



# Theatre Academy

Volume 3 / Issue 1 • March 2025

E-ISSN 2980-1656

<https://dergipark.org.tr/en/pub/theatreacademy>

# Theatre Academy

## CHIEF EDITOR / BAŞ EDITÖR

**Yeliz BİBER VANGÖLÜ** 

Department of English Language and Literature- Atatürk University- Erzurum, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Atatürk Üniversitesi- Erzurum, TÜRKİYE*

## CO-EDITOR / YARDIMCI EDITÖR

**Yavuz PALA** 

Department of English Language and Literature- Atatürk University- Erzurum, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Atatürk Üniversitesi- Erzurum, TÜRKİYE*

## REVIEWS EDITOR / OYUN-KİTAP İNCELEME EDITÖRÜ

**Florentina GÜMÜŞ** 

Department of English Language and Literature- Atatürk University- Erzurum, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Atatürk Üniversitesi- Erzurum, TÜRKİYE*

## TURKISH LANGUAGE EDITOR / TÜRKÇE DİL EDITÖRÜ

**Mehmet ÜNAL** 

Department of Translation and Interpreting Atatürk University- Erzurum, TÜRKİYE  
*Mütercim ve Tercümanlık Bölümü- Atatürk Üniversitesi- Erzurum, TÜRKİYE*

## FOREIGN LANGUAGE EDITOR / YABANCI DİL EDITÖRÜ

**Hüda TEMÜR** 

Department of English Language and Literature- Atatürk University- Erzurum, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Atatürk Üniversitesi- Erzurum, TÜRKİYE*

## EDITORIAL BOARD / YAYIN KURULU

**Yavuz ÇELİK** 

Department of Western Languages and Literature- Ankara Hacı Bayram Veli University- Ankara, TÜRKİYE  
*Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü- Hacı Bayram Veli Üniversitesi- Ankara, TÜRKİYE*

**Gamze ŞENTÜRK TATAR** 

Department of Western Languages and Literature- Munzur University- Tunceli, TÜRKİYE  
*Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü- Munzur Üniversitesi- Tunceli, TÜRKİYE*

**Kader MUTLU** 

Department of English Language and Literature- Mus Alparslan University- Muş, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Muş Alparslan Üniversitesi- Muş, TÜRKİYE*

**Ayten ER** 

Department of Western Languages and Literature- Ankara Hacı Bayram Veli University- Ankara, TÜRKİYE  
*Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü- Hacı Bayram Veli Üniversitesi- Ankara, TÜRKİYE*

**Mehmet Galip ZORBA** 

Department of English Language and Literature- Akdeniz University- Antalya, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Akdeniz Üniversitesi- Antalya, TÜRKİYE*

**Özlem KARADAĞ** 

Department of Western Languages and Literature- Istanbul University- Istanbul, TÜRKİYE  
*Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü- İstanbul Üniversitesi- İstanbul, TÜRKİYE*

**Sibel İZMİR** 


Department of English Language and Literature- Atılım University- Ankara, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Atılım Üniversitesi- Ankara, TÜRKİYE*

**Kubilay GEÇİKLİ** 

Department of English Language and Literature- Atatürk University- Erzurum, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Atatürk Üniversitesi- Erzurum, TÜRKİYE*

**İsmail AVCU** 

Department of English Language and Literature- Atatürk University- Erzurum, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Atatürk Üniversitesi- Erzurum, TÜRKİYE*

**Mustafa Zeki ÇIRAKLI** 

Department of English Language and Literature- Karadeniz Technical University- Trabzon, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Karadeniz Teknik Üniversitesi- Trabzon, TÜRKİYE*

## ADVISORY BOARD / DANIŞMA KURULU

**Aleks SIERZ**

Boston University, Study Board- Boston, USA  
*Boston Üniversitesi- Boston, ABD*

**Arda ARIKAN** 

Department of English Language and Literature- Akdeniz University- Antalya, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Akdeniz Üniversitesi- Antalya, TÜRKİYE*

**Dilek İNAN** 

Department of English Language and Literature- Izmir Democracy University- Izmir, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- İzmir Demokrasi Üniversitesi- İzmir, TÜRKİYE*

**Dimitris KARGIOTIS** 

Department of Philology- University of Ioannina- Ioannina, GREECE  
*Filoloji Bölümü- Ioannina Üniversitesi- Ioannina, YUNANİSTAN*

**İhsan Kerem KARABOĞA** 

Department of Theatre Criticism and Dramaturgy, Istanbul University, Istanbul, TÜRKİYE  
*Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü- İstanbul Üniversitesi- İstanbul, TÜRKİYE*

**Jacqueline BOLTON** 

Department of Theatre and Drama, University of Lincoln, Lincoln, UNITED KINGDOM  
*Tiyatro ve Drama Bölümü- Lincoln Üniversitesi- Lincoln, BİRLEŞİK KRALLIK*

**Mark TAYLOR-BATTY** 


School of English, Faculty of Humanities, Arts and Cultures, University of Leeds- Leeds, United Kingdom  
*İngilizce Bölümü, Beşeri Bilimler, Sanat ve Kültürler Fakültesi- Leeds Üniversitesi- Leeds, BİRLEŞİK KRALLIK*

**Tom SIX** 

Royal Central School of Speech and Drama- University of London- London, UNITED KINGDOM  
*Kraliyet Merkez Konuşma ve Drama Okulu- Londra Üniversitesi- Londra, BİRLEŞİK KRALLIK*

**Murat ÖGÜTÇÜ** 

Department of English Language and Literature- Adiyaman University- Adiyaman, TÜRKİYE  
*İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü- Adiyaman Üniversitesi- Adiyaman, TÜRKİYE*

**Dilaver DÜZGÜN** 

Department of Turkish Language and Literature, Atatürk University- Erzurum, TÜRKİYE  
*Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü- Atatürk Üniversitesi- Erzurum, TÜRKİYE*

# Theatre Academy

## AIMS AND SCOPE

Theatre Academy aims to publish studies of the highest scientific caliber in the field of theatre and drama.

Theatre Academy publishes research articles, book and performance reviews, and interview articles articles that will contribute to the literature on dramatic theater and performance. The main purpose of the journal is to disseminate the scientific knowledge produced in the field of theatre and drama to a wide platform. In doing so, the journal aims to bring together researchers, educational practitioners and policy makers at a common intersection.

The target audience of the journal consists of researchers who are interested in or working in the field of theatre and drama.

To guarantee that all papers published in the journal are maintained and permanently accessible, articles are stored in Dergipark which serves as a national archival web site and at the same time permits LOCKSS to collect, preserve, and serve the content.

## ABOUT THEATRE ACADEMY

Theatre Academy is a peer-reviewed, open-access, online-only international journal published by Atatürk University. The journal is published biannually in both Turkish and English, with articles released in March, and September.

## AMAÇ VE KAPSAM

Theatre Academy, tiyatro ve drama alanında en yüksek bilimsel kaliteye sahip çalışmalarını yayınlamayı amaçlamaktadır.

Theatre Academy, dramatik tiyatro ve performans alanlarında ilgili literatüre katkı sunacak, özellikle araştırma makaleleri, kitap ve performans incelemeleri ve röportaj yazılarını yayınlamaktadır. Derginin temel amacı, tiyatro ve drama alanında üretilen bilimsel bilgiyi geniş bir platforma yaymaktır. Dergi bunu yaparken araştırmacıları, eğitim uygulayıcılarını ve politika yapıcılarını ortak bir kesişim noktasında buluşturmayı hedeflemektedir.

Derginin hedef kitlesi, tiyatro ve drama alanına ilgi duyan ya da bu alanda çalışan araştırmacılardan oluşmaktadır.

Dergide yayınlanan tüm yazıların korunmasını ve kalıcı olarak erişilebilir olmasını sağlamak için makaleler, ulusal bir arşiv sitesi olarak hizmet veren ve aynı zamanda LOCKSS'in içeriği toplamasına, korumasına ve sunmasına izin veren Dergipark'ta saklanmaktadır.

## THEATRE ACADEMY HAKKINDA

Theatre Academy, Atatürk Üniversitesi tarafından yayınlanan hakemli, açık erişimli, yalnızca çevrimiçi uluslararası bir dergidir. Dergi, Mart ve Eylül aylarında olmak üzere hem Türkçe hem de İngilizce olarak yılda iki kez yayınlanmaktadır.



### Contact (Editor in Chief) / İletişim (Baş Editör)

**Yeliz BİBER VANGÖLÜ**

Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum,  
TÜRKİYE

*Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Erzurum,  
TÜRKİYE*

✉ [yeliz.biber@atauni.edu.tr](mailto:yeliz.biber@atauni.edu.tr)

✉ [theatreacademy@hotmail.com](mailto:theatreacademy@hotmail.com)

🌐 <https://dergipark.org.tr/en/pub/theatreacademy>

☎ +90 442 231 82 02

### Contact (Publisher) / İletişim (Yayıncı)

**Atatürk University**

Atatürk University, Erzurum, Turkey  
*Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü 25240 Erzurum,  
Türkiye*

✉ [ataunijournals@atauni.edu.tr](mailto:ataunijournals@atauni.edu.tr)

🌐 <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr>

☎ +90 442 231 15 16

# Theatre Academy

## CONTENTS / İÇİNDEKİLER

### RESEARCH ARTICLES/ ARAŞTIRMA MAKALELERİ

- 1** **Tiyatroda Geçmiş Seyretmek: Haldun Taner'in İlk Dönem Piyeslerinde Geriye Dönüş Tekniği**  
(**Watching the Past in Theater: The Flashback Technique in the Early Plays of Haldun Taner**)  
Can ŞEN
- 11** **Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında İngiltere'de Bir Türk Gölge Oyunu Gösterimi**  
(**A Turkish Shadow Play Performance in England within the Context of Intercultural Interaction**)  
Gamze ŞENTÜRK TATAR
- 26** **Impact of Nature and Natural Behaviour Patterns on the *Aangikaabhinaya*/Movement Vocabulary of Chau**  
(**Doğanın ve Doğal Davranış Kalıplarının Chau Dansının *Aangikaabhinaya*/Hareket Dağarcığı Üzerindeki Etkisi**)  
Shrikant Nandkumar BHALERAO

### PLAY REVIEWS/ OYUN İNCELEMELERİ

- 45** ***The Chair Plays* Trilogy by Edward Bond**  
(**Edward Bond'un *Sandalye Oyunları* Adlı Üçlemesi**)  
Sibel İZMİR
- 50** **Ahmed Masoud'un *The Shroud Maker* Adlı Oyunu**  
(***The Shroud Maker* by Ahmed Masoud**)  
Nazan ERCİŞLİ



# Theatre Academy

## Sayının Hakem Listesi *Reviewer List of the Issue*

**Dilaver DÜZGÜN** <sup>ID</sup>  
Atatürk Üniversitesi  
Atatürk University

**İsmail AVCU** <sup>ID</sup>  
Atatürk Üniversitesi  
Atatürk University

**F. Gül KOÇSOY** <sup>ID</sup>  
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi  
Hatay Mustafa Kemal University

**Kader GÜZEL** <sup>ID</sup>  
Muş Alparslan Üniversitesi  
Muş Alparslan University

**Nihangül DAŞTAN** <sup>ID</sup>  
Atatürk Üniversitesi  
Atatürk University

**Nihan DEMİRKOL AZAK** <sup>ID</sup>  
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi  
Sivas Cumhuriyet University

**Ülfet DOĞAN ARSLAN** <sup>ID</sup>  
Kafkas Üniversitesi  
Kafkas University

**Kadriye BOZKURT** <sup>ID</sup>  
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Bolu Abant İzzet Baysal University

**İhsan GÜZEL** <sup>ID</sup>  
Muş Alparslan Üniversitesi  
Muş Alparslan University

**Turan ÖZGÜR GÜNGÖR** <sup>ID</sup>  
İğdır Üniversitesi  
İğdır University



# Tiyatroda Geçmiş Seyretmek: Haldun Taner'in İlk Dönem Piyeslerinde Geriye Dönüş Tekniği

## Watching the Past in Theater: The Flashback Technique in the Early Plays of Haldun Taner

### ÖZ

Tiyatro ve diğer dramatik türler yapısal olarak çeşitli özellikleriyle roman, hikâye gibi anlatı türlerinden ayrılmaktadır. Tiyatronun kendine özgü yapısal yönlerinden biri, zaman unsurunun kullanımında ve okuyucu/seyirci tarafından alımlanmasında karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro bilimcilerin belirttiği üzere tiyatrodaki okuyucu/seyirci, olayları “o an oluyormuş” gibi alımlar. Dolayısıyla tiyatrodaki şimdiki zaman egemendir. Şimdiki zamanın egemen oluşu, özellikle kapalı biçimle yazılan piyeslerin sahnelenmesinde gerçeklik algısını da güçlendirmektedir. Gerçek hayatta geçmişe gitmek nasıl mümkün değilse kapalı biçimle yazılan piyeslerde de geçmişe gidilmez. Zaman kronolojik olarak sürekli ileriye gider. Açık biçimli tiyatro eserlerinde gerçeklik algısı oluşturmak amaçlanmadığı için ve klasik tiyatro anlayışına nazaran sınırlar kaldırıldığı için zaman kullanımı da çeşitlenmiştir. Bu tip eserlerde geçmişe gidilmesi şaşırtıcı bir durum olmamaktadır. Çalışmamızda *Keşanlı Ali Destanı* piyesine kadarki ilk dönem tiyatro eserlerini kapalı biçimle yazan Haldun Taner'in bu ilk dönem piyeslerinde kapalı biçim mantığından farklı olarak “geriye dönüş” tekniğini nasıl kullandığını irdedeleyeceğiz. Yazarın ilk dönem eserlerini oluşturan altı piyesten ...*Ve Değirmen Dönerdi* ile *Fazilet Eczanesi*'nde belirgin bir şekilde geriye dönüş tekniğinden yararlanarak vak'a zamanından önceye yani geçmişe gitmiştir. Yazarın bunu piyeslerin kapalı biçim yapısını zedelemeyen yapması ise hem Taner'in tiyatro yazarlığındaki ustalığını hem de *Keşanlı Ali Destanı*'ndan itibaren tamamen benimseyeceği açık biçime olan yönelimini ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Tiyatrosu, Geriye Dönüş Tekniği, Haldun Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi*

### ABSTRACT

Theater and other dramatic genres differ structurally from narrative genres such as novels and stories with various features. One of the distinctive structural aspects of theater is the use of the element of time and its reception by the reader/audience. As theater scholars state, in theater, the reader/audience perceives events as if they were “happening at that moment”. Therefore, the present tense is dominant in the theater. This situation strengthens the perception of reality, especially in plays written in closed form. Just as it is not possible to go back to the past in real life, it is not possible to go back to the past in plays written in closed form. The time moves constantly forward in chronological order. Since the aim is not to create a perception of reality in open form theater works and the boundaries are eliminated compared to the classical theater concept, the use of time has also diversified. It is not surprising to go back to the past in such works. In our study, we will examine how Haldun Taner used the “flashback” technique in his early period plays written with the closed form logic until the play *Keşanlı Ali Destanı*. Among the six plays that constitute his first-period works, Taner utilizes the technique of flashback in *Ve Değirmen Dönerdi* and *Fazilet Eczanesi*, in a significant way and goes back to the past, that is, before the time of the event. The fact that the author does this without damaging the closed-form structure of the plays reveals both Taner's mastery of theater writing and his preference for open form, which he will fully adopt from *Keşanlı Ali Destanı* onwards.

**Keywords:** Turkish Theater, Flashback Technique, Haldun Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi*

Can ŞEN 

[cansen20@gmail.com](mailto:cansen20@gmail.com)

Bartın Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edebiyat Fakültesi, Türkiye

Department of Turkish Language and Literature, Faculty of Letters, Bartın University, Türkiye



Geliş Tarihi/Received 20.09.2024  
Kabul Tarihi/Accepted 30.01.2025  
Yayın Tarihi/Publication Date 18.03.2025

Cite this article: Şen, C. (2025). Watching The Past in Theater: The Flashback Technique in the Early Plays of Haldun Taner. *Theatre Academy*, 3(1), 1-10



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

## Giriş

Tiyatro ve diğer dramatik türlerin roman, hikâye gibi anlatı türlerinden ayrılan yönlerinden biri zaman kullanımında karşımıza çıkmaktadır. Martin Esslin, dram sanatını “(...) hayali ya da geçmişteki gerçek olayları ele alan seyirci önünde o an oluyormuş duygusunu veren bir mimetik aksiyon (...)” (Esslin, 1996, s. 31) şeklinde tanımlarken “o an oluyormuş” ifadesi ile dramatik türlerin kendilerine özgü yönlerinden birini de vurgulamıştır. Dramatik türlerde eserin konusu geçmişte yaşanmış bile olsa okuyucu ve seyirci, olayları sanki “o an oluyormuş” gibi alımlar (Erkek, 2001, s. 4). Bu sebeple dramatik türlerde şimdiki zaman egemendir:

(...) Dram sanatında olup bitenleri “şu anda” oluyor’muş gibi izleriz. Dramatik yapıtı da bir metin olarak (ki öyledir, görsel-işitsel bir metindir) metin içinde olup bitenler, metin okunurken (seyredilirken, alımlanırken) olup bitiyor’muş izlenimi yaratır. (Erkek, 2001, s. 3)

Bu durumu şekillendiren etkenlerden biri de Bertolt Brecht’in epik tiyatrosundan önce tiyatroya hâkim olan kapalı biçim anlayışıdır. Kapalı biçimle yazılan tiyatro eserlerinde olaylar sebep-sonuç ilişkisi içinde işlenir ve olay, mekân, zaman unsurları arasında bir uyum vardır (Nutku, 2001, s. 249). Bu tarz eserlerde bilhassa seyirci üzerinde bir gerçeklik yanılsaması oluşturmak amaçlanmaktadır. Seyircinin gerçek bir hayat kesiti izlediği yanılsamasına kapılması istenmektedir. Bunun için de olay, zaman ve mekân unsurlarının hayatın gerçekliğine uygun olması önemlidir.

Bu noktada dramatik türlerde olayların izleme/okuma anında oluyormuş gibi işlenmesi de kapalı biçimin gerçeklik algısını arttırmaktadır. Gerçek hayatta geçmişe gidemeyeceğimiz gibi piyeslerde de zaman hep ileriye doğru akar. Bilhassa temsil esnasında seyirciler, olayları zamanın ileriye doğru akışına uygun bir şekilde canlı olarak izlerler (Bingöl, 2019, s. 311). Bu yüzden “geriye dönüş” kapalı biçimle yazılan piyesler için uygun bir anlatım tekniği değildir. Zamanda geriye gidilmesi hayatın gerçekliğine aykırı olduğu için kapalı biçimin gerçeklik yanılsamasını zedeleyecektir.

“Geriye dönüş” roman, hikâye gibi edebî türler ile tiyatro, sinema gibi dramatik türlerde kullanılabilen bir anlatım tekniği olarak vak’a zamanından öncesine gidilerek eser başlamadan önce meydana gelen olayları aktarmak için kullanılmaktadır (Abrams & Harpham, 2009, s. 267). Geriye dönüş tekniği, kullanıldığı eserlerde çizgisel zaman akışını kırarak anlatıma zenginlik katmaktadır (Bingöl, 2019, s. 311). Geriye dönüş tekniğinin tiyatro için tanımı ise şu şekilde

verilmiştir: “Oyunda olayın düzgün ilerleyişini ve zamanın sırasını bozarak geçmiş bir olaya dönme, oyunun bir yerine geçmişte oluşmuş bir sahne katma.” (Taner vd., 1966, s. 40). Bu tanımdan da anlaşılabilceği üzere tiyatrodaki geriye dönüş, kapalı biçim mantığına uygun değildir. Buna karşın gerçeklik yanılması oluşturmayı amaçlamayan ve kapalı biçime nazaran keskin sınırları olmayan açık biçimli eserlerde ise bu teknik kullanılabilir. Bilindiği üzere açık biçim kullanımı modern tiyatrodaki Brecht’in epik tiyatro anlayışı ile yaygınlaşmıştır. Epik tiyatro kapalı biçimdeki gerçeklik algısının kırılması için yabancılaştırmadan yararlanır. Yabancılaştırmayı parçalı bir anlatı üzerinden gerçekleştirmeye çalışan bu tarz eserlerde gerçek yaşamdakine aykırı olan geriye dönüşler de bu amaca hizmet etmektedir (Pekman, 2005, s. 21). Bunun bir neticesi olarak geriye dönüş tekniği modern tiyatrodaki sürekli olarak başvurduğu tekniklerden biri hâline gelmiştir (Esslin, 1996, s. 82).

Bu çalışmada geriye dönüş tekniğinin Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun önemli isimlerinden Haldun Taner’in (1915-1986) ilk dönem piyeslerinde nasıl kullanıldığı üzerinde durulacaktır. Edebiyat dünyasına hikâye ile adım atan Taner, ilk piyesi *Günün Adamı*’nı 1949’da yazmıştır. 1950’li yıllarda Viyana’da tiyatro eğitimi gören Taner, Türkiye’ye döndükten sonra çeşitli kurumlarda tiyatro dersleri de vermiştir (Dicle, 2004, ss. 1-2). Haldun Taner tiyatrosu (kabare tiyatrosu eserleri haricinde) araştırmacılar tarafından iki döneme ayrılmakta ve Taner’in ilk dönemindeki eserlerini kapalı biçim doğrultusunda yazdığı belirtilmektedir. Bununla beraber bu eserlerde sınırlı da olsa açık biçim unsurları da görülebilmektedir (Çamurdan, 2006, s. 14). Yazarın bu ilk dönem piyesleri insanın ve toplumun değer yargılarının değişimi ve bu değişimin doğurduğu çatışmalar üzerine kuruludur (Dicle, 2004, s. 108).

Bu doğrultuda Taner’in geriye dönüş tekniğini kapalı biçim ile beraber nasıl kullandığını irdeleyeceğiz. Taner’in sadece ilk dönem piyesleri üzerinde duracak olmamızın sebebi ikinci dönem piyeslerinin tamamının açık biçimle kurgulanmış olmasıdır. Bu piyeslerde geriye dönüş tekniği kullanılmış olsa bile bu durum açık biçimle yazılmış bu eserlerde teknik olarak bir özgünlük meydana getirmeyecektir.

### **Geriye Dönüş Tekniğinin Haldun Taner’in İlk Dönem Piyeslerinde Kullanımı**

Haldun Taner’in kabare tiyatrosu eserleri haricindeki piyesleri iki döneme ayrılmaktadır. Haldun Taner tiyatrosunun birinci dönemini *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, ...*Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi*, *Lütfen Dokunmayın* ve *Huzur Çıkması* piyesleri oluşturmaktadır. İkinci dönem



ise *Keşanlı Ali Destanı* ile başlamaktadır (Yüksel, 2013, s. 27).

Çalışmamız kapsamında Haldun Taner tiyatrosunun ilk dönemini oluşturan altı piyes incelenmiş olup bunlardan *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *Lütfen Dokunmayın* ve *Huzur Çıkmazı*'nda yazarın geriye dönüş tekniğini kullanmadığı görülmüştür (Taner, 2016b, ss. 92-149; Taner, 2017; Taner, 2021). Bu piyeslerden Prut Savaşı ve Antlaşması üzerinden “tarihyazımı”nın irdelendiği *Lütfen Dokunmayın* yazarın ilk dönem piyesleri içinde açık biçim unsurlarının en çok görüldüğü eseridir. Piyeste Baltacı ile Katerina arasında yaşananlar tarihin farklı şekillerde yorumlanmasıyla canlandırılır (örneğin; Taner, 2016b, ss. 101-107). Piyenin bu kısımlarında geçmiş canlandırılmakla beraber bu uygulama geriye dönüş tekniği değildir. Zira burada geçmişin, tarihi yorumlayanların farklı bakış açılarına göre canlandırılması söz konusudur ve bu uygulamalar eseri büyük ölçüde açık biçime yaklaştırmaktadır. Piyese fantastik bir hava da katan bu parçaları Ayşegül Yüksel dört düzlemde değerlendirmektedir:

En geniş anlamda, “oyun içinde oyun” yöntemiyle biçimlendirilen oyun dört ayrı gerçeklik düzleminde yer alır. İlk düzlemde günümüzün Topkapı Sarayı ve kütüphanesi yansıtılır. Sevgi, Oktay, Nesip, Ekmel ve sarayı gezen turistler bu düzlemde yer alır. İkinci gerçeklik düzleminde ise 1711’de Katerina ile Baltacı arasında yaşanan olayın üç ayrı yorumu verilir. Üçüncü gerçeklik düzlemi, Baltacı ile Katerina’nın düşsel bir zaman diliminde bir kez daha buluşarak, Prut Savaşı’ndan sonraki yıllarda yaşadıkları serüvenleri anlatmalarını ve tarihi yargılayışlarını dile getirir. Baltacı bu düzlemde bir dördüncü gerçeklik düzlemine kayarak Prut Antlaşması sonrasında III. Ahmet’le arasında geçen sahneleri de canlandırmaktadır. (Yüksel, 2013, ss. 49-50)

*Lütfen Dokunmayın*'daki geçmiş tasavvurlarının geriye dönüş tekniğine uymaması sebebiyle çalışmamızın bu kısmında Taner'in *...Ve Değirmen Dönerdi* ile *Fazilet Eczanesi* piyeslerini inceleyeceğiz.

### ***...Ve Değirmen Dönerdi* Piyesinde Geriye Dönüş Tekniği**

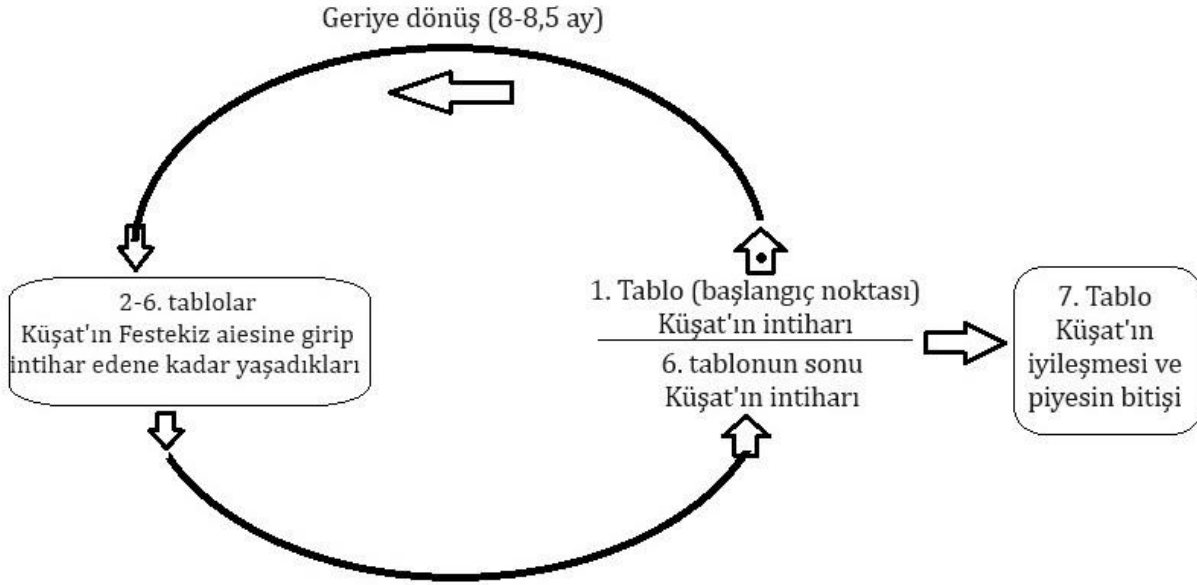
Haldun Taner'in üçüncü tiyatro eseri olan üç perdelik *...Ve Değirmen Dönerdi* ilk kez 1958'de sahnelenmiştir (Yüksel, 2013, s. 36). Piyeste bir ressam olan Küşat'ın sanatıyla evliliği arasında sıkışması ve bunun neticesinde intihara teşebbüs etmesi işlenmiştir (Şen, 2024, ss. 369-370). Piyenin birinci perde birinci tablosunda Küşat, intihara teşebbüs etmiştir ve silah sesine yetişen yakınları cankurtaranın gelmesini beklemektedirler. Küşat'ın ölüp ölmediği belli değildir (Taner, 2016b, ss. 9-16).

İkinci tabloya geçildiğinde geriye dönüş tekniğiyle geçmişe, Küşat'ın eşi Fahrünnisa ile beraber eşinin ailesi olan Festekizlerin evine taşınmasına gidilmiştir (Taner, 2016b, s. 16). Küşat, eşinin ve ailesinin isteği üzerine onlarla birlikte yaşayacaktır. İkinci perde üçüncü tablonun başında Küşat'ın Festekiz ailesine katılmasının üzerinden altı ay geçtiği belirtilmiştir (Taner, 2016b, s. 33). Dördüncü tabloda da altı ay geçtiği Küşat tarafından belirtilir (Taner, 2016b, s. 51). Üçüncü perde beşinci tabloda ise Küşat, Fahrünnisa ile yaşadığı bir tartışma sonrasında arkadaşı Azat'ın bahsettiği resim yarışmasına katılmak için Festekizlerden ayrılıp atölyesine dönmüştür, bu arada da iki ay geçmiştir (Taner, 2016b, s. 61). Bundan kısa bir zaman sonra altıncı tabloda Küşat yarışmayı kaybettiğini öğrenir ve geçirdiği buhran neticesinde intihara teşebbüs eder (Taner, 2016b, ss. 73-80). Dolayısıyla Küşat'ın Festekiz ailesine katılmasından intihar teşebbüsüne kadar sekiz-sekiz buçuk aylık bir zaman geçmiştir.

Üçüncü perde altıncı sahnenin sonunda Küşat'ın silahını ateşlemesiyle piyesin başladığı noktaya dönülmüştür. İkinci tablodan altıncı tablonun sonuna kadar Küşat'ı intihara sürükleyen sebeplerin adım adım işlendiği görülmektedir. Bu doğrultuda piyeste “çözümsel gelişim”in hâkim olduğu söylenebilir. “Olayları oluş sırasına göre değil de, tersine, oyuna, asal trajik çatışmadan girip nedenleri geriye dönüşle yavaş yavaş bulgulayan yapısal gelişim” (Nutku, 2001, s. 239) şeklinde tanımlanan çözümsel gelişim kurgu açısından geriye dönüş tekniğiyle kullanılmaya çok uygundur. Haldun Taner de bu şekilde Küşat'ın neden intihara sürüklendiğinin anlaşılması için geçmişe giderek piyesinde çözümsel bir gelişim sergilemiştir (Nutku, 1960, s. 161).

Bununla birlikte ...*Ve Değirmen Dönerdi* başladığı noktada bitmez. Piyenin son kısmı olan üçüncü perde yedinci tabloda Küşat'ın intihar teşebbüsünden sonrası işlenmiştir. Bu tabloda Küşat iyileşmiş ve sanat çevrelerinin ikiyüzlülüğünü açık bir şekilde gördükten sonra Festekizlerin yanına dönmeyi kabul etmiştir (Taner, 2016b, ss. 80-89). Sanatıyla evliliği arasında sıkışan ve sanat mücadelesinde yenilen Küşat son aşamada daha insani olan tarafı yani Festekizleri seçmek zorunda kalmıştır (Şen, 2024, s. 371).

Piyeste zaman unsurunun kullanımını Şekil 1’deki gibi şemalaştırabiliriz:



Şekil-1: ...Ve Değirmen Dönerdi’de zaman

### **Fazilet Eczanesi Piyesinde Geriyeye Dönüş Tekniği**

Yazarın dördüncü piyesi olan *Fazilet Eczanesi* de üç perdeden oluşmaktadır ve ilk kez 1960’da sahnelenmiştir (Yüksel, 2013, s. 40). *Fazilet Eczanesi*, Taner’in önceki üç piyesinden farklı olarak önoyunla başlamakta ve karakter anlatıcı içermektedir (Yüksel, 2013, s. 41). Bu uygulamalar ile geriye dönüş tekniğinin kullanılması eseri açık biçime yaklaştırmaktadır (Çamurdan, 2006, s. 15). Lâkin Haldun Taner burada çok ustaca hareket ederek karakter anlatıcılığı sadece piyesin başıyla sonunda kullanarak ve geriye dönüş tekniğinden sadece başta yararlanarak eserin gövdesinin kapalı biçim yapısını zedelememiştir. Bu açıdan iki katmanlı bir yapı görünümü sergileyen *Fazilet Eczanesi*’nin dış yapısı açık biçim, içteki ana gövdesi ise kapalı biçim özellikleri göstermektedir.

Boğaziçi’ndeki bir mahallenin gündelik yaşamının işlendiği ve modernleşmenin toplum üzerindeki olumsuz etkilerinin irdelendiği piyes, özel bir başlığı olmayan ama önoyun şeklinde niteleyebileceğimiz kısa bir parça ile başlar. Önoyunda yazar önce zaman ve mekân hakkında bilgi vermiştir (Taner, 2016a, s. 13). Bu bilgilerin ardından piyes şöyle başlar:

İlk gördüğümüz donmuş bir tablodur. Tül vitrini ile kapısı ile tam olarak görünen eczane. Sırtı dönük bir genç. Elindeki süpürge ile hareketsiz durur.

(Yandan görünür. Otuz beş yaşlarında, saçları hafif ağarmış, sevimli bir adamdır.)

YUSUF: Bu gördüğünüz bizim eczanenin resmi. **Tam on yıl önce çekilmiş;** sırtı dönük duran on yıl önceki benim. Resim denizden çekildiği, haberim de olmadığı için poz vermemiştim. (...). (Taner, 2016a, ss. 13-14. Vurgulama tarafımıza aittir.)

Önroyunda karakter anlatıcı olarak karşımıza çıkan Yusuf, eczanenin kalfasıdır. Piyes eczanenin on yıl önce çekilmiş fotoğrafındaki Yusuf'un canlanması ile başlar ve Yusuf bu kısımda okuyucuya/seyirciye bir sayfa kadar süren bir tirat ile eczane, mahalle ve mahalleli hakkında bilgi verir. Sözlerini şöyle bitirir ve bu şekilde önroyun tamamlanır:

(...) Tavla oynayanları da takdim edelim. Emekli Karantina Doktoru Recai Bey sağdaki, Tapucu Refet soldaki. **Müsaadenizle ben de o zamanın içindeki yerimi alayım.**

(Sahne gerisinde değişip önlüğünü giyerek arkadan eczaneye girmek üzere kaybolur.). (Taner, 2016a, s. 14. Vurgulama tarafımıza aittir.)

Yusuf'un yukarıdaki alıntılarda koyu olarak vurgulanan sözleri piyesteki geriye dönüş tekniğini işaret etmektedir. Yazar, uygulayacağı tekniği karakter anlatıcıya söyleterek okuyucunun/seyircinin piyesteki zaman değişimini kolayca algılamasını sağlamıştır.

Önroyunun bu şekilde bitişinin ardından birinci perde başlar. Haldun Taner, önroyunun baş kısmında perdelerin zamanını açıkça belirtmiştir: “Vaka 1950 yıllarında bir Boğaziçi eczanesinde geçer. I. Perde: 28 Ağustos. II. Perde: Bir gün sonra. III. Perde: 30 Ağustos. . (...)” (Taner, 2016a, s. 13). Yazarın verdiği bu bilgilerden Yusuf'un konuştuğu önroyunda zamanın 1960'lı yıllar olduğu anlaşılır. Yusuf'un “Müsaadenizle ben de o zamanın içindeki yerimi alayım.” cümlesinin ardından geriye dönüş tekniğiyle 1950'lere gidilir ve birinci perde başlar.

Piyesin ana gövdesini oluşturan üç perde boyunca zaman kapalı biçim mantığına uygun bir şekilde kronolojik bir şekilde ilerler ve 28 Ağustos günü başlayan olaylar 30 Ağustos günü tamamlanır (Taner, 2016a, ss. 17-92). Yazar üç perde boyunca kapalı biçim yapısını ve gerçeklik algısını zedeleyecek herhangi bir uygulamaya yer vermemiştir.

Üçüncü perdenin sonunda Yusuf, bu kez yarım sayfalık bir tiratla eseri tamamlar:

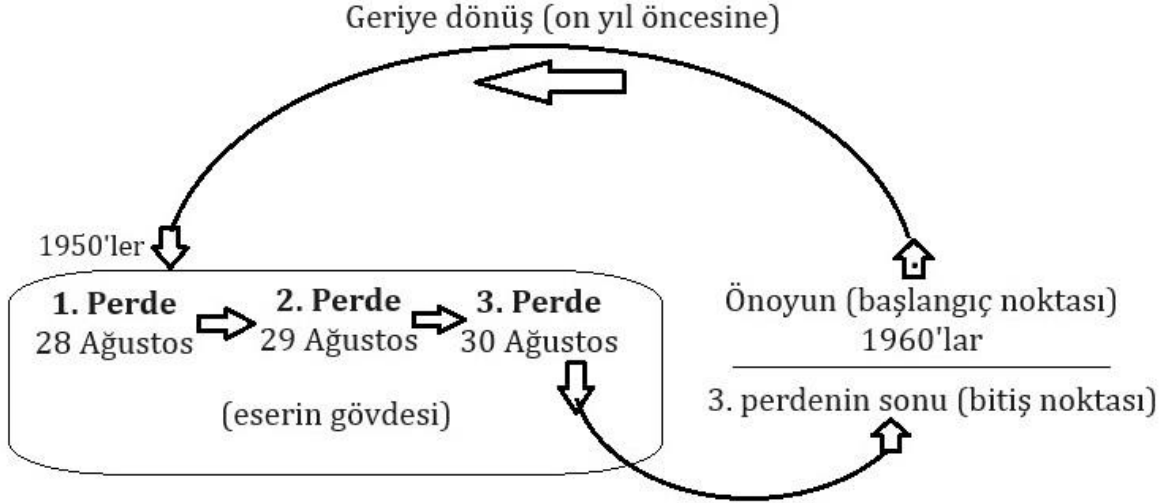
(İlk sahnedeki donmuş resmi yine görünür.)

YUSUF: Ama mahalle onsuz olabiliyormuş pekâlâ. Ustayı kaybedeli bu mart sekiz yıl bitecek. Rahmetli olduğunu başta söylesem üzüldünüz değil mi? Evet. Bu resmin çekildiğinden iki yıl sonra öldü. Havan elinde değil, hayır, bilet alırken teslim etti ruhunu. Tam da borçlarını ödeyip rahata ereceği sırada. (...). (Taner, 2016a, s. 92)

Yusuf piyesin sonunda bu şekilde yine karakter anlatıcı olarak okuyucunun/seyircinin karşısına çıkar ve üçüncü perdenin bitişinden sonra on yıl boyunca eczanede ve mahallede neler yaşandığını

özetleme tekniğiyle kısaca aktarır. Piyesin merkezî kişisi Eczacı Sadettin'in öldüğünü ve mahalledeki değişimleri okuyucu/seyirci ondan öğrenir.

Yusuf'un önoyundakine benzer şekilde piyesin sonunda karakter anlatıcı olarak okuyucuya/seyirciye bilgi vermesi ile piyesin başladığı noktaya, 1960'lara dönmüştür. Piyesin zaman kurgusunu Şekil 2'deki gibi şemalaştırabiliriz:



Şekil-2: *Fazilet Eczanesi*'nde zaman

Piyeste geriye dönüş tekniğiyle zamanın bu şekilde kurgulanması ...*Ve Değirmen Dönerdi*'de olduğu gibi olayların çözümsel gelişimle sunulmasını sağlamıştır.

## Sonuç

Tiyatronun türsel özelliklerinden ötürü okuyucu/seyirci olayları okuma/izleme anında oluyormuş gibi alımlamaktadır. Bunun yanı sıra kapalı biçimle yazılmış piyeslerde gerçeklik algısı oluşturmak amaçlandığı için zaman sürekli ileriye doğru gider. Geriye dönüş tekniği ise vak'a zamanından öncesine gidilmesidir. Bu ise kapalı biçimin gerçeklik algısına ve tiyatronun "o an oluyormuş" mantığına uygun değildir. Bu yüzden geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı piyeslerin sahnelenmesinde seyirciler geçmiş izlemiş olurlar.

İlk dönem piyeslerini kapalı biçimle yazan ama bu eserlerinde de açık biçime ilgisini belli eden Haldun Taner, ilk dönemini oluşturan altı piyesin ikisinde geriye dönüş tekniğini kullanmıştır. Bu piyeslerden ilki olan ...*Ve Değirmen Dönerdi*'de Küşat'ın intihar teşebbüsünden öncesine gidilerek onun bu duruma nasıl geldiği okuyucuya/seyirciye gösterilmiştir. Taner'in geriye dönüş

teknikinden yararlandığı diğer piyesi *Fazilet Eczanesi*'nde ise on yıl öncesine gidilerek eczanenin ve geleneksel mahalle yaşantısının modernleşmeye karşı direnişi işlenmiştir. *Fazilet Eczanesi*'nde eser başladığı noktada biterken ...*Ve Değirmen Dönerdi*'de ise yazar son bir tablo ile Küşat'ın intihar teşebbüsünden sonrasını da işlemiştir.

İki piyeste de geriye dönüş tekniğiyle beraber kurguda çözümsel gelişimin hâkim olduğu görülmektedir. Bu piyeslerde dram sanatının “o an oluyormuş” mantığına aykırı olarak büyük ölçüde geçmiş sahneye taşınmıştır. Haldun Taner'in bu iki eserinde geriye dönüş tekniğini kullanması, piyeslerin ana gövdesi kapalı biçimle kurgulansa da eserleri açık biçime yaklaştırmış ve ileride *Keşanlı Ali Destanı*'yla birlikte tamamen açık biçime geçeceğinin ilk izlerini oluşturmuştur. Taner'in ilk dönem piyeslerinde zaman ve kurgulama açısından farklı tekniklere yönelmesi onun ilk eserlerinden itibaren özgünlük arayışı içinde olduğunu da göstermektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

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

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

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

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2009). *A glossary of literary terms*. Wadsworth Cengage Learning.
- Bingöl, U. (2019). *Modernizmden postmodernizme eleştiri terimleri sözlüğü*. Cilt: 1. Akademik Kitaplar.
- Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner seyir defteri*. Bilgi Yayınevi.
- Dicle, E. (2004). *Haldun Taner'in benzetmeci oyunları üzerine göstergebilimsel bir çözümleme* [Yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi].
- Erkek, H. (2001). *Oyun içinde anlatı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Esslin, M. (1996). *Dram sanatının alanı* (Ö. Nutku, Çeviren). YKY.
- Nutku, Ö. (1960). *Tiyatro ve yazar*. GİM Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı*. Kabalcı Yayınevi.

- Pekman, Y. (2005). Haldun Taner tiyatrosunda 'yabancılaştırma'. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (7), 16-39.
- Şen, C. (2024). Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda sanatçı figürasyonu: sanat ile hayat arasında sıkışan üç sanatçı örneği. *Folklor Akademi Dergisi*, 7(1), 365-375.
- Taner, H., And, M., & Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Taner, H. (2016a). *Fazilet eczanesi*. YKY.
- Taner, H. (2016b). ...*Ve değirmen dönerdi - Lütfen dokunmayın*. YKY.
- Taner, H. (2017). *Günün adamı - Dışardakiler*. YKY.
- Taner, H. (2021). *Huzur çıkmazı*. YKY.
- Yüksel, A. (2013). *Haldun Taner tiyatrosu*. Habitus Kitap.

# Kültürlerarası Etkileşim Bağlamında İngiltere’de Bir Türk Gölge Oyunu Gösterimi

## A Turkish Shadow Play Performance in England within the Context of Intercultural Interaction

### ÖZ

Türk toplumunun yaşam biçimini, inançlarını ve değerlerini yansıtırken hem toplumsal bağları güçlendiren hem de kültürlerarası anlayışı geliştiren köklü bir sanat olarak Türk gölge tiyatrosu, halk arasında popülerliğini yüzyıllardır koruyarak günümüze kadar ulaşmıştır. 2009 yılında ‘UNESCO: İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi’ne dahil edilen bu geleneksel sanatın, kültürel bir miras olarak korunması ve Türkiye sınırlarını aşarak geniş kitlelere tanıtılması son derece önemlidir. Londra Yunus Emre Enstitüsü [YEE] öncülüğünde 2018 yılında başlatılan ‘Karagöz ve Hacivat Projesi’ bu misyon doğrultusunda ortaya çıkar. Proje kapsamında gölge tiyatromuz, Enstitü bünyesinde ödüllü tiyatro oyuncusu Mengü Türk’ün sahneye koyduğu *Salıncak* adlı oyunla İngiltere’deki seyirciyle buluşur. 2 Mayıs 2024 tarihinde Mengü Türk ile yapılan röportaja dayanarak hazırlanan bu çalışma, Türk’ün sergilediği oyunla bağlantılı olarak onun deneyimleri üzerinden Karagöz tiyatrosunun kültürlerarası bir etkileşim bağlamında İngiltere’deki varlığı, elde ettiği başarıları, aldığı seyirci tepkileri, karşılaştığı zorlukları ve gelecekteki potansiyeli hakkında bir fikir sunacaktır. Bu çalışmanın temel amacı, bu kültürel mirasın korunmasının önemini altını çizerek bu kültürel değere ilişkin bir farkındalık yaratmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Karagöz & Hacivat, Gölge Tiyatrosu, Mengü Türk, İngiltere

### ABSTRACT

Turkish shadow theatre, as a deeply rooted art that both strengthens social bonds and fosters intercultural understanding while reflecting the lifestyle, beliefs, and values of Turkish society, has maintained its popularity among the public for centuries and has survived to the present day. It is highly crucial to preserve this traditional art, which was added in ‘UNESCO: Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity’ in 2009, as a cultural heritage and to introduce it to a broader audience beyond Türkiye’s borders. ‘Karagöz & Hacivat Project’, launched in 2018 under the leadership of London Yunus Emre Institute, emerges in parallel with this mission. As a part of the project, the shadow theatre has been introduced to the audience in England through the play *Swing*, performed by award-winning theatre performer Mengü Türk under the coordination of the Institute. Based on an interview with Mengü Türk, conducted on May 2, 2024, this study will provide an insight into the introduction of Karagöz theatre in England. It will explore its achievements, the audience reactions to this theatre, its challenges, and its future potential, by focusing on her experience in England both in connection with her performances of the play *Swing* and within the context of intercultural interaction. The main goal of this study is to raise awareness of its cultural value by highlighting the importance of preserving this cultural heritage.

**Keywords:** Karagöz & Hacivat, Shadow Theatre, Mengü Türk, England

Gamze ŞENTÜRK TATAR 

[gamzesenturk\\_26\\_01@hotmail.com](mailto:gamzesenturk_26_01@hotmail.com)

Munzur Üniversitesi, Edebiyat  
Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı  
Bölümü, Tunceli, Türkiye.

Department of English Language and  
Literature, Faculty of Letters, Munzur  
University, Tunceli, Türkiye



Geliş Tarihi/Received 22.12.2024  
Kabul Tarihi/Accepted 23.02.2025  
Yayın Tarihi/Publication Date 18.03.2025

Cite this article: Şentürk Tatar, G.  
(2025). A Turkish Shadow Play  
Performance in England within the  
Context of Intercultural Interaction.  
*Theatre Academy*, 3(1), 11-25.



Content of this journal is licensed under a  
Creative Commons Attribution-  
NonCommercial 4.0 International License



## Giriş

Günümüzde Türk gölge tiyatrosu hem kurumsal hem de bireysel çabalarla gerek ulusal gerekse de uluslararası kültürel etkinliklerde, festivallerde korunmaya ve canlandırılmaya çalışılmaktadır. Ancak bu çabaların yetersiz kalması söz konudur. Sözlü bir geleneğe sahip olan ve usta-çırak ilişkisine dayalı olarak devam eden bu sanatın geleceği için kritik olan durum, bu ilişkinin zayıflaması ve geleneksel bilgilerin yanı sıra bu bilgilerin aktarılmasında rol oynayan usta sanatçıların sayısının azalmasıdır. Bu durum, bu geleneğin sürdürülebilirliğini tehdit etmekte ve bu kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasını zorlaştırmaktadır. Bu noktada sorulması gereken şey tam da budur: “2009 yılında Somut Olmayan Dünya Mirası Listesi’ne giren Karagöz için kritik soru, bu unvanın Karagöz’ün algısını, varlığını ve gelişimini nasıl etkileyeceğidir” (Özdemir Bircan, 2021, s. 43). Türk gölge tiyatrosunun dünya kültür mirası olarak korunması büyük bir önem taşırken, bu sanatın kaybolmaması ve devam ettirilmesi de bir o kadar kritik bir mesele haline gelir. Bu bağlamda, artan akademik çalışmalar önemli bir yer tutarken, aynı zamanda bu geleneği sürdüreceği yeni nesil sanatçılar yetiştirecek ustalara da ihtiyaç vardır. Dijitalleşen dünyada, gösteri salonları, okul etkinlikleri veya Ramazan Ayı gibi belirli alanlarda sürdürülen gölge tiyatrosu gösterilerinin salt bir eğlenceye dönüşmeden, geleneksel köklerinden kopmaması ve bu geleneğin bir meslek/kültürel bir miras olarak sürdürülebilirliğinin sağlanması büyük bir sorumluluğu da beraberinde getirir (Özdemir Bircan, 2021, s. 43).

2009 yılında UNESCO tarafından ‘İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi’ne dahil edilmesiyle Karagöz gölge oyunu, kültürel ve tarihi değerini küresel çapta da ortaya koymuştur. Bu bağlamda hem sözlü hem de sözsüz dramatik nitelikler taşıyan bu geleneksel tiyatronun gelecek kuşaklara aktarılması adına doğru bir şekilde belgelenmesi/arşivlenmesi bunun yanı sıra uluslararası arenada da sesini duyurması son derece önemlidir. Günümüzde bu kültürel miras, Amerika, İngiltere, Almanya, Hollanda, Polonya, Gürcistan, Sırbistan, Hırvatistan, Kazakistan, Bosna Hersek ve Lübnan başta olmak üzere pek çok ülkede daha fazla görünürlük kazanmaktadır. Bu çalışma, Türk gölge tiyatrosunun İngiltere’deki varlığını, bu kültürel mirasın korunması ve tanıtılması için farkındalık yaratarak, yeni sorular sorarak ve alandaki araştırmalara küçük de olsa bir ışık tutarak ortaya koymayı amaçlar. Bu bağlamda, Londra YEE bünyesinde 2018 yılında başlatılan ‘Karagöz ve Hacivat Projesi’ çerçevesinde, bu geleneği İngiltere’deki seyirciye tanıtmakta görev alan tiyatro oyuncusu Mengü

Türk ile 2 Mayıs 2024 tarihinde yapılan röportajdan<sup>1</sup> ve onun deneyimlerinden yola çıkılarak hazırlanan bu çalışma, Türk gölge tiyatrosunun İngiltere'deki tanıtımını/gelişimini, karşılaştığı zorlukları ve elde ettiği başarıları detaylı bir şekilde ele almaktadır. Aynı zamanda bu sanata yönelik İngiltere'deki seyirci tepkilerini de değerlendirerek bu köklü sanatın gelecekteki potansiyelini ve etkileşim olanaklarını incelemektedir.

## İngiltere'de Türk Gölge Oyunu

Türk kültürünün zengin bir mirası olarak gölge tiyatrosu, son yıllarda pek çok ülkede giderek daha fazla ilgi görmekte ve önem kazanmaktadır. Bu ülkeler arasında İngiltere de yer alır. Bu geleneksel tiyatro biçiminin sınırların ötesine geçmesi, Türk kültürünün derin köklerini, çeşitliliğini ve estetik değerlerini daha geniş bir kitleye tanıtmakta büyük bir rol oynar. Bu bağlamda Londra YEE'nin bu kültürel mirasın İngiltere'deki tanıtımında ve küresel görünürlüğünün artırılmasında 'Karagöz ve Hacivat Projesi' kapsamında yürüttüğü oyun gösterimleri ve atölye çalışmaları önemli bir role sahiptir<sup>2</sup>. Proje doğrultusunda Karagöz gölge tiyatrosunu İngiltere'deki seyirciyle buluşturmak üzere tiyatro oyuncusu Mengü Türk sahne alır.



<sup>1</sup> 2 Mayıs 2024 tarihinde tiyatro oyuncusu Sayın Mengü Türk ile yapılan röportaj, bu çalışmanın verilerinin toplanmasında ve içeriğinin zenginleştirilmesinde önemli bir kaynak olmuştur. Katkıları için kendisine teşekkürlerimi sunarım. Yazar, Sayın Mengü Türk tarafından imzalanan 2 Mayıs 2024 tarihli İzin Belgesi ve röportajın yazılı kaydını *Theatre Academy* dergisine ilemiştir.

<sup>2</sup> Bu çalışmanın geliştirilmesine veri, görüş ve görsel sağlayarak katkıda bulunan Londra YEE'ye ve Enstitü Müdürü Sayın Dr. Mehmet Karakuş'a teşekkürlerimi sunarım. Yazar, verileri/görüşleri/görselleri akademik ve araştırma amaçlı kullanmak üzere izine sahiptir. Londra YEE adına Sayın Ayşe Gökçen Yücel tarafından imzalanan 16 Mart 2025 tarihli İzin Beyan Formu ve ilgili e-posta *Theatre Academy* dergisine iletilmiştir.

Resim a. *Kaynak: Londra Yunus Emre Enstitüsü web sitesi. "Karagöz ve Hacivat Projesi" Not:* Makalede yer alan görsel, "Karagöz ve Hacivat Projesi" kapsamında Karagöz gölge tiyatrosunu İngiltere'deki seyirciyle buluşturan Londra YEE'ye aittir. Yazar, görseli akademik ve araştırma amaçlı kullanmak üzere yazılı izne sahiptir ve Londra YEE adına Ayşe Gökçen Yücel tarafından imzalanan 16 Mart 2025 tarihli İzin Beyan Formu'nu *Theatre Academy* dergisine ilemiştir.

Mengü Türk, 2013'te oyunculuk eğitimini The Poor School'da tamamladıktan sonra Arcola Theatre, Soho Theatre, Hackney Showroom ve Rosemary Theatre gibi tiyatrolarda oyunculuk kariyerine devam eder. Yine 2013'te Kosova Shqip Uluslararası Kısa Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü alır. Oyunculuk ve seslendirme projelerinin yanı sıra çeşitli kurumlarda çocuklarla drama ve yetişkinlerle tiyatro çalışmaları yapar. Karagöz gösterisi ve Türk kültürünün tanıtımı amacıyla 2018 yılında başlatılan 'Karagöz ve Hacivat Projesi' kapsamında, Bursa Karagöz Müzesinde gölge oyunu oynatımı ve figür yapımı üzerine eğitim aldıktan sonra İngiltere'de çeşitli festivallerde ve okullarda gösteriler ve atölyeler yapar. Şu an Mountview Theatre Arts and Academy'de Theatre for Community and Education üzerine lisansüstü çalışması yapmakta ve aynı zamanda Arcola Tiyatrosunda ve Gikder'de göçmenlerle tiyatro çalışmalarına devam etmektedir (Türk, 2024).



Resim b. *Kaynak: Londra Yunus Emre Enstitüsü web sitesi. "Karagöz ve Hacivat Projesi" Not:* Makalede yer alan görsel, "Karagöz ve Hacivat Projesi" kapsamında Karagöz gölge tiyatrosunu İngiltere'deki seyirciyle buluşturan Londra YEE'ye aittir. Yazar, görseli akademik ve araştırma amaçlı kullanmak üzere yazılı izne sahiptir ve Londra YEE adına Ayşe Gökçen Yücel tarafından imzalanan 16 Mart 2025 tarihli İzin Beyan Formu'nu *Theatre Academy* dergisine ilemiştir.

Mengü Türk, proje kapsamında Bursa'ya, Bursa Karagöz Müzesine giderek gölge tiyatrosu üzerine eğitim alır. Sözlü bir geleneğe dayanan ve usta-çırak ilişkisi etrafında şekillenen bu tiyatro geleneğini öğrenip sergilemek amacıyla aldığı eğitimin ardından, *Salıncak* [Swing] adlı oyunu

Enstitü bünyesinde İngiltere'ye götürür ve burada seyirciyle buluşturur. Türk, Bursa'ya eğitim için gittiğinde, Bursa Karagöz Müzesinde ilkokul öğrencilerinin ders programlarına uyarlanmış şekilde oyunları izleme fırsatı bulduklarını gözlemler. Ankara'da yaşamış olan Türk, böyle bir deneyimle bir kez yüz yüze geldiğini ifade eder. Bunun yanı sıra renkli ışıklar ve çeşitli oyuncaklar kullanılarak, farklı karakterler –örneğin ejderhalar– dahil edilerek veya çocukların ekranda gördüğü başka karakterler eklenerek Karagöz oyununun modernleştirildiğinin de altını çizer. Bu türde izlediği modernleştirilmiş oyunlardan biri de *Karagöz Uzayda* (2024) adlı eserdir (Türk, 2024).

Türk, Karagöz ve Hacivat gölge oyununun, İngiltere'deki Punch ve Judy adlı iki ikonik karakterin başrol olduğu geleneksel kukla tiyatrosuna benzediğini belirtir. Her ikisinin de kaba ve biraz saldırgan olmalarından ve günümüzde eski önemlerini yitirmiş olmalarından dolayı benzer olduklarının altını çizer. Aralarındaki temel fark ise Punch ve Judy daha çok el kuklası şeklinde ve üç boyutlu iken Karagöz ve Hacivat'ın gölge tiyatrosu ve iki boyutlu olmasıdır. Türk, aslında her ikisinin de teknolojiye, yeniliğe ve modernizme ayak uyduramadığı için önemini yitirdiğini ifade eder (Türk, 2024).

Türk, 2018'de Bursa'da bu işin eğitimini aldıktan sonra 2018'den beri ilkokullarda, derneklerde, hafta sonlarında veya Cumhuriyet Bayramı gibi özel günlerde *Salıncak* adlı oyunu proje kapsamında İngiltere'deki seyirciyle buluşturur. Oyun, Türkçe ve İngilizce olarak İngiltere'nin çeşitli bölgelerinde 40'a yakın yerde, ilk ve orta dereceli okullarda, çeşitli kültür kurumlarında, müzelerde çocuklar için gösterim yapar. 75'ten fazla performansın sergilendiği bu projenin amacı, hem çocukları eğlendirmek ve kültürü tanıtmak hem de farklı kültürel geçmişlerden gelen öğrenciler arasında bir köprü kurmaktır (Londra YEE, 2020). Türk, pandemi döneminde, yani 2020 yılında ise internet üzerinden birisi İngilizce, birisi Türkçe olmak üzere *Salıncak* oyununun iki online gösterimini yapar. Bu gösteri boyunca çocukların ilgisini çekmek ve dikkatlerini canlı tutmak için interaktif bir yol takip eder. Türk, yaptığı bu gösterilerde Karagöz geleneğinin merkezinde yer alan saldırganlık ve kaba ifadelerden dolayı eleştirildiklerini belirtir:

Burada ilkokullara girdiğimiz için Karagöz ve Hacivat'ın orijinal dili biraz kaba olarak algılanıyor. Karagöz'ün Hacivat'a vurması gibi sahneler, bazı kaba ifadeler, anlaşamamazlıktan olan birtakım laf söylemeler bulunuyor. Bu nedenle, bu unsurları hafifletmek zorunda kaldım. Geri bildirimler alarak bu değişiklikleri yavaşça uyguladım. Bazı kelimelerin ve ifadelerin çevirisi ve kullanımı bazı durumlarda hoş

karşılanmadı, misal vurma sahneleri. Ben vurma sahnelerini tamamen çıkarmadım; ancak Karagöz'ün Hacivat'a vurması gibi sahneleri daha hoşgörülü bir şekilde değiştirdim. Mesela, Karagöz'ün Hacivat'a vurduğu bir sahnede, karakterlere daha nazik bir dil kullanarak, "Bana vurmaman lazım. Bu yanlış bir davranış, değil mi?" gibi ifadelerle vurguladım ve özür dilemeye yönlendirdim. Ancak bu değişikliklerin Karagöz ve Hacivat'ın etkisini azalttığını ve geleneksel çekiciliğinin bir kısmını kaybettiğini düşünüyorum. Bu durumun, geleneğin eski parlak günlerinin devam etmemesinin bir nedeni olabileceğini düşünüyorum. (Türk, 2024)

Türk, Karagöz oyununu İngiltere'deki okullara uyarlarırken, özellikle orijinal dildeki bazı sahnelerin ve ifadelerin, İngiltere'deki seyirciler tarafından kaba ve hoş karşılanmadığını gözlemler ve bu konuda geri bildirimler alır. Bu durum, oyunun içeriğinde değişiklik yapmayı zorunlu kılar. Türk, gelen geri bildirimler doğrultusunda bazı kaba ifadeleri ve vurma sahnelerini yumuşatarak yeniden düzenler. Ancak bu değişikliklerin oyunun özünden bir şeyler kaybettiğini ve geleneksel cazibesini azalttığını da düşünür. Öte yandan Türk'e göre, bu gölge oyunu aslında çocuklar için yapılmış bir şey değildir. Orijinal olarak, yetişkinler için yapılmış ve sonradan çocuklara uyarlanmıştır. Türk, özellikle çocuk psikolojisinin yeterince göz önünde bulundurulmadığı eski dönemlerde, daha sert bir dilin hâkim olduğunu ve kendi yaptığı yumuşatmalarla oyunun etkisinin ve özünün bir miktar zayıfladığını ifade eder (Türk, 2024).

Türk kültürünün önemli bir parçası olan Karagöz ve Hacivat karakterlerinin, bir diğer ifadeyle "zengin bir hayal dünyasının ve yaratıcı bir kişiliğin tezahürü olan bu tiplerin; tarihi, dini, sosyal ve kültürel değerlerin yansıması" (Bulut, 2014, s. 90) olduğunu hatırlamak bu noktada gereklidir. Türk gölge tiyatrosu, toplumun yapısını ve hassasiyetlerini yansıtırken tarihsel bir gerçekliği barındırır. Bu iki ikonik karakter arasındaki çatışmalar, halkın gündelik yaşamını, toplumsal zıtlıklarını ve insan ilişkilerindeki güç dinamiklerini mizahi bir dille sunar. Karagöz ve Hacivat arasındaki bu çekişmeler, sadece eğlencelik unsurlar olmayıp aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını ve halkın zihinsel dünyasını ortaya koyan önemli ipuçları sunar. Ancak bu geleneksel unsurlar modern bir bağlama uyarlanırken, kültürel kimliğin nasıl temsil edileceği ve uyarlama sürecinde karşılaşılan zorluklar gibi önemli sorular gündeme gelir. Bir yandan bu kültürel mirasın geleneksel yapısının ve kimliğinin korunması, diğer yandan değişen zamanın toplumunun tarihsel, toplumsal ve kültürel hassasiyetlerini yansıtmaya gerekliliği arasındaki ilişki bu bağlamda üzerinde düşünülmesi ve derinlemesine araştırılması gereken bir konu olarak

karşımızda durur. Türk'ün her iki durumu göz önünde bulundurarak yaptığı uyarlamalar ise bir taraftan seyirciyi bu sanatın özgün doğasına daha yakın tutmayı, diğer taraftan ise çağın koşullarına uygun bir biçimde sanatın evrimini yakalamayı amaçlar. Türk'ün bu deneyimi, bir yönüyle geleneksel sanat formunun yeni kültürel bağlama uyarlanırken karşılaştığı zorlukları da ortaya koyar. Türk'ün deneyiminde olduğu gibi bu köklü sanatın geleneksel unsurlarını korumak ve yeni seyirci kitlesinin beklentilerini karşılamak arasında denge kurmak, bu sanatın sürdürülebilirliği açısından da son derece kritik bir mesele olarak belirir.

Türk gölge tiyatrosunun İngiltere başka olmak üzere uluslararası alanda görünürlüğünü artırmak amacıyla 'Karagöz ve Hacivat Projesi' gibi kültürel girişimler büyük bir öneme sahiptir. Ancak tüm bu çabalara rağmen, bu geleneğin İngiltere'de karşılaştığı en büyük zorluklardan biri, sergileneceği uygun bir mecranın bulunmasındaki zorluklardır:

Okullara girmek de çok zor burada. Yani siz kendi cebinizden bir şey veriyorsanız bile 'Neden geliyorsunuz?', 'Ne anlatmak istiyorsunuz?', 'Derdiniz ne?', 'Ne gibi bir şey vereceksiniz?' gibi sorularla muhatap oluyorsunuz. Çocuklarla herhangi bir şey temas ettirmek konusu hiç kolay değil. Böyle şeylerden de biraz yavaşladığı oldu. (Türk, 2024)

Türk, Karagöz oyununun okullarda temsili noktasında zorluklar yaşandığını özellikle ifade eder. Türk'ün üzerinde durduğu gibi oyun, daha çok Türk öğrencilerin ve Türk öğretmenlerin olduğu okullarda sahnelenir. Genellikle bayrakların asıldığı, Türk yemeklerinin yenildiği, Türk müziklerinin çalınip Türk danslarının yapıldığı özel günlerde ya da haftalarda sahnelenir. Türk, hep tanıdıklar vasıtasıyla okullara girebildiklerini belirtir. Örneğin, ya gideceği okulda tanıdık öğretmenler vasıtasıyla ya da çocuğuna Türk kültürünü öğretmek isteyen Türk ailelerin düzenledikleri Türk kültür günleri ya da özel etkinlikler vasıtasıyla bu etkinlik gerçekleştirilir. Türk, bu tür etkinliklerin Türk gölge tiyatrosunun uluslararası görünürlüğü açısından son derece değerli olduğunun ve kültürel etkileşimler için bir köprü vazifesi gördüğünün altını çizerken aynı zamanda da bu geleneksel sanatın yalnızca çocuklara yönelik bir sınırlamayla karşı karşıya olduğunu ve geleneksel kalıbından çıkarıldığını ifade eder (Türk, 2024). Bu geleneğin sürdürülmesi adına okul gösterilerine dönüşmüş olması aslında bu sanatı "bir çocuk eğlencesine çevirip geleneksel köklerinden kopar(mak)" (Özdemir Bircan, 2021, s. 43) anlamına gelir.

Türk, Karagöz oyununun İngiltere'deki temsilinin özellikle pandemi döneminden sonra biraz seyrekleştiğini, bu durumun ortaya çıkışında hem pandemi koşullarının hem de bütçenin

etkili olduğunu söyler. Öte yandan kendisinin sadece *Salıncak* adlı oyunla devam etmek zorunda kaldığını belirtir. Pandemi döneminde kendisinin İngiltere Kraliçesi II. Elizabeth'in yer aldığı çevre temalı yeni bir oyun yazdığının bunu sahnelemek için gerekli koşulların oluşmadığını da vurgular. Türk, pandeminin hem fiziki mesafeyi hem de ekonomik zorlukları beraberinde getirmesi nedeniyle pek çok planın ve projenin aksadığını belirtir (Türk, 2024). Pandemi dolayısıyla dünya genelinde sanat etkinlikleri kısıtlanmış, tiyatro salonları kapatılmış ve seyircilerle olan etkileşimin önü kesilmiştir. Bu dönemde, sanatsal üretimler ve yaratıcı çalışmalar da büyük ölçüde sekteye uğramıştır. Sanatın kültürlerarası yolculuğunda önemli olan uluslararası festivaller, gösteriler ve turneler fiziksel mesafe, hijyen, seyahat kısıtlamaları ve bütçe sorunları gibi son derece önemli gerekçelerle iptal edilmiş veya ertelenmiştir. Sürecin belirsizliğine rağmen her ne kadar teknolojinin verdiği imkânlar doğrultusunda kimi yaratıcı sanatsal üretimler ortaya çıksa da genel itibarıyla topluluk, hareketlilik ve canlılık temelli sanatsal olayların önünün tıkandığı görülmüştür. Bu kaotik ve sancılı süreç, gölge tiyatrosunun 2000'li yıllarda başlayan uluslararası yolculuğuna önemli bir darbe vurmuştur. Bu doğrultuda Karagöz oyununun dijital platformlarda, özellikle çevrimiçi gösteriler ve sanal festivallerde nasıl bir yer edinebileceği; bu geleneksel sanatın özel sahneleme teknikleri, karakter tasarımları ve hikâye anlatımları dolayısıyla dijital ortamlara nasıl uyarlanabileceği veya sürdürülebilirliği adına ne tür yenilikçi yaklaşımların benimsenebileceği gibi sorular hemen akla gelmektedir. Aynı zamanda, bu uyarlamaların geleneksel tiyatronun kimliği ve kültürel değerine nasıl katkı sağlayacağı ya da ne gibi olumsuz etkiler yaratabileceği, üzerinde dikkatle düşünülmesi gereken önemli bir meseledir.

Proje kapsamında *Salıncak* adlı oyunu telif hakkı engeli olmadan İngiltere'de oynadığını ifade eden Türk, gölge tiyatrosunda telif hakkı meselesini de gündeme getirir. Çünkü geleneksel gölge tiyatrosunda her sanatçıdan kendi oyununu üretip sahnelemesi beklenir; aksi takdirde telif hakkı sorunuyla karşılaşmak mümkündür<sup>3</sup>. Gölge tiyatrosu sanatçıları için yeni ve orijinal eserler üretmek, telif hakkı sorunlarını önlemek açısından büyük önem taşır (Türk, 2024). Bu durum, sanatçılara yalnızca sanatsal bir sorumluluk yüklemekle kalmayıp aynı zamanda onları kültürel ve hukuki açıdan da özgün eserler yaratmaya ve sahnelemeye yöneltir. Öte yandan yeni gölge oyunları üretilirken, Türk'ün yaptığı gibi, güncel olaylara ve yerel kültür öğelerine yer verilmesi, bu geleneğin doğasının ne kadar esnek olduğu düşüncesine de bizi kolayca ulaştırır.

<sup>3</sup> Telif hakkıyla ilgili kanun maddesi için **Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'na** ayrıca bakınız.



Resim c. Kaynak: Londra Yunus Emre Enstitüsü web sitesi. “Karagöz ve Hacivat Projesi” **Not:** Makalede yer alan görsel, “Karagöz ve Hacivat Projesi” kapsamında Karagöz gölge tiyatrosunu İngiltere’deki seyirciye ulaştıran Londra YEE’ye aittir. Yazar, görseli akademik ve araştırma amaçlı kullanmak üzere yazılı izne sahiptir. Yazar, Londra YEE adına Ayşe Gökçen Yücel tarafından imzalanan 16 Mart 2025 tarihli İzin Beyan Formu’nu *Theatre Academy* dergisine ilemiştir.

Karagöz gölge oyununun İngiltere’deki seyirci profiline gelince Türk, oyunun İngilizce olarak sahnelendiğinde özellikle İngilizceyi iyi bilen ilkökul öğrencileri tarafından büyük ilgi gördüğüne ve güzel tepkiler aldığına işaret eder. Türkçe olarak sahnelendiğinde ise durum biraz farklılık gösterir. Buna göre, çocuklar genellikle Türkçe bilgilerinin İngilizce bilgileri kadar ileri seviyede olmamasından dolayı oyunu tam anlamıyla kavrayamamışlar ve bu doğrultuda yetişkinler açısından Karagöz oyunu daha ilgi çekici olmuştur. Bu karakterlerin taşıdığı mizahi ve sosyal içerikler, yetişkin seyirciler için derin bir anlam taşırken onların da ilgisini çekmiştir. Çünkü özellikle birinci kuşak göçmenler olarak ifade edebileceğimiz bu kişiler, gölge oyununun içerdiği esprileri ve kültürel referansları daha iyi kavrayabilmişlerdir (Türk, 2024).

*Salıncak* oyunu, pek çok müzede ve festivalde oynanır. Oyunun ilk gösterimi, 24 Mayıs 2018 tarihinde Bickley Türk Okulu’nda gerçekleşir. Oyun ayrıca Riverley İlkokulu, Leighton House Müzesi, Dr. Fazıl Küçük Türk Okulu, Cambridge Türk Okulu, William Patten İlkokulu, Horizon Romsey Toplum Merkezinde, Manchester’da ve Cambridge’de sahnelenir. Pandemi döneminde okulların kapalı olması nedeniyle çevrimiçi olarak sahnelenir. 2022 yılından itibaren bu gösterimlerin yanı sıra Karagöz & Hacivat kukla yapımı atölye çalışmaları da hız kazanır. Atölye çalışmalarında Karagöz boyama kitapları çocuklar için sunulur (Londra YEE, 2020). Oyunun ayrıca Southbank’te bir çocuk festivalinde sergilenmesi için ilgili kurumla iletişime geçilir; ancak sonuç alınamaz. Türk, bunun temel sebebinin gölge tiyatrosunun onların kapsamına girmemesi olabileceğini belirtir. Öte yandan British Museum’da da oyunun sahnelenmesi



planlanır; fakat pandemiden dolayı bu plan gerçekleşemez. Türk, lisansüstü eğitimini aldığı East Anglia Üniversitesinde oyunu sahneler, oyun sevilir ve büyük bir mutlulukla karşılanır. Türk, ayrıca lisansüstü eğitimiyle ilgili olarak Türk gölge tiyatrosu eğitim paketi de hazırlar ve okulu tarafından bu çalışmasından dolayı takdir edilir. Kendi bulduğu bütçeyle Türk, ayrıca oyunu Peckham Sessions Festivali'nde sergilediğini ve orada bir atölye çalışması yaptığını dile getirir. Dünyanın farklı bölgelerindeki tiyatro okullarında eğitim veren International School Theatre Association'ın (ISTA) 8-10 Ekim 2022'de düzenlediği bir festivalde 16-18 yaşları arasındaki bir grup tiyatro öğrencisi ile *TaPS Perspectives 2022* adlı programda üç günlük bir Karagöz tasvir yapımı ve oynatımı üzerine atölye çalışması gerçekleştirir. Dört ayrı grubun olduğu bu etkinlikte verdiği üçer saatlik atölye çalışmalarıyla onlara Karagöz tasvirlerinin nasıl yapılıp oynatıldığını ve seslerin nasıl keşfedildiğini öğretir. Atölye çalışmasında, öğrenciler önceden elde bulunan figürlerin üzerine asetat kağıdını koyarak çizim yaparlar ve ardından onları boyarlar. Ayrıca 2024 yılının haziran ayının sonu ve temmuz ayının başında Hırvatistan'da, Sibenik'te bir çocuk tiyatrosunda oyun sahnelenir. Türk, çocukların dikkatinin dağılması söz konusu olduğundan oyunların genellikle yarım saat sürdüğünü belirtir. Öncesinde kısaca gölge tiyatrosu, Karagöz ve Hacivat'ın nasıl başladığı hakkında on dakikalık ve basitleştirilmiş tarihi bir konuşma yapılıp sonrasında Karagöz'ün hangi malzemeden yapıldığı, ışık kaynaklarının nasıl kullanıldığı gibi teknik soruları yanıtlar. Türk, gölge tiyatrosunun İngiltere'deki görünürlüğü için daha çok festivallere katılmasının önemi üzerinde durur. Özellikle kendi kızını da gönderdiği, yalnızca kukla tiyatrosu yapan Little Angel Theatre ile iş birliği yapılabileceğine işaret eder. 2018-2019 yılında haftada bir proje kapsamında eğitim ve kültür kurumlarında Karagöz gölge oyunu oynattıklarına ve sonrasında başta pandemi nedeniyle giderek bunun azaldığına dikkat çeker (Türk, 2024).

*Salıncak* oyununu Londra'ya götürmeden önce Türk, öncelikli olarak ustası Osman Bey'in oyunu sahnelerken ses kaydını alır, sonrasında bilgisayara geçirir ve ardından İngilizce çevirisi için arkadaşı çevirmen Ayşegül Hardern'den yardım alır. Türk, çeviride bazı şeylerin kaybolduğu düşüncesiyle ve oyuna dair bilgisi doğrultusunda bazı çevirileri gözden geçirip değiştirir. Türk, gösteri için metnin organik bir şekilde geliştiğini ve bazı bölümlerde doğaçlama unsurlar ekleyerek performansı zenginleştirdiğini belirtir. Ancak bazı ifadelerin veya kelimelerin beklenen etkiyi göstermediği veya seyirciler tarafından kaba bulunduğu durumlarda, bu unsurların değiştirilmesi gerektiğinin altını çizer. Türk, bu uyarılama sürecinde Türk kültürünü koruma konusundaki

kararlılığını vurgular ve gölge oyununun, bu kültürel mirasın doğru bir şekilde temsil edilmesine özen gösterdiğini ifade eder (Türk, 2024). Buradaki temel amaç, yalnızca geleneksel sanatın estetiğini yansıtmak değil, aynı zamanda bu sanatın doğduğu kültürü ve değerleri de dünyaya aktarmaktır. Gölge tiyatrosunun uyarlanması sürecinde, geleneksel Türk kültürünü ve değerlerini koruma ile modern seyirci beklentilerini dengeleme arasındaki ilişki bu sanatın geleceği açısından ve kültürel temsilin zorlukları açısından değerlendirilmesi gereken bir diğer önemli meseleyi oluşturur.

*Salıncak* metni geleneksel bir metin olduğundan Türk, temsilde baş karakterler olarak Karagöz ve Hacivat'a yer verir. Oyuna ustasının yaptığı gibi ejderha ekler. Çocuklara daha çok hitap etmesi amacıyla ardı ardına Çelebi, Zenne, Oduncu, Karadenizli gibi karakterleri dahil etmek işine gelmediği için bu karakterleri art arda oyuna almaz:

Kadrosunda Karagöz, Hacivat, Çelebi ve Zenne yer alır ve bir de ejderha gelir. Dört ana karakter olduğu için oyun 25 dakikayı bulur. O yüzden daha fazla karakter eklemedim. Bana zaten karakterlerin eklenip çıkarılabileceği belirtilmişti. Bir oyunda Oduncu'yu dahil edebilirsin, bir oyunda Çelebi'yi dahil edebilirsin diye. Süreç organik olduğu için, doğaçlama şeklindeydi. Bebe Ruhi'yi dahil ettiğim zaman –hepsinin bir giriş müziği var – onun giriş müziğinde *Peppa Pig* müziği çaldım. Evet, giriş müziği tam onun değil; ama biraz ilgiyi topluyor, çocuklar daha çok heyecanlanıyor, artık oyunun sonlarına gelmiş oluyoruz, biraz konsantrasyonları düşüyor. Öyle şeyler ile açıkçası seyirciyi biraz toparladım. Mesela bir de en sonda dans ederken orijinal oyunda Barış Manço giriyordu. Biz de herkesçe bilinen bir karakter olarak Michael Jackson'ı mı ekleyelim acaba dedik. Oyuna eklemem amacıyla onun figürü yapıldı ve belli bir süre Michael Jackson'ı oyunda kullandım. Sonra kültürel unsurlar gözetilerek bu figürü oyundan çıkardık. Şu an ne oluyor? Birbirlerine fıkra anlatıyorlar, şakalaşıyorlar ve çıkıyorlar ve o gün öyle bitiyor. Öyle ilerliyoruz. Bazı şeyleri muhafaza ettim. Zenne'nin müziğini tuttum, Çelebi'nin müziğini tuttum, Karagöz'ün ve Hacivat'ın açılış ve kapanış müziğini tuttum. Genellikle muhafaza ettim. Çok az adaptasyona girdim. Bazı kelimeleri değiştirdim. Örneğin, 'stüdyo daire' kültürü yok. Bazı yerlerde Karagöz 'Stüdyo dairede kalıyorum ve yerim dar' diyordu. Ancak bu şeyler organik ve Karagöz ve Hacivat da buna çok uygun. (Türk, 2024)

Türk, gölge oyununun adaptasyon sürecinde esnek ve yaratıcı yaklaşımlar sergiler. Oyunun kadrosuna Zenne ve bir ejderha ekleyerek dört karakterle sınırladığını belirtir ve bu durumda oyun

süresini 25 dakikada tuttuğunu dile getirir. Ustalarının ona karakter ekleyip çıkarma serbestliği verdiğini ve sürecin doğaçlama ilerlediğini ifade eder. Türk, oyunda bazı yerlerde doğaçlama yaparak esneklik sağlayıp seyirciyle etkileşimini güçlendirir. Örneğin, Bebe Ruhi karakterinin giriş müziği olarak *Peppa Pig* müziği çalması, çocukların ilgisini çekerek oyunun sonlarına doğru konsantrasyonlarını artırır. Ayrıca oyunun sonunda dans ederken bir adaptasyon olarak Michael Jackson figürünün kullanılması da seyirciyi eğlendirip ilgisini canlı tutar. Ancak kültürel unsurların daha görünür kılınabilmesi adına bu figür daha sonra oyundan çıkarılır. Bu tür uyarılma ve değişikliklerin oyunun dinamiklerini ve seyirciyle olan etkileşimini nasıl etkilediğini görmek ve değerlendirmek son derece önemlidir. Türk, geleneksel unsurları muhafaza ederken modern dokunuşlarla oyunu günceller ve yerel seyirciyle daha yakın bir bağ kurmayı başarır.

Türk, ayrıca gölge oyununun İngiltere'deki tanıtımı konusunda önemli adımlar atıldığını vurgular. Sosyal medya platformlarında ve müzelerde yapılan tanıtımların yanı sıra, YouTube kanallarında da Karagöz gösterilerinin yayımlandığını belirtir. Bursa Karagöz Müzesinin bu alandaki başarılı çalışmalarına değinen Türk, müzenin özellikle çocuklara gölge oyununu tanıtır sevirmede önemli bir rol oynadığını ifade eder. Kendi gözlemlerine dayanarak ise gölge tiyatrosunun bir dünya kültür mirası olarak daha görünür hale gelmesi ve uluslararası alanda daha da popülerleşmesi için birkaç öneride bulunur. Türk öncelikle proje kapsamında iki yıl boyunca süren etkili tanıtımın ardından pandemi dolayısıyla ilerisi için planlanan etkinliklerin bir sekteye uğradığını ifade ederken ayrıca bu kültürel mirasın daha fazla görünür kılınması gerektiğinin de altını çizer. Sosyal medya, müzeler ve çocuk festivalleri gibi platformların bu sanatın tanıtılmasındaki önemine dikkat çekerek tanıtım ve lansman çalışmalarının artarak devam etmesinin önemini vurgular. Bu tür etkinlikler, bu kültürel mirasın yeni seyirci kitlelerine ulaşılmasını sağlayarak küresel çaptaki tanınırlığını artıracak önemli araçlardır. Türk aynı zamanda popüler kültürle entegrasyon sağlanarak yeni oyunlar yazılması ve tanınmış çocuk kitaplarının gölge tiyatrosuna uyarlanması gibi fikirlerle bu geleneğin daha da canlı tutulabileceğini ifade eder. Yeni oyunların yazılması ve sahnelenmesi gibi süreçlerin önemli maliyetler gerektirdiğinin farkında olan Türk, bu yatırımların gölge tiyatrosunun uzun vadeli başarısına önemli katkılar sağlayacağına da işaret eder (Türk, 2024).

Öte yandan pandemi sonrasında, 2024 yılından itibaren Enstitü projeye kaldığı yerden devam ederek Karagöz gösterimleri ve atölye çalışmalarına yönelik çeşitli iş birlikleri ve fonlarla

bu kültürel mirası uluslararası çapta İngiltere'deki seyirciyle buluşturmayı sürdürür. Londra YEE Müdürü Dr. Mehmet Karakuş projenin misyonu hakkında şunları paylaşır:

Türk gölge oyunu, yalnızca bir sahne sanatı değil, aynı zamanda toplumsal değerleri, kültürel mirası ve estetik anlayışı kuşaklar arasında aktaran köklü bir anlatım biçimidir. Bu doğrultuda yürüttüğümüz proje, Karagöz ve Hacivat'ı yeni nesillerle buluşturmanın yanı sıra farklı kültürlerarasında bir köprü kurarak bu sanatın uluslararası düzeyde bilinirliğini artırmayı hedeflemektedir. (...) Karagöz ve Hacivat'ın gelecek kuşaklara aktarılması, kültürel kimliğimizin korunması açısından büyük önem taşımaktadır. Yunus Emre Enstitüsü olarak, bu kadim mirasın sahnelerde, eğitim kurumlarında ve uluslararası festivallerde daha geniş kitlelere ulaşması için çalışmalarımızı kararlılıkla sürdürmeye devam ediyoruz. (Karakuş, 2025)

Karakuş, Karagöz tiyatrosunun kültürel kimliğinin ve kültürlerarasında kurduğu köprünün öneminin altını çizer. Bu geleneksel sanatın uluslararası arenada hem kültür-sanat çevrelerinde hem de uluslararası festivallerde büyük bir ilgi ve farkındalıkla karşılandığını dile getiren Karakuş, bu durumun bu kültürel mirasın evrensel anlatım gücünü ve kültürel etkileşimdeki önemini ortaya koyduğunu ifade eder. Karakuş, ayrıca pandemi sonrası yeni dönemde geleneksel gölge tiyatrosunu dijital çağın sunduğu yeniliklerle birleştiren oyun gösterimlerinin ve atölye çalışmalarının sürdüğünü ve ayrıca İngiltere'de yerel sanatçılar yetiştirilerek bu geleneğin sürdürülebilirliği sağlamak adına yeni çalışmaların da yapıldığını vurgular (Karakuş, 2025).

## Sonuç

Geçmiş eskiye dayanan Karagöz tiyatrosunun ülkemizde özellikle 16. yüzyıldan itibaren popülerliğinin arttığı ve bir halk eğlencesine dönüştüğü bilinmektedir. 2009 yılında "UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi"ne dahil edilmesi, bu sanat formunun uluslararası alanda tanınması ve korunması açısından son derece büyük bir anlam taşır. Bu doğrultuda Londra YEE'nin 2018 yılında başlattığı 'Karagöz ve Hacivat Projesi', geleneksel gölge tiyatrosunun geleceğe taşınması ve küresel tanınırlığı açısından önemli bir girişimdir. Proje kapsamında Bursa Karagöz Müzesinde gölge oyunu üzerine eğitim alan tiyatro sanatçısı Mengü Türk, 2018'den bu yana *Salıncak* adlı gölge oyununu İngiltere'deki okullarda, müzelerde ve festivallerde sahneler ve atölye çalışmaları yapar. Türk'ün İngiltere'de sergilediği *Salıncak* oyununun performansları üzerinden yaşadığı deneyimleri temel alan ve bu doğrultuda öne çıkan hususların altını çizen bu çalışma, gölge tiyatromuzun İngiltere'deki yolculuğunda dil, kültürel

nüanslar, seyirci kitlesi ve pandemi gibi temel dinamiklerin belirleyici rol oynadığını gözler önüne serer. Bu sanatın küresel çapta görünürliğini artırmak için yapılabilecek girişimlerin öneminin altını çizer. Bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde bu kültürel mirasın korunması, belgelenip arşivlenerek gelecek nesillere aktarılması, usta-çırak ilişkisiyle bu sanatı sürdürecektir sanatçıların yetiştirilmesi ve bir dünya kültür mirası olarak ülke sınırlarını aşarak yeni seyircilerle buluşturulması gibi konuların üzerinde titizlikle düşünülmesi gereken son derece önemli konular olduğunu vurgular. Bu aşamada ayrıca bu geleneğin yalnızca bir çocuk eğlencesine indirgenmemesi, modern uyarlamalarda kültürel değerler ve seyirci beklentileri arasında bir denge kurulması, temsillerde kültürel kimliğin ve değerlerin korunarak geleneğin canlı tutulması ve yeni kültürel nitelikler kazanması, dijital çağda bu geleneğin tasarımı ve sahnelenme biçimleri ile sürdürülebilirliği gibi konuların da araştırılması gereken önemli sorular barındırdığını ifade eder.

**Etik Komite Onayı:** Bu araştırma Munzur Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında gerçekleştirilmiştir. Yazar, düşük risk nedeniyle etik onay gerekmediğini ve bu araştırma boyunca gerekli tüm etik prosedürleri dikkatle takip ettiğini beyan etmiştir.

**Katılımcı Onamı:** Yazar, katılımcı onamının alındığını beyan etmiştir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

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

**Ethics Committee Approval:** This research was conducted at Munzur University English Language and Literature Department. The author declared that ethical approval was not required due to low risk and that she carefully followed all necessary ethical procedures throughout the course of this research.

**Informed Consent:** The author declares that participant consent has been obtained.

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

**Conflict of Interest:** The author has no conflicts of interest to declare

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

Bulut, M. (2014). Türkçe eğitiminde dil ve kültürel değerlerin kazanılmasında Karagöz / gölge oyununun işlevsel kullanımı üzerine bir değerlendirme. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 2(3), 88-100.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijlet/issue/82529/1418337>

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu/5846. (5/12/1951). 3(33), Sayfa: 49.

Karakuş, M. (Londra YEE 'Karagöz ve Hacivat Projesi' adına kişisel görüşme/e-posta, 2025, Mart 16).

Londra Yunus Emre Enstitüsü, (2020, Nisan 13). Hacivat & Karagöz Gölge Oyunu Evinizde, <https://londra.yee.org.tr/tr/haber/hacivat-karagoz-golge-oyunu-evinizde>

Londra Yunus Emre Enstitüsü. (2025). “Karagöz ve Hacivat Projesi”. <https://yeelondon.org.uk/karagoz-hacivat/>

Özdemir Bircan, N. (2021). *Türk gölge oyunundan kalan yazılı miras: Karagöz kaynakçası/Written legacy of Turkish shadow play: Karagöz bibliography* (İ. İ. Öztahtalı, Ed.). Bursa Yıldırım Belediyesi Kültür Yayını.

Türk, M. (2024, Mayıs 2). *Türk kukla tiyatrosu/Karagöz & Hacivat gölge tiyatrosu üzerine bir röportaj* [Ses Kaydı/İmzalı Yazılı Kayıt]. (Röp. yap. G. Şentürk Tatar).

# Impact of Nature and Natural Behaviour Patterns on the *Aangikaabhinaya*/Movement Vocabulary of Chau

Doğanın ve Doğal Davranış Kalıplarının Chau Dansının *Aangikaabhinaya*/Hareket Dağarcığı Üzerindeki Etkisi

## ABSTRACT

It is believed that from the earliest periods, the human species began to dramatically imitate the actions of animals. This natural behaviour pattern can be traced to tribal and folk art, such as painting, music, dance, and dance theatre. 'Chau', often spelt as 'Chhau' by some Indian authors, is a dance and dance-theatre form from the eastern region of India; it is one of the significant examples of how animal movements and subsequent nature patterns primarily impact dance patterns and their presentation. Chau is one of the famous traditional theatres of India, often categorized as semi-classical dance theatre, mainly because of its movement vocabulary. This article aims to examine and discuss how such patterns emerged and how they hold significance in shaping these movements. While Chau adapted technicality in its presentation and instrumentation, its core and legacy remain unchanged – namely, its movement vocabulary pattern and folklore-mythology.

**Keywords:** Animal, Performance, *Abhinaya*, Traditional Dance Theater, Cultural Heritage, Folk Dance

## ÖZ

İnsan türünün en erken dönemlerden itibaren hayvanların hareketlerini dramatik bir şekilde taklit etmeye başladığına inanılmaktadır. Bu doğal davranış kalıbının izlerini resim, müzik, dans ve dans tiyatrosu gibi kabile ve halk sanatlarında bulmak mümkündür. Bazı Hintli yazarlar tarafından sıklıkla 'Chhau' olarak yazılan 'Chau', Hindistan'ın doğu bölgesine ait bir dans ve dans tiyatrosu biçimidir; hayvan hareketlerinin ve buna bağlı doğa kalıplarının öncelikle dans kalıplarını ve bunların sunumunu nasıl etkilediğinin önemli örneklerinden biridir. Chau Hindistan'ın ünlü geleneksel tiyatrolarından biridir ve çoğunlukla hareket dağarcığı nedeniyle yarı-klasik dans tiyatrosu olarak sınıflandırılır. Bu makalenin amacı, bu tür kalıpların nasıl ortaya çıktığını ve bu hareketleri şekillendirmede nasıl bir öneme sahip olduklarını incelemek ve tartışmaktır. Chau sunum ve enstrümantasyonda teknikliği uyarlamış olsa da özü ve mirası – yani hareket dağarcığı ve folklor mitolojisi – değişmeden kalmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Hayvan, Performans, *Abhinaya*, Geleneksel Dans Tiyatrosu, Kültürel Miras, Halk Dansı

Shrikant Nandkumar Bhalerao 

[shri.youth@gmail.com](mailto:shri.youth@gmail.com)

Hyderabad Üniversitesi Hyderabad,  
Sarojini Naidu Sanat ve İletişim Okulu,  
Dans Bölümü, Hindistan  
*Sarojini Naidu School of Arts and  
Communications, Department of  
Dance, University of Hyderabad,  
Hyderabad, India*



Geliş Tarihi/Received 11.09.2024  
Kabul Tarihi/Accepted 08.03.2025  
Yayın Tarihi/Publication Date 18.03.2025

**Cite this article:** Bhalerao, S. N. (2025).  
Impact of Nature and Natural Behaviour  
Patterns on the *Aangikaabhinaya*/  
Movement Vocabulary of Chau Dance.  
*Theatre Academy*, 3(1), 26-44.



Content of this journal is licensed under a  
Creative Commons Attribution-  
NonCommercial 4.0 International License

## Introduction

The movement vocabulary of Chau continues to evolve through animalistic imitations, symbolic representations, and regular human activities, making it both traditional and improvised. The foundation of its movements originates from *Parikhanda* (sword and shield combat technique), a martial art that produces both powerful physicality and rigorous yet stylized moves. The objective of this research study is accordingly on investigating the development of Chau's movement terminology through behavioural elements derived from nature together with animal movement patterns and activities from human interaction.

This research investigates some questions about Chau's movement vocabulary: How has the movement vocabulary of Chau been shaped, and to what extent, through natural elements and animal behavioural observations? What are the three forms of Chau dance? What are their structural elements and stylistic features across Saraikela, Mayurbhanj, and Purulia? How does the movement aesthetics of Chau develop through martial arts practice and the performance of everyday activities as well as traditional cultural customs of the region? What distinct characteristics do Chau's movement patterns share with Indian classical dance forms, and what traits are unique to Chau? This paper investigates these research questions to create an extensive examination of Chau's structural performance components alongside its movement terminology and its social and cultural meanings.

## Chau: a dance-theatre

Chau is inscribed on UNESCO's list of Intangible Cultural Heritage of Humanity. Chau primarily refers to the mask dance-theatre form which has more physicality derived from animalistic movements and symbolic representation. It is performed in open spaces and only by men. The mask is an essential part of Chau, except in the Mayurbhanj Chau style from northern Orissa (a province in India). *Chauk* is a primary standing position of Chau. Stylized gait and locomotion in Chau are called *Chalis*. The basic *Chalis* further develops into units called *Topkas*. From *Topkas*, it evolves into the next unit, called *Uflis*. *Topkas* and *Uflis* are basic arrangements of feet and postures. They are identical to *Adavus* or primary dance exercises of Indian classical dances, like Bharatanatyam. Specifically,

*Topka* may be defined as the style of gait or locomotion in which the imagery suggested by the name is conjured up mainly through the flexions of the body, and the footwork follows perfectly in consonance with it. However, in *Ufli*, the legs become eloquent in



conjuring up the inspiring imagery, and the body moves obediently in agreement... *Uflis* and *Topkas* are the alphabet of Chau. (Pani, 1969, p. 38)

A combination of *Topkas*, *Uflis*, and *Chalis* forms a rhythmic sequence called *Bhangi*. Chau has more flexibility in technique and movement patterns; unlike classical dances in India, it does not have *hast-mudras* (Hand gestures).

Besides nature, animal movement, and behavioural patterns, regular household chores and activities have become part of Chau's vocabulary; this type of movement has no ritual or ceremonial meaning. The martial art stance '*Parikhanda*' (Martial art created by the Rajput community in north India) is the foundation of Chau movement patterns. The term *Parikhanda* is derived from two words - '*Pari*' meaning sword, and '*Khanda*' meaning shield. *Parikhanda* originated in the Saraikela and Singhbhum regions of Jharkhand. Chau encompasses the physical and socio-cultural environment of both humans and nature. This dance form is ancient and tribal, close to nature, and it is interesting to observe how humans' social activities, human nature, animal movements, and natural patterns impacted Chau.

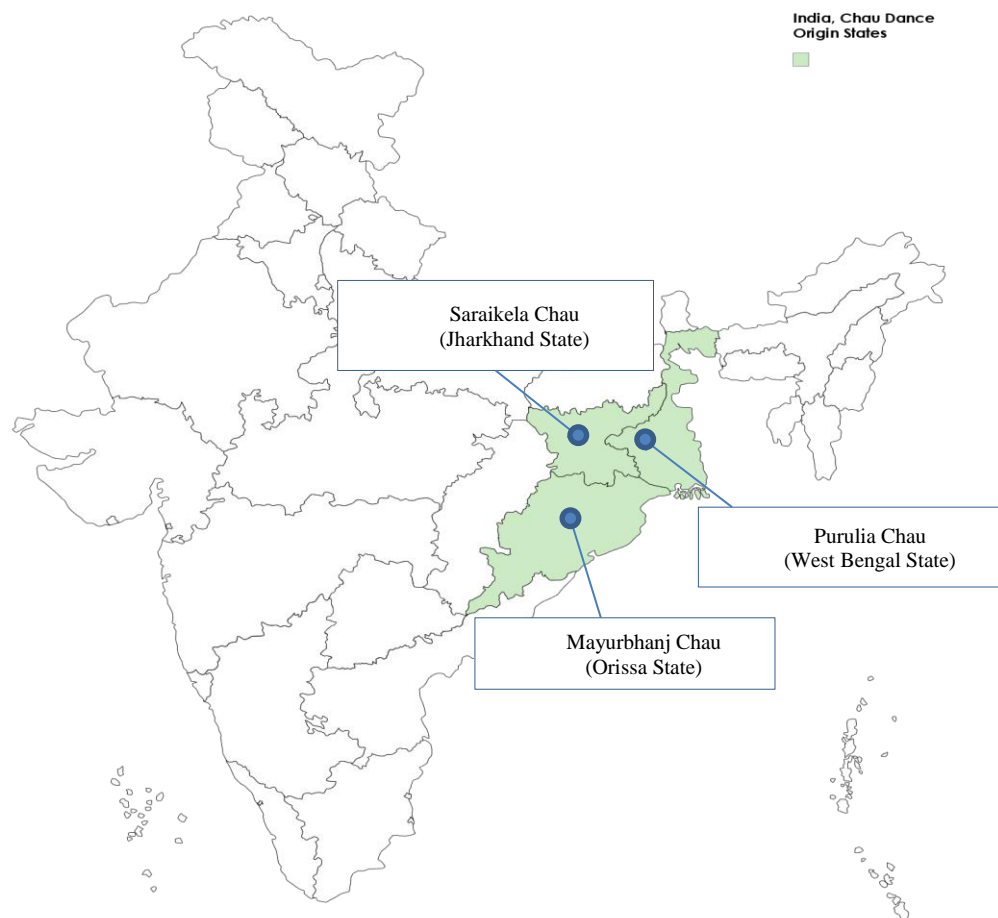
### **Dynamics of Chau**

Chau means 'shadow', which is derived from the Sanskrit term 'Chāyā'. Also, in Oria language dialects, Chau means, 'to attack stealthily.' However, renowned dance historian Kapila Vatsyayan argues that apart from the chāyā-Shadow interpretations, other scholarly views also exist. For instance, Chau may be derived from the Sanskrit term 'Chadma', which means disguise, and Chau is a corruption of the term- 'Chauni', which refers to military Camp (Vatsyayan, 2005, p. 68). However, the commonly accepted etymology is Chau - Chaya - (Shadow). The dance technique of Chau involves minimal movement in the upper body compared to the lower part, which includes more foot movements. The three forms known by the generic term Chau belong to eastern India: Saraikela from Jharkhand, Mayurbhanj from Orissa, and Purulia from West Bengal.

Moreover, it is notable that all three Chau performers are Odiya language speakers. So, Chau is an Odiya dance-theatre form, and its movements resemble a war dance. Most performers are from the sections of socio-economic depressed classes, and many are from lower class and castes too. Saraikela Chau, belonging to today's Jharkhand States, Singhbhum region, uses small masks and comprises energetic movements. Body movement in Saraikela is derived from *Parikhanda*, a martial art. Its performances are based on folk music, without any dialogues and words. Saraikela is patronized by the princess and performed by different sections of communities. Mayurbhanj

performers are not low in social strata but belong to the various backward communities and are performed by the priest among those groups. Mayurbhanj hails from Orissa, and its performers do not use a mask.

Furthermore, Purulia Chau performers are the depressed and lower-income class in West Bengal's Purulia district. Large masks are used in this form to depict the character and create visualization. Historically, Purulia Chau communities have had systematic economic hardship due to their agrarian and labour-centric occupation, lack of land ownership, unstable income sources, and lack of formal education. The patronage system of royals and princely states supported Saraikela and Mayurbhanj Chau, yet Purulia Chau thrived autonomously through community support during local festivals without enduring continuous royal support. Figure 1 illustrates the Origin of Chau - Saraikela, Mayurbhanj and Purulia:



*Note.* **Figure 1.** Map generated customized by mapchart.net, under Creative Commons License, (CC BY 4.0). It indicates the Chau dance of eastern India, its forms, and its place of origin (Bhalerao, 2024).

## Comparisons between Saraikela, Mayurbhanj, and Purulia Chau

Saraikela is located in Jharkhand, near the Kharkai River. The region is known for its fertile vegetation, which remains abundant throughout the year. On the other hand, Mayurbhanj is located in the south-eastern part of Orissa, and the area's tribespeople engage in slash-and-burn farming. Purulia is located in Bengal, where the average amount of rainfall is minimal; the major geographical features of the area include rice farms and arid and barren hilly regions. The performer communities are thus different in all three forms of Chau. Originally in Saraikela, the dance was patronized by princes who used to dance occasionally. Today, the dance is performed by other communities such as Kansari, Gudya, and Tamilee. Chau forms of Saraikela and Mayurbhanj are places' names, and these two princely state rulers enthusiastically patronize their region's performance art form. Therefore, we can observe the well-structured movement vocabulary of these two forms by forwarding their lineage and oral traditions throughout the generations. Purulia Chau follows more simplicity in movement vocabulary, leaning more towards theatricality and dramatizing characters.

The reason lies in demographics: West Bengal's Folk Theatre form, *Jatra*, which is an improvised, entertaining, storytelling, and acting-dancing form impacted, transmitted into West Bengal's Purulia Chau's style and grammar. Parikhanda martial arts helped develop extensive movement patterns in Saraikela and Mayurbhanj. Mayurbhanj was influenced by a wide variety of tribal dances, especially the Gotipuas and Mahari dance of Puri (Orissa State) (Vatsyayan, 2005, p. 67).

Each style of Chau has its own distinct identity, defined its unique performing techniques. Saraikela, known as '*Pari-Khanda Khela*,' means Sword and Shield Play. The simple dance of Mayurbhanj Chau, known as '*Rruk-naar Naacha*,' means Defense and Attack Dance. However, Purulia Chau's repertoire theme revolves around the fight (Purulia Chhau: Centre for Cultural Resources and Training, 2018). It can be understood that Chau evolved from a Martial Art form. Orissa State has a martial art form, '*Paaika Naacha*,' which means Soldiers Dance; Chau's rudimentary technique has traces of it. Figure 2 illustrates the performance visual of Saraikela Chau:



*Note.* **Figure 2** Saraikela Chau, image retrieved from streaming media (Sahapedia, 2016), under Creative Commons License, (CC BY 4.0).

The Mayurbhanj Chau is performed by Nats, Bhadas, Bhumiyas, Paikas and other communities, and the priests' dancing is also from the communities mentioned above. Figure 3 illustrates representative performance of Mayurbhanj Chau:



*Note.* **Figure 3.** Mayurbhanj Chau, image retrieved from villagesquare.in, under Creative Commons License, (CC BY 4.0). Bibhudatta Das (Project Chhauni & Das, n.d.)

As explained earlier, in Purulia, most performers belong to the category of socially and economically marginalized communities such as the Bhumij, Mura, Santhals, and Kurmis. Figure 4 illustrates the performance visual of Purulia Chau:



*Note.* **Figure 4.** Purulia Chau, image retrieved from [connectedtoindia.com](http://connectedtoindia.com), under Creative Commons License, (CC BY 4.0). Ensemble of Biren Kalindi (Esplanade - Theatres on the Bay et al., 2023)

Similarly, they have differences in the themes of the performances. Saraikela specializes in traditional stories or legends, including the Puranas and others, and employs allegory in its narration. On the contrary, Mayurbhanj Chau has plainer references to myths like Garuda Vahana and Samudra Manthan, but the primary focus is on more mundane activities such as hunting and fishing. The folklore of Purulia Chau is based on Hindu mythology, especially Ramayana and Bhagavata, and it is the hallmark of Jhumar – a folk singing. The ritual songs accompanying these performances are associated with agrarian cycles, specifying sowing or harvesting seasons, emphasizing the closeness of these art forms to rural and agricultural traditions (Bhalerao, 2021). Table 1 presents a comparison of three types of Chau; Saraikela, Mayurbhanj and Purulia:

**Table 1**

	Saraikela	Mayurbhanj	Purulia
Region and Flora	Situated in Jharkhand State	Prevalent in the southeastern part of Orissa	Located in West Bengal
	Fertile vegetation throughout the year since it is situated on the banks of the Kharkai river	Tribal groups - Shift cultivators	Rainfall is scarce, and rice is the main crop, along with hilly areas and barren land
Performer	Patronized by princes	<i>Nats, Bhadas,</i>	Backward classes

Communities	and performed by them	<i>Bhumiyas, Paikas,</i> and other	perform this
	Communities like- <i>Kansari, Gudya, Tamilee, Khandhra, Telee, Badhiya, Pathras, Baniya</i>	Mayurbhanj Chau is performed by the priests within the community	Communities like - <i>Bhumij, Mura, the Santhals,</i> and the <i>Kurmis</i>
Performance Themes	Purana (Ancient texts/Mythologies) stories, myth and legend, epic themes, figurative symbolism	Simple themes such as hunting and fishing	Stories of the epics like Ramayana Bhagavata (Hindu Texts) were adopted
	-	Hindu myths exist in dance dramas such as Garuda Vahana, Kailasa, Samudra Manthan, etc.	Singing style - Jhumar. Ritual songs revolved around sowing, harvesting, etc.

Note. Compiled from (Bhikshu, 2018) & (Bhalerao, 2021)

### Commonalities and Differences

Despite the differences in geography, there are similarities between the three forms: all have drawn themes from epics, Indian mythologies, and Puranic literature as their sources. As in any other aspect, there are significant differences in the physical techniques applied in the dance. For example, bending on the knee exists in Mayurbhanj and Purulia Chau but is not significantly observed in the Saraikela style. All three contain *Uflis* and *Topkas*, where household and animal-inspired movements occur. These are basic positions, gaits, and steps to begin with Chau, formally performed with Sword and Shield in the right and left hand. However, while learning the basics of Chau, mimicking the holding of the sword and the shield is common. Purulia Chau is the only form that uses walking on the knees. The use of jumps, leaps, and spins also differs. In Mayurbhanj Chau, one can come across episodes like '*Duba*' (dipping, diving, swimming and the like) and '*Uska*' (jumping, leaping and others), and similarly, in the movement of Purulia Chau, fish-like movements as well as swan-like rippling are involved. Saraikela does not contain such factors (Acharya, 2019). While comparing the costumes and styles of the performances of Saraikela, Purulia Chau, and Mayurbhanj Chau, both Saraikela and Purulia Chau use masks, but Mayurbhanj

Chau do not. Mayurbhanj also excels in using upper torso and limb motions, which are missing in the dance forms of Saraikela and Purulia. Despite the thematic similarities, there are vital differences in the aesthetics of each of the three forms concerning the techniques of the performance, the physical moves, and the costumes (Bhikshu, 2018). Table 2 presents a comparison of Technical and Thematic Elements of Chau:

**Table 2**

	Saraikela	Mayurbhanj	Purulia
Themes in common	Epics, Indian mythologies, and Puranas	Epics, Indian mythologies, and Puranas	Epics, Indian mythologies, and Puranas
Bending on Knee	No	Yes	Yes
<i>Uflis</i> and <i>Topkas</i> (Household and Animal) Movements	Yes	Yes	Yes
Walk on the knees	No	No	Yes
Jumps, leaps, and Spin around	No	Yes, <i>Duba</i> (Dipping, diving, or swimming movement), <i>Uska</i> (Jumping and leaping movements)	Yes, ripping movements like Fish and Swan.
Mask	Yes	No	Yes
Utilize the upper torso and the articulation of the lower limbs.	No	Yes	No

*Note.* Compiled from (Bhikshu, 2018) & (Bhalerao, 2021)

### Movement Analysis

Most of the source material of the Chau depends on oral tradition. The movement vocabulary of Saraikela Chau is based on a systematic martial exercise - *Parikhanda*, which is practised in a group in the morning, like exercise. It is like a training technique to prepare a soldier. Performers often use gestures and props like holding a sword, arrow, bow, and *Trishula* (three-headed spear).

Walking, jumping, leaping, swift turns, and rapid spinning are similar to military drilling. The torso is used more often than a spiral movement and in resistance to the movements of the hips and body lower limbs.

In Saraikela Chau, *Chali* denotes nature-inspired movement in space. With *Chali*, Chau performer comes to the arena. Moreover, in Mayurbhanj Chau, the authentic dance starts with *Chali*. *Chali* relates to Human body movements and includes animal, bird, and even nature-inspired movements as a symbolic and metaphoric representation. *Chali* steps include front, back, and side, followed by percussion rhythm with various tempos, like single, double, quadruple, and others. *Chali* is classified into ten sorts, i.e., *Ek Padi* means move once; *Dui Padi*, move twice; *Teen Padi*, move three times; *Adali*, sideway walks; *Peechhali*, move backwards; *Bagh*, tiger gait; *Teetir*, steps like a bird; *Gomutra Chanda*, crisscross movement; *Akash Gati*, movement like a floating cloud in the space; and *Suru Gati*, a light move. Purulia Chau uses more acting based on war, fighting, and animal behaviour. In comparison, Mayurbhanj and Saraikela Chau use martial arts exercise patterns and *Parikhanda* (Sword and Shield Method).

Saraikela Chau is not precisely a dance-drama like Purulia and Mayurbhanja. It is considered a pure dance form. *Parikhanda*-Martial arts has a vast influence on this form. Scholar Jeevan Pani, in his comparison between Saraikela and Mayurbhanj, observes:

Deep in the past, before guns thundered the age-old weapons off the stage, men-at-arms used to parade, rhythmically, their mastery over weighty weapons like the sword, shield, club, spear or bow. To keep up the mastery, they also held a sort of mock-fight. To the beat of the huge war drums, one group would attack the other and defend, giving rise to a martial dance form known as Rookmar Nacha or Pharikhanda Khela. ... Under the royal patronage of the different princely states of Orissa, Chhau was nurtured and developed. (Pani, 1969, p. 35)

As it was patronized by the king, later Maharaja Aditya Pratap Singh Deo codified its technique. *Chalis* are divided into six types, and *Uflis* into thirty-six. The *Khel* technique is depicted as a traditional weapon practice divided into ten. *Topka* is a local variation of movement which aesthetically placed into the body movement. *Kasagati* (medium movement), *Jhonkcholi* (bend movement), *Surochali* (pleasurable royal gait), *Sagar Gatee* (the ocean gaits), *Bagh Chali* (tiger movement), *Hasti Gatee* (gait of the elephant), *Mayra Gatee* (gait of peacock and *Hansagatee*) (gait of swan) are some *Topkas* which are commonly used. Apart from this, there are fifty combinations of *Chali*, *Ufli*, and *Topka* called *Bhangi*. *Bhangi* comprises all *Rasa* described in *Natyashastra* (Indian treatise on dramaturgy).



As discussed earlier, in Chau, the initial spinal body posture is known as *Chauk*. This means a stealth attack. Compared with the Indian classical dance Odissi from Orissa, *Chauk* of Odissi is bound with devotional calmness towards the Lord Jagannatha. In Mayurbhanj Chau, *Chauk* portrays a masculine mythical hero. This is because Mayurbhanj Chau's background originated from a war field, whereas the divine inspiration of Lord Jagannatha nurtured Odissi. Mayurbhanj Chau's performance shows the dance expression of village culture with tribal elements. The performer expresses his inner emotions through facial expressions, where his body movements and legs are core tools. The performer does not communicate through dialogue or lyrics.

The reformation of Mayurbhanj arrived in three kinds: *Lakshana*, *Tandava*, and *Lasya*. These elements and vocabulary are found in activities such as *Hathiyar Dhari*, which means holding a weapon; this is a *Tandava* stance. *Kalibhanga* means to break a floret. The action of this stance is tender; hence, this is a *Lasya* posture. *Kalikat* means cutting the bud with the help of a weapon. Here, both *Lasya* and *Tandava* merged in this posture.

In Oriya dialects, the male *Uflis* are known as *Khanda Haan*, with movements symbolizing various actions such as killing someone with a sword (*Khanda Haan*); cutting spiny bushes (*Kant Khat*); cutting spiny bushes, removing thorns from a path (*Kant Neek*); splitting a bamboo (*Bat Chir*); leaping like a fish (*Shiulaf Diyan*); killing by squashing the belly (*Anta Mod*); a monkey drinking water (*Hanuman Panikhiya*); a crane hunting for a fish (*Bagha Maka Khoja*) among others.

*Dakshina Sahi* (Group of Chau performers) also describes some Female *Uflis*. According to them, these are the leaping movement of a deer (*Harina Dian*); the playful jump of cattle (*Chheli Dian*); the strange jump of a lobster (*Chingdee Chatka*); killing by throwing something hefty (*Habs*); walking with the overwhelming style (*Chalok*); walking with a poetic rhythm (*Thamka*); wiping the face (*Muhan Pochcha*); mixing cow dung with water (*Gobar Gola*); sweeping the floor (*Karka*); wiping the floor with cow dung (*Chunch Diya*); cleaning the utensils (*Basan Maj*); pouring water while bathing (*Gadhua*); combing the hair (*Sintha Phad*); putting the dot of vermilion on her forehead (*Sindhur Pinda*); removing husks from the rice (*Dhan Pachhuda*); drawing a design by using rice paste and water (*Jhuntidiya*); collecting cow dung (*Gobarkudha*); collecting mud (*Chichra*); these numbers are endless as this is a part of acting through improvising by natural behaviour and household works. *Uflis* are not continuous movements, but the control of

body and leg movements helps to execute an act flawlessly. Later, Chau artists combined these female acts in their performances to create another segment of *Lasya*. It is concluded that the villagers or community women significantly impact the development of Chau dance vocabulary as well as its themes, and uniqueness.

Mayurbhanj Chau's repertoire consists of *Bhairava Bandhan*, a short solo dance. It is an introductory episode associated with *Purana Katha*. *Bhadrarjun* is a mythological dramatic story of Arjuna and Subhadra, described in the Mahabharata. *Abak-Chakra* (childhood of Lord Shrikrishna) was added and crafted by the Mayurbhanj and Purulia Chau tradition. Next is Krishna's *Rasaleela* (associated with Lord Krishna and Radha's story), *Mahishasur Mardini* (story between goddess and evil), *Shiva-Tandava* (Lord Shiva's dance), *Nataraja* (the master, God of dance); these are a few items being performed in dance.

Comparing Saraikela and Mayurbhanjs *Topkas*, Sunil Kothari, a renowned dance historian, highlighted the differences. In his writing in Marg Publication's special edition on Chau, he pointed out nine *Topkas* in Saraikela and six in Mayurbhanj (Pani, 1969, p. 36). Table 3 presents a various *Topkas* of Saraikela and Mayurbhanj Chau:

**Table 3**

<i>Topkas - Sareikela Chau</i>	<i>Topkas - Mayurbhanj Chau</i>
1. <i>Sur Gati</i> (gait of a god)	1. <i>Sada Topka</i> (simple locomotion)
2. <i>Bagh Dumka</i> (leap of a tiger)	2. <i>Lahara Topka</i> (rippling locomotion as in a rivulet)
3. <i>Baglz Gati</i> (gait of a tiger)	3. <i>Dhen Topka</i> (wavy locomotion as in a sea)
4. <i>Hansa Gati</i> (gait of a swan)	4. <i>Moda Topka</i> (wiggling locomotion)
5. <i>Kasa Gati</i> (gait of a demon)	5. <i>Dooba Topka</i> (diving locomotion)
6. <i>Sagar Gati</i> (waves of the sea)	6. <i>Uska Topka</i> (leaping locomotion)
7. <i>Hasti Gati</i> (gait of an elephant)	-
8. <i>Mayur Gati</i> (gait of a peacock)	-

9. *Jlzunka* (swinging locomotion) -

*Note.* Data from the above table extracted and compiled from Chhau, a comparative study of saraikela and mayurbhanj forms by Jiwan Pani (Pani, 1969, p. 2). Besides, Pani mentions that *Uflis* are common in both Saraikela and Mayurbhanj.

However, there are four *Uflis*, which are not practised in Saraikela but in Mayurbhanj (Pani, 1969, p. 37). Chau scholar Shashidhar Acharya demonstrated its practicality at a Chau workshop (Acharya, 2019). These *Chalis* and *Uflis* are as below; Table 4 Present the list of *Uflis* of Saraikela and Mayurbhanj Chau:

**Table 4**

<i>Ufli - Saraikela Chau</i>	<i>Ufli - Mayurbhanj Chau</i>	<i>Imagery (Natural) Inspiration</i>
1. <i>Gobargola</i>	1. <i>Gobargola</i>	Mixing cow dung in water
2. <i>Gutikudha</i>	2. <i>Gobarkudha</i>	Picking cow dung from ground
3. <i>Chhadadia</i>	3. <i>Chhada dia</i>	Sprinkling the cow dung
4. <i>Pithou bata</i>	4. <i>Haldibata</i>	Grinding on a stone slab
5. <i>Edimaja</i>	5. <i>Jhoontia maja</i>	Cleaning the toe-ring with heel.
6. <i>Swan</i>	6. <i>Gadhia</i>	Bathing
7. <i>Sindoor-tika</i>	7. <i>Sindoor pindha</i>	Putting a dot of vermilion on forehead.
8. <i>Dhankuta</i>	8. <i>Dhankuta</i>	Pounding paddy
9. <i>Kula pachuda</i>	9. <i>Dhan paehhuda</i>	Winnowing the de-husked rice.
10. <i>Jhoonti dia</i>	10. <i>Jhoontidia</i>	Drawing decorative motifs on the floor
11. <i>Pasari hana</i>	11. <i>Kantakata</i>	Cutting down thorny shrubs
12. <i>Batachira</i>	12. <i>Bata-chira</i>	Splitting a bamboo in two
13. <i>untamoda</i>	13. <i>Untamoda</i>	To kill by trampling on the abdomen.
14. <i>Harindian</i>	14. <i>Harindian</i>	The leaping gait of a deer.
15. <i>Cheeli dian</i>	15. <i>Chheli dian</i>	A kid jumping playfully

16. <i>Baga topka</i>	16. <i>Baga topka</i>	A stalking crane.
17. <i>Bagha panikhia</i>	17. <i>Bagha panikhia</i>	A tiger drinking water
* Not practiced in Saraikela	18. <i>Chingdichhitka</i>	Flashy jerks of a lobster when it is pulled out of water.
* Not practiced in Saraikela	19. <i>Baga-machha khoja</i>	A crane searching for a fish
* Not practiced in Saraikela	20. <i>Hanuman panikhia</i>	A monkey drinking water.
* Not practiced in Saraikela	21. <i>Mankadchiti</i>	A monkey somersaulting

*Note.* Data from the above table extracted and compiled from Chhau, a comparative study of saraikela and mayurbhanj forms by Jiwan Pani (Pani, 1969, p. 3) and Shashidhar Acharya (Acharya, 2019)

Purulia Chau is more masculine and influenced by *Tandava* (Lord Shiva's Dance), while the other two spots are on *Lasya* (Shiva-Parvati Dance) and *Tandava*. Purulia Chau's performance visually depends on the character's speed which can be divided into two parts: a movement inspired by animals and birds, and another one which is traditionally stylized. Purulia Chau uses the *Bhava* (sentiment) method to communicate through emotions. This movement was adopted from animal and bird behavioural patterns in a stylized manner (IGRMS, Bhopal (IGRMS) [VHS-164], 1997).

Some locomotions used in Purulia Chau are unique. Each line has its imitation, which is Demon Walk, which depicts arrogant locomotion; Sideway Walk, - seeking enemy; Crawling - suspicious gesture; Heroic Walk - Majesty, walking on the knees; Wavy Movements - diving locomotion; Ripping and Rocking - walk of monkey, walking like a tortoise, and others. Gods and mythological characters - like animals have their unique movement styles. Lord Ganesha, Shiva, Durga, Rama, Krishna, and Hanuman can be identified by observing how a performing character walks or moves. Table 5 presents the list of movements in Purulia Chau:

**Table 5**

<i>Basic Gaits and Locomotion</i>	<i>Jumps</i>	<i>Typical Movements</i>
1. The Majestic Walk of a Hero	1. Jump and fall on one knee	1. Shaking the crown

2. The arrogant walk of a Demonic Titan

2. Jump and fall on both the knees

2. Shaking the shoulders

---

3. The Sideway Walk to Seek an Enemy

3. Jump and take a turn in the air

3. Shaking the Torso

---

4. The walk of a prowling animal

4. Jumps evoke those of animals like monkeys, lions, etc.

---

5. The walk of a monkey

---

6. The walks of various animals like lion, tiger, etc.

---

7. The walk on the knees

---

8. Wavy locomotion

---

9. Crawling locomotion

---

10. Diving locomotion

---

11. Rippling locomotion (like a fish)

## 12. Rocking

locomotion (like a  
swan)

*Note.* Information from the above table is obtained and compiled from CCRT's info-book on 'Purulia Chhau.' (Purulia Chhau: Centre for Cultural Resources and Training, 2018, pp. 6-7)

Though Purulia Chau does not have complicated movements, it consists of a vigorous and theatrical performance style. Some movements resemble the other forms of Chau, but Purulia is still different in spectacle and movements.

### Conclusion

Chau, either dance or dance-theatre, across its three forms, Saraikela, Mayurbhanj and Purulia, exemplifies a unique and dynamic fusion of multiple performances and traditions such as martial arts, folk traditions and storytelling. Despite their regional differences, all three forms share a foundational movement vocabulary characterized by hand gestures, limited neck movements due to the mask (Mayurbhanj Chau is an exception), controlled shoulder articulation and a distinctive kinetic progression where body movement originates from the lower body and extends up to the chest. This physicality aligns with Chau's historical roots in *Parikhanda*, a martial art. This martial movement made Chau's structure and classical stance.

An essential aspect of Chau's development is associated with natural elements, animal behaviour, and daily household chores. Imitating animal movements, such as the tiger's leap or the swan's glide, not only serves as a stylized embodiment of nature but also reinforces the dance's semiotic function within its cultural ecosystem. Furthermore, household activities such as grinding, sweeping, and drawing motifs are translated with vivid, symbolic gestures, making Chau an organic reflection of the human and community functions. This interplay between movement and environment situates Chau within an embodied cultural practice, wherein physical performance is a repository of collective memory, reinforcing identity, tradition, and social cohesion.

The socio-cultural dimensions of Chau also shape its artistic distinctions. Historical support from royal patrons gave Saraikela Chau its refined structure, representing symbols instead of literal imagery. In unmasked performances of Mayurbhanj Chau, the dancers blend tribal dance qualities with matrix body movements to produce ritualistic and theatrical expression. Purulia Chau governs

a theatrical approach through its elevated dramatics, which depend on vibrant, exaggerated movements. The working-class background of Chau performers strongly affects its aesthetic quality, particularly in Purulia, because marginalized communities continue supporting the Chau tradition despite the absence of institutional support, such as previous royal patronage and recognition.

Chau survives mainly through oral transmission and ritual festivals, revealing its potential for endurance while threatening it with extinction or dilution. As the movement vocabulary stays consistent across centuries, the art form requires structured documentation systems, standardized instructor methods, and programs to protect cultural heritage for survival in present-day environments. As a significant performative artefact within Indian cultural history, Chau presents a critical example of how bodily expression maintains our connection to historical and mythological traditions through the performative medium.

The transformation of Chau demonstrates the general theoretical principle between cultural preservation and artistic development through performing arts platforms. The future direction of Chau will depend on its capability to uphold its fundamental philosophical framework and executively adapt to emerging artistic advancements and social-political changes under modernization, digital transformation, and global cultural influences. This research examines Chau's distinctive movement vocabulary and cultural immersion in local traditions. It demonstrates how the art form establishes dynamic exchanges with present-day performance trends to validate its dual status as a historical legacy and evolving artistic form.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Teşekkür:** Yazar, bu araştırmaya verdikleri destek için Hindistan'daki Hyderabad Üniversitesi Dans Bölümüne ve Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu (IFTR) Galway Konferansı (2021) Komitesine içten teşekkürlerini sunar.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

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

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

**Acknowledgement:** The author extends his sincere gratitude to the Department of Dance, University of Hyderabad, India, and the International Federation of Theatre Research (IFTR) Galway Conference (2021) Committee for their support to this research.

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

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## References

- Acharya, S. (2019, October). *Chau Workshop by Shashidhar Acharya*. Chau Workshop at Department of Dance, University of Hyderabad, Hyderabad, Telangana, India.
- Bhalerao, S. (2021). *Impact of nature and natural behaviour patterns on the Aangikaabhinaya/Movement Vocabulary of Chau Dance* [Author]. IFTR Conference 2021 Theatre Ecologies: Environment, Sustainability and Politics 12 - 16 July 2021, Galway, Ireland.
- Bhalerao, S. (2024, September). *India, Chau Dance origin states*. mapchart.net. <https://mapchart.net>
- Bhikshu, A. (2018, August). *CHHAU* [Slide show; PPT/Lecture]. Lecture on Chau, Hyderabad, Telangana, India.
- Esplanade – Theatres on the Bay, Guha, S., & Kalindi, B. (2023, May 27). *Biren Kalindi Chhau Dance Ensemble (Purulia Chau)*. [www.connectedtoindia.com](http://www.connectedtoindia.com). <https://www.connectedtoindia.com/purulia-chhau-is-a-vehicle-of-empowerment-says-scholar-and-change-maker-sneha-bhattacharyya/>
- Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalaya, Bhopal (IGRMS ) [VHS-164]. (1997, April 9). *Chhau Dance of Purulia*. Internet Archive. [https://archive.org/details/dni.ncaa.IGRMS-VHS\\_164-VHS](https://archive.org/details/dni.ncaa.IGRMS-VHS_164-VHS)
- Pani, J. (1969). Chhau: a comparative study of Sareikela and Mayurbhanj forms. *Sangeet Natak Akademi, New Delhi*, dli. ministry.11084. <https://archive.org/details/dli.ministry.11084>
- Project Chhauni, & Das, B., Project Chhauni. (n.d.). *Mayurbhanj Chau*. [www.villagesquare.in](http://www.villagesquare.in). <https://www.villagesquare.in/ancient-mayurbhanj-chhau-dance-being-revived-by-government-erstwhile-royalty/>
- Project Chhauni, a government initiative, is helping revive Mayurbhanj Chhau dance (Photo courtesy Project Chhauni)
- Purulia Chhau: Centre for Cultural Resources and Training*. (2018, August 31). Internet Archive. <https://archive.org/details/pli.crt.Purulia>
- Sahapedia. (2016, February 16). *Saraikela Chau*. <https://www.youtube.com/@Sahapedia>. <https://www.youtube.com/watch?v=6Wc7Dw2s4T4>



Vatsyayan, K. (2005). *Traditional Indian theatre: Multiple Streams*. National Book Trust, India.

# *The Chair Plays* Trilogy by Edward Bond

## Edward Bond'un *Sandalye Oyunları* Adlı Üçlemesi

Sibel İZMİR 

[sibel.izmir@atilim.edu.tr](mailto:sibel.izmir@atilim.edu.tr)  
[sibeleeizmir@gmail.com](mailto:sibeleeizmir@gmail.com)

Atılım Üniversitesi, İngiliz Dili ve  
Edebiyatı Bölümü, Ankara, Türkiye  
*Department of English Language and  
Literature, Atılım University, Ankara,  
Türkiye*

### ABSTRACT

This review is based on a textual evaluation of Edward Bond's trilogy *The Chair Plays* which is a thought-provoking work set in a bleak, dystopian future where individuals struggle against oppressive systems of control. Published by Methuen Drama in 2015, each play—*Have I None*, *The Under Room*, and *The Chair*—portrays characters who, despite living under constant surveillance and dehumanizing conditions, find ways to resist in their own personal ways. Bond's stark settings mirror a vivid critique of oppressive systems and constant surveillance that feel all too familiar. As this review attempts to show, the trilogy is both a warning about the dangers of oppressive systems and a profound reflection on the resilience of the human spirit, and it draws striking parallels with contemporary socio-political realities.

**Keywords:** Edward Bond, *The Chair Plays*, *Have I None*, *The Under Room*, *The Chair*

### ÖZ

Bu inceleme, Edward Bond'un bireylerin baskıcı kontrol sistemlerine karşı mücadele ettiği kasvetli, distopik bir gelecekte geçen ve kışkırtıcı bir eser olan *The Chair Plays* (*Sandalye Oyunları*) üçlemesinin metinsel bir değerlendirmesine dayanmaktadır. 2015'de Methuen Drama tarafından yayımlanan üçlemenin her bir oyunu, *Have I None* (*Ben Yokum*), *The Under Room* (*Alt Oda*) ve *The Chair* (*Sandalye*) sürekli gözetim altında ve insanlık dışı koşulların hâkim olduğu bir ortamda yaşamalarına rağmen mevcut şartlara kendi kişisel yöntemleriyle direnmenin yollarını bulan karakterleri anlatıyor. Bond'un seçtiği sade mekanlar, çok tanıdık gelen toplumsal yapıların canlı bir eleştirisini yansıtıyor. Bu incelemenin göstermeye çalıştığı gibi, üçleme hem baskıcı sistemlerin tehlikeleri hakkında bir uyarı hem de insan ruhunun dayanıklılığı üzerine derin bir düşünce niteliği taşır ve günümüzün sosyo-politik gerçekleriyle ilgi çarpıcı paralellikler kurmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Edward Bond, *Sandalye Oyunları*, *Ben Yokum*, *Alt Oda*, *Sandalye*

Geliş Tarihi/Received 15.12.2024  
Kabul Tarihi/Accepted 23.02.2025  
Yayın Tarihi/Publication Date 18.03.2025

Cite this article: İzmir, S. (2025). *The Chair Plays* Trilogy by Edward Bond. *Theatre Academy*, 3(1), 45-49.



Content of this journal is licensed under a  
Creative Commons Attribution-  
NonCommercial 4.0 International License

## Review

This review is based on a textual evaluation of Edward Bond's trilogy *The Chair Plays* published by Methuen Drama in 2015. Set in 2077, *The Chair Plays* portray a dystopian world where the individual is "chained" and controlled in an oppressive regime by various means and resists the disciplinary mechanisms. In other words, the individual is deliberately portrayed to be enslaved within a totalitarian state and carceral society. In spite of all the mechanisms to control her/him in such a repressive system, each person attempts to resist in her/his own way since even a totally dystopian work of art carries traces of utopian thought.

Although many dystopian works adopt a futuristic setting, they are often viewed as critiques of our contemporary reality. Therefore, by criticizing and satirizing the status quo, the plays shed light on the not-too-distant future which can be taken as a warning. Moreover, since all the plays contain various forms of subordination of the individual in an oppressive regime, understanding the dynamics of control of the citizens, which has been a controversial and significant topic in social and political sciences, becomes crucial.

In all the plays in the trilogy, the individual is depicted in a dystopian and futuristic society where mechanisms of control are exerted in various ways and methods and constant monitoring and surveillance are seen. Since dystopian discourses carry traces of utopian impulses, the individuals in each play try to resist the apparent forms of subordination in their own unique ways. In all the plays, the individual is seen as one who does not have free will and therefore who is "chained" by the totalitarian regime on the grounds that he will be disciplined via various methods. However, in spite of all the methods to keep the individual under surveillance and obedience, s/he uses certain methods to resist against disciplinary and totalitarian methods.

In the first play of the trilogy, *Have I None*, the past has been somehow abolished, the city is in ruins and mass suicide has emerged. The nightmarish setting with two chairs and a table is in harmony with the relationship of the existing three characters: Sara and Jams's unhappy marriage is evident from the very beginning of the play. Jams is already a symbol of the totalitarian state since he works for the security services and has just returned from a patrol as the play opens. Sara is irritated by the constant knocking on the door which she claims to have been hearing for days. The fear of Sara is depicted in a way that is reminiscent of Foucault's notion of docile bodies created by governments to control people. The problematic relationship between Sara and Jams is

further worsened with the arrival of Grit, who claims with a photograph that he is the brother of Sara. Jams refuses the claim just like Sara since all documents including the photographs were destroyed in the course of the abolishment of the past. Thus, there seems to be no “free” individual with a subjective and personal history and memory, which is a direct result of a carceral system. Such an individual in the play would only define herself/himself when s/he feels attached to “something” and that something is a chair in the play. Grit’s arrival seems much less important than his sitting over Sara’s chair, which is an act to be punished and thus the couple decide to poison Grit. However, after a series of arguments between the couple, Sara deliberately drinks the poisonous soup at the end of the play and the satirical tone arrives at a peak when her husband crazily dismisses her before anyone sees her, dead or alive, in this repressive, disciplinary state. Whether futile or not, Sara and Grit seem to resist against disciplinary methods, Sara by using her free will to die and Grit by using his free will to de-erase his past.

In the second play of the trilogy named *The Under Room*, Joan, a woman living alone in a bleak dystopian environment under military rule, finds her life disrupted when an illegal immigrant breaks into her house. In this play, Bond uses a striking technique in order to defamiliarize the audience; the illegal immigrant is represented and acted by a cloth, stuffed dummy while his words are spoken by a real actor from the side of the stage. After a short time, Joan believes what the dummy tells her, and she is persuaded that he is not a robber. Having survived by shoplifting until now, he has no legal documents to prove his identity. The only thing he has is a knife to which he has an attachment reminding him his bitter history with his parents: In a dehumanized government, the soldiers wanted him to kill his parents with that very knife. The brutality of the repressive state apparatus has undoubtedly traumatized the dummy. Both the issue of immigration with its dehumanizing outcomes, and his past compel Joan to decide to hide the dummy in her cellar. However, with the arrival of Jack, who is an immigrant-smuggler, she and the dummy feel helpless in the hands of a more powerful figure who ironically confesses that he is actually working for the military forces. He has the power to smuggle the dummy to a safer country, but the devouring capitalistic system needs a vast sum of money for this dream to be realized. The fear and the methods to “discipline” both Joan and the dummy are met with resistance by Joan who hysterically tears the dummy apart at the end of the play, a sort of rejection to be disciplined.

*The Chair*, the last play of the trilogy is no different from the previous plays in setting a military and oppressive state. The middle-aged Alice lives with Billy, whom she has rescued as a

thrown-out baby and mothered him since then. Billy is twenty-six years old and since he is mentally-retarded, he has no experience of the outside world. He lives in a state of semi-wishful confinement within the house, imposed by Alice, whose main goal is to protect him from falling into the hands of the military authorities. His world is only coloured by colourful drawing pencils which enable him to envision and create a world on the paper. The beginning of the play is marked by Alice's looking through the curtains of the window to a clearly disturbing sight. We soon learn that a soldier with a prisoner who is referred to as "escortee" has been waiting for the bus at the bus station for hours, which arouses pity in Alice. Upon the naive suggestion of Billy to take a chair down to offer to the prisoner woman, Alice does so, and we are now in a dystopian world of an authoritarian repressive state where humane feelings like kindness make you pay the price because humane behaviour means resisting the status quo where the state apparatuses are repressive. Since even looking at the faces of prisoners is forbidden, this law-breaking attitude of Alice causes her to be questioned by an officer from the Welfare Department. Fearing that the official will discover Billy's existence, Alice has removed all his pictures from the walls. The series of events lead to a point when Alice feels an urge to leave Billy. However, Billy, who knows nothing more than colourful crayons in his naive world, is unable to survive in this contrasted repressive regime.

Edward Bond's *The Chair Plays* is a powerful exploration of resistance which portrays confrontations with the mechanisms of control and the ways individuals struggle to reclaim agency, no matter how futile their efforts might appear. Each play encapsulates a unique yet universal way of resilience—whether it be Sara's defiant self-determination, Joan's rejection of dehumanizing power structures, or Alice's quiet acts of kindness that challenge the state's authoritarian grip. Ultimately, Bond uses these dystopian narratives to reflect on contemporary societal issues, offering both a critique of present-day inequalities and a warning of what could come. Yet, within every portrayal of resistance lies a glimmer of hope—a reminder of the enduring human spirit that seeks autonomy even in the face of overwhelming oppression.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

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

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

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

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

**References**

Bond, E. (2015). *The Chair Plays*. Methuen.

# Ahmed Masoud'un *The Shroud Maker* Adlı Oyunu

## *The Shroud Maker* by Ahmed Masoud

### ÖZ

Bu inceleme çağdaş İngiliz tiyatro yazarı Ahmed Masoud'un *The Shroud Maker* (2018) isimli oyununun bir değerlendirmesini sunmaktadır. İlk gösterimi 14 Mayıs 2018'de Royal Academy of Dramatic Art'ta yapılan oyun, 2014 Gazze-İsrail Savaşı sırasında yaşananları anlatmakla birlikte neredeyse bir asırlık Filistin tarihini ve direnişini de izleyicinin dikkatine sunar. Savaşın psikolojik etkileri ve Filistinlilerin yaşadıkları travmaları insan hakları temelinde ele alan *The Shroud Maker*, Filistinlilerin mücadele ile geçen gündelik hayatlarını sahneye taşır. Bu inceleme, oyunun 2024 yılında Edinburgh Fringe Festivali kapsamında Pleasance Dome'daki gösterimine dayanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmed Masoud, *The Shroud Maker*, Filistin Mücadelesi

### ABSTRACT

This review presents an analysis of *The Shroud Maker* (2018), a play by contemporary British playwright Ahmed Masoud. Premiered on 14 May 2018 at the Royal Academy of Dramatic Art, the play not only depicts events during the 2014 Gaza-Israel War but also brings nearly a century of Palestinian history and resistance to the audience's consideration. The play, which addresses the psychological effects of war and the trauma experienced by Palestinians from a human rights perspective, brings the daily lives of Palestinians, shaped by their struggle, to the stage. This review is based on the stage production of the play at Pleasance Dome as a part of the Edinburgh Fringe Festival.

**Keywords:** Ahmed Masoud, *The Shroud Maker*, Palestinian Resistance

Nazan ERCİŞLİ 

[nercisli72@gmail.com](mailto:nercisli72@gmail.com)

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat  
Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyat  
Bölümü, Erzurum, Türkiye  
Atatürk University, Faculty of Letters,  
Department of English Language and  
Literature, Erzurum, Türkiye



Geliş Tarihi/Received 31.01.2025  
Kabul Tarihi/Accepted 08.03.2025  
Yayın Tarihi/Publication 18.03.2025  
Date

**Cite this article:** Ercişli, N. (2025) *The Shroud Maker* by Ahmed Masoud. *Theatre Academy*, 3(1), 50-56.



Content of this journal is licensed under a  
Creative Commons Attribution-  
NonCommercial 4.0 International License

## İnceleme

İlk olarak 14 Mayıs 2018’de Royal Academy of Dramatic Art’ta sahnelenen Ahmed Masoud’un *The Shroud Maker* isimli oyunu, 2024’te ise Edinburgh Fringe Festivali bünyesinde Pleasance Dome’da beş gün boyunca yeniden sahnelenmiştir. Bu incelemede yer alan izlenimler ve görüşler Edinburgh prodüksiyonunun yanı sıra oyunun yayımlanmış metnine dayanmaktadır. Masoud tarafından tek kişilik bir oyun olarak yazılan ve yönetilen *The Shroud Maker* modern Filistin tarihini etkili bir şekilde izleyici ile buluşturur. Masoud’un, 2014 Gazze-İsrail savaşı sırasında kefen dükkanını kapatmayan Filistinli bir kadınla yerel bir haber sitesinde yapılan röportajı okumasının ardından Londra’da kaleme aldığını ifade ettiği oyun, kefen yapımcısı seksen yaşındaki Hajja Souad’ın hayatta kalma mücadelesini yansıtır (Masoud, 2018, s. 6). Röportaj sırasında gazetecinin bombardımandan korkup korkmadığına yönelik sorusuna Hajja, korkacak hiçbir şeyinin kalmadığını belirterek savaşın iş için iyi olduğu şeklinde cevap vermiştir (s. 7). Ölümün sıradan bir hale geldiği ve insanların elbise satın alır gibi çok sık kefen aldığı modern Filistin’in tarihini Hajja’nın bireysel geçmişi üzerinden anlatan oyun, etkiyi artırmak için kara mizah kullanır. 7 Ekim olaylarının ardından atılan bombalar ve tankların altında ezilen Filistinlilerin İkinci Dünya Savaşı sonrasında günümüze kadar maruz kaldıkları şiddet, baskı ve katliamların değişmemesi *The Shroud Maker*’ı hikayesi ile festivalin güncel oyunlarından biri yapmıştır. Masoud, *The Shroud Maker*’ın “insanların insanlığını, mizah anlayışını ve dünyadaki birçok insanın sahip olduğu büyük hayatta kalma içgüdüsünü vurgulamak” (Al-Jadir, 2018) üzere Gazzelilerin mevcut durumuyla alakalı bir kara komedi olduğunu ifade eder. Gerçek bir hikâyeden esinlenerek yazılan oyunda Julia Tarnoky, kefen dikerek geçimini sağlayan Hajja’nın yanı sıra diğer tüm karakterleri altmış dakikalık dinamik bir performans ile canlandırır.

2023 yılında İsrail’in Gazze’ye yönelik başlattığı son savaştan öncesini anlatan oyun, silah ve bomba seslerinin dikiş makinesinin seslerine karıştığı, üzerinde Arapça yazıların olduğu kefenlerle kaplı sahnede, dikiş makinesinde çalışan Hajja’nın telefonunun çalmasıyla başlar. Telefondaki kişiye “Ne? Hayır, Gazze’den ayrılmayacağım, hiçbir yere gitmiyorum... Ayrıca, kanlı tankların her yerde. O lanet ordun önce beni öldürmek zorunda kalacak.” (Masoud, 2018, s. 13) diye bağırarak yaşlı kadın, dikiş makinesinin başına dönerken izleyiciye kendi için hazırladığı kefenin bitmek üzere olduğu bilgisini verir. Kefenler, dikiş makinesi, sandalye, küçük bir masa ve üzerindeki telefonda ibaret olan sade sahne tasarımı karakterin ölümle iç içe olan dünyasını yansıtır. Yaşlı kadın, radyoyu açarken “Mermilerin, insansız hava araçlarının ve helikopterlerin



sürekli çalınan sesleri artık sınırlarımı bozuyor” (s. 13) yorumunda bulunur ve radyoda çalan Arapça müziğin bu gecenin sonunda onu bekleyen ölümü için uygun bir müzik olacağını ifade eder. Hajja'nın esprili duruşu hem bir “başa çıkma aracı hem de silah” (Colletta, 1999, s. 7) olarak Filistin'in düşmanca gerçekliğine bir yanittir. İsrail Savunma Kuvvetleri'ne (IDF) meydan okuyan Hajja'nın cesaretinin altında aileleri ve sevdikleri dahil hiçbir şeyleri kalmayan insanların korkusuzluğunun yanı sıra ölüm gibi korkutucu olayların, komik bir şekilde ele alınmasıyla yaşadığı travmaların ve ıstırapların önemsizleştirilmesi yer alır.

İşgal ve kuşatma altında yaşamlarını ölümün kıyısında geçiren Filistinlilerin şiddet, baskı ve katliamların eksik olmadığı yeni yaşamları Birinci Dünya Savaşı'nın ardından İngilizlerin Filistin'in kontrolünü ele almaları ile başlamıştır. Akir'de yer alan çiftliklerinden inşa edilecek olan kibbutz<sup>1</sup> için çıkarılan 11 yaşındaki Hajja'nın İngiliz mandası altındaki yeni yaşamı Kudüs'te babasının bahçıvan olarak çalıştığı İngiliz Yüksek Komiseri'nin evinde başlar. Komiser'in eşi tarafından zorla evlat edinilen ve sonrasında İngilizlerin 1948'te Filistin'den ayrılması ile terk edilen hem Hajja hem de Filistinliler savunmasız bir şekilde silahlı Yahudi milislerin insafına bırakılır. Nakba<sup>2</sup> felaketini yaşayan yaşlı kadın, geçmişi hatırlarken izleyiciyi Filistin'in İngiliz kontrolü altına girdiği zamana ve yaşadığı trajedilere götürür. Hajja'nın, hayatı ve ölümü hafife alan esprili ve alaycı tavırları yaşadığı travmaların üstesinden gelme çabalarının yansımalarıdır. IDF'nin bombalarını karşılamak için günde yaklaşık 100 kefen dikmesi gerektiğini anlatan yaşlı kadının, “Elhamdülillah, hepsine değdi: Nakba; İşgal; Kuşatma” (Masoud, 2018, s. 15) ifadesi yazarın Hajja ve Filistin halkının seksen yıllık mücadelesinin aşırı duygusallığını kara mizah ile yumuşatma çabasının bir yansımasıdır. Yazar, izleyiciyi Filistin halkı için üzüldüğü anlık bir acıma hissinden ziyade geçmiş ve bugününe tanıklık ettikleri Filistin mücadelesini empati yoluyla anlamaya ve gelecekteki eylemleri üzerine düşünmeye davet eder. Bu anlamda, yazar, izleyiciyi oyunun yoğun duygusallığından çıkarırken, dördüncü duvarı, karakterin seyirciye kefen ölçüsü almak için yaptığı seslenmeler ve sıkça kullandığı mizah ile yıkar. Masoud, Hajja'nın izleyiciler ile konuşması ve dikeceği kefenler için ölçü almasını yalnızca dördüncü duvarı yıkmak için değil

<sup>1</sup> Ortaklaşa kullanılan yerleşim bölgesi olan ve İsrail'in kuruluşunda çok önemli bir etkiye sahip olan kibbutzlar, kolektif çiftlik anlamına gelir.

<sup>2</sup> 15 Mayıs 1948'de 500'den fazla köyün siyonist İsrail tarafından yok edilmesiyle birlikte toprakları, hakları, canları ve malları gasp edilen yaklaşık 800.000 Filistinlinin kitlesel göçü ile sonuçlanan ve felaket anlamına gelen gün.

aynı zamanda izleyiciyi Filistin halkının şiddet ve katliamların yarattığı travmalarına dahil etmek için de kullanır.

Bir gecede Akir'deki evini, babasını ve ikinci ailesini de kaybeden Hajja, yalnız başına İngiliz Yüksek Komiseri'nin evinin bodrumunda Yahudi milislerden saklanarak geçirdiği birkaç gecenin ardından yerinden edilmiş milyonlarca Filistinli gibi mülteci olmuştur. 1948 yılında İngilizlerin Filistin'den çekilmelerinin hemen ardından İsrail devletini kuran siyonistlerin katliamlarından kaçan ya da zorla yerlerinden edilen yaklaşık 6 milyon Filistinli başta Gazze, Batı Şeria, Ürdün, Mısır ve Lübnan olmak üzere dünyanın pek çok yerinde topraklarına geri dönmelerine izin verilmeyen mülteciler olarak yaşamaktadırlar (BBC, 2024). Kudüs'ten Gazze'ye doğru kaçarken yolda bulunduğu bebeği büyüten ve çok erken bir yaşta, on dört yaşında, anne olmak zorunda kalan Hajja'nın mülteci kamplarında geçen hayatı gelininin tutuklanması esnasında vurularak öldürülen oğlu ve buna tanıklık eden torununun kaybolmasının yarattığı travmalarla devam eder. Yazar, yalnızca yaşlı kadının kefen yapımcısı oluncaya kadar geçen hayatını ve travmalarını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda Altı Gün Savaşları, 1987 Filistin ayaklanması, İntifada gibi olayları ve yaşayan Filistin halkının travmalarını da gözler önüne serer. Başında kefiyesi ve geleneksel kıyafetleri ile Hajja karakterini canlandıran Tarnoky'nin kusursuz İngiliz aksanı ve beyaz Avrupalı etnik kökeni oyunun daha önceki gösterimlerinde bazı eleştiriler almıştır. Lady Cunningham'ın küçük Hajja'nın konuşmasına şaşırması karşısında Hajja'nın "Tabii ki İngilizce konuşuyorum, çünkü otuz yıldır ülkemizi işgal ediyorsunuz ve okulda bu dili öğrenmeyi zorunlu hale getirdiniz" (Masoud, 2018, s. 27) şeklindeki açıklaması baskı temelli sömürge gerçekliğini de izleyicinin dikkatine sunar. Diğer taraftan oyunda Hajja'nın babası ve yakınlarına yönelik fiziksel tasvirler Hajja karakterini canlandıran Tarnoky'nin beyaz Avrupalı etnik kökeni ile bağdaşmadığı gibi Tarnoky'nin Arapça telaffuzları da ana dili Arapça olan karakterle uyumlu değildir. Ancak Masoud'un kara mizah, çoklu rol yapma ve izleyici ile konuşma gibi uygulamaları göz önüne alındığında; bir oyuncu olarak Tarnoky'nin karakter ile arasındaki aksan ve etnik köken uyumsuzluğunun yabancılaştırma etkisine yönelik olduğu düşünülebilir. Masoud'un izleyicileri duygusallıktan uzaklaştırma çabaları Filistinlilerin baskı, şiddet ve ölümün gölgesinde geçen neredeyse bir asırlık yaşamlarının idrak edilmesine yönelik olmuştur. Küçük Hajja, onun babası, oğlu, torunu ve Lady Cunningham gibi birbirinden oldukça farklı çok sayıda karakteri canlandıran Tarnoky, yaptığı hızlı, doğal ve neredeyse kusursuz karakter geçişleri ile izleyiciye gülmek ve ağlamak arasında gidip geldiği altmış dakikalık etkileyici bir performans sunar.

İsrail'in Filistin topraklarındaki işgaliyle giderek artan varlığı ve baskısı Filistinlilerin Gazze ve Batı Şeria'da küçük alanlara sıkışmalarına neden olurken ölümün günlük hayatlarındaki yerini de sabit kılmıştır. Bu anlamda ölümün getirdiği en önemli iş olanakları arasında kefen yapımı yer almaktadır. Hajja kefen işinin ona sunduğu kazancı "Allah bana bu hayatta iki garanti verdi, Ölüm Meleği ve İsraililer" (s. 18) şeklinde ifade eder. İsrail'in işgal ettiği tüm Filistin topraklarından geriye kalan Batı Şeria ve kuşatma altındaki Gazze'de sistematik bir şekilde uyguladığı şiddet ve katliamlar Hajja'nın kefen işinin teminatı olmuştur.

Oyunda İngiliz mandasından, Nakba'dan, İntifalardan ve savaşlardan sağ kurtulmayı başaran Hajja, yalnızca ölüme meydan okumamış aynı zamanda kuşatma altındaki Gazze'de su ve gıda başta olmak üzere diğer tüketim mallarının yoksunluğu ile de tüm Gazzeliler gibi mücadele etmiştir. Yazarın, 363 km<sup>2</sup>lik alana sıkıştırılan 2,3 milyon Gazzelinin yokluklarla mücadelesini erişmekte zorlandıkları gıda ve su üzerinden değil de mezar yeri ve kefen yapımında tercih edilen pamuk üzerinden tartışması oldukça ironiktir. Bu bağlamda Masoud, Gazze'de yaşam kadar ölümün de kolay olmadığına dikkat çeker. Hajja'nın "eğer mezarı tekrar kullanman gerekirse pamuk daha çabuk ayrışır... günümüzde çoğu insan için yeni bir mezar satın almak söz konusu bile değildir. Gazze çok küçük bir arazi şeridi" (2018, s. 20) ifadesi kendileri ve ailelerini hayatta tutmak için mücadele eden Gazzelilerin ölen yakınlarına kefen ve mezar bulmak için de mücadele etmek zorunda olduklarını gösterir. Bu anlamda oyun, Gazze'de mücadele kavramının yalnız yaşamı değil ölümü de kapsayan geniş alanını yansıtır.

Ölüm kadar yargılama olmadan yapılan tutuklamalar da Filistinlilerin günlük hayatının bir parçasıdır. Hiçbir suçlama yöneltilmeksizin yapılan tutuklanma anlamına gelen 'idari tutukluluk' uygulaması, Hajja'nın tutuklanan gelini gibi binlerce Filistinlinin savunma hakkından mahrum bir şekilde yıllarca hapis yatmasına neden olmaktadır. İkinci İntifada sırasında kaybolan torunu Ghassan, annesinin tutuklanmasına ve engel olmaya çalışan babasının vurulmasına tanıklık etmiştir. Oyunun sonuna doğru izleyici telefonda sürekli yaşlı kadını arayan kişinin Hajja'nın travmatize olmuş torunu olduğunu öğrenir. IDF'de görev yapan bir asker olarak babaannesine yaşadıkları yerleri terk etmelerini aksi takdirde öldürüleceklerini bildiren Ghassan'a Hajja'nın cevabı "size hiçbir yere gitmeyeceğimi söyledim...Emirlerini yerine getir, bu kasabadaki herkesi öldür ve ben de hepsi için kefen yapacağım. Sana da yüzde on vereceğim" (s. 62) olur. Hajja'nın İsrail'in tehditleri karşısındaki tavrı cesaretli olduğu gibi bir o kadar da alaycıdır. Oyun, bu anlamda Filistinlilere uygulanan şiddetin duyarsızlaştırılmasına yönelik izleyicide bir tepki

uyandırarak yaşananlarla yüzleşmesine olanak sağlar (Vashisht, N. W., 2024, s. 53). Masoud, İsraililerin Filistinlilere yönelik işledikleri ‘apartheid’ (sistemsel ayrımcılık) uygulamalarını izleyicinin dikkatine sunarken aynı zamanda işlenen ayrımcılık suçlarının yıllardır devam eden rutinini de gözler önüne serer.

Oyun, kablodan ilmik yapan ve onu boynuna geçirmeye çalışan Hajja’nın intihar etme olasılığı ile sona erer. Torunu Ghassan’a ve İsraililere kendini öldürme yetkisi vermeyen Hajja’nın kendini öldürme kararının altında, yazarın 14 Eylül 2023 tarihinde oyun hakkında Vashisht’e yaptığı “Bu onun ölümüyle değil, hayatı ve direnişiyle ilgilidir” (A.Masoud, kişisel iletişim, 14 Eylül 2023) açıklamasından da anlaşılacağı üzere yaşamı olduğu kadar ölümü de kontrol altında tutma ve İsrail otoritesini reddetme isteğinin yer aldığı söylenebilir. Hajja, geleceğini belirleme kararının yalnızca kendine ait olduğunu yaklaşan ölümü karşısında meydan okuyarak gösterir. Çoğu kadın ve çocuk olmak üzere masum sivillerin İsrail güçlerinin ağır saldırıları altında can verdikleri dünyanın en büyük açık hava hapisanesi Gazze’nin dünyanın en büyük çocuk mezarlığına dönüştüğü bir dönemde festivalde yer alan *The Shroud Maker* Gazzelilerin sesi olmuştur. Filistin direnişi hakkında önemli mesajlar veren oyun, izleyiciyi hayata ve ölüme meydan okuyan duruşları ile haklı mücadelelerini yaşadıkları soykırım pahasına tüm dünyaya göstermiş olan Filistinlilerin özgür Filistin için sürdürdükleri direnişlerine tanıklık etmeye ve aynı zamanda yaşadığımız insani dramın bir daha yaşanmaması için düşünmeye davet eder.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

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

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

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

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

Al-Jadir, R. (2018). *The Shroud Maker; a satirical play on Palestine’s history*.

<https://www.egypttoday.com/Article/4/58945/The-Shroud-Maker-a-satirical-play-on-Palestine-s-history>

Colletta, L. (1999). *The triumph of narcissism: Dark humour and social satire in the modern British novel* [Doctoral Dissertation, Claremont University, California].

Masoud, A. (2018). *The Shroud Maker*. Birleşik Krallık: Oberon Books.

Vashisht, N. W. (2024). Puns and pain in Palestine: black comedy as cultural resistance in Ahmed Masoud's *The Shroud Maker*. *The European Journal of Humour Research*, 12(3), 53-66.  
<https://www.bbc.com/turkce/articles/cn05p4zm35zo>