



e-ISSN: 2822-3950 ★ Volume 3.2 ★ December 2023

e-ISSN: 2822-3950 ★ Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

ETKİ:
*Journal of
Literature,
Theatre and
Culture Studies*

ETKİ:
*Edebiyat,
Tiyatro ve
Kültür
İncelemeleri
Dergisi*



e-ISSN: 2822-3950 ★ Volume 3.2 ★ December 2023

e-ISSN: 2822-3950 ★ Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Editor-in-Chief | Baş Editör

Önder Çakırtaş, *Bingöl University*

Associate Editors | Yardımcı Editörler

Rebecca Blanchard, *University of Toronto*

İlker Özçelik, *Süleyman Demirel University*

Editorial Review Board | Yayın Kurulu

Sevcan Işık, *İnönü University*

Marisa Kerbizi, *Albania Durres University*

Saumya Priya, *IDCN Copenhagen*

Hatice Bay, *Cappadocia University*

Anjum Khan, *Avinashilingam Institute for Home Science and Higher Education for Women*

Jillian Curr, *University of Western Australia*

Daniela Hasa, *University of Tirana*

Maria Luisa Di Martino, *Ca' Foscari University of Venice*

Yeşim Sultan Akbay, *Süleyman Demirel University*

Editorial Assistants | Editör Yardımcıları

Marietta Kosma, *University of Oxford*

Muhammed İkbâl Candan, *Van Yüzyüncü Yıl University*

Pedro Panhoca, *Mackenzie Presbyterian University*

Seda Özsağır, *Independent Researcher*

International Advisory Board | Uluslararası Danışma Kurulu

James Mackay, *European University Cyprus*

Mehmet Ali Çelikel, *Marmara University*

Beture Memmedova, *Süleyman Demirel University*

Márcio Roberto do Prado, *Maringá State University*

Rafael Climent-Espino, *Baylor University*

Luisa Maria Soeiro Marinho Antunes Paolinelli, *Madeira University*

José Eduardo Franco, *Open University (Portugal)*

Contact Info | İletişim

www.etkijournal.com | etkijournal@gmail.com

Bingöl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi 12200 Bingöl, Türkiye



e-ISSN: 2822-3950 ★ Volume 3.2 ★ December 2023

e-ISSN: 2822-3950 ★ Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Table of Contents

1-20	The Impact of the Turkish Culture on Kateb Yacine's <i>La poudre d'intelligence</i>, <i>The Intelligence Powder</i> (1959) <i>Nadia Naar Gada</i>
21-47	Aesthetics of Cultures: The Yoruba Culture in Ola Rotimi's <i>The Gods Are Not to Blame</i> <i>Damilare Ogunmekan</i>
48-65	Kökler Üzerine Bir Performans Denemesi: <i>Ben'den Evvel</i> <i>Gizem Gürer Arslan</i>
66-77	Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kurgusalılığının <i>Stage Beauty</i> Filmi Üzerinden Değerlendirilmesi <i>Erdal Oğan Metin</i>
78-87	Halk Hikâyesi ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberin Öyküye Etkisi <i>Münever Gülbağ</i>

The page has been intentionally left blank.

E

T

K

i

ETKI:
*Journal of Literature,
Theatre and Culture Studies*

ETKİ:
*Edebiyat, Tiyatro ve Kültür
İncelemeleri Dergisi*

e-ISSN: 2822-3950
Volume 3.1 ★ December 2023

e-ISSN: 2822-3950
Sayı 3.1 ★ Aralık 2023

Editor's Preface

On behalf of our authors, reviewers, editorial board, and editorial team – I warmly welcome you to the fifth issue of *ETKI: Journal of Literature, Theatre and Culture Studies*.

I am proud to present the fifth issue of *ETKI: Journal of Literature, Theatre and Culture Studies*. I would like to express my sincere gratitude to the editorial board and the refereeing committee, especially the issue writers, for their help in delivering the second issue of this journal. I am equally grateful for the many authors who offered candidate contributions to this second issue – and for the many more colleagues around the globe who consistently provided critical but supportive reviews. Many of these reviewers were drawn from our Editorial Board, whose broader support has likewise been essential.

ETKI, like many scientific and academic journals that have pioneered literature and drama studies, aims to host self sacrificing and qualified works that have not had the chance to be published but must be delivered to readers and literature/drama experts. Each work that is filtered from the theoretical and practical knowledge of the authors and passed through the filter of field expert referees and editors will be included in the scope of this journal, which aims to close a gap in the world of literature, theatre and cultural studies. I wish *ETKI* to be beneficial to the academic world, and I wish it to guide our dear readers, field experts, professionals, undergraduate and graduate students in literature, cultural studies and the arts of stage, performance, theatre and drama.

Önder Çakırtaş
Editor-in-Chief

Editörün Önsözü

Yazarlarımız, hakemlerimiz, yayın kurulu ve yayın ekibimiz adına – *ETKİ: Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi*'nin beşinci sayısına hoş geldiniz.

ETKİ: Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi'nin beşinci sayısını sunmaktan gurur duyuyorum. Bu derginin dördüncü sayısının yayımlanmasında emeği geçen başta sayı yazarları olmak üzere, yayın kuruluna ve hakem heyetine en içten teşekkürlerimi sunarım. Bu ikinci sayıya çeşitli katkılarda bulunan birçok yazara ve sürekli olarak eleştirel ve destekleyici incelemeler sunan dünya çapındaki birçok meslektaşına aynı derecede minnettarım. Bu hakemlerin çoğu, her zaman desteğini esirgemeyen yayın kurulumuzdan seçilmiştir.

ETKİ, edebiyat, tiyatro ve kültürel çalışmalara öncülük etmiş birçok bilimsel ve akademik dergi gibi, yayımlanma şansı bulamamış, okuyuculara ve edebiyat, tiyatro, kültür incelemeleri ve drama uzmanlarına ulaştırılması gereken özverili ve nitelikli eserlere ev sahipliği yapmayı amaçlamaktadır. Edebiyat, tiyatro ve kültür dünyasındaki bir boşluğu kapatmayı hedefleyen bu dergide yazarların teorik ve pratik bilgilerinden süzülerek alanında uzman hakem ve editörlerin süzgecinden geçirilen her esere yer verilecektir. *ETKİ*'nin akademik dünyaya faydalı olmasını diliyorum, siz değerli okuyucularımıza, alan uzmanlarına, profesyonellere, lisans ve lisansüstü öğrencilerimize edebiyat, kültürel çalışmalar ile sahne, performans, tiyatro ve drama sanatlarında yol göstermesini temenni ediyorum.

Önder Çakırtaş
Baş Editör

ETKI: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

The Impact of the Turkish Culture on Kateb Yacine's *La poudre d'intelligence, The Intelligence Powder* (1959)

Nadia Naar Gada | Professor | Université Mouloud Mammeri Tizi Ouzou
nadiagada0@gmail.com

Keywords:

Intelligence Powder,
Turkish influence,
social, historical and political
impacts.

Article History:

Received: 06.12.2023

Accepted: 10.12.2023

Citation Guide:

Naar Gada, Nadia. "The
Impact of the Turkish
Culture on Kateb Yacine's *La
poudre d'intelligence, The
Intelligence Powder* (1959)."
*ETKI: Journal of Literature,
Theatre and Culture Studies*, vol.
3, no. 2, 2023, pp. 1-20.

Abstract

Kateb Yacine's theater is a product of the complex interplay between many literary traditions. While previous critical studies have focused on the impact of Berber, Arab, and French cultures, the influence of Ottoman culture in his theater remains totally neglected. This analysis aims to explore the presence of Turkish cultural elements within the play, which fills an important gap in scholarly research. A comprehensive textual analysis of Kateb Yacine's play, *The Intelligence Powder* (1959), uncovers cultural interaction at multiple levels, encompassing the play's characters and themes. While earlier sources do not directly discuss the playwright's fascination with Ottoman culture and drama, this study of the play aims to examine the diverse influences that have contributed to its integration into the narrative. Through an exploration of these factors, the analysis seeks to reveal the importance of this cultural infusion and its possible impact on revitalizing Kateb Yacine's selected dramatic work.

ETKi: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKi: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kùltür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Kateb Yacine'in *The Intelligence Powder*'ında Türk Kültürünün Etkileri

Nadia Naar Gada | Professor | Université Mouloud Mammeri Tizi Ouzou
nadiagada0@gmail.com

Özet

Kateb Yacine'in tiyatrosu, birçok edebi gelenek arasındaki karmaşık etkileşimin bir ürünüdür. Önceki eleştirel çalışmalar Berberi, Arap ve Fransız kültürlerinin etkisine odaklanırken, Osmanlı kültürünün onun tiyatrosu üzerindeki etkisini tamamen ihmal etmiştir. Bu analiz, bilimsel araştırmalarda önemli bir boşluğu dolduran oyundaki Türk kültürel unsurlarının varlığını keşfetmeyi amaçlamaktadır. Kateb Yacine'in *The Intelligence Powder* (1959) adlı oyununun kapsamlı bir metin analizi, oyunun karakterlerini ve temalarını içeren çok katmanlı kültürel etkileşimi ortaya çıkarmaktadır. Daha önceki kaynaklar oyun yazarının Osmanlı kültürü ve tiyatrosuna olan hayranlığını doğrudan tartışmazken, oyunu ele alan bu çalışma, anlatının oyunla bütünleşmesine katkıda bulunan çeşitli etkileri incelemeyi amaçlamaktadır. Bu faktörlerin incelenmesi yoluyla yapacağımız analiz, bu kültürel kaynaşmanın önemini ve Kateb Yacine'in seçtiğimiz bu dramatik eserinin yeniden canlandırılması üzerindeki olası etkisini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler:

Intelligence Powder,
Türk etkisi,
sosyal, tarihsel ve siyasal tesir.

Makale Bilgileri:

Geliş : 06.12.2023

Kabul : 10.12.2023

Kaynak Gösterme Rehberi:

Naar Gada, Nadia. "The Impact of the Turkish Culture on Kateb Yacine's *La poudre d'intelligence*, *The Intelligence Powder* (1959)." *ETKi: Journal of Literature, Theatre and Culture Studies*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 1-20.

Introduction

The present study explores the presence of Turkish cultural traces within a specific play authored by Algerian playwright Kateb Yacine (1929-1989). The focus is to identify, understand, and interpret these Turkish cultural elements within his work titled *The Intelligence Powder*. This play was produced during the Algerian War of Independence (1954-1962) and put on stage after independence in 1967. Initially published in 1959 as part of a compilation, *Le cercle des représailles* (The Circle of Retaliation), *The Intelligence Powder* holds a unique position in this collection. It functions as a farce, providing an imaginative intermission between two tragedies and a dramatic poem.

In this play, Kateb Yacine uses humor to satirize human absurdity and societal oppressive norms. In contrast to the other plays within the collection, *The Intelligence Powder* steers away from directly exploring the socio-cultural and historical facets of the Algerian war. Consequently, it received less attention from critics and reviewers due to its position as a farce, which may have overshadowed its significance and impact. This relative critical neglect, as noted by Naget Khadda (2020), can be attributed to Kateb's nuanced approach in unveiling his implicit intention of revealing "colonial violence and its psychological repercussions." It is through subtle and veiled ways that the playwright challenges the constraints imposed by colonial censorship, tackling themes of oppression, alienation, cultural identity, and the clash between tradition and modernity (Khadda 91).

Critics of Kateb Yacine's work aimed to uncover the diverse sources that inspired and shaped his plays. Amel Bejaoui (2006) notably highlighted the influence of oral tradition, asserting that Kateb's play draws inspiration from *The Tales of The Arabian Nights*. Kateb Yacine's turning to this pre-colonial cultural inheritance involves a deliberate decontextualization, which unsettles any attempts to firmly fix the play in a specific space or time. This absence of direct reference creates a tapestry of parables that encourage inquiries into power legitimacy and the community's relationship with authoritative figures. Through this strategy, the playwright reinvigorates the legacy of oral tradition, melding it with the national culture by mixing local expressions with those assimilated from the French-imposed language and culture (Bejaoui 25).

It is true that the relationship of Nuage de fumée¹ to the Sultan in Kateb's play resembles that depicted in *The Tales of The Arabian Nights*, where Scheherazade entertains the tyrant while ridiculing his authority. However, the difference between Scheherazade and Nuage de fumée lies in the former's efforts to gain acceptance from the power, whereas the main character in Kateb's play

¹ "Nuage de fumée" refers to name of the main character, which means a person who smokes hashish. He engages in conflicts with the populace to show their ignorance. He is portrayed as a philosopher/fool who carries the people's culture and wisdom and challenges the intelligence of the highest authorities of his society.

infiltrates the ranks of power explicitly for subversive purposes, but instead of disrupting the established order or seeking to bring about change, Nuage de Fumée becomes a victim of the very system he attempted to disrupt.

Furthermore, Hadj Dahmane (2009) draws a connection between Kateb's work and French folklore. Viewing *The intelligence Powder* as a social satire steeped in political dimensions, Dahmane posits that the play's central axis doesn't solely critique popular customs but calls into question the Sultan, the Mufti, and the Ulemas discourses. This satirical intention becomes vivid through the misadventures of the character Nuage de fumée, a figure bearing a striking resemblance to the French literary and theatrical icon, Figaro. Dahmane stress the impact of the French theatre by drawing parallels between Nuage de fumée and Figaro from Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais's renowned plays "Le Barbier de Séville" (1775) and "Le Mariage de Figaro" (1784). (Dahmane 124).

Kateb Yacine's critics focus on French and Arab influences in his works often overshadows the Turkish influence, which is evident in his plays. During my readings and research conducted on *La poudre d'intelligence*, I have not come across any critical analyses that suggest a connection between Kateb's theatrical works and Turkish culture. Additionally, there is a lack of evidence indicating that Kateb Yacine was exposed to Turkish cultural influences during his travels or within his literary pursuit. In response to this academic void, the main objective is to uncover potential imprints of Turkish culture within Kateb Yacine's selected play and illustrate how they enrich the text's meaning and significance.

To achieve a comprehensive and methodical exploration of the traces of Turkish culture in Kateb Yacine's play, several crucial questions must guide this textual analysis. Firstly, what are the contributing factors that might link Kateb Yacine's theater to Turkish culture, and how does this influential inspiration manifest within his play? Additionally, how have historical and ideological interactions between Algerian and Turkish cultures shaped the characters and themes of Kateb Yacine's work? Are there discernible political or social messages in the text influenced by his exposure to Turkish authors, particularly within the context of the Algerian struggle against French colonization? In essence, what specific Turkish literary and artistic influences can be identified within *La poudre d'intelligence*? These guiding inquiries will serve as the framework for this study, aiming to unveil the subtle yet undeniable traces of Turkish culture in Kateb Yacine's *The Intelligence Powder*.

Theoretical Framework

Influence Studies represent an important branch of Comparative Literature, which helps comprehending the interconnectedness of various literary traditions and their historical impact on one another. Influence can manifest directly through interactions among writers, transcending cultural, linguistic, and geographical barriers. Moreover, it can be indirect, when foreign literary works and external factors contribute to inspiring a writer's creative process. This type of study holds substantial importance in analyzing Kateb Yacine's play, *The Intelligence Powder*, as it sheds light on the interplay of Turkish cultural elements shaping it.

In particular, exploring this cultural impact enables a deeper understanding of how historical, religious, and ideological factors have influenced the playwright's thematic choices, character development, and his performance style. The concept of "Influence" aids also in tracing the elements adapted from this cultural source, thus illuminating the interconnectedness between Algerian and Turkish theatrical traditions. As Manas Sinha (2021) aptly suggests, "The harmonious and judicious fusion of originality and influence from diverse models results in creative innovation. Thus, the study of influence on an author, their work, or literature ensures a better understanding of the finished piece" (Sinha 5269). Such an examination also offers insights into how this influence contributed to shaping the playwright's Algerian identity, which includes multiple cultural threads into an artistic expression. Furthermore, delving into the Turkish cultural impact on Kateb's *The Intelligence Powder* not only enhances the appreciation of his theatrical work but also contributes to broader discussions on cultural exchange and the significance of cross-cultural influences in shaping the play's historical context, thematic depth, and artistic innovations.

Historical and Cultural Interactions

Algeria and Turkey share historical contacts due to the Ottoman Empire's presence in the region. It ruled Algeria from the early 16th century until the early 19th century. Under Ottoman rule, Algeria was recognized as a self-governing area within the Empire. Amira Bennison (1998) explains that historically, the capture of Algiers in 1830 is regarded as marking the conclusion of the Ottoman era and the beginning of French colonization. The commonly accepted version of events centers around a diplomatic conflict between Dey Hussein, Algiers' final Ottoman ruler, and the French consul Pierre Laval. It was during a diplomatic encounter, that Dey Hussein purportedly offended the French consul by striking him with a hand fan due to France's unpaid debt to Algeria. Subsequently, this diplomatic altercation was utilized by France as a pretext to initiate its invasion of Algeria (Benison 17).

It is important to point out that, prior to the French colonial period, there was cultural exchange and interaction between Algeria and the Ottoman Empire whose cultural and artistic influences, according to Hadj Dahmane (2011) appear through the practice of the “Karagouz”, which entered Algeria in the 17th century in the hands of the Turks; it was a leisure, especially during the month of Ramadan. Its first appearances were in cities and regions where Turks gathered, and then it spread throughout the country”. Karagouz, adds the author, has Turkish origins and it means the ‘black eye.’ (Dahmane 31). However, the French colonial administration, as Naget Khadda (2020) notices, wary of the critical impact of the performances and the involvement of the spectators, prohibited it in 1843 and it was performed only in private celebrations (Khadda 90).

Moreover, the Ottoman Empire had a significant cultural influence on both Algeria and the broader parts of the Maghreb, which brought Turkish cultural and administrative practices to the region. This period left a lasting impact on Algerian culture as it appears in the play through characters of the Sultan, Mufti, and Cadi. These characters illustrate a shared historical Islamic heritage since in Algeria and Turkey, Islam has played a crucial role in shaping the cultural, social, and religious aspects of both societies.

In *The Intelligence Powder*, the playwright refers to the strength of probably the Ottoman Empire through Nuage de fumée, who wishes: “Nous espérons que ta sainte religion et l’Empire de notre Sultan s’élèveront toujours plus haut...Et resteront bâtis sur le sable. Amin” (Kateb 109).² This quote expresses a shared religious identity, which characterize the characters everyday life, including religious practices, traditions, and values. But the question remains why Kateb Yacine turn to this specific Turkish heritage to create his play?

The Consequences of The French Colonial Assimilation Policy

Kateb’s *Intelligence Powder*, as mentioned earlier, was produced during the French colonization of Algeria. Confronted with the imposed alteration of his Algerian identity and the erasure of his culture by the French school, Kateb Yacine expresses a definite commitment in his dramatic text towards the restoration of past ancestral values, aiming to counter the stereotypes propagated by the colonial system and reinforced by its imposed education. As the Algerian poet and writer, Jean Mouhoub Amrouche (1928-1999), aptly points out:

La société arabo-berbère et musulmane était, en effet, dans la perspective illusoire de l’assimilation ou de l’intégration, vouée à disparaître par un long et insensible processus

²“Kateb’s quote in translation: “We hope that your holy religion and the Empire of our Sultan will always rise higher... And remain built on sand. Amen”.

d'absorption. Le rêve, l'alibi historique, le parfait achèvement de l'œuvre coloniale c'était cela : la métamorphose, homme après homme, famille après famille, de la société arabo-berbère et musulmane en société européenne et française³. (Amrouche).

The words of the Algerian poet Jean. M. Amrouche succinctly encapsulate the French colonial project of erasing Algerian cultural identity. The French colonizer perceived the local population as uncivilized and barbaric that needed to be enlightened by Europeans through their “Civilizing Mission”, which inflicted Algerians with harsh living conditions; their lands were confiscated, they were treated with brutality and deprived of fundamental human rights (Bennison 1998).

Furthermore, the French assimilation policy implemented, after the military conquest of Algeria, aimed to make the Algerians more like the French by limiting the influence of religion, encouraging the learning of the French language at school, and educating the Algerians about French history and culture. This lasting assimilation policy had a great effect on Algerian authors like Kateb Yacine, who struggled against cultural obliteration. In “La poudre d'intelligence: rupture et délivrance poétique”, Mireille Djaïder (1992) explains Kateb's poetic project of asserting an identity, which goes against that he learned during his colonial education:

L'angoisse de la dépossession, l'illusion théâtrale se déporte à l'autre pôle, de la tragédie à la comédie: au lieu du manque, sur le canevas comique du jeu du voleur/volé et démasqué, dans le rire, le pouvoir et ses représentants, par le “hérald du peuple” qui après avoir détourné par le trait satirique la parole oppressive tente de confisquer à son profit cette arme de libération éprouvée (Djaïder 180)⁴

Therefore, in his *La poudre d'intelligence*, the playwright turns to his Arab and Turkish Muslim heritage as an act of resistance against the colonial project of assimilation as. In so doing, he embeds his dramatic text within a process of redefining his identity. In this context, Ania Loomba

³Jean el-Mouhoub Amrouche (1906-1962) is an Algerian-French poet, essayist, and literary journalist of French expression. The author explains how the Arab-Berber and Muslim society was targeted by the policy of assimilation or integration, destined to disappear through a long and imperceptible process of absorption. The dream, the historical alibi, the perfect achievement of the colonial work was, according to Amrouche, the transformation of this Arab-Berber Muslim society into a European and French one.

⁴The quote by Mireille Djaïder illustrates Kateb's shift from tragedy to comedy as a struggle against French assimilation. This transition stems from a sense of cultural alienation and dispossession. The comical portrayal of the power dynamic, as voiced by Nuage de Fumée, aims to subvert oppressive language and attempts to wield it as a tool of liberation. This shift also reflects Kateb's ongoing poetic efforts of reclaiming his Algerian identity, as a challenge to overcome the impact of French colonial education.

(2005) observes that African literary works strive to dismantle biased representations of their continent, whether written during the colonial period or even later after independence, as self-contained, esoteric, or apolitical as they might be, cannot remain indifferent to colonial rhythms (Loomba 73).

Kateb's Rehabilitation of the Arab and Turkish Moslem Cultural Legacy

The Intelligence Powder explores the theme of colonialism and the resistance against it in a veiled way. The play, set in colonial Algeria, primarily portrays the oppressive rule of a Sultan and the challenges encountered by the people under his control. This struggle reflects connections to the Ottoman Empire, a significant and influential Muslim state that wielded power over Algeria for three centuries. At the top of its political hierarchy was the Sultan, who held political, religious authority, and centrality of power. He is considered the God's representative on earth; he is a kind of Caliph of Sunni Islam and is considered as the ultimate ruler of the state. His authority is considered divine, and his decisions are never called into question.

The Sultan provides the backdrop for Nuage de fumée's experiences and the challenges he faces all along the play, which Kateb Yacine gave the form of Socratic dialogue, in which the hero-ideologist, Nuage de fumée, tests his ideas and challenges the intelligence of his society's authorities. The latter symbolizes the resistance against unjust rulers. His resistance is, first and foremost, displayed through his alienation, which looks like that experienced by the Algerians under colonialism.

By using Nuage de fumée, the playwright illustrates the impact of power dynamics on an individual and societal levels. He explores how power is wielded by oppressive authorities (Sultan, Mufti, and Cadi) and how the protagonist and his wife Atika resist or succumb to that power. In addition, Kateb Yacine, through the main character, comments on numerous events and criticize archaic social and political situations such as domination, corruption, lack of freedom, human progress, and social transformation, which are the potential themes in his play. The central character plays a pivotal role in setting the tone of oppression and delineating power structures between the dominating force of the Sultan and his allies and the oppressed people. By delving into the historical and political background surrounding the play's creation and performance, as well as examining the significant events in Algeria during that period, we can better understand how the playwright's choice of character aimed to circumvent censorship and restrictions imposed by the colonial authorities on his writings. Bennison's (1998) examination delves into the evolution of Algerian society following the arrival of French troops, highlighting the initial responses and the subsequent transformation. She emphasizes that the estrangement experienced by the local

population played a pivotal role in shaping a new ‘Algerian’ identity marked by strong nationalism and a deep attachment to Islamic roots (Bennison 1998).

Preceding colonization, Algerians managed their affairs internally, adhering to tribal customs and religious traditions. During that period, their identification was more aligned with their respective tribes rather than a cohesive Algerian or Ottoman identity, rooted significantly in their Islamic cultural heritage (Bennison 114). This underscores that the foundation of Algerian identity prior to colonization was founded more upon tribal and religious affiliations than on notions of nationalism. Bennison further writes that the emergence of Algerian nationalism was a consequence of French occupation. She asserts, “As a result of the war, the inhabitants of the central Maghreb became ‘Algerians,’ an identity born from collective experiences under French rule, lacking distinct roots in pre-colonial society aside from broader Islamic or Arab connections” (Bennison 114). Her exploration of the pre-colonial Algerian identity holds significance for my examination of Kateb’s play, as it aids in comprehending the quest for identity, which is expressed by the chorus in what follows:

Les ancêtres nous ont prédit que lorsque sonneront les dernières heures de la tribu, l’aigle noble et puissant devra céder sa place à l’oiseau de la mort et de la défaite. Mais peu importe. Notre totem demeure. C’est un oiseau intraitable [...] Dans toutes les grandes villes, on peut voir des vautours en cage, avec leurs tribus (Kateb 113)⁵.

The chorus stands for the Algerian people as the descendants, who primarily identified themselves through their religious and tribal affiliations during the early stages of colonization.

Moreover, as a trickster figure, Nuage de fumé challenges the societal norms by calling into question Sultan’s, the Mufti’s, and the Cadi’s authorities. His rebellious and subversive actions are meant to critique oppressive systems and highlight the flaws or hypocrisy of those in power. Through his actions and interactions, he provides social commentary by exposing the absurdities or injustices of society, making satirical or critical observations about the Sultan’s behavior and institutions. As is evident in this poetic passage when Nuage de fumée, addresses God by saying:

⁵“The excerpt in translation: “The ancestors predicted that when the last hours of the tribe sound, the noble and powerful eagle will have to yield its place to the bird of death and defeat. But never mind. Our totem is the unbreakable bird [...]. In all the big cities, one can see vultures in a cage, with their tribes”

This passage from Kateb’s selected play explains the playwright’s idea of returning to myth of ancestors as a way to resist colonial assimilation. The quote suggests that even if the tribe is defeated, their totem remains and is unyielding. The reference to the eagle and the vulture subtly symbolizes the struggle between the colonized and the colonizer who seeks to cage and subjugate the Algerians. The quote also highlights the importance of maintaining cultural identity and resisting oppression, even in time of oppression.

“Oh, mon Dieu, trois fois! Écoute-moi, oh mon Dieu, trois fois. Est-ce que tu m’entends? J’ai besoin de cent pièces d’or. Tu veux savoir ce que je vais en faire? Ce n’est pas ton affaire. Envoie-moi cent pièces d’or, si tu es vraiment Dieu. Et ne t’inquiète pas du reste” (103)⁶.

The quote reveals Nuage de Fumée, by addressing God directly, makes a request for material wealth. By this act, he challenges the traditional notion of divine interaction and questions the authority of God. In doing so, he defies the established norms of piety and obedience in religious discourse, presenting a more assertive and confrontational perspective towards the divine challenging the imposed and oppressive authority. It can be understood that, according to Kateb Yacine, the return to traditional culture, which gave birth to a jester amid historical changes cannot stop the process of deculturation imposed on colonized people. The sense of ridicule, as Michael Billig writes in his book, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* (2005), considers that all cultures use ridicule as a disciplinary means to uphold norms of conduct and conventions of meaning. Humour and laughter serve the purpose of discouraging incongruous behavior” (Billig 78). The use of laughter adds depth and complexity to the dramatic experience, making Kateb’s play more compelling and thought-provoking.

The Use of Oral Tradition and Subversion of Storytelling Conventions

Sticking to tracing the Turkish culture in Kateb’s play is the insertion of elements of traditional Turkish and Arabic storytelling, which are revealing. They stand for what Kateb has inherited from his forefathers, such as the use of Arabic and Turkish cultural and religious traits but also memory and emotions related to the past. Memory and emotions play an influential role in the identity building in the sense that the memory and the nostalgia inherited from the previous generation led the playwright to develop a sense of belonging, even if only in imagination. Characters such as the Sultan suggest that the playwright’s identity construction was influenced by nostalgia and collective memory transmitted through generations. Therefore, Kateb Yacine’s play *The Intelligence Powder* draws inspiration from the rich storytelling traditions of both Turkey and Algeria. The character of Nuage de fumée, or Jeha the “trickster,” is a popular figure in Turkish literature, known for his humorous and wise stories that often convey moral lessons or satirize human behavior. In his journalistic writings (1999), Kateb writes that he adapted this character in many of his journalistic articles, which he titles “J’ha chronicles”, and which he signed with the pseudonym of Zobeir Turki⁷ (Kateb 159).

⁶“The passage from the play can be translated as: “Oh my God, three times! Listen to me, oh my God, three times. Can you hear me? I need a hundred gold coins. Do you want to know what I’m going to do with them? That’s none of your business. Send me a hundred gold coins, if you are truly God. And don’t worry about the rest.”

⁷Kateb Yacine’s career as a journalist is not as well-known as his work as a writer and playwright. He worked as a journalist for Alger République newspaper between 1948 and 1951 and his articles were published after his death by his son, Amazigh in a book entitled, *Minuit passé de douze heures, écrits journalistiques, from 1947 to 1989*. “Zobeir Turki” is the

More significantly, the playwright affirms that he has been inspired by the stories of Nasreddin Hodja, which were widely celebrated in Turkish culture, he deliberately decontextualizes the character of J'ha, renamed as Nuage de fumée in *The Intelligence Powder*. By using some of his jokes and anecdotes, which have been passed down through generations and continue to be a source of entertainment and wisdom in Turkish culture, Kateb shapes Nuage de fumée as a nod to this tradition. In doing so, he bridges the gap between traditional storytelling and modern literary and journalistic forms, infusing his works with a sense of multiple cultural heritage.

Nuage de fumée stands as a character archetype that plays a unique and multifaceted role in *La poudre d'intelligence*, often serving several important functions. One of his primary roles is to provide comic relief. His antics, wit, and humorous behavior lightens the mood of the play, offering the audience moments of laughter and levity amidst more serious or dramatic scenes. He, most of the time, introduces an element of chaos and disruption into the story by challenging the status quo, breaking social norms, and upsetting the order of things, creating, thus, conflict and laughter. What follows proves the point: « Misère, misère noire, misère de la philosophie! Il n'y a pas de justice. Ou bien il y en a trop, car me voici bel et bien en train de voler des oignons dans le jardin du mufti!» (101)⁸.

Kateb has retrieved J'ha from oblivion, renaming him Nuage de fumée, who confronts: Mufti, the Ulemas, the wealthy merchant, and the Sultan, representatives of 'the triple alliance: religion-power-and finance'. Through this character, the playwright incites the audience to reflection on questions about ethics and calls to a consciousness that disrupts the status quo, this prayer is an illustration: “Nuage de fumée: Voici le peuple qui rode, ironique, sans parler des espions du mufti. (Il se met à prier) O mon Dieu, excuse-moi si je t'implore dans la rue, mais je ne t'ai pas trouvé dans la mosquée”⁹ (102). The prayer of the main character in the street expresses a sense of irony and frustration, when observing people wandering around and noting the presence of the Mufti's spies. The playwright uses irony and sarcasm through Nuage de Fumée's apology to God for praying in the street instead of a mosque. The statement suggests a disillusionment or

pseudonym which Kateb used to write on politics in the press. With a pseudonym, Kateb could express his opinions without fear of retribution from the colonial French authorities.

The name “Zoubeir Turki” refers to a Tunisian painter and sculptor of Turkish origin, born on November 19, 1924, and passed away on October 23, 2009. He was known for his unique style of painting and sculpture, and he made significant contributions to the art scene in Tunisia.

⁸ English translation: “Misery, black misery, misery of philosophy! There is no justice. Or perhaps there is too much, for here I am stealing onions in the mufti's garden”. We understand from the excerpt that Nuage de Fumée experiences a sense of despair about the lack of justice, highlighting the absurdity of his situation, which led him to steal onions from the Mufti's garden. Ironically, the playwright reflects on the social and economic conditions of the time by showing the contradictions and injustices inherent in the society.

⁹ Translated quote: “Here is the people who ride, ironic, without speaking of the spies of the mufti. (He gets down on his knees) Oh my God, forgive me if I beg you in the street, but I have not found you in the mosque”. This quotation stands as a critique of the hypocrisy and corruption in religious institutions, specifically the mufti, who is a high-ranking Islamic legal expert.

inability to find spiritual fulfillment in the conventional religious setting of the mosque. His disillusionment can be interpreted as a critique of societal norms and religious institutions. It highlights a gap separating religious spaces and the spiritual solace the character looks for.

However, despite Nuage de Fumée's cleverness and resourcefulness, by the end of the play, he falls short as a resolver of problems. While adept at using wit and cunning to navigate challenging circumstances and tricking his adversaries, he fails to undergo personal growth and his transition from a troublemaker to a wiser individual is hindered by his role as the Sultan's son's tutor. He, thus, laments his downfall: "Ainsi va la gloire: elle m'a tout bonnement transformé en nourrice. Désormais, je suis condamné à vivre jour et nuit au chevet du prince"¹⁰ (110).

Therefore, in contrast to typical trickster archetypes that often symbolize human creativity, adaptability, and resilience in adversity, Kateb subverts the storytelling conventions by a role reversal of Nuage de Fumée, who embodies the fragility, resilience, and vulnerability inherent in human nature. What's particularly intriguing is that, unlike a conventional catalyst for change, Nuage de Fumée's actions spur events and provoke conflicts but do not liberate him from poverty and oppression. Mireille Djaïder explains how Nuage de Fumée " le perturbateur dans la perturbation " se fait à son tour pivot du système. Et celui qui magiquement par " la poudre d'intelligence " voulait transfigurer le réel se trouve au terme de la pièce asservi et encore plus démuni"¹¹ (Djaïder 180).

The other characters, which represent the Turkish culture are: The Sultan, the Mufti, and the Cadi; they serve specific symbolic and thematic roles that reflect deeper social and political commentary. The Sultan, for instance as mentioned before, symbolizes the royal authoritarian ruling power. In the context of Algerian history, this could refer to Turkish domination too. The Sultan embodies the oppressive regime that dominates the lives of the people. He typically enacts his authority, imposing unjust laws, and exploiting the populace. This reflects the real historical injustices faced by Algerians under colonial rule. Therefore, the Sultan becomes a target for resistance and rebellion within the narrative. Nuage de fumé and his wife seek to challenge the Sultan's authority, reflecting the broader struggle for freedom and justice.

For his part, the Mufti represents religious authority within the society. In Islamic tradition, the Mufti is a scholar who issues religious rulings or fatwas. However, in Kateb's dramatic work,

¹⁰ This passage from Kateb's play conveys a sense of resignation and acceptance of a role that is perhaps beneath the main character's expectations. It reflects a recognition of the unpredictable and sometimes ironic nature of human fate.

¹¹ Mireille Djaïder provides an explanation of how Nuage de Fumée, initially a disruptor of the established order, becomes the central pivot of the system, which oppresses him. She comments on the role reversal and transformation of Nuage de Fumée within the play. The character, who sought to magically transform reality using "the intelligence powder" finds himself, by the end, more subjugated to the Sultan's authority. Despite his attempts to use intelligence and magic to alter reality, he ends up subjugated and in a more vulnerable position. His transformation underscores themes of power dynamics, irony, and the failure to change the Sultan's well-established and oppressive regime.

the Mufti is portrayed as collaborating with the oppressive regime of the Sultan, highlighting the complicity of religious authorities in maintaining the status quo. This critique may reflect real historical instances where religious leaders aligned themselves with colonial powers. When confronted with moral dilemmas posed by the Mufti's support for the Sultan; Nuage de Fumée reflects subtly the tensions between religion and political resistance in the context of colonial Algeria.

The same negative role is given to the Cadi, who is supposed to represent the legal and judicial authority within the society. The Cadi typically enforces the laws and regulations set by the oppressive ruling power, which could parallel the French colonial legal system in Algeria. Instead of presiding over cases or disputes that highlight the injustices faced by the people, the Cadi aligns himself with the political and religious authorities by reinforcing their power and domination. This can serve as a platform to critique the biased and unfair colonial legal system.

Through the portrayal of three characters, the playwright delves into their vices and consistent behaviors, prompting the audience to ponder their conscience. Nuage de Fumée challenges the unjust rulings of the Cadi, stirring his conscience and questioning the morality behind enforcing unfair laws. This highlights a broader theme of moral and ethical quandaries faced by individuals within oppressive societies. These characters symbolically represent various aspects of the colonial system and the intricate dynamics inherent in any society striving for freedom. They provide Kateb with a canvas to explore themes of authority, resistance, morality, and collaboration, illuminating the intricate layers of the struggle against tyranny and injustice.

The Influence of Turkish Marxist authors on Kateb Yacine

Next to the historical and cultural bounds, which represent “the shared heritage” and the fruit of the common creative and processed effort of countless generations, Kateb Yacine's nomadic lifestyle and experiences abroad greatly influenced his engagement with Marxist authors, whose ideas played a significant role in shaping Kateb's perspective and artistic choices. Throughout his life, Kateb Yacine spent an important part of his life in exile, a consequence of his political activism and convictions, as noted by Gérard Faure in 1974. The playwright lived in self-imposed exile, residing in France and many other European countries. These experiences profoundly shaped his literary works, infusing them with a profound sense of authenticity, a point emphasized by Faure (74).

Meanwhile, this time spent in exile contributed to the development of his internationalist worldview that surpassed national confines, focusing on international struggles against colonialism and imperialism. This perspective significantly informed his views on the Algerian struggle,

positioning it within the broader context of the global revolutionary and anti-colonial movements. As a dedicated Marxist, Kateb shapes his plays as a platform to claim social justice and freedom.

More importantly, it is his ardent commitment to socialist ideals, and his dedication to social justice that makes him admire the Turkish poet, novelist and playwright, Nâzım Hikmet (1902–1963). Kateb Yacine appreciated Hikmet's poetic fervor, his ability to combine poetic beauty with powerful political activism. He appreciates many of his poems he wrote in the 1950s. He himself wrote poems such as “la chanson d’amour pour la fille des prolétaires¹²”, “aux mains durcies au service du capital¹³”, which he dedicated to Nazim Hikmet, he considers as “le poète de l’internationale socialiste¹⁴”. The subsequent poem entitled: “Nazim Hikmet ou le chant des exilés¹⁵” is also addressed to this Turkish author. Kateb Yacine calls him a “Garip...Achik, Achik Garip”. These words hold cultural and literary significance in Turkish literature and cultural history. Addressing Nazim Hikmet, Kateb writes:

Tu as raison

Dulcinée est la plus belle du monde

Bien sûr qu’il fallait crier cela

A la figure des petits marchands de rien du tout.

Bien sûr qu’ils devaient se jeter sur toi

Et te rouer de coups

Mais tu es l’invincible chevalier de la soif... (Kateb 235-236).

The excerpt illustrates Kateb Yacine's agreement with Nazim Hikmet on the fact that “Dulcinea, Don Quixote's mistress in Cervantes' romance, is the most beautiful woman in the world¹⁶” and affirms that it was necessary to proclaim this in the face of insignificant merchants. He also compares Hikmet to “the invincible knight” for his thirst of words for which he has been severely attacked and exiled.

¹² Kateb's poems dedicated to Nazim Hikmet:” The Love Song for the Daughter of the Proletariat. They reflected the two authors' sense of grief over exile and a fervent commitment to Marxist ideology.

¹³ “To the Strong Hands in the Service of Capital”

¹⁴ “the poet of the socialist international”.

¹⁵ “Nazim Hikmet or the song of the exiled”

¹⁶ It is possible that the fictional character “Dulcinea” in Miguel de Cervantes' novel “Don Quixote” may have influenced Kateb Yacine in shaping “Nedjma,” the heroine of his novel (1956), which shares the same name. Both characters are idealized and symbolize the authors' affection, as well as the embodiment of beauty and virtue. The parallels between these characters suggest a potential intertextual influence, reflecting the enduring literary themes of idealized love and the representation of complex female characters.

Furthermore, Kateb Yacine (1999) refers to Nazim Hikmet's posthumous autobiographical novel, which depicts the life of a man imprisoned for being a Communist, his friends, and the women he loved. Hikmet's last novel provides insights into his life and experiences in Florance, Paris, and Mosco. Kateb quotes a long passage from this book, which illustrates that Hikmet's political stance was not in line with the official policies of Mustapha Atatürk's regime (Kateb 238).

Furthermore, the Algerian playwright draws several parallels between Nazim Hikmet's tumultuous life and that of several renowned poets such as Nesimi, Kadi Bourhanedine, Ahmed Pacha, Djafer Celibi, Sultan Djem, Fouzouli, and Nefi, among many others, who opposed the veneration of religious icons. Like Nazim Hikmet, all of them have in common a fervent commitment to revolutionary ideals and rejection of established ideologies. They tragically experienced relentless political persecution for their activism. Their unwavering dedication to their beliefs led them down a path of exile and displacement, as the oppressive political regimes compelled them to seek refuge in other countries. They all endured the hardships of displacement because of their iconoclastic stances, and for their noble pursuit for change. Kateb praises their rebellious and revolutionary perspectives, which aim to break down conventional views or structures. (239).

Nâzım Hikmet's ideological influence on Kateb Yacine can be seen in their shared commitment to social justice, political engagement, the use of poetry as a catalyst for change, internationalism, language experimentation. While their specific contexts and struggles differed, their dedication to using literature as a vehicle for addressing pressing social and political issues forged a strong ideological connection between these two prominent authors. Such an influence is also displayed through description of the relationship between the artist and the group to which he never addresses and vehemently criticizes as voiced by Nuage de fumée: "Misère, misère noire, misère de la philosophie! Le pouvoir n'a que faire des esprits subversifs, et le peuple, pourtant sensible à la parole, ne peut m'entendre, assourdi qu'il est par la rumeur énorme du pouvoir"¹⁷ (99). This excerpt reflects the main character's frustration of trying to communicate ideas of dissent or change in a society where the powerful are disinterested and the general populace is unable to grasp the message amid the dominance of authority. He insists that political authorities are indifferent to philosophers who hold subversive or challenging ideas.

In addition to his interactions with Nâzım Hikmet's Marxist ideology, Kateb also shares with this Turkish author his love for poetry, which he uses as an artistic tool to express his revolutionary ideas. It is important to point out that he started his literary career with poetry, the

¹⁷The passage translated: Misery, black misery, philosophy's misery! The power only has the ability to create subversive spirits, and the people, despite being sensitive to speech, cannot understand me, crushed as they are by the immense rumor of power".

following excerpt illustrates the playwright's use of poetry and the revolutionary role of the poet as Omar Chaalal (2004) states:

[The poet] fait sa révolution à l'intérieur de la révolution politique; il est, au sein de la perturbation, l'éternel perturbateur. Son drame s'est d'être mis au service d'une lutte révolutionnaire, lui qui ne peut ni ne doit composer avec les apparences d'un jour. Le poète, c'est la révolution à l'état nu, le mouvement même de la vie dans une incessante explosion¹⁸ (Kateb, cited in Chaalal 39).

It can be understood from the above quote the playwright subtly combines politics and poetry for artistic and revolutionary purposes. Even though they are fundamentally opposed, the poetic and the political can come together in a fusion that supports the author's ideological point of view as Naget Khadda confirms his commitment in what follows:

Poète engagé, Kateb refuse d'être embrigadé. Le vrai poète, a-t-il affirmé, même dans un courant progressiste, doit manifester des désaccords "C'est donc, la liberté absolue de penser et de s'exprimer qu'il mettra au service de la Révolution permanente pour l'émancipation des hommes"¹⁹ (Khadda 99).

The quote reveals that Kateb Yacine was convinced that the essence of true poetic expression lay in the poet's ability to go against prevailing norms and structures. According to him, a genuine poet is not merely an artist but also a voice of resistance, challenging the status quo. Central to Yacine's Marxist conviction is that freedom of thought stands as a cornerstone in the pursuit of revolution, a revolution not just for political change but for the liberation of humanity as a whole. In his view, poetry held the power to provoke critical thinking and ignite the flames of transformation, fostering a collective awakening necessary for emancipation and societal progress.

¹⁸ The translated passage: "The poet makes his revolution within the political revolution; he is, in the midst of the disturbance, the eternal troublemaker. His drama is to be at the service of a revolutionary struggle, he who cannot and must not compromise with the appearances of a day. The poet is the revolution in its naked state, the very movement of life in an incessant explosion". Kateb Yacine considers the poet as someone who exists within the heart of revolutionary movements. His role is to disrupt oppressive norms and to destabilize established orders. The poet, adds the playwright, should transcend merely reflecting the political revolution; he is himself an embodiment of revolution, expressing it through an artistic work.

¹⁹ Naget Khadda's point of view in translation "As a committed poet, Kateb refuses to be indoctrinated. The true poet should affirm and show, even in a progressive current, his disagreements. The poet should be put in the service of the permanent revolution for the emancipation of humanity by imposing absolute freedom of thought and expression."

The Marxist leanings, which provides another valuable link to explain Kateb Yacine's influence by Turkish poet Nazim Hikmet, appear in *The Intelligence Powder* through Nuage de Fumée's struggle and mockery and what it implies as a critique of power. As a whole, the play portrays the logical position of the master-slave relationship. Yet, his struggle remains ineffective as it is not collective but individual, which limits his actions to effect a change in society. The initiatives he takes have a limited impact on the overall conflict because they are the work of a single individual who opposes the power and criticizes the group rather than an effective class struggle. The other Marxist feature comes to sight with the appearance of Ali, the nationalist hero, son of Lakhdar and Nedjma, by the end of the play, as well as the Chorus as a 'collective character' allows the struggle to be plural, to have a greater scope and thus be effective. The Chorus speak on behalf of the oppressed, undifferentiated 'we' that unites women and men to lead a class struggle to end oppression.

Kateb introduces Ali, a rebellious figure, "with predatorily red eyes" to replace Nuage de fumée, the people's hero, anchored in the collective imagination that is preparing to take his revenge. The mischievous hero from the popular traditions of the Maghreb and Turkey yields his place to Ali, the revolutionary activist, son of Lakhdar and Nedjma. By reimagining the revolutionary figure of Lakhdar, the main character in *Le cadavre encerclé*, (The Encircled Corpse) through his son, Ali, Kateb makes the transcendence of ridicule in the world of the Sultan, the Muftis, and charlatans, with a world where the genius of the people is captive to power. He, thus, highlights the resistance and creativity of the people, despite the hardships they face during the war. Though implicitly, in the mind of the playwright, the struggle and commitment to a social revolution is a matter of action rather than mere words. Ali is driven by a dream to push to his limits the newly freed slave and to make of him a new man, which suggests a way out for Kateb to breaking out the system of representation sanctioned by the power structures of colonialism. Ali is a "new man" liberated from the old order. In this case, he is portrayed as a half-human and half creature, endowed with a capacity for rational discourse and action. Kateb thus, restores Ali as the privileged agent of history because "Liberation" from oppression involves both to make the unconscious aware of this oppression so that he could act towards changing social structures. Ali stands as an agent of action in his own freedom and a useful alternative to the dominant order.

Conclusion

The foregoing analysis of Kateb Yacine's play reveals clearly the impact of Turkish culture, which stem from the commonality of historical legacy through the Ottoman rule, as well as the exchange of cultural elements, storytelling traditions, and themes of resistance. The investigation into historical and ideological exchanges between Algerian and Turkish cultures uncovers

significant character developments and thematic elements within Kateb Yacine's work. Alongside the historical ties and the portrayal of Turkish culture in Kateb's play, we can also consider the influence of Kateb Yacine's personal background and ideology. His exposure to Turkish authors, amidst the backdrop of the Algerian fight against French colonization and the Liberation movements of the late 1960s and 1970s have undeniably influenced the political and social messages embedded in the text. Specifically, this study identifies discernible Turkish literary and artistic influences within *The intelligence Powder*, illuminating the subtle yet unmistakable traces of Turkish culture interwoven within Kateb Yacine's play. These findings underscore the profound impact of cross-cultural interactions on the narrative depth and contextual nuances present in Yacine's dramatic work.

Beyond the historical and ideological impacts, Kateb intricately weaves characters that echo the essence of Turkish culture. Nuage de Fumée, for instance, embodies the multilayered persona reminiscent of Moula Nasreddin in Turkish folklore, melding humor, social critique, and resistance. Employing similar wit and cunning, Nuage de Fumée, known as Jeha, confronts established norms, lays bare societal injustices, and encourages audiences to challenge authority, fostering resilience and resistance against oppression. His witty remarks, clever wordplay, and humorous tricks provide lighter moments amid serious themes and social chaos. This allows the audience to engage with the play on multiple levels, enjoying the comic aspects while also reflecting on the deeper messages conveyed.

However, Nuage de fumée, as represented by Kateb Yacine, is marginalized and withdrawn into his personal experiences. He stands as marginal figure resistant to the subordinate status imposed upon him. Though he rebels against the domination of his oppressors (Sultan, Mufti, and Cadi) and discovers for himself that the established order is founded on violence and injustice, he fails to find the appropriate ways to make his revolt effective and meaningful. Through his journey, Nuage de fumée undergoes personal growth and becomes aware of the unjust power structures surrounding him but does not resist but succumbs to the Sultan's offer of a high position. It through Ali that the playwright expresses his groundbreaking ideas related to revolution, social change, and the possibility of overthrowing the oppressive social order by emphasizing the importance of solidarity and collective action among the oppressed individuals to bring about change. These Marxist features are clearly displayed, in various ways, within the selected play. They are meant to capture the audience's attention by keeping them engaged in the real revolution.

To conclude, it can be said that, while Algerian theatre has developed its own theatrical traditions, there are historical, cultural, and social ties that have contributed to a shared theatrical heritage. Throughout history, cultural exchange between the Ottoman Empire and the Maghreb

region, including Algeria, was not uncommon. This exchange included artistic forms, including theatre and Kateb Yacine was inspired by Turkish authors and playwrights during these interactions. Even in contemporary times, the exchange of ideas and artistic collaborations between Turkish and Algerian theatre artists continues to foster cultural connections. Modern theatre festivals, international collaborations, and shared experiences in the global theatre community have furthered the influence and exchange of ideas between the two countries.

Works cited

- Amrouche, Jean. "Pour un libre dialogue sur le drame algérien." *Le Monde*, 30 Mar. 1957, https://www.lemonde.fr/archives/article/1957/03/30/pour-un-libre-dialogue-sur-le-drame-algerien_2333396_18_19218.html. Web.
- Bejaoui, Rim. *Kateb Yacine ou le monde théâtralisé*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention de grade de Maître en Littérature comparée. Université de Montreal, 2006. Print.
- Bennison, Amira K. "Opposition and Accommodation to French Colonialism in Early 19th Century Algeria". *Cambridge Review of International Affairs*, 11.2 (1998): 99-116.
- Billig, Michael. *Laughter and Ridicule Towards a Social Critique of Humour*. London, Sage Publications, 2005. Print.
- Chaâlal, Omar Mokhtar. *Kateb Yacine, l'homme libre*. Alger: Casbah, 2004. Print.
- Dahmane, Hadj. *Engagement et contestation dans le théâtre algérien des origines à nos jours*. Thèse de Doctorat, Université de Haute Alsace, 2009. Print.
- Djaïder Mireille "La poudre s'intelligence: rupture comique et délivrance poétique " in Mouloud, Mammeri. *Awal, cahiers d'études berbères*. Hommage à Kateb Yacine, 9 (1992): 180-1996. Print.
- Faure, Gérard. "Un écrivain entre deux cultures: biographie de Kateb Yacine". In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 18 (1974): 65-92. <https://doi.org/10.3406/remmm.1974.1284>. Access. Web.
- Kateb, Yacine. *Le cercle des représailles*. Paris, Le Seuil, 1959. Print.
- . *Minuit passé de douze heures. Ecrits journalistiques 1947-1989*. Textes réunis par Amazigh Kateb. Paris, Le Seuil, 1999. Print.
- Khadda, Naget. *Kateb Yacine. Une vie, une œuvre*. Casablanca, Centre culturel du livre, 2020. Print.
- Loomba, Ania. *Colonialism and Postcolonialism*. London, Routledge, 2005. Print.
- Sinha, Manas. "Literary Influence: A Pivotal Aspect in The Domain of Comparative Literature." *Palarch's Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology*. 18(4): 2021. Print.

ETKI: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Aesthetics of Cultures: The Yoruba Culture in Ola Rotimi's *The Gods Are Not to Blame*

Damilare Ogunmekan | Postgraduate Student | University of Lagos
damilareogunmekan@gmail.com

Keywords:

aesthetics,
culture,
interculturalism,
music,
oral tradition,
Yoruba culture.

Article History:

Received: 07.09.2023

Accepted: 04.12.2023

Citation Guide:

Ogunmekan, Damilare.
“Aesthetics of Cultures: The
Yoruba Culture in Ola
Rotimi's *The Gods Are Not
to Blame*.” *ETKI: Journal of
Literature, Theatre and Culture
Studies*, vol. 3, no. 2, 2023,
pp. 21-47.

Abstract

In the face of world power tussle, many cultures today are endangered and threatened. As some have been widely encroached by foreign and imposing nations, some are on the track of extinction. Annexation ideologies and appropriation programs are developed by ambitious countries and under different shrouds to possess other national territories. A notable culprit is the western cultural hegemony and self-sought imperialism which is otherwise sugar-coated as civilization. While many independent nations have assimilated foreign cultures in guises of education, migration, and foreign interventions, many nations still nurse the brunt of colonialism. Unfortunately, cultural etiolation continues today with many unsuspecting nations falling victims. The causations for the decline in the traditional gamut of these societies are often hinged upon various instances. A notable mention is the lost Harappan civilization. Once one of the oldest civilisations and often classified with the Mesopotamian, Chinese and Egyptian civilization, the Harappan civilisation has now plunged into a site of research and excavational discoveries. Also, Ajawa, a formal language of the people of Bauchi state in Nigeria has become extinct. Thus, there is no gainsaying that these extinction of cultural values and traditions portend detrimental consequences for our futures than benefits. This is the more reason efforts must be made towards documentation in as many forms as possible. Such preservation mission could help to save cultural values like that of the Yoruba people of western Nigeria and others which may be endangered soon. Playwriting is a way to keep the flag hoisted. Writers such as Ola Rotimi, Wole Soyinka, Femi Osofisan, Ahmed Yerima, Ngugi wa Thiong'o, Ama Ata Aidoo, Efua T. Sutherland, Tawfiq al-Hakim, among many others must be reckoned with for their efforts on African literature. These literary works are archival of African cultures. It is in this light that this paper considers the Yoruba cultural aesthetics in Ola Rotimi's *The Gods Are Not to Blame*. Using literary analysis method, this paper categorises Ola Rotimi's *The Gods Are Not to Blame* as a play that documents the Yoruba indigenous culture and it examines Yoruba cultural elements like, oral tradition, dance, song, language, proverbs and wise-sayings, etc., in the play. This paper establishes the importance of documentation in cultural preservation. Some of the existing and endangered Yoruba cultural values are among those discussed in this paper. Imperatively therefore, to sustain African cultural values like that of the Yorubas, and keep them from extinction or obsolescence, efforts must be channelled towards writing plays and literature that document and celebrate African histories and cultures.

E

T

K

i

ETKI:
*Journal of Literature,
Theatre and Culture Studies*

ETKİ:
*Edebiyat, Tiyatro ve Kültür
İncelemeleri Dergisi*

e-ISSN: 2822-3950
Volume 3.2 ★ December 2023

e-ISSN: 2822-3950
Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Kültürlerin Estetiği: Ola Rotimi'nin *The Gods Are Not to Blame*'inde Yoruba Kültürü

Damilare Ogunmekan | Yüksek Lisans Öğrencisi | University of Lagos
damilareogunmekan@gmail.com

Özet

Dünyadaki güç mücadelesi karşısında günümüzde pek çok kültür tehlike ve tehdit altındadır. Bazıları yabancı ve dayatmacı uluslar tarafından geniş çapta saldırıya uğrarken, bazıları da yok olma yolundadır. İlhak ideolojileri ve el koyma programları, iktisadi ülkeler tarafından farklı kılıflar altında diğer ulusların topraklarını ele geçirmek için geliştirilmektedir. Bu durumun en önemli sorumlularından biri de Batı'nın kültürel hegemonyası ve medeniyet diye yutturulmaya çalışılan emperyalizmdir. Birçok bağımsız ulus eğitim, göç ve dış müdahaleler yoluyla yabancı kültürleri asimile etmiş olsa da, birçok ulus hala sömürgecilik izlerini taşımaktadır. Ne yazık ki, kültürel etiyolasyon günümüzde de devam etmekte ve pek çok masum ulus bunun kurbanı olmaktadır. Ne yazık ki, kültürel soldurma günümüzde de devam etmekte ve pek çok masum ulus bunun kurbanı olmaktadır. Bu toplumların geleneksel gamındaki gerilemenin nedenleri genellikle çeşitli örneklerle dayandırılmaktadır. Değirmeye değer bir konu da kayıp Harappa medeniyetidir. Bir zamanlar en eski uygarlıklardan biri olan ve genellikle Mezopotamya, Çin ve Mısır uygarlıklarıyla birlikte sınıflandırılan Harappa medeniyeti, günümüzde bir araştırma ve arkeolojik kazı alanına dönüşmüştür. Ayrıca, Nijerya'nın Bauchi eyaleti halkının resmi dili olan Ajawa da yok olmuştur. Dolayısıyla, kültürel değerlerin ve geleneklerin yok oluşunun geleceğimiz için faydadan çok zarar getireceği yadsınamaz bir gerçektir. Bu nedenle, mümkün olduğunca çok biçimde belgelenmesi için çaba gösterilmelidir. Bu tür bir koruma misyonu, Batı Nijerya'daki Yoruba halkının gibi kültürel değerlerin ve yakında tehlike altına girebilecek diğerlerinin kurtarılmasına yardımcı olabilir. Oyun yazarlığı, bayrağı yüksekte tutmanın bir yoludur. Ola Rotimi, Wole Soyinka, Femi Osofisan, Ahmed Yerima, Ngugi wa Thiong'o, Ama Ata Aidoo, Efua T. Sutherland, Tawfiq al-Hakim gibi yazarların Afrika edebiyatı konusundaki çabaları dikkate alınmalıdır. Bu edebi eserler Afrika kültürlerinin arşividir. Bu makale, Ola Rotimi'nin *The Gods Are Not to Blame* adlı eserindeki Yoruba kültürel estetiğini, bu bilgilerin ışığı altında ele almaktadır. Bu makale edebi analiz yöntemini kullanarak, Ola Rotimi'nin *The Gods Are Not to Blame* adlı eserini, Yoruba yerli kültürünü belgeleyen bir oyun olarak sınıflandırmakta ve oyundaki sözlü gelenek, dans, şarkı, lisan, atasözleri ve hikmetli sözler gibi Yoruba kültürel unsurlarını incelemektedir. Bu makale, kültürü muhafaza etmede belgelemenin önemini ortaya koymaktadır. Mevcut ve tehlike altındaki Yoruba kültürel değerlerinden bazıları bu makalede ele alınanlar arasındadır. Bu nedenle, Yorubaların gibi Afrika kültürel değerlerini yaşatmak ve yok olmalarını ya da değerlerini kaybetmelerini önlemek için, enerji Afrika tarihlerini ve kültürlerini belgeleyen ve kutlayan oyunlar ve edebiyat yazmaya yönlendirilmelidir.

Anahtar Kelimeler:

estetik,
kültür,
kültürlerarasıcılık,
müzik,
Yoruba kültürü.

Makale Bilgileri:

Geliş : 07.09.2023

Kabul : 04.12.2023

Kaynak Gösterme Rehberi:

Ogunmekan, Damilare.

"Aesthetics of Cultures: The Yoruba Culture in Ola Rotimi's *The Gods Are Not to Blame*." *ETKI: Journal of Literature, Theatre and Culture Studies*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 21-47.

About the Writer: Ola Rotimi

Ola Rotimi was a renowned Nigerian playwright, theatre director, teacher and scholar. Named Emmanuel Gladstone Olawale Rotimi, he was born to a Yoruba father (Samuel Gladstone Enitan) and he had a mother of Ijaw origin named Dorcas Adolae Oruene Addo. He was born on April 13, 1938 at Sapele. Ola Rotimi was quite different from his contemporaries. “While most Nigerian directors, particularly directors of the theatre of English expression, find expression in “Brechtian techniques”, “Grotowskian methods”, “Stanislawskian style” and “Meyerholdian models” among others, Ola Rotimi has consistently directed his plays with a view to evolving a directing culture that may be described as Nigerian in character” (Emmasealu, 16). He was educated in Port Harcourt and Lagos. In Port Harcourt, he studied at St. Cyprian’s School from 1945 to 1949, while at Lagos, he studied at St. Jude’s School from 1951 to 1952, and later studied at the Methodist Boys High School. He travelled to the United States in 1959 to study at Boston University. After receiving a B.A. in fine arts in 1963, he attended the Yale School of Drama and graduated with an M.A. degree in 1966. After he returned to Nigeria, in 1969, he began to teach at the University of Ife which is now Obafemi Awolowo University. In 1977, his teaching career took him to the University of Port Harcourt. He returned to Ife in 1991 before he left to continue his teaching career at Macalester College in St. Paul, Minnesota. In the year 2000, Ola Rotimi returned to Ile-Ife, joining Obafemi Awolowo University, and on August 18, 2000, he breathed his last. The history of Nigeria and Nigerian cultures and ethnicities are the subjects mostly captured in Ola Rotimi’s plays. For example, *Our Husband Has Gone Mad Again* (produced in 1966; published in 1977) is one of Ola Rotimi’s political plays. *Kurunmi* (produced in 1969 and published as *Kurunmi* in 1971) bothers about the Yoruba culture, indigenous tradition, indigenous politics and power play. Some of his other plays include: *To Stir the god of Iron* (produced 1963), *The Gods Are Not to Blame* (produced 1968; published 1971), *Ovonramwen Nogbaisi* (1974), *Holding Talks* (1979), *To Be or to Become* (1991), *Hopes of the Living Dead* (1988), etc. Ola Rotimi’s works are profound in establishing and propagating Nigerian cultures on stage and dictating Nigerian style of dramaturgy.

Introduction

Globalisation and education have left us with one reality, i.e., the importance and indispensability of culture. Subjects relating to culturalism, “nationalism transferred from state to society” (Jens-Martin and Friederik 361), multiculturalism, “a system of beliefs and behaviors that recognizes and respects the presence of all diverse groups in an organization or society, acknowledges and values their sociocultural differences, and encourages and enables their continued contribution within an inclusive cultural context which empowers all within the organisation or society” (Rosado 1997 qtd. in Elena, 916), and cultural infiltration and cross-

fertilization which are otherwise known as interculturalism have always held sway in interdisciplinary concerns. However, the importance of culture has been downplayed in our societies today. It cannot be overstated that “Culture counts...culture can be a lever that stimulate pride, personal development and self-fulfilment for minorities, and at the same time it can be a common language, a bridge between different groups” (Jan and Antonio 7). In most African societies, there are cultural codes in solving all issues. This phenomenal design has provision for rewarding good deeds and punishment for crimes committed in the society without having to think of being biased or witch-hunting. Many societies have provisions for the set rules and regulations that must ensure peaceful living and co-existence among citizens. Knowing the elements of one's culture is not only beautiful but also helps to appreciate and preserve it better. For example, the culture of the Yoruba people of western Nigeria is one of those that cannot be jettisoned in nation and character building. However, a general overview of the concept of culture will provide a strong base for the understanding and appreciation of individual cultures such as that of the Yorubas.

Culture: Meaning and Importance

While many people who have reasoned one time or the other about the word ‘culture’ may have tried to define or get a special way of expressing their experience, culture actually is not as such which needs much ado to conceptualise. Culture is phenomenal and is the closest to man. Man exists in culture and culture exists in man. It is everything about man, his environment and way of life. Culture “is so basic to human societies and so intertwined with our very natures that its workings are seldom acknowledged or thought about by those who have internalized it. It is so encompassing like water to a fish, that it remains largely preconscious and is obvious only when it is gone or has been seriously disturbed...” (Yerima 38). Culture is the way of life of a particular people including those things they share in common among themselves and their community which include their beliefs, tradition, norms, religion, ideas and ideologies, history, as well as their pain and joy. Culture is an indispensable and inseparable aspect of humanity. Culture is a very significant identifier of a people. Also, it is “an aggregate of the total way of life of a people. It includes the thought and belief systems, customs and habits, the arts and language, pastimes, folklore, history and civilisations, education and child learning and of course medicine and science” (Olajubu 291).

Furthermore, culture is acceptable to a set of people who have the recognition or identity of the elements that give them a distinguishing difference from other people. It is a set of traditions that has been put into practice overtime and has become characterizing features. It becomes the picture, mark and sense of identification and classification. It could be summarily put that, “the totality of our way of life today is culture” (Ukala 49). This essentially means the conglomeration of

the things that define a people. It is what they live by; it is the definition of their identity, personality and their existence. It is dynamic and the more reason it is aesthetically appreciated. It deals with our history and everyday life. It is manifested in the way we eat, the way we dress, the way we talk, our language, our ways of socialization and other things that characterize human life. These various distinguishing values therefore become aesthetic elements of our different cultures.

Aesthetics and Culture

Thoughts, opinions and philosophies are integral in discussing aesthetics. It is “a study of sense perception and how these perceptions can be most effectively clarified, intensified and interpreted through a medium of specific recipients” (Zettl 2). Sometimes, aesthetics perception may be individual and subjective. Aesthetics can also be conceptualised as “a judgmental instrument, aesthetics apportions value to objects of appreciation” (Eseagwu 189). Essentially, the values of a people become their object of appreciation and this is their aesthetic perception, choice and reception. While some things may not be obtainable within other cultures, they form some other people’s identity and fancy. It is what a specific people find acceptable and beautiful. It is good to therefore note that, “the thing called beauty or the pleasant is intangible. Its emblem or traces could never be found in the object perceived neither in the properties that makes the whole but in the hearts of the perceivers which is now reflected in a form of judgment and reactions. Beauty is a light in the doldrums of beings” (Gibran qtd. in Kofoworola, 131). There are many aesthetic elements that could be identified within different cultures. Some examples of these elements include; “song, music, drum, flute, chants, incantation, proverbs, storytelling, dance, mime, divination, myths, ancestors, sacrifices, oracle consultation etc” (Imam, 3). Fashions, ceremonies, modes of celebration, languages, are among many other elements of cultures across the world. These various cultural components and the peculiarities that exist in the different cultures form the various aesthetic elements that are used in play writing and theatre performances.

Rotimi’s *The Gods Are Not to Blame*

The Gods Are Not to Blame is a play of fate and destiny with tension mixed with anxiety, dilemma, fear, and reactions of wrath and rage forming the frame of the play. The play is a good example of dramatic irony. King Adetusa and Queen Ojuola are presented with the option of killing their new born baby or watch it grow into a disaster. The baby (Odewale), who is also the main character, is predicted to kill his father and marry his mother. After the hard decision is made, Gbonka who is to carry out the duty of killing the child spares him instead. He drops him in a bush far away, and there, Alaka - a young hunter sees him and picks him up. He grows up as the only child of a childless farmer at the village of Ijekun-Yemoja. By accident, Odewale gets to know

about the evil prophesy against him, and how he would kill his father and marry his mother. Not wanting this to happen, he decides to leave his place of abode, bearing in mind the thought that the people who nurtured him to that state are his true parents.

Odewale flees from Ijekun-Yemoja and he ends up mistakenly killing his own real father whom he could not identify. As a result of the murder committed, Odewale is not able to stay in that land. He runs to another village called Kutuje. Odewale is made the king of Kutuje because the king had passed on and he (Odewale) helped them to recover their losses from the Ikolu people who just plundered them. He automatically marries the past king's wife – Ojuola who also bares children for him. Inadvertently, Odewale now has his own mother as a wife.

Soon, a plague hits the land of Kutuje. It is said that someone who murdered the late king still resides in the land. Odewale in suspicion of rebellion against him, swears to reveal the killer of the past king. In the long run, it dawns on him that, the man he had killed a year before he was made king of Kutuje was his father and the previous king of Kutuje. As the truth comes to light, Ojuola commits suicide and Odewale plucks out his own eyes. He banishes himself from the land, groping away with his four incestuous children – Adewale, Adebisi, Oyeyemi, and Adeyinka.

Yoruba Culture Elements in Rotimi's *The Gods Are Not to Blame*

Song and Dance

Yoruba people are singing people. Dancing is also a part of them. Music permeates all the facets of the lives of the Yorubas. This is because, "traditional cultures are best expressed in music..." (Abiodun 25). "Music is generally called "*Orin*" among the Yoruba. *Orin* means song as distinct from "*Ilu*" which refers to instrumental music, "*Ilu*" means drum. "*Ere*" is sometimes used to mean Music" (Adeola 45). In fact, there are different songs for different moments. Songs are used for different purposes and as a means of differing expression of happiness or sadness. Songs are used during ceremonies such as naming ceremonies, marriage, house warming, festivals celebrations, etc.

***Orin Ariya*/Celebration Songs**

As it implies, celebration songs or *orin ariya* are songs sung at happy occasions and moments of joy. Such songs are usually used to mark the good time. It could be sung solo or by a group of people. They are always songs of expressions of happiness (*orin idunnu*). Singing the songs serve two major purposes. The first is to show appreciation to *Olodumare*, the Supreme being who has brought such good occurrence, while the other purpose is for the expression of one's excitement. An example in the text is the celebration of the birth of ODEWALE. The villagers

rejoice with King ADETUSA and Queen OJUOLA.

*[Merry singing and drumming. Enter QUEEN OJUOLA
bearing baby swaddled in white linen. She is accompanied
by elderly women in a dance procession...]* (Rotimi 1)

*[Lights on TOWNS PEOPLE again singing, dancing as they
disperse]* (Rotimi 4).

People often join in when there are such occasions. There are also spontaneous or extemporaneous short songs in cases of unexpected events that bring joy to the heart. Not only do the Yoruba people use songs as expressions of joy, they also show sadness by singing heart-pouring regretful dirges.

Orin Idaro/Dirges

When there is an unfortunate or unpleasant occurrence, the Yoruba do not only cry, they also sing dirges. Mostly, they incorporate the situation into the song lyrics which often evoke pity and sobriety. This is mostly done when there is a loss of life, property or when there is a looming misfortune. When a person is missing for example, the Yoruba people make the expression that, *omo eni ku, o san ju omo eni nu lo*. This is translated to mean, 'a dead person is better than the one who is lost'. The reason for such expression is not farfetched. A dead person may be mourned once and for all, knowing for sure that such a soul has been laid to rest. However, a missing person keeps the hopes and pain of the people for a longer period. The heart is continuously wrenched until the location of the missing person is ascertained. Every moment the brain recalls the missing one, a dirge follows. For example, the moment the situation turns around and BABA FAKUNLE tells the ill future of the child, the atmosphere changes to that of gloom and sadness. They express their sadness with a dirge.

BABA FAKUNLE: This boy, he will kill his own father
and then marry his own mother!

[The TOWNSPEOPLE sing a dirge, softly] (Rotimi 3).

[*Tinkling rhythm of Ogun rises again in the background, quickly overtaken by dirge-chorus*]

There is trouble
now in the land.
Joy has broken
and scattered.
Peace, too, is no more. (Rotimi 8).

From the excerpts above, it is obvious that the response to most tragic moments come with songs of regret and displeasure. In page 8, the present situation means that the people had been in a state of stability and have enjoyed peaceful moments until their happiness is interrupted by the sudden plague that hits the land. To withhold the expression therefore is to harbour more pain. To let it out is a freedom of the heart.

Orin/Ilu Ogun/War Songs/Drums

Apart from songs of celebration and dirges, the Yorubas also have songs for other situations and events. Most times, these songs are easily classified based on their uses. For example, there are war songs/drums that the Yoruba refer to as *Orin/Ilu ogun*. These kind of songs and drums are used only when there is war. The singing and drumming warn the people around and energizes the spirit of the warriors. Most of the time, people are able to understand and distinguish war songs/drums by the sounds. Statements are made during drumming and the tempo is always fast and cataclysmic. For example, a common tune played by Yoruba war drummers is *bo le d'ogun ko d'ogun, bo le di'ja ko di'ja!* This can be translated to mean 'we do not care, be it chaos or war!'

Orin Ise/Work Songs

There are also work songs – *Orin ise*. These types of songs are sung while the people are working so as to encourage them and lighten the mood for smooth work. The lyrics of such songs stir up the workers and reminds them that being industrious and diligent is better than being idle. In fact, Yorubas detest slothfulness. They believe that, *owo to ba di'le l'esu nlo*. This means, an idle hand is the devil's workshop. An example in the text is the song of the TOWN CRIER.

O ya

Come round everybody

E je k'alo	Let us all go, into the bush
E m'adal'owo, e gbe	Get your cutlasses
koko	get cooking pots
igboya, igboya.	get ready for work.
Ewe gbogbol'ogun	All herbs are medicines
Ogungbogbol'ewe	all medicines herbs
O ya	so, come round everybody
E je k'alo	let us go
E m'adal'owo, e gbe	into the bush.
koko	
Igbo ya, igboya.	
At'onile, at'alejo	Landlord get up, Guests, join in too
At'omode o, at'agba	Everyone, young and old
Igbo ya, igboya.	into the bush. (Rotimi 17).

Work songs lift the spirits of the workers; it criticizes laziness and encourages hard work. There are also religious or sacred songs. The categorisation and classifications are limitless depending on the purpose of usage. Singing can be occupational also because some families among the Yoruba are known for their specialisation in the art of music. "Among the Yoruba, there are families known for their musical arts. An example is the "Ayan" family - drummer's family. The 'Ayan' family is known for dundun" (Adeola 47). The drums for example are of various types and various purposes too. Some of the Yoruba drum types include the *bata*, *dundun*, *bembe*, *agba*, *agere*, and many others. Thus, music, dance and drumming as Rotimi has portrayed in the play, remains integral aesthetic elements of the Yoruba culture.

The Yoruba people do not only sing, they accompany their songs with dances too, and most times with drumming. Dance is a combination of action and inaction either which could be planned or extemporaneous. Dance is an important element of the Yoruba culture. Song and dance

work together most times. “In other words, when the Yoruba speak of “music” in its totality, it involves drumming, singing and dancing” (Olagunju, qtd. in Lasisi 109). Notably, “music and dance have always been an important part of Yoruba culture for those living in Nigeria as well as in the Diaspora. Yoruba music and dance are used for many different occasions in life such as religious festivals, royal occasions, and entertainment” (Winn and Jacknis 26). In Rotimi's *The Gods Are Not to Blame*, this element is expressed.

[CHIEFS come forward and invest ODEWALE in royal robes and crown while the TOWNSPEOPLE **dance** round him...] (emphasis mine)

[Heavy bata **drumming** bursts forth, and ROYAL BARD **dances** off to the rhythm of *ketelu*.] (emphasis mine) (Rotimi 7).

[TOWNSPEOPLE appear, carrying earthen pots on their heads. They pick up the TOWNCRIER'S tune, and dance, heading for the bush. The women haven't completely danced past when a contrasting chorus of male voices approaches from another direction. The men, all skimpily clad in bante – undershorts – appear wielding cutlasses. Drum accentuate their dance song.] (Rotimi, 17).

[ODEWALE and CHIEFS come out and happily join in the dance.] ...

[The men pay homage with the dance and hurry off...] (Rotimi 18).

The above extracted stage instructions reiterate the inseparability of dance and music from

Yoruba culture. Music and dance are forms of expressions used by the young and old, elites and commoners and cuts across all genders.

Oral Tradition

Oral tradition has to do with a people's culture, their idiosyncrasies and philosophies. This tradition is a conglomerate of their past, history, beliefs, customs, myth, folklore and all that concern the people. Oral tradition is "that complex corpus of verbal or spoken art a means of recalling the past and based on the ideas, beliefs, assumptions, attitudes and sentiment of peoples" (Adedeji 143). In other words, oral tradition is a people's spoken culture or one can also say, it is a people's verbal aesthetics.

Oral tradition is the vast field of knowledge through which cultural information and messages are transmitted verbally from one generation to another. It is the complex corpus of verbal arts created as a means of recalling the past. Sometimes oral tradition is used interchangeably with folklore or elements such as language and belief systems that are shared by a group; what gives a community its cultural and national identity. In contemporary usage, oral tradition or folklore means popular and group-oriented expressions of culture. (Akinyemi 27)

Categorized among the Yoruba oral traditions are the arts of praise singing or praise chanting, folklore and story-telling, incantations and evocations as used in Rotimi's *The Gods Are Not to Blame*. As musical as it might be, praise singing or praise chanting exist as a distinct element of Yoruba culture. Existing in various forms, chants are used for the purpose of praise singing, morning, warning and correction, paying homage, etc. Chants make use of vocal and monophonic style of singing. It may be accompanied with musical instruments too. In the Yoruba culture, the aesthetic essence is derived in the use of tonal inflections and, smooth and sonorous command and mastery of language. Chants are used to praise kings in the palace, important personalities or eulogize any person at all. Surprisingly, not only humans are eulogised in Yoruba culture. The Yoruba people also understand the praise names of animals (wild and domestic), tress, and rivers among other inanimate things. The common practice of this is known among the local hunters who have to perform some rituals either before killing a game or after. Rotimi makes use of the palace praise singer – the ROYAL BARD to note this aspect of the Yoruba culture that is predominantly existent and practiced till date in palaces.

ROYAL BARD: There are kings and there are kings:

King is greater than king.
It is not changing into the Lion that is hard,
It is getting the tail of a lion.
Odewale, King, son
of Ogundele,
you will last long to rule us:
kolanut lasts long in the mouths
of them who value it!

*[Heavy bata drumming bursts forth, and ROYAL BARD
dances off to the rhythm of kutelu] (Rotimi 7).*

ROYAL BARD: There are kings and there are kings
if you mean to hurt our king
you will fail
the lion's liver is vain wish
for dogs.

[Drums.]

Ehn ... whoever thinks that he can
rule better than our king,
let him first go home and
rule his own wives
then he will know how hard to rule
is hard. Meat that has fat
will prove it by the
heat of fire!
...

An eagle does not go to the market-place
unless there is something there.

Odewale, King, Father of us all
went to the town today
to see his seek people.

Odewale, King, owner of strength,
you have had too much greeting from me;

[Pushes ODEWALE gently aside, and faces OJUOLA.]

Make way, I pray, let my greeting also
touch your wife.

*[In appreciation, ODEWALE pastes some cowries on the forehead
of the BARD and drummers.]*

Ojuola,
Queen, daughter of Oyenike,
You and your husband –
two parts of the same
calabash split equal
by the gods. Indeed,
what is the difference between the right ear
of a horse
And the left ear of that same
horse?
Nothing. (Rotimi 36 - 38).

To win the favour of the person which may result into gifts of money, clothes, women for wives,

or other possessions, the praise singer does not merely sing, he/she makes sure to understand the personality he/she is praising, and to sink it down his nerves, he introduces the mention of his cognomen and recounts the valorous and good acts of the person travelling down the history lane to speak well of the personality's lineage. Among the Yorubas, "these bards sing or chant in honour of the kings and they also announce and honour important guests to the palace by drumming or piping the names and attributes of such guests as they enter into the palace" (Akinyemi 90). In times of trouble and turbulence, the lyrics sung are those of encouragement, reminding the leader of the good records that have been kept by his forebears. When the atmosphere is light, the chanter chants praises and jests. He also flatters. Although, only the good accounts of the people being praised are sung, even when such personality is popular with tyranny. This partly explains the loyalty of the people to their leaders.

Oriki in Yoruba means cognomen. It is an important aesthetic element of the Yoruba oral tradition and element of the Yoruba culture. *Oriki* "is felt to encapsulate the essential qualities of entities...The evoke subject qualities, go to the heart of it and elicit its inner potency. They are a highly charged form of utterance. Composed to single out and arrest in concentrated language whatever is remarkable in current experience, their utterance energises and enlivens the hearer" (Barber 12).

Chants are used as instruments of placation of angry people or gods to calm their anger. Just as with music, chants among the Yoruba are of various types and can be used for different purposes such as celebration of the dead, invocation, evocation, as ode, necromantic purposes, inspiration, etc. There are various patterns of chanting in the Yoruba culture and this suggests the types and categories that we place these chants. These chants serve as historical documentary instruments from which the Yoruba people can travel back in time and history. Some of the different types of chants that we have include: *ewi*, *rara*, *ijala*, *ekuniyawo*, *ogede*, *ofo*, *ayajo*, etc. The artists who perform these oral arts are often referred to as *Akewi*. However, Rotimi uses the English language for praise chants of the bard; it is important to note that, the Yoruba oral tradition uses the Yoruba language and in fact, thrives and is more appreciated at the creative use of the language. The dexterity in language use is one of the aesthetic appeals that serve as cultural condiments of the Yoruba. It is a fact to state that, language plays a huge, if not the most important role, in Yoruba oral tradition. First and imperative is the understanding of the language itself. The tonal inflections, variations, contexts, stress, etc. all must be considered in Yoruba linguistics. For example, there are basically three tonal variations in the Yoruba language. The first is known as *dò*, the second as *re* and the third, *mí*. The *dò* tone is the lowest sounding/inflected tone while the *mí* tone is the highest sounding/inflected tone. The *re* tone sounds in between the *dò* and *mí* tones.

Thus, words are pronounced and coined based on the appropriate tones. In written Yoruba, there are different tonal markings to these tones. As indicated, the marking for *dò* is a leftward-tilting stroke and the marking for *mí* is a rightward-tilting stroke. The *re* tone is identified by no markings at all.

DÒ RE MÍ

While some words may have similar spellings, they may have dissimilar meanings and pronunciations. For example, the word *Ogun*, may have more than five different meanings when marked and/or unmarked. This therefore makes language understanding and pronunciation, essential and in fact, obligatory in Yoruba oral tradition.

Story-telling also falls under Yoruba oral tradition and the cultural aesthetics umbrella. Rotimi employs the aesthetics of story-telling in *The Gods Are Not to Blame*. As a common tradition among the Yoruba people, the elderly ones often sit the children down and tell them different stories most of which go beyond entertainment but with undertone of didacticism. Some of these stories which are mostly told in the evening before bed time, sometimes outside the house under the moon light or at other leisure hours of the day, engage the children in singing short songs of warning or other short repetitional verses/lyrics.

OJUOLA: The song goes like this:

Onikulukunjeje, ewure, ewure, ewure,

Onikulukunjejeaguntan, aguntangboloji,

Olurombinjejeomore, omoreaponbiepo,

Olurombi join-join, iroko join-join.

[To children.] Now, sing the chorus with me everyone.

[They sing.] Olurombi o join-join, iroko join-join etc. (Rotimi 36).

The excerpt above can be interpreted in English as the mistake made by *Olurombi* (a woman) by vowing her beautiful daughter to *Iroko* (a totemic deity) instead of goats and sheep as done by other people. OJUOLA teaches the children the song after telling them the story of *Olurombi* – a common folktale in the Yoruba culture that warns people of vowing blindly or thoughtlessly, not allowing their present situation to becloud their sense of reasoning in decision making, and learning from others. As earlier explained, *Olurombi* vowed her daughter as payment

for a request from *Iroko*. When the time for her to pay her price came, after *Iroko* had granted her request, she was reluctant to let go of her daughter. She resorted into begging *Iroko* but *Iroko* insisted on their agreement. There are many other tales like this in the Yoruba culture. They all enrich and form parts of the aesthetics of the culture.

Proverbs and Wise-sayings

Proverbs are words with deep sub-textual meanings which may be reproof or critical, appraisal or exonerative, etc. Proverbs are used to impart knowledge and establish values. They are often underlaid with stories and history that are compressed into a pregnant statement. They are connotative rather than denotative. Among the Yorubas, proverbs are known as *owe*. In this writer's own interpretation, the word *owe* could be translated or interpreted as 'the one who wraps it'. Thus, proverbs are nuclear words around which many other words are wrapped or woven or hidden. To get the real meaning therefore, one must dig through the outer fabrics, unwrap, unravel, decode and reach for the yoke. In the case the surface words or expressions are taken as the real intentions, this is tantamount to misunderstanding or misinterpretation or misconception. Proverbs are integral parts of the day-to-day Yoruba communication. As cream is to coffee, and icing to cake, so are proverbs to Yoruba statements. They are like sweeteners of the Yoruba language and a way to compress conversations. Establishing the qualities of culture and celebrating Africanness, proverbs and wise sayings are inseparable from Yoruba culture. Finnegan extrapolates that, a proverb is "a saying in more or less fixed form marked by shortness, sense and salt and distinguished by the popular acceptance of truth tersely expressed in it" (qtd. in Adegboye 15). Among the Yoruba people, it is acceptable for the elderly ones to speak proverbs in a gathering but this is not applicable to the young ones, especially when in a gathering with elders. Exceptions are when they are within their peers. When a young one finds him/herself to have used a proverb where the elderly ones are, he/she must apologize. If not, it will suggest the meaning that such a young person is equating himself in knowledge and experience to the elderly ones. In the Yoruba language however, proverbs are used in different contexts and circumstances, and they are meant for different purposes. For example, there are proverbs related to moral philosophies, patriotism, relationship, business, leadership, parenting, environment, spirituality, trees, animals, etc. For instance, the Yoruba proverb that says *ere ki laja nb'ekun se?* (the Tiger and the Dog are not playmates), is used to establish class and seniority. Thus, the person who speaks this proverb is saying, he is too big to rub shoulders with the other subject in the discussion. It is important to note that, proverbs are not spoken without cause. Rather, they are used to rebuke, sound notes of warnings, encourage, persuade, instil discipline, teach, etc. As an element of Yoruba cultural aesthetics, proverbs are included in the dialogues of Rotimi's *The Gods Are Not to Blame*.

ODEWALE: ... he who pelts another with pebbles
asks for rocks in return. (Rotimi 7).

The interpretation of the above is based on the attack of the people of *Ikolu* who lunched their first assault at the *Kutuje* people. Since they have called for trouble, they should be ready to have it in full measure even beyond what they bargained for. This is a direct proverb. The Yorubas usually compare such situations as this to a child who lifts his little hand to beat an adult; such child will get a heavier blow in return and it would be from a bigger hand. Thus, it is a warning for people to always size up their opponents and make sure they pick up their own match in a fight or settle their differences amicably.

SECOND CITIZEN: When the head of a household dies, the
house becomes an empty shell. (Rotimi 9)

The above proverb as the Yoruba people have it is, *baale ile ku, ile d'aboro*. Thus, when the person saddled with a responsibility fails to deliver, or is not available or found wanting, there is always trouble and an aura of desolation. At this juncture, the head of the house is like the core or centre which holds other arms in place. When the core is corrupted or unavailable, the arms will lose hold and things will be in disarray. The proverb emphasises the importance of the men in the family or society. In the Yoruba culture, men are the heads and chief administrators of families, groups, or villages. They are the leaders who ensure that day-to-day activities run, and things are in order. They provide the basic needs of the family and check the excesses of the children and the wife or wives. The men are defenders too. They offer protection to the family. When they are available, the family or village feels safe and rest assured that they will be protected from external aggressors. In the play, the citizens of *Kutuje* express their grievances. Since ODEWALE is their king, they see him as the one who should be accountable and held responsible for whatever happens to the people. Now that there is trouble in the land, he must answer.

THIRD CITIZEN: When the chameleon brings forth a
child, is not the child expected to dance? (Rotimi 9).

In the same vein, the citizens believe they have done their part in making ODEWALE king and they cannot act for him. He is expected to behave as the king that he is and perform the duties

expected of him. As said in Yoruba language, *alagemo ti bi'mo re, aimoojo dowo'e*. There are limits to which one can be assisted (spoon-fed) until he is left alone to carry on. Also, the Yorubas believe that everyone has a responsibility or role to play in the society. As there are roles to be played by the leaders, so there are for the followers. The citizens of *Kutuje* make ODEWALE understand that, he has been enthroned and accorded the respects due a king; therefore, he must also rise up to his duty of protecting the people and finding a solution to their problem.

ADEROPO: It is said that the secrete of a home should be
known first to the head of the home...

ODEWALE: ... a cooking-pot for the chameleon
is a cooking-pot for the lizard! (Rotimi 19).

The above proverbial dialogue between ADERPO and ODEWALE show that the duo is in a disagreement with an idea. While ADERPO wants to conceal the message he has brought from Ile-Ife, ODEWALE on the other hand wants it spilt. He insists the message should be delivered openly. In ADERPO's proverb, he tries to establish that, one must give honour to whom it is due. In Yoruba culture, it is dishonourable for the head of the house to be bypassed when an information is to be passed to the family. The head of the house or, the village head must hear the matter first, then he would decide how to deal with it. Sometimes, he may decide to keep the message from others, due to its sensitivity. For example, when a stranger comes into a village for the first time, he is expected to touch down at the house of the village head first, after which he may continue on his mission in the village. ODEWALE's response proverb is an advocacy for equal rights among the citizens. Hence, there should not be preferential treatment in any situation.

ODEWALE: ... When the
frog in the front falls into a pit, others behind take
caution...
When crocodiles eat their own eggs, what will they
not do to the flesh of a frog?
...

ODEWALE: All lizards lie prostrate: how can a man tell
which lizard suffers from bellyache? (Rotimi 23).

Suspicious of the death of the former king – ADETUSA, ODEWALE expresses himself above with these proverbs firstly, about using other people who have worn the same crown that he wears as examples. Believing that he is not a citizen of *Kutuje*, so, they would not spare him if they could harm even the former king who was a son of the soil. In ODEWALE's first proverb above, he makes us know that, we navigate life by learning from the mistakes of others. The animals mentioned in the three proverbs are personifications of humans; we must learn from their mistakes of others. The second proverb means, anyone capable of harming their own kin, would do worse to strangers. The third proverb expresses the mystery of human minds. The contents and intentions of a man's mind are only known to himself. ODEWALE therefore connotatively says that, the killer of the former king and plotter of evil against the throne is among the people of *Kutuje* themselves. He reveals that everyone is a suspect because, it is difficult to tell the evil man by merely looking at his appearance.

ODEWALE: ...

When

The wood-insect

Gathers sticks

On its own head it

Carries

Them (Rotimi 72)

The last words of ODEWALE as above are yet another proverb that means, when an evil person plots evil, the effects always boomerang against him. The proverb warns against doing evil or conceiving bad intentions. ODEWALE was busy throwing tantrums and causing fuss among the people. Unknown to him, he was digging his own grave. He finds out in the long run that; he is the one guilty of the crime of killing the former king and causing the land of *Kutuje* to be plagued. However, he already swore by *Ogun* – the god of iron and war what the lot of the killer would be. The play is loaded with many more proverbs and wise sayings.

Language

Language is the medium of expression that is used for communication among a people. Languages classify a people. It gives them sense of recognition and belonging. It forms a part of their culture and identity. Language is not just what is said, it is ideological and philosophical. Regarding language, McWhorter in his book (The Story of Human Language Part I) extrapolates that, "language is more than words; it is also how the words are put together – grammar...by

language, we do not mean solely words, but the grammar that we use to put them together to produce utterances that reflect our lives, experiences, and environment, as well as enable us to affect people and events around us” (McWhorter 3 - 4).

Rotimi in *The Gods Are Not to Blame*, employs the concept of multilingualism with the English language dominating. However, it is impossible for him not to have employed the Yoruba language at all. This further reiterates the inseparability of the Yoruba language from the culture.

OJUOLA: The song goes like this:

Onikulukunjeje, ewure, ewure, ewure,
 Onikulukunjejeaguntan, aguntangbolojo,
 Olurombinjejeomore, omoreaponbiepo,
 Olurombi join-join, iroko join-join.

[*To children.*] Now, sing the chorus with me everyone.

[*They sing.*] Olurombi o join-join, iroko join-join etc (Rotimi 36).

TOWNCRIER:

O ya	Come round everybody
E je k’alo	Let us all go, into the bush
E m’adal’owo, e gbe	Get your cutlasses
koko	get cooking pots
igboya, igboya.	get ready for work.

Ewe gbogbol’ogun	All herbs are medicines
Ogungbogbol’ewe	all medicines herbs
O ya	so, come round everybody
E je k’alo	let us go
E m’adal’owo, e gbe	into the bush.
koko	
Igbo ya, igboya.	

At'onile, at'alejo	Landlord get up, Guests, join in too
At'omode o, at'agba	Everyone, young and old
Igbo ya, igboya.	into the bush (Rotimi 17).

In a few places, Rotimi spices the play with the Yoruba language. As an important cultural element, the play will not only be devoid of Africanness but also be culturally bare and dry without the introduction of the Yoruba language. Undoubtedly, language is an aesthetic element that cannot be jettisoned.

Believe in Local Herbs and Medicine

Part of the cultural constituents of the Yoruba people is, believe in local herbs and medicine. They believe in the physical and the metaphysical healing that can be derived through the use of these local knowledge. Along with their dependence on the supernatural powers which has to do with the recognition of the existence of deities in the Yoruba pantheon of gods, they also strongly believe that the possession of the adequate knowledge in the combination of the correct *ewe* (leaves) and *egbo* (roots), *epo igi* (tree backs) among other things, can result into the healing of the physical body from illnesses and diseases. While there are specialists who are known for rendering special assistance to people in this area, the average Yoruba man also knows one or two combinations of herbs for the most common ailments. "Since the dawn of time, leaves, fruits, seeds and roots of plants were selected beneficial for the maintenance of health and cure of the ailments man suffered from. Yoruba doctors have an impressive store of knowledge on a wide range of plant species. These plants are often used in a similar way to medications provided by western doctors" (Awojoodu and Baran 130).

It can therefore be said that, "the close examination of the nature of the Yoruba traditional medicine, according to some of the available literature and the practices in the society, makes it reasonable to conclude that Yoruba traditional medicine is also immersed in their cultural beliefs, which includes the belief in the supernatural powers" (Taye 74). In the light of this, examples abound in Rotimi's play supporting the above submissions on the Yoruba belief in the use of herbs and local medicines for cure and healing.

ODEWALE: Yes I know. But what have you done about it, I

ask...you cannot go into the bush and cut herbs to boil for your children to drink...

SECOND WOMAN: Your highness ... I have tried, in my own house, I have tried ... I boiled some herbs, we drank them, yet sickness remains. (Rotimi 12 - 13).

No doubt, ODEWALE knows the use of herbs is the usual thing to do, and so he asks the people about it. Because of the belief in the supernatural powers behind the use of these herbs, they are believed to readily work when administered but the responses of the SECOND WOMAN and THIRD WOMAN shows that they truly have tried as is the tradition but there is more to the illness.

ODEWALE: What herbs did you boil?

SECOND WOMAN: *Asufeeijeje* leaves –

ODEWALE: Y-e-s.

SECOND WOMAN: Lemon-grass, teabush, and some limeskins.

ODEWALE: That's good. And nothing happened?

SECOND WOMAN: I and my household drank the medicine, yet we do not get better, my lord.

ODEWALE: For how long did you boil it?

SECOND WOMAN: As soon as it boiled, I put it down.

ODEWALE: No, no. You must boil it longer, woman, longer, so that the medicines in the herbs can come out in full spirit to fight the sickness. Boil it longer.

THIRD WOMAN: I boiled mine longer – a long time. I even Added *dogo-yaro* leaves.

ODEWALE: And how does the body feel?

THIRD WOMAN: Not as well as the heart wishes, my lord.

ODEWALE: ...Keep on drinking the medicine; one day you will see change. Patience. (Rotimi 13 - 14).

From the extracted dialogues above, it is evident that, there are specific plants for specific cures. Also, there are ways to go about the preparation and the dosage of the herbs. The combination of the right roots and leaves bring about the expected result. When there is no health improvement from the use of these herbs, the Yoruba people resort to consultation with the specialist, perhaps there are some other recipes not known to the common man or there might be need for the metaphysical to be involved. Deities are associated with specified responsibilities. Some are known for healing. *Osanyin* for example possesses special knowledge in the use of plants and roots. Babalola, also notes that, *Obatala* is the “creator and healer of humans...custodian of *Ifa* Oracle...he cures illness and deformities. His priests are the herbalists (*babalawos*)” (qtd. in Borokini and Lawal 25). Thus, this practice is one of those that give the Yoruba culture its aesthetic flavours that it is known to possess.

It can be rightly understood that, song and dance, oral tradition, proverbs and wise-sayings, language, and the use of local herbs and medicine, are inextricable aesthetic elements of Yoruba culture. These elements work together and enhance each other. For example, it is not possible to sing Yoruba songs, speak Yoruba proverbs, explore the Yoruba oral tradition or make effective use of local herbs and medicine without good understanding of the Yoruba language. Also, communication in the Yoruba language without the use of Yoruba proverbs or wise-sayings, will not be complete or effective enough. Thus, all of these elements contribute to the aesthetic and cultural richness of Ola Rotimi’s *The Gods Are Not to Blame*.

Conclusion

Ola Rotimi’s *The Gods Are Not to Blame* stands as a cross-cultural literary piece by which Rotimi demonstrates intercultural possibilities. By the adaptation of Sophocles’ *Oedipus the King*, we are able to understand the interplay of cultures and the existing culture universals in the Greek and Yoruba cultures. Apart from documentation of history and cultural preservation, Rotimi’s *The Gods Are Not to Blame* positions playwriting as a tool by which other cultures can be interacted with, studied and understood. Just as William Shakespeare’s plays accentuate the British cultural identity, and Efuia T. Sutherland’s plays establish and promote the anansegoro tradition and Ghanaian culture, so does Ola Rotimi’s *The Gods Are Not to Blame* pontificates, documents and amplifies the cultural condiments of Yoruba culture.

The aesthetics of language, tradition, rituals, music, ceremonies, relationship, religion, myth and belief system, sanctity of life, dignity and respect, honour and many other elements of the Yoruba culture are embedded in Ola Rotimi’s *The Gods Are Not to Blame*. Language for example has been proven to transcend mere verbal or textual expressions but carries connotative and sub-textual meanings with the condiments of proverbs and wise sayings which one cannot fully explore. Rituals which are also a part of the Yoruba life come up as a result of the belief of the people in the

existence of supernatural forces controlling nature. This explains the reason baby ODEWALE is taken to the priest for the discernment of his future. That is another important culture of the Yoruba people. Important to mention among the many qualities is, the belief that death is a more preferable option to ignominy. As the Yoruba say, *iku ya j'esin lo*. Because the Yoruba people value the dignity of the human person, rather than live in shame and reproach, death becomes a better alternative. Death is considered especially when one is caught in a grievous crime or ignoble deed. Hence, the reason OJUOLA commits suicide and ODEWALE sentences himself to banishment. The thought of this has always guided the Yorubas in their behaviours, maintaining to be good, dignified, and responsible citizens. Consequently, the writer therefore suggests that, writing more plays like Rotimi's *The Gods Are Not to Blame* will do a lot in the preservation of indigenous cultures across the world.

Works Cited

- Abiodun, Femi. "Yoruba traditional music appreciation." *The Performer, Ilorin Journal of the Performing Arts*, Ilorin, Department of the Performing Arts 11 (2009): 25-35. Print.
- Adejeji, Adebayo. "Oral Tradition and the Contemporary Theater in Nigeria." *Research in African Literatures* 2.2 (1971): 134-149. Web.
- Adegboye, Olukemi. "Library Services and Literary Forms of Yoruba Oral Traditions." *Journal of Nigerian Languages and Literature*. Ed. Lawrence Olufemi Adewole. USA: Technicians of the Sacred, 1998. 12-21. Web.
- Adeola, Taiye. "Aesthetics in Yoruba Music: A Case Study of the people of Igboho." *Music and Social Dynamics in Nigeria*. Ed. Bode Omojola. The Department of Performing Arts, University of Ilorin, 2000. 43-50. Print.
- Akinyemi, Akintunde. "The Yoruba Royal Bards: Their Work and Relevance in the Society." *Nordic Journal of African Studie* 10.1 (2001): 90-106. Web.
- . "African Oral Tradition Then and Now: A Culture in Transition" *Centrepoint Humanities Edition*. 14.1 (2012): 27-51. Web.
- Awojoodu, O., and Baran, D. "Traditional Yoruba Medicine in Nigeria: A Comparative Approach." *Bulletin of the Transilvania University of Brasov* 6.51 (2009): 129-136. Web.
- Barber, Karin. *I could Speak Until Tomorrow Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town*, London: Edinburg University Press, 1991. Web.
- Borokini, Temitope., and Lawal, Ibrahim. "Traditional Medicine Practice Among the Yoruba People of Nigeria: A historical Perspective." *Journal of Medicinal Plant Studies* 2.4 (2014): 20-33. Web.
- Charles, Uji., and Justin, Awuawuer. "Towards the Theories and Practice of the Dance Art." *International Journal of Humanities and Social Science* 4.4 (2014): 251-259. Web. 10 Jan. 2023. Web.
- Elena, Grishaeva. "Multiculturalism as a Central Concept of Multiethnic and Polycultural Society Studies." *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 7 (2012): 916-922. Web.
- Eseagwu, Oyenike. "The Aesthetic Appreciation of African Ceremonial Costume." *The Performer, Ilorin Journal of the Performing Arts* 10 (2008): 189-195. Web.
- Imam, Mohammed-Kabir. "Cultural Aesthetics and Aesthetic Motif in the Production of Emmy

- Idegu's 'The Legendary Inikpi.' An unpublished research project from department of theatre arts, Kogi State University, Ayingba. 2008. Print.
- Jan van der Borg., and Antonio, Russo. *The Impact of Culture on the Economic Development of Cities*. European Institute for Comparative Urban Research, Erasmus University Rotterdam, 2005. Print.
- Jens-Martin, Eriksen., and Frederik Stjernfelt. "Culturalism: From Idea to Unconscious Presupposition." *Sociologija* (2010): 360-376. Web.
- Kofoworola, Ziky. *Rhythms of Truth: An Interdisciplinary Approach to Knowledge*. Ilorin, Performing Arts Department, University of Ilorin, 2015. Print.
- Lasisi, Sekinat. "Traditional Music in Nigeria: Example of Ayinla Omowura's Music." *Developing Country Studies* 2.10 (2012): 108-118. Web.
- McWhorter, John. *The Story of Human Language Part I*. The Teaching Company, 2004. Web.
- Mullen, Nicole. *Yoruba Art and Culture*. Eds. Liberty Marie and Ira Jacknis. California: Hearstmuseum. Berkeley, 2014. Web.
- Nwoko, Demas. "Search for a New African Theatre." *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*. Ed. Yemi Ogunbiyi. Lagos: Tanus Books Limited, 2014. pp. 567-587. Print.
- Olajubu, Oyeronke. "African Culture and Science in Dialogue." *African Culture, Modern Science and Religious Thoughts*. Ed. Dopamu Adelumo. Ilorin: African Centre for Religions and Sciences, 2003. pp. 290-303. Print.
- Rotimi, Ola. *The gods are not to blame*. University Press Plc, 1990. Print.
- Taye, Oyelakin. "Yoruba Traditional Medicine and the Challenge of Integration." *The Journal of Pan African Studies* 3.3 (2009): 73-90. Web.
- Ukala, Sam. "Challenges of Nigerian Cultural Revival in the face of Modernity." *Culture, Identity and Leadership in Nigeria*. Eds. Dandaura Emmanuel., and Adeoye AbdulRasheed. Ibadan: Kraft Books Limited, 2010. pp. 49 - 59. Print.
- Yerima, Ahmed. "An Appraisal of the Nigerian Cultural Policy." *Culture, Identity and Leadership in Nigeria*. Eds. Dandaura Emmanuel., and Adeoye AbdulRasheed. Ibadan: Kraft Books Limited, 2010. pp. 37 - 48. Web.
- Zettl, Herbert. *Sight, Sound Motion: Applied Media Aesthetics*. New York: Wadsworth Publishing Company Inc, 1973. Web.

Webliography

“Ola Rotimi” *Wikipedia*, 6 Nov. 2016, en.m.wikipedia.org/wiki/Ola_Rotimi. Web.

ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Kökler Üzerine Bir Performans Denemesi: *Ben'den Evvel*

Gizem Gürer Arslan | Lecturer | Bilkent University

gizem.gurer@bilkent.edu.tr

Anahtar Kelimeler:

kökler,
tiyatro,
performans,
tiyatrallık,
performans sanatı.

Makale Bilgileri:

Geliş : 25.11.2023

Kabul : 14.12.2023

Kaynak Gösterme Rehberi:

Gürer Arslan, Gizem.
“Kökler Üzerine Bir
Performans Denemesi:
Ben'den Evvel.” *ETKİ:
Journal of Literature, Theatre and
Culture Studies*, vol. 3, no. 2,
2023, pp. 48-65.

Özet

Bu çalışmada, tiyatro yönetmeni ve teorisyeni Jerzy Grotowski'nin “Sen Birinin Oğlusun” makalesinden esinlenerek kurgulanmış, 2016-2017 ve 2017-2018 tiyatro sezonlarında Ankara'daki çeşitli sahnelerde gerçekleştirilmiş *Ben'den Evvel* performansının teorik ve pratik analizi yer almaktadır. Sözü edilen performansın temel ekseninde yıllardır aile içinde söylenegelen, kendimizden yaşça büyük aile bireyelerine ait öykülerin, sonraki kuşaklara aktarımında tiyatro ve performansın bir araç olarak kullanılıp kullanılamayacağı düşüncesi yer almaktadır. Sahnede seyircinin salona alınıp yerleşmesini beklerken nostaljik bir dekor içindeki masada oturan dinleyici-oyuncu masadaki saati kırk beş dakikaya ayarlayarak performansı başlatır. Daha önceden bilgilendirilmiş olan seyirciler gönüllülük esasına göre sahneye çıkıp içinde kendilerinin olmadığı, tamamen aile büyüklüğü tarafından kendilerine anlatılan kökenlerine ait aile öykülerinden birini sahnede onu dinlemekte olan ve performans boyunca hiç konuşmayan dinleyici-oyuncuya anlatır. Bu anlatımı aynı zamanda salondaki seyirciler de eş zamanlı olarak izlemektedir. Bu performans denemesi, varoluşu gereği gündelik gerçeklik ve kurmaca arasındaki bir eşikte yer alan tiyatrallık, seyir, rol, performans kavramlarının farklı kullanımları aracılığıyla sorgulandığı bir sahnelemedir. Sahne üzerinde, gündelik gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırın bir anlamda kendisine gönderme yapılarak netleştirildiği, öte yandan anlatıcının performansının geçmiş ve bellek aracılığıyla temsili bir nitelik kazanması ile bu sınırın yeniden bulanıklaştığı, geçişken bir deneyim alanı oluşması amaçlanır. “Nesilden nesile kültür aktarımı” üzerinden de biçimlenen bu çalışmada, tiyatro ve performans sanatının bir arada yer aldığı disiplinlerarası bir çalışmayı hedeflenmiştir.

E T K İ	
ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

An Experimental Performance about the Origins: *Before I*

Gizem Gürer Arslan | Öğretim Üyesi | Bilkent University
gizem.gurer@bilkent.edu.tr

Abstract

This study includes the theoretical and practical analysis of the *Ben'den Ev'vel* (Before I) performance, which was inspired by theater director and theorist Jerzy Grotowski's article "Tu es le fils de quelqu" (You Are Someone's Son) and performed on various stages in Ankara during the 2016-2017 and 2017-2018 theater seasons. The main axis of the performance in question is the idea of whether theater and performance art can be used as a tool in transferring the stories of older family members, which have been told in the family for years, to the next generations. While waiting for the audience to be taken into the hall and settled in, the listener-actor, sitting at a table in a nostalgic decoration, starts the performance by setting the clock on the table to forty-five minutes. The audience, who have been previously informed, come on stage on a voluntary basis and tell one of the family stories of their origins, which they do not include themselves, but are told to them by their family elders, to the listener-actor who is listening to him on the stage and does not speak at all throughout the performance. The audience in the hall also watches this narration simultaneously. This performance essay is a staging in which the concepts of theatricality, spectacle, role and performance, which exist at the threshold between everyday reality and fiction, are questioned through different uses. The aim is to create a transitional field of experience on the stage, where the boundary between daily reality and fiction is clarified by referring to itself in a sense, and on the other hand, this boundary becomes blurred again as the narrator's performance gains a representative quality through the past and memory. In this study, which is also shaped by the "transmission of culture from generation to generation", an interdisciplinary study is aimed, which includes theater and performance art together.

Keywords:

origins,
theatre,
performance,
theatricality,
performance art.

Article History:

Received : 25.11.2023

Accepted: 14.12.2023

Citation Guide:

Gürer Arslan, Gizem.
"Kökler Üzerine Bir
Performans Denemesi:
Ben'den Evvel." *ETKİ:
Journal of Literature, Theatre and
Culture Studies*, vol. 3, no. 2,
2023, pp. 48-65.

Giriş

Son yıllarda çağdaş sanat alanında yaşanan paradigma değişimleri, her sanatın artık sadece kendi tarihsel bağı ya da kendine ait kuralları ile değil, başka sanatlarla ilişkileri ya da farklılıkları üzerinden de tartışılmasına yol açmıştır. Böylece çağdaş sanat uygulamaları gittikçe disiplinlerarası bir hale gelmiştir. Tiyatro uygulayıcıları, artık türleşmiş bir sanat olan performans sanatı, görsel sanatlar, teknoloji ve medya gibi diğer disiplinlerle işbirliği yapmaya başlamış ve bu vesile ile tiyatronun has mekanı olan sahneyi diğer disiplinlerin de uzamı haline getirmiştir. Disiplinlerarası bu çalışmalar; yeni dramaturjiler, yeni temsiller, yeni alımlamalar ve deneyimler yaratmıştır (Kattenbelt 20).

Bu çalışmada benzer şekilde iki farklı sanat türü gibi görünen tiyatro sanatı ile performans sanatı üzerine bir tartışma yürütülecektir. Bu tartışmanın kaynağı 2016-2017 ve 2017-2018 tiyatro sezonlarında Ankara'nın çeşitli mekanlarında tasarımcısı ve sahne üzerindeki icracısı olarak gerçekleştirmiş olduğum *Ben'den Ev'vel* performans denemesidir. Bahsi geçen ve birbirinden farklı görünen bu iki disiplinin sınırları, bulanıklığı ya da işbirliği vücuda getirilmiş araştırma (embodied research) metoduyla doğrudan pratik olarak deneyimlenmiştir. Teorik tartışma doğrudan uygulayıcı tarafından gerçekleştirilen sahne pratiğinden üretilmiştir.

Özellikle İkinci Dünya Savaşı etkisi ve 1960'larda tüm dünyada başlayan sosyal ve politik değişimler, sanatlarda bir dönüşüm süreci yaşanmasına sebep oldu. Sanat eseri ve alımlayıcısı arasında yaklaşma yaratan bu süreç, sınırların bulanıklaşması ya da tamamen ortadan kalkması gibi yeni bir alımlama estetiği yarattı. Erika Fischer-Lichte'nin "performatif dönemeç" olarak adlandırdığı bu süreç, tüm sanatlarda oluşan yansımalarının yanı sıra, tamamen yeni ve özgün sanat biçimleri ortaya çıkardı (Fischer-Lichte, 2009:2). "Performans sanatı" adı verilen yeni bir sanat dalı da tam bu zamanda, artık kendine has özellikleriyle yeni bir tür olarak anılmaya başlandı. Sanatın hayattan ayrılamayacağını ve belirli alanlara hapsedilemeyeceğini öneren bu yeni sanat dalına giden yolda en önemli adım Allan Kaprow'un 1959 yılında başlattığı *Happening* eseriyle isimlenmiş happening etkinlikleridir. *Happenings*ler sanatçı ve seyirci etkileşiminin birçok farklı medyum kullanılarak değiştirilmesi ile başlamıştır. Ardından John Pollock'un *Action Painting* olarak anılan, resim sanatını seyirci ile birlikte *şimdi ve burada* gerçekleştiren, fırça kullanmadan sadece insan bedeni ve boyayla tuvaler üzerine yapılan canlı bir performansa dönüştürme etkinliği de performans sanatının türleşmesinde önemli bir kavşak olmuştur. Müzik alanında ise John Cage, 1952 yılındaki *4'33* adlı performansında piyano başında nota kağıtlarının çevrilmesi ve konser alanındaki seyirci sesleri dışında başka bir ses barındırmamasıyla müzik ve performans sanatı alanında çığır açmış, böylece eser ve seyirci arasında yepyeni bir ilişki biçimi yaratmıştır. Performans sanatı alanında en radikal çalışmalarıyla bilinen Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç ise kendi bedeni üzerinde yaptığı

performanslarla insan bedeninin fiziksel ve psikolojik sınırlarını zorlamıştır. Kendisini “performans sanatının büyükannesi” olarak tanımlayan Marina Abramoviç, çoğunlukla otobiyografik öğeler içeren eserler üretmiştir. Performans sanatı çerçevesi altında değerlendirilebilecek olan bedene ve materyallere müdahaleler, ses parçaları, video çalışmaları, enstalasyonlar, fotoğraflar, solo performanslar ve hem iş hem de özel hayattaki, sonradan da ayrılıkları ile gündeme gelen partneri Ulay (Uwe Laysiepen) ile yaptığı ortak performanslar ürettiği eserlere örnek olarak verilebilir. Performanslarında çoğunlukla kendi Balkan köklerinin, aile hikayelerinin ve çocukluk hatıralarının izleri görülen Abramoviç, birçok performans sanatçısına da ilham kaynağı olmuştur (Richards 1).

2010 yılında New York'taki MOMA (Museum of Modern Art) sanat galerisinde çok ses getiren *The Artist is Present* performansı sanatçının mevcudiyeti üzerine yaptığı önemli çalışmalardan biridir. Performansın mekanında, müzenin ortasına kurulan sade bir masa ve karşılıklı iki sandalye vardır. Sandalyelerden birinde uzun elbisesiyle Abramoviç oturmaktadır. Onu yakından görmek için sıraya girmiş olan kalabalık seyirci grubu içinden bir kişi Abramoviç'in karşısına oturur ve sanatçıyla sessiz bir diyalogu deneyimler. Abramoviç ve karşısına oturan seyirciyle birlikte yoğun duygusal anlar yaşamakta ve ardından seyirci sandalyeden kalkıp gitmektedir. Sandalye boşalınca kalabalık seyirci topluluğundan yeni bir kişi daha gelip yine aynı performansı deneyimler. Performans yaklaşık üç ay sürmüştür. Performansa günde sekiz saatten toplam 850.000 ziyaretçi katılmış, içlerinden 1000 kişi de sanatçı ile karşılıklı sessizce oturma deneyimi gerçekleştirilmiştir.



Fotoğraf-1: The Artist is Present performansına katılan bazı seyirciler. (Kaynak: MOMA websitesi)

Bu noktada performansın adına da kaynaklık eden “sanatçının mevcudiyeti” kavramı önemli bir tartışma konusudur. Abramoviç yaklaşık elli yıldır bu alanda üretim yapan sansasyonel ve popüler bir sanatçıdır. Müzeye gidip sadece Abramoviç’i yakından görmek bile birçok insan için heyecan vericidir. Dolayısıyla bu açıdan sıradan bir popüler kültür etkinliği olarak değerlendirilebilir. Fakat performans esnasında varlığı ile seyirci üzerinde yaratmış olduğu yoğun zuhur, seyirci için sadece popüler bir sanatçıyı görme heyecanının ötesindedir. Abramoviç yıllarca zihin-bedenini (mindbody) bir laboratuvar gibi kullanmış, artık kendi üzerinde insanın sınır noktalarını deneyimleyen ve bu açıdan varlığı ile kendinde de bir tarih taşıyan bir figüre dönüşmüştür. Bu performansa olan ilgiye ve karşılaşmalardaki yoğun duygulara kendisinin de şaşırdığını belirten Abramoviç, insanların birbiriyle temas etmeye muazzam bir şekilde ihtiyaç duyduklarını belirtmiştir (Moma).

Ben’den Ev’vel’in üretiminde Abramoviç’in *The Artist is Present* eseri ilham verici olsa da benzer örüntüler başka performans sanatçılarında ve örneklerinde de görünmektedir. Örneğin yine kendi bedeni üzerinde çarpıcı çalışmalar yapan ve Türkiye’nin en önemli performans sanatçılarından biri olan Şükran Moral’in bir röportajında belirttiği gibi sanatçının deneyimi “nereden gelip nereye gittiğini” anlatma çabasıdır. Kendi hayatını da “delilik içeren bir biyografi” olarak tanımlayan sanatçı, performans sanatında sıklıkla rastlanan bir örüntü olarak geçmişin kendi üzerindeki etkilerinden yola çıkmaktadır (Bianet) Bu bakış, geçmiş ve aile kökenleri ile bağlarımızı hatırlamak amacı güden *Ben’den Ev’vel* performans denemesinde de görülmektedir.

Kesişen Yollar

Ben’den Ev’vel tiyatro sanatı ve performans sanatının sahne üzerinde bir arada icra edildiği bir denemedir. Doğrudan bir sahne ürünü olduğu için, teorik tartışmaya başlamadan önce performansın kurgusundan ve ortaya çıkmasına ilham veren farklı kaynaklardan bahsetmek gerekir.

Öncelikle *Ben’den Ev’vel*’de de daha önce ortak bir örüntü olarak bahsedilen şekilde sanatçının kişisel biyografisinde yer alan anıların performansın birincil kaynağı olduğu görülür. Çocukluk günlerinde yaşanan aile için sohbetler, yemek sonrası birlikte meyve yenen akşam oturmaları, bu sohbetlerdeki mandalina, portakal, elma gibi meyvelerin eve yayılmış kokuları, köyde ve bayramlarda yatak ve dolaplardan gelen naftalin kokuları, kolonya kokuları, kurmalı tavuklu saat, eski çizgili mendiller, dede köstekli saatleri, kristal şekerlik içinde rengarenk bayram şekerleri, çiçekli masa örtüleri, iki tekerlekli pazar arabası, ev içinde giyilen birbiri ile bir bütün oluşturmayan alelade kıyafetler, kadın aile üyelerinin saçlarına taktığı kalın taçlar ve plastik tokalarla toplanmış dağınık saçlar gibi birçok imge ve materyal performansın nesnelere olarak sahneden kullanılmıştır. Sahnede

kurulan masada bu nesnelerin hepsi birer geçmiş hatırlatıcısı olarak yer almaktadır. Muhtemeldir ki Türkiye'deki birçok seyirci için de bu imaj, koku ve sesler, bilinçli ya da bilinçdışı olarak algısal yeni bir deneyim yaşatacaktır.

Performansın tasarım süreci için bir diğer kesişim noktası, tiyatro eğitimi vasıtasıyla tanışılan Polonyalı ünlü yönetmen Jerzy Grotowski'nin bir pasajıdır. Grotowski çalışmalarında sıklıkla aile ve kökenler üzerinde durmuş, bunun oyunculuk sanatındaki yansımaları üzerine çalışmalar yapmıştır. *Mimesis-5* dergisinde yer alan, çevirisi Sevilay Saral tarafından yapılmış olan “Sen Birinin Oğlusun” aynı isimli makaleden alıntılanmıştır.

Sen bir serseri değilsin, bir yerden, bir memleketten, bir bölgeden, bir kır manzarasının içinden geliyorsun. Çevrende kimliği olan insanlar vardı. Uzakta ya da yakında. Bu sensin, 200, 300, 400 ya da 1000 yıl önce, ama sensin, aynı sen... İlk dizeleri söylemeye başlayan kişi bir yerden, bir mekandan birinin oğluydu. Bu yüzden, eğer bütün bunları keşfedersen, sen de birinin oğlusun (çocuğusun)... (Grotowski)

Her ne kadar performans denemesi için bir kaynak olarak gösterilen Grotowski'nin açıklaması ilgi çekici olsa da performansın Grotowski'nin en çok bilinen oyunculuk yöntemleri ile hiçbir ilişkisi bulunmamaktadır. Bu paragraf sadece fikrinsel bir esin yaratmıştır.

Ben'den Ev'vel'in yaratım sürecindeki bir diğer kaynağı ise önceki bölümde ayrıntılı olarak açıklanmış olan Marina Abramoviç'in *The Artist is Present* performansıdır. Sanatçının ve seyircinin bir masa ve iki sandalyede sessizce karşı karşıya oturması *Ben'den Ev'vel* için biçimsel bir ilham kaynağı olmuştur. Fakat *Ben'den Ev'vel*'de oyuncu-seyirci ilişkisi farklıdır. Performans sanatçısı tamamen dinleyici konumundadır ve karşısına oturan seyirci onu konuşturmaya çalışsa da asla konuşmaz. Bu durum seyirciyi epey zorlar. Bazı seyirciler sanatçıyı manipüle etmek, konuşturmak gayreti içindedir. Sanatçının yoğun bir konsantrasyon sağlamasını gerektiren bu durum ve seyirci tarafından bir eyleme zorlanması performans sanatı için sıklıkla karşılaşılan örüntülerdendir. Kurmacasına göre geçmişten bir yerden gelmiş olan, farklı bir yeri ve farklı bir rolü temsil eden sanatçı bedeni, aslında sahneye aile öyküsünü anlatmaya gelen seyirci için bir çeşit geçmişiyile konuşma deneyimi yaratır. Konvansiyonel tiyatrodaki pasif konumda olan seyirci, bu kez sahnedeki oyuncu ile yer değiştirmiş ve bir icracıya dönmüştür. Seyirci ve oyuncu arasındaki rollerin değişimi ya da sınırların bulanıklaşması da çağdaş performatif işlerde sıklıkla görülen bir stratejidir.

Performans Sanatı ve Tiyatro ilişkisi

1960`lı yıllarda tüm dünyada başlayan toplumsal ve politik değişimler gündelik hayat ve sanat arasındaki ayrımı azaltmaya başlar. Sanat eserlerinin seyirci önünde sahnelenerek üretilmeye başlandığı bu dönemde, tiyatro da performatif bir dönemeçten geçer. Fakat varlığı sebebiyle her zaman performatif olan ve canlı izleyiciye ihtiyacı bulunan tiyatronun bahsi geçen performatifleşme sürecinde geçirdiği değişim, diğer sanat dallarından farklıdır. Bu durum da yeni bir kavram karmaşasına yol açar. Bu dönemde sanatçıların kendi bedenleri üzerine yapmaya başladıkları radikal denemelerle ismini duyuran ve yeni bir sanat dalı olan “performans sanatı” doğrudan yeni bir tür olarak sınıflandırılmaya başlandı. Tiyatronun da kendiliğinden performatif bir sanat olması sebebiyle, iki sanatı birbirinden ayırmaya çalışmak için diğerine referans verme zorunluluğu oluştu. Tiyatro sanatının aktörleri de birer performans sanatçısı olmasına rağmen, türleşmiş olan “performans sanatçısı” kavramı ile başka bir türün kastedilmesi sebebiyle aradaki ayrım iyice kavranamaz hale geldi.

Her iki sanat da zaman içinde birbiriyle etkileşim kurmuş ve bazen benzer bazen de farklı sanatsal ifade araçlarını kullanarak dinamik bir etkileşim sürecine girmiştir. Gerçek zamanlı bir eylem olma, belirlenmiş bir mekanı kullanma, seyirci, sanatçı ve eser arasında özel bir deneyim ve bağ yaratma, toplumsal normlara karşı getirdiği eleştirel tavır, beden ve malzeme kullanımı gibi birçok farklı açıdan, bahsi geçen iki sanat birçok benzer özellik göstermektedir.

Tiyatro sanatı en konvansiyonel anlamıyla Avrupa merkezli, metin, rol, hikaye, dekor, ışık, kostüm, sahne gibi temel elemanları kullanan ve bir başka dünyayı sahne üzerine getirip temsil etmesiyle bilinen bir sanat dalıdır, Bu sanat dalının sahnedeki icracıları da sahne üzerindeki canlı bedenleri ile orada olan ama sahnede başka bir rol kişisini seyirci önünde canlandırmakta olan aktörlerdir (Watts 14).

Schechner`in performans tanımı ise daha kapsayıcıdır. İçinde en az bir icracı ve seyircinin bulunduğu spordan, politikaya, gündelik hayattan dini ritüellere kadar her türlü insan etkinliği bu genel performans şemsiyesinin altındadır. Dolayısıyla performans mekanla tanımlanan bir kavramdır. Schechner`e göre tiyatro sanatı da performansın metinle birleşimidir (Schechner).

Schechner`in bu genel performans tanımı içinde daha özel olarak ayırdığı iki farklı başlık bulunmaktadır. Birincisi, zaten sahne için hazırlanmış kendiliğinden sanatsal bir gösteri olan tiyatro, dans, bale ve performans sanatı gibi türler “is performance” (kendiliğinden performans)tır. Diğer sosyal, dinsel ve politik insan etkinlikleri de kendiliğinden birer sahne ürünü olmasalar da, bir performans dramaturjisi ile okunabilir. Bunlar da “as performance”tır. Yani bir “performans gibi” olan etkinliklerdir.

Schechner'in bu sınıflandırmasından yola çıkarak şunu söylemek mümkündür ki tiyatro sanatı ve türleşmiş olan performans sanatı zaten kendiliğinden sanatsal amaçlar taşıyan bir sahne/ mekan gösterisidir. Dolayısıyla her iki sanat da benzer bir yaklaşıma sahiptir.

Performans sanatı çoğunlukla metinsiz olur. Yine çoğunlukla üreticisi tarafından tasarlanan bir konsepttir ve seyirci önünde bir metne göre değil bir izleğe göre icra edilir. Seyirci yine icra eden bir bedenle karşı karşıyadır fakat bu sefer icra edenin seçili bir metinde yer alan, belirli bir karakteri canlandırması gibi bir durum yoktur. Tiyatrodakinden farklı olarak canlı fenomenal beden kendisi olarak oradadır ve sadece kendi konseptini uygular, rol yapmaz. Performans sanatçısının bedeni, metne bağlı olan ve temsil fikri üzerinden yürüyen konvansiyonel tiyatrodan farklı olarak, başka bir kurmaca dünyaya ait değildir ve fenomenal bir beden olarak hali hazırda kendisini seyirciye sunan bir beden tasarımıdır. Böylece seyirci ve sanatçı arasında özgün bir bağ oluşturulur. Aslında aynı özgün bağ kurma hedefi tiyatro sanatında da vardır ama metnin gerekliliği ile fenomenal bedenin üstü bir rol katmanı ile kaplanmış. Çağdaş tiyatro çalışmalarının kendisini daha performatif bir alanda tanımlayan yapıtları, artık fenomenal bedenin rolün kapalı dünyasına hapsolmemaya çalıştığını, role sahip olsa bile, bunu fenomenal bedeninin tüm yetkinliklerini, beden sınırlarını zorlama, materyal kullanımı, ses ve soluk gibi insan bedeninin canlılık göstergelerini sahnede *şimdi ve burada* yorumlamayı amaçlar. Bu çalışmalar tiyatronun performans sanatıyla olan bağını daha görünür kılmaktadır. Özellikle Lehmann'ın kuramlaştırdığı postdramatik tiyatro ve sonrası eğilimlerin ortak özelliği, metnin ve yazarın tiyatro hiyerarşisindeki yerinin 21. yüzyılla birlikte değişmesidir. Artık yazar ve metin bu hiyerarşinin artık en tepesinde olmaktan ziyade; ses, beden, ışık, multimedya gibi birçok farklı tiyatro ögesiyle aynı öneme sahip olmaktadır. Bu durum çağdaş çalışmalar için önemli bir değişimdir (Lehmann).

***Ben'den Ev'vel* Tasarım Süreci**

Ben'den Ev'vel performans denemesinin duyuru aşamasında çeşitli sosyal medya kaynaklarından bir Çağrı metni yayınlanmıştır. Çağrı metni ile performansa gelen seyirci, fuayed bekleyen moderatörün açıklamaları ile bir kez daha canlı olarak bilgilendirilir. Böylece seyirciye, izleyeceği bir oyuna değil anlatıcı olarak bir performans göstereceği bir denemeye davet edildiği açıklanır. Bu da seyir yeri ve sahne arasındaki ayrımı bir taraftan ortadan kaldırırken diğer taraftan seyirciye aktif bir rol vermeye imkan verir. Üstelik bu yeni rolde kendisinden istenen beden olarak "şimdi"de ancak zihinsel olarak "geçmiş"te yer almasıdır. Beklenen deneyim, sahnede tiyatral bir şekilde hazırlanmış olan ve seyirciyi bekleyen "dinleyici-oyuncu"ya, aile öyküsünü anlatmaya gönüllü olan "seyirci-anlatıcı"nın, hep oturmaya alışık olduğu seyir yerinden çıkıp sahnede kendisi olarak anlatısını gerçekleştirmesidir. Sahneye çıkan seyirci-anlatıcıyı da hem sahnedeki rol kişisi hem de sahne altındaki seyirci bir arada izler. Burada seyircinin bir kısmının oyuncu, bir kısmının dinleyici,

performansın ilerleyişini sağlayan oyuncunun ise dinleyici oluşu tiyatrallık göstergelerini okuyabilmemiz açısından dikkat çekicidir.

Performansın sahne düzeninde ise sahnede bir masa çevresinde karşılıklı olarak oturmayı sağlayacak iki sandalye vardır. Sahnedeki dinleyici-oyuncu bu sandalyelerden birinde oturmaktadır. Yüzünün bir kısmını aydınlatacak şekilde düşük yoğunlukta bir ışık yüzüne vurmaktadır. Karşısındaki sandalyeye oturan seyircinin yüzü seyir alanına dönüktür ve ışık yoğun bir şekilde seyirci-anlatıcıyı aydınlatmak üzere ayarlanmıştır. Dekor; iki sandalye, bir masa, masa üzerinde; elma, mandalina ve portakaldan oluşan bir meyve tepsi, bir bıçak, eski tarz mendiller, mendillerin üzerinde naftalinler, bir kurmalı (tavuklu) çalar saat, eski bir vazoda, vazoda içinde kokulu canlı mor bir çiçek, kristal kül tablası, kristal bir kase içinde bayram şekerleri, cam şişede bir kolonya, sandalye üzerine asılmış eski bir pazar çantası ve yerde ters dönmüş şekilde duran bir gırgır olarak tasarlanmıştır. Seyirci içeri girmeden önce fonda Kırşehirli ozan Çekiç Ali'nin "Yorulduğum da Yol Üstüne Oturdum" bozlağı çalmaktadır. Seyirci bu türkü eşliğinde koltuklara yerleşmektedir. Bu esnada sahnede hazır bulunan dinleyici-oyuncu masadaki çalar saati 45 dakika sonra çalması üzere kurmaktadır. Seyircinin seyir alanına yerleşimi sonrasında türkünün yavaşça bitmesiyle performans başlamaktadır (Fotoğraf-2).



Fotoğraf 2: Dinleyici-oyuncu seyirciler içeri alındığında sahnede bekler. Fonda Çekiç Ali'den "Yorulduğum da yol üstünde oturdum" bozlağı çalmaktadır. (Fotoğraf: Oğuzhan Alparslan).

Yukarıdaki fotoğrafta da görüldüğü gibi sahne seyirci-anlatıcıya odaklanacak biçimde aydınlatılmıştır. Masanın üzerinde bulunan aksesuarlar ise yukarıda da ifade edildiği gibi geçmiş hatıraları hatırlatacak nostaljik malzemeler içermektedir. Naftalin, saat, kolonya bu anlamda önemli

göstergeler olarak okunabilir. Giriş ve çıkışta kullanılan müzikler, masa üzerinde olan aksesuarlar (özellikle gerçek naftalin ve canlı çiçek kokusu) ve dekor, sahne üzerine gelecek seyirci-anlatıcının belleğini hareket ettirmek amacıyla kurulmuştur (Fotoğraf-3).



Fotoğraf 3: Tavuklu saat bugün hediyelik eşya dükkanlarında nostaljik bir saat olarak satılmaktadır. (Fotoğraf: Oğuzhan Alparslan).

Sahne üzerindeki dinleyici-oyuncunun kurmacası; evde masa başında meyve soyan bir kadın mizansenidir. Sahneye öyküsünü anlatmak üzere seyirci-anlatıcı çikana kadar meyve soyma mizansenini devam ettirmektedir. Sahne üzerine çıkan seyirci-anlatıcı ile birlikte bu mizansen hem devam etmekte hem masa üzerindeki diğer aksesuarlar kullanılmaktadır. Fakat dinleyici-oyuncu konuşmamakta, sadece karşısına oturan seyirci-anlatıcıyı dinlemektedir. Denemenin performans sanatı ile kesişen noktalarından birinin, sahne üzerindeki rol kişinin karşısındaki anlatıcıyla hiç konuşmayarak onu beklenmedik bir şekilde, sessizliği ile zorlamasıdır (Fotoğraf 4-5).



Fotoğraf 4: Sahnede gönüllü seyirciyi bekleyen dinleyici-oyuncu (Fotoğraf: Oğuzhan Alparslan).



Fotoğraf 5: Dinleyici-oyuncu ışığının vurgusu ve sessizliğiyle performansı anlatıcıya bırakır. (Fotoğraf: Oğuzhan Alparslan).

Yukarıda da ifade edildiği gibi oyunun süresi 45 dakika olarak belirlenmiştir. Bu süre dolduğunda tavuklu saat çalmaya başlar. Burada dinleyici-oyuncunun çalmaya başlayan saati masadan alıp sahne arkasına gidişyle öykü kesilir. Işık; son seyirci-anlatıcı sahnede yarım kalmış öyküsü ile oturup kalmışken kapanır. Fonda Muharrem Ertaş'ın “Şu Yalan Dünyadan Usandım, Doydum” bozlağı duyulur. Kısa bir dinlemeden hemen sonra ışık açılır. Dinleyici-oyuncu selama çıkmaz. Seyirci dağılır.

Ben'den Evvel Performans Metni

Bir fikir ya da konseptten yola çıkarak üretilen performans sanatı eserleri, konvansiyonel tiyatrodaki gibi doğrudan rollere ve repliklere göre, hali hazırda verili bir metin olarak elde bulunan bir materyale sahip değildir. Fakat performans sanatı ya da performatifleşmiş çağdaş tiyatro ürünlerinde, çıkış fikri ya da fikirleri sahnede prova edildikçe, eş zamanlı olarak ya da sonradan kağıt üzerine geçirilir. Ayrıca kayıt tutma ya da video, fotoğraf gibi araçlar vasıtasıyla arşivlemek de yaygın görülen bir yöntemdir. Bazen de sanatçı performans mekanında kendi bedeniyle yineleyerek, metin haline getirmeden fiziksel beden hafızası ile performansı hatırlar.

Ben'den Evvel performans denemesinde de benzer şekilde önce konsept oluşturulmuştur. Kimliklerimiz, kökenlerimiz, aile geçmişimize dair anıları başka birine anlatma ve seyirciye açma deneyimi içeren bu deneme için öncelikle bir sahne ve dekor tasarımı yapılmıştır. Performansın kurgusuna göre seyirciden tamamen sözlü kültür ile kendine aktarılmış, içinde bir yaşında bile olsa kendisinin olmadığı bir hikaye paylaşması beklenir. Genellikle kendi kökenleri ve kimlikleriyle ilgili geçmiş öykülerinden yola çıkan seyircilerde, gönüllülük esasına sahneye çıkması beklenir. İçinde kendisinin olmadığı bir öykünün anlatılması performansın temel kısıtlamasıdır. Bu kısıtın amacı,

anlatıcının hikayesi kendi doğumundan sonra yaşanmışsa, bir bebek bile olsa, hikayenin çeşitli formlarının hayatı boyunca zihinsel olarak yeniden kurgulanmış olma ihtimalini ortadan kaldırmaktır. Bu durum da kendi hikayesi üzerine başka yorumlar getirme ihtimalini artırır. Ama tamamen aile üyelerinin eski hikayelerini düşünüp anlatmak, içinde asla bulunmadıkları bir deneyimi aktarma amacı taşır. Böylece hikaye bilinçli ya da bilinçsiz olarak müdahale edilemez bir kaynaktan aktarılır. Sahne dekoru için çalışmanın başlarında detaylı olarak anlatılmış olan Abramoviç'in *The Artist is Present* performansındaki seyirci ile karşılıklı oturma deneyiminden esinlenilmiştir. Bir masa ve karşılıklı iki sandalye konulan dekorda, oyuncu ve seyirci karşılıklı oturacak, seyirci aile anısını anlatırken oyuncu hiç konuşmadan onu dinleyecektir.

Fakat buradaki dekor tasarımında, masa boş değildir. Nostaljik bir ev kostümü giyen kadın oyuncu, masa üzerinde hali hazırda bulunan nesnelere karşısına oturan seyirci ile iletişim için kullanılmaktadır. Performans öncesi Moderatör, fuayede salona girmeyi bekleyen seyircilere aşağıdaki açıklamayı yapar.

İçeride, sahne üzerinde sizi dinlemek için hazır bulunan birisi oturmaktadır. Ona; içinde sizin -çok küçük yaşta olsanız bile- olmadığınız, yaşça büyük bir akrabanız tarafından size anlatılmış bir aile öykünüzü anlatabilirsiniz. Performansın toplam süresi 45 dakikadır. Gönüllü olarak anlatmak istediğiniz öykünün ise süre kısıtlaması yoktur. Bu performans sizin deneyiminizdir. (*Ben'den Ev'vel Çağrı Metni*)

Seyirci salona alınır. Fonda Çekiç Ali'den "Yorulduğum da Yol Üstüne Duruldum" isimli Orta Anadolu türküsü çalmaktadır. Seyirci koltuklara yerleşirken, sahne üzerindeki dinleyici-oyuncu kadın sırtı 45 derece seyirciye dönük şekilde oturmakta ve meyve soymaktadır. Yüzünün bir kısmını aydınlatacak şekilde düşük yoğunlukta bir ışık yüzüne vurmaktadır. Karşısında boş olarak duran ve seyircinin oturması beklenen sandalye seyir alanına dönüktür. Işık yoğun bir şekilde bu sandalyeyi aydınlatmak üzere ayarlanmıştır. Dekor eski büyükanne evlerini anımsatacak şekilde, iki sandalye, bir masa, masa üzerinde; elma, mandalina ve portakaldan oluşan bir meyve tepsi, bir bıçak, eski tarz mendiller, mendillerin üzerinde naftalinler, bir kurmalı (tavuklu) çalar saat, eski bir vazodan, vazodan içinde kokulu canlı mor bir çiçek, kristal kül tablası, kristal bir kase içinde bayram şekerleri, cam şişede bir kolonya, sandalye üzerine asılmış eski bir pazar çantası ve yerde ters dönmüş şekilde duran bir gırgır olarak tasarlanmıştır. Seyircinin seyir alanına yerleşimi sonrasında türkü yavaşça biter. Sahnedeki kadın meyve soymaya devam eder. Saatin tık tak sesleri gelmektedir. Dinleyici-oyuncu seyir alanından kendisine öykü anlatmaya çıkan olması ya da olmaması durumlarının her

ikisinde de meyve soymaya devam eder. Seyircilerden sahneye öyküsünü anlatmak isteyen çıkması durumunda, kadın sadece dinler, hiçbir şekilde konuşmaz. Anın ruhuna uygun davranacak şekilde, masadaki soyulmuş meyvelerden, şekerlerden ya da kolonyadan öyküsünü anlatmaya çıkan seyirciye ikram eder ya da etmez. Hepsi sessizlik içinde olmalıdır. 45 dakika dolunca, masadaki daha önceden kurulmuş olan tavuklu saat çalar. Kadın ayağa kalkar, pazar çantasını alıp kulise doğru yürür ve çıkar. Çekiç Ali “Yorulduğum da Yol Üstüne Durulduğum” isimli bir Orta Anadolu türküsü çalar. Seyir alanı hafif aydınlanır. Dinleyici-oyuncu selama çıkmaz.

İnceleme

Çalışmanın teorik zemininde iki temel tartışma konusu karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, dinleyici-oyuncu'nun anlatıcı ile herhangi bir biçimde diyalog kurup kurmama meselesidir. Aile hikayesini gönüllü olarak anlatmaya gelen seyirci için bu zorlayıcı bir durumdur. Performans seyirciye anlatıcılık görevi yüklenerek biçimlendiği için dinleyici-oyuncu bu süreç içinde göz teması ya da soyduğu meyvelerden, bayram şekerlerinden ve kolonyadan ikram etmek dışında herhangi bir iletişim kurmaz. Seyircinin kendisiyle bu şekilde ilişki kurulacağını anlaması zaman alır. Bu sırada seyirci-anlatıcı bir süre gerginlik yaşamaktadır. Anladıktan sonra kendini daha rahat hissetmekte ve hikayesine odaklanmaktadır. Bu eşik ilk anlatıcı-seyircinin deneyimin ardından seyir yerinde bekleyen ve sonra çıkacak olan seyirci tarafından bir kere öğrenilmiş olduğu için, sonraki seyirciler benzer bir gerginlik yaşamadan konsepti anlamış şekilde hikayesine devam etmektedir. Bu şekilde seyirciyi aktifleştirme ve bir eylemde bulunması için zorlama deneyimi “performans sanatı”nın hedeflerinden biridir ve sıklıkla görülen bir örüntüdür. Konvansiyonel tiyatro sanatında benzer bir zorlama görünmemektedir. Seyirci her zaman bir mesafeden bakmakta olduğu bir dünyayı izler ve ona bedensel olarak katılım sağlamaz.

Performans açısından diğer bir tartışma konusu ise saatin çalmasıyla son hikâyenin yarım kalmasıdır. Bu şekliyle son anlatıcı hikâyesini yarıda kesmek zorunda kalır. Bu da anlatıcının bir süreliğine şaşkın bir biçimde sahnede kalmasına neden olmaktadır. Bu bir anlamda performansın amaçladığı diğer zorlayıcı durumlardan biridir. Çünkü 45 dakika dolduğunda dinleyicinin kalkıp gidişi bir anlamda belleğin kesintiye uğratar. Bu da gerek dinleyenler gerek anlatanlar açısından şaşırma, merak etme duygularının harekete geçmesi demektir. İki uçlu düşündüğümüzde anlatıcının, hikâyesini dinleyen başka insanlar olduğunu bilmesine rağmen odaklandığı dinleyici-oyuncu sahneden gittiğinde hikayeyi sürdürememesi onun sahneye odaklandığını gösterirken dinleyicilerin ise hikaye kesildiğinde merak etmelerine rağmen müdahale etmeyişlerinden seyircinin hala tiyatro konvansiyonu içindeki konumunu devam ettirdiği söylenebilir. Halbuki, sahnede kalan seyirci-anlatıcı, onu izleyen diğer seyircilere dönüp hikayesini tamamlayabilir. Ama hiçbir denemede bu gerçekleşmemiştir. Çoğunlukla şaşkınlık içinde sahneyi terk etmektedirler. Bu da hala bütün

seyircilerin tiyatro izlemedeki seyir alışkanlıklarını sürdürerek, aktifleşmeye karşı bir direnci olarak yorumlanabilir.

Prof. Dr. Beliz Güçbilmez, *Tiyatro Metin Performans* başlıklı makalesinde Schechner'in tiyatronun 21. yüzyılda performansın alt türlerinden biri olacağı iddiasına yönelik görüşlerini değerlendirirken, "kavramsal bir temizlik" ihtiyacı olduğunu belirtir (Güçbilmez). Sözü edilen kavramsal temizlik çalışma boyunca tartışılan performans açısından da oldukça önemlidir. Buradan hareketle ilk olarak bu performansı katmanlarına ayırmak yerinde olacaktır. Yukarıda biçimi ve içeriği aktarılan performans denemesinde iki katman hemen dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki dinleyici-oyuncunun sahnelediği tiyatral katman, ikincisi de seyirci-anlatıcının gerçekleştirdiği performatif katmandır. Bu dışarıdan bakan bir gözün de rahatlıkla görebileceği bir farktır. Ortada duran masa, kurmaca dünya ile *şimdi ve burada* olan anlatıyı tam ortadan ikiye bölmektedir.

Güçbilmez'in yukarıda adı geçen makalesinde ifade ettiği iki katmandan biri temsil katmanıdır, bir dışsallığın ya da yokluğun sahnede "temsil" edilmesi fikri üzerine kuruludur. Oyuncu bu katmanda kendisi değil de temsil ettiği rol kişisidir. *Ben'den Evvel*'de de bu katman oyuncu-dinleyici tarafından çeşitli nostaljik aksesuarlar ve geçmişten dinleyici olarak gelen bir rol kişisi olarak kurgulanmıştır. Diğer katman ise performans katmanıdır. Burada her şey fenomenolojik kendinde durur ve oradan bakar.

Fakat bu çalışmada kadın rolü üzerinden iç içe girmiş başka bir kavramsal tartışma karşımıza çıkar. Sahnede ortadaki masa vasıtasıyla bölünmüş ve geçmişten gelen kurmaca bir kadın olarak tasarlanan oyuncu, hem seyirci-anlatıcı gibi fenomenal bedeni ile oradadır hem de sahne dışındaki başka bir dünyayı temsil ederek başka bir rol kişisi olarak ordadır. Sadece sahnede bir rol karakteri olan oyuncu dinleyiciyi de kendi içinde temsil ve performans katmanı olarak ikiye ayırmak mümkündür.

Temsili katmanda rol kişisi bir sandalyeye oturduğunda, performans katmanında da oyuncu sandalyeye oturur, ama –kaba bir örnekle temsil katmanında bir ölüm gerçekleştiğinde, performans katmanında bir oyuncu karnını tutarak yere düşmüştür sadece. Pedagojik gerekçelerle ve teorik olarak birbirinden ayrılan temsil ve performans katmanları pratikte ve pedagojik olmayan bir teoride ayrılmaz biçimde birbirinin içine geçmeye, birbirini etkilemeye, birbirini ekarte etmeye devam eder. (Güçbilmez 10)

Buradan hareketle sahneye çıkan seyirci-anlatıcı kendi aile öyküsünü en yalın haliyle anlatır.

Rol yapmadığı için teorik olarak sadece performans katmanıyla ordadır. Anlatı *şimdi ve buradadır*. Anlattığı şeyin gerçekliği sorgulanamaz, bize sunduğu kadardır ve gerçekliği bu açıdan önemli değildir. Hikayesi gerçek olmasa bile kontrol performans sanatını tiyatrodan ayıran ve tamamen seyircinin kontrolüne bırakan özelliklerinden biridir. Onun sahnedeki varlığı ve icrası önemlidir. Çünkü gerçekliğinin seyirci-anlatıcının anlattığı içerikle ilgisi yoktur. Bu, uydurulmuş bir hikâye olsa bile; icra tam o anda, orada gerçekleşmektedir. Performans çağrısındaki içeriğe uymayan seyircinin durumu bu da açıdan değerlendirilebilir. Tamamen aktifleşmiş seyircinin kendi deneyimidir.

*Ben'den Evel'*de açığa çıkan durum, şimdiye kadarki performans çalışmalarında tartışılan iki alanın, açık bir biçimde karşı karşıya gelişi; gerçek alan ve kurmaca alan. Bu noktada seyirci-anlatıcı gerçek alanı yani performansı, dinleyici-oyuncu ise kurmaca alanı yani tiyatrallığı yansıtmaktadır. Burada Tronstad'ın ifade ettiği gibi kurmaca bir çerçeve fikri önemlidir. Tronstad "*Could The World Can Be a Stage?*" başlıklı makalesinde kurmaca alan ve oyuncu arasındaki ilişkiyi belirli bir çerçeve fikri üzerinden tartışır. Ona göre kurmaca alan, oyuncu ya da tek başına seyirci tarafından yaratılmış sanal ya da hayal edilmiş bir alansa, gerçek alan, asıl fiziksel olandır. Tiyatrallığın olması için, seyirci, gerçek alanı, bu alanı farklı kılabilceği kurmaca bir çerçeveden görmelidir (Tronstad 219). *Ben'den Evel* performansı için de benzer şeyler söylemek mümkündür. Burada da seyirci bir anlamda gerçek olan ya da olduğunu kabul ettiğimiz bir hikayeyi kurgusal bir alana taşıyarak onu sahnelemektedir. Bu da kurgu ve gerçekliği iç içe geçirerek bir anlamda yeni bir çerçeve oluşumuna neden olmaktadır.

Yukarıda adı geçen makalesinde Tronstad'a göre tiyatrodaki mahiyet normalde performansçı tarafından icat edilir ve seyircinin yalnızca tanınmasını gerektirir. Ancak yine de tiyatral oyunlarda mahiyet ve vasıta arasındaki mesafenin artması ve mahiyetin tanınmasının zorlaşması durumunda seyircinin bunu kendisinin yaratması gerekir. Bunun sanatçının niyetine göre doğru ya da yanlış olup olmadığı önemsizdir, seyirci ona mantıklı gelen bir mahiyet yaratmayı başarır, tiyatro iletişimi başarılı olmuştur (Tronstad 222). *Ben'den Evel'*de de iç içe geçmiş iki mahiyet olduğu söylenebilir. Seyir yerinde oturanlar, sahnede gerçekleşen olay için bir mahiyet yaratma ve onu bir sahne ürünü vasıtasıyla anlama gayreti içindedirler. Sahneye çıkan seyirci ise aktif katılımı sebebiyle yepyeni bir başka mahiyet yaratmaktadır. Burada da kendi anlatısı bir vasıta oluşturmaktadır. Bu durum da seyir alanında oturanlar için yeni bir iç içe yeni bir mahiyet geçişi yaratır.

Feral'in de tiyatrallık tanımı, *Ben'den Evel* performansı için tartışılabilir. Féral'a göre tiyatrallık, gözleyen veya gözlenen tarafından oluşan, bilişsel fantastik bir operasyondur. Bu düşünceyi Winnicott "değişen mekân" (transitional space) kavramıyla Victor Turner "eşik" kavramıyla, Erwin Goffman ise "çerçeve" kavramıyla açıklamıştır. Tiyatrallık seyirciyi "buradan" bir "başka yere" geçiren ve sıradanlık ile hayale dayalı boyutların birlikte yer almasıyla mekânsal

tasarımı değiştirerek yeni bir tiyatral mekânı var eden bir durumdur (Feral 98). Buradan hareketle *Ben'den Evvel*'de de gözleyen ve gözlenen tarafından bir anlamda fantastik bir uygulama içine girildiği söylenebilir. Ancak *Ben'den Evvel* içinde kendiliğinden yer alan iki katmanla birlikte performans içinde bir kez daha iç içe yeni bir katman oluştuğu görülmektedir. Feral'in kastettiği sahne üzerinde yaratılan tiyatral mekânın, seyir alanındaki seyirci üzerindeki etkisidir. *Ben'den Evvel*'de bu durumun aynı şekilde korunmasına ek olarak seyirci-anlatıcının sahne üzerine çıkışı “tiyatral mekan içinde tiyatral mekan” yaratmaktadır. Bu açıdan sözü edilen performans tiyatrallık ve onun çerçevesi açısından dikkat çekici unsurlar taşımaktadır.

Ben'den Evvel'de tiyatral düzlemdeki kurmacanın başka şekillerde sergilenmesi mümkündür. Bu durumda seyirci istediği öyküyü anlatabilir. Seyirci-anlatıcının anlattığı öykülerin olduğu kısım performatif bir katman olduğu geri dönüşü yoktur. Bu noktada *Çağrı*'dan hiç haberi olmayan seyirci de bir süre sonra sahnedeki boş sandalyeye katılım göstermesi gerektiğini anlayabilir ya da anlayamayabilir. Seyirci-anlatıcı tarafından hiç katılım gerçekleştirilmeyen bir performans da farklı bir deneme olacaktır. Bu durumda dinleyici-oyuncu 45 dakika boyunca sahnede meyve soyacak ve sadece kendi nesnelereyle ilgilenecektir. Seyir yerindeki seyirci de sadece bunu izleyecektir. Böyle bir ihtimalin varlığı yani seyircinin katılım sağlamaması da performans sanatı için müdahale edilemez bir eylem biçimidir. Bu bakımdan da seyirciyi bu belirsiz ve gergin bekleşi doldurma amacıyla aktifleşmeye zorlanmaktadır. Sahneye ilk seyirci çıkıp anlatisını gerçekleştirdikten sonra diğer seyirciler açısından cesaret etmek bir nebze kolaylaşmaktadır.

Performans denemesinin ardından seyircilerle fuayede yapılan söyleşilerde en çok gündeme gelen konulardan bir diğeri de dinleyici-oyuncunun karşılık verdiği bir performansın nasıl olacağıdır. Performansın üreticisi olarak bunun bambaşka bir deneme olduğunu söylemek mümkündür. Sahnedeki masada oturan oyuncunun da seyirciyle sözlü diyalog kurması, hem içerik hem de biçimsel olarak farklılık yaratacaktır. Bu durum oyuncu-seyirci arasındaki iletişimi karşılıklı sohbet dönüşme ihtimalinden ötürü, *Ben'den Evvel*'in temsil katmanı olan kurmaca kısmına ihtiyacı olup olmadığı tartışmalı hale gelir. Seyirci için performans sanatının zorlayıcılık ve şaşkırtıcılık iddiasında zayıflık yaratması muhtemeldir. Performansın mevcut halinde şimdi gerçekleşen anlatı ile kurgusal alan açısından bir mesafe söz konusudur. Söyleşilerde seyircilerden gelen önerilerden biri de bu performansın huzurevleri, hapishaneler, okullar gibi daha toplumsal alanlarda sahnelenmesi fikridir. Fakat, çıkış iddiasında tiyatro ile performans sanatının sınırlarını göstermeyi amaçlayan bu proje, sosyal hayata açıldığında bir sahne deneyimi olmaktan ziyade, söyleşi formuna dönecektir. Bu temel amaçlardan biri değildir ve burada yapılan kurmacaya göre ilerlemez. Sosyal alanlardaki seyirci beklentisi ile bir tiyatro salonuna gelip bir sahne ürünü izlemeyi bekleyen seyircinin algılama biçimleri farklıdır. Buradaki temel tartışma bu sebeple hep gösteri sanatları içinde düşünülmektedir.

Denemenin kapalı bir tiyatro mekanında olması sebebiyle ortaya çıkan bir başka tartışma da Josette Feral'in öne sürdüğü "yarık" kavramıdır. Feral'e göre yarık, gözlemcinin bakışıyla etkilenir ve onu (olayı ya da nesneyi) günlük çevresinden izole eder. Böylece bu alandaki işaretler gündelik hayattakilerden farklı bir alana ait hale gelirler ve kurgusal yapının parçalarına dönüşürler. Gerçek hayat alanı ve kurgusal temsil alanı arasındaki boşluk bir ikilik yaratır ve bu ikilik olmadan tiyatrallığın ortaya çıkışı beklenemez. Böylece Feral'in tiyatrallık için zorunlu gördüğü şey uzamsal bir boyutta gerçekleşebilir. Hem gerçekte hem kurguda var olan olay ya da nesnenin açtığı yarığa, oyuncunun varlığının yol açtığı başka bir yarık eklenir, yani gözlemcinin bakışı çifttir, oyuncuda hem olduğu nesneyi hem de canlandırdığı kurguyu ya da eylemi görür. Sadece oyuncunun söylediği ya da yaptığını değil, ondan kaçanı da görür. Gösteri tüm bunların aracıdır ve gözlemcinin en yoğun hazzının ortaya çıktığı mutlak yarık budur. Bu seviyede kuşkusuz performativiteye çok yakınızdır (aktaran Tronstad220).

Sonuç

Ben'den Evvel, öncelikle seyircinin deneyimidir. Bu sebeple her gösterimde bambaşka sonuçlar çıkarılabilecektir. Tiyatral bir kurmacanın içine, seyir alanından gelen gerçek bir insanın aile öyküsünü sahneye taşıması üzerine kurulu olan bu performansı, tiyatrallık, performativite, temsil, *şimdi ve burada* gibi hem tiyatronun hem performans sanatının ana tartışma konuları üzerinden okumak mümkündür. Performansın tasarımcısı ve sahne üzerindeki uygulayıcısı aynı kişi olduğundan, teorik tartışmayı da "vücuda getirilmiş araştırma" (embodied research) metodolojisi ile sadece dışarıdan gözlemci olarak değil, bireysel deneyimlerin de teorik zemine olan katkılarıyla yeni bir analiz elde edilmiştir.

Tasarım sürecinde birçok performatif fikirden yararlanan *Ben'den Ev'vel* kültürel anlamda da geçmiş ve köklerle bağ kurmanın tiyatro ve performans sanatı vasıtasıyla bir sahne ürünü olarak nasıl sunulabileceğine dair bir örnek teşkil eder. Her gösterimin seyircisine göre şekillenen bu deneme, seyirciyi aktifleştirip tiyatronun temsil ve rolle bütünleşmiş dünyası ile performans sanatının *şimdi ve burada* çerçevesinde seyirciyi zorlama ve aktifleştirme tartışmalarının yürütüldüğü bir çalışmadır.

Her seferinde bambaşka bir deneyim sağlayacak olan bu performans denemesinin ilerleyen yıllarda yeniden sahnelenmesi planlanmaktadır.

Kaynakça

- Feral, Josette. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language". 15 Kasım, 2023.
<http://muse.jhu.edu>.
- Fischer-Lichte, Erika. "Culture as Performance". *Modern Austrian Literature*, 42(3): 1–10, 2009.
- . *Performatif Estetik*. Çev: Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Grotowski, Jerzy. "Sen Birinin Oğlusun" Çev: Sevilay Saral, *Mimesis*, 5:195-209, 1994
- Güçbilmez, Beliz. "Tiyatro Metin Performans". *Academia*, 10 Kasım, 2023.
https://www.academia.edu/5650745/Tiyatro_Metin_Performans.
- Kepek, Evrim. "Şükran Moral: Sanat tarihini yazan penistir". Röportaj Şükran Moral.
Bianet. 8 Kasım, 2023. <https://bianet.org/haber/sukran-moral-sanat-tarihini-yazan-penistir-251893>
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- MOMA Learning. *MOMA*. 15 Kasım, 2023.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>.
- Richards, Mary. *Marina Abramovic*. Routledge, 2010.
- Tronstad, Ragnhild. "Could the World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures". Kasım, 2023, <http://muse.jhu.edu>.
- Untitled Magazine. "Marina Abramovic's The Artist is present is the inspiration for a new novel". Kasım, 2023, <https://untitled-magazine.com/marina-abramovics-the-artist-is-present-is-the-inspiration-for-a-new-novel/>.
- Watts, Jacob. "One Art with Two Sides: Theatre and Performance Art", *Honors Theses*. 69, 2012.

ETKi

ETKi: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKi: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kùltür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kurgusallığının *Stage Beauty* Filmi Üzerinden Değerlendirilmesi

Erdal Ozan Metin | Yüksek Lisans Öğrencisi | Dokuz Eylül Üniversitesi
erdalozanmetin@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

toplumsal cinsiyet,
Stage Beauty,
sahnede kadın temsili.

Özet

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının verdiği olanaklar, yeni okumaları gerekli kılmaktadır. Bu yeni okumalar farklı dönem ve kültürlerin yansımalarını gösteren sanat eserleri için de geçerlidir. Bu çalışmada, toplumsal olan ile biyolojik olan arasındaki kurgusallık farkı değerlendirilecek ve bir örnek olarak kadınların sahnedeki temsilini işleyen Stage Beauty filmi incelenecektir. Özellikle Elizabeth Dönemi Tiyatrosu'nda kadınların sahneye çıkma yasağı, sahnede kadın temsili için erkekler tarafından gerçekleştirilmesi bu kurgusallık için iyi bir izlek ve örnek oluşturmaktadır. Sanatın, gerçek hayattan beslenerek araya aldığı bir yöntem olarak kurgusallık, toplumsal hayatta daha hayati sonuçlara neden olmaktadır.

Makale Bilgileri:

Geçiş : 24.11.2023

Kabul : 13.12.2023

Kaynak Gösterme Rehberi:

Metin, Erdal Ozan..

“Toplumsal Cinsiyet

Rollerinin Kurgusallığının

Stage Beauty Filmi

Üzerinden

Değerlendirilmesi.” ETKi:

Journal of Literature, Theatre and

Culture Studies, vol. 3, no. 2,

2023, pp. 66-77.

E T K İ

ETKI: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Evaluation of the Fictiveness of Societal Gender Roles through *Stage Beauty* Movie

Erdal Ozan Metin | Postgraduate Student | Dokuz Eylül University
erdalozanmetin@gmail.com

Keywords:

gender,
Stage Beauty,
female representation on
stage.

Article History:

Received : 24.11.2023

Accepted : 13.12.2023

Citation Guide:

Metin, Erdal Ozan..
"Toplumsal Cinsiyet
Rollerinin Kurgusallığının
Stage Beauty Filmi
Üzerinden
Değerlendirilmesi." ETKİ:
Journal of Literature, Theatre
and Culture Studies, vol. 3,
no. 2, 2023, pp. 66-77.

Abstract

The opportunities provided by gender studies necessitate new readings. These new readings are also applicable to artworks that reflect different periods and cultures. In this study, the fictional difference between the social and the biological will be evaluated, and the film "Stage Beauty," which explores the representation of women on stage, will be examined as an example. Particularly, the prohibition of women from appearing on stage in the Elizabethan era and the portrayal of women by men on stage provide a good basis and example for this fictionality. Fictionality, as a method that art employs by drawing from real life, leads to more vital consequences in social life.

Giriş

Toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla beraber sürekli güncellenen, esnek bir kuram olarak tanımlanan feminizm yalnızca geleceğe yönelik bazı hayaller kurdurmaya değil, geçmişe yönelik okumalar yapmaya da fırsat vermektedir. Bu şimdikiye kadar geçilmiş birçok yolun, karşılaşılan birçok durumun tekrar yorumunu yapmaya ve böylece daha “feminist” bir dünya için geliştirilen düşünce biçimlerini kurmanın temellerini güçlendirmektedir.

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının yöneldiği birçok alan vardır. Ekonomi, sosyoloji, antropoloji gibi alanlar toplumsal cinsiyet çalışmalarının radarına girmiş ve tekrar tekrar değerlendirilmiş, sürekli güncellenen esnek bir ideoloji olma özelliğiyle de “feminizm” bu okumaların kuramsal alt yapısını oluşturmuştur.

Gündelik hayatın, tarih okumalarının ve güncel insan durumlarının birer kanıtı niteliğindeki sanat eserleri de bu çalışmalar için önemli bir kaynak halini almıştır. Neredeyse bir zaman makinesi haline dönüşebilen ancak kurgusal olmasının şaibelerini de görmezden gelmemize olanak tanımayan sanat eserleri, yeni okumalara ve değerlendirmelere oldukça önemli katkılar sunmaktadır.

Konumuz bağlamında hem gösterge bilimleri açısından sinema sanatı, hem de sinema sanatının konu ettiği tiyatro sanatı olmak üzere *Stage Beauty* filmi toplumsal cinsiyet çalışmaları için önemli bir izlek sunmaktadır.

Stage Beauty ve Elizabeth Döneminde Sahnede Kadın Temsili

Jeffrey Hatcher’ın yazdığı “*Compleat Female Stage Beauty*” isimli tiyatro eserinden yine aynı isim tarafından sinemaya uyarlanan film, “Sahne Güzeli” olarak Türkçeye çevrilmiş ve 2004 yılında Türkiye’de gösterime girmiştir.

Film, 17.yy İngiltere’sinde kadınların sahneye çıkmasının yasak olduğu dönemde geçmektedir. Burada sahneye çıkmak için can atan kadın oyuncu Margaret ile dönemin en ünlü kadın oyunculuğunu yapan erkek karakter Edward Knyston arasındaki hikâyeyi ve çatışmayı görme şansına erişiriz. Knyston, döneminde o denli ünlü bir oyuncudur ki, bazı gezginler tarafından “kadın” olarak hatırlanır ve “gördüğüm en güzel kadın” şeklinde bazı iltifatlara tabii tutulur. Kadınlar sahneye özellikle dini nedenlerden dolayı çıkamıyorlardır ve bu süreçte Margaret, Knyston’un asistanlığını yapmaktadır. Ancak bir süre sonra sahne aşkını dizginleyemez ve Kral II. Charles’in da izin vermesiyle sahneye çıkarak, hayranı olduğu Knyston’un rakibi haline gelir.

Elizabeth dönemi tiyatrosunun yapısal özelliklerinde farklı oyunculuk biçimleri sergilenmektedir. Sahnelerin yapısı gereği oyunculuk biçimleri özellikle günümüzün oyunculuk biçiminden oldukça farklılık göstererek, gösterime ve ait olduğu döneme dair spesifik özellikler

taşır. Bu döneme kadar kadın oyuncuların sahneye çıkamaması ve erkek oyuncuların beden formları üzerinden şekillenen kadın temsili, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki geçişe önemli örnekler oluşturmaktadır.

Tiyatronun, oyunculuk metotlarından biri, gerçeği gözlemleyerek yansıtma kuramıdır. Erkek oyuncuların kadını nasıl gördükleri ile kadının nasıl görünmesi konusundaki sosyolojik kararları arasında ince bir geçiş noktası vardır. Tam bu noktada *Stage Beauty*, ortaya ilginç bir çatışma çıkararak geniş bir sorgu imkânı sağlar. Peki, yıllardır erkeklerin yansıladığı kadın figürü, bir kadın tarafından oynandığında neye dönüşür?

Tiyatro üzerinden simgeleşen ve kendi iç dinamikleri içinde profesyonel bir oyunculuk metodu tartışması gibi görünen bu soru, toplumsal cinsiyetin temsil tartışmalarına organik bir şekilde bağlanmaktadır. Gündelik kıyafetten, konuşma biçimine, kamusal alanda sınırlandırılmış bölgelerden ve tutumlardan, aile içi görev dağılımına kadar hep erkek egemenliğinin gerisinde kalmış kadın imgesi, toplumsal bir görev dağıtıcı olmadan genellikle üzerine düşen/düşürülen görevi nasıl yaptığıyla yargılanmıştır. Bu görevi isteme, reddetme ya da değiştirme hakkı yoktur, toplumsal cinsiyet çalışmalarından evvel biyolojik cinsiyetinin kaderini yaşayan kadın, bu çalışmalarla beraber, görevine, yerine, tutumuna karar verebilir bir konuma gelmiştir. Bu konum hiyerarşik olarak daha önceki komundan yüksekte ya da alçakta değil, konumlanması gereken yerde bulunmaktadır. Kadın, artık kendi temsiline kendisi karar verebilmekte, görevlerini seçebilmekte, cinsel hayatına yön çizebilmekte, kamusal alanda söz alabilmektedir. Çünkü artık, kendini diğer cinsin sınavlarından geçme sorumluluğundan sıyrılmıştır.

Toplumsal yaşam sürekli bir ödevler bütünüdür. İlk topluluklardan günümüze kadar, üzerine yenileri eklenen görev dağılımları toplumsal yaşamı dengelemiş, bu denge de devamlılığı ve akışkanlığı sağlamıştır. Öyle ki bu akışkanlık toplumsal cinsiyet çalışmalarına kadar bazı göz kararmalarına neden olmuş, biyolojik farklılıklar ve görev dağılımları birer iktidar meselesi haline gelerek, kadını bir taşeron insana dönüştürmüştür. Bu taşeron insan kavramı, sigortasız, güvencesiz çalışan ve kendi işinin – ki burada işi kendi hayat zamanı olarak tanımlayabiliriz – patronu olamayan, ilginç bir şekilde tüm patronlarının erk ile beslenen ve kadına bazı görevler atayan erkekler olduğunu tanımlayarak açılabilir.

Kılık kıyafet tartışmaları, anne rolü, cinsel özgürlük, kamusal temsiliyet gibi kadının kendisi adına karar verebileceği bazı öz yaşamsal kararlar, hep başkaları tarafından bir karara bağlandığından toplumsal cinsiyet tanımı, yalnızca kadınların sorunlarına indirgenen bir yapı değil, biyolojisi ile toplumsallığı arasında sıkışmış kalmış her bir insan için geçerli olmuştur. Doğuştan edindiğimiz özellikler, toplum tarafından düzenlenmiş ve bir aktarım mekanizması ortaya çıkmıştır.

Bu mekanizma ta ki toplumsal cinsiyet çalışmaları başlayana ve toparlanana kadar birer biyolojik geçerlilik olarak toplumsal hayata sızmış ve birçok değişimi de bu şekilde yapay bir yolla meşrulaştırmıştır.

Burada *Stage Beauty* örneği bedensel ezberleri bozması açısından oldukça önemlidir. Bir kadının, bir kadın karakteri bir erkek oyuncudan daha kötü oynama ihtimali nedir? Bu tartışma muhakkak ki bir oyunculuk tartışması içermektedir. Fakat film özelinde yapılacak tartışma ve kullanılacak görseller tartışmayı toplumsal cinsiyet tanımları bağlamında tutmayı amaçlamaktadır.

Dönemin romantik oyunculuk biçiminde kadın daha kırılğan, erkek ise daha haşmetli olarak gösterilmiştir. Yine *Stage Beauty* filminde erkek oyuncu *Knyston Shakespeare*'in ünlü *Othello*'sunda bir iftiraya kurban giden kadın karakteri Desdemona'yı ustalıkla canlandırmaktadır. Margaret ise bir kadın olarak kadın karakterin ölüm anındaki duygularını bir erkekten daha iyi anlayabileceğini düşünmekte ve perde gerisinden sahneyi takip etmektedir.

Sanatın temsil gücü sosyal bilimler için çok önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Burada erkek oyuncunun kadın karakterlere yaklaşımı ve daha sonrasında kadın karaktere “kadın oynamayı” öğretmesi, gündelik hayatta erkeklerin, kadınlara “kadın olmayı öğretmesi” şeklinde alımlanabilir. Bu verilen yazılı ya da yazısız görevler şeklinde feminist ideolojinin dikkatini çeken önemli bir olgudur. “Toplumsal cinsiyet bir kurgudur.” teşhisi sanatın, gerçeğe dair geliştirdiği yukarı noktadaki yeni bir kurgu noktası oluşturması açısından önemlidir. Gerçeğin ayrıntılarına daha incelikle bir göz atma olanağı sağlayan ve kurgunun-kurgusu şeklinde bizi gündelik hayattan uzaklaştırarak yeni sorgular yapmamızı sağlayan bu filmin konusu itibariyle birçok önemli dönüşüm noktası vardır.

Toplumsal Cinsiyet Kavramlarının Gündelik Hayattaki Karşılıkları

Günümüz tartışmalarında sıklıkla ortaya çıkan Bay-Bayan tartışması gibi bir “değiller” matematiği kurgulayan toplumsal cinsiyet kalıpları, erkeği erkek, kadını ise erkeğin değil olarak tanımlayarak gündelik hayatın her yerinde yapay bir otorite oluşturmuştur. Burada biyolojik farklılıkların tanımlanma biçiminde sorunlar bir temsil sorununa yol açmıştır. Öyle ki bu temsil sorunu “erkek gibi ol”, “kadın gibi kadın” gibi cümlelerle gündelik hayatımıza girmiş, bazı yargı kalıplarının oluşmasına neden olmuştur.

Kadın'ın talihsiz bir şekilde erkek olamamış şanssız bir canlı olarak tanımlandığı toplumların bu yargıya varana kadar geçirdikleri süreçler birbirinden farklı olsa da genellikle kültür başlığı altında toplanabilir. Kültür, bir toplumun karakterinin oluşmasında büyük bir etkidir. Kültürün alt başlıklarından olan yine toplumsal olarak kalıpları düzenleyen bir diğer başlık, din olarak ortaya çıkar. Farklı dinler ve inanışlara sahip insanların oluşturduğu farklı kültürler birbirinden farklı

toplumsal yapıların oluşmasına neden olmuştur. Bu oluşan yapılar zaman içinde çözümlenmeler ve birleşmeler geçirmiş ve tanımlanabilir birer sosyoloji oluşturmuştur. Kültürel farklılıkların özgün dokunuşlarını yok saymadan, dünyanın şimdiye kadar ki tarih yazımının, edebiyatının, kanun koyucularının yani toplumsal sistemi düzenleyen kurumlarının birçoğunun kadınları bir kenara ittiğini, kadınların kendi tarihlerini dahi anlatmaktan mahrum bırakıldıklarını görmek mümkündür.

Toplumun bir fotoğrafını çeken sanat eserleri de “görüntüyü” inceleme olanağı sağlaması açısından önemlidir. *Stage Beauty* filmi yapısı gereği bazı alt başlıklarda inceleme yapmayı mümkün kılmaktadır. Bu çalışmada *Stage Beauty* toplumsal cinsiyetin kurgusallığının ayrıntılı bir şekilde irdelenebileceği bir örnek olarak incelenmektedir.

Türkiye’de Feminist Tiyatro çalışmalarında öncü isimlerden Özlem Belkıs’ın *Feminist Tiyatro* kitabında verdiği bilgiler önemlidir.

“Pek çok feminist Shakespeare yorumu yanında 1990’larda Case’in, Shakespeare oyunlarının yazıldığı ve planlandığı gibi, yani kadın rollerinin erkek oyuncular tarafından oynanarak sahnelenmesinin denenmesi gerektiği üzerine önerisi, son derece enteresandır.” (Belkıs 50). Belkıs, bu çıkarımlarda bulunarak hem Elizabeth dönemi tiyatrosuna hem de oyun yazarı olarak Shakespeare’in toplumsal cinsiyet tarafından okunmasına bir zemin oluşturmuştur.

“Belki de ancak o zaman bu cinsiyet değişimi ve dönüşümünü bir parça olsun anlayabilecek, Shakespeare’in oyunlarının yabancılaştıran ve inandıran uçurumlarını kavrayabileceğiz.” (Belkıs 54). Burada Shakespeare oyunlarına dönem şartları gereği bakmak önemlidir. Yukarıda da bahsedildiği gibi henüz yüzyılı bulmamış toplumsal cinsiyet çalışmaları hususunda bir geri okumak faydalı olacaktır.

Kadın oyuncunun sahneye çıkma özgürlüğü Batı tiyatro geleneği içinde İtalya’da ve İspanya’da 16. Yüzyılda, İngiltere’de 17. Yüzyılın ikinci yarısında elde edildi edilmesine ama sahne üzerinde kadının bütün olanaklarıyla bir estetik öge olarak değerlendirilmesi sorunu, günümüze kadar bir etik sorun olarak devam etti. (Belkıs 58).

Burada kadın temsilinin hem estetik hem de etik çerçevelerden değerlendirildiği ve hayatın içinde bulunan kadının, sahneye çıkmak söz konusu olduğunda bazı etik ya da estetik engellerle karşılaştığı görülmektedir.

Bu çıkarım, doğal cinsel kimliklerle, toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki organik ve kurgusallık saptamalarını desteklemektedir. Doğuştan edinilen cinsiyet, sonrasında kurgusal olarak toplumsal bir hal alır ve genellikle bu belirleyici nedenler, kadını dışlar. Shakespeare oyunlarında kadın karakterlerin doğal olarak bulunabiliyor olmasının yanında temsil krizlerinde toplumsal, dini

ya da politik bazı nedenlerin rol oynaması bu çalışma açısından oldukça önemlidir.

Sanat Eserine Bakarak Hayatın Okunması

Toplumsal yapıda, tıpkı sanat gibi ortada bir kurgusallık bulunur. Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları* ve Eleştiri isimli eserinde sanatın içeriği ve tarihi hakkında verdiği kapsamlı bilgilerden hareketle, sanatın birçok biçimi ve algılanma biçimi vardır. Antik Yunan'da Platon'un sanat ve sanatçı üzerine geliştirdiği düşünceler ve sonrasında Aristoteles ile gelişen sanat ve sanatçı kavramları günümüze kadar tartışılmıştır (Moran 60). Kimi kuramlara göre sanatçı gerçeği olduğu gibi yansıtırken, kimi kuramlar sanatın, olabilecek olanı da sahneye çıkardığını göstermektedir. Bu iki temel hareket noktasıyla gelişen sahne ve temsil sorunu günümüze kadar sürmüş, farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Ancak diğer sanat biçimlerinden halkla ve gündelik yaşantıyla daha ilgili olmasıyla ayrılan tiyatro ve sonrasında kamerayla ilerleyen Sinema, malzemesini daha dolaysız ve direkt bir yolla gündelik hayattan almaktadır (Karagül 80).

Bu noktada, Platon'un ya da Aristoteles'in sanata atfettiği rol ve yaptıkları çıkarımlar bugüne kadar gelmiş ve seyirciyle bir konvansiyon oluşturmuştur. Bu karma konvansiyon, seyircinin takip etmek istediği "tutarlılık" olarak ölçülebilir. Bu tutarlılık da iç mantığın gerçeğe yakınlığıyla değerlendirilir. Konusu tiyatro olan bir sinema filmi de bu sebeple, bize dönemin şartları hakkında bilgi verebilmekte ve bu bilgileri değerlendirmemize imkân sunabilmektedir.

Burada sinema filminin toplumsal bir şahitlik yaratıp yaratmadığı, ya da sosyolojik bir şahitlik mekânizmasını sağlıklı bir şekilde çalıştırıp çalıştıramadığı sorunsalı ilgili çalışmanın konusu değildir. Ancak tam da bu noktada, kurgusallık mekanizması (Berktaş 90) işlemeye başlar ve bir şaibeden yeni imkânlar doğar.

Feminist çalışmaların en çok üzerinde durduğu konulardan biri de kadın tarihinin yazılmamış olması, kadın hukukunun oluşmamış olmasıdır. Burada en başından beri insanlık tarihinde pasif bir konumda bulunduğu varsayılan "kadınlardan" yalnızca bahsedilmiş, geleceğin temelleri erkek egemen bir tarih yazımıyla kurgulanmıştır. Toplumsal sistemlerin cinsiyetleri düşünüldüğü zaman akla gelen erkek imajı temsiliyetleri oluşturmuş, böylece de kadınların bir kurguya inanmaları, üzerlerine düşeni yapmaları ve ne olduklarından evvel ne olmadıklarını bilmeleri istenmiştir.

Bir savaş tarihi olarak özetlenebilecek dünya tarih yazımında, kadınlar simgesel birer "anne" imgesine dönüştürülmüş, erkeğin değiştirdiği dünyanın yemeğini pişiren, tozunu alan birer rol kişisi haline gelmişlerdir. Böylelikle de yukarıda bahsedildiği gibi ne olduğu değil ne olmadığı üzerine bazı

sorular sorulan kadınlar, erkek olmayanlar olarak tanımlanmışlardır. Freud'un psikanaliz çalışmaları, liberal ekonomik eylemler çerçevesinde kadınların iş hayatına dahil oluşu ve konu hakkındaki akademik çalışmalar ise öncelikle durumları tespit etmiş, bu tespitler konusunda doğru okumaları yapmaya çalışmışlardır.

Kadının görevleri ve erkeğin varlığı arasında gerçekleştirilen yapı bozumu, yeni terimlere ve kadınların da söz sahibi olduğu yeni bir alfabeyi üretmeyi mecburi hale getirmiştir. *Feminizm* ve *toplumsal* cinsiyet terimleri bu çatışmadan ortaya çıkmış ve yeni okumalara imkân yaratmışlardır. Burada kurgu önemli bir çıkarımdır.

Toplumsal cinsiyet bir kurgudur. Kurgu, temel anlamları olarak düşüldüğünde hem sahtelik hem de gerçeğe yakınlık belirtmektedir. Bu ikirciklilik toplumsal cinsiyet çalışmaları için yeni bir fırsat doğurmuştur. Organik olarak edinilen cinsiyet ile sonrasında toplumsallaşan cinsiyet kavramları arasındaki çatışma iyice belirlenmiş ve kadınlardan itirazlar yükselmeye başlamıştır (Dökmen 44).

Bu kurgusallık, karşılıklı bir şekilde gerçekten beslenirken, gerçeği de besler hale gelmiş ve bu feministlerin dikkatini çekmiştir. Kurgu, gerçeğin gözlemine dayanmaktadır ancak gerçek, kurgunun insafına bırakılırsa bunun sonucu nereye varacaktır?

Bu temel soru üzerinden teknik bir kurgu olarak nitelendirilen sinema sanatı önemli bir imkân ve değerlendirme şansı vermektedir. Sinema, gerçeği, gerçek olmayan bir yol ile anlatmaktadır. *Pasajlar* isimli eserde bahsedilen “*bir fenomen olarak kamera*” kavramı, (Benjamin 75) izleyicisine mecbur bir yaratıyı tariflemektedir. Feminist çalışmaların başladığı ana kadarki dünyayı bir film olarak düşünürsek, toplumsal cinsiyet kavramı ve bu kurgusallığın fark edilmesi, tıpkı kadraja bakan bir oyuncu gibi gerçekliği alt üst etmiş ve gerçekliğin nereden geldiği ve nasıl oluştuğuna dair geçerli sorular sorulmaya başlanmıştır.

Tüm sanatların içindeki kuram tartışmaları ve ortaya çıkan akımlar göstermektedir ki işin içindeki kurgu, bir sanat eseri kurmak için mecburidir. Sonraki dönemde ortaya çıkan post-modern çalışmalarda hala gerçek ve gerçekçilik kavramları tartışılmaktadır. Aynı zamanda sanatın yani burada kullanıldığı anlamda kurgunun, kişiliğine ihtiyaç yoktur. Yaratılan eser, alımlanır, bakılır ya da beğenilir. Hiçbir sanat eseri bir yaşam biçimi alma iddiası taşımazken, toplumsal cinsiyetin kurgusallığı büyük sorunlara yol açmaktadır. Kadraj kırılmış, dördüncü duvar yıkılmıştır.

Stage Beauty örneğine bakılacak olursa, kadının sahnede kadın rollerini oynaması yalnızca bir oyunculuk ya da sanat biçimi sorunu değildir. Burada dönemin şartlarından da hareketle kadın karakterlerin temsilinin kadınlar tarafından yapıldığı bir tiyatro insanlık tarihinde geç sayılabilecek bir noktada ancak gerçekleşebilmiştir. Kadının üzerine yüklenen toplumsal roller, bir tiyatro

sahnesinde doğal hayatın paylaşıldığı kadının temsili konusunda ayyuka çıkmış ve buna çözüm, erkek karakterlerin kadını oynaması olarak bulunmuştur.

Ancak filmde de görüldüğü gibi kadın ve erkeğin sahnede kendi cinsiyetlerini oynamaları, ifade biçimlerini geliştirmiş, anlatıyı zenginleştirmiştir. Bu zenginlik, seyircinin bir kurguyu izleme sürecindeki alışkanlıklarında ortaya çıkar. Seyirci her karakterin kendi cinsiyetinde bir rol oynadığı sırada *Othello* oyununu izlerken çok etkilenmiş, aynı şekilde oyuncular da kendi cinsel kimlikleriyle sahnede buldukları için gerçeğe olmasa da gerçekçiliğe yine gerçek aracılığıyla yaklaşmışlardır.

Bir Metafor Olarak Tiyatro Oyunculuğu

İlgili filmde, birçok farklı bağlam üzerinden değerlendirme yapmak mümkündür. Ancak bu bağlamlar; tiyatronun en eski sanat dallarından biri olması ile birlikte; kavramların birlikte değerlendirilebileceği önemli bir alan oluşturmaktadır. Filmin bir kurgu olması, filmin içinde insan duygularının işleyişi üzerinden temel ve yan hikayeler bulunmaktadır. Ancak toplumsal cinsiyet rollerinin kurgusallığı, tiyatro ve oyunculuk üzerinden değerlendirebilmektedir.

Bir erkek oyuncunun toplumsal kurallar gereği, kadın bir oyuncuya “kadının nasıl oynanacağını” öğretmesi Elizabeth Dönemi oyunculuk biçimleriyle de ilgilidir, ancak kadınların farklı kültürel nedenlerle sahneye çıkamayışları sahnede yani dünyada temsiliyet biçimlerinin kadınlar tarafından değil erkekler tarafında belirlendiğine, tıpkı tarih yazımı, hukuk kurallarının inşası, edebiyat tarihindeki kadın yazarların azlığı gibi nedenlerle düşünülebilmektedir. Bu birlikte düşünme mekanizmasına bakıldığında hikâyede erkek karakterin kadın karaktere sorduğu “İnsan neden sahneye çıkar?” sorusuna verdiği şu cevap oldukça önemlidir.



Resim 1: Stage Beauty, Eyre Richard. Artisan Entertainment. Film. (<https://dai.ly/xgeyai>)¹

¹ Sahnenin detaylı gösterimi için bk: <https://dai.ly/xgeyai>

Tiyatrodaki kadın temsiline, toplumlardaki kadın temsiliyle birlikte düşünülmesi sorunlu bir araştırma imkânı yaratsa da kadınların toplumun içindeki hareket biçimlerinin, neden doğru neyin yanlış, neyin ahlaki olup olmadığı, verilen görevler, biçilen ödevler tiyatro ve ilgili film bir metafor olarak düşünüldüğünde önemli bir anlama olanağı barındırmaktadır.

Tıpkı bir rol dağılımında olduğu gibi; kadınların üzerine biçilen roller ve verilen mücadeleler bu film özelinde tekrar değerlendirilebilmektedir.

Yine aşağıdaki görselde, Elizabeth ardi dönemde kadınlar sahneye kamusal alanda çıkamazken, saray gösterilerinde sahneye çıkabilmekte; bedenleri üzerinden verilen görevler bürokrasinin içinde var olmaya devam edebilmektedir. Ancak kamusal alanın içinde tiyatro gösterimlerine, makbul kadın temsili kadınlara bırakılmamaktadır.



Resim 2: Stage Beauty, Eyre Richard. Artisan Entertainment. Film. (<https://dai.ly/xgeyai>)²

İlgili görsel, filmde geçen bir saray gösterisinden alınmıştır. Aşağıdaki son görsel de erkek karakterlerin “kadını” bazı tavırlarının anlamlarına dair tanımlanmışlıkları göstermesi açısından oldukça önemlidir.

² Sahnenin detaylı gösterimi için bk: <https://dai.ly/xgeyai>.



Resim 3: Stage Beauty, Eyre Richard. Artisan Entertainment. Film. (<https://dai.ly/xgeyai>)³

“Kadınsız baş eğdirmenin beş şeklini biliyor musun?” sorusu, bir kadına sorulmaktadır. Buradan yola çıkarak; tiyatro bir metafor olarak ilgili bağlam içinde değerlendirilebilmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak bakıldığında kadının sahneye çıkması yalnızca bir sanat problemi değildir. Bazı yardımcı öğelerle beslenen toplumsal cinsiyet rolleri bir kurgudur ve bu kurgu tam anlamıyla içeriden çözülebilmektedir. Kadın davranışlarının erkeklerin gözünden yine kadınlara öğretildiği bu mekanizma aynı zamanda topluma öğretici bir rolü olan tiyatro için de önemli bir noktadır. Elizabeth Dönemi’nde kadınların sahneye çıkamama sorunu ile toplumsal hayatta varlıkları yadsınamaz kadınlar arasında ortaya çıkan ironi, gündelik hayatta da karşılığını bulmaktadır. Sanatın, hikâye oluştururken hayatın gerçeklerinden ve matematiğinden yararlanması okuru ve izleyiciyi bu matematik konusunda düşünmeye itmiştir. Birçok farklı sanat yapısında, sosyolojik ve psikolojik birçok gösterge bulunurken, feminizm çalışmaları yeni okumalara imkân vermektedir. Kadın sahnedeki temsil sorunu, toplumsal hayattaki temsil sorununu kavramak için önemli imkânlar oluşturmuş, bir örnek olarak Stage Beauty eseri de bu izleğin örneklendirilmesi için geçerli bir yapıtı olmuştur.

³ Sahnenin detaylı gösterimi için bk.: <https://dai.ly/xgeyai>.

Atıfta Bulunulan Eserler

- Belkıs, Özlem. *Feminist Tiyatro*. Mitos- Boyut, 2015. Baskı.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. Yapı Kredi Yayınları, 2023. Baskı.
- Berkay, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yayınları, 2003. Baskı
- Dökmen, Zehre. Y. *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004. Baskı.
- Hooks, Bell. *Feminizm Herkes İçindir- Tutkulu Politika*. Çev. Ece Aydın, Berna Kurt, Şirin Özgün. BGST Yayınları, 2016. Baskı.
- Karagül, Cansu. *Alternatif Tiyatrolar*. Habitus Yayıncılık, 2015. Baskı.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları, 1999. Baskı.
- Oyun, Emel. “Sahne Güzeli - Stage Beauty (Bölüm 1)” *Dailymotion*, 25 Ekim 2023, <https://www.dailymotion.com/video/xgeyai>. Film.
- Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. Metis Yayınları, 2009. Baskı.
- Sennet, Richard. *Saygı*. Ayrıntı Yayınları, 2017. Baskı.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İş Bankası Kültür Yayınları, 2008. Baskı.
- Shakespeare, William. *Othello*. Çev. Özdemir Nutku. İş Bankası Kültür Yayınları, 2008. Baskı.

ETKİ

ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kurgusallığının *Stage Beauty* Filmi Üzerinden Değerlendirilmesi

Erdal Ozan Metin | Yüksek Lisans Öğrencisi | Dokuz Eylül
Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
erdalozanmetin@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

toplumsal cinsiyet,
Stage Beauty,
sahnede kadın temsili.

Özet

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının verdiği olanaklar, yeni okumaları gerekli kılmaktadır. Bu yeni okumalar farklı dönem ve kültürlerin yansımalarını gösteren sanat eserleri için de geçerlidir. Bu çalışmada, toplumsal olan ile biyolojik olan arasındaki kurgusallık farkı değerlendirilecek ve bir örnek olarak kadınların sahnedeki temsilini işleyen Stage Beauty filmi incelenecektir. Özellikle Elizabeth Dönemi Tiyatrosu'nda kadınların sahneye çıkma yasağı, sahnede kadın temsiline erkekler tarafından gerçekleştirilmesi bu kurgusallık için iyi bir izlek ve örnek oluşturmaktadır. Sanatın, gerçek hayattan beslenerek araya aldığı bir yöntem olarak kurgusallık, toplumsal hayatta daha hayati sonuçlara neden olmaktadır.

Makale Bilgileri:

Geçiş : 24.11.2023

Kabul : 13.12.2023

Kaynak Gösterme Rehberi:

Metin, Erdal Ozan..
"Toplumsal Cinsiyet
Rollerinin Kurgusallığının
Stage Beauty Filmi
Üzerinden
Değerlendirilmesi." *ETKİ:
Journal of Literature, Theatre and
Culture Studies*, vol. 3, no. 2,
2023, pp. 66-77.

E T K İ

ETKI: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Evaluation of the Fictiveness of Societal Gender Roles through *Stage Beauty* Movie

Erdal Ozan Metin | Postgraduate Student | Dokuz Eylül University,
Graduate School of Fine Arts
erdalozanmetin@gmail.com

Keywords:

gender,
Stage Beauty,
female representation on
stage.

Article History:

Received : 24.11.2023

Accepted : 13.12.2023

Citation Guide:

Metin, Erdal Ozan..
"Toplumsal Cinsiyet
Rollerinin Kurgusallığının
Stage Beauty Filmi
Üzerinden
Değerlendirilmesi." ETKİ:
Journal of Literature, Theatre
and Culture Studies, vol. 3,
no. 2, 2023, pp. 66-77.

Abstract

The opportunities provided by gender studies necessitate new readings. These new readings are also applicable to artworks that reflect different periods and cultures. In this study, the fictional difference between the social and the biological will be evaluated, and the film "Stage Beauty," which explores the representation of women on stage, will be examined as an example. Particularly, the prohibition of women from appearing on stage in the Elizabethan era and the portrayal of women by men on stage provide a good basis and example for this fictionality. Fictionality, as a method that art employs by drawing from real life, leads to more vital consequences in social life.

Giriş

Toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla beraber sürekli güncellenen, esnek bir kuram olarak tanımlanan feminizm yalnızca geleceğe yönelik bazı hayaller kurdurmaya değil, geçmişe yönelik okumalar yapmaya da fırsat vermektedir. Bu şimdiye kadar geçilmiş birçok yolun, karşılaşılan birçok durumun tekrar yorumunu yapmaya ve böylece daha “feminist” bir dünya için geliştirilen düşünce biçimlerini kurmanın temellerini güçlendirmektedir.

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının yöneldiği birçok alan vardır. Ekonomi, sosyoloji, antropoloji gibi alanlar toplumsal cinsiyet çalışmalarının radarına girmiş ve tekrar tekrar değerlendirilmiş, sürekli güncellenen esnek bir ideoloji olma özelliğiyle de “feminizm” bu okumaların kuramsal alt yapısını oluşturmuştur.

Gündelik hayatın, tarih okumalarının ve güncel insan durumlarının birer kanıtı niteliğindeki sanat eserleri de bu çalışmalar için önemli bir kaynak halini almıştır. Neredeyse bir zaman makinesi haline dönüşebilen ancak kurgusal olmasının şaibelerini de görmezden gelmemize olanak tanımayan sanat eserleri, yeni okumalara ve değerlendirmelere oldukça önemli katkılar sunmaktadır.

Konumuz bağlamında hem gösterge bilimlerini açısından sinema sanatı, hem de sinema sanatının konu ettiği tiyatro sanatı olmak üzere *Stage Beauty* filmi toplumsal cinsiyet çalışmaları için önemli bir izlek sunmaktadır.

Stage Beauty ve Elizabeth Döneminde Sahnede Kadın Temsili

Jeffrey Hatcher’ın yazdığı “*Compleat Female Stage Beauty*” isimli tiyatro eserinden yine aynı isim tarafından sinemaya uyarlanan film, “Sahne Güzeli” olarak Türkçeye çevrilmiş ve 2004 yılında Türkiye’de gösterime girmiştir.

Film, 17.yy İngiltere’sinde kadınların sahneye çıkmasının yasak olduğu dönemde geçmektedir. Burada sahneye çıkmak için can atan kadın oyuncu Margaret ile dönemin en ünlü kadın oyunculuğunu yapan erkek karakter Edward Knyston arasındaki hikâyeyi ve çatışmayı görme şansına erişiriz. Knyston, döneminde o denli ünlü bir oyuncudur ki, bazı gezginler tarafından “kadın” olarak hatırlanır ve “gördüğüm en güzel kadın” şeklinde bazı iltifatlara tabii tutulur. Kadınlar sahneye özellikle dini nedenlerden dolayı çıkamıyorlardır ve bu süreçte Margaret, Knyston’un asistanlığını yapmaktadır. Ancak bir süre sonra sahne aşkını dizginleyemez ve Kral II. Charles’in da izin vermesiyle sahneye çıkarak, hayranı olduğu Knyston’un rakibi haline gelir.

Elizabeth dönemi tiyatrosunun yapısal özelliklerinde farklı oyunculuk biçimleri sergilenmektedir. Sahnelerin yapısı gereği oyunculuk biçimleri özellikle günümüzün oyunculuk biçiminden oldukça farklılık göstererek, gösterime ve ait olduğu döneme dair spesifik özellikler

taşır. Bu döneme kadar kadın oyuncuların sahneye çıkamaması ve erkek oyuncuların beden formları üzerinden şekillenen kadın temsili, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki geçişe önemli örnekler oluşturmaktadır.

Tiyatronun, oyunculuk metotlarından biri, gerçeği gözlemleyerek yansıtma kuramıdır. Erkek oyuncuların kadını nasıl gördükleri ile kadının nasıl görünmesi konusundaki sosyolojik kararları arasında ince bir geçiş noktası vardır. Tam bu noktada *Stage Beauty*, ortaya ilginç bir çatışma çıkararak geniş bir sorgu imkânı sağlar. Peki, yıllardır erkeklerin yansıladığı kadın figürü, bir kadın tarafından oynandığında neye dönüşür?

Tiyatro üzerinden simgeleşen ve kendi iç dinamikleri içinde profesyonel bir oyunculuk metodu tartışması gibi görünen bu soru, toplumsal cinsiyetin temsil tartışmalarına organik bir şekilde bağlanmaktadır. Gündelik kıyafetten, konuşma biçimine, kamusal alanda sınırlandırılmış bölgelerden ve tutumlardan, aile içi görev dağılımına kadar hep erkek egemenliğinin gerisinde kalmış kadın imgesi, toplumsal bir görev dağıtıcı olmadan genellikle üzerine düşen/düşürülen görevi nasıl yaptığıyla yargılanmıştır. Bu görevi isteme, reddetme ya da değiştirme hakkı yoktur, toplumsal cinsiyet çalışmalarından evvel biyolojik cinsiyetinin kaderini yaşayan kadın, bu çalışmalarla beraber, görevine, yerine, tutumuna karar verebilir bir konuma gelmiştir. Bu konum hiyerarşik olarak daha önceki komundan yüksekte ya da alçakta değil, konumlanması gereken yerde bulunmaktadır. Kadın, artık kendi temsiline kendisi karar verebilmekte, görevlerini seçebilmekte, cinsel hayatına yön çizebilmekte, kamusal alanda söz alabilmektedir. Çünkü artık, kendini diğer cinsin sınavlarından geçme sorumluluğundan sıyrılmıştır.

Toplumsal yaşam sürekli bir ödevler bütünüdür. İlk topluluklardan günümüze kadar, üzerine yenileri eklenen görev dağılımları toplumsal yaşamı dengelemiş, bu denge de devamlılığı ve akışkanlığı sağlamıştır. Öyle ki bu akışkanlık toplumsal cinsiyet çalışmalarına kadar bazı göz kararmalarına neden olmuş, biyolojik farklılıklar ve görev dağılımları birer iktidar meselesi haline gelerek, kadını bir taşeron insana dönüştürmüştür. Bu taşeron insan kavramı, sigortasız, güvencesiz çalışan ve kendi işinin – ki burada işi kendi hayat zamanı olarak tanımlayabiliriz – patronu olamayan, ilginç bir şekilde tüm patronlarının erk ile beslenen ve kadına bazı görevler atayan erkekler olduğunu tanımlayarak açılabilir.

Kılık kıyafet tartışmaları, anne rolü, cinsel özgürlük, kamusal temsiliyet gibi kadının kendisi adına karar verebileceği bazı öz yaşamsal kararlar, hep başkaları tarafından bir karara bağlandığından toplumsal cinsiyet tanımı, yalnızca kadınların sorunlarına indirgenen bir yapı değil, biyolojisi ile toplumsallığı arasında sıkışmış kalmış her bir insan için geçerli olmuştur. Doğuştan edindiğimiz özellikler, toplum tarafından düzenlenmiş ve bir aktarım mekanizması ortaya çıkmıştır.

Bu mekanizma ta ki toplumsal cinsiyet çalışmaları başlayana ve toparlanana kadar birer biyolojik geçerlilik olarak toplumsal hayata sızmış ve birçok değişimi de bu şekilde yapay bir yolla meşrulaştırmıştır.

Burada *Stage Beauty* örneği bedensel ezberleri bozması açısından oldukça önemlidir. Bir kadının, bir kadın karakteri bir erkek oyuncudan daha kötü oynama ihtimali nedir? Bu tartışma muhakkak ki bir oyunculuk tartışması içermektedir. Fakat film özelinde yapılacak tartışma ve kullanılacak görseller tartışmayı toplumsal cinsiyet tanımları bağlamında tutmayı amaçlamaktadır.

Dönemin romantik oyunculuk biçiminde kadın daha kırılğan, erkek ise daha haşmetli olarak gösterilmiştir. Yine *Stage Beauty* filminde erkek oyuncu *Knyston Shakespeare*'in ünlü *Othello*'sunda bir iftiraya kurban giden kadın karakteri *Desdemona*'yı ustalıkla canlandırmaktadır. Margaret ise bir kadın olarak kadın karakterin ölüm anındaki duygularını bir erkekten daha iyi anlayabileceğini düşünmekte ve perde gerisinden sahneyi takip etmektedir.

Sanatın temsil gücü sosyal bilimler için çok önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Burada erkek oyuncunun kadın karakterlere yaklaşımı ve daha sonrasında kadın karaktere “kadın oynamayı” öğretmesi, gündelik hayatta erkeklerin, kadınlara “kadın olmayı öğretmesi” şeklinde alımlanabilir. Bu verilen yazılı ya da yazısız görevler şeklinde feminist ideolojinin dikkatini çeken önemli bir olgudur. “Toplumsal cinsiyet bir kurgudur.” teşhisi sanatın, gerçeğe dair geliştirdiği yukarı noktadaki yeni bir kurgu noktası oluşturması açısından önemlidir. Gerçeğin ayrıntılarına daha incelikle bir göz atma olanağı sağlayan ve kurgunun-kurgusu şeklinde bizi gündelik hayattan uzaklaştırarak yeni sorgular yapmamızı sağlayan bu filmin konusu itibariyle birçok önemli dönüşüm noktası vardır.

Toplumsal Cinsiyet Kavramlarının Gündelik Hayattaki Karşılıkları

Günümüz tartışmalarında sıklıkla ortaya çıkan Bay-Bayan tartışması gibi bir “değiller” matematiği kurgulayan toplumsal cinsiyet kalıpları, erkeği erkek, kadını ise erkeğin değil olarak tanımlayarak gündelik hayatın her yerinde yapay bir otorite oluşturmuştur. Burada biyolojik farklılıkların tanımlanma biçiminde sorunlar bir temsil sorununa yol açmıştır. Öyle ki bu temsil sorunu “erkek gibi ol”, “kadın gibi kadın” gibi cümlelerle gündelik hayatımıza girmiş, bazı yargı kalıplarının oluşmasına neden olmuştur.

Kadın'ın talihsiz bir şekilde erkek olamamış şanssız bir canlı olarak tanımlandığı toplumların bu yargıya varana kadar geçirdikleri süreçler birbirinden farklı olsa da genellikle kültür başlığı altında toplanabilir. Kültür, bir toplumun karakterinin oluşmasında büyük bir etkidir. Kültürün alt başlıklarından olan yine toplumsal olarak kalıpları düzenleyen bir diğer başlık, din olarak ortaya çıkar. Farklı dinler ve inanışlara sahip insanların oluşturduğu farklı kültürler birbirinden farklı

toplumsal yapıların oluşmasına neden olmuştur. Bu oluşan yapılar zaman içinde çözümlenmeler ve birleşmeler geçirmiş ve tanımlanabilir birer sosyoloji oluşturmuştur. Kültürel farklılıkların özgün dokunuşlarını yok saymadan, dünyanın şimdiye kadar ki tarih yazımının, edebiyatının, kanun koyucularının yani toplumsal sistemi düzenleyen kurumlarının birçoğunun kadınları bir kenara ittiğini, kadınların kendi tarihlerini dahi anlatmaktan mahrum bırakıldıklarını görmek mümkündür.

Toplumun bir fotoğrafını çeken sanat eserleri de “görüntüyü” inceleme olanağı sağlaması açısından önemlidir. *Stage Beauty* filmi yapısı gereği bazı alt başlıklarda inceleme yapmayı mümkün kılmaktadır. Bu çalışmada *Stage Beauty* toplumsal cinsiyetin kurgusallığının ayrıntılı bir şekilde irdelenebileceği bir örnek olarak incelenmektedir.

Türkiye’de Feminist Tiyatro çalışmalarında öncü isimlerden Özlem Belkıs’ın *Feminist Tiyatro* kitabında verdiği bilgiler önemlidir.

“Pek çok feminist Shakespeare yorumu yanında 1990’larda Case’in, Shakespeare oyunlarının yazıldığı ve planlandığı gibi, yani kadın rollerinin erkek oyuncular tarafından oynanarak sahnelenmesinin denenmesi gerektiği üzerine önerisi, son derece enteresandır.” (Belkıs 50). Belkıs, bu çıkarımlarda bulunarak hem Elizabeth dönemi tiyatrosuna hem de oyun yazarı olarak Shakespeare’in toplumsal cinsiyet tarafından okunmasına bir zemin oluşturmuştur.

“Belki de ancak o zaman bu cinsiyet değişimi ve dönüşümünü bir parça olsun anlayabilecek, Shakespeare’in oyunlarının yabancılaştıran ve inandıran uçurumlarını kavrayabileceğiz.” (Belkıs 54). Burada Shakespeare oyunlarına dönem şartları gereği bakmak önemlidir. Yukarıda da bahsedildiği gibi henüz yüzyılı bulmamış toplumsal cinsiyet çalışmaları hususunda bir geri okumak faydalı olacaktır.

Kadın oyuncunun sahneye çıkma özgürlüğü Batı tiyatro geleneği içinde İtalya’da ve İspanya’da 16. Yüzyılda, İngiltere’de 17. Yüzyılın ikinci yarısında elde edildi edilmesine ama sahne üzerinde kadının bütün olanaklarıyla bir estetik öge olarak değerlendirilmesi sorunu, günümüze kadar bir etik sorun olarak devam etti. (Belkıs 58).

Burada kadın temsilinin hem estetik hem de etik çerçevelerden değerlendirildiği ve hayatın içinde bulunan kadının, sahneye çıkmak söz konusu olduğunda bazı etik ya da estetik engellerle karşılaştığı görülmektedir.

Bu çıkarım, doğal cinsel kimliklerle, toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki organik ve kurgusallık saptamalarını desteklemektedir. Doğuştan edinilen cinsiyet, sonrasında kurgusal olarak toplumsal bir hal alır ve genellikle bu belirleyici nedenler, kadını dışlar. Shakespeare oyunlarında kadın karakterlerin doğal olarak bulunabiliyor olmasının yanında temsil krizlerinde toplumsal, dini

ya da politik bazı nedenlerin rol oynaması bu çalışma açısından oldukça önemlidir.

Sanat Eserine Bakarak Hayatın Okunması

Toplumsal yapıda, tıpkı sanat gibi ortada bir kurgusallık bulunur. Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları* ve Eleştiri isimli eserinde sanatın içeriği ve tarihi hakkında verdiği kapsamlı bilgilerden hareketle, sanatın birçok biçimi ve algılanma biçimi vardır. Antik Yunan'da Platon'un sanat ve sanatçı üzerine geliştirdiği düşünceler ve sonrasında Aristoteles ile gelişen sanat ve sanatçı kavramları günümüze kadar tartışılmıştır (Moran 60). Kimi kuramlara göre sanatçı gerçeği olduğu gibi yansıtırken, kimi kuramlar sanatın, olabilecek olanı da sahneye çıkardığını göstermektedir. Bu iki temel hareket noktasıyla gelişen sahne ve temsil sorunu günümüze kadar sürmüş, farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Ancak diğer sanat biçimlerinden halkla ve gündelik yaşantıyla daha ilgili olmasıyla ayrılan tiyatro ve sonrasında kamerayla ilerleyen Sinema, malzemesini daha dolaysız ve direkt bir yolla gündelik hayattan almaktadır (Karagül 80).

Bu noktada, Platon'un ya da Aristoteles'in sanata atfettiği rol ve yaptıkları çıkarımlar bugüne kadar gelmiş ve seyirciyle bir konvansiyon oluşturmuştur. Bu karma konvansiyon, seyircinin takip etmek istediği "tutarlılık" olarak ölçülebilir. Bu tutarlılık da iç mantığın gerçeğe yakınlığıyla değerlendirilir. Konusu tiyatro olan bir sinema filmi de bu sebeple, bize dönemin şartları hakkında bilgi verebilmekte ve bu bilgileri değerlendirmemize imkân sunabilmektedir.

Burada sinema filminin toplumsal bir şahitlik yaratıp yaratmadığı, ya da sosyolojik bir şahitlik mekânizmasını sağlıklı bir şekilde çalıştırıp çalıştıramadığı sorunsalı ilgili çalışmanın konusu değildir. Ancak tam da bu noktada, kurgusallık mekanizması (Berktaş 90) işlemeye başlar ve bir şaibeden yeni imkânlar doğar.

Feminist çalışmaların en çok üzerinde durduğu konulardan biri de kadın tarihinin yazılmamış olması, kadın hukukunun oluşmamış olmasıdır. Burada en başından beri insanlık tarihinde pasif bir konumda bulunduğu varsayılan "kadınlardan" yalnızca bahsedilmiş, geleceğin temelleri erkek egemen bir tarih yazımıyla kurgulanmıştır. Toplumsal sistemlerin cinsiyetleri düşünüldüğü zaman akla gelen erkek imajı temsiliyetleri oluşturmuş, böylece de kadınların bir kurguya inanmaları, üzerlerine düşeni yapmaları ve ne olduklarından evvel ne olmadıklarını bilmeleri istenmiştir.

Bir savaş tarihi olarak özetlenebilecek dünya tarih yazımında, kadınlar simgesel birer "anne" imgesine dönüştürülmüş, erkeğin değiştirdiği dünyanın yemeğini pişiren, tozunu alan birer rol kişisi haline gelmişlerdir. Böylelikle de yukarıda bahsedildiği gibi ne olduğu değil ne olmadığı üzerine bazı

sorular sorulan kadınlar, erkek olmayanlar olarak tanımlanmışlardır. Freud'un psikanaliz çalışmaları, liberal ekonomik eylemler çerçevesinde kadınların iş hayatına dahil oluşu ve konu hakkındaki akademik çalışmalar ise öncelikle durumları tespit etmiş, bu tespitler konusunda doğru okumaları yapmaya çalışmışlardır.

Kadının görevleri ve erkeğin varlığı arasında gerçekleştirilen yapı bozumu, yeni terimlere ve kadınların da söz sahibi olduğu yeni bir alfabeyi üretmeyi mecburi hale getirmiştir. *Feminizm* ve *toplumsal* cinsiyet terimleri bu çatışmadan ortaya çıkmış ve yeni okumalara imkân yaratmışlardır. Burada kurgu önemli bir çıkarımdır.

Toplumsal cinsiyet bir kurgudur. Kurgu, temel anlamları olarak düşünüldüğünde hem sahtelik hem de gerçeğe yakınlık belirtmektedir. Bu ikirciklilik toplumsal cinsiyet çalışmaları için yeni bir fırsat doğurmuştur. Organik olarak edinilen cinsiyet ile sonrasında toplumsallaşan cinsiyet kavramları arasındaki çatışma iyice belirlenmiş ve kadınlardan itirazlar yükselmeye başlamıştır (Dökmen 44).

Bu kurgusallık, karşılıklı bir şekilde gerçekten beslenirken, gerçeği de besler hale gelmiş ve bu feministlerin dikkatini çekmiştir. Kurgu, gerçeğin gözlemine dayanmaktadır ancak gerçek, kurgunun insafına bırakılırsa bunun sonucu nereye varacaktır?

Bu temel soru üzerinden teknik bir kurgu olarak nitelendirilen sinema sanatı önemli bir imkân ve değerlendirme şansı vermektedir. Sinema, gerçeği, gerçek olmayan bir yol ile anlatmaktadır. *Pasajlar* isimli eserde bahsedilen “*bir fenomen olarak kamera*” kavramı, (Benjamin 75) izleyicisine mecbur bir yaratıyı tariflemektedir. Feminist çalışmaların başladığı ana kadarki dünyayı bir film olarak düşünürsek, toplumsal cinsiyet kavramı ve bu kurgusallığın fark edilmesi, tıpkı kadraja bakan bir oyuncu gibi gerçekliği alt üst etmiş ve gerçekliğin nereden geldiği ve nasıl oluştuğuna dair geçerli sorular sorulmaya başlanmıştır.

Tüm sanatların içindeki kuram tartışmaları ve ortaya çıkan akımlar göstermektedir ki işin içindeki kurgu, bir sanat eseri kurmak için mecburidir. Sonraki dönemde ortaya çıkan post-modern çalışmalarda hala gerçek ve gerçekçilik kavramları tartışılmaktadır. Aynı zamanda sanatın yani burada kullanıldığı anlamda kurgunun, kişiliğine ihtiyaç yoktur. Yaratılan eser, alımlanır, bakılır ya da beğenilir. Hiçbir sanat eseri bir yaşam biçimi alma iddiası taşımazken, toplumsal cinsiyetin kurgusallığı büyük sorunlara yol açmaktadır. Kadraj kırılmış, dördüncü duvar yıkılmıştır.

Stage Beauty örneğine bakılacak olursa, kadının sahnede kadın rollerini oynaması yalnızca bir oyunculuk ya da sanat biçimi sorunu değildir. Burada dönemin şartlarından da hareketle kadın karakterlerin temsilinin kadınlar tarafından yapıldığı bir tiyatro insanlık tarihinde geç sayılabilecek bir noktada ancak gerçekleşebilmiştir. Kadının üzerine yüklenen toplumsal roller, bir tiyatro

sahnesinde doğal hayatın paylaşıldığı kadının temsili konusunda ayyuka çıkmış ve buna çözüm, erkek karakterlerin kadını oynaması olarak bulunmuştur.

Ancak filmde de görüldüğü gibi kadın ve erkeğin sahnede kendi cinsiyetlerini oynamaları, ifade biçimlerini geliştirmiş, anlatıyı zenginleştirmiştir. Bu zenginlik, seyircinin bir kurguyu izleme sürecindeki alışkanlıklarında ortaya çıkar. Seyirci her karakterin kendi cinsiyetinde bir rol oynadığı sırada *Othello* oyununu izlerken çok etkilenmiş, aynı şekilde oyuncular da kendi cinsel kimlikleriyle sahnede buldukları için gerçeğe olmasa da gerçekçiliğe yine gerçek aracılığıyla yaklaşmışlardır.

Bir Metafor Olarak Tiyatro Oyunculuğu

İlgili filmde, birçok farklı bağlam üzerinden değerlendirme yapmak mümkündür. Ancak bu bağlamlar; tiyatronun en eski sanat dallarından biri olması ile birlikte; kavramların birlikte değerlendirilebileceği önemli bir alan oluşturmaktadır. Filmin bir kurgu olması, filmin içinde insan duygularının işleyişi üzerinden temel ve yan hikayeler bulunmaktadır. Ancak toplumsal cinsiyet rollerinin kurgusallığı, tiyatro ve oyunculuk üzerinden değerlendirebilmektedir.

Bir erkek oyuncunun toplumsal kurallar gereği, kadın bir oyuncuya “kadının nasıl oynanacağını” öğretmesi Elizabeth Dönemi oyunculuk biçimleriyle de ilgilidir, ancak kadınların farklı kültürel nedenlerle sahneye çıkamayışları sahnede yani dünyada temsiliyet biçimlerinin kadınlar tarafından değil erkekler tarafında belirlendiğine, tıpkı tarih yazımı, hukuk kurallarının inşası, edebiyat tarihindeki kadın yazarların azlığı gibi nedenlerle düşünülebilmektedir. Bu birlikte düşünme mekanizmasına bakıldığında hikâyede erkek karakterin kadın karaktere sorduğu “İnsan neden sahneye çıkar?” sorusuna verdiği şu cevap oldukça önemlidir.



Resim 1: Stage Beauty, Eyre Richard. Artisan Entertainment. Film. (<https://dai.ly/xgeyai>)¹

¹ Sahnenin detaylı gösterimi için bk: <https://dai.ly/xgeyai>

Tiyatrodaki kadın temsiline, toplumlardaki kadın temsiliyle birlikte düşünülmesi sorunlu bir araştırma imkânı yaratsa da kadınların toplumun içindeki hareket biçimlerinin, neden doğru neyin yanlış, neyin ahlaki olup olmadığı, verilen görevler, biçilen ödevler tiyatro ve ilgili film bir metafor olarak düşünüldüğünde önemli bir anlama olanağı barındırmaktadır.

Tıpkı bir rol dağılımında olduğu gibi; kadınların üzerine biçilen roller ve verilen mücadeleler bu film özelinde tekrar değerlendirilebilmektedir.

Yine aşağıdaki görselde, Elizabeth ardi dönemde kadınlar sahneye kamusal alanda çıkamazken, saray gösterilerinde sahneye çıkabilmekte; bedenleri üzerinden verilen görevler bürokrasinin içinde var olmaya devam edebilmektedir. Ancak kamusal alanın içinde tiyatro gösterimlerine, makbul kadın temsili kadınlara bırakılmamaktadır.



Resim 2: Stage Beauty, Eyre Richard. Artisan Entertainment. Film. (<https://dai.ly/xgeyai>)²

İlgili görsel, filmde geçen bir saray gösterisinden alınmıştır. Aşağıdaki son görsel de erkek karakterlerin “kadını” bazı tavırlarının anlamlarına dair tanımlanmışlıkları göstermesi açısından oldukça önemlidir.

² Sahnenin detaylı gösterimi için bk: <https://dai.ly/xgeyai>.



Resim 3: Stage Beauty, Eyre Richard. Artisan Entertainment. Film. (<https://dai.ly/xgeyai>)³

“Kadınsız baş eğdirmenin beş şeklini biliyor musun?” sorusu, bir kadına sorulmaktadır. Buradan yola çıkarak; tiyatro bir metafor olarak ilgili bağlam içinde değerlendirilebilmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak bakıldığında kadının sahneye çıkması yalnızca bir sanat problemi değildir. Bazı yardımcı öğelerle beslenen toplumsal cinsiyet rolleri bir kurgudur ve bu kurgu tam anlamıyla içeriden çözülebilmektedir. Kadın davranışlarının erkeklerin gözünden yine kadınlara öğretildiği bu mekanizma aynı zamanda topluma öğretici bir rolü olan tiyatro için de önemli bir noktadır. Elizabeth Dönemi’nde kadınların sahneye çıkamama sorunu ile toplumsal hayatta varlıkları yadsınamaz kadınlar arasında ortaya çıkan ironi, gündelik hayatta da karşılığını bulmaktadır. Sanatın, hikâye oluştururken hayatın gerçeklerinden ve matematiğinden yararlanması okuru ve izleyiciyi bu matematik konusunda düşünmeye itmiştir. Birçok farklı sanat yapısında, sosyolojik ve psikolojik birçok gösterge bulunurken, feminizm çalışmaları yeni okumalara imkân vermektedir. Kadın sahnedeki temsil sorunu, toplumsal hayattaki temsil sorununu kavramak için önemli imkânlar oluşturmuş, bir örnek olarak Stage Beauty eseri de bu izleğin örneklendirilmesi için geçerli bir yapıtı olmuştur.

³ Sahnenin detaylı gösterimi için bk.: <https://dai.ly/xgeyai>.

Atıfta Bulunulan Eserler

- Belkıs, Özlem. *Feminist Tiyatro*. Mitos- Boyut, 2015. Baskı.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. Yapı Kredi Yayınları, 2023. Baskı.
- Berkay, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yayınları, 2003. Baskı
- Dökmen, Zehre. Y. *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004. Baskı.
- Hooks, Bell. *Feminizm Herkes İçindir- Tutkulu Politika*. Çev. Ece Aydın, Berna Kurt, Şirin Özgün. BGST Yayınları, 2016. Baskı.
- Karagül, Cansu. *Alternatif Tiyatrolar*. Habitus Yayıncılık, 2015. Baskı.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları, 1999. Baskı.
- Oyun, Emel. “Sahne Güzeli - Stage Beauty (Bölüm 1)” *Dailymotion*, 25 Ekim 2023, <https://www.dailymotion.com/video/xgeyai>. Film.
- Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. Metis Yayınları, 2009. Baskı.
- Sennet, Richard. *Saygı*. Ayrıntı Yayınları, 2017. Baskı.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İş Bankası Kültür Yayınları, 2008. Baskı.
- Shakespeare, William. *Othello*. Çev. Özdemir Nutku. İş Bankası Kültür Yayınları, 2008. Baskı.

ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

Halk Hikâyesi ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberin Öyküye Etkisi

Münevver Gülbağ | Yüksek Lisans Öğrencisi | Ahi Evran Üniversitesi
munevver.glb@gmail.com

Özet

Tarihsel olarak farklı biçimlerde konumlanmasıyla birlikte konvansiyonel bir tiyatrodan bahsedildiğinde sahne, eksiksiz olarak tüm öğelerini bütünlüklü bir yapı içerisinde bulunduran ve hiçbir şeyin rastlantıya bırakılmadığı yapı olarak karşımıza çıkar. Seyircinin tüm eylemlerle karşı karşıya kaldığı sahne, kendi içinde gizli bir eylem akışı daha barındırır. Söz konusu bu akışın mekânı ise “sahne dışı”dır. Sahne dışı, seyirciden uzak ve sessiz bir alan olarak görülse de tüm öykünün akışını değiştirebilecek güce sahiptir. Bu çalışmada ise iki farklı tür olan halk hikâyesi ve tragedya türlerinde sahne dışından gelen bir haberin kahramanın hikâyesini dönüştürme biçimindeki benzerlikler incelenecektir. İlk olarak tragedyanın gösterime bağlı özellikleri ile halk hikâyesinin anlatıma bağlı özellikleri arasındaki farklar üzerinde durmak gereklidir. Ancak burada halk hikâyesinin ozanlar ve âşıklar tarafından seyirciye açık bir alanda performatik özelliklerle anlatılması, seyircinin zaman zaman anlatıya müdahale etmesi sonucu anlatının değiştirilişi, halk hikâyesinin de gösterime dayalı bir tür olarak tragedya ile benzerlik taşımasını sağlar.

Sahne dışından gelen ancak sahneyi etkileyen bu kavram, Aristoteles tarafından “peripetia” kavramı ile açıklanmıştır. Türkçeye “baht dönüşü” olarak aktarılan kavram, öykü kahramanlarının eylemsel izleğinin, sahne dışından gelen bir haber ile değişmesini sağlar.

Bu çalışmada tragedya da oldukça belirgin olan baht dönüşü sürecinin sözlü edebiyattaki karşılığı anlatının performansa dönüşümündeki işlevi üzerinden tartışılmaktadır. Halk hikâyesinin anlatım mekânı tragedya dan farklıdır. Hikâyelerin anlatıldığı mekânlar, anlatıcı ve dinleyicinin bir arada bulunduğu mekânlardır. Mekânda bulunan dinleyiciler anlatının akışını değiştirecek güce sahiptir. Bu nedenle bir öykü dinleme biçimi olarak görülse de anlatı mekânı sahneye; dinleyiciler de seyirciye dönüşebilirler. Anlatıcı, türe uygun bir sonla bitirecekken seyircilerin anlatıya dahil olmalarıyla öykünün akışını değiştirir ve hikâyeyi farklı bir sonla bitirir. Böylece seyircinin müdahalesi anlatıya ve anlatıcı da sahne dışına etki eder. Bilindik bir tragedya örneğinin defalarca izlenmesi gibi halk hikâyeleri de defalarca anlatılır. Burada seyircideki heyecan ise kahramanların eylemlerini dönüştürür. Örneğin tragedya da sahne dışından gelen haber ve halk hikâyesinde kahramanın karşısına tesadüfen çıkan birinin söylemi, eylemi tamamen değiştirir. Böylece bağlamsal ve gösterimsel olarak farklı duran bu iki tür benzer biçimde bir kurguya sahip olurlar. Bütün bunlardan hareketle haberci kavramının işlevi, kahraman ve eylem ilişkisinde iki farklı tür üzerinde karşılaştırılarak incelenecektir. Çalışmanın örnekleri *Bakkebalı, Elektra* ve *Antigone* tragedyaları ile *Tabir ile Zühre, Arzu ile Kamber* ve *Kerem ile Ash* hikâyelerinden oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler:

anlatıcı,
baht dönüşü,
gösterim,
sahne dışı,
police detectives.

Makale Bilgileri:

Geliş : 17.09.2023

Kabul : 20.11.2023

Citation Guide:

Gülbağ, Münevver. “Halk Hikâyesi ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberın Öyküye Etkisi.” *ETKİ: Journal of Literature, Theatre and Culture Studies*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 78-87.

ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>	ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023	e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023

The Effect of Off-Stage Narratives on the Plot in Folk Tale and Tragedy Genres

Münevver Gülbağ | Postgraduate Student | Ahi Evran Üniversitesi
munevver.glb@gmail.com

Abstract

When talking about a conventional theater, it is referred to as a stage that encompasses all its elements within a cohesive structure, where nothing is left to chance. The stage, where the audience faces all the actions, also harbors a hidden flow of actions within itself. The space of this flow is known as the “offstage.” Although the offstage is perceived as a distant and silent area, it has the power to alter the course of the entire narrative. This study examines the similarities in how a news from offstage transforms the protagonist's story in two different genres: folk tales and tragedy.

Firstly, it is necessary to emphasize the differences between the performance-dependent characteristics of tragedy and the narrative-dependent characteristics of folk tales. However, the performance of folk tales in an open space by bards and minstrels, the occasional intervention of the audience in the narrative resulting in its alteration, allows folk tales to share similarities with tragedy as a performance-based genre.

This concept of an external event that influences the stage, but is influenced by it, was explained by Aristotle through the concept of “peripeteia.” Translated into Turkish as “baht dönüşü” (a turn of fate), this concept causes a change in the course of the story's characters' actions through news coming from offstage.

This study discusses the function of the turn of fate process, which is quite prominent in tragedy, through its transformation into performance in oral literature. The narrative space of folk tales differs from that of tragedy. The places where stories are told are spaces where the narrator and the listeners are present together. The listeners in the space have the power to alter the flow of the narrative. Therefore, although it is seen as a way of listening to a story, the narrative space can turn into a stage, and the listeners can become the audience. The narrator, who would have ended the story with a suitable ending for the genre, changes the flow of the story and concludes it with a different ending due to the involvement of the audience. Thus, the intervention of the audience affects the narrative, and the narrator affects the offstage. Just like a well-known tragedy being watched repeatedly, folk tales are also narrated repeatedly. Here, the excitement in the audience transforms the actions of the characters. For example, in tragedy, a news from offstage, and in folk tales, the words or actions of someone who coincidentally appears before the protagonist, completely alter the course of events. Thus, despite their contextual and representational differences, these two genres have a similar structure. Based on all these, the function of the messenger concept will be examined by comparing two different genres in terms of the relationship between the protagonist and the action. The examples in the study consist of the tragedies “The Bacchae,” “Electra,” and “Antigone,” as well as the folk tales “Tahir and Zühre,” “Arzu and Kamber,” and “Kerem and Aslı.”

Keywords:

narrator,
turn of fate,
performance,
offstage.

Article History:

Received : 17.09.2023

Accepted: 20.11.2023

Citation Guide:

Gülbağ, Münevver. “Halk Hikâyesi ve Tragedya Türlerinde Sahne Dışından Gelen Haberin Öyküye Etkisi.” *ETKİ: Journal of Literature, Theatre and Culture Studies*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 78-87.

Giriş

Milli kültürümüzün taşıyıcısı durumunda olan anlatmaya bağlı türler içerisinde destandan sonra ortaya çıkan halk hikâyeleri, türler arasında önemli bir yere sahiptir. Halk edebiyatı alanında önemli çalışmalar yapmış olan Alptekin; halk hikâyelerinden bahsederken, şöyle bir tanım yapmıştır: “Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup, aşk, kahramanlık, vs. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap- İslam ve Hint- İran olan, büyük ölçüde meddah ve âşıklar tarafından, nazım- nesir karışımı anlatmalardır” (Alptekin 20).

Halk hikâyeleri, ilk olarak “kıssa” ve “rivayet” olarak anılan, içerisinde masal, efsane, vb. türleri de barındıran, ideal insan tipinin özelliklerini içeren, âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan, nazım- nesir karışımı anlatmalar olarak tanımlanabilir.

Sözlü kültür ortamında oluşum gösteren halk hikâyeleri, âşıklar ve meddahlar tarafından köy kahveleri, köy odaları gibi birlikte toplanılan mekânlarda anlatılır. Âşık- dinleyici etkileşiminin olduğu bu mekânlarda anlatı performansa dönüşebilir. Anlatı mekânında konvansiyonel bir sahneden bahsetmek söz konusu değildir. Burada oluşturulan sahne, anlatıcı ve dinleyicinin birlikte, yaratım süreciyle oluşturduğu bir sahnedir. Âşık seyircilerle aynı noktadadır. Bu durumda seyirci, anlatılan hikâyeyi etkilemekte hatta hikâye akışını değiştirmektedir. Ayrıca âşığın performansını etkileyen bağlam, seyirci kitlesi ile değişim göstermektedir.

Performans kuramının ilk deneyi olarak değerlendirilen İlhan Başgöz’ün, 1967 yılında Posofta Âşık Sabit Müdami, namı diğer Posoflu Müdami ile anlatıcı ve dinleyici arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin anlatıya etkilerini merkeze alan deneyi ile değerlendirilebilir. Deneyde Müdami’ye iki gün art arda kültürel seviyesi farklı dinleyiciler karşısında “Öksüz Vezir” hikâyesi anlatılır.

“Âşık, ilk gün yerel halkın gittiği sıradan bir Posof kahvesinde, ikinci gün ise kaymakam, savcı, doktor, öğretmen, daire müdürü, memur gibi ilçe aydınlarının toplandığı Öğretmenler Birliği Salonu’nda aynı hikâyeyi anlatır. Kahvede anlatılan hikâye süresi ile salonda anlatılan hikâye süresi değerlendirildiğinde hikâyenin köy kahvesinde daha uzun anlatıldığı tespit edilir” (Güvenç 74).

Böylece anlatıcı ve dinleyici arasındaki etkileşimin performans üzerindeki değiştirici özelliği kanıtlanmıştır. Dinleyicinin anlatıcıya etkisi, anlatıcının performansını etkilemektedir. Buradan hareketle hikâye anlatıcısının tiyatral bir bağlamda incelemesi yapılabilmektedir. Çalışmada gösterimsel ve bağlamsal olarak birbirinden farklı iki tür (halk hikâyesi ve tragedya) ile kurulan benzerlik performatif bağlamdadır.

Tragedya türünün gelişimi incelendiğinde tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ. Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen *dithrambos* şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos'un kutsal hayvanı teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı. Giderek belli biçim ve kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel bir nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi eklenince tiyatronun dialog çekirdeği oluşmuş oldu. “Yunanca teke anlamına gelen *tragos* sözcüğü ile şarkı anlamına gelen *aoide* sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı *tragoidia* (tragedya) adını aldı ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü” (Şener 16). Şener’den alıntılanan bu pasajda tragedyanın dini törenlerden doğduğu ifade edilmektedir. İnsanın anlam arayışı, başına gelen olağanüstü olaylar ve bu olaylara müdahale etme sınırlılığı onu daha üstün bir güç olarak gördüğü tanrılara yönlendirmiştir. Oyunlarına tanrıları da dahil ederek yaşamın katlanılmaz acısı ve korkularına ancak üstün güçlerinde başına geldiğini düşünerek hayatına devam etmiştir. Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu’nda bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“Yunanlı, varoluşun korkularını ve dehşetlerini biliyor ve duyumsuyordu: yaşayabilmek için, bunların önüne, Olympos’taki parlak düşürününü koyması gerekiyordu. Yoksa, bu kadar aşırı duyarlı, bu kadar delidolu arzulu, böyle eşsiz acı çekme yeteneğine sahip bu halk, nasıl katlanabilirdi varoluşa, aynıını daha yüksek bir şanla çevrili bir biçimde tanrıların da yaşadığı gösterilmeseydi?” (Nietzsche 28).

Tragedyanın trajik kahramanını değerlendiren Aristoteles, tragedya karakterinin ahlak yönünden iyi olması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü dramatik kuram için bu gereklidir. Seyircinin, kahramana duyacağı yakınlık, trajik haz ile mümkün olur. Kral Oidipus, kaçtığı yazgının kurbanı olur ve babasını öldürerek annesiyle evlenir. Ancak seyirci Oidipus’un ensest ilişkisinde kahramanı ahlaki yönden suçlamaz. Çünkü karakter ahlaki yönden iyidir. Onu annesiyle evlendiren kaderidir. W. Shakespeare’in Hamlet’inde, Hamlet, annesi ve amcasının evliliğinde babasının ölümünden annesi ve amcasını sorumlu tutar. Ancak kimse Hamlet’in babasının ölümünden çok amcasının, annesi ile evlenmesine odaklandığına dikkat etmez. Seyirci, babası öldükten sonra annesi ile Hamlet’in birlikte olmak isteyebileceğini düşünmez ve “haklı davasında” kahramanı destekler. En trajik olaylar anne, baba, kardeş, eş, dost arasında var olur.

“Böyle acı verici bir hareket birbirleriyle akraba(dost) olan kişiler arasında ortaya çıkarsa, örneğin kardeş kardeşi, oğul babayı, ana oğulu ya da oğul anayı öldürür ya da bu niyeti besler ya da bu çeşitten bir şey yaparsa, işte bu hareketler, tragedyanın araması gereken hareketlerdir” (Aristoteles 35).

Halk hikâyesi metinleri de incelendiğinde, tragedyanın trajik kahramanını halk hikâyeleri kahramanlarına benzetmek abartılı bir söylem olmayacaktır. *Kerem ile Aslı* hikâyesinde Kerem ile Aslı farklı dinlere mensup oldukları için Aslı'nın ailesi kızlarını Kerem'den uzaklaştırır. Kerem inatla Aslı'yı takip eder. Dinleyici, hikâye boyunca trajik kahraman Kerem için üzülür. Fakat dinleyici, Aslı'nın din değiştirmek istemeyeceğini düşünmez. *Arzu ile Kamber* hikâyesinde aynı evde kardeş gibi büyüyen iki çocuğun birbirlerine âşık olmaları dinleyiciler tarafından sorgulanmaz. Çünkü tragedya da olduğu gibi halk hikâyesi kahramanları için de Aristoteles'in söylemi geçerlidir. Kahraman ahlaki yönden iyi olmalı dinleyici/ seyirci, kahraman ile trajik bir yakınlık kurmalıdır.

Trajik kahramanın alın yazısındaki değişim noktası baht dönüşü kavramıyla açıklanmaktadır. Aristoteles kavramı, “eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesi” olarak ifade etmiştir. Anlatının olağan akışının “sahne dışından” gelen bir haberle değişime uğraması ve anlatının olağan seyrini değişim noktası baht dönüşünün gerçekleştiği andır. Baht dönüşünün yaşanması için haberci, sahnenin gizil kaynağı sahne dışından gelir. “Sahne dışı, temsil edilecek dünyanın bilgisi, sahne dışından geçerek sahneye gelir, sahneden çıktığında ise, başka bir şeye dönüşmek üzere oraya geri döner. Sahne dışı sahneyi zamanı gelene kadar saklayan rahimdir” (Güçbilmez 32). Sahne dışı tekinsizliğin mekânıdır. Sahneye geldiği andan itibaren anlatının akışını değiştirebilecek yapıya sahiptir. Sahne dışından gelen ses, sahnede etkisini gösterir ve tekrar durgunluğa, sahne dışının tekinsiz mekânına döner. Örnek olarak, “Oidipus'ta çoban, sevindirici bir haber vermek, onu annesiyle ilgili korkulardan kurtarmak için Oidipus'a gelir. Ama, Oidipus'un geçmişini örten örtüyü kaldırmakla da düşündüğünün tam tersi bir etki yapar” (Aristoteles 34). İncelenen tragedya ve halk hikâyesi metinlerinde haberci kavramı örnekleri değerlendirilerek öyküye etkisi sorgulanmıştır:

Euripides'in Bakkhalar, tragedyasında; haberci Pentheus'a Bakkhalar hakkında bir haber getirir:

“Haberci (Çoban):

Güneş ilk ışıklarıyla toprağı ısıtmaya başlarken, otlattığım öküz sürüsüyle yüksek dağların başında düz ve kayalık bir yere varmıştım. Üç alay kadın, üç koro gördüm; birinin başında Autonoe, birinin başında Agaue, senin anan, birinin başında da İno vardı. Dediklerine göre ölümlülere keder dağıtan şarabı veren oymuş. Şarap olmazsa insanlar için ne aşk kalır ne de başka bir zevk.

Pentheus:

Bakkhalarla savaşmaya gidiyoruz. Bu kadınların ettiklerine katlanırsak bundan sonra erkek diye gezmeyelim” (Euripides 33-36).

Haberci sahne dışından gelir. Pentheus'a haberi verdikten sonra tekrar sahne dışına döner. Ancak anlatının akışına müdahale edilmiştir. Pentheus aldığı haberden sonra Bakkhalara karşı savaş açmıştır. Haberci sahneye tekrar geldiğinde Pentheus'un ölüm haberini getirir.

“Korobaşı:

Ne var? Bize Bakkhalardan yeni bir haber mi getiriyorsun?

Haberci:

Ekhion'un oğlu Pentheus öldü” (48).

Sahne dışından gelen haber öykü akışını değiştirirken kahramanın da kaderini değiştirmiştir.

Sophokles'in Elektra tragedyasında haber, Mürebbi tarafından getirilir. Bu haber Orestes'in oyunun bir parçası yalan haberdur. Bu haberden sonra Elektra, annesini öldürmek için kendisi planlar yapamaya başlar.

“Klytaimnestra:

Ne görevi yabancı? Söylesene, bir dost tarafından geldiğine göre, kötü haber vermeyeceksin anlaşılın.

Mürebbi:

Orestes öldü. İşte kısaca getirdiğim haber” (Sofokles 23).

Sofokles'in Antigone tragedyası, haberciler sırasıyla şöyledir:

“Nöbetçi:

Tamam söylüyorum. Ölüyü... Demin... Birisi örtmüş kuru toprak yığılmış üstüne, törenini duasını yapıp gitmiş” (Sofokles 77).

Polüneikes'in gömüldüğü haberini Kreon'a verir. Kreon haberden sonra hiddetle Antigone ve kız kardeşini öldürme kararı verir.

“Teiresias:

Öğreneceksin, bilicilik sanatıma güven, kulak ver hele.

Kuşları gözetleyip fal baktığım

her zamanki yerimde oturuyordu,

(.....) Öyleyse işit, güneşin kendi kendisiyle yarışan

ateş arabası gökte birkaç çevrimini tamamlamadan
senin kanından ölecek
günahını yüklediğin ölümlerin karşılığı
(...) çok geçmeden kadın ve erkek feryatları
senin evinden yükselecek(...)" (78).

Teiresias, Kreon'a oğlunun öleceği haberini verir ancak Kreon sahne dışından gelen haberi dikkate almaz ve olay akışını değiştirmez. Ancak ulağın getirdiği haberle kör kâhin Teiresias'ın getirdiği haber doğrulanır.

“Ulak:

Hamiton öldü, kendi...

Koro Başı:

Babası mı öldürdü?

Ulak:

Kendi canına kıydı, babası iteledi onu bu ölüme” (80).

Ulağın getirdiği haberi duyan Kraliçe de canına kıyar. Bu haberi yine ulak vasıtasıyla alırız:

“Ulak:

Efendimiz, buraya gelirken

acı bir yükte geldin

bir ikinci acı da

içerde bekliyor seni.

Kreon:

Bunun üstüne acı olur mu?

Ulak:

Kraliçe öldü, şu ölümün zavallı anası öldü

kederinden bir bıçak saplayıp bağrına” (84).

Tragedya metinlerinde haberci, sahne dışından gelir öykü akışını değiştirir ve sahne dışına tekrar döner. Halk hikâyelerinde haberci anlatıda hikâye kahramanının karşısına çıkan bir derviş, atlı, yoldan gelen herhangi biri ya da bir söylem olabilir. Halk hikâyelerindeki baht dönüşü örnekleri

şöyledir:

“Meğer padişahın bir Arap kölesi vardı. Bu Arap son derece hilekâr ve bencil idi. Zühre ile Tahir’in birbirlerini öğrenmiş, söylediklerini dinlemişti. (...) Hain Arap görüp işittiklerini bire bin katarak Zühre’nin annesine anlattı” (Türkmen 220). Zühre’nin, Tahir’le görüştüğünü öğrenen annesi, olayları padişaha anlatır. Padişah Tahir ile Zühre’nin görüşmelerinde bir mani görmese de Zühre’nin annesi kızının Tahir’e vermek istemez. Padişaha büyü yaptırarak Tahir’den soğutur ve saraydan kovdurur.

Tahir’den ayrılan Zühre, gönlünü avutmak için babasına bir saray yaptırır. Tahir, Zühre’nin köşkte olduğunu öğrenince köşkün önünde söyleşirler. Ancak köşkün önüne gelen Tahir’i gören gözcüler, Arap köleye Tahir’i gördüklerini söylerler.

“Arap köleye haber verdiler. Arap köle de hemen padişaha gidip olanları anlattı. Padişah gazaba gelip, adamlarını gönderdi” (Türkmen 222). Tahir bu kez de Mardin’e sürgüne gönderilir.

Mardin’e sürgüne giden Tahir, kervancı Keloğlan’dan Zühre’nin selamını alır. Selamı aldıktan sonra düşüp bayılır. Ayıldığında iki rekât namaz kılp dua eder. Hızırın yardımıyla Zühre’nin köşküne gelir. Fakat yine köşkün etrafındaki gözcüler (Kara Köle) padişaha haber verirler. Padişahın adamları Tahir’in elini kolunu bağlayarak sadıkla suya bırakırlar.

Tahir, sandıktan kurtulur. Tekrar Zühre’nin şehrine geldiğinde Zühre’nin düğünün kurulduğu haberini Dadısı’ndan alır. Zühre’nin evlendiği haberini alan Tahir, kadın kılığına girerek düğüne gider. Düğünde Arap köle Tahir’in kim olduğunu anlar ve padişaha söyler. Tahir padişah tarafından öldürülecekken dua eder ve ruhunu teslim eder.

Anlatı boyunca iki âşığın kavuşmalarını engelleyen sahne dışının kahramanı Arap Köle olmuştur.

Arzu ile Kamber Hikâyesi’nde, Arzu’yu görmek için gelen Kamber, arkadaşlarının verdiği bir haberle Arzu’nun düğününün kurulduğunu öğrenir.

“Efendim, Arzu’nun atlıları köyün karşısına gelince Kamber sordu arkadaşlarına:

-Şu atlılar mıdır Arzu’nun atlıları” (Türkmen- Cemiloğlu 248). Haberi alan Kamber hemen Fırat tarafına koşmaya başlar. Atından iner ve kendini ırmağa atar. Arzu da arkasından ırmağa atlar. Âşıklar Fırat’ta kavuşurlar.

Yol üzerinde karşılaşılan ve hikâyenin akışını değiştiren atlılar, öyküyü etkiledikten sonra sahne dışına çekilir.

Kerem ile Aslı Hikâyesi, dini farklılık sebebiyle aşıklar bir türlü bir araya gelemeyizler. Kerem,

hikâye boyunca çeşitli kişilerden aldığı haberlerle Aslı'nın izini bulmaya çalışır. Aldığı her haber Kerem'in yolculuğunda baht dönüşlerinin yaşanmasına sebebiyet verir.

“Ol zamana kadar çoban didi ki: Aradığınız Müsliman mı yohsa re'aya, didi. Ol- vakit Sofi, kızın babası keşiş ve anası bir acuze karıdır, didi. Çoban, aradığınız adamlar buradan savışub Eylan şehrine gittiler, didi. Ol- vakit çoban, Kerem Han'a du'a idüb yola revan oldular” (Duymaz 67).

“Gelindir cevabına ol- vakit, senden evvel İsa ta'ifesinden dört can geçdi, sendeki çevrenin bir eşini anda gördüm, andan bildüm ki aradığın Pek şehrinde dir, git anda bul, didi” (Duymaz 77).

Kerem, hikâyeye etki eden haberciler olmasa Aslı'nın izini takip edemeyecekti. Haberci, öykünün devamlılığını sağlayan bir güce de sahiptir.

Sonuç ve Öneriler

Çalışmada, anlatmaya ve göstermeye bağlı iki farklı türün benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde tartışılmıştır. Sözlü edebiyatın bir ürünü olan halk hikâyelerinin tiyatral yapısı değerlendirilmiştir. Anlatıcı -dinleyici arasındaki etkileşim, anlatıyı tiyatral bir bağlama taşımaktadır. Sözlü kültürde oluşum gösteren bir türün konvensiyonel bir sahnesi yoktur. Ancak bağlamsal olarak anlatıcının hikâyeyi anlatmaya başladığı an anlatının performansa; anlatı mekânını da sahneye dönüştürür. Âşık, anlatıya başladığında dinleyiciyi duygusal olarak etkiler ve performansını icra eder.

Her iki türde de öyküde fon karakter olarak bulunan, bir an sahnede olan ve sonrasında nerede olduğu bilinmeyen sahne dışının kahramanı “haberci” baht dönüşünü yaratır. Sahne dışı, sahnenin anahtarlarının bulunduğu gizil/ tekinsiz mekândır. Seyirci tekinsiz mekânı merak etmez ancak öykünün düğümlerini çözen, öyküye yön veren haberler sahne dışından gelir.

Sonuç olarak sözlü kültürde oluşan türler her ne kadar bağlam değiştirmiş olursa olsun donmuş yapılar değildir. Sözlü kültürün performatif yapısı metinler özelinde değerlendirilmeli ve metinlerarası çalışmalarla deşifre edilmelidir.

Kaynakça

- Alptekin, Ali Berat. *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2011. Baskı.
- Aristoteles. *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011. Baskı.
- Duymaz, Ali. *Kerem ile Ash Hikâyesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012. Baskı.
- Euripides. *Bakchalar*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019. Baskı.
- Güçbilmez, Beliz. Tiyatronun Saklı Mahfazası: Sfenks/ Sahnedişi/ Khora. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 31. Sayfa: 21-36. 2011.
- Güvenç, A. Özgür. *Halk Hikâyesinin İşlevleri*. Atatürk Üniversitesi Yayınları, Sayı: 73. Sayfa: 53-83. 2022.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015. Baskı.
- Sophokles, *Antigone*. Çev. Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları, 2011. Baskı.
- Sophokles. *Elektra*. Çev. Azra Erhat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019. Baskı.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi, 2006. Baskı.
- Türkmen, Fikret ve Mustafa Cemiloğlu. *Aşık Mevlüt İhsani'den Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2020. Baskı.
- Türkmen, Fikret. *Tabir ile Zühre İnceleme Metin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998. Baskı.