiziksel dünyayla kurulan arzu ilişkisinin farkına varmaktadır.<sup>40</sup> Neden arzu duyduğumuzu, arzulararak ne yaptığımızı düşünmeye başladığımızda kendi bedensel ve düşünsel yapımızın kurgusuna ulaşırız. 'Arzu duyan Ben' doğal bir canlıdır. Arzu, ilk olarak organik yaşamın korunması ve devamlılığı için vardır. Dolayısıyla insanın sahip olduğu arzu, temelde doğal, hayvani arzulardır. Arzudan yoksun olan bir taş veya bir bitki kendinin bilincine ulaşamazken hayvan ise neyi istediğini bilerek kendindeki bu eksikliği gidermek için harekete geçer. Dolayısıyla hayvan, kendisinin biyolojik ve duysal varlığını bilmektedir. Biyolojik varlığın sürdürülmesi için yeme içme, barınma, çiftleşme ve türün devamlılığı yönündeki bütün güdüsel eylemler bu arzudan kaynaklanır.

Hayvani arzu, canlılığın temel koşulu olduğu için insani varoluş için zorunlu ama yeterli değildir. Bu arzu, sadece canlılığın sürdürülmesine ve biyolojik varlığa yönelik olduğu için sınırlıdır, doğal nesnelere bağımlıdır ve onları aşmayı başaramaz:

*"Hayvan, hayvansal isteğinde olumsuzlanmış doğanın üstüne, bu isteğinde doyuma ulaştığı anda, yine doğanın içine düşmek için yükselir. Bundan dolayı hayvan ancak kendinin duygusuna-duyuşuna ulaşabilir, kendinin bilincine ulaşamaz, ben diyemez."*<sup>41</sup>

Bireyin özne olabilmesi, 'Ben' diyebilmesi için kendisini verili dünyadan ayırması, şeylerle arasına mesafe koyabilmesi gerekir. Oysa hayvan, şeylere bağımlıdır. Kendi bedensel varlığını vücut olarak aşamaz, kendisini seyredilebilir için kendisiyle arasına mesafe koyamaz. Hayvani arzuyu bilincin duysal kesinlik aşamasında verili nesnelere edilgen bir şekilde tutulup kalmasıyla karakterize etmek mümkündür.

İnsani arzu için bilincin kendisini öteki kılığında görüp başkaları üzerinden benliğini kurabilmesine ve aynı anda kendiyi başkası arasında bir sınır çizebilmesine imkan tanıyan bir arzuya ihtiyaç vardır.<sup>42</sup> Bilinç kendini ancak başkaları dolayısıyla tanıyabilmekte; başkalarını da kendi benliğinden hareketle algılayabilmektedir. Dolayısıyla insani varoluş, kendi tekilliğinden çıkarak tümele ulaşmayı hedeflemektedir. J. Hyppolite, öznenin kendisini nesnede fark ederek kendi fiziksel sınırlarını aştığını, bu şekilde öznenin kişisel varlığının da evrensel arzuya dönüştüğünü vurgular.<sup>43</sup> Bu arzu, özünde, verili varlığın sınırlarını aşarak başkası tarafından tanınmaya yönelmiştir. İnsani arzu, hayvani arzuda olduğu gibi nesnelere tüketip yok etmektense kendinin kılmak niyetindedir. Böylece insan, kendi maddi varlık sınırlarını ve tekilliği aşacaktır.

İnsani arzunun odağında, doğal varlıklardan ziyade toplumsal yapıda bilinip tanınma ve saygınlık kazanma fikri yer almaktadır. İnsanın kendi doğal varlığını aşması için arzunun

40 Scott Douglas Jenkins, *Self-Consciousness and Agency in Hegel's Phenomenology of Spirit* (Princeton University, 2003), 75.

41 Kojeve, *Hegel Felsefesine Giriş*, 43.

42 Ünsalan, *Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme*, 179.

43 Jean Hyppolite, *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit* (Northwestern University Press, 1974), 452.

doğal olmayan bir şeye, isteğin kendisine yönelmesi; insanın başka bir arzuyu, başka bir Ben'i istemesi gerekmektedir.<sup>44</sup> Çünkü bilincin hedefi, başkası ile kendisi arasındaki diyalektik dolayım üzerinden kendi dolaysız bilgisine sahip olmaktır. Öte yandan bilinç, başkalarının arzularını da arzulamaktadır. Bu arzu, esasında toplumsal yapıdaki konumun tanınmasına ve kabul görmeye yöneliktir. Önemli olan, arzu nesnesinin (burada nesne ile bir meta değil, manevi değer ve konum kast edilmektedir) başkaları tarafından arzulanıyor olmasıdır; çünkü herkesin arzuladığı şeyi elde etmek, '*herkes tarafından tanınmak*' anlamına gelecektir.

Sonuç olarak insan, biyolojik ihtiyaçtan veya kullanım değerinden ziyade başkaları arasında kendi benliğini ortaya koyabilmeyi ve itibar görebilmeyi istediğinde, hayvani arzu boyutunu aşan insani arzu alanına girmiş olmaktadır. İnsani arzu ile hayvani arzu arasındaki en büyük fark, insanın 'doğal verili varlık' yerine toplumsal değerlere ve tanınmaya yönelik ilgisidir. Hegel'in 'kendilik bilinci' kavramıyla aynı zamanda bu arzu biçimlerine yönelik bir farkındalık geliştirilmelidir; çünkü bilincin bedensel ve toplumsal varlığı bu arzu dinamikleriyle açığa çıkmaktadır. Oyun metinlerinde karakterler üzerinden görünür kılınacak bu arzu biçimlerinin kapsanarak aşılmasıyla özne nesne özdeşliği ve öznelerarasılık ilişkisi kurgulanacaktır.

### **Kendilik Bilinci Kavramıyla Dramaturjik Okuma Modeli**

Hegel'in kendilik bilinciyle ilişkili komedi yorumu, din ve sanatta olduğu gibi üç aşamalı diyalektik sistem üzerinden şekillenir ve her aşamada soyut tanrısal öz, somut olana indirgenir/yükseltilir.<sup>45</sup> Hegel'in komedi yorumu felsefi sisteminde Tin'in bir aşaması olarak Eski Komedyaya ve bu gösterilerdeki oyunculuk performansı üzerinden biçimlenmektedir. Bu çalışmada ise komedi metinlerine yönelik bir yaklaşım geliştirilmeye çalışıldığı; yazar-metin-okur ilişkisi üzerinden özne-nesne özdeşliğinin sağlanması düşünüldüğü için Eski ve Yeni Komedyaya'dan birer oyun tercih edilmiştir. Aristophanes'in *Eşekarları* ve Menandros'un *Huysuz Adam* adlı eserleri üzerinden yapılacak incelemeyle metinlerde insanın kendisini nasıl yansıttığı gösterilmeye çalışılacaktır. Hegel'in bilinci ve kendilik bilincini açıklarken kullandığı momentlerin izdüşümü oyunlara uyarlanarak karakter üretimi bağlamında değerlendirilecektir. Bu okumayla ulaşılmak istenen metin dolayımıyla yazar ve okurun kendi nesnel olan öznelliklerinin farkına varabilmesidir. Komedi oyuncusunun seyirciyle birlikte kendisine gülmesine benzer şekilde yazar, metin, okur ilişkisinde de 'doğrunun töz olduğu kadar özne olduğu'nu bilmekten kaynaklı gülme tepkisi söz konusu olabilir. Komedi dolayımıyla kendi nesnel olan öznelliğini fark ettiği için gülen insanlar, öznelerarasılık zemininde bir araya gelecektir.

44 Bumin, *Hegel Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi*, 30.

45 Dinsel alanda Stoacılık, Kuşkuçuluk, Mutsuz Bilinç; sanatsal alanda Sembolik, Klasik ve Romantik Sanat; Yunan sanatında Epik, Tragedya ve Eski Komedyaya ile temsil edilen soyut tanrısal öz, somut maddi varlığa indirgenir. Ancak indirgenen bu içerik daha yüksek biçim ve kavramsal yapıya yükseltilerek var olmaya devam etmektedir. Hegel'in diyalektik hareketini ifade eden *aufhebung* kavramı hem yükseltme hem de indirgeme anlamına gelmektedir.

İnsanın *kendinde* olan ve *kendi için* olan varlığı esasında nesne ve öznenin bilgisiyle biçimlenmektedir. Bilinci açıklarken ele aldığımız aşamalar, insanın *kendinde* olan varlığı, nesnellikle ilişkilidir. Duyusal kesinlik, algı ve anlama yetisi aşamasında bilinç sadece karşısındaki nesnenin bilgisine sahiptir. Kendilik bilinci ise insanın kendi öznel varlığını bilmesiyle gerçekleşir. İnsanın toplumsal yapı içerisinde başkalarının farkında olarak yapıp ettikleri *kendi için* varlığıyla ilişkilidir. Bu kavramları komediye uyarlayacak olursak *Huysuz Adam* ilk bakışta bilincin nesneyle ilişkisi üzerinden değerlendirilebilir çünkü dramatik çatışma sevdiği kızla (nesne) evlenmek isteyen genç ve buna engel olan huysuz adam arasındadır. *Eşekarları* ise kendilik bilincinin kendi öznelliğini bilmesiyle ilişkilendirilebilir çünkü çatışma yarığcı olmak isteyen (özne) ve buna karşı çıkan kimseler arasındadır. Ancak Hegel'in sisteminde bilinç ve kendilik bilinci, nesnellik ile öznellik arasında farklı özdeşlikler kurmaktadır. Bu oyunlarda da nesne ve öznenin bilgisi, bir ayırmadan yola çıksa da özne ve nesnede farklı özdeşlikler oluşturur.

Karakterler üzerinden incelenecek oyunlar, Hegel'in diyalektiğiyle ilişkili biçimde üç başlıkta ele alınacaktır. Bedensellik başlığı altında Hegel'in *kendinde* olanla birlikte açıkladığı bilincin 'duyusal kesinlik', 'algı' ve 'anlama yetisi' aşamaları üzerinden ilerlenecektir. Bu durumda temsil edilen karakterler edilgen biçimde duyusal ve maddi varlığın seyrine dalıp nesnenin bilgisinden yola çıkarak hayvani arzularıyla sürüklenmektedir.<sup>46</sup> Toplumsallık başlığı altında ise *kendi için* olanla birlikte kendilik bilinci fikri yol gösterecektir. Bu durumda öznellik manevi değerler üzerinden, insani arzuyla bilinip tanınmak ve başkalarının arzusunun arzulamakla kurgulanır. Dolayısıyla toplumsal yapıyı ve kendi saygınlığını gören ve bunu başkalarına seyrettiren karakterler söz konusudur. Üçüncü başlıkta ise bedensellik ve toplumsallığın nasıl kapsanarak aşıldığı ve sentezlenerek yansıtıldığı üzerinde durulacaktır. *Kendinde* olan ve *kendi için* olanın bir arada olması oyunlardan örneklerle tartışılacak; yazar-metin-okur arasında kurulabilecek ilişkisellik, özne nesne özdeşliği bağlamında değerlendirilecektir.

## Bedensel Açıdan Karakter Üretimi

İnsanın *kendinde* olan varlığını yansıtan karakterler, salt karşısındaki nesnenin bilgisine sahip bilinç biçimini temsil etmektedir. Dolayısıyla oyunlarda kendi öznelliğinin farkında olmayan, hayvani arzularıyla duyusal varlığının seyrine dalan karakterler söz konusudur. Ancak duyusal kesinlik, algı ve anlama yetisi aşamaları hatırlanacak olursa bilinç, nesnenin

46 Hegel'e göre bilinç, özbilinç aşamasına ulaştıktan sonra arzuların farkında olur. İlk aşamada hayvani arzu şeklinde nitelendirdiğimiz ben=ben durumu, ikinci aşamada başkalarının arzularını arzulayan "insan arzu" söz konusudur. Dolayısıyla Hegel'e göre duyusal kesinlik ve algı aşaması, arzunun farkında değildir. Ancak komedide karakter dolayısıyla temsil edildiği, karakterin kendisi göremese de okur ve yazar farkında olduğu için hayvani arzuyu duyusal kesinlikle ilişkilendirildi. J. Loewenberg de karakterin tek bir arzuya kapanmış olmasını, dille ifade edilemeyen duyusal kesinliğin temsili biçiminde değerlendirir. Loewenberg, "The Comedy of Immediacy in Hegel's Phenomenology", 25. Gary Saphiro ise Yunan kültürün Dionysosçu uygulamalarını "şimdi" ve "burada" olan katılımcı deneyim nedeniyle duyusal kesinlikle ilişkilendirir. Shapiro, "Hegel's Dialectic of Artistic Meaning", 27.

bilgisi üzerinden kendisine geri dönmektedir. Oyunlarda da kendi maddi varlığının, mal ve mülkünün bilincinde olan karakterler, duyuşsal varlığının seyrine daldığını fark ederek kendine geri dönerler. İlk durumda nesnenin bilgisine dalan, ikinci durumda bu bilgi üzerinden kendi öznelliğine dönen karakterler açığa çıkmaktadır. Ancak bilincin hareketi her iki biçimde de nesnenin bilgisi üzerinden şekillendiği için karakterlerin kendi öznel varlıklarına dair bilgisi bulunmamaktadır.

Menandros'un *Huysuz Adam*'ında Sostratos tüm uyarılara rağmen insanları sevmeyen Knemon'un kızıyla evlenmek ister. Knemon'un üvey oğlu Gorgias'la arkadaş olur, köylü kılığına girip işlere yardım eder. Kurban yemeğine davet etmek için uşasını Knemon'a yollar ancak ne yaparsa yapsın huysuz adamı ikna edemez. Knemon'un değişimi üvey oğlu Gorgias'ın yardımıyla gerçekleşir. Huysuzluğundan dolayı herkes kaçarken bir tek Gorgias, kendisine yaptıklarına rağmen canını tehlikeye atarak Knemon'u düştüğü kuyudan çıkarır. Oyunun sonunda Sostratos, Knemon'un kızıyla; Gorgias ise Sostratos'un kardeşiyle evlenir.

*Huysuz Adam*'da nesnenin bilgisiyle hayvani arzuya kapanan, bu nedenle kendi öznelliğini unutan karakter temsilleri Sostratos ve varlıklı babası Callipides'tir. Sostratos, Knemon'a rağmen sevdiği kızla yakınlaşabilmek, nesnesini elde edebilmek için köylü kıyafetleri giyerek kendi ifadesiyle "bir işçi gibi"<sup>47</sup> tarlada çalışır. Kendi öznelliğinin bilincinde olmadığı için kentli ve varlıklı bir aileden geldiğini hesaba katmadan kendini küçük düşürmektedir. Sostratos'un bilincinde sadece karşısındaki nesnenin, yani sevdiği kızın bilgisi bulunmaktadır. Kuyuya düşen Knemon'a yardım edilirken kendisine bir ip verilir ancak Sostratos sevdiği kıza bakarken tuttuğu ipi üç kez kaçıırır, sonrasında da ipi bırakıp kıza öpmeye çalışır.<sup>48</sup> Babası Callipides de duyuşsal varlığını seyreden karakter biçiminde temsil edilmektedir. Toplumsal yapıda ciddi bir anlamı olan kurban törenine geç kalınca "Beni beklememişler, kuşkusuz; koyunu silip süpürüp çoktan tarlanın yolunu tutmuşlar."<sup>49</sup> şeklinde söylenir. Callipides dini önemi oldukça fazla olan bu ritüeli sadece 'koyun yemek' biçiminde görmektedir. Kentin önde gelenlerinden biri ve oğlunu evlendirecek olan bir baba olmasına rağmen kendi öznelliğini bilmemektedir. Köylülerin arasında ve bir tapınakta olduğunun farkında değildir çünkü bilinci salt karşısındaki nesnenin, yani koyunun duyuşsal bilgisi düzeyindedir.

Aristophanes'in *Eşekarıları*'nda ise temel çatışma yargıçlık mesleğine takıntılı olan Philekleon ile onu bu sevdadan vazgeçirmek isteyen oğlu Bdelykleon arasındadır. Çözüm olarak Philekleon'un kendi evinde yargıçlık yapmasına karar verilir. Evin köpeğinin peynir aşırmasının ardından mahkeme kurulur ancak Philekleon, yargıladığı köpeği idam etmek isterken yanlışlıkla beraat kararı verince meslekten soğur. Oyunun son bölümünde hukuku ayaklar altına alıp sarhoş olduğu sofrada kavga eder, bir cariyei kaçırıp evinde alem yapar.

47 Menandros, *Huysuz Adam*, çev. Canan Şentuna (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2001), 41.

48 Menandros, *Huysuz Adam*, 47.

49 Menandros, *Huysuz Adam*, 51.

*Eşekarıları*'nda duyuşal varlığını seyreden karakter temsili Philekleon ve yaşlı yargıçlardan oluşan Eşekarıları Korosu ile yansıtılır. Philekleon yargıçlık tutkusundan vazgeçtikten sonra hayvani arzu ve karşısındaki nesnenin bilgisiyle hareket etmeye başlar. Kentin ileri gelenleriyle oturduğu sofrada sarhoş olur, bir sığa gibi hoplayıp zıplayarak yellenir.<sup>50</sup> Kaçırıldığı cariye kıza, oğlu öldükten sonra kendisini satın alacağını, kölelikten kurtarıp dişi domuzcuğu yapacağını söyler.<sup>51</sup> Philekleon kendi öznelliğini, yaşlı bir baba ve bir yargıç olduğunu görememektedir. Duyuşal varlığın seyrine daldığı için sadece karşısındaki nesnelere; yemekleri, içkiyi ve cariye kızı bilmektedir. Benzer bir temsili Eşekarıları Korosu'nda görebilmek mümkündür. Philekleon için yardıma geldiklerinde iğneleriyle kölelere saldırırlar. Taşıdıkları fitili elleriyle söndürdüğü için bir çocukla kavgaya tutuşurlar.<sup>52</sup> Hem yaşlı hem de yargıç olmalarına rağmen tek bildikleri saldırmak ve kavga etmektir. Onlardaki 'yargılama tutkusu' kendi öznelliklerinin farkında olmalarına engel olmaktadır.

J. Loewenberg'e göre temsil edilen karakterin tek bir arzuya kapanmış olması duyuşal kesinliğe işaret eder.<sup>53</sup> Salt duyuşal varlığını seyreden, farkında olmadıkları hayvani arzuya edilgen biçimde tutulan karakterler seyredişinden başka bir şey düşünemez. Bilincin duyuşal kesinlik biçimi, karşısındaki nesneye evrensel bir içerik verir, oyunlarda da karakterler 'Bu' nesnenin kesinliğinden emindir. Ancak bilincin algı aşamasıyla nesnelereki çokluğun duyuşal farkındalığı söz konusu olur. Bilinç, algıyla birlikte şeylerin ne olduğuyla değil ne tür şeyler olduğuyla ilgilenmektedir.<sup>54</sup> Anlama yetisiyle de bilincin kendi varlığı ile nesnelere arasında bir ayrıma gidilir ve kendisi dışındaki gerçeklik 'koşulsuz evrensel' biçiminde düşünülür. Bilincin bu aşamasını temsil edilen karakterler maddi varlıklarının, kendine ait olan mal ve mülkün farkında olup bunu korumaya ve geliştirmeye çalışırlar. Karakterler önceki aşamada edilgen biçimde tek bir arzuya ve nesneye tutulmuşken artık nesnelere arasındaki ayrımı görebilmekte, kendisine ait olan maddi varlığı seyredebilmektedir. Ancak bu aşamada da bilinç nesneden hareketle kendi öznelliğine döner. Dolayısıyla karakterler henüz toplumsal yapıda edindiği konumun ve kendi öznelliğinin farkında değildir.

*Huysuz Adam*'da Knemon'un köyden uzak bir dağ evinde, sınırlarını çekerek kendine ait bir yaşam kurması maddi varlığını seyreden karakter biçimine örnek gösterilebilir. Yaşlı Knemon "odun taşıyarak, toprağı belleyerek, durmadan çalışarak"<sup>55</sup> varlığını büyötmeye çalışır. Hizmetçi kız su kovaşını kuyuya düşürdüğünde malını kaybettiğı için öfkelenir, çapayla kuyuya eğilir. Knemon kendi öznelliğinin farkında bir karakter olsa, o yaşta dengesini kaybedip kuyuya

50 Aristophanes, *Eşekarıları*, çev. Sebahattin Eyüboğlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966), 105.

51 Aristophanes, *Eşekarıları*, 107.

52 Aristophanes, *Eşekarıları*, 27.

53 J. Loewenberg, "The Comedy of Immediacy in Hegel's Phenomenology" *Mind*, Jan., Oxford University Press, 1935, Vol. 44, No. 173 (Jan., 1935), 25.

54 H. S. Harris, "Bilinç", çev. Emre Ebetürk, *Alman İdealizmi 2 Hegel* içinde, ed. Güçlü Ateşoğlu (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2021), 171.

55 Menandros, *Huysuz Adam*, 21.

düşme ihtimalini düşünüp vazgeçerdi ancak onun aklında sadece maddi varlığı bulunmaktadır. Kurban töreni için kendisinden kazan istemeye geldiklerinde de “*benim sığır kurban ettiğimi ve sizin gibi davrandığımı mı sanıyorsun?*”<sup>56</sup> diyerek kapıyı kapatır. Komşularından nefret etmesi, dini törenlerin toplumsal anlamını görememesi kendisi ve diğerleri arasındaki ayrımla ilgilidir. Anlama yetisinin kendisi dışındaki her şeyi ‘koşulsuz evrensel’ biçiminde ele alması benzer biçimde Knemon kendisiyle başkaları arasında net bir ayrıma gitmiştir. Kendisinin dışındaki herkesi algıladığı değil düşündüğü biçimde görmekte, sadece elde ettiği maddi varlığı büyütüp geliştirmeyi istemektedir.

*Eşekarıları*’nda ise Philekleon, kendi evinde yargıçlık yapmaya başladıktan sonra maddi varlığını seyreden karakter temsili sunar. Amiral adındaki köpeğin evdeki Sicilya peynirini yemesinin cezası olarak ölüm kararını verecek olması, hukuk ve adalet bağlamında toplumsallıkla ilişkili değildir. Philekleon’un savunmasını bile dinlemeden köpeğin incir ağacına asılmasını istemesinin nedeni peynirden bir parça da olsa kendisine vermemesidir. Tanıkların, sanıkların ve savcının olduğu mahkeme sahnesi görünüşte tüm ciddiyetiyle devam ederken Philekleon çorbasını içer. Babaları idam edileceği için öksüz kalacak yavru köpekler karşısında ağlarken önündeki tabağı kaşıklamayı ihmal etmez. Philekleon’un maddi varlığını seyreden karakter biçiminde olmasının nedeni yargıç kimliğini, kendi öznelliğini görememesidir. Herkes onun vereceği önemli kararı beklerken o yeme içmeyle meşgul olur. Bu temsilin duyusal varlığını seyredikten farkı ise karşısındaki nesnenin çokluğuna yönelik düşünsel farkındalıktır. Önünde mercimek olmasına rağmen kaçırıldığı Sicilya peyniri için öfkelenir. Köpeği idam etmek istemesinin nedeni nesneye dair bu bilgidir. Philekleon’un davranışında (peynir çalan köpeği idam etmeyi istemek) kendi öznelğine dair (bir baba ve bir yargıç olması) bir farkındalık söz konusu değildir. Hegel’e göre bilinç ikinci adımında nesneden geri çekilerek kendi öznelliğini kurgulamaya başlar. Kendilik bilincine ulaşabilmek için metinlerdeki bu temsil biçimine de odaklanmak gerekir. Komedide öznenin kendisini ve bağlı olduğu toplumu bilmesi, saygınlığını ve toplumsal yapıyı seyrettiren karakter biçiminde nesneleştirilmektedir.

## Toplumsal Açıdan Karakter Üretimi

*Fenomenoloji*’deki bilincin serüveni, doğal bilincin kendine yabancılaşarak felsefi bilince yükselmesiyle gerçekleşir. Bilincin bedensellikten çıkarak toplumsallığa yükselen hareketi, her adımında bir önceki halini kendinde barındırır. Olumsuzlama önceki durumun eksikliğini fark etse de, Hegel’in diyalektiğiyle ilişkili biçimde, sonraki aşamaya bu zemin üzerinden yükselir. Geliştirmeye çalışılan okuma biçiminde de karakterlerin bedensel ve toplumsal varlığı diyalektik biçimde ilişkilendirilmektedir. Öncelikli olarak nesnenin bilgisiyle biçimlenen bedensel varlıkları görünür kılmakta sonrasında bunun olumsuzlanmasıyla öznenin kendine yönelik bilgisi gösterilmeye çalışılmaktadır.

56 Menandros, *Hırsız Adam*, 39.

Bu bölümde 'saygınlığını seyrettiren karakter' ifadesiyle insanın toplumsal yapıdaki yalıtılmış öznel varlığı ve bilinip tanınmak için verdiği mücadele üzerinde duralacaktır. İnsani arzuyla açıklanan prestij mücadelesi, maddi varlıklardan ziyade manevi değerlere yöneliktir. Oyunlardaki karakterlerin toplumsal varlığı öncelikli olarak bu biçimde temsil edilmektedir. Ancak insan, kendisinin nasıl görüldüğü bilgisinin yanında bir parçası olduğu toplumsal yapıyı da görebilmektedir. 'Toplumsal yapıyı seyrettiren karakter' ifadesiyle de karakterin ve dolaylı olarak yazarın gözünden toplumsal yapının temsil edilme biçimleri üzerinde durulacaktır.

*Huysuz Adam*'da öncelikli olarak Gorgias, kendi öznelliğinin farkında olarak bunu manevi açıdan geliştirmeye, toplum içinde saygın bir konum edinmeye çalışır. Oyunda Knemon, diğer insanlar gibi Gorgias'ı da sevmez, onu evinden uzak tutarak mal ve mülkünden pay vermez. Ancak Gorgias kendi öznel varlığını babasına kabul ettirmek, mal mülk değil fakat saygınlığını seyrettirmek amacındadır. Kız kardeşiyle birlikte olmak isteyen Sostratos'un niyetinde ciddi olup olmadığını öğrenmeye çalışır. Babası kabul etmese de ailenin bir üyesi olarak hareket etmektedir. Knemon kuyuya düştüğünde kimse dönüp bakmazken bir tek Gorgias yardım elini uzatır. Hayatını riske atarak kuyuya girmesinin nedeni babası tarafından bilinip tanınmaktır. Hegel de efendi köle diyalektiğini açıklarken efendinin tanınmak için biyolojik varlığını tehlikeye attığını ifade eder.<sup>57</sup> Gorgias için maddi varlığın ve bedenselliğin bir önemi yoktur. Yoksul bir köylü olmasına rağmen üvey kız kardeşi evlenirken "gelinin drahoması olarak bir talant"<sup>58</sup> verebilecek birisidir.

Gorgias'ın yaklaşımı ağırlıklı olarak öznel varlığın bilinciyle şekillenmekte, kendi dışındaki nesnel varlığın farkında olamamaktadır. *Eşekarları*'ndaki Philekleon ise bu duruma daha da uç bir örnek teşkil eder. Yargıç olarak bilinip tanınmak pahasına aç kalmaya razıdır: "*Benim istediğim yargıçlık, Kuş südü kuru üzüm değil. Benim kızartmalarda, ızgaralarda gözüm yok: Benim istediğim çömlekte, hafif ateşte, sin sin pişen bir davacık, buğulama bir yargıcık.*"<sup>59</sup> Oğlu Bdelykleon yargıçlığı bırakırsa kendi imkanlarıyla refah içinde yaşayabileceğini söyler. Ancak Philekleon bu meslekle birlikte insanların kendisine yalalaklık yaptığını, yalvarıp yakardığını, oyuncuların ve kavalcılarının karşısında hünerlerini göstermek zorunda kaldığını ifade eder. Onun için tüm bunlar mal mülkten daha kıymetlidir. Philekleon'a göre yönetici Kleon bile kendisine söz geçiremez, sırtını okşayıp sinekleri uzaklaştırır.<sup>60</sup> Ancak Bdelykleon asker ve yöneticilerin vergileri alırken, bolluk içinde göbek yaparken yargıçlara bir diş sarımsak vermediklerini görmektedir.<sup>61</sup> Saygınlığını seyrettirmek dışında bir şey düşünemeyen Philekleon, kendi öznel varlığının bilgisine hapsolürken Bdelykleon toplumsal yapının nesnel koşullarını görebilmektedir. Yargıçlar az paraya uzun saatler çalıştırılmakta, buna rağmen yöneticilerin

57 Kojeve, *Hegel Felsefesine Giriş*, 43.

58 Menandros, *Huysuz Adam*, 54.

59 Aristophanes, *Eşekarları*, 46.

60 Aristophanes, *Eşekarları*, 52.

61 Aristophanes, *Eşekarları*, 57.



istediği yönde kararlar almaktadır. Kendi öznelliğini aşarak bağlı olduğu toplumsal yapının farkındalığına ulaşan bu bilinç düzeyi aynı zamanda yazarın da parçası olduğu toplumu nesneleştirmektedir.

Menandros'un *Huysuz Adam*'ı temelde evlilik ve aile içi meseleleri ele alsa da tıpkı *Eşekarları* gibi toplumsal yapıyla da ilişki kurmaktadır. Oyun görünürde insanın bedensel varlığına odaklanır. Sostratos duyuşsal varlığını seyrederek sevdiği kızın peşine düşmüş, Knemon ise maddi varlığını seyrederek insanlardan uzak durmuş, mal ve mülkünü büyütme çalışmıştır. Ancak oyun aynı zamanda parçası olduğu toplumsal yapının dini ve sınıfsal işleyişini açığa çıkarmakta, dolayısıyla yazar ve karakterlerin gözünden toplumsal yapıyı seyrettirmektedir. Sostratos'un annesi kurban ritüelini kurallarına uygun biçimde hassasiyetle yerine getirirken Knemon'un tepkisi "*Ellerinde sepetler, testiler; ama tanrılar için değil, kendileri için. (...) hayvanın yenmeyen yerlerini, kalçanın üst kısmıyla öd kesesini tanrılara veriyor, gerisini kendileri yutuyorlar*" biçimindedir. Oyunda bu düşüncüyü haklı çıkaracak biçimde Sostratos'un babası Kallapides kurban yemeğini kaçırıldığı için hayıflanır, davetli sayısı artınca köle Getas ise kendisine yemek kalmayacağı için öfkelenir.<sup>62</sup> Ritüelin bu biçimde temsil edilmesi, yazarın toplumdaki yozlaşmaya dair eleştirel yaklaşımını ortaya koymaktadır. Getas'ın Knemon için kullandığı "*Ne talihsiz bir adam bu! Ne biçim bir yaşamı var! İşte su katılmamış bir Attika köylüsü...*"<sup>63</sup> ifadesi de doğrudan içinde bulunulan topluma işaret etmektedir.

Oyunun sonunda kölelerin kendilerine kötü davranan Knemon'dan intikam almaları benzer biçimde toplumsal yapının seyrettirilmesiyle ilişkililidir. Knemon kuyuya düştükten sonra hasta yatağında uyuklarken köleler kapısının önünde davul çalarak dans ederler. Vermeyeceğini bildikleri halde kazanlar leğenler isteyerek onu kızdırıp eğlenirler. Düğün kutlamasına katılmayan huysuz Knemon'u zorla elinden tutarak kaldırmak isterler. Sonunda bu işkenceye dayanamayan Knemon insanların arasına karışmayı kabul eder ve köleler, bir efendiye karşı zafer kazanmış olur. Dönemi itibarıyla kölenin efendiye eziyet ettiği ve çatışmanın kazanan tarafında yer aldığı bir temsil biçimi yazarın toplumsal yapı karşısındaki duruşuyla ilişkilidir. *Eşekarları*'nda ise dönemin toplumsal yapısı çok daha açık biçimde temsil edilmektedir. Oyunun ana kahramanları Philekleon ve Bdelykleon isimleri, Aristophanes'in yaşadığı dönemdeki yönetici Kleon'dan gelmektedir. 'Kleon sevdalısı' ve 'Kleon düşmanı' anlamına gelebilecek bu isimlerin yanında peynir çaldığı için yargılanan köpeklerdeki maskelerin biri yönetici Lakhes'i öteki Kleon'u andırır.<sup>64</sup> *Eşekarları*'nda temsil edilen hukuk sistemi, dönemin toplumsal yapısındaki çürümeyi gözler önüne sermektedir. Oyun yazarı Aristophanes bir parçası olduğu toplumsal yapıyı görebilmekte ve bunu yansıtmaktadır.

Menandros ve Aristophanes'te gördüğümüz toplum temsilini Hegel'den alıntılıyan Gadamer 'evrik dünya' yaklaşımıyla açıklar. Diyalektik olarak tersyüz olma anlamı taşıyan evrik dünya

62 Menandros, *Huysuz Adam*, 42.

63 Menandros, *Huysuz Adam*, 44.

64 Aristophanes, *Eşekarları*, 57.

tabiri, *Tinin Fenomenolojisi*'nde "küçümsenmiş olanın saygı görüldüğü, saygı görüleninse küçümsendiği" evrik bir dünya yasası şeklinde karşımıza çıkar.<sup>65</sup> Oyunlarda toplumun saygı gösterdiği aile ve hukuk kurumu küçümsenmekte; adam kayırmacılığa, yalakalığa, nefesine uymaya saygı gösterilmektedir. Ancak evrik dünyanın hakiki anlamı, dışarıdaki dünya ile birlikte kendi evrikliğindeki hatalı görünüşü görünür kılmadır.<sup>66</sup> Bu yaklaşım aynı zamanda içinde bulunulan dünyanın evriltmesi olduğu için kendi evrikliğini de içerir. Komedi yazarları parçası olduğu toplumsal yapıyı evriltirken aynı zamanda kendilerini de bunun içerisine almakta, kendilerine de gülebilmektedir. Sonuç olarak bilincin toplumsal bir varlık olduğunun farkına varılmasıyla birlikte içinde bulunduğu ve bir parçası olduğu toplum nesneleştirilir. Ancak çalışmada geliştirilen kendilik bilinci yaklaşımı bilincin hem toplumsal hem de bedensel varlığına yönelik bir farkındalıktır. Kendilik bilinci kavramıyla geliştirilmeye çalışılan dramaturjik okuma modeli, nesnellik ve öznelğin senteziyle son aşamasına ulaşacaktır.

### Karakter Üretiminde Kendilik Bilinci Yaklaşımı

Hegel'in döngüsel sistemini oluşturan hareket; diyalektik, olumsuzlama (*negation*) ve aşma/yükseltme (*aufhebung*) ile açıklanmaktadır. Diyalektik kendi içinde olumsuzluk taşır, kendini olumsuzlama eğilimindedir. Toplumsal varlık olarak insan, bedensel varlık olarak insanın olumsuzlanmasıdır. Oyunlara da bu biçimde yaklaşırsa karakterlerin ilk aşamada bedensel, ikinci aşamada toplumsal varlığı görülecektir. Ancak diyalektiği oluşturan tez ve antitez birbirinden kopuk ve karşıt kutuplar değildir. Dolayısıyla karakterlerin toplumsal varlığı bedensellik zemininden yükselmiştir. Bu açıdan *aufhebung* ötekine egemenliğini olumlayarak karşıtlığın aşılması/sürdürülmesidir, iki terimden her biri hem yadsındığı hem de korunduğu için yapay ve ilgisiz bir sentezin tam zıddıdır.<sup>67</sup> Karakter üretimi üzerinden geliştirilmeye çalışılan kendilik bilinci yaklaşımı bedensellik ve toplumsallığı, öznel ve nesneli kapsayarak aşmayı hedeflemektedir. Gadamer de diyalektiği, özne ile töz ayrımını kapsayarak aşmak biçiminde açıklar. Ona göre tözde gömülü olan kendilik bilinci, tinin hareketinin hakiki olmayan iki şeklini (tez ve antitez halini) kavramayı başarmalıdır.<sup>68</sup>

Bedenselliği öne çıkaran karakter, hayvani arzuya kapandığı için karşısındaki nesnenin bilgisiyle sınırlıdır, kendi öznelliğini ve aynı zamanda toplumsal bir varlık olduğunu göremez. Kendisini olumsuzlayarak nesne ve özne arasında bir ayrıma gitse de maddi varlığın ve nesnenin bilgisiyle hareket etmektedir. Toplumsal varlığını seyrettiren karakter ise hayvani arzusunun farkına varmıştır. Onun arzusu artık doğal nesnelere değil manevi bir amaca, toplum içinde bilinip tanınmaya yönelmiştir. Dolayısıyla kendi öznelliğini geliştirmeye çalışır. Kendisini olumsuzlayarak parçası olduğu toplumsal yapıyı görebilse de bu karakter temsili temelde

65 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 71.

66 Hans-George Gadamer, *Hegel'in Diyalektiği*, çev. Güçlü Ateşoğlu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021), 67.

67 Kervegan, *Hegel ve Hegelcilik*, 31.

68 Gadamer, *Hegel'in Diyalektiği*, 31.

kendi öznel varlığından yola çıkmaktadır. Geliştirilmeye çalışılan kendilik bilinci yaklaşımında bilinç üçüncü aşamaya yükseltilmeli; bedensellik ve toplumsallık, nesnellik ve öznellik sentezlenmelidir.

*Huysuz Adam*'da farklı karakterlerin karşı karşıya getirilmesiyle bilincin varlık biçimleri arasında ilişki kurabilmek mümkündür. Oyunda dramatik dönüme yol açan olayda, Knemon'un düştüğü kuyudan çıkarılma mücadelesi verilirken Sostratos ve Gorgias'ın tutumu, özne ve nesne merkezli iki bilinç halini yansıtmaktadır. Knemon kuyuda can çekişirken Sostratos hayvani arzuya ve nesnenin bilgisine kapandığı için sevdiği kızı öpmeye çalışır ve bu sırada elindeki ipı kaçarır. Gorgias ise öznelliğini kabul ettirmek, saygınlığını seyrettirmek için hayatını tehlikeye atarak kendisine eziyet eden huysuz adamı kuyudan kurtarmaya çalışmaktadır. Bir köylü olan Gorgias insani arzuya bilinip tanınmak için mücadele ederken kentli Sostratos hayvani arzuya hareket ederek cinsellikten başka bir şey göremez. Komedide beklenti tersine çevirilmektedir. Birinci kendilik temsili, saygın biri olmasına rağmen kuyuda can çekişen adamı kurtarmaktansa aşık olduğu kızı öpmeye çalışır. İkinci kendilik temsili saygınlığını ispatlamak için bu adamı kurtarmaya çalışır ancak kendisini aşağılayan, mirasından pay vermeyerek yoksul kalmasına yol açan birini kurtarmaktadır. Hegel'in vurguladığı biçimde karakterlerin yaptıkları eylemler gerçekte oldukları durum arasındaki ironik boşluk dikkat çekicidir.<sup>69</sup> Farkına varılan bedensel ve toplumsal varlık, tüm anlamlardan arındırılarak içi boş biçimde temsil edilir ve bunun farkına varılması gülmeyle karşılanır. Metin dolayısıyla okur ve yazar, kendi bedensel ve toplumsal varlığını anlamsız bir şekilde görmekte ve buna karşılık vermektedir.

Kendilik bilinci yaklaşımını, *Fenomenoloji*'deki bilincin serüvenine benzer biçimde karakterin kendi hatalarını fark etmesi ve daha yüksek bir bilinç düzeyine yükselmesiyle ilişkilendirmek mümkündür. Knemon'un oyunun başındaki bilinç hali duysal ve maddi varlığını seyreden karakter biçimindedir. Anlama yetisinde gördüğümüz biçimde kendisiyle diğer insanlar arasında net bir ayrıma gider, dışarıdaki herkesi 'koşulsuz evrensel' biçiminde kendinden ayırır. Ancak Sostratos'un kendisini kuyudan kurtarmasıyla hatasını fark ederek sonraki bilinç düzeyine yükselir:

*“Dünyada hiç kimsenin başkasına karşı iyi niyetli olabileceğine inanmıyordum. Önümdeki engel buydu. Sonunda bugün bir insan, şu Gorgias, son derece soylu bir eylemde bulunarak bunun tersini kanıtladı. (...) neyim varsa, hepsi senin artık. Kızımı da sana emanet ediyorum, ona bir koca bul.”*<sup>70</sup>

Bu olaydan sonra Knemon nesnel varlığı bilgisinden uzaklaşarak kendi öznelliğine çekilir. Maddi varlığın değersiz olduğunu fark ederek mülkleriyle birlikte kızını da üvey oğlu Gorgias'a emanet eder. Knemon artık saygınlığını seyrettiren karakter biçiminde temsil edilmektedir.

69 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 297.

70 Menandros, *Huysuz Adam*, 49.

Maddi varlığından vazgeçmiş, kızının istediği kişiyle evlenmesine izin vermiş bir babadır. Ancak Knemon, düğüne katılmaktansa hasta yatağında yalnız kalmayı tercih eder çünkü kendi öznelliğini öne çıkarmaktadır, hala toplumsal yapının bir parçası olmayıp insanlardan uzak kalmaya devam eder. Oyunun son bölümünde ise bir bilinç düzeyi daha yükselerek nesnellik ve öznelliği kendinde sentezleyen bir karaktere dönüşür. Kölelerin yaptığı eziyetten sonra Knemon'un düğün eğlencesine katılması bedensellik-toplumsallık ve özne-nesne özdeşliği bağlamında okunabilmektedir. Oyunun sonunda farklı biçimlerde nesneleştirilen bilinç biçimleri kendilerine dair farkındalıkla düğün sofrasında bir araya gelir; köleler, efendiler, aşıklar ve hatta insan sevmeyen Knemon bile aynı toplumsallığın bir parçası olur.

Aristophanes'in *Eşekarıları*'nda ise insanın bedensel ve toplumsal varlığı, Philekleon ve Bdelykleon'un karşı karşıya getirilmesiyle ilişkilidir. Philekleon toplumsal yapıda bilinip tanınmak için yargıçlık yapmak isterken Bdelykleon, babasının bu saatten sonra yiyip içip rahat bir yaşam sürmesinin doğru olacağı düşüncesindedir. Philekleon kendi öznelliğini öne çıkarırken Bdelykleon ona nesnel varlığı hatırlatır. Baba oğul arasındaki çatışma bu farklı bilinç biçimleri üzerinden gerçekleşmektedir. Nesnenin bilgisi ve öznenin kendini bilmesini karşı karşıya getiren bu çatışma kendilik bilinci yaklaşımıyla değerlendirilebilir. Philekleon'un bilinç biçimlerindeki dönüşümlerin katalizörü Bdelykleon'dur. İlk bölümde Philekleon'un bilinip tanınmak uğruna karşısında nesnel varlığı göremeyip ileri yaşta yoksul bir hayat sürdüğünü, çok çalışıp az kazandığını görmektedir. Bu nedenle babasını evde yargıçlık yapmaya yönlendirir. İkinci bölümde ise toplumsal saygınlığı yok sayıp hayvani arzuya kapanmış olan babasına düzgün kıyafetler giydirip toplum içinde nasıl oturup kalkması, yiyip içmesi gerektiğini gösterir.<sup>71</sup> Oyunun başında "kendini pek iyi bilen bir delikanlı"<sup>72</sup> sonunda "ne söylediyse doğru söyledi bu genç adam"<sup>73</sup> ifadeleriyle takdim edilmesinin nedeni bedensel ve toplumsal varlığa dair farkındalıktır. Hegel'in ifadesiyle "doğrunun töz olduğu kadar özne olduğu" düşüncesini Bdelykleon'la birlikte okumak mümkündür çünkü hem nesnenin hem de öznenin bilgisine sahiptir.

*Eşekarıları*'nda bilincin kendini bilme serüveni, *Huysuz Adam*'daki temsilin tam tersine toplumsallıktan bedenselliğe doğru gerçekleşmektedir. Oyunun başında Philekleon toplumsal yapıda saygınlık kazanmak uğruna yoksul bir hayatı göze almıştır. Başkalarının kendisine yalakalık yapmasını yiyip içmekten ve cinsellikten daha önemli görmektedir. Ancak peynir çaldığı için ölümlerle yargıladığı köpeğin beraat etmesi üzerine dramatik dönüşüm gerçekleşir. Philekleon kendi öznelliğini geliştirmeye çabalarken daha önce göremediği nesnel varlığı fark eder. Bu sefer duysal ve maddi varlığını seyretmeye başlayarak hayvani arzularının peşinden sürüklenir. Sarhoş olduğu sofrada çıkardığı kavga nedeniyle mahkemelik olmanın, bir cariyeyi

71 Menandros, *Huysuz Adam*, 99.

72 Menandros, *Huysuz Adam*, 17.

73 Menandros, *Huysuz Adam*, 115.

kaçırıp evine getirmenin toplumsal sonuçlarını göremez. Salt nesnel varlığın bilgisiyle hareket ettiği için kendi öznelliğini görememektedir. Oyunun sonunda Philekleon üçüncü bilinç düzeyine yükselir ve sahneye Euripides'in *Kyklops* adlı satir oyunundaki Polyphemos kıyafetleriyle çıkar.<sup>74</sup> Kendisi bir parodi olan satir oyununun parodisi kaba danslarla birlikte yapılmakta ve Euripides alaya alınmaktadır. Sahnede *kendinde* olan bedensel varlık görünür kılınsa da *kendi için* bir anlam üretilmekte, Philekleon 'başkası için' gösteri yapmakta ve *Huysuz Adam*'da olduğu gibi oyunun sonunda tüm farklılıklar bir araya gelmektedir. Sonuç olarak sahnede bedensel varlığın öne çıkarılmasıyla birlikte toplumsal açıdan bir anlam üretilir. Metinde yer alan karakterler, yazar ve okur; hem Euripides'e hem de kendilerine gülmekte, bu biçimde öznelarasılık zemininde farklılıklarıyla bir araya gelmektedir.

Kendilik bilinci kavramıyla birlikte sanat nesnesi giderek daha bilinçli hale geldikçe eserle sanatçı ve alımlayıcı arasındaki sınırlar eriyecektir.<sup>75</sup> Hegel'in felsefi yaklaşımıyla komedi metinlerine yönelen dramaturjik okuma modeli, metinleri bilinçli hale getirerek okur ve yazar arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlamaktadır. Kendilik bilinci kavramıyla dramaturjinin anahtar olarak kullanıldığı bu yapıda; yazar, metin ve okur arasında döngüsel bir sistemin kapısı açılmaktadır. Metinlerde gömülü olan bu yapının açığa çıkarılmasıyla kendiliğe dair bir farkındalık oluşacak, özne nesne özdeşliği sağlanacaktır. Mark William Roche'a göre kendilik ancak başka bir kendiliği fark ederek kendisini bulur. Bu durumda farklılık ve bireysellik çözülmez; aksine öznelarasılık ancak farklılık temelinde mümkündür.<sup>76</sup> Dramaturjinin açığa çıkardığı farklı kendilik temsilleri, metinle birlikte yazar ve okuru nesne kılınsa da bireyselliği çözüme uğratmaz. Sistemin sonunda nesneleşen özneler farklılıkları kendisine dahil ederek eşit biçimde bir araya gelmektedir. *Huysuz Adam*'ın sonundaki düğün kutlamasına ve *Eşekarları*'nın sonunda parodisi yapılan *Kyklops* gösterisine, oyunlardaki farklı kendilik temsillerinin yanına okur ve yazar da dahil olmaktadır. Hegel'e göre bu biçimde kendini yeniden kuran özdeşlik, başkalığı kendi içine yansıtır çünkü gerçek, kendi kendinin dönüş sürecidir, dairedir, sonucunu başlangıcı olarak taşır.<sup>77</sup>

## Sonuç

Hegel'e göre Eski Komedyaya oyuncusu, karakteri temsil eden maskeyi bilinçli olarak indirerek hem sahnede temsil ettiği karaktere hem de kendi bedensel varlığına gülmektedir ve bu dolayısıyla kendisini fark eden seyirci de aynı şekilde hem kendisine hem de oyuncuya güler. Oyuncu ve seyircinin kendiliği başkasında fark edip birlikte gülmesi, özne nesne özdeşliğinde eşit bir ilişki açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmada ise komedide oyunculuk değil ancak metin

74 Aristophanes, *Eşekarları*, 115.

75 Shapiro, "Hegel's Dialectic of Artistic Meaning", 27.

76 Mark William Roche, *Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel* (State University of New York Press, 1998), 186.

77 Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, 15.

düzleminde 'maskenin indirilmesi' söz konusudur. 'Ben olan biz' biçiminde bir araya gelen karakterler dolayısıyla kendini tanıyan okur ve yazarın hem kendisine hem de metindeki karaktere gülmesine dikkat çekilmektedir.<sup>78</sup> Hegel'in yaklaşımıyla komedide kendilik, bedensel ve toplumsal varlığın aslında ne kadar boş ve anlamsız olduğunu gösterecek biçimde ironiyle yansıtılır. Bunun nedeni 'tanrının öldüğü' bir dünyada hissedilen yalnızlıktır. Önceki dönemde kurban ve şarap doğrudan tanrısal özü sembolize ederken artık bu soyut içerikten tamamen arındırılıp maddiyata indirgenmiştir. Aile babası veya devlet yönetici saygı duyulması gereken kimseler değildir çünkü maddi çıkarlarına uygun biçime hareket ederler.

Komedide mutlu son ve kutlamayla bir araya gelen karakterler ile okur ve yazar aynı şeyi görmektedir. Başkasında kendini görmenin, hatalarını ve yanlışlıklarını başkası üzerinden fark edip daha yüksek bir bilinçle kendine geri dönmeyi vermiş olduğu hazla bütünleşilmektedir. Kurban ritüelinde koyun yemekten başka bir şey düşünmeyen Kallipides'e, genç bir cariyeyi vaatlerle masadan kaçırarak Philekleon'a gülünmesinin nedeni başkasında kendiliğinin fark edilmesidir. Dolayısıyla okur, metindeki karakter ve yazar aynı zamanda kendisine de görmektedir. Komedide insanın bedensel varlığının yanında toplumsal varlığı da içi boş ve anlamsız biçimde temsil edilir. *Huysuz Adam*'da kölelerin efendiyle alay etmesi, efendilerin bir köle gibi hayvani arzuyla davranması en başta aile kurumu olmak üzere ekonomik yapıyı ters yüz ederek açığa çıkarmaktadır. *Eşekarları*'nda yargıçların çocuklarla bile kavga etmesi, adam kayırması, yöneticilerin istediği biçimde kararlar alması başta hukuk kurumu olmak üzere aileyi de ters yüz etmektedir. Komedide toplumsal yapının farkına varılarak ters yüz edilmesi, Hegel ve sonrasında Gadamer'in üzerinde durduğu evrik dünya yaklaşımıyla ilişkilidir. Toplumsal yapıdaki evriltiklik, komedi dolayısıyla bir kez daha evriltilerek yansıtılır. Bu evrik dünyanın bizzat içinde bulunduğu için yazar ve okur da metinle birlikte evriltilmektedir. Dolayısıyla oyun sonunda kendisine de gülebilen, kendi hatalarını ve yanlışlıklarını görebilen özne-nesne özdeşliğinde buluşan kimseler söz konusu olur.

Hegel'e göre kendilik bilinci toplumsallığın koşuludur. Dolayısıyla öncelikle bilinç kendini bilmeli, bütünü bilgisini ortaya koymalıdır. Ancak sonrasında Tin'in bir parçası olarak başkasında kendisini görerek toplumsallık kazanabilir. Hegel'in yaklaşımı komediye uyarlandığında; Tin'in bir ürünü olan metinlerde farklı kendilik temsilleri tanınacak, kendilik bilinci bu dolayım üzerinden yükseltilecektir. Ancak bu ilişkiselliğe ulaşabilmek için 'bütünü bilgisini-kendilik bilinci'nin metinlerde var olduğunu düşünmek gereklidir. Bu kavram başlangıçta okur ve yazardan bağımsız olarak, bir başka ifadeyle 'kendinde şey' olarak metinlerde mevcuttur. Kavram ve şeyin, özne ve nesnenin birleşmesi için önce 'bütünü bilgisini ve kendilik bilinci'

78 Mizah teorileri gülmeyi Üstünlük, Rahatlama ve Uyumsuzluk gibi yaklaşımlara açıklamış, felsefe tarihinde gülme birçok düşünürün ilgisini çekmiştir. Öte yandan mizahtan kaynaklı olmayan gülme; nöroloji, fizyoloji, psikoloji gibi disiplinlerin konusu olmakla birlikte komediden bağımsız bir insani davranış olarak ele alınmıştır. Burada gülmeye Hegel'in dikkat çektiği anlamda komedide kendilik bilinci kavramıyla ilişkisi bakımından değerlendirilmektedir.

anlaşılmalıdır. İnsanın bedensel ve toplumsal bir bilinç varlığı olduğu anlaşıldıktan sonra başkasındaki kendilik fark edilebilir.

Hegel'in yönteminin komediye uyarlandığı bu çalışmada metinler üzerinden kendilik bilincine ulaşmadan önce bütünün bilgisi açıklanmıştır. Ardından diyalektik yöneme uygun biçimde ilk aşamada bedensellik ve nesnenin bilgisi, ikinci aşamada toplumsallık ve öznenin kendinin bilmesi, üçüncü aşamada ise kendilik bilinci yaklaşımıyla özne nesne özdeşliğinin oyunlarda nasıl yorumlanabileceği gösterilmiştir. Bu biçimde başlangıçta öznenin bağımsız bir nesne olan komedi metinleri içsel yapısıyla kavranmış, kavram ve şeyin bütünleşmesi söz konusu olmuştur. Yapılan okumanın sonunda okur, metin, yazar farklı kendilik temsilleri ve özne-nesne özdeşliği zeminde bir araya gelmiştir. Bu ilişkisellik içerisinde her bir unsur başkasında kendisini görerek daha yüksek bir bilinç varlığı olmaya yöneliktir. Hegel'in sistemi döngüsel bir yapı oluşturduğu için metinler üzerinden kendilik bilinci açığa çıkarıldığında, her okuma ve yazma eylemiyle yeni bir karşılaşma yaşanacak ve her bir ilişkisellik deneyimi insanın daha yüksek bir bilinç varlığı olmasına yol açacaktır.

Hegel'in kavramıyla geliştirilmeye çalışılan dramaturjik okuma modeli, dramatik yapıyı kendilik bilinci yaklaşımıyla değerlendirmektedir. Dramatik çatışma üzerinden farklı bilinç biçimlerinin nasıl temsil edildiği görünür kılındıktan sonra dönüm noktalarındaki koşullara göre değişen üç aşamalı bir model ortaya konmuştur. Klasik dramaturjide olduğu gibi doğrudan hikaye ve eylem analizi amaçlanmadığı için olay örgüsü kendilik bilincini açığa çıkaracak tasarımsal yapıyla ele alınmıştır. Öznenin aynı zamanda nesne olduğu düşüncesini açığa çıkaran bu modelle komedi metinleri üzerinden kendilik bilinci kavramına ulaşılmıştır. Sanat nesnesinin özneyle girdiği ilişkisellelikle birlikte bilinç kazanması, tasarımın kavrama dönüşmesini mümkün kılar. Komedi bağlamında başkasında kendisini gördüğü için gülen ve kendi hatalarını fark etmekten keyif alarak eşit biçimde bir araya gelen mutlu insanlar, felsefenin kavramlarla yaptığına benzer bir deneyim içerisinde bulunmaktadır.

---

**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

Albayrak, Ömer. *Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşknlık*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2022.

- Aristophanes. *Eşekarıları*. Çeviren Sebahattin Eyüboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966.
- Beiser, Frederick. *Hegel*. Çeviren Seçim Bayazit. İstanbul: Alfa Yayınları, 2005.
- Bevis, Matthew. *Comedy: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2013.
- Bozkurt, Nejat. *Hegel*. İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Bumin, Tulin. *Hegel Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Donougho, Martin. "Hegelian Comedy", *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 49, No. 2 (2016).
- Gadamer, Hans. *Hegel'in Diyalektiği*. Çeviren Güçlü Ateşoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021.
- Harris, H. S. "Bilinç", çeviren Emre Ebetürk, *Alman İdealizmi 2 Hegel* içinde, editör Güçlü Ateşoğlu. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2021.
- Hegel, G.W.F. *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1*. Çeviren Taylan Altuğ, Hakkı Hünler. İstanbul: Payel Yayınları, 2012.
- Hegel, G.W.F. *Tinin Görüngübilimi*. Çeviren Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 2019.
- Hypolite, Jean. *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*, Northwestern University Press, 1974.
- Jenkins, Scott Douglas. *Self-Consciousness and Agency in Hegel's Phenomenology of Spirit*. Princeton University, 2003.
- Kervegan, Jean François. *Hegel ve Hegelcilik*. Çeviren İsmail Yerguz. Ankara: Dost Yayınları, 2011.
- Kojeve, Alexandre. *Hegel Felsefesine Giriş*. Çeviren Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Lowe, N.J. "Comedy: Definitions, Theories, History", *New Surveys in the Classics*, Volume 37: Comedy, 2007, pp. 1 – 20.
- Loewenberg, J. "The Comedy of Immediacy in Hegel's Phenomenology". *Mind*, Jan., 1935, Vol. 44, No. 173 (Jan., 1935).
- Menandros. *Huysuz Adam*. Çeviren Canan Şentuna. Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001.
- Moland, Lydia. "And Why Not?" Hegel, Comedy, and the end of Art, *Verifiche XLV* (1-2), 2016.
- Özcangiller, Berk. "Hegel'de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü", *Estetik Üzerine Yazılar* içinde, editör Gamze Keskin. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.
- Özcangiller, Berk, İhsan. *Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2016.
- Pinkard, Terry. *Hegel's Phenomenology The Sociality of Reason*. Cambridge University Press, 1996.
- Shapiro, Gary. *Hegel's Dialectic of Artistic Meaning*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 1, (Autumn, 1976).
- Stott, Andrew. *Comedy The New Critical Idiom*. Routledge, 2004.
- Ünsalan, Fehmi. "Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme" Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2015.
- Weitz, Eric. *The Cambridge Introduction to Comedy*. Cambridge University Press, 2014.
- Zizek Slavoj, Zupancic, Alenka. *Hegel ve Freud Olumsuzlamadan Dürtüye*. Çeviren Erkan Ünal. İstanbul: Encore Yayınları, 2020.





# Liveness Through Audience Participation in Digital Theatre: Map to Utopia As a Playground in Digital

Maral ankaya<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Kadir Has University, Film & Drama Master Program, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.. 0000-0002-3586-0153

**Corresponding author/Sorumlu yazar:**

Maral ankaya,  
Kadir Has University, Film & Drama Master Program, İstanbul-Turkey

**E-mail/E-posta:** maral.cankaya5@gmail.com

**Submitted/Başvuru:** 04.04.2023

**Revision Requested/Revizyon Talebi:**  
20.05.2023

**Last Revision Received/Son Revizyon:**  
23.05.2023

**Accepted/Kabul:** 07.06.2023

**Citation/Atif:**

ankaya, Maral. "Liveness Through Audience Participation in Digital Theatre: Map to Utopia As a Playground in Digital" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bۆlümü Dergisi* 36, (2023): 91-105.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1277109>

## ABSTRACT

This article explores the concept of liveness in digital theatre practice by analyzing the case of *Map to Utopia*, a digital theatre production that utilizes technological devices such as computers and mobile phones to facilitate audience participation. The article provides an overview of the theoretical framework surrounding digital theatre and presents a discussion on the concept of liveness and its relation to audience participation. The article argues that *Map to Utopia* creates a sense of presentness and liveness through the active participation of the audience, turning the digital space into a playground. Furthermore, the article examines the use of digital media in *Map to Utopia* and highlights how it enhances audience participation, discussing technology, theatre and audience interaction.

**Keywords:** Liveness, audience participation, digital theatre, playfulness, Map to Utopia



## Introduction

In digital theatre practice, the audience's involvement is paramount, ranging from their role as co-writers of the production to their contribution to the performance's liveness. However, some critics within the theatre and performance field contend that theatre, founded on the principle of the "here and now," is difficult to achieve through mediated, recorded, or manipulated visuals, sounds, or images associated with digital technologies.<sup>1</sup> The broad opinion is that using digital tools manipulates and eliminates the essence of theatre: Liveness. Live performance is considered the real one, as it hinges on being present and in the moment. In contrast, mediated performance appears to be an artificial and secondary reproduction of the action, suggesting a recorded or manipulated image of reality.<sup>2</sup> This rigid and unyielding perspective on theatre maintains that the theatre possesses a unique magic, which includes a formal gathering through the presence of its participants. Therefore, it excludes new media and technology. The performer and artist Eric Bogosian reinforces this ontological contradiction by claiming that "*theatre clears [his] head because it takes the subtextual brainwashing of the media madness... Instead of being bombarded by a cathode ray tube, we are speaking to ourselves. Human language, not electronic noise.*"<sup>3</sup> As previously mentioned, mediated images or sounds do not pertain to the real and live human world. However, by examining this approach, this paper argues that new media technologies, such as computers, cell phones, and digital spaces like the Internet, present a new avenue for communication and formal gathering through the virtual presence of theatre participants. In other words, as communication media has evolved, mediated tools, digital technologies, and the Internet do not impede the live relationship between theatre participants, including the audience, actors, and writers. Instead, they offer a new type of relationship and space to create communication and a sense of being present and in the moment by creating a playground for the audience.

Thus, in this paper, I want to examine the liveness issue in digital theatre and how it can be achieved through audience participation in the production, *Map to Utopia*. I argue that the advent of mediatization, digitalization, and role-playing systems presents a distinctive prospect to involve the audience and engender a feeling of liveness in digital theatre. Through the inclusion of gamification, a game-like structure can be fused into the performance, altering its atmosphere and leading to various dramaturgical techniques that incorporate active participation from the audience. Furthermore, I assert that due to this active participation of the audience, the liveness in digital theatre practice combines with the idea of presentness and playfulness. The theory emphasizing the relation between performance and play will be a guide line to support the digital theatre's opportunity for a playground, in which the audience should be

1 See Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge 1993), 148. Martin Harries, "Theatre and Media before "New" Media: Beckett's Film and Play," *Theatre* 42, no.2 (May 2012): 8.

2 Philip Auslander, *Liveness: Performance In A Mediatized Culture* (London: Routledge 2008), 3.

3 Auslander, *Liveness*, 4.

present and active. I will focus on the *Map to Utopia* production, a digital theatre production that emerged in 2020 during the Covid-19 pandemic.<sup>4</sup>

In order to facilitate an in-depth analysis of digital theatre and the ongoing discourse surrounding its liveness, it is important to first establish a clear understanding of the terms “digital” and “digital theatre.” Several scholars have conducted extensive research in this field, including Steve Dixon, Nadja Masura, and Fahrudin Salihbegović, who have proposed descriptive definitions for digital theatre. Their terminology includes “digital performance”, “digital theatre”, and “cyber-theatre”, all of which point towards significant transformations in theatrical structure and practice, providing the audience with an interaction with digital technology and with other agents of the theatre. They argue that the digital theatre practice could create a change in an audience’s understanding of theatre utilizing digital computer technology.<sup>5 6 7</sup> In order to discuss the liveness problem in digital theatre, it is worth mentioning the key points about the definitions and practice. I argue that a digital theatre production;

1. should use computer technology not as a delivery or a supportive agent but as a central conductor of production,
2. Each participant in theatre practice should interact with this technology, which creates a new space for engagement.
3. This interaction should present the liveness of the communication among theatre agents.

Thus, it can be argued that digital theatre assumes an ontological status as a live performance due to its reliance on the active participation and engagement of both the audience and digital medium. Moreover, the very nature of the digital, as a concept, impels digital theatre practice into a realm of liveness, necessitating real-time communication and interaction between performers, spectators, and technological elements: Charlie Gere presented that the concept of digital includes instant communication, content that can be accessed at any time, and a universal connection.<sup>8</sup> These characteristics of the digital, namely its organic connection with computer

4 For an article written in Turkish that deals with the liveness concept and its ontological roots in relation to audience interaction through the *Map to Utopia* case, see Melike Saba Akım’s article “Canlılık ve Karşılıklı Etkileşim: Tiyatronun Dijitalleşmesi ve Seyir Rejimi Üzerine Ontolojik-Tarihselci Bir Soruşturma.” In her elaborative article she discusses two Turkey based digital theatre productions, *Map to Utopia* and *Read Subtitles Aloud*, within the frame of liveness, presence and audience interaction. For further reading see Melike Saba Akım, “Canlılık ve Karşılıklı Etkileşim: Tiyatronun Dijitalleşmesi ve Seyir Rejimi Üzerine Ontolojik-Tarihselci Bir Soruşturma,” *Sanat Yazıları* 44, (2021): 31-47.

5 Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation* (London: MIT Press 2007), 3.

6 Fahrudin Salihbegović, *Directing Cybertheatre* (Belgrade: Academica - Akademska grupa 2013), 15.

7 Nadja Masura, *Digital Theatre: The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990–2020* (Palgrave Macmillan 2020), 8.

8 Charlie Gere, *Digital Culture* (Wiltshire: Reaktion Books 2002 2008), 15.

technologies and the fact that it paves the way for a change in the form of communication, stand at a crucial point in the practice of digital theatre. The liveness and presentness is based on the instant response that the audience gives. That is to say, the definitions clearly suggest there is a total sense of liveness in digital theatre practice. In her book, *Virtual Theatre* Gabriella Giannachi suggests that cyberart forms, including digital theatre practice, “*all share the characteristic of being open works in which the viewer is variously participating to the work of art from within it.*”<sup>9</sup> The audience’s participation, which results in an instant response, creates the sense of being here and now in the receiver and performer. The collective creation of production creates a sense of community of the audience, actors, and other agents, establishing digital theatre’s liveness.

This paper delves into the theoretical aspects of digital theatre in the upcoming sections, with a particular focus on the use of mainly digital mediums and how this approach affects the liveness of a performance. To address this issue, I explored the potential solution of audience interaction and participation, as digital practices that incorporate audience involvement tend to establish a sense of playfulness and enhance the production’s liveness. To illustrate this concept, I used *Map to Utopia* as a comprehensive example of digital theatre and explained how the audience’s role in this particular performance, which I had the opportunity to participate in 2022, highlights the theory.

### ***Map to Utopia: An International Playground***

*Map To Utopia* is an interactive performance developed by Ceren Ercan, Frank Heuel, Mark Levitas, Annika Ley, Fehime Seven in collaboration with Fringe Ensemble and Platform Theatre. There exist three distinct versions of the play: the physical performance, which was presented during the initial formation of the play in 2019; the online version, which was produced during the quarantine period of the Covid-19 pandemic; and the hybrid version, which was produced subsequent to the quarantine period in 2022. The physical performance was presented in Yeldeğirmeni in 2019, where the audience was required to physically be present in the neighborhood, wandering around, using cell phones and maps to collect clues found on the streets, and participate in discussions at the final stage, which included performances by actors. In 2020, the online version of the play was conducted using the *Zoom* platform, with forty viewers connected remotely, working together to solve the problems of the represented neighborhoods through the use of assigned colors of red, blue, yellow, and green. At the end of 2021, the play was presented in a hybrid format with twenty individuals physically gathering on stage, while the remaining twenty connected remotely through *Zoom*. The final version, which I had the chance to attend, and is the focus of this paper, merged with an international audience.

---

9 Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres: An Introduction* (London: Routledge 2004), 4.

The performance, which contains a role-playing experience, presents a simple but vital story: There is a city constructed with four districts, namely red, blue, yellow, and green neighborhoods. Each district has inhabitants who try to solve a problem in their neighborhood. The audience is physically and virtually present: Some join in the performance on the stage, which is full of screens and computers. Others are connected to this space via the online communication platform *Zoom*. The audience takes the role of neighborhood inhabitants; they download an application called “MapToUtopia” on their mobile phone and learn their character through the profile submitted to them. Names, professions, family life, and hobbies... are all written in the application. In the application, there is also a gallery with photographs and characters’ memories. The audience has the chance to know their characters by reading their notes and their memories. There are various characters which have different backgrounds: some are rich, some are poor and some homeless. Some are young and some are old. The information in the application thus becomes the character, and it is this application that presents the characters to the audience.

The online audience is divided into meeting rooms based on the colors of their respective districts, while those on stage gather around a screen that enables them to communicate with the online audience. The participants use headphones to hear one another. Once introduced, members of the online audience are led to meet with each other, including couples who may have a major disagreement. These meetings are not limited to inhabitants of the same district; audience members from different neighborhoods can also connect and discuss how they have solved or could solve problems in their areas.

Spirits from the neighborhoods accompany the audience during the performance. Those creatures which are neither from the past or future, introduce the neighborhood to the audience. The class structure of the district, its aura, its dynamism are told by the districts’ spirits. All four spirits share the same trouble: will the inhabitants be able to overcome their differences and affect each other? Will they be able to comprehend and see each other? Besides the spirits, there is a moderator who leads the audience while describing the subtext of the performance with some analogies. To sum up, *Map to Utopia* is a playground, timeless in the virtual and physical realm in which the audience engages in role-playing to solve a problem about their neighborhoods.

### **Presentness in Virtual Space: The Digital Technology in *Map to Utopia* and Liveness**

To begin with, it is important to highlight the significance of the usage of digital technology in *Map to Utopia* in order to comprehend the way it utilizes this technology. This performance utilizes digital technology in two important ways. Firstly, the participants connect with each other via the digital communication platform, *Zoom*. Since the performance is intended to be

an international one, participants from all around the world are able to join the performance on their computers. Considering the historical and social function of the *Zoom* platform and its increased usage during the Covid-19 pandemic quarantine period, it is noteworthy that the platform was able to connect individuals from diverse geographic locations. The audience convenes on the *Zoom* platform, connecting with one another and actively participating in the performance. The *Zoom* platform thus functions as a space for the audience to convene, discuss, and collectively create the narrative of the performance. *Map to Utopia* employs the *Zoom* platform as a novel and alternative stage to foster connections among individuals from diverse geographic locations in virtual space.

This phenomenon highlights the emergence of a new virtual meeting space, which has enabled a range of business activities, from education to commerce, to continue uninterrupted during the quarantine period. Furthermore, the digitalization and virtualization of the stage have led to the development of the *Zoom* platform as a public space that facilitates artistic production and communal interaction as *Map to Utopia* suggests. This could be seen as a parallel version of the physical interactions that occur in a theatrical performance. Conversely, there exist several compelling arguments suggesting that a performance cannot be effectively digitalized or conducted on a digital platform, as the fundamental ontology of performance relies on the presence of both the audience and the performer in a shared physical space.

The researcher Peggy Phelan argues performances that rely heavily on computer technologies cannot be classified as traditional performance. This is because the use of such technologies diminishes the power of the performance, which is practiced through the bodies of performers. Phelan bases her argument on the notion that performance art involves a live and present reality. In her view, computer technologies disrupt the immediacy and visceral nature of the performance, and as a result, cannot be considered within the same context as traditional performance art.<sup>10</sup>

Nevertheless, building upon Philip Auslander's ideas, I argue that the *Zoom* platform and its utilization in *Map to Utopia* engenders a sense of liveness mainly through the presence of the audience and performers in the virtual space. Auslander, in his article "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective" mentions that the discussion of "liveness" has gone to different dimensions with technological developments. First of all, he defines what "liveness" is in a live performance. Auslander defines live performance as "*the spatial and temporal co-presence of performers and audience.*"<sup>11</sup> With the accelerated development of the Internet, definitions have been put forward in which these associations, hence "liveness", can be experienced differently in different environments. Auslander referred to Nick Couldry and mentions that he defined two new types of "liveness": "online liveness" and "group liveness":

10 Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, 148.

11 Philip Auslander, "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective," *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34, no. 3 (2012): 5.

*[O]nline liveness: social co-presence on a variety of scales from very small groups in chat rooms to huge international audiences for breaking news on major Web sites, all made possible by the Internet as an underlying infrastructure. . . . [G]roup liveness[:]. . . the “liveness” of a mobile group of friends who are in continuous contact via their mobile phones through calls and texting.*<sup>12</sup>

*Map to Utopia* facilitates a form of online liveness as well as group liveness in a virtual space. As the definitions imply, the crucial aspect of liveness in a virtual space is the communication and the sense of being connected with others. Dixon claimed that being online meant being present in a certain place and time, stating that presence means different things to different people and that it is also possible to speak of a presence which “*is about interest and command of attention, not space or liveness.*”<sup>13</sup> Consequently, the notion of liveness in traditional theatre practice contrasts with that of digital theatre. However, this difference does not detract from the fundamental elements of theatrical art. Rather, by introducing *Zoom* as a means of communication and interaction between performers and the audience, *Map to Utopia* generates a third environment that transcends the physical realm, in which new relations can be built.<sup>14</sup> The audience, who are both remotely and physically connected, meet temporally and spatially on *Zoom*. The platform “*divide[s] presents [into] a more concrete border for the third world*” in which the audience has the chance to communicate with each other.<sup>15</sup> Thus, the audience has the sense of being together in the same virtual space.

The platform provides “private rooms” for focused meetings between individuals or small groups who may have difficulty reaching a consensus. The agreements or disagreements that arise within these “private rooms” are subsequently conveyed to the larger public space, where all neighborhood residents can participate. This creates an online liveness, which Auslander asserted in his article, as it brings together an international group of participants using the infrastructure of the internet in an online platform, where they can exchange ideas and solutions about a problem. Since the audience is able to communicate with each other from their home and with those on stage, they feel connected to one another and are encouraged to discuss the issues presented. *Zoom* provides instant connectivity, enabling the audience to actively engage in the performance and address the problems at hand. As a result, an online presence is created in a digitalized platform within the constructed world of *Map to Utopia*.

The *Zoom* platform also offers the possibility to change the visual background on the screen, which may seem insignificant at first, but I argue that it fosters a sense of participation and artificial yet collective gathering among the audience of *Map to Utopia*. Specifically, in the performance, the audience members from the same districts are prompted to change

12 Auslander, “Digital Liveness,” 6.

13 Dixon, *Digital Performance*, 132.

14 Bree Hadley, *Theatre, Social Media and Meaning Making* (Palgrave Macmillan, 2017), 171.

15 Dixon, *Digital Performance*, 159.

their visual backgrounds to those of their districts, creating a shared sense of community. For example, residents of the red district would have the same visual background on their *Zoom* screens, thereby bringing them together as a community, despite being different individuals and being in different spaces. This common background unites them in the virtual world of *Map to Utopia*. The digital platform utilized in *Map to Utopia* offers a unique opportunity to establish an online presentness and liveness, particularly through the manipulation of visual backgrounds. Despite the physical separation of audience members, the act of sharing the same background creates a sense of communal immersion within the digital realm. Such a phenomenon not only highlights the potential of digital technology to bridge physical distance, but also underscores the significance of visual stimuli in cultivating a sense of shared space and collective experience, in contrast to Walter Benjamin's arguments on artificiality of image and photography.<sup>16</sup>

While the *Zoom* platform contributes to the creation of liveness and presentness in *Map to Utopia*, there is no particular rationale for its selection in this performance. That is to say, the *Zoom* platform in *Map to Utopia* is not dominant but rather an infrastructural part of the hybrid format of the performance. While it is unclear why this particular application was chosen, the fact that alternative platforms could have been utilized suggests that the performance does not comment directly on *Zoom*. Instead, the *Zoom* platform is used as an infrastructure to connect audiences from different regions to each other and to the physical performance space. Thus, the *Zoom* platform in this context is merely a medium for people and different voices to come together, establishing a connection between the physical and virtual spaces. However, the use of *Zoom* is only indirectly related to the main discussion of the play, which is centered on the concept of utopia, where different sounds come together.

On the other hand, the usage of mobile phones not only creates the liveness and presentness in *Map to Utopia* but also discusses the meaning of being present in a virtual space. The audience downloads an application called "MaptoUtopia" before the performance. As mentioned above the mobile phone plays a vital role for the performance as the audience gets to know their characters through the application. The application facilitates the delivery of instant messages, providing audiences with codes to access their character's information. Using the application, they can enter their character's mobile phone, view images in galleries, read messages, and note appointments, all of which contribute to the background of their respective characters. In this way, the mobile phone functions not only as a communication tool but also as an ID and space for the character's memory and being, thereby adding an extra layer of presentness of the audience and liveness. It also suggests an approach to the way of daily utilization of the mobile phone: It stores all information for people, and it has turned into a new venue for communication and memory.

---

16 Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (London: Penguin Books, 2008), 18.



In addition to providing insight into the characteristics of their characters, the “MaptoUtopia” application facilitates the flow of action for the audience. This is accomplished through the delivery of instantaneous messages, which inform them of scheduled meetings with fellow participants from their districts. Within these messages, neighbors express their needs and demands, affording the audience ample preparation time for these meetings. As previously noted, such meetings are set between individuals who are often difficult to reconcile. As such, these messages play a dual role in creating a sense of presentness and liveness within the performance. Firstly, they establish instant communication and a sense of connectedness to other audience members, a quality that is intrinsically inhabited in the art of theatre. Secondly, the appointments set through the messages create a sense of liveness and presentness, as the actions unfold during the limited time of the performance. This, in turn, contributes to a sense of co-presentness and liveness, whereby the audience is able to readily grasp the cause-and-effect of the unfolding drama.

Therefore, the integration of digital technology contributes to the creation of a third space, which provides a sense of presentness to the performance. As Dixon proposes, the intentional engagement of the audience through gathering on an online communication platform is vital for establishing liveness and presentness in the performance. The active involvement of the audience through digital technology enhances their participation, creating a gamified experience that drives the performance. In the following section, I analyze how *Map to Utopia* employs these audience participation and gamification approaches with computer technology in digital theatre.

### **Presentness Through Interaction: Participation and Playfulness in *Map to Utopia***

Dixon examined the models and details of an audience interaction, clarifying how the audience controls the story, how it is positioned in both the practice of writing and watching. Perhaps it even contained the answer to a crucial question in the history of theatre: How does the audience go beyond the mere spectator?

According to Dixon, the audience can develop and change the work of art by directing the story, intervening or contributing to the play, almost like a game.<sup>17</sup> He analyzes these interaction dimensions and types under four main headings: 1) Navigation 2) Participation 3) Conversation 4) Collaboration.<sup>18</sup> These interaction models are directly related to how much space they create for the audience/participants in the production and meaning-making stages of the performance. Dixon’s emphasis at this point is critical: it is not necessarily the case that the artwork that gives more space to the participant/audience is of higher quality. While some performances may be more suitable for interaction, others have more limited space for it<sup>19</sup>.

17 Dixon, *Digital Performance*, 561.

18 Dixon, *Digital Performance*, 563.

19 Dixon, *Digital Performance*, 563.

Dixon emphasized that digital theatre practices centered on participant/audience interaction cannot be rigidly separated according to these four categories. To put it another way, these four categories can coexist and intertwine in digital theatre practices. However, he proposed a method on how this interaction can be achieved: If the audience can see the result of the action they take, thanks to the system that allows them to react at that moment, interaction is established. Taking meaningful actions and seeing the results of the audience's choices at that moment, in real time, creates the state of being active in the interaction, thus the liveness and presentness.<sup>20</sup> This circumstance is encompassed within the purview of digital components. The term digital also connotes an attribute that has the capacity to elicit a responsive effect in real-time as Gere suggested.

As previously mentioned, this game-like interactive theatre practice is derived from the theories on game. In an interactive digital theatre practice, the author or the creative team sets the rules, gives the introduction and secretly creates various endings to the action of the play. The audience and participants generate the rest, which triggers a sense of curiosity. As such, Dixon concluded the section on interaction theories by emphasizing gamification and its effects. According to Dixon, works that involve interactivity reveal a childlike playfulness and the pleasure it brings because it amuses people to see that even the slightest reaction creates a domino effect:

*Interactivity in digital arts and performance is at its best a marvel of discovery, rekindling childhood feelings of intimate connection to a vast, inexplicable, and beautiful world.*<sup>21</sup>

Nevertheless, I posit that the correlation between the two, and the resulting universe fashioned thereby, is not as incomprehensible and romantic as proposed by Dixon. Although the game is associated as a child activity, Johan Huizinga pointed out that play and playfulness are fundamental to the social life of living beings.<sup>22</sup> In each of the interaction models proposed by Dixon, the audience takes an active role and makes choices using their own point of view, just like a game. In this context, it can be considered irrational to exclude cultural values that should actually involve the seriousness from play because these values are actually based on play. However, game theory discussions also base the game on reason. Martin J. Osborne, in his book on game theory, stated that games are based on mathematical logic. The odds are drawn, and it is left to the player to decide which choice to make under the circumstances. As a matter of fact, these choices are shaped by one's perspective on life.<sup>23</sup>

Beyond making choices the play is also set on rules, which can be considered similar to the set of rules in a digital theatre. In a game, there is also a problem to be solved, a target

20 Dixon, *Digital Performance*, 565.

21 Dixon, *Digital Performance*, 598.

22 Johan Huizinga, *Homo Ludens: Study of the Play Element in Culture* (London: Routledge 1980), 1.

23 Martin Osborne, *An Introduction to Game Theory* (Oxford University Press, 2003), 4.

to be reached, or at least a role to be played; which are carried out through the rules. It takes place in a different realm, which is not away from real life: “*Play does not have a predictable course or outcome and is based on inner infinitude. It is based on rules, and it resides in an artificial realm.*”<sup>24</sup>

Apart from the rules there are three other dimensions that both a game and theatre share: “*a goal, a feedback system, and voluntary participation.*”<sup>25</sup> The audience’s participation in guiding the play towards its goal through the set rules creates a playful co-creative experience that contributes to the liveliness of the performance.<sup>26</sup> The emergence of mediatization, digitalization, and role-playing systems offers a unique opportunity to engage the audience and create a sense of liveness in digital theatre. By incorporating gamification, a game-like system that can be integrated into the performance, transforming its aura and unlocking a multitude of possibilities for developing new dramaturgical approaches that involve active audience participation, which totally bases itself on the eagerness to create meaning by participation.<sup>27</sup>

In relation to Dixon’s categories, I contend that audience interaction in *Map to Utopia* is primarily achieved through participation, conversation, and collaboration. The audience in *Map to Utopia* plays an active role and is tasked with completing specific assignments. For instance, the audience must collaborate with others to devise solutions to issues in their communities by drawing on their own experiences and communicating with fellow audience members. Hence, the participation-based audience interaction evident in *Map to Utopia* aligns with Dixon’s framework.

The form of audience participation in *Map to Utopia* fosters a conversation with other participants and performers. Assigned a character to represent, the audience communicates through their character with others in the play. While the sentences, attitudes, and thoughts expressed by each audience member reflect their own backgrounds and values, they must also consider the character’s background and characteristics. The audience thus place themselves in the character’s situation and adjusts their approach and actions accordingly. This can lead to partial criticality or complete identification. However, based on my own experience, I argue that this approach promotes a more critical viewpoint.

*Map to Utopia* also provides the audience with a collaborative space where they become co-authors and co-creators, deciding how to solve problems in their neighborhoods according

24 Katja Kwastek, *Aesthetics of Interaction in Digital Art* (London: MIT Press, 2013), 74.

25 Jane McGonigal, *Reality is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change the World* (London: Jonathan Cape, 2011), 21.

26 Constanza Blanco Jessen, “Performative game or theatre gamification? What a gameformance is and why interactive theatre should be interested in it,” *Estudis Escènics* 46 (2021): 5.

27 Christopher Lindinger, Martina Mara, Klaus Obermaier, Roland Aigner, Roland Haring and Veronika Pauser, “The (St)Age of Participation: audience involvement in interactive performances,” *Digital Creativity* 24, no.2 (2013): 121.

to their own values and orientations. The creative team sets the story and problems of the neighborhood, with the neighborhood spirits providing a history of the area through written texts. The audience is given fictionalized character stories and are free to interpret and fill in the details, shaping their actions and discourse accordingly. The audience is guided not only by the spirits' reminder of the importance of understanding each other but also by their character's traits. In this sense, the audience becomes the co-creator of the play with pre-set rules, where the outcome depends entirely on their actions.

The role of co-creator of audience facilitates the ludic world created in *Map to Utopia*, which plays a significant role in generating the sense of liveness and presentness. The utilization of gamification and digitalization in tandem cooperatively supports the notion of liveness in this digital theatre production. It is imperative to scrutinize how the playful element was integrated into *Map to Utopia*. During the performance, the audience is tasked with the objective of solving problems in accordance with their characters' traits. This requires them to navigate ways of presenting their interests while also striving to understand the perspectives and demands of others. Additionally, as posited by Jane McGonigal, *Map to Utopia* provides a space for discussions where participants can reflect on the outcomes of their actions. The appeal of this game-like interactive theatre practice is evidenced by the enthusiasm of the audience to be a part of this engaging experience.

To illustrate this point, it may be useful to detail my personal experience. As an affluent inhabitant of the yellow district, my character was a man with connections to the district's ministry and ownership of multiple apartments in the neighborhood, thus conveying an air of wealth and power. In addition, my character's notes contained an anecdote about how his father had assisted one of their employees' sons, which highlighted my character's reluctance to interact with individuals of a lower social status. Prior to the meeting, I utilized this information to devise a solution in which I would offer the individual a job in exchange for leaving the building. During the meeting, the person expressed her needs and sentiments towards individuals like me in a candid manner and was taken aback by my accommodating approach as it went against the expected "evil" character archetype of the district. Nonetheless, my decision was made in accordance with my own desires to achieve my goals. In addition to actively listening and being attentive to the other person's needs, I tried to devise solutions that would bring her happiness and satisfaction. It is noteworthy to mention that the final proposed solution was to demolish the building, but the inhabitants had to come to a mutual agreement. In my own experience my unconventional approach added an element of presentness and liveness for both the participants and the creative team, who were not anticipating such a solution. Consequently, as if in a game, I could have tried to win through my arguments. The *Zoom* platform turned into a playground in which I could *play* my cards to achieve my goals. My mobile phone transformed into my ID in the game, without which I would not have been able to express my interests and demands.

As a result, the concept of playfulness in *Map to Utopia* was engendered through fulfilling the goals and exploration of alternative offers and solutions during the performance, along with the search for alternative relations among the participants. This, in turn, resulted in multiple possible endings to the performance. Therefore, the incorporation of digital technology and the element of playfulness in *Map to Utopia* reinforces the sense of liveness and presentness. There is no concrete ending: the way that the audience *plays* and devises the arguments will simultaneously create the plot and the end. The use of instant messages to keep the audience updated on the plot, along with the active role required from them to engage their imagination, fosters a strong feeling of being “here-and-now” within the digital realm. The screen becomes the stage, resulting in the creation of a third realm that allows participants to be fully present in the performance. Hence, the performance is centered around a problem-solving scenario that presents a unique challenge to the audience. Although it is not clear what would happen to the building which was a problem in my district, the main focus drives the audience to the state of playing and discussing in a virtual democratic space.

Last but not least, the process of problem solving in *Map to Utopia* adheres to a structured set of rules, akin to those in a game, in which the audience is expected to engage in discussions that correspond to the unique features of their characters. The moderator or spirit assumes the role of a referee, ensuring that participants adhere to their character’s persona when presenting arguments. The audience must follow the guidelines provided to them through the “MaptoUtopia” application on their mobile devices. The process of problem solving requires the participants to carefully interpret the information they receive and analyze the perspectives of others in order to arrive at the most efficient solution for their character’s benefit. The experience of participating in *Map to Utopia* is akin to solving a puzzle, as the audience must play their roles according to the unique shape of their character’s personalities.

## Conclusion

The mediatization and digitalization of theatrical art can be traced back to Ancient Greece, the birthplace of theatre.<sup>28</sup> While this process existed throughout history, it gained significant momentum in the early 20th century with the widespread adoption of technology and digital advancements in daily life. Consequently, the art of theatre found itself entwined with this process, necessitating an ongoing commitment to exploring the possibilities of the relationship between digital and theatrical realms in order to sustain the vitality of theatre. As noted by Bill Blake, adopting a constructive perspective in approaching this discourse could pave the way for an enriched understanding of both theatre and digital domains, and of the relation between them.<sup>29</sup> Rather than adhering to a conservative perspective that centers on the perceived loss

28 Dixon, *Digital Performance*, 40.

29 Bill Blake, *Theatre and the Digital* (Bloomsbury Publishing, 2014), 9. <https://www.perlego.com/book/2995655/theatre-and-the-digital-pdf>.

of the essence of theatre in digital theatrical practices, it is valuable to shift the focus towards examining strategies for cultivating the qualities of immediacy and presence, which are considered fundamental aspects of theatrical art.

This paper endeavors to offer a concise overview of the approach taken in these discussions, utilizing *Map to Utopia* as an illustrative example. *Map to Utopia* serves as a compelling case study for exploring the possibilities that digital theatre affords, presenting an avenue for discovering new opportunities within this realm. I assert that the playfulness inherent in digital theatre is central to its liveness and is achieved through the use of digital technology and instant communication, which fosters a sense of quest. The performance is structured around rules, characters, and active audience participation, which resembles the features of a game, creating an elaborative and engaging form of theatre that employs both traditional practices and new media tools. As mentioned, *Map to Utopia* serves as a useful example to examine this claim, as it showcases the centrality of playfulness, liveness, and communication to the performance. Digital technology plays a crucial role in connecting people and creating a third realm where they can meet virtually. While the finalization of the performance is open-ended, the democratic and polyphonic discussion on the *Zoom* platform enabled the inhabitants to communicate with each other regardless of their backgrounds. Hence, the key objective of the performance was to showcase the democratic arena that the internet and *Zoom* platform can provide, where people can come together, share their ideas, and solve problems.

In addition to the aforementioned overview, it is crucial to highlight that digital theatre provides a platform for both theatre and the digital realm to manifest their ontological existence. In other words, they both assert themselves as arenas for discourse, connectivity, and significance, all of which can be facilitated through digital theatre. Thus, this ancient but new approach to theatre fosters a reciprocal relationship between theatre and the digital domain, allowing for mutual contributions and interactions.

---

**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

Akım, Melike Saba. "Canlılık ve Karşılıklı Etkileşim: Tiyatronun Dijitalleşmesi ve Seyir Rejimi Üzerine Ontolojik-Tarihselci Bir Soruşturma." *Sanat Yazıları* 44, (2021): 31-47.

Auslander, Philip. *Liveness: Performance In A Mediatized Culture*. London: Routledge, 2008.

Auslander, Philip. "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34, no. 3 (2012).

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin Books, 2008.

- Blanco Jessen, Constanza. "Performative game or theatre gamification? What a gameformance is and why interactive theatre should be interested in it." *Estudis Escènics* 46 (2021).
- Blake, Bill. *Theatre and the Digital*. 1st ed. Bloomsbury Publishing, 2014. <https://www.perlego.com/book/2995655/theatre-and-the-digital-pdf>.
- Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. London: MIT Press, 2007.
- Gere, Charlie. *Digital Culture*. Wiltshire: Reaktion Books 2002, 2008.
- Giannachi, Gabriella. *Virtual Theatres: An Introduction*. London: Routledge, 2004.
- Hadley, Bree. *Theatre, Social Media, and Meaning Making*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Harries, Martin. "Theatre and Media before "New" Media: Beckett's *Film and Play*," *Theatre*, no. 2 (2012).
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Study of the Play Element in Culture*. London: Routledge, 1980.
- Kwastek, Katja. *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. London: MIT Press, 2013.
- Lindinger, Christopher, Martina Mara, Klaus Obermaier, Roland Aigner, Roland Haring and Veronika Pauser. "The (St)Age of Participation: audience involvement in interactive performances." *Digital Creativity* 24, no. 2 (October 2013): 119-129. DOI: 10.1080/14626268.2013.808966.
- Masura, Nadja. *Digital Theatre: The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990–2020*. Palgrave Macmillan, 2020.
- McGonigal, Jane. *Reality is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*. London: Jonathan Cape, 2011.
- Osborne, Martin, J. *An Introduction to Game Theory*. Oxford University Press, 2003.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Salihbegović, Fahrudin. *Directing Cybertheatre*. Belgrade: Academica - Akademska grupa, 2013.







## Myth and Innovation Road

Theodoros Terzopoulos<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Attis Theatre, Athens- Greece

**Corresponding author/Sorumlu yazar:**

Theodoros Terzopoulos,  
Attis Theatre, Athens- Greece

**E-mail/E-posta:** attis@otenet.gr

**Submitted/Başvuru:** 29.12.2022

**Accepted/Kabul:** 03.04.2023

**Citation/Atıf:**

Terzopoulos, Theodoros. "Myth and Innovation Road". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 36, (2023): 107-110.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.2023001>

**ABSTRACT**

This text is based on the speeches Theodoros Terzopoulos gave at the Istanbul Theatre Festival in 2017 and the Modern Drama Valley Festival in Shanghai in 2019. Terzopoulos, converted the issue he discussed in these speeches into a text titled "Myth and Innovation Road" in which he addresses how the myths upon which ancient Greek tragedies were fed can be interpreted in contemporary times. This text, reveals the philosophical and structural elements of Terzopoulos' understanding of acting, which he calls the biodynamic method, and also reveals his attitude as an artist: "uncovering new and more effective ways of humanizing the world".

**Keywords:** Dionysus, Heiner Müller, myths, memory, body



The cultural landscape has been reshaped; theatre has been homogenized and tends to lack fixed points of reference, roots, and national characteristics. Through its growing commercialization, the peculiarities of 20<sup>th</sup> century drama schools and playwrights have disappeared.

The fundamental principles of theatrical art have been eradicated, with others having been planted in their place to feed the ephemeral and cultivate oblivion. Many national theatres, festivals, and academies follow this trend.

Under these circumstances, one cannot speak of an avant-garde movement that has been born by a group of great creators under appropriate and favorable social and historical circumstances, except for individual cases, personal languages, and scenic idioms. The academic has been replaced by postmodernism, that serves the ephemeral, and, as such, fails to root and contribute to new fermentations.

I would like to talk about certain principles of myths that have tended to disappear in the era of globalization and neoliberalism. I will discuss myths as fertile material for the creation of a new language with a prospect that can penetrate the present and open up new horizons in the future, inviting us to discuss and reapproach the meaning of avant-garde.

Ancient myths have had a terrifying attraction for humans. They can cause people to drift completely in their orbit. This is why a need existed and still exists in Europe, to demystify myths and approach them through a rational perspective. Many times, myths have been used as a crutch upon which national identities rely. This persistence was and still remains dangerous. If one were to cut myths from their dark roots, no one would be able to use their astonishing energy as a resource for the future, and inevitably, an abomination would be created. Such an abomination is fascism.

Myths are dangerous, because they belong to the world of the unfathomable and strange; at the same time, however, they are a passage in this world. Through myths, one gains access to the dark side of things. Myths stimulate horror because they reveal an unruly, violent element culture cannot tame. Myths are the nightmares of humanity, but humans are born from these nightmares. Nightmares are the homeland of humanity, and the dimension of the uncertain and unfamiliar, and they perform a key role in human life.

A common reaction to such questions has always been the attempt to smooth the tensions and difficulties brought about by what is unfamiliar through humanistic techniques designed to embellish the human experience. But by bringing everything to one's own measures, humans basically deny what is not human and renounce the indecipherable, dark, and hidden aspects of life, instead promoting what is familiar, through the processes of humanization and beautification. Humans try with perpetually futile movements to fill, overcome, and eliminate

the gaps, hiding them under a multitude of references and metaphors, while trying indirectly to interpret the unfathomable. However, the nightmares keep the gaps open and refuse to tame the unfathomable.

Various theories have been articulated in the past in an effort to conceal the gap, thus creating a universal image of a world predestinated toward human welfare, and promoting teleological delusions. Those who create find freedom studying the depths of myths. They practice, searching for the unfamiliar, and for what they don't understand, and try to understand. They look for unpredictability, the unusual and the paradox. They offer their body at the sanctuary of the Unfamiliar, where they place constant questions and many dilemmas.

The aesthetic of performance derives from the dynamic relationship the body has with Myth, Time, and Memory. Through this relationship, the fundamental ontological question "of what is it about" arises. Of course, this is a question that does not allow for definite answers, instead constantly activating those who create in the direction of an ever deeper investigation into the root of sounds, words, and the multiple dimensions of the human enigma. Myths should not only be appreciated for their narrative and symbolic function in relation to an inconceivable reality, but also for the way they immediately reveal that which the body and soul hide.

Myth comes closer to humans, and is presented as a form of memory, and this decisive turn inward reveals rich supplies of internal energy and a series of psychosomatic functions. The body and the voice are transformed into a common place of memory: Myths require not stories to be told but memories to be reconstructed. The body gets into a state of transgression and reversion to the unconscious, both in the individual and collective dimensions, speaking or rather yelling in a new language, while trying to reconstruct a new Myth.

Thanks to the mediation of its mythical protagonist, Dionysus, the transition from myth to memory is deeply engraved in the body and soul of those who create, who seeks the energetic components of the body and, through them, their origin, memories, and visions. Moreover, no vision can exist without this knowledge that should be sought out in the veins, blood, and energy of each person, that has many forms, and that is inexhaustible.

Heiner Muller said that myths are the machines to which more new machines can be attached and transferred energy until its speed increases to the point at which the cycle of civilization explodes – and I would add to explode the cycle of barbarism.

In today's period of transition, we are witnessing many destructive changes at different levels, and the thoughts of several creators more than ever are open to exploring new ways of investigating the gaps that threaten humanity and new interpretations of the dogmatic barren convictions that have brought the world to the brink of destruction and de-humanized human beings. Devising a new psychophysical and somatic-centric philosophy that will resist the

barren academic and postmodern perceptions of body and mind, body and soul, myth and discourse, Nominal and Anonymous, and semiotic and symbolic, will be necessary to inaugurate a new philosophical space from where a harmonious coupling of opposites can be triggered.

May humanity focus on a new way of life narration by interpreting life not in terms of a precisely predetermined myth, that meets the ambitions of a small number of elite, but in terms that are designed to uncover new, and more effective ways of humanizing the world.

Neoliberalism does not pursue a creative encounter between the body and the world, between memory and time, or be myth and speech. The rupture with time, and within time, is the internal bleeding and reconstruction of the Myth.

---

**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.

---



## Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time

Layton, James. *Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time*.

UK: Intellect, 2022. 290 pages. (ISBN: 978-1-78938-622-6)

Ayşe Draz Orhon<sup>1</sup> 



## Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time

JAMES LAYTON

<sup>1</sup>Lecturer Dr., Istanbul Okan University,  
Department of Theatre, Istanbul, Türkiye

ORCID: A.D.O. 0000-0002-6048-3142

**Corresponding author/Sorumlu yazar:**

Ayşe Draz Orhon,  
Istanbul Okan University, Department of Theatre,  
Istanbul, Türkiye

**E-mail/E-posta:** ayse.draz@gmail.com

**Submitted/Başvuru:** 13.03.2022

**Accepted/Kabul:** 08.05.2023

**Citation/Atıf:**

Draz Orhon, Ayşe. "Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time." Review of *Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time*, by James Layton. *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 36, (2023): 111-116. <https://doi.org/10.26650/jtcd.2023.00001>



In his book *Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time*, the author James Layton explores Bergson's philosophy of duration in relation to performance and by making connections with Bergson's duration to concepts by Abraham Maslow, Mihaly Csikszentmihalyi and Victor Turner, suggests a new interpretation of Bergson's duration in relation to what these other theorists have formulated, respectively, self-actualization, flow, and communitas. What Layton argues, with three performances as case studies approached from an autoethnographic perspective, is that performances lasting beyond smooth consumption in our socially accelerated world can facilitate the Bergsonian duration experience, that durational performance can act in opposition to social acceleration, thus emancipate us from the shackles of always "being now", free us from networked time and by allowing us to decelerate, Layton suggests that durational performances might enable better attunement to our inner rhythms as human beings.

The book is divided into two parts; the first part is made up of four chapters in which Layton introduces the key concepts and lays the theoretical groundwork on which the discussion in part two will proceed. In the prologue, the author's contextualized his work within the background and experience of the COVID-19 pandemic, in relation to the slowdown triggered by lockdowns, makes this introduction to Bergson's philosophy of time much more accessible for the reader who would otherwise feel a bit alienated. Additionally, Layton's contextualization of his work in a familiar world and his reference to the recent past makes this book more accessible and of interest not only to scholars but all interested in making and consuming performance. Layton makes sure that his position and perspective are clear for readers, recognizing from the outset the hyperreflexive "I" of the auto-ethnographical perspective which relies on memory that he implements.

In *Chapter 1: Bergson, Pure Memory and Pure Duration*, Layton introduces concepts of Bergsonian pure memory and pure duration, two inextricably linked concepts, which he also returns to later and explores further in the second part of the book as he applies them to his experience of the durational performance *Hotel Medea* as a case study. While introducing and discussing it, the fact that he addresses criticisms of Bergson's philosophy as well and that he justifies his interpretation, provides more credibility to Layton and his arguments. In ***Chapter 2: Bergson and Durational Performance: Duration Immersion, Participation, Ritual***, Layton explores Bergson's philosophy in relation to performance and introduces a wider context relevant to the case studies in the second part such as immersion, participation, and ritual. While exploring these concepts, he reveals more about pure duration and its nature, touches upon other contemporary issues in performing arts such as liveness and presence and formulates his definition of duration with reference to others. The introduction and discussion of this wider context endows Layton's book with an appeal for general audiences interested in contemporary issues in performing arts. In *Chapter 3: Durational Performance in a Socially Accelerated Culture: Clock-Time + Network Time = No Time* Layton examines the brief

history of the emergence of the clock's dominance, defines and discusses acceleration from clock-time to network time and how durational performance might offer, even if temporarily, an escape from the socially accelerated culture. This chapter examines the dynamics of the socially accelerated world in which the commoditization of time is intensified by globalization, and how the people in the Western world are compelled to try and experience more than is possible in the human lifespan since they are overwhelmed by the plethora of choices available to them. He then moves onto introducing the idea of smooth consumption and the possibility of deceleration. This chapter makes sure that the reader comprehends the relevance and importance of opposing smooth consumption in a world of networked time in which they suffer from things such as smartphone addiction and FOMO. In *Chapter 4: Durational Performance as a Challenge to Smooth Consumption* Layton introduces performance as a medium through which to explore the concepts examined in previous chapters. He argues that faced with an increase in quantity per unit of time, the richness of our experience gets diminished as we try to fit more experience into less time. He suggests that the compartmentalization of experience into smaller chunks is both a symptom and a cause of social acceleration and that it can be countered by durational performance that lasts beyond the limits set by smooth consumption. Layton also makes sure to clarify his definition of durational performance that does not refer to just the performance's length of time but to the pace at which it unfolds.

In the second part of his book, Layton applies the concepts introduced in part one, at the center of which lies the concept of Bergsonian duration, to autoethnographic readings of contemporary performances and demonstrates how Bergson's philosophy of time can be understood in an embodied sense. The first three chapters explore consequently key theories of Maslow, Csikszentmihalyi and Turner that he applies in case studies and uses to further the exploration of Bergson's philosophy. In *Chapter 5: Peak Time: Bergson and Maslow*, Layton examines the convergences between Maslow's self-actualization and Bergsonian duration to illuminate both concepts, arguing that Maslow's peak experience is possible through experiencing Bergsonian duration and that self-actualization through peak experience is achievable in the context of a performance lasting beyond comfortable consumption, as exemplified in the later chapter on the *Hotel Medea*. In *Chapter 6: Flow Time: Bergson and Csikszentmihalyi*, Layton explores how aspects of Csikszentmihalyi's concept of flow might offer a way of achieving an experience of Bergsonian duration and observes that the greatest commonality shared by both theorists is the freedom from the tyranny of time. Layton takes his time to explain thoroughly new concepts introduced within the context of each chapter such as negentropy making sure that the reader proceeds into further discussion only after having built a solid foundation. In *Chapter 7: Time Together: Bergson and Turner*, Layton explores key concepts introduced by Turner including liminality and liminoid as well as the categories of *communitas*. He then draws parallels between *communitas* and duration highlighting the ephemerality and unstructured nature of both. The next three chapters are an elaboration on the

case studies demonstrating how these discussions apply to durational performance. *Chapter 8: Hotel Medea: Medea, Memory, Duration and Peak-Experience in an Accelerated Culture* Layton explores, through the double filter of Maslow and Bergson, ZU-UK and Para Active's 2011 production, a 6-hour durational performance the *Hotel Medea*. Layton also elaborates on his position as a "participant-spectator" making sure that the argument behind it is clear for the reader, and proceeds step-by-step, to explore the transformative qualities of this immersive performance through contact, tactility, and immediacy. This chapter's subheadings provide a fresh approach while making it easy to follow such a layered discussion since in some only theory is discussed while in others, reflections on the experience are shared. Layton's choice of subsections makes sure that moving between approaches and different pasts are easily decodable for the reader. Layton also includes paragraphs in boxes in this chapter that demarcate fragments of the author's memory related to the performance in hand, and this playful approach resonates with the content of the chapter which also addresses concepts such as inner memory and playfulness. In *Chapter 9: All These Are the Days My Friends: Duration and Flow in Einstein on the Beach*, Layton explores the spectatorial experience of Philip Glass and Robert Wilson's *Einstein on the Beach* through Bergson's discussion of intuition/intelligence and the present moment, coupling it with Csikszentmihalyi's theory of flow. His exploration in this chapter contains a wide spectrum of discussions from music, architecture and dance to visual art. It should also be mentioned that this chapter might be of interest to anyone who is not necessarily interested in Bergson's philosophy but in an interpretation of Glass & Wilson's performance since Layton, as is the case throughout the book, makes references to significant figures in contemporary performance theory such as Pavis, Counsell, Barthes, Banes, Boardhurst, Bennett, Schechner and Heathfield, briefly summarizing their ideas and how those could relate to *Einstein on the Beach*. Layton is also a master in making relevant references not only to important ideas and figures in performing arts but to a wider scope of disciplines and fields to better explain and support his suggestions, as is the case in this chapter when he makes a reference to Maya Deren's experimental films or to NLP (Neuro-Linguistic Programming). In *Chapter 10: Walking, Communitas, Ritual and Transformation*, Layton explores the site-specific, participatory performance *Walking* by Robert Wilson, conceived in collaboration with Dutch visual artists Theun Mosk and Boukje Schweigman as a journey through North Norfolk's landscape, within the scope of the 2012 Cultural Olympiad and Norwich and Norfolk Festival. While doing so, Layton applies theories by both Bergson and Turner to examine how this experience has resulted in a state of communitas. This chapter's subheadings make the arguments easy to follow since they reflect the three stages of the ritual process as identified by Turner, each stage relating to different points in the process of transformation. The argument that Bergsonian duration is possible through a process of transformation and spontaneous communitas, that *Walking*, engaging with the landscape rather than action or performers, offers a chance to experience real duration lies at the heart of this



chapter. However, the lack of a discussion on the definition of ‘site-specific’ performance falls short of what the reader might be expecting of Layton since so far, he has always made sure to make room for discussions on such definitions.

In the book’s last *Chapter 11: Marking, Making, Remarking, Remaking Time: Bergson and the Future of Durational Performance*, Layton summarizes the discussions so far by drawing together the themes in the case studies, highlighting the importance of Bergson’s concept of duration and of durational performance as a gateway to an alternative experience of living, arguing how performance can act as the medium through which pure duration might be accessed resulting in a transformative experience. Layton examines in this chapter, although much more briefly in comparison to the previous performances explored as case studies, another performance, *You Me Bum Bum Train* which stands in contrast to the durational experience others have offered since YMBT is the epitome of a socially accelerated journey to smooth consumption. His concluding argument is that live performance, which is durational suggesting that it lasts beyond smooth consumption, not only offers an opportunity to examine Bergson’s duration but it also offers the possibility of a pause from social acceleration, much needed in our society like digital detox or meditation. In the *Epilogue: A Manifesto for Durational Performance*, Layton shares his manifesto for durational performance, also offering practical exercises for the making and watching of it. Finally, there is the *Postscript: Arriving at the Crack of Dawn for a Plagueground Gameshow* in which Layton explores his experience of *ZU-UK Plagueground Game Show*, (2021) an online performance realized over WhatsApp, offering a digital experience in contrast to an analogue one offering liveness, immediacy, and bodily co-presence of others. It is a noteworthy attempt of Layton to test the possibilities for actualizing pure duration if digital performance is to become the norm, since the pandemic gave the digital alternative a new significance to our agendas. While Layton recognizes that this experience is not durational in the sense defined at the outset of the book, it still offers the opportunity to explore connections with others even if remotely. The chapter also includes Layton’s short reflection on another digital performance *Crack of Dawn* by Greg Wohead. His conclusion, however, is that the online world of performance cannot escape the network while the real one is capable of just that; that live performance is more likely to offer an alternative to socially accelerated culture while a digitally consumed performance might also offer it, though less visibly since the clock and network still dominate there.

In *Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time*’s two parts, the first consisting of introducing the theoretical framework, the second discussing their application to performances as case studies, as well as the book’s separate chapters might be read in isolation, however Layton makes sure that each chapter directs the reader to the relevant one in the other part where the discussion was either introduced theoretically or where it will be demonstrated. This causes Layton to over-repeat summaries of his arguments, and directing the reader to other

chapters feels at times a bit redundant, slowing down the pace of the reading. Overall Layton's world of references is very rich, both in terms of referring to important theorists and disciplines when discussing a particular notion, as well as in terms of associating complex theoretical arguments to everyday contemporary and popular issues. Additionally, he does not only use the references of the Western tradition but refers to Eastern philosophy although it would have been better if he could more explicitly position his speaking from within the Western canon. One cannot help but appreciate Layton's explicit recognition of his and the book's limitations, his elaborate discussion of what on the surface might appear as paradoxical statements, his step-by-step exploration of very complex ideas, his mastery at defining a clear framework around his discussions and about his approach. Layton's arguments also offer very accessible insights not only on Bergson's philosophy but on other issues in contemporary performance as well as on the performances discussed in the second part as case studies. This is a must read for those interested in making or consuming durational performance.

---

**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

Layton, James. *Bergson and Durational Performance (Re)Ma(r)king Time*. Bristol, UK: Intellect, 2022.



# The Last Public Space: Understanding the Tension Between Politics and Drama in Contemporary British Theatre

Hakan Gültekin<sup>1</sup> , Steve Waters<sup>2</sup> 



<sup>1</sup>Dr. Artvin Çoruh University, Department of Western Languages, Artvin, Türkiye

<sup>2</sup>Prof. Steve Waters, University of East Anglia, School of Literature, Drama and Creative Writing, Norwich, United Kingdom

ORCID: H.G. 0000-0001-7802-7009;  
S.W. 0000-0001-9265-8122

**Corresponding author/Sorumlu yazar:**

Dr. Hakan Gültekin,  
Artvin Çoruh University, Department of Western Languages, Artvin, Türkiye

**E-mail/E-posta:**  
hagultekin@artvin.edu.tr

**Submitted/Başvuru:** 10.04.2022

**Accepted/Kabul:** 09.05.2023

**Citation/Atıf:** Gültekin, Hakan, Waters, Steve. "The Last Public Space: Understanding the Tension Between Politics and Drama in Contemporary British Theatre." *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 36, (2023): 127-129.  
<https://doi.org/10.26650/jtcd.2023.00002>

## ABSTRACT

In the following interview, which took place on 26 November 2022 in Norwich, Hakan Gültekin talks to playwright Steve Waters about his theatrical universe and the current state of British Theatre. In the interview, the place of hope and truth on earth suffering from climate crisis is discussed through Waters' double bill play, *the Contingency Plan* alongside mentions of other major contemporary plays and playwrights. The impetus behind this argument is to place contemporary political playwriting in its historical context. Steve Waters' understanding of theatre as the last public space in the contemporary arts is also discussed. Steve Waters is a playwright working for the stage, radio and screen. Waters is also the author of *Secret Life of Plays* (Nick Hern Books, 2010) and *A Life in 16 Films: How Cinema Made a Playwright* (Methuen/Bloomsbury, 2021). His more recent works include *Limehouse* (Nick Hern Books, 2017), *Temple* (Nick Hern Books, 2015), *Ignorance/Jahiliyyah* (Nick Hern Books, 2012). Hakan Gültekin is an assistant Professor in the Department of English Language and Literature at Artvin Çoruh University in Turkey. He is the author of *The Critique of Neoliberalism in David Hare's Plays* (Çizgi, 2021). He is currently a visiting postdoctoral scholar at the University of East Anglia in the UK.

**Keywords:** Contemporary British Drama, Political Playwriting, the Contingency Plan, Climate Crisis, Steve Waters



**Hakan Gültekin** Could you briefly evaluate the current state of British Theatre?

**Steve Waters** I would say it is not as healthy as it should be, and obviously the pandemic is part of that. It had a profound impact. If you then add in the cost of living crisis, the energy crisis...the theatre is very vulnerable at the moment. A lot of financial pressures at the top of theatre. And then, we are in a climate of government, which is in many respects, a very destructive presence in this discussion, who are putting pressure on the arts, if it is going to receive public funding to deliver their political agenda. We have seen that in in the absolutely atrocious way that the Arts Council has given grants to people over the last two weeks. I do not mean that *they* behaved atrociously, but I think they have had a kind of pressure upon them to use arts policy as a way of delivering government. And agendas such as levelling up and so on, I am not against those in absolute terms, but I do not think arts policies should be driven by the government of the day. There is a whole notion is that those things are separate. So there is a lot going on.

**Hakan Gültekin** What generation does Steve Waters belong to when you consider the contemporary British theatre? Does Steve Waters represent a tradition as a playwright?

**Steve Waters** I was not that engaged with the theatre until I did my MA in playwriting at Birmingham. My route into theatre was almost through education because I was a teacher and I would often teach things like drama and English in schools to kids from 11 to 18. So, I was finding myself teaching Brecht, Stanislavski, Artaud and so on, and also writing plays for them, and that led me into almost accidentally becoming a playwright. I wrote a play at university for a competition that was received very well, so I became part of the British theatre scene in the late 1990s. It was a very rich time. Obviously we associate that time with 'in your face theatre,' as Alex Sierz has described it. I was personal friends with some of those people like Sarah Kane. I studied with her at Birmingham University, where I did my MA, which was also run by David Edgar. That was a very new thing in Britain, at that point, a playwriting course, of course dedicated to playwriting, and we had a much more powerful culture. It was represented in all those new writing theatres in London: The Royal Court, the Bush Theatre, Hampstead Theatre, which was where I started my career in North London, and to some extent the National Theatre. We are all very interested in new writing. In a very direct way, in fact, you could argue that it was post-political. Let's take a playwright like Mark Ravenhill, with a play like *Shopping and F\*cking*. The play was obviously interested in sexuality and consumerism, as he was quite wilfully. There is a speech in the play about there being no big narratives, no big stories anymore, and I think that is a very mid-1990s sentiment about the end of history, all those kinds of questions were circulating at the time. Sarah Kane I would exempt from that because her work, *Blasted* particularly, was very alert to male violence. War and the collapse of former Yugoslavia, Rwanda: all sorts of terrible events were happening in the mid-1990s. But, a lot of the culture of the time, the first plays by Jez Butterworth, Patrick Marber, David

Eldridge: quite often plays about groups of men, quite often written in extreme language, quite violent in focus, masculinity in crisis et cetera. That never really interested me. So I have often found myself thinking that my inspirations come from the previous generation of writers, such as David Hare, Caryl Churchill, and Howard Brenton, who are more in the 1970s and 80s, or Howard Barker and David Edgar, who had a much more epic sense of theatre. Brecht has always been a very important touchstone for me, whereas he was very unfashionable in the 1990s. Probably the most weirdly influential playwright in the 1990s was Harold Pinter actually. I have written elsewhere about that writer that I really admire, but particularly his early work was a reference point and a touchstone for a lot of British playwrights at the time, so that world seems a long time ago. In that world there was quite a lot of money to support new plays. Theatres had literary managers and dramaturgs. If I wanted to send my play, I knew I had many places I could send it and there was a lot of coherent critical culture around that, so I did not know it at the time, but in retrospect it was a really great time to start writing for the theatre. Whereas now is a much more difficult time to write for theatre. So, if you go down to the bottom of British theatre, there is a lot of exciting work, but there is less funding around. I think that question is really difficult at the moment.

**Hakan Gltekn** You are regarded as a political playwright. What is your reaction to this?

**Steve Waters** I am happy to be described as such. I am inevitably distant from any term that is applied to the writing...you feel resistance because one feels more complicated than that. And it is fair to say that in the past, "political playwright" might have suggested very particular political affiliations and views, and I think that would not be the case for me. I mean, I have my politics; I vote for my parties and that is a matter of record. But I would say that my work, my writing, whilst it has got political sensibility and I do not think it does not come away from the plays...I mean, there was always a crude description of political theatre anyway, and there was some work like that. People who like to practice that kind of work come to one of my plays and feel a bit disappointed because it does not seem to leave you in a simple place at the end of it. A good example would be something like my play, *Limehouse*, which a lot of people took to be an attack on Jeremy Corbyn's Labour Party, and some people, even left of the Labour Party, having seen that show, I did not feel clear cut about that. I was actually using it as a model to think about the different traditions within the Labour Party, which is a party that I feel I am very connected to through my life, but on the other hand I have great frustrations with. The gang of four of Labour at that point were thinking of leaving the party, but I was not using that as a suggestion that anybody should do that in the present. And actually it was funny. A couple of years after the show, Corbyn had been running the party for two years, and in fact, shortly after my play seemed to do rather well in a snap election that Theresa May called. And so a lot of people said, "oh, well, it is irrelevant." And then of course in 2019 the Labour Party was annihilated by the Conservative Party, and suddenly, like Corbyn, was

unfashionable. In that year, I think it was in 2019, there was a group called the Independent Group that wanted to leave the Labour Party again because they were so angry at Jeremy Corbyn pushing it to the left. A lot of people got in touch with me and said, "Oh *Limehouse*, that is so relevant." But, the independent group were really never going to go anywhere that it was clearly a gesture rather than substantial politics. The short answer to your question is if it is politics with a "small p," I am very, very happy with that. But I think that it is more that I am drawn to ideas and morality and ethics, and but I am also so interested in character that I think that cuts across some of what people would think of as being a political play, because I am interested in strong parts for good actors and investigating psychology, and that is less political in a straightforward sense. So, it is more complex than that phrase suggests. The only thing I am resistant to is a very simplistic idea of what "political playwright" might sound like. It might sound like an earnest person with no sense of humour and no sense of theatrical pleasure. I am not that person. Theatre should be a rich, enjoyable, sensuous experience.

**Hakan Gültekin** So, can we say, depending on your comment, that there has been a kind of new generational political playwrighting?

**Steve Waters** I would say I entered the theatre when political theatre was extremely unfashionable in the late 1990s. And my first professional play, which has never even been published, *English Journeys*, which was at the Hampstead Theatre, in no respects could be seen as a sort of political play. It was about relationships, but it was a state of the nation play which has often been associated with political theatre, but from a much more personal lens. But after 9/11, I would argue that political theatre came back in quite a big way. There was that feeling of suddenly life being extremely polarised. The Blair government had become increasingly seen as having authoritarian elements to it and then their support, obviously, of American foreign policy with the invasion of Iraq in 2003. The kind of period of consensus around New Labour in the late 90s was starting to fracture and the world was becoming more violent and conflictual as Islamism was on the rise. Then, people like David Hare were kind of coming back. They were much more visible than they had been 10 years previously.

Is there a new generation? Well, there is a wave of writers who come to the fore in the early 2000s and 2010s. Mike Bartlett, Ella Hickson, Lucy Kirkwood, James Graham, Jack Thorne to some extent. Firstly, they are all very good writers, and secondly, they have a slightly more political sensibility, and they are particularly alert to environmental questions, which we will obviously get on to later, which is kind of new politics. Their feminism was a resurgence as well, obviously #MeToo, and then Ella Hickson is writing about that. Lucy Kirkwood has built it into her work both in things like *Maryland*, which she wrote quite recently, and in *The Welkin*. So, it is funny how they would probably none of them describe themselves as political playwrights, but just by the sheer fact that they bring this energy to these questions, they are changing the forms of theatre. In someone like James Graham's work, they are reaching for

longer historical stories about why we are the country that we are. They occupy that position, I think, that political playwrights want to occupy. So, somebody at the time, maybe it was Mark Lawson, a critic, said that generation of writers was the strongest since the generation of Stoppard and Pinter. I fall between the two stools because I am in a way not in the ‘in your face group’ who were not very political, nor am I in this new wave of writers who are at least 10 years younger than me. I have a connexion to many of them, but I am not their contemporary. The next wave is more a return to these questions of identity, so obviously, people of colour as playwrights, trans writers. You have got a new generation that is emerging to really speak. So that is the next wave. It is kind of breaking as we speak, and it is linked to a completely new, more granular politics of identity, sexuality and so on.

**Hakan Gültekin** I would like to ask you what is your purpose as a playwright and who do you write for?

**Steve Waters** That is a really big question. I think probably from *The Contingency Plan* onwards, obviously, climate change and environmental questions are my questions. They were 20-30 years ago, that is what I was thinking about in the 1990s, which of course very few people were thinking about at that time, but I have always been a writer concerned with the state of the land of the body of the country as a whole, not just London, so I have been consciously defining myself against metropolitan theatre. Even though my characters often present as quite middle class, I am interested in examining and breaking down some of those barriers and trying to enlarge our imagination of where we live and open up the scope of playwriting a bit. I am very drawn to late 19th-century naturalism. It is a very important theatre for me. Writers like Chekhov and writers like Ibsen are my constant inspiration, and what I like, particularly in those writers, is that they fuse, particularly in Chekhov’s case, the comic sensibility about people with a very epic sense of landscape.

What is my purpose? I think it is to write about things that really matter to me, and also to go behind the scenes a bit. I have always been interested in a phrase which is actually from Walter Benjamin when he was talking about Brecht and Brecht’s work: uncovering conditions. I like the notion of theatre having the power to go deeper than many other cultural forms. That is one of the reasons I stay with it. It is more ideas-driven. It goes deeper into character. It goes deeper into the settings it sets and has the capacity to try and find the poetry of that and find the truth of the experiences I want to write about, which I want the audience to experience very intensely. That is another purpose, I suppose that I have. So it might be about changing people’s minds, but there is a degree to which it is about enlarging all our horizons, which would be another way of looking at it. Including my own, given that so much of my work increasingly has a slightly research-driven dimension to it, that I am trying to think with. I think what theatre does is go much deeper into the audience than any other art form, any other dramatic art form. And so that keeps me where I am, and it keeps me thinking about what

theatre can do, collaborating with people, and enjoying rehearsal because I love working with actors as well. And what I love about that is their creativity and their care for detail. The actors are like brilliant musicians.

**Hakan Gültekin** You have been talking about political theatre, but, if you make a simple definition, not a simple but a plain definition, of political theatre, what would it be?

**Steve Waters** The interesting about this is that you should not necessarily need the adjective ‘political.’ I think theatre is inherently political theatre. Anything that is public speaks of issues beyond the individual and theatre, just the act of putting theatre on, I would argue, is political. The act of going to the theatre is political in the sense that you are participating in a public event. I think the audience is political and that does not mean that their politics are left-wing or right-wing. But I think that it is an act, particularly in a world where the theatre is becoming increasingly niche and specialist, I think those choices become even more powerful.

But obviously in the past Greek Tragedy comes to mind or the Renaissance, it was a gathering of the whole community quite often. What holds big audiences together? Are audiences asking larger questions than private questions? So in a way, the political nature of theatre is sort of baked in, and also, for instance, the topical nature of theatre. So I do not think that I seek to be topical, or “this is something in the news I must write about it,” but I want to use the way in which theatre is uniquely placed to speak about what is on people’s minds when they go into the theatre. And obviously, with a play like *Resilience* as part of *The Contingency Plan*, playing that game of trying to keep up, with changing politicians and changing prime ministers, that creates a natural pleasure in the audience, a sort of sense of “wow, this play is so in sync with the time that I am in,” and that is an unusual power that theatre has to kind of feel really powerfully relevant to the moment. I do not see that in any other medium. For television, if we are not talking about news reportage, television drama takes too long to get out there. With film or radio you can do it to some extent too but, even then, there is a production process.

I think that my vision of theatre is of a public institution that asks bigger questions beyond the individual’s life: questions about their place in society, questions about their place in the universe, and those things mean that it is going to be potentially controversial, potentially topical. It is our duty to say things that are not being said elsewhere. Not even in the newspapers. There are things that theatre can say and explore, critical ways of thinking about the world, which it is I would say in a way our duty to do, because, why else should we exist? We can all watch television, that is fine. So kind of theatre’s there to hit us in the soul and the mind and the body all at the same time, and to be critical, to be political and to be emotional. And that is a very difficult task.

**Hakan Gültekin** In your article “Political Playwriting: The Art of Thinking in Public,”



you call theatre “the last public space.” Could you please explain your definition a little more in the light of recent political developments such as Brexit, the age of austerity and the cost of living crisis?

**Steve Waters** The last public space. It is a good question and obviously, I wrote that 12 years ago, so things have moved on since then, but I think clearly some people would say “Oh well, Twitter is a public space,” or “the Internet is a public space” and social media and so on. And, of course, formally, that is true. I am not a great participant in those media, so I cannot speak with any authority, and of course I recognize the case that they are very democratizing. A lot of voices can be heard, but it seems to me fundamental that those people are not in the same place, at the same time, they are not bodily present to each other, so it is not the political space that it is deemed to be. It is a very atomized space where a lot of people shout into the vacuum. And one of the reasons it gets so aggressive and polarised is that there is no way of ending that process. A lot of people shout at people they do not even know. There is no eye-to-eye contact. There is no shared moment. And it creates a very crude mode of expression and actually is the opposite of politics because politics is about coming together, debating, and thinking together. There is of course going to be conflict. But theatre brings us into the same room and so it is our last public space now, bearing in mind that we only had, until electronic media, actual, physical, public spaces: churches, mosques, courtrooms, and marketplaces. That is where public life occurred. And obviously, not everybody was involved, and hierarchy got in the way.

Class got in the way, but people lived more public lives and the drift, particularly in Western societies, and particularly in the UK and the US, is towards increasingly fragmentary lives. Even the way we work now is not public. Universities are another public space. That is why they are so important. Schools are actually the only place where everybody is forced to be together at a certain point in their lives, and obviously their children. There is a degree to which they do not want to be there That is why they have to be there. There are public spaces like being on public transport. But there is no obligation, and indeed it is irritation if I speak to somebody on a train and they do not want to be spoken to, so we actually go into those spaces and try and avoid each other. Cinema is technically similar, but I go to the cinema not being aware of the people around me. I get very irritated, but I can hear them eating, hear them talking. I just do not want to think about them. I am looking at the screen but on the screen is something that has already happened. Movies do not ask me to do anything except watch them.

Theatre is not like that. It returns to that previous question about political theatre. There is a degree to which simply still doing that very old-fashioned thing of coming together is working a muscle, I think, of a social being that is disappearing. And theatre is more important now than it has ever been, which is why it was so disastrous that it went silent during the pandemic. And it is so upsetting that it is in such trouble now and to be honest, right-wing

political forces do not want theatre. They do not like it and they have always tried to stop it. I have been interested in censorship in the theatre. I wrote about Henry Fielding and Robert Walpole many years ago and the first acts of major theatre censorship in this country. The Stage Licencing Act of 1737 was provoked by a play by Henry Fielding and that piece of legislation forced him to become a novelist.

The problem with the theatre is obviously it is small groups of people, even when it is some of the biggest theatres in Britain. You are only talking about a thousand people at a time, but that feels like a lot of people. So, in television, or radio, for which I work, the average audience for a radio play is about a million people, but they are not in any respect conscious of each other. There is nothing public about that really, except for the fact it is on a public platform. You do not feel connected to anybody else when you listen to a radio play, whereas if you sit in front of a play, and there are only 30 people in the audience, the audience is bigger than the individuals. It is more intelligent than the individuals. It is contagious the way emotions spread through it. And I am fascinated with the audience and creating forms to create different sorts of audiences. Well, so I know there are some very boring events where people talk in questions and answers sessions, and talkbacks, and that can be very badly done. But I actually think when it is well done, it is another great asset in the theatre like, for instance, the event you witnessed in the summer: *Dodo*, *Phoenix*, *Butterfly*. That is exactly the sort of form I would like to do.

**Hakan Gültekin** It was a form of political theatre, wasn't it?

**Steve Waters** Absolutely, but a very precise intervention. These intense short plays are staged in front of a very interesting group of experts and a very engaged audience. It depicts a diverse society that is responded to by people who are living in the world and trying to use it to facilitate a much deeper conversation than you could anywhere else and to create reflections. That is a good example of how you can turn theatre towards wholly new forms of public activity. And everyone comes out of those plays like 'wow, why don't we do this more often?' and they meet people and they network.

**Hakan Gültekin** In the same article, you stated of Sir David Hare, for whom you declared your deep respect, that his depiction of the road to war in his play about the Iraq War, *Stuff Happens*, was a kind of tautology, as you put it in your article. So, how should a play dealing with political issues be composed? What should be done in order to prevent it from being tautological?

**Steve Waters** Really, I need to go back to that play. But it was an effect of the verbatim movement. I mean David Hare's play is not exactly that, but it resembles that. And generally speaking when you go to a David Hare play you resent his presence as he is almost too much there His insights, his philosophy, and his emotional qualities, which at their best are very

powerful, predominate, and the play feels like a realization of that worldview. And when I am in the right mood for it, I love that worldview and it has been very important to me, particularly in his work in the 1970s and 80s. There is no question that it's had a huge influence on my work, and one would probably argue that I am following in his footsteps. I wrote *Temple*, he wrote *Racing Demon*. I wrote *Limehouse*, he wrote *The Absence of War*. And there is definitely a line of affinity and emulation. As you say, I really admire him and if I take a play that I really love by David Hare, *Racing Demon*, and compare it with *The Absence of War* and *Stuff Happens*, *Racing Demon* is an entirely fictive piece so, therefore, it has 6 or 7 invented characters on a spectrum of positions relative to the Church of England, which was sort of the focal point of a set of debates about sexuality, the role of faith, what to do under a period of right-wing governance, how the church might relate to the community. It is full of these powerful questions. He talks a lot about hanging around in the General Synod and meeting priests but entirely imagined as well. So he has taken those research elements and synthesised them into, I would argue, this very rich, very funny, very warm, very moving piece of theatre.

The reason I call *Stuff Happens* a tautology is because it is as if by simply representing a reality you draw insight out of it, whereas in fact I felt that it only *represented* a reality, so you have the kind of long reality that we are actually very familiar with. The scenes at Camp David, the scenes with Blair and Bush. We have seen it in a number of documentaries that were, to be honest, more informative than any other examples. You could pick up any number of books which would tell you about it. So it then becomes what it becomes: more of a kind of opportunity for actors to show their imitations of Tony Blair or George W. Bush. Another example of writing that is like that, which I also talked about in that article, is Peter Morgan, who is even more culpable of this because obviously he has gone on to write *The Crown* since that time which did not exist in 2010. *The Crown* is a classic example of political theatre as a tautology. It is politics. It is a historical theatre. And it apparently takes no view, and it is not really about anything, or if it is, then yes, the questions are so generalized or soap opera-like that you are just watching it for imitation. Who is playing the queen? Is she like the queen? Is she not like the queen? That is a tautology, I think, sort of.

I see that as a tautology, so it is almost like the job is to do a one-to-one representation of a reality that actually we are overwhelmed with anyway. We see it all the time and I wonder what light that kind of work sheds upon that, and unlike the worst of verbatim theatre, great verbatim theatre (I would include plays like *The Permanent Way* by David Hare) as he says himself, take the facts and restore the mystery to the facts so they go beneath the surface. They are often about figures who are not in public life, so we are getting a kind of much more direct and familiar account of the situation. It is partly my argument that I advanced a bit about some of James Graham's plays, which I love and I would not put them in the same camp, but they have got at their most popular a desire not to take a view on the characters and situation and

just they just think they can just show it. But we know that that is in itself a political judgment. Luckily he is a very entertaining writer who has a very strong sense of character, so you can forgive a lot because of those plays. *This House* and the others are just gloriously entertaining pieces of theatre. But what they are actually saying, how they relate to the questions the audience has in their mind about their own moment in time: that is sometimes less clear to me, and then it pushes it back towards the potentially tautologous, which is a very... I accept that is quite an extreme point of view. I do not think it is entirely unfair, but it is a risk that we all run if you reproduce factual reality on stage. The real question is: what are you adding to it? And that is the right, that is the responsibility of the writer.

My closest work to that would be that BBC World Service play, *Fall of the Shah*, about the Iranian Revolution. That is clearly not my story, but I am interested in it as a historical event that I am trying to find a dramatic form to show. But I also know that a lot of it is not that familiar to the listener, so my duty is to represent that as clearly and as excitingly as possible in an accessible format. But that is very different from *The Contingency Plan*, *Fast Labour* or *Temple*. I mean like *Temple*; you could see the play in the same mode because it seems to show us what happened in the Church of England during the Occupy events. But it is a much more personal play about leadership, faith, and integrity and the figure of the Dean has all those qualities within him and in British life contemporary British life. So yes, one could go to it and say, "Oh well, this is what happened in Saint Paul's Cathedral during the Occupy events." No, actually it was not exactly what happened because I brought my imagination to bear on things and when I talked to people, they all had different accounts. You are taking a view as a writer and trying to find a route as close to what you consider the truth as possible. But at the same time, I pushed it toward fiction. I depersonalized the names. I brought qualities of myself into the characters, as in the best work by David Hare. That is what he does too.

**Hakan Gültekin** Thank you, Steve. Actually, my last questions are about *The Contingency Plan*. Well, as you mentioned, *The Contingency Plan* was staged with a new version. And during the press night, the post-play panel, you said that "people do not look for false hope" and "the theatre is a place where truth can be staged." Can you talk about the process of theatricalizing the truth? Is it easy? How can a playwright organize his/her works in accordance with the truth?

**Steve Waters** This is very specific to the concerns of *The Contingency Plan* because clearly, the climate crisis is scary beyond belief and so profound. Obviously, I wrote those plays in 2008 and they were staged in 2009. It was seen at the time as a speculative play about a reality that was not happening. Now it is happening. Back in 2009, that was the sort of situation that might have been like 2030 or 2050, and the speed of change is so fast.

**Hakan Gültekin** Apocalypse felt like something in the future, but it is the reality now?

**Steve Waters** Now the reality is unfortunately apocalyptic, so we are in that reality. So then the play has a new responsibility. Clearly in its first outing *The Contingency Plan* was to shock and to warn and to provoke the audience into reflection and action, to stop this getting worse than it needs to be, but also to help people think about living in these times, and I think that is one of the reasons why it is a double bill of plays, each one taking a different approach to the question because what I am examining more clearly now is in *Resilience*. The total failure of our political systems to deal with the challenges of climate change as in *On the Beach*. It is cutting into our psychology, driving, pushing us into more extreme forms of behaviour. Robin, the character who becomes increasingly destructive and suicidal, I think you could just see him as a scientist who has gone mad, but there is a way in which he embodies some of the painful contradictions of living with climate change in his own psychology. The sense of the burden of the past coming down on the present and the losses of the natural world. It is the Cassandra figure that has the burden of knowing, the burden of being aware of that. Having met a lot of scientists who are working in this area I was very struck by their predicament: knowing something which potentially is catastrophic and having to just carry on with their work and their lives. And some of them take the risk of becoming political at the cost of their career and their reputation, like Will in the play.

There is so much going on in that double bill play and that is one of the reasons why it had to be a double bill that plays quite complexly, and it goes back to your question about truth. It is a big word and a difficult word to get to the bottom of. I do not think by the way that it is available for us humans to know the truth. It is just how we are. It is beyond our brains. It is beyond knowledge. There is a truth that is bigger than all of us that we will never have access to, and I do not say that in a sceptical way, I just mean that as a fact. So when I say “the truth,” I do not mean that I am representing the truth in my work because I could not possibly dare to assume that I know that. But the truth in a different sense, what I think that is about is the writer asking themselves really difficult questions that they do not flinch away from. In narrative terms, so you set something going, let’s say, like the collapse of Robin’s psychology leads him to increasingly dangerous and extreme actions. When I was watching the play I was thinking, gosh, that is a really painful thing to show to an audience, but to *not* do that would be sentimental and would be to back away from the implications of what you are exploring. Likewise, I do not want to spend every second of the day thinking about the gravity of the climate crisis, but the theatre is one place where we can genuinely stare that in the face. We are not facing the end of the world. I do not believe that for a second, but we are facing irreversible and dangerous changes that could really transform the world that we imagine we live in. We have not got time or leisure to think about that most of the time. And if we do, we think about it in a really unhelpful way, and theatre can lay that out in detail for the audience really in a way that is like tragic knowledge, and tragic knowledge is a kind of truthfulness where you contemplate something that is almost too powerful to think about in everyday life. But because of the beauty of the actors, and the brilliance of the design, it was

a beautiful production. One of the ones I am the proudest of. I love that space, as it puts a distance that enables the audience to contemplate things they would ordinarily not want to think about. And the final truth is I do not want to deceive people if I find things out about politics, glaciology, or sea level rises.

**Hakan Gültekin** ...and about democracy in *Resilience*. It was totally about democracy and the challenge of the climate crisis for democracy.

**Steve Waters** And democracy, absolutely. I am very flattered when people say that the original plays were prescient or the idea that they saw into the future. I do not consider them to be impressive, I just think I was paying attention. For instance, I wrote it when Labour was still in power, but I knew for a fact that the Conservatives would be coming into power, and they did. I knew that in the Conservative Party which is our current version of democracy, there are very contradictory forces, and some of them, and the tension between them, are really dangerous. And that is true of British life. As you say, Brexit is a version of that tragedy playing out between Britain which is outward going, generous, pluralist, interested in modern life, and open to the world, and Britain that is generally quite old and trapped in its identity. And I understand. I feel sympathetic to people who feel like that in the country, and some of them are people I know, and love, but it is not good for Britain to retreat. And it has retreated, particularly in England. So those forces are what we watch in the Conservative Party, trying to deal with this tremendously challenging problem that they have no language to deal with. And one way that of course they do not deal with it is they do not confront science, they do not deal with experts, and so on.

So again, the pandemic shows us what happens when that occurs: that you lead to really bad forms of governance and people die. Lots of people died in this country who did not need to die because of that government, and to me, even if every single member of this government changes, they are still guilty of that crime, and they deserve to be wiped out of British political life. I feel very strongly about that. It means that probably some people would see *Resilience* as too political for their taste. They say things like “oh, are politicians really that bad?” and “would they really say this?” And the original review said that this time around people said this is all too realistic. And in some respects, I was becoming seen as a tautologist in the way that I described as well, because every day you turn on the television and people are behaving worse than people do in *Resilience*. But I felt it was still back to tragedy. It was cathartic to put that on stage in front of big audiences. So then the final point: I can tell false hope, that a lot of people want hope from stories. The notion of positive change or the possibility of change in the right direction is essential to tell any story. There is a degree to which writing any play is an act of optimism. That does not mean the play ends well and hope prevails. And that is where you have to be real with the audience and allow the theatre to be a serious grown-up form that does not sort of work as propaganda. Anything that seeks to give hope is not a disgraceful thing to do, but it is propagandistic because that is not necessarily where the story is going. And neither play is terribly hopeful.

I definitely think that with the climate crisis. We are not going to stop the climate crisis. That is clear. So really the question now is: How do we make the rising in temperatures less extreme than it should be, will it be by keeping it to 1.5 average degrees centigrade? And how do we sort of weather it out through collective responsibility and care for each other? Is it possible to adapt to the way that we live and make our lives better? Kind of getting rid of cars is great. Would you use, you know, more renewable energy sources that would make our lives better? That would make the air cleaner, for instance. More local food production? Brilliant. That would actually create more jobs, transform the landscape, and break up the power of big firms, corporations, and supermarkets. And that is why it is being resisted, because it is actually the way towards a socialist communal society/ And that is what, you know, people fear to admit the reality of, because they do not want to be seen as politically active. They would like to say we are not political, and I agree that climate change in itself is not a political issue. But, how we deal with it is really a political issue. The people who say it is not happening or just ignoring it, they are just fascists, and they need to be defeated. But the really interesting people are those with right-wing capitalist ways of trying to deal with climate change and left-wing transformative ways of trying to deal with climate change. And the complicating factor is lack of time. One would accept I mean, for instance, nuclear power, it is an interesting one for me because, in absolute terms, I think it is a bad idea. It tends to be very corrupt and I think the administration is immensely wasteful and expensive, but if that is what it takes to get decarbonized energy in the next 20 years then... but the trouble is, it takes 20 years to set up a nuclear power station. So it is not even a quick answer, but it is that kind of pragmatic decision. If somebody tomorrow managed to create carbon capture and storage that worked, I wouldn't say to not do that. We need every tool we can have, but at the same time we are still here, and particularly that is where conservation comes in, which is probably my most pressing question now, which is: how do we restore the natural world on this planet? And again, climate mitigation helps with that, so that is why I am interested in questions of farming, food production, and rewilding. That is my battleground now and funnily enough, I can get quite propagandistic about that because there I want to kind of effect change as quickly as I possibly can, because the situation is really great, but my instinct is always to do that in a detailed and subtle way. Perhaps the question is less polarised, though, so you can explore it in a way, though you do not send people up, but at the same time it is such an urgent question that I feel like I have not got time myself to be Ibsen-like about it, I might need to be more kind of direct, more like Brecht.

**Hakan Gultekin** Thank you very much.

**Steve Waters** It was a pleasure to me. I thank you for the opportunity.

---

**Grant Support:** The research behind this article was carried out during Dr. Hakan Gultekin's Post-Doctoral research at the University of East Anglia, School of Literature, Drama and Creative Writing with the support of The Scientific and Technological Research Council of Türkiye (TÜBİTAK).

---





### 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 değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör (Baş Editör) tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

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

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

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

#### Yazarların Sorumluluğu

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

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

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

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

### Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak plagiarizm için taranır. Plagiarizm kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, 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 değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifte bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

### DİL

Derginin yayın dili Türkçe, İngilizce ve Almanca'dır.

### YAZILARIN HAZIRLANMASI VE YAZIM KURALLARI

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

### Referans Stili ve Formatı

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi – Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy referans sistemi olarak “Chicago Manual of Style (CMOS) kullanır. Ayrıntılı bilgi için: [https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](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 almamış olması gerekir.
  - ✓ Makale dilinde ve İngilizce başlık
  - ✓ Özetler: 100-150 kelime makale dilinde ve 100-150 kelime İngilizce
  - ✓ Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
  - ✓ Geniş Özet: 600-700 kelime İngilizce (Makale dili Almanca veya Türkçe ise)
  - ✓ Makale ana metin bölümleri
  - ✓ Kaynaklar
  - ✓ Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, kaynak ve alt yazılarıyla)

## İLETİŞİM

Baş editor : Nilgün 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](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

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

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

**Responsible/Corresponding Author:**  
*Sorumlu Yazar:*

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

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

**Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder**  
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,  
Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,  
Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,  
Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,  
Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayımlanmasına izin verirler.  
Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde 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.

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

