



**ANTHONY NEILSON'IN SEÇİLMİŞ
OYUNLARINDA MELEZLİK**

Gamze ŞENTÜRK

Doktora Tezi

**İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ**

2020

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

Gamze ŞENTÜRK

ANTHONY NEILSON'IN SEÇİLMİŞ OYUNLARINDA MELEZLİK

DOKTORA TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ**

ERZURUM-2020



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "ANTHONY NEILSON'IN SEÇİLMİŞ OYUNLARINDA MELEZLİK" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

07.07.2020

Gamze ŞENTÜRK

Aşlı Islak İmzalıdır

* **LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ danışmanlığında, **Gamze ŞENTÜRK** tarafından hazırlanan bu çalışma **07/07/2020** tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. **İngiliz Dili ve Edebiyatı** Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ	İmza: Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ	İmza: Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Kubilay GEÇİKLİ	İmza: Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Zeynep Zeren ATAYURT FENGİ	İmza: Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Yavuz ÇELİK	İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MELEZLİK

1.1. BİR KAVRAM OLARAK MELEZLİK.....	8
1.2. BİR STRATEJİ OLARAK MELEZLİK.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRO VE MELEZLİK

2.1. TİYATRO, TÜR VE MELEZLİK	34
2.1.1. Geleneksel Tür Sınıflandırması ve Tiyatroda Tür Melezlemesi	36
2.1.2. Modern Tür Sınıflandırması ve Tiyatroda Tür Melezlemesi	55
2.2. TİYATRO, MÜZİK, DANS VE MELEZLİK.....	76
2.3. TİYATRO, TEKNOLOJİ VE MELEZLİK.....	87
2.4. ÇAĞDAŞ TİYATRO VE MELEZLİK.....	102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTHONY NEILSON'IN TİYATROSU VE MELEZLİK

3.1. ANTHONY NEILSON VE TİYATRO ESTETİĞİ.....	119
3.2. ANTHONY NEILSON'IN TİYATROSU VE MELEZLİK	128
3.3. ANTHONY NEILSON'IN OYUNLARINDA MELEZLİK	141
3.3.1. <i>Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness</i> (2002): Tiyatro, Performans ve Hikâye Anlatıcılığı	141
3.3.2. <i>The Wonderful World of Dissocia</i> (2004): Lisa Harikalar Diyarında	168
3.3.3. <i>Realism</i> (2006): Hiçbir Şeyin Tiyatrosu.....	194
3.3.4. <i>Narrative</i> (2013): Multimedya Tiyatrosu.....	220

SONUÇ.....	241
EKLER.....	255
KAYNAKÇA	319
ÖZGEÇMİŞ.....	348



ÖZET

DOKTORA TEZİ

ANTHONY NEILSON'IN SEÇİLMİŞ OYUNLARINDA MELEZLİK

Gamze ŞENTÜRK

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ

2020, 348 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ (Danışman)

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Doç. Dr. Kubilay GEÇİKLİ

Doç. Dr. Zeynep Zeren ATAYURT FENGİ

Doç. Dr. Yavuz ÇELİK

Bu tez çalışması özü gereği melez olan tiyatronun türler arası ve medyalar arası ilişkiler bağlamında melez yapısını ve çağdaş dönemde tiyatrodaki ortaya konan melezlik stratejilerini Britanyalı oyun yazarı Anthony Neilson'dan seçilmiş dört oyun üzerinden örneklerle açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Giriş bölümü, üç ana bölüm ve sonuç bölümü şeklinde oluşturulan çalışmanın birinci bölümünde melezlik hem kavramsal boyutuyla hem de uygulama açısından ele alınmıştır. Kavramın geçmişten günümüze kazandığı anlamlar ortaya konulup kültür, edebiyat ve sanat çalışmaları çerçevesinde ne ifade ettiği açıklanmış ve son olarak da melezlik, tiyatro bağlamında kuramsal olarak tartışılmıştır. İkinci bölümde türler arası ve medyalar arası ilişkiler noktasında tiyatronun melez yapısı ortaya konulup çağdaş tiyatrodaki yansımalarına odaklanılmıştır. Son bölümde ise Neilson'ın 2000'li yıllarda kendi yönetmenliğinde ürettiği *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness* (2002), *The Wonderful World of Dissocia* (2004), *Realism* (2006) ve *Narrative* (2013) başlıklı dört oyunda içerik ve biçim bağlamlarında melezlik stratejileri açığa çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Melezlik, Anthony Neilson, *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness*, *The Wonderful World of Dissocia*, *Realism*, *Narrative*.

ABSTRACT

A THESIS FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY
HYBRIDITY IN ANTHONY NEILSON'S SELECTED PLAYS

Gamze ŞENTÜRK

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ

2020, Pages: 348

Jury: Assoc. Prof. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ (Advisor)

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Assoc. Prof. Dr. Kubilay GEÇİKLİ

Assoc. Prof. Dr. Zeynep Zeren ATAYURT FENGE

Assoc. Prof. Dr. Yavuz ÇELİK

This thesis study aims to reveal the hybrid structure of theatre that is hybrid by nature in terms of intergenerality and intermediality, and to show the strategies of hybridity in contemporary theatre through the examples from the British playwright Anthony Neilson's selected four plays. In the first chapter of the study that consists of an introduction, three main chapters and a conclusion, hybridity is dealt with both conceptually and performatively. The meanings that the concept of hybridity has gained from past to present are presented, what it means in terms of cultural, literary and artistic studies is explained, and lastly the concept is discussed within the context of theatre theoretically. In the second chapter, the hybrid structure of theatre in relation to intergenerality and intermediality is presented, and its reflections in contemporary theatre are focussed on. In the third chapter, the strategies of hybridity in respect to context and form in his four plays titled *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness* (2002), *The Wonderful World of Dissocia* (2004), *Realism* (2006) and *Narrative* (2013) which Neilson produced under his own direction in the 2000s are revealed.

Keywords: Hybridity, Anthony Neilson, *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness*, *The Wonderful World of Dissocia*, *Realism*, *Narrative*.

KISALTMALAR DİZİNİ

Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
<i>Dissocia</i>	: <i>The Wonderful World of Dissocia</i>
Ed.	: Editör
<i>Edward Gant</i>	: <i>Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness</i>
NTS	: İskoçya Ulusal Tiyatrosu (National Theatre of Scotland)
TDK	: Türk Dil Kurumu
Vb.	: Ve Benzeri

ÖNSÖZ

Öncelikle ileri görüşlülüğü, yaratıcı ve yenilikçi vizyonu ile düşünme biçimimi etkileyen, bana esin kaynağı olup beni cesaretlendiren, bir ömür boyu ‘ustam’ olarak adledeceğim ve bu tez çalışmasının ortaya çıkmasında bilgi ve tecrübesi ile bana yol gösterip destek olan sevgili danışmanım sayın Doç. Dr. Yeliz BİBER VANGÖLÜ’ne en büyük teşekkürümü sunmak istiyorum. Onu tanımış olmanın benim için büyük bir onur olduğunu belirterek emekleyen bir bebeğe yürümeyi öğrettiği için minnettar olduğumu söylemek isterim. Bu çalışmanın gelişmesinde katkıları olan hocamlarım Prof. Dr. Mukadder Erkan’a, Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ’a, Doç. Dr. Kubilay GEÇİKLİ’ye ve ayrıca Prof. Dr. Ali UTKU’ya teşekkürü bir borç bilirim. Jürimde olmakla beni onurlandıran değerli hocalarım Doç. Dr. Zeynep Zeren ATAYURT FENGGE ve Doç. Dr. Yavuz ÇELİK’e de içtenlikle teşekkür ederim. Kingston Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Trish REID’e, Dr. Anna HARPIN’e, Dr. Solange AYACHE’ye ve Dr. Gary CASSIDY’ye yardımlarından dolayı şükranlarımı sunuyorum. Bunun yanı sıra dostluğuyla beni mest eden ve tez sürecimin başlangıcından sonuna kadar gerek akademik tecrübesi gerekse de bilgisiyle her zaman benim yanımda olan Araş. Gör. Kadriye BOZKURT’a özellikle teşekkür etmek istiyorum. Tezimin son dönemine doğru tanışma fırsatı bulduğum, bu süreçte keskin zekâsı ve güçlü mizah anlayışıyla beni eğlendiren ve iyi bir akademisyen olmanın yanında iyi bir çevirmen olarak gördüğüm arkadaşım Araş. Gör. İsmail KAYGISIZ’a da ayrıca minnettarım. Ayrıca küçük bir kamera objektifinden tüm dünyayı yansıtmadaki başarısıyla aklıma kazıdığım, yardımseverliği, içtenliği ile kalbimde yer edinen ve bana daima her konuda destek olan sevgili dostum Araş. Gör. Hülya DOĞAN’a da kalpten bir teşekkür sunuyorum.

İyi ve kötü günlerimde yanımda olan, bana sevginin ne kadar büyük bir güç olduğunu öğreten ve benim için dualarını eksik etmeyen sevgili anneme ve babama, ayrıca bana yoldaş ve sırdaş olan iki kitap kurdu kardeşe, Yeliz ve Melisa ŞENTÜRK’e ve gözlerinden sevgiyi okuduğum koca yürekli, küçük bebeğim Jimoşuma/Jimmy ŞENTÜRK’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmayı hayatta hep mucizelerin olacağı inancını taşıyarak, 21 Şubat 2016 tarihinde geçirdiği bir kaza sonucunda yaralanıp bir mucize olarak hayatımıza geri dönen sevgili babam Cafer ŞENTÜRK’e ve ayrıca annem Şenay ŞENTÜRK’e ithaf etmek istiyordum. Ancak sonra içimde daha farklı bir

oyuk açan bir insana, kanser yüzünden 2 Temmuz 2019’da bir hastane odasında hayata gözlerini yuman ve onu son gördüğümde ölümünü iliklerime kadar hissettiğim halam Melehat ŞENTÜRK’e ve onun nezdinde tüm kanser hastalığı ile mücadele etmiş olan ve hâlâ mücadele eden tüm dünya insanlarına ithaf etmeye karar verdim. Ardından birden kendimi dünyamızı sarsan ve savaşmak zorunda kaldığımız Covid-19 virüsü ile karşı karşıya bulunca nihayetinde bu çalışmayı sonsuzluğa ithaf etmek istiyorum. Bu çalışma sonsuzluğa atfolsun...

“Tiyatronun içinde müzik, dans, şiir, felsefe, ışık, her şey var. O kadar kompozit bir sanat dalı ki hiçbir sanat kolunu siz ihmal edemezsiniz. Bu sizi devamlı şarj eden bir güç olur yaşam boyunca” diyor büyük usta Yıldız Kenter. Bir kadın olarak tiyatro sahnesinde devleşen, o hüznü ve coşkulu sesinden hayatı ve insanı dinlemeyi sevdiğim ve örnek aldığım yegâne insan sevgili Hocam Yıldız Kenter’e son sözümü ayırmak istiyorum. 2019 yılının Kasım ayında aramızdan bedenlen ayrılmış olsanız da benim ruhumda ölümsüz olduğunuzu ve hep sonsuz kalacağınızı satırlarıma son verirken belirtmek isterim. Sizi sevgi ve saygıyla selamlıyorum...

Erzurum- 2020

Gamze ŞENTÜRK

GİRİŞ

“Tiyatro Antik Yunan’da konuşma, şarkı, müzik ve dansı birleştiren başlangıcından günümüzün çok ortamlı ve çok araçlı temsillerine değin her zaman melez bir sanat biçimi olagelmıştır ve tiyatro tarihi diğer birçok şeyin yanı sıra sürekli değişen ilişkilerin, farklı sanat uygulamalarının etkileşiminin ve estetik materyaller ile onların etkilerinin, yaratım, alımlama ve gösterme süreci biçimlerinin bir tarihidir.” **David Roesner**

“Tiyatro şiir, düzyazı, müzik, dans, kostüm ve dekor boyamasının bir birleşimi ve şimdideyse video veya dijital efektlerin canlı bir performans içerisinde, genellikle olayların taklit edici bir mizanseninde birleştirilebileceği melez bir sanat biçimidir.” **Paul Woodruff**

Akıl/düşünceler ve duygular insan hayatını şekillendiren ve yönlendiren unsurlar arasında yer alır. İnsan aklıyla bilimi üretmişken hem duygu hem de düşüncesi ile de sanatı üretmiştir. Yaşamın içinden çıkan bir insan etkinliği olarak tiyatro da insan duygularını ve insan aklını esas alan ve onlara seslenen çok yönlü bir sanattır. Tiyatronun özündeki büyü ise bu çok yönlü doğasından kaynaklanır. Tarihi çok eskilere dayanan tiyatro, David Roesner ve Paul Woodruff’un altını çizdikleri gibi, özü gereği melez bir sanattır. Doğuşundan bu yana yazın, müzik ve dans olmak üzere pek çok ortamı bir araya getirmiş olan bu sanat dalı her çağın teknik gelişmelerinden de faydalanmayı bilmiştir. Oyun yazarının yanında yönetmenin, oyuncuların, dekor ve kostüm sanatçıların, müzisyenlerin, dansçıların, ışıkla uzmanının, sahne ve sahne gerisi teknik ekibin ortak çabasıyla üretilen; metin-performans birlikteliğini barındıran; her çağın teknolojisini kullanan; türler ve sanatlar arası melezlemeler sunan tiyatro doğuşundan itibaren pek çok farklı açıdan melez özellikler sergilemiştir ve günümüzde de sergilemeye devam etmektedir.¹ Her çağın farklı koşulları, toplumsal ve kültürel değişimleri dikkate alındığında tiyatronun bu melez doğası kimi zaman ihmal edilip ötelenmiş kimi zaman önem kazanıp değerlendirilmiş kimi zaman da gelişmelere bağlı olarak daha da renklenmiştir. Her ne kadar tiyatronun melez bir doğası olduğu söylene de hemen hemen yirminci yüzyıla kadar tiyatronun bu özelliğinin sahnede yeterince yansıtılmadığı, akademik çalışmalarda detaylı bir şekilde araştırılmadığı ve tartışılmadığı görülmektedir. Bu tez çalışması da tiyatronun melez yönünü türler ve medyalar arası etkileşimler ile tiyatronun

¹ David Roesner, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate, Farnham 2014, 2. & Paul Woodruff, “Theatre”, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, (Ed. Jerrold Levinson), Oxford University Press, Oxford 2003, 596.

içinde yer alan kendi araçları arasındaki ilişkiler bağlamında literatürdeki boşluklara dikkat çekerek tartışmayı ve ortaya çıkan ürünle de literatüre katkı sunmayı hedeflemektedir.

Tiyatronun özünü ortaya koyan melezlik/melez kavramının varlığı tarih kadar eski olmakla birlikte bu kavram önceleri olumsuz bir anlamlarla ilişkilendirilmesine rağmen yaşadığımız hız ve teknoloji çağında değişen ve gelişen kültürel kodlarla birlikte olumlu anlamlar kazanarak anlam alanını genişletmiş ve hemen hemen yaşamımızın her alanına sinmiştir. Kökenini yaradılışa kadar dayandırabileceğimiz kavramın sözlükte şu tanımlarıyla karşılaşılır:

İsim:

1. **Biyoloji:** *Farklı türden ya da çeşitten iki bitki ya da hayvanın dölü/yavrusu, katır gibi.*
2. *İki farklı ögenin birleşmesiyle oluşan bir şey,*
3. *Farklı dillerden alınmış öğelerle biçimlendirilmiş bir sözcük, örneğin televizyon (tele Yunanca, vizyon Latince),*
4. *Hem benzin motoru hem de elektrik motoru ile çalışabilen bir araba.*

Sıfat:

1. *Karışık karakterli, farklı öğelerden oluşan,*
- 1.1. *Farklı türden ya da çeşitten bir melez olarak dünyaya gelmiş.²*

Oxford English Living Dictionaries’deki ilk tanımlamadan da anlaşıldığı üzere kavrama öncelikli olarak fen bilimlerinin biyoloji alanında rastlanır. Fen bilimlerinde daha çok ‘hibridlik/hibrid’ veya ‘hibritlik/hibrit’ şekliyle kullanılan melezlik/melez, biyoloji alanındaki çalışmalarda iki farklı hayvanın veya bitkinin birleşmesi neticesinde ortaya çıkan nihai ürünü ifade eder. Sonrasında kavramın sıfat olarak nitelendirdiği anlamda da görüldüğü üzere insan için de değişik ırktan ana babadan doğmuş olan kimseleri tanımlamak için kültür çalışmalarında kullanılması söz konusu olur. Kavramın bu iki anlamda kullanımına ek olarak günümüzde biyoloji alanının ve kültürel çalışmaların sınırlarını aşarak edebiyat ve sanat çalışmalarında karışım, katışım ve birleşme anlamlarıyla metaforik olarak kullanıldığı görülür. Bu bağlamda melez; farklı türlerin, üslûpların veya içeriklerin bir araya getirilmesiyle elde edilen ürünü tanımlar.

Melezlik/melez sözcüğünün fen ve beşerî bilimler gibi pek çok farklı disiplinde yaygın olarak kullanılması, onun ne kadar esnek ve uyarlanabilir bir doğası olduğunu bize gösterir. Nitekim Pedro de Andrade, ‘Postcolonial Co-Ordinary Literature and the Web

² *English Oxford Living Dictionaries*, <https://en.oxforddictionaries.com.tr>, Erişim tarihi: 28.08.2018.

2.0/ 3.0, “Thinking Back” within Transmediatic Knowledge’ (2014) başlıklı makalesinde melez kavramının bu esnek yapısına şöyle vurgu yapar:

Gerçekten melez var olan hemen hemen her şeyin özüdür. Ne doğada ne de toplumda hiçbir şey saf değildir. Antik dönemden bu yana, bu kavram karıştırma, heterojenlik, kırma, ucube, vb... fikirler ile ilişkilendirilmiştir. Kalıtsal köklerinden biri bir erkek domuz ve evcil bir dişi domuzun melezlenmesinin yavrularını kategorize etmek için kullanılan Latince sözcük hybrida’dır. Kavram, çeşitli uygulama alanlarında ve bilginin farklı dallarında, farklı doğası olan iki veya daha fazla şeyi karıştırma anlamını aşamalı olarak kazandı. Örneğin, biyolojide, yaşam kavramının kendisinde bir çocuk, erkek ve kadın olmak üzere iki türün melezi olarak görülür.³

Yaşamın hemen hemen her alanında karşılaştığımız kapsamlı bir kavram olarak melez, de Andrade’nin de kısmen değindiği gibi, köken itibariyle Yunanca ‘hybrizo’dan Latince’ye geçen ‘hybrida’ veya ‘ibrida’ sözcüğünden türetilmiştir. Hybrida veya ibrida sözcüğü ise “azgın, küstah, gem vurulamaz, denetlenemez, yasa tanımaz, doğal olmayan, acayip, tuhaf”⁴ anlamlarına gelen ‘hybris’ sözcüğü ile ilişkilidir. Antik Yunan ve Antik Roma dönemlerinde yaygın olarak kullanıldığı bilinen bu sözcük, öncelikli olarak “evcil bir dişi domuz ve vahşi bir yaban domuzunun yavrusu, özgür bir adamla bir kölenin çocuğu”⁵ anlamlarıyla kullanılmakla birlikte “Romalı bir adamla Romalı olmayan bir kadının çocuğu”⁶ anlamında da kullanılmıştır. İlk olarak bitkiler ve hayvanlar dünyasına ait olan kavram, bugün ise insanla özdeşleşen dil, kültür, edebiyat ve sanat alanlarında kendisine nitelikli bir yer bulmuş ve hatta teknoloji ile otomobil sektörüne kadar girmiştir. Bu bağlamda melez bitki veya melez hayvan üretimi yanında melez dil, melez kültür, melez kimlik, melez sanat, melez performans, melez medya, hibrid otomobil ve hibrid bilgisayar gibi pek çok farklı alanda melez sözcüğünü kullanılması kanıksanmamaktadır.

Sömürge sonrası ve postmodern çalışmalarla birlikte popülerleşen melezliğin son on beş yılda metaforik anlamda tiyatro çalışmalarında sıklıkla kullanılması ve tartışılması söz konusu olmuştur.⁷ Doğuşundan itibaren farklı sanat dallarının unsurlarını kullanan ve

³ Pedro de Andrade, “Postcolonial Co-Ordinary Literature and the Web 2.0/ 3.0 “Thinking Back” within Transmediatic Knowledge”, (Ed. Marcel Cornis-Pope), *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossingborders*, (123-145), John Benjamins Publishing, Amsterdam 2014, 123.

⁴ Çiğdem Dürüşken, “Yamalı-Bedenler”, Erişim tarihi: 28.08.2018. <http://cd+urusken.blogcu.com/yamali-bedenler-navisalvia-2006-konusmasi/1988239>

⁵ <https://wordsimilarity.com/en/hybridity>, Erişim tarihi: 28.08.2018.

⁶ <https://wordsimilarity.com/en/hybridity>, Erişim tarihi: 28.08.2018.

⁷ Bkz. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (Çev. Karen Jürs-Munby), Routledge, London New York 2006; Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970* McFarland & Company, Inc., North Carolina 2007; Andy Lavender, *Performance in the 21st Century: Theatres of Engagement*, Routledge, New York 2016. Patrice Pavis, “Afterword: Contemporary

çeşitli türleri birbirleri ile harmanlayan bir sanat olarak tiyatronun melezliğinin yirminci yüzyıla kadar tartışma konusu yapılmadığı bir gerçektir. Bunun temel nedenlerinden biri, yirminci yüzyıla değin üretilmiş oyunlarda performans unsurunun geri planda tutulup metnin ön plana çıkarılmış olmasıdır. Bu durum 1880’li yıllara gelindiğinde bir patlak oluşturur, bir diğer ifadeyle 1880’li yıllarda tiyatrodaki bir temsil krizi baş gösterir. Nitekim Özdemir Nutku’nun belirttiği gibi metin tiyatronun yalnızca bir parçası, “tiyatro için yalnızca ateşleyici bir araç”tır⁸. Sahne üzerinde kendini gösteremeyen metin yarım kalmış bir tiyatro anlamına gelmektedir. Aynı şekilde bir oyunun başarısı da metin ve ona yardımcı öğelerin ortaklığıyla elde edilir ki hem edebiyat hem de sanatın özelliklerini yansıtan tiyatro metin ve performans unsurlarından güç alır ve bu iki unsur birbirleriyle sıkı bir ilişki içerisinde. İkisini birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir; ancak yirminci yüzyıla kadar bu durum göz ardı edilmiştir. Metnin ön planda tutulup ötelenmesi ile tiyatrodaki başlayan krizi aşmak ve tiyatroya gerçek değerini kazandırmak için ise tarihsel avangard hareketler ile Absürd Tiyatro, Epik Tiyatro ve Suratına Tiyatro gibi tiyatro hareketleri içerisinde dikkate değer çabalar görülmektedir. Edward Gordon Craig, Adolphe Appie, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin Crimp ve Anthony Neilson gibi yenilikçi yönetmenler veya oyun yazarları çalışmalarında metne veya mimesise dayalı üretime karşı o zamana kadar göz ardı edilen veya hoş karşılanmayıp desteklenmeyen performans unsuruyla metnin ortak üretimine dikkat çekmişler ve temsil krizine karşı alternatif çözümler üretmeye çabalamışlardır. Bu çabalar tiyatro tarihi açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilebileceği gibi aynı zamanda tiyatronun melez yönünün görünür kılmaya yönelik atılmış önemli adımlar olarak görülmelidir.

Teknolojik unsurların tiyatronun önemli bir parçası olduğu ve performansın metin ile eşit önem kazandığı yirminci yüzyılda tiyatrodaki melezlik kavramının tartışılmaya başlandığı ve hatta son on beş yılda tiyatro çalışmalarında melezliğin kuramsal olarak tartışılmaya çalışıldığı dikkati çeker. Bu noktada ise Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis,

Dramatic Writings and the New Technologies”, *Transglobal Readings: Crossing Theatrical Boundaries*, (Ed. Caridad Svich), (187-203), Manchester UP, Manchester 2003; Patrice Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, London & New York 2014; Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, New York 2014; Erika Fischer-Lichte, *Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between*, *New Theatre Quarterly*, 25(4), 2009, (391-401).

⁸ Özdemir Nutku, *Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1184/13691.pdf>, Erişim tarihi: 10. 06.2020. 80.

Gerda Poschmann, Andy Lavender, Jean Pierre Sarrazac ve Erika Fischer-Lichte gibi öncü tiyatro kuramcılarının/eleştirmenlerinin katkılarının büyük olduğunu söylemek gerekir. Bu tez çalışması da yenilikçi, eklektik ve postmodern üretimlerin arttığı 2000’li yıllarda tiyatro çalışmalarında popülerleşmiş olan melezliği adı geçen isimlerin görüşleri de dikkate alınarak kuramsal açıdan tartışmayı, tiyatronun bugüne kadar ihmal edilen melez boyutunu ortaya çıkarmayı, çağdaş dönemde öncü hareketlerin katkısıyla tiyatrodaki sergilenen yenilikçi ve melez yapıyı tartışmayı ve hem İskoç hem de İngiliz tiyatrosunda önemli bir yere sahip olan oyun yazarı Anthony Neilson’ın *Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness* (2002), *The Wonderful World of Dissocia* (2004), *Realism* (2006) ve *Narrative* (2013) başlıklı dört oyunu üzerinden örneklerle açıklamayı amaçlamaktadır.

Çalışmamız giriş, üç ana bölüm ve sonuç kısımlarından oluşmaktadır. Tiyatronun özü itibarıyla melez bir sanat olduğunun altı çizilerek birinci bölümde öncelikle melezlik kavramının ne anlama geldiği açıklanmakta ve kavramın geçmişten günümüze kazandığı anlamlar ortaya konulmaktadır. Çeşitliliğe, çoğulluğa, karışıma ve katışıma işaret eden melezliğin günümüzde kültür, dilbilim, çeviri ve cinsiyet çalışmalarında yer alan önemli bir anahtar kavram olarak kuramsal açıdan nasıl ele alındığı açıklanmaktadır. Ayrıca bu bölümde kalabalık bir geçmişe ve çok yönlülüğe sahip olan kavramın işlevselliği saflık karşısında durma, sınırlandırmaya ve kategorileştirmeye karşı çıkma, yapıbozucu olma, çoğulluğu öne çıkarma, farklılıkları kucaklama, merkezsizliği önerme ve eşiklik yaratma şeklinde belirlediğimiz yedi özellik üzerinden değerlendirilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümü, tiyatronun melezliğini türler arası ve medyalar arası ilişkiler bağlamında tartışmaktadır. Bu bölümde ilk olarak Antik dönemden başlayıp Romantik döneme kadar süregelen türe yönelik geleneksel bakış açısı ve Romantik dönemle başlayıp günümüzde de devam eden türe yönelik modern bakış açısı merkeze konularak dramatik türler arasındaki melezlemelere değinilmiştir. Bu bölümde türlerin dinamik ve esnek yapıları olduğunun ve tiyatrodaki her dönem türler arası melezlemelerin yapıldığının altı Antik dönemden günümüze kadar sunulan örneklerle çizilmiştir. İkinci olarak Antik dönemden günümüze tiyatronun müzik ve dans gibi sanat türleri ile ilişkisi üzerinden ortaya koyduğu melez yapısı açıklanmaya çalışılmıştır. Müzik ve dansın tiyatronun gücüne güç katan iki önemli sanat olduğu, günümüzde bu iki sanatın bir alt metin özelliği kazanarak tiyatro sahnesinde bağımsız birer unsur olarak kullanıldığı ve tiyatronun anlatım olanaklarını zenginleştirdiği belirtilmiştir. Sonrasında tiyatronun, ilkel

tekniklerin kullanıldığı Antik dönemden internet teknolojisinin etkili olduğu çağdaş döneme kadar teknoloji ile olan ilişkisi açığa çıkarılarak medyalararasılığı (intermediality) tartışılmıştır. Bilgi akışı sağlayan bir iletim aracı olarak tiyatronun günümüzde ileri teknoloji unsurlarından çokça yararlandığı ve yeni bir sahne dili geliştirerek çok katmanlı bir yapı sunduğuna dikkat çekilmiştir. Bu bölümde son olarak çağdaş tiyatrodaki ortaya konan iş birlikçi çalışma disiplini, göstergelerle oyun, parataksis, eş zamanlılık, gerçeğin yıkımı, sinestezi ve özgönderimsellik başta olmak üzere çağdaş oyun yazarlarının başvurdukları melezlik stratejilerine değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Britanyalı oyun yazarı ve yönetmen Anthony Neilson'ın 2000'li yıllarda yazdığı dört oyununa odaklanılmış ve bu oyunlarda başvurduğu melezlik performansları ortaya konulmuştur. Öncelikli olarak cinsellik, şiddet ve savaş gibi rahatsızlık uyandıran konuları işlediği *Normal* (1991), *Penetrator* (1993) ve *The Censor* (1997) gibi oyunları nedeniyle Neilson'ın adı 1990'lı yılların sonlarına kadar Aleks Sierz'in isim babası olduğu Suratına Tiyatro geleneği ile özdeşleştirilmiştir. Ancak Trish Reid'in de belirttiği gibi yazar oyun üretmeye başladığı andan itibaren belli bir ekol içerisinde yer almaktan ziyade oyunlarında tematik ve biçimsel deneysellikler uygulayarak kendine has bir rota çizmiştir. Sanatını icra ederken canlılık ve şimdi-buradalık unsurlarına dikkat çeken yazar, İskoç ve Avrupa tiyatro geleneklerini harmanlayarak eklektik, melez bir yapı ve çeşitlilik sunup evrensel bir karakter çizmiştir. Bu tez çalışması da Neilson'ın tiyatrosundaki bu eklektik ve melez yapıyı, çeşitliliği 2000'li yıllarda oyuncularıyla ortak bir takım çalışması sonucunda ürettiği *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness*, *The Wonderful World of Dissocia*, *Realism* ve *Narrative* başlıklı dört oyun üzerinden ortaya koymaktadır.

İncelemek için seçilen oyunlar; yazarın sürekli değişen, yenilikler üreten ve farklı melez özellikler sergileyen tiyatro estetiğini görmek amacıyla üretildikleri yıllar baz alınarak sıra ile incelenmiştir. İncelenen ilk oyun yazarın 2002 yılında ürettiği, hikâye anlatıcılığı ve performans unsurlarını birleştirdiği ilk psiko-absürd oyunu *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness*'tir. Bu oyunda Neilson insanın yalnızlığa ve ölüme yazgılı yaşam gerçeğini üç büyülü gerçekçi hikâyeye ele alırken sahneyi aynı anda hem eğlence hem de acı üreten bir alana dönüştürür. İncelenen ikinci oyun kazandığı pek çok ödülle başarısından söz ettiren ve yazarın 2004 yılında ürettiği bir diğer psiko-absürd oyunu *The Wonderful World of Dissocia*'dır. Çoklu kişilik bozukluğu yaşayan bir kadının renkli iç

dünyasını ele alan oyun, gerçek ve gerçeküstünü harmanlarken normal-anormal kategorileri arasındaki sınırları sorunsallaştırmaktadır. Oyun, İskoç ve Avrupa geleneklerinin unsurlarını bir araya getiren son derece başarılı bir oyundur. Yazar bu oyunuyla tiyatrodaki dramatik geleneklerinin ve sahne gerçekliğinin sorgulanması çağrısında bulunmaktadır. Üçüncü olarak bir erkeğin sıradan bir gününe odaklanan *Realism* oyunu incelenmiştir. Yazarın 2006 yılında ürettiği ve *Dissocia* ile benzer bir kurgulanma tekniğine sahip bu oyun, gerçekte hiçbir ciddi şeyin olmadığı; ancak ana karakterin iç dünyasındaki karmaşanın renkli bir gösteri ile sahnelendiği bir diğer psiko-absürd oyundur. Son olarak da yazarın ekran, Skype ve video klipler gibi ortamları bir araya getiren, eski ve yeni tiyatro araçlarını birleştiren multimedya oyunu *Narrative* incelenmiştir. Hız ve teknoloji çağında hikâye anlatma geleneklerimizin yenilenmesi gerektiğine inanan Neilson, 2013 yılında ürettiği bu oyunda hız, teknoloji, parçalılık, eş zamanlılık, gerçeğin yıkımı, akışkan kimliklerimiz ve bunun gibi yaşadığımız dünyanın gerçekleri ile bizi karşı karşıya getirmektedir.

Çok yönlü bir sanat olarak tiyatronun renkli doğasını açığa çıkarmayı hedefleyen bu tez çalışması sonuç olarak doksanlı yıllarda yazdığı *Normal* (1991), *Penetrator* (1993) ve *The Censor* (1997) gibi oyunları “Suratına Tiyatro’nun kötü çocuğu”⁹ olarak anılan Neilson’ın içerik, teknik ve biçim bağlamlarında sürekli yenilikler aradığı ve tiyatrosunda canlılık, şimdi-buradalık özelliklerini vurgulayarak eklektik ve melez oyunlar ürettiği düşüncesinin altını çizmektedir. Kişisel, politik, duygusal ve tiyatral olanı sunma noktasında dramatik tiyatro geleneklerinin sınırlarını aşan yazarın deneysel ve deneyimsel tiyatrosunda iş birlikçi bir disiplin içerisinde çağın gereklerine uygun bir biçimde yeni yollarla, yeni anlatım olanaklarıyla oyunlarını ürettiği fikrini paylaşmaktadır. Bu doğrultuda Neilson’ın bir Suratına Tiyatro oyun yazarı olmaktan ziyade yenilikçi ve deneyimsel bir oyun yazarı olduğu sonucu vurgulanmaktadır.

⁹ Aleks Sierz, “New Writing in British Theatre Today”, *New Writing, Playwritings, Transcripts*, 16 February 2010, Erişim tarihi: 28.05.2020. <http://www.theatrevoice.com/audio/new-writing-in-british-theatre-today/>

BİRİNCİ BÖLÜM

MELEZLİK

Bugün kültür, edebiyat, sanat, medya, mimarlık ve otomotiv sektörü başta olmak üzere çeşitli alanlarda yaygın olarak kullanılan melezlik, aslında “tarihi her bağlamda tartışmasız olarak kanıksanan ve uygulanan bir ‘plastik sözcük’”¹⁰ olarak karşımıza çıkar. İngiliz tarihçi ve akademisyen Peter Burke’ün melezlik için yaptığı tanımlama bu durumu açıklar. Burke’e göre, melezlik “kaygan, muğlak bir kavramdır, aynı anda hem edebî hem de mecazi hem betimleyici hem de açıklayıcıdır”¹¹. Burke’ün açıklamasında da anlaşıldığı üzere melezlik oldukça işlevsel bir kavram olarak var olmuştur ki onu kavramsal ve stratejik olarak iki ayrı kategoride değerlendirmek mümkündür. Çalışmanın birinci bölümü de bu amaç doğrultusunda ilk olarak günümüzde popülerleşen melezliğin bir kavram olarak ne anlama geldiğini açıklayıp, kavramın kazandığı metaforik anlamlara dikkat çekerek Antik dönemden günümüze kültür, edebiyat ve sanat çalışmalarında nasıl ele alındığını ortaya koymaktadır. İkinci olarak da belirlenen yedi özellik üzerinden melezliğin bir strateji olarak işlevselliğini açığa çıkarmakta ve kavramın çağdaş tiyatrodaki yerini sorgulamaktadır.

1.1. BİR KAVRAM OLARAK MELEZLİK

İrksal melez/melezlik, kültürel melez/melezlik, dilbilimsel melez/melezlik, türsel melez/melezlik, metinsel melez/melezlik, melez tiyatro, anlatısal melez/melezlik ve görsel-performatif melez/melezlik gibi pek çok farklı şekillerde kullanımına rastladığımız melez günümüzde yaygın ve çokça kullanılan bir sözcük haline gelmiş olması ile dikkatleri üzerine çeker. Bu durum, melezlik kavramının önceden de belirttiğimiz gibi çeşitliliğini ve uygulanabilirliğini bize örnekler. Melezlik değişen zaman, mekân ve kültür bağlamlarında farklı kuramcılar tarafından çeşitli anlamlar yüklenmiş kapsamlı bir sözcüktür ve günümüzde de popüler bir kavram olarak öne çıkar. *A Cultural History of a*

¹⁰ Sevasti Trubeta, “Hyridity in Post-Colonial Discourse and in Southeast-European Studies”, (Ed. Dieter Hubert Stern, Dieter Stern & Christian Voss), *Marginal Linguistic Identities: Studies in Slavic Contact and Borderland Varieties*, Hubert & Co., Harrassowitz & Gottingen 2006, 31.

¹¹ Peter Burke, *Cultural Hybridity*, Polity Press, Cambridge 2009, 54.

Hybrid Genre (2006) başlıklı çalışmasında Brooks Landon melezliğin geçmişten günümüze kazandığı anlamları açıklarken sözcüğün bu popülerliğini şöyle vurgular:

Melezlik, başlangıçta büyük ölçüde biyolojik anlamlarına kültürel ve estetik boyutlar ekleyerek, son yirmi beş yıl boyunca çok çeşitli eleştirel söylemlerde istikrarlı bir şekilde kullanımı artmış bir kavramdır. Sömürgecilik sonrası çalışmalarda, sosyoloji, siyaset bilimi, sanat ve diğer pek çok eleştirel sorgulama alanında melezlik, saldırgan ya da dirençli bir olgu olarak daha fazla olumlu çağrışımlar elde etmiştir; kavramın kendisi, zamanı gelmiş, her yerde yaygın kullanılan kavramlardan biri haline gelmiştir. “Melezler” bugün artık karma teknoloji otomobillere de atıfta bulunmaktadır ve hatta kavram araba reklamlarında (...) öne çıkmaktadır.¹²

Larson, çeşitli alanlarda farklı kullanımları ile karşımıza çıkan melezliğin zaman içinde kazandığı olumlu anlamlarla günümüzün moda bir sözcüğü haline geldiğinin altını çizerken kavramın yayıldığı alanlara da göndermede bulunur.

Melezliği tanımlamaya çalışırken kavramın iç içe olduğu sözcüklere değinmek önemlidir. Melezlik, “tek bir fikir ya da bütün bir kavram yerine aynı anda birbirini güçlendiren ve birbiriyle çelişen fikirlerin, kavramların ve temaların bir birleşimi”¹³ olarak heterojen bir yapıdadır. Bir başka deyişle melezlik heterojen, uyumsuz veya çelişkili unsurların bir bütün oluşturması anlamına gelir ve bu bütünün anlamları asla indirgenemez veya hiçbir zaman da tümüyle çözümlenemez. Yani melezlik “basitçe bir başka şeyle birleştirilmiş bir şey değildir, aynı zamanda tamamen yeni bir oluşumdur, ne bir şeydir ne de ötekidir; bütünü parçalarının toplamından epey farklıdır.”¹⁴ Bu noktada melezliği açıklarken kompozit, birleşim, birlik, karışım, çoğulluk, çeşitlilik, çokluk, birleştirme, bir arada kullanma, katıştırma ve karıştırma gibi sözcükleri sıralarız ve bu durum kavramın içermiş olduğu bütünleyici yapıyı ortaya koyar. Birbirine karışma, farklılık, sınırların ihlal edilmesi, bulanıklık hali ve harmanlama gibi sıraladığımız sözcüklerle de kavramın ortada olma, arada olma, ikisinden olma, eşiklik veya muğlaklık halini ortaya koyarız. Anlaşılabileceği üzere melezlik aynı anda hem bir bütünlüğü hem de bir arada olma durumunu ifade eder.

¹² Brooks Landon, “A Cultural History of a Hybrid Genre”, *Science Fiction Studies*, 33(1), 2006, (161-173), 161.

¹³ Marwan M. Kraidy, *Hybridity of the Logic of Globalisation*, Temple University Press, India 2005, v.

¹⁴ DJ Dycus, *Chris Ware’s Jimmy Carrigan: Honing the Hybridity of the Graphic Novel*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012, 6.

Günümüzde melezlik kavramının çoğunlukla heterojen unsurlara sahip yapıları tanımlamak için kullanıldığı görülür. Yazar Andrew Chadwicki *The Hybrid Media System: Politics and Power* (2017) başlıklı çalışmasında, “heterojenliği yakalamak için bir araç olarak”¹⁵ melezliğin metaforik anlamda sıklıkla kullanıldığını vurgular. Bu bağlamda doğası farklı iki ya da daha fazla şeyin karıştırılması neticesinde ortaya çıkan nihai ürünün, bu ister bir sanat eseri olsun ister bir edebiyat eseri olsun, doğası gereği melez olduğu söylenebilir. Alman tiyatro araştırmacısı Erika Fischer-Lichte (1943-) de melezliğin metaforik anlamını şöyle açıklar:

*“Melezlik” kavramı, açıkça tanımlanmış bir kavram olmaktan ziyade çoğunlukla bir metafor olarak kullanılır. “Melezleşme” ve “melez” kuramsal tartışmalarda materyallerin karışımı, kodların birbirine bağlanması ve kalıpların birleşimi anlamında kullanılır. Kavram, birlik ve homojenlik ile yan yana tanımlandığında daha da açık hâle gelir. Bu anlamda melez çokluk, heterojenlik ve görelilik anlamına gelir. Kavram aynı zamanda karışımla sonuçlanmayan biçimsel bir yapı olarak da kullanılır.*¹⁶

Fischer-Lichte melezin doğasında barındırdığı farklılığın ya da çoğulluğun birlik ya da homojenlik kavramları ile ilişkilendirildiğinde anlaşılabilirliğini vurgularken özellikle postmodern dönemde ön plana çıkan biçimsel melezliğe ayrıca dikkatleri çeker.

Melezlik, beşerî bilimler alanında ilk olarak kültür çalışmalarında karşımıza çıkar. Özellikle sömürge sonrası çalışmalarda anahtar bir kavram olarak yer alan melez, Hintli kuramcı Homi Bhabha tarafından kuramsallaştırılmıştır. Bhabha (1949-) melezliği *The Location of Culture* (1994) başlıklı çalışmasında kuramsal bir zeminde tartışmaya açmıştır. Kuramcı melezliği, Filistin asıllı Amerikalı edebiyat kuramcısı Edward Said’in türettiği erken dönem sömürge sonrası kavramları, özellikle Oryantalizm kavramını eleştirmek için kullanmıştır. Bhabha geçmişten bu yana kültürlerin saf veya katışıksız olmadığı fikrini vurgulayarak kültürlerin karşılaşma veya kesişme alanlarında melez kimliklerin oluştuğunu belirtmiş ve bu alanı ‘Üçüncü Alan’ ya da ‘Üçüncü Mekân’ (Third Space) olarak adlandırmıştır.¹⁷

¹⁵ Chadwicki, *The Hybrid Media System: Politics and Power*, 15.

¹⁶ Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, New York 2014, 158.

¹⁷ Ayrıca bkz., Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 2004.

Kültür çalışmalarında “kimliklerin bağlı oldukları sınırları bulanıklaştıran ve aşan saldırgan bir kavram”¹⁸ olarak ortaya çıkan melezlik, “saflik ve homojenlik fikirlerini sorgular ve böylece özcü kültür veya kimlik kavramlarına karşı çıkar”¹⁹. Kültür çalışmalarında melezlik çeşitli kuramcılar tarafından çeşitli bağlamlarda ele alınır. Bu kuramcıların başında Jamaika doğumlu kültür kuramcısı Stuart Hall (1932-2014), Hindistanlı edebiyat eleştirmeni Gayatri Spivak (1942-), Arjantin doğumlu akademisyen ve antropolog Néstor Garcia Canclini (1939-) ve İngiliz Profesör Paul Gilroy (1956-) gibi önemli isimler gelir. Bu isimlerin çalışmalarında melezlik, “kimliklerin nasıl etkileşime girdiklerinin ya da nasıl kesiştiklerinin ve bu süreçte yer alan güç ilişkilerinin anlaşılması konusunda faydalı bir kavram”²⁰ olarak karşımıza çıkar. Her bir kuramcının melezlik anlayışı başlangıçtan bugüne kültürlerin birbirleriyle bağlantılı oldukları ve kültürlerin tek ya da saf olarak ortaya çıkmadıkları fikri üzerine kuruludur.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında kültürel çalışmalarda özellikle antropoloji ve sosyoloji alanlarında önemli bir yere sahip olan melezlik, öncelikli olarak göç olgusu üzerinden tartışılmıştır. Chicago’da sosyoloji biliminin kurucularından biri olan Robert Ezra Park (1864-1944), 1920’li yıllarda kavramı Avrupa’dan göç edenlerin kitlesel sığınmalarına referans olarak kullanmıştır. Brezilyalı antropolog ve sosyolog Gilberto Freyre (1900-1987) melezliği Brezilya’daki kolonyal toplumun kültürel melezliğini incelerken ele almıştır. Amerikalı kültür antropologu Melville Herskovits (1895-1965) ise Haiti toplumunun inanç sistemi üzerinde önemli bir yeri olan vudu büyüsü hakkında yaptığı çalışmalarında kavramla ilgilenmiştir. Güney Afrika doğumlu İngiliz antropolog Max Gluckman (1911-1975) batılı tekno-modernist ve gelenekselci Zulu sembolizmini incelerken kavramla ilgilenmiştir. Fransız düşünür ve edebiyat eleştirmeni Michael Foucault (1926–1984) tarafından ortaya konulan ve “karşıtlıkları içinde barındıran, mevcut olanın doğruluğunu sorgulatan, yerleştirilebilir olsa da tüm alanların dışında olan, ötekileşmiş, uygulanmış, hayata geçirilmiş gerçek mekânlar”²¹ olarak tanımlanan

¹⁸ Chang-Yau Hoon, “Between Hybridity and Identity: Chineseness as a Cultural Resource in Indonesia”, *Institute of Asian Studies*, University of Brunei, Darussalam 2017, 3.

¹⁹ Josef Raab & Martin Butler, “Cultural Hybridity in the Americas”, (Ed. Josef Raab & Martin Butler), *Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures*, LIT & Bilingual Press, Bilingüe 2008, 1.

²⁰ Hoon, “Between Hybridity and Identity: Chineseness as a Cultural Resource in Indonesia”, 10.

²¹ Cansu Baydar, “Foucault’nun Heterotopya Kavramı ve Filmde Özdeşleşmenin Mekânsal Olarak Sinemaya Etkisi”, *Film Loverss*, Erişim tarihi: 17.02.2019. <https://www.filmloverss.com/foucaultnun-heterotopya-kavrami-ve-filmde-ozdeslesmenin-mekansal-olarak-sinemaya-etkisi/>

heterotopya analizlerinde kavram önemli bir yer tutmuştur. Fransız antropolog ve yapısalcı Claude Lévi-Strauss'un (1908-2009) brikolaj kavramı da ayrıca melezlik ile benzer özellikler barındırması açısından dikkat çeker.²²

Günümüzde melezlik; küreselleşme, göç, ticaret gibi süreçlerin sonucu olarak kültürel çalışmalarda önemli bir yer işgal etmekle birlikte önemini de bir hayli artırmıştır. *Hybridity of the Logic of Globalisation* (2005) başlıklı kitabın yazarı Marwan M. Kraidy bu durumu kitabının giriş bölümünde şu şekilde vurgular: “Melezlik çağımızın sembolik kavramlarından biridir. Kültürel farklılıkların ve kültürel kaynaşmanın zorunlu kutsanışı ile zamanın ruhunu yakalar (...).”²³ Kraidy çalışmasında küreselleşmenin, yani dünyanın teknolojik ilerlemelerle birlikte küçük bir köy hâline gelmesinin farklı kültürleri ve kimlikleri kaynaştırarak melezliği artırdığını belirtir. Değişen zamanla birlikte gelişen teknolojinin insan hayatına hızlı girişi yaşamları derinden etkilemiştir. Çağı nitelendiren teknoloji, insanları birbirlerine o kadar yaklaştırmıştır ki bu yakınlıkta insanların kültürleri ve kimlikleri fark edilmeksizin hızlı bir şekilde melezleşmiştir ve hâlâ melezleşmeye de devam etmektedir.

Melezlik kavramının önemli bir kullanım alanına sahip olduğu disiplinlerden birisi de dilbilim çalışmalarıdır. Dildeki melezlik bağlamında dikkate değer bir sözcük ise ‘kreolizasyon’dur (creolization). Tropikal sömürgelerde doğup gelişen ve Avrupa’ya yayılan bu kavram, öncelikle Avrupa’da beyaz adam anlamında kullanılmış ve sonrasında yerli halklar ile birlikte diğer bütün Avrupa kökenli olmayanları kapsayacak şekilde genişleyip öne çıkmıştır. Bugün bu kavram, baskın ve alt kültürlerin dilsel harmanlamasını tanımlamak için de kullanılır.²⁴ Bir diğer deyişle, kreolizasyon “başka bir yere ait olan bir dil ile birleştirilerek değiştirilen bir dil sürecini”²⁵ ifade ederek dildeki melezleşmeyi ima eder.

Dildeki melezleşme çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Bu çeşitlilik; biçimsel melezlik (formal hybridity), semantik melezlik (semantic hybridity), işlevsel melezlik

²² Ayrıca bkz., Philipp Wolfgang Stockhammer, “Questioning Hybridity”, (Ed. Philipp Wolfgang Stockhammer), *Conceptualizing Cultural Hybridization a Transdisciplinary Approach*, Verlag, Berlin & Heidelberg 2012, 7.

²³ Kraidy, *Hybridity of The Logic of Globalisation*, 1-5.

²⁴ Ayrıca bkz., Erin B. Taylor, “Creolization”, *Encyclopedia of Global Studies*, (Ed. Helmut K. Anheier & Mark Juergensmeyer), SAGE, Los Angeles, London New Delhi & Washington 2012, 310-311.

²⁵ *Oxford Learner's Dictionary*, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/creolization>, Erişim tarihi: 15.10.2018.

(functional hybridity), etimolojik melezlik (etymological hybridity) ve iletişimsel melezlik (communicational hybridity) şeklinde sıralanabilir. Bir diğer ifade ile bir dilde melez; diğer dillerden dilbilimsel eklerin, sözcüklerin veya kavramların alınması ile oluşmaktadır.²⁶ Dildeki melezliği ayrıca birleştirme yoluyla melez (hybridity as a fusion), kaynaştırma yoluyla melez (hybridity as intermingling) ve ödünç alma ya da uyarlama yoluyla melezlik (hybridity as borrowings and adaptations) diye isimlendirmek de mümkündür. Birleştirme yoluyla melez farklı dillerden alınan kelimelerin oluşturduğu dil melezini ifade eder. Bir dil olarak İngilizcenin; Sakson, Latince, Fransızca ve Yunancayı içeren melez bir dil olması bu durumu örneklendirir. Kaynaştırma yoluyla melez bir dilin gramer, sözcük ve sentaksının başka bir dilin içine girmesiyle oluşan dilin melezliğini ifade eder. İngilizce ve İspanyolcanın beraber olduğu Spanglish, Texas Meksika dili (Tex-mex), Jamaikan karma dili (Jamaican pidgin) gibi diller bu durumu örneklendirir. Başka bir dilden sözcük ya da ekin ödünç alınması ya da uyarlanması yoluyla da bir dil melezi elde edilebilir.²⁷ Bunun örneğini, melez anlamına gelen İngilizce ‘hybridity’ sözcüğünde bulmak mümkündür. Buna göre, hybridity sözcüğünün oluşturan ‘hybrida’ Latince bir sözcükken ‘-ity’ eki Eski İngilizce ve Fransızcada yer alan bir ek olarak karşımıza çıkar ve sonuç olarak her iki sözcüğün birleşimi melez bir sözcüğü oluşturur.²⁸

Rus filozof ve edebiyat kuramcısı Mihail Mihayloviç Bakhtin (1895-1975) melezliği dil bağlamında tartışır. Bakhtin, geçmişten bugüne uygarlıkların birbirleriyle etkileşimleri ile birlikte şekillenen kültürün bir parçası olarak dilin de melez bir yapıda gelişme gösterdiğini belirtir. Ona göre, dil günümüzde saf bir halde değildir; küreselleşme, göç, ticaret ve sömürgecilik gibi faaliyetler dilin melezleşmesinde önemli rol oynamıştır. 1967 yılında yayımlanan *Discourse in The Novel* başlıklı çalışmasında kuramcı, dinamik bir süreç olarak gördüğü dildeki melezleşmeyi ‘organik veya harici melezleşme’ (organic, unintentional or unconscious hybridization) ve ‘iradi melezleşme’ (intentional or conscious hybridization) diye ikiye ayırır. Ona göre, organik

²⁶ Ayrıca bkz., Christine Sanchez-Stockhammer, “Hybridization in Language”, *Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach*, (Ed. Philipp Wolfgang Stockhammer), (133-157), Verlag, Berlin & Heidelberg 2012, 152.

²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Susan Stanford Friedman, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princetown University Press, New Jersey 1998, 84-85.

²⁸ Jeremy Patterson, “Gaston Miron: From Hybrid Genres to Hybrid Identities”, (Ed. Jeremy Patterson), *Hybrid Genres*, Brill Rodopi, Boston 2018, 44.

melezleşme tarihi gelişim süreci içinde kendiliğinden gerçekleşen, anlam ve sürekliliğe müdahale etmeyen bir değişimi ifade eder. İrade dışında istemsiz bir sürecin sonucunda ortaya çıkan organik melezleşme, “bütün dillerin tarihsel yaşamında ve evrimleşmesinde en önemli biçimdir.”²⁹ Dilin zaman içerisinde başka dillerle karışıp kaynaşarak sınırlarını aşmış olmasından dolayı organik melezleşme, doğal bir sürecin sonucu ortaya çıkar. Ancak organik melezleşmenin aksine iradi melezleşmenin mevcut düzeni bozucu, saldırgan ve kültürü tehdit edici olması söz konusudur. Bakhtin, iradi melezleşmeyi “tek bir sözcenin sınırları içerisinde iki toplumsal dilin karışması; çağ, sosyal farklılık ya da başka bir etmenle birbirinden ayrılan iki farklı dilbilimsel bilincin sözce alanında karşılaşması”³⁰ diye açıklar. Bir diğer deyişle, iradi melezlik iki dilin karşılaşması yanında iki sesin, iki aksanın, iki bilincin ve iki tarihin karşılaşması anlamına gelir.

Bakhtin ayrıca melezlikle ilişkilendirebileceğimiz diyalojizm (dialogism), heteroglot (heteroglossia), polifoni (polyphony) ve karnavalesk (carnavalesque) kavramlarını da edebiyat dünyasına kazandıran isimdir. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (1963) başlıklı çalışmasında kuramcı, monolojizm ve diyalojizm olmak üzere anlatıya dayalı bir metnin sahip olabileceği iki temel ses özelliğinden bahseder. Tek seslilik anlamına gelen monolojizm, tüm metin boyunca aynı kişinin sesinin duyulduğu ya da aynı şeyin pek çok kişi tarafından söylendiği metinlerin bir özelliği olarak karşımıza çıkar ki Bakhtin şiir türünü monolojik bir tür olarak değerlendirmiştir. Türkçeye çift seslilik ve söyleşimsellik olarak çevirebileceğimiz diyalojizm, ise bir metinde seslerin çeşitliliğine işaret eder. Diyalojik metinlerde karakterin sesi anlatıcının sesi olabileceği gibi, karakterin sesinin bir başka anlatıcının sesine karışması da söz konusu olabilir. Diyalojizm dilin ve anlamın merkezsizleşmesi anlamına gelir. Dilin kapalı bir sistem olmayıp devingen bir yapı olduğuna inanan Bakhtin, dilin kendisinin diyalojik olup sözcüklerin etkileşimi neticesinde oluştuğunu ifade eder. Ona göre anlam konuşan ve dinleyen arasındaki ilişkiden önce var olmuştur. Tarihsel ve toplumsal değişimler ile birlikte yeni yeni anlamlar oluşmuştur ve hâlâ oluşmaktadır. Kuramcı, kendinden önce var olan diğer türlerden beslenerek gelişimini sürdürdüğünü ve sürekli bir gelişim hâlinde olduğunu iddia ettiği roman türünün ise diyalojik olduğunun altını çizerek Romanda çok

²⁹ Mihail Bakhtin, *Karnavalın Romanı-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (Çev. Cem Soydemir), (Der. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, 385.

³⁰ Bakhtin, 358.

sesliliğinin ve diyalojizmin yaratıcısı olarak da eserlerinde kahramanlarına sınırsız bir özgürlük içerisinde söylem üretmelerine izin veren Rus yazar Fyodor Dostoyevski'ye (1821-1881) işaret eder.³¹ Kuramcı içerisinde mektup, günlük, felsefî metinler gibi edebî olan ya da edebî olmayan başka metinlere yer veren roman türünü “sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği hatta bazen de diller çeşitliliği ve bireysel sesler çeşitliliği”³² olarak tanımlayarak romanın diyalojik niteliğini, yani melezliğini ortaya koyar.

İçerisinde melez özellikler barındıran diyaloji, Yılmaz Yıldırım'ın altını çizdiği gibi çok dillilik, karşılık-verebilirlik, katılımcı düşünce, çokseslilik ve karnavalesk gibi kavramların omuzlarında yükselir.³³ Türkçeye çok dillilik ve farklı seslilik olarak çevrilen heteroglot kavramını kuramcı, “belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi”³⁴ olarak tanımlar. Bir diğer ifade ile heteroglot farklı dillerin, farklı türlerin birbirleriyle diyaloga girmesidir. Bakhtin, toplumun çeşitli kesimlerinden kişilerin söylemlerinin, farklı dillerin, çeşitli anlatım türlerinin etkileşimleri neticesinde farklı biçimlerde katmanlaşarak iç içe geçtiklerinin, aynı düzlemde her birinin kendine has bir ses çıkardığının ve heteroglot bir yapı sunduğunun altını çizer.³⁵ Bakhtin'in heteroglot bir yapı sunduğunu iddia ettiği tür katmanlaşması türler arası ilişkilere, bir manada türler arası melezlemelere işaret eder. Bakhtin'e göre,

*türsel katmanlaşma her şeyden önce, tür denilen organizmalar tarafından gerçekleştirilir. Dilin belirli özellikleri (sözlükbilimsel, anlambilimsel, sözbilimsel) şu ya da bu türde içkin olan amaçla ve genel vurgu sistemiyle iç içe geçecektir. (...) Dilin belirli özellikleri, belli bir türün özgül çeşnisine sahip olmaya başlar. Özgül bakış açıları, özgül yaklaşımlar, düşünme biçimleri, verili türün tipik özelliği olan nüanslar ve aksanlar birlikte dokunur.*³⁶

Bakhtin'e göre, türler kendi yapılarını koruyup eser içerisinde farklı bir dil oluşturup katmanlaşırlar. Kuramcı romanın heteroglot özelliğini ise pek çok üslûp, dil ve seslerden

³¹ Mihail Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (Çev. Cem Soydemir), Metis Eleştiri, İstanbul 2004, 47-97.

³² Bakhtin, *Karnaval'dan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 37-38.

³³ Yılmaz Yıldırım, *Sanat, Yaşam ve Mikhail Bakhtin Arasındaki “Büyük Diyalog”*, *Muhafazakâr Düşünce ve Sanat*, 33-34, Temmuz/Aralık 2012, 34.

³⁴ Bakhtin, *Karnaval'dan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 19.

³⁵ Bakhtin, *Karnaval'dan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 47-48. Bakhtin'e göre bir eserde heteroglot yapıyı ortaya koyan türsel katmanlaşma, mesleki katmanlaşma, sosyal katmanlaşma, yaşa ve mesleğe bağlı katmanlaşmalar olmak üzere beş farklı katmanlaşma türü vardır.

³⁶ Bakhtin, *Karnaval'dan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 66.

oluştugu için tek bir dile indirgenemez bir yapı ihtiva ettiğinin altını çizerek açıklar. Ona göre, “tek bir yapıt düzleminde muhtelif söylem tiplerini ortak bir paydaya indirgemenin ve tüm ifade etme kapasitelerini koruyarak, kullanmanın olanaklılığı- bu, nesrin en temel karakteristik özelliklerinden biridir”³⁷. Bakhtin’in de altını çizdiği gibi farklı edebî ve sanatsal türleri aynı anda bünyesinde barındırabilen bir tür olarak roman heteroglot bir yapıdadır.

Bakhtin, tüm seslerin özerk olduğunu ve bu seslerin sanatsal olayda bir araya gelip çok seslilik sunduğunu ifade eder.³⁸ Kuramcı, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı çalışmasında ise çok seslilik anlamına gelen ve müzik literatüründen aldığı polifoniye “aynı temayı farklı şekillerde söyleyen farklı sesler”³⁹ olarak tanımlar ve orkestra metaforuna başvurarak kavramın niteliğini ortaya koyar. Roman türünü merkeze koyarak bir eserde polifoninin orkestrada her bir müzisyenin farklı enstrümanlar kullanıp kendine özgü sesler çıkararak aynı temayı ortaya koyması gibi belirlediğini söyler.⁴⁰ Kuramcı çok sesliliği açıklarken kendinin bilincinde olmayı, yani özbilinçliliği ön planda tutar. Ona göre, karakterin hiçbir müdahale olmadan kendisine dışardan bakabilmesi, kendi benliğiyle diyalojik ilişkiye veya interaktif diyaloga girebilmesi bir eserde çok seslilik yaratan bir durumdur. Sonuç olarak polifonide seslerin çeşitliliğine karakterlere bilinçli bir tutumla yaklaşılarak ulaşılırken heteroglotta ise eserin barındırdığı farklı söylemler, diller ve türler dikkate alınarak bakılır.

Bakhtin gitgide karnavallaşan dünyada sanatın ve edebiyatın da karnavallaştığının altını çizer. Bakhtin’in halk kültürü olan karnavallardan esinlenerek literatüre kattığı karnavalesk ise bir sanat ya da edebî bir eserde birbirinden farklı türlerin, seslerin, kişilerin ve olayların birbiriyle ilişki kurarak kuralsızlık içinde bir araya gelip bir çoğulluk oluşturması anlamına gelir. Karnavallar her türlü toplumsal yasağı veya kısıtlamayı çiğneyen, insanlar arasındaki hiyerarşileri ve mesafeleri ortadan kaldırıp sıcak temaslar sunan, bedensel zevkler başta olmak üzere insan doğasının gizli yönlerini açığa vurulmasına izin veren, kutsal olanın cismani olan ile yüce olanın aşağı olanla, önemli olanın önemsiz olanla bir arada temsil edildiği ve küfürler, küçük düşürmeler,

³⁷ Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, 274.

³⁸ Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, 67.

³⁹ Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, 94.

⁴⁰ Bakhtin, *Karnavaldan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 38.

saygısızlıklar ve müstehcenlikler yoluyla adabımuâşeret kurallarının askıya alındığı halk eğlenceleridir. Karnaval, Sevra Fırıncıoğlu'nun altını çizdiği gibi “tek biçimli ve otoriter yapılanmaları eleştirme ve bunları yıkmaya yönelik bir kavramdır”⁴¹ ve Bakhtin'in edebiyat dünyasına kazandırdığı karnavalesk de bu durumu yansıtır. Bakhtin'e göre, karnavalesk sanat veya edebiyat da samimi temas, tuhafliklar, uygunsuz birleşmeler ve saygısızlık olmak üzere dört unsuru öne çıkarır. Karnavalesk bir eser içerisinde resmiyet yok olurken bedensel arzulara dair aşırılıklar kutlanır; toplumsal yaşama ilişkin her türlü yasak ve sınır askıya alınır; kişilerarası bütün farklar, hiyerarşik yapılar silinir; uygunsuz birleşmeler görülürken teklifsiz ve samimi bir ortam öne çıkar; zıt imge çiftleri, skandallar, küfürler ve müstehcenlikler yer alır. Karnavallarda olduğu gibi karnavalesk metinlerde de ters yüz edilmiş bir yaşam, toplumsal çok dillilik ve bireysel çok seslilik göze çarpar. Türler arası mesafeler ortadan kalkıp ciddi ve komik türler birbirleriyle iç içe geçer; tek bir sesin hakimiyetinden ziyade çeşitli sesler eş zamanlı olarak ortaya çıkar; zıtlıklar yan yana durur; mutlak kategoriler ortadan kalkar; hiyerarşik yapılar askıya alındığından korku, saygı ve görgü kuralları da askıya alınır; acayiplik ve yabaniyet ön planda olup tuhaf davranışlar, uygunsuz konuşmalar ve skandal sahneler yer alır.⁴² Bir anlamda karnavalesk, hayat ve kültürün ortasında kendini gösterir. Bir edebî tür olmaktan ziyade “edebî türe yansıyan halkın gerçekliği”⁴³ olarak beliren karnavalesk, edebî türler arasındaki mesafeyi yıkan ve ilişkileri dönüştüren bir güce sahip bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Bakhtin'in bakış açısı çerçevesinde düşündüğümüzde bünyesinde diyalog, monolog ve eş zamanlı konuşmalara yer veren, dilsel-yazınsal unsurlar yanında performatif unsurları da kullanan tiyatrunun da diyalojik olduğunu söylemek mümkündür. Her ne kadar Bakhtin, diyalojizm ve onunla ilişkili heteroglot, polifoni ve karnavalesk kavramlarını romanla özdeşleştirip türe ayrıcalıklı bir konum atfederek ele almış olsa da *Reading Theatre* (1999) başlıklı çalışmasında Fransız tiyatro eleştirmeni Anne Ubersfeld'e göre, “diyalojizm sadece modern tiyatrunun belirli biçimlerinde değil, tüm tiyatroda yer alır.”⁴⁴ Ubersfeld'in de üzerinde durduğu gibi tiyatrunun Bakhtin'in

⁴¹ Sevra Fırıncıoğlu, *Romanın ve Edebî Türlerin Sosyolojisi*, Serüven Kitap, Ordu 2015, 11.

⁴² Bakhtin, *Karnavaldan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 237-239.

⁴³ Salih Gülerer, Ahmet Asar & Mustafa Tenekeci, “Zaman Yeli Romanının Karnavalesk Özellikler Açısından İncelenmesi”, *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 7(17), 105-126, 2019, 107.

⁴⁴ Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Universtiy of Toronto Press, Toronto 1999, 184.

diyalojizmi başta olmak üzere romana özgü önerdiği kavramları bünyesinde taşıdığı açıktır; çünkü tiyatro melez bir sanat olarak farklı seslerin karşılaşmasını, yan yana gelmesini, montajlanmasını ve kolajını mümkün kılar.⁴⁵ Bir manada tiyatrodaki diyalojizm bir oyunun bileşenleri arasındaki etkileşim ve iletişim kapasitesini açığa vurur.⁴⁶ Aynı şekilde edebî, işitsel, görsel, sanatsal, bilimsel ve retorik gibi türleri roman türünde olduğu gibi bir araya getiren, bir diğer ifadeyle türler arası diyalojik ilişkiler kurup başka üslupları kendisine dahil eden tiyatro da heteroglot bir yapı barındırır. Tiyatrodaki diyaloglar ve monologlar yanında hayali konuşmalar, iç monologlar, iç ses gibi farklı seslere yer verilmesi karakterlere ötekilerin gözünden bakma fırsatı sunarken ötekilerle diyalojik ilişkiler yoluyla esere polifonik bir kimlik kazandırılır. Yazar Paul C. Castagno'ya göre de bir tiyatro oyunu "monolojik (tek sesli) değil, temel olarak polifonik veya diyalojiktir. Oyunun özü, farklı seslerin veya söylemlerin sahnelenmesi ve bu nedenle toplumsal perspektiflerin ve bakış açılarının çatışmasıdır"⁴⁷. Castagno, tiyatronun diyalojik olduğunu açıklarken çok sesliliği ve karnavalesk yapıyı öne çıkarır. Çünkü tiyatro, yazarın da kısmen vurguladığı gibi, kimi durumda hiyerarşilerin ve mesafelerin ortadan kaldırılıp yakın ilişkilerin kurulduğu, ilahi olanla insani olanın iç içe geçtiği; uygunsuz birleşmelerin, zıt imge çiftlerinin, skandalların, küfürlerin ve müstehcenliklerin yer aldığı ve yasakların, kuralların ortadan kalktığı karnavalesk bir yapıyla da karşımıza çıkar.

Melezlik kavramı aynı zamanda çeviri çalışmalarında karşımıza çıkar. Christina Schäffner ve Beverly Adab'ın *The Idea of the Hybrid Text in Translation Revisited* (2001) başlıklı çalışmalarında da vurguladıkları gibi, "tüm çeviriler melezlik derecelerinin tek farkı ile melezdirler."⁴⁸ Çeviri çalışmalarında kaynak metin ve onun dili dikkate alınarak başka bir dile (hedef dile) çevrilen metin, doğası gereği melez bir yapıda ortaya çıkar. Çeviri metinlerinin bu melezliği, iki farklı dilin ve iki farklı kültürün özelliklerini bir arada barındırmasından kaynaklanır; bu hâliyle çeviri metin kaynak dil ve hedef dil arasında üçüncü bir dil yaratarak melez bir yapıya bürünür.

⁴⁵ Ubersfeld, *Reading Theatre*, 185.

⁴⁶ Paul C. Castagno, *New Playwriting Strategies: Language and Media in the 21st Century*, Routledge, London 2011, 10.

⁴⁷ Castagno, *New Playwriting Strategies: Language and Media in the 21st Century*, 11.

⁴⁸ Christina Schäffner & Beverly Adab, "The Idea of the Hybrid Text in Translation Revisited", *Across Languages and Cultures*, 2(2), 2001, (277-302), 277.

Cinsiyet çalışmalarında melezlik, cinsel kimliğin özcü bir yapıda olmadığı bunun yerine ataerkil sistemin dayatması ile sonradan edinilen bir şey olduğu iddiası üzerine kurulu kuramsal bir zeminde tartışılır. Bu tartışmada iki kavram ön plâna çıkarılarak egemen sistemin cinsiyetçi politikası bir eleştiri süzgecinden geçirilir. Söz konusu edilen iki kavram ‘cinsiyet’ ve ‘toplumsal cinsiyet’ kavramlarıdır. İngilizcesi ‘sex’ olan ve Türkçeye cinsiyet diye çevrilen ilk kavram, biyolojik açıdan kadın ve erkek farklılığını ifade eder. İngilizcesi ‘gender’ olan ve Türkçeye toplumsal cinsiyet diye çevrilen ikinci kavram ise toplumsal açıdan kadınlık ve erkeklik durumlarını ifade eder ve bir anlamda toplum tarafından kadına ve erkeğe giydirilmiş birer kıyafet olarak düşünülür.⁴⁹

Cinsiyet çalışmalarında melezlik, “sabit cinsiyet oluşumunu yerinden etmek için ayrı olarak cinsiyetlendirilmiş klâsik beden sınırlarına ya/ya da bağlamında meydan okuyan”⁵⁰ bir kavram olarak ortaya çıkar. *The Languages of Sexuality* (2011) başlıklı çalışmada Jeffrey Weeks’in de belirttiği gibi melezlik; “cinselliğin biyolojik, psikolojik ve sosyo-tarihsel gelişiminin akıcı sınırları üzerinde şekillendirilme yollarına karşı duyarlılık”⁵¹ olarak ortaya çıkar. Weeks cinsel kimliklerin her zaman nihai olarak tekdüzelikten ziyade melezliğin ifadeleri olduğunu ve birçok olası anlamın, yapının ve varlık biçimlerinin kesişme noktasında yeniden inşa edildiğini belirtir.⁵²

Özcü cinsiyet anlayışına karşı bir tavrı yansıtan melezlik; cinsiyet ve toplumsal cinsiyet durumlarını analiz etmek, cinsiyet değiştirme ve özellikle de erdişi kimlikleri kuramlaştırmak için kullanılan bir kavram olarak cinsiyet çalışmalarında önemlidir.⁵³ Melez deyince aklımıza gelen ilk örnek hem erkek hem dişi cinsel organına sahip çift cinsiyetli olanlar, yani hermafroditlerdir. Erdişi varlıklar da denen bu melez türler geleneksel kadın-erkek ayrımını alaşağı edip üçüncü bir tür olarak dünyaya gelirler. Hayatlarının ileri dönemlerinde bir tür cinsiyet seçme konusunda yönlendirilip gerekli cerrahi müdahaleler ile seçimleri doğrultusunda yaşamlarına devam edebilme imkânlarını bulunsada hermafroditler dünyaya gelişleri itibari ile melezlerdir.

⁴⁹ Ayrıca bkz., *Simone de Beauvoir, The Second Sex*, Vintage Books, New York 1973, 301.

⁵⁰ Sarah Gleeson-White, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, The University Alabama Press, Alabama 2003, 117.

⁵¹ Jeffrey Weeks, *The Languages of Sexuality*, Routledge, New York 2011, 91.

⁵² Weeks, 91.

⁵³ Weeks, 91.

Melezlik, cinsiyet çalışmalarında özellikle androjen cinsiyet kimliği ile ilgili çalışmalarda sıkça karşımıza çıkar. Androjen hem kadın hem erkek özelliklerini kendi içinde barındıran kişileri tarif etmek amacıyla türetilmiş bir sözcüktür. Toplumda bireylere yönelik ‘maskülen kadın’ ya da ‘feminen erkek’ yakıştırmaları androjenliği tanımlayan ifadeler olarak vardır. Lingchei Letty Chen’in de belirttiği gibi, “androjenlik melezlik için bir metafor görevi üstlenir”⁵⁴. Kadın ve erkek özelliklerini bir arada gösteren androjen bireyler, hermafroditler gibi melezlerdir.

Postmodern dönemde melezlik dans, müzik, resim, heykel, medya, mimarlık, reklam ve sinema gibi pek çok alanda sıklıkla karşımıza çıkar. Melezlik, çağımızın içinde bulunduğu durumu açıklayan önemli bir kavramdır. Hızlı kentleşme, bilim ve teknolojiye atılımlar ve kitle iletişim araçlarındaki ilerlemelerle kavram sanat, edebiyat ve medya başta olmak üzere insan hayatının hemen hemen her alanında kendine yer bulmuştur ve hiçbir şeyin saf veya arı olmadığı, her şeyin birbiriyle iç içe geçtiğini vurgulamak için kullanılmıştır. Örneğin, postmodern dönemde mimarlık alanında fiziksel mekânın dijital mekânla iç içe geçtiği melez mekân; pop opera, senfonik rock gibi melez müzik; modern veya yerel unsurların iç içe geçtiği melez dans gibi kavramlar sıkça duyulur hale gelmiştir. Tüm bu kavramlar ve içerikleri postmodern dönem diye nitelendiren bu dönemde saflıktan ziyade melezliğin kucaklandığının açık bir göstergesidir.

Postmodern dönemin sanat anlayışını tanımlayan melezlik; sanata özgü olduğu düşünülen sınırların eridiği, yüksek sanat ve aşağı sanat tanımlarının çöküşe uğradığı ve pastiş, kolaj, ironi, ambalaj ve taklit gibi yöntemlerin sıkça kullanıldığı sanatsal faaliyetleri nitelendirmek için kullanılır.⁵⁵ Bu nedenle postmodern sanatın melez olduğu çokça dile getirilir. Bir anlamda çağdaş sanat, farklı sanatların kendine has unsurlarıyla alışveriş içerisinde olup melez bir içerik kazandığı bir faaliyet olarak görünürlük kazanır. Çağdaş sanat anlayışında melez; farklı tekniklerin, farklı malzemelerin ve farklı disiplinlerin bir araya getirilmesi ile yapılan üretimi ifade eder. *Hybrid Art Forms* (1984) başlıklı çalışmanın yazarı Jerrold Levinson, melez sanatı “önceden var olan sanat biçimlerinin iki veya daha fazlası arasındaki sınırları kimi yollarla birbirine bağlayan,

⁵⁴ Lingchei Letty Chen, *Writing Chinese: Reshaping Chinese Cultural Identity*, Palgrave Macmillan, New York 2006, 97.

⁵⁵ Hikmet Şahin, “Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler”, *Karadeniz Araştırmaları*, 36, 2013, (235-255), 244.

birleştiren ya da bulanıklaştıran”⁵⁶ bir sanat biçimi olarak tarif eder. Çağa damgasını vuran melez sanatın örneklerini ise Fransız asıllı Amerikalı sanatçı Marcel Duchamp’ın (1887-1968) *Çeşme* (*Fountain*, 1917) adını verdiği pisuar çalışmasında, sanatını icra ederken teknolojik atıklardan yararlanan ünlü ressam Pablo Picasso’nun bisiklet oturağı ve direksiyon parçasını birleştirdiği *Boğa Başı* (1943) tablosunda ve Amerikalı sanatçı Nick Cave’in ses ve görseli birleştirdiği *sesgiysileri* uygulamasında görmek mümkündür.

Teklik yerine çokluğu ve heterojenliği kucaklayan postmodern düşünce, edebiyatta da melezlik fikrine sıcak bakar. Alt kültüre ve üst kültüre ait öğelerin, farklı sanat disiplinlerine ait üslûpların, tekniklerin ve biçimlerin iç içe kullanıldığı postmodern edebiyat bu haliyle melezdir. Dana Bădulescu, *The Hybrids of Postmodernism* (2014) başlıklı çalışmasında postmodern yazarların melez yapılara eğilimlerinin altında kültürel, dilbilimsel, estetik ya da sanatsal sabitlik, kesinlik, otorite ve saflık gibi tüm biçimlerin bir reddinin ya da en azından bir şüphesinin yattığını vurgular.⁵⁷ Ona göre, postmodern yazarlar kalıp yargılardan kurtulup, yereli kucaklayarak özcü anlayıştan sıyrılmış bir edebiyat üretmeye meyillidirler.

Postmodern edebiyatta melezlik, yazarların ön planda tuttıkları parodi, pastiş ve metinlerarasılık gibi yöntemlerle var olur. Konuyla ilgili olarak Frann Mason şöyle bir açıklamaya yer verir:

Bu onun göçebelik, sınır geçişi ve kültürlerarası ilişkiler gibi kavramların önemli olduğu sömürge sonrası söylemlerle paylaştığı bir şey olsa da postmodernizm, daha genel olarak melezliğin ilkeleri ile ilişkilendirilir. Postmodern melezlik kimlikle alakalı olan bazı fikirlerle aynı ekseninde bulunur; ancak melezliğin daha genel bir anlamı örneğin, zaman ve uzamın birbirine karışması, örtüşen ya da melez uzamlar üreten üst ve alt kültürün çöküşü gibi yollarla postmodernizmin sınırlarını bulanıklaştırmasından gelişir. Edebiyatta sınırların çöküşü sıklıkla (bir metne birçok biçimin ya da söylemin dâhil edilmesi ya da metinlerarası referans yoluyla melezliği oluşturan) pastiş, (diğer metinlerle ilişki yaratarak ya da onlara gönderme yaparak bir metnin sınırlarını aşan) metinlerarasılık ve postmodernizm ile ilişkilendirilen türsel melezlik gibi metinsel biçimler içinde görülür.⁵⁸

Kendi dönemlerine kadar edebiyatın her şeyi tükettiğine inanan postmodern yazarlar, önceki yazarların eserlerinde kullandıkları malzemeleri doğrudan alıntılarla, onları taklit ederek ya da onları alaya alarak yeni çalışmalar üretirler. Karşımıza bir potpori

⁵⁶ Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, 1990, XIV.

⁵⁷ Dana Bădulescu, “The Hybrids of Postmodernism”, *Postmodern Openings*, 5(3), 2014, (9-20), 11.

⁵⁸ Frann Mason, *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater*, Rawson Littlefield, New York 2016, 223.

şeklinde çıkan bu çalışmalar, postmodern edebiyatın biçim ve içerik anlamında melez yapısını gözler önüne serer.

Postmodern edebiyatta bir başka melez yapı edebiyatın tarih, gazetecilik ve medya gibi çeşitli disiplinlerin öğelerinden faydalanması ile sağlanır. Postmodern edebiyat diğer disiplinlerin unsurlarıyla bir alışveriş içerisinde bulunurken türsel bir melezlik sunar. Türsel çeşitlilik, tür harmanlaması, tür karışımı, tür bulanıklaşması, tür kaynaşması veya tür birleşimi gibi çeşitli isimlerle anılan tür melezleşmesi özellikle son dönemlerde bir hayli popüler bir söylem oluşturmuştur. Bu noktada pek çok kuramcı farklı fikirleri ile ortaya çıkar. Bu konuya eğilen önemli isimlerden biri Fransız filozof, edebiyat eleştirmeni ve yapısökümcü Jacques Derrida'dır. Derrida (1930-2004), *The Law of Genre* (1980) başlıklı çalışmasında saf türlerin varlığını inkâr eder ve her metnin bir ya da birden fazla tür içinde yer alabileceği ve türsüz bir metin olamayacağı vurgusunu yapar.⁵⁹ Fransız-Bulgar filozof Tzvetan Todorov (1939-2017) konuyla ilgili fikirlerine başvuru olan önemli bir diğer isimdir. Kuramcı, *The Origin of Genres* (1978) başlıklı çalışmasında türün farklı dönemlerde tarihsel ve kültürel bağlamlarda değişime uğradığını belirterek türün devamlı bir değişim sistemi olduğunu vurgular ve tür bağlamında melezliğin altını çizer.⁶⁰

Sonuç itibariyle bağlamdan bağlama, kuramdan kurama, kişiden kişiye veya çağdan çağa kazandığı çeşitli anlamlarla uyarlanabilir bir sözcük olarak ortaya çıkan melezlik ile ilgili geniş bir literatür taraması ardından kavramın pek çok farklı çalışma disiplinde çeşitli anlamlarda kullanıldığı görülmüştür. Homojenlik, tekdüzelik, saflık ve özcülük karşısında heterojenlik, farklılık ve çoğulluk kavramlarını kucaklayan melezlik, bu haliyle hızla değişen dünyada varlığını ve etkinliğini emin adımlarla sürdüreceği gibi görünmektedir. Karıştırılmış veya harmanlanmış şeyleri, parçaların bir araya getirilmesi ile oluşturulan bir çeşit kompozit sistemi veya yapıyı ifade eden melezlik, çağımızın sembolik bir ifade aracıdır. En genel ifadeyle “iki veya daha fazla farklı şeyin ürünü olan bir şey, karışım”⁶¹ şeklindeki tanımıyla metaforik anlamda postmodern dünyamıza ışık tutan bir kavramdır.

⁵⁹ Bkz., Jacques Derrida, “The Law of Genre”, (Ed. David Duff), *Modern Genre Theory*, Pearson, Edinburgh 2000, 219-232.

⁶⁰ Bkz., Tzvetan Todorov, “The Origin of Genres”, (Ed. David Duff), *Modern Genre Theory*, Pearson, Edinburgh 2000, 193-210.

⁶¹ *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, (Ed. A. S. Hornby), Oxford University Press, Oxford 2015, 750.

1.2. BİR STRATEJİ OLARAK MELEZLİK

Bir nesneyi, olguyu ya da durumu tanımlamak, onun ne olduğunu aynı zamanda ne olmadığını söylemektir; bu da bir nevi bu nesne, olgu ya da durum için tanımlı doğrultusunda bir çerçeve çizmek ve sınır koymak anlamına gelir. Sınırların varlığı ise tartışmaya açıktır; çünkü sınırları bizler yaratırız ve gerçeklerimiz haline getirerek hayatlarımızı kuşatmalarına, kim olduğumuzu belirlemelerine ve ‘öteki’ olarak nitelendirdiğimiz tüm unsurlarla aramıza mesafe koymalarına izin veririz. Oysa ünlü Alman düşünür Ludwig Wittgenstein’in *Tractatus*’un önsözünde belirttiği gibi, sınır çizebilmek bu sınırın iki yanını da düşünebilmeyi veya bilmeyi gerektirir.⁶² Ancak sınırların kuşattığı hayatlarımıza bakılırsa ne yarattığımız sınırların bilincindeyizdir ne de sınırların ötesinin, sadece yapay sınırlarla hayatlarımızı sınırlandırmışızdır. İnsanın tanımlamalar yapıp sınırlar koyma eğilimi, onu önceden belirlenmiş sınırların yapaylıklarını sorgulamak yerine her daim bu sınırlar içerisinde kalmaya ve yeni sınırlar çizmeye yöneltmiştir. Ancak sınırların yapaylığı her çağda sorgulanmakla birlikte özellikle teknolojik gelişmeler ışığında küreselleşmenin hız kazandığı çağımızda bir gereklilik olarak sorunsallaştırılıp daha derinlemesine sorgulanmıştır. Bu sorgulama süreci de farklılıkları kucaklayıp çoğulluğu bir zenginlik olarak gören ve keskin sınırları reddeden melezlik kavramının öne çıkmasına neden olmuştur. Çünkü toplum, kültür, bilim, sanat, edebiyat ve yaşam ile doğrudan ilişkili olan melezlik kavramı; sentez, yan yana koyma, dönüştürme, iç içelik, sınırsızlık, farklılık, çokluk, çoğulluk, rizom, yapıbozum, merkezsizlik, hiyerarşinin yıkımı, bulanıklık, aradalık, eşiklik, akışkanlık, esneklik ve küyerelleşme gibi sınırsızlıkla ilintili kavramlar eşliğinde sınırların ortaya çıkardığı keskin ayrımları alaşağı etmiştir.

Genel olarak iki ya da daha fazla türün materyallerinin, ürünlerinin, süreçlerinin veya ortamlarının birleştirilmesi anlamında kullanılan melezlik; mozaik, sentezci, zengin bir yapı ihtiva eder. Yazar Marwan Kraidy’ye göre, kavram “birbirini pekiştiren ve birbiriyle çelişen fikirlerin, kavramların ve temaların bir birliği”⁶³ anlamına gelir. Yazar Jerrold Levinson ise melezliği tanımlarken yararlı bir ayırma işlemi yaparak, kavramın üç farklı açılımını bize sunar. İlki yan yana koymadır. İki veya daha fazla türün ya da

⁶² Ludwig Wittgenstein, “Önsöz”, *Tractatus Logico Philosophicus* (Çev. Oruç Aruoba), Metis Yayınları, İstanbul 2005, 11.

⁶³ Marwan Kraidy, *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, vi.

birimin ürünleri, unsurları veya nesneleri bir araya getirilir ve bu birliktelikte hala kendileri olarak tanınabilirler. Bu noktada melezlik bir yan yana koymayı ifade eder. İkincisi sentezdir. Ürünler, unsurlar veya nesneler birleştirilirler, bu birleşmede biçimsel olarak değişmişlerdir ve birbirlerinden ayrılamazlar. Bu noktada melezlik bir sentezi ifade eder. Sonuncusu dönüşümdür. Bir türün diğer türle iç içe geçmesi sonucu oluşan etkilenme beraberinde bir dönüşümü getirirken ortaya çıkan ürünün alımlanması ve yorumlanması da farklılaşır. Bu noktada ise melezlik bir dönüşümü ifade eder.⁶⁴ Levinson'ın melezliği tanımlarken yaptığı bu sınıflandırmayı, herhangi bir çalışmada melezliğin ortaya çıkma yollarını araştırırken onun anlaşılması ve alımlanması açısından pratik bir yöntem olarak kullanmak mümkündür.

Biyoloji, etnisite ve kültür çalışmalarından medya, mimarlık, edebiyat ve sanat çalışmalarına değin çoğu alana hızla yayılan melezlik; çağımızın genel atmosferini yansıtan anahtar bir kavram olarak öne çıkmıştır. Aslında kavramın, küreselleşmenin getirdiği kültürel etkilenmelerle yeniden tanımlanması söz konusu olmuştur. Hollandalı sosyoloji profesörü Jan Nederveen Pieterse'nin de belirttiği gibi melezlik kavramı, tarih kadar eski olmakla birlikte ancak yirminci yüzyılda onaylanabilmiştir. Pieterse'ye göre günümüz açısından yeni olan durum, kavramın kendisi veya varlığı değil kavramın onaylanmasının yeni olmasıdır.⁶⁵ Öyle ki günümüzde iki farklı durumu, yapıyı, üslûbu bir araya getiren veya birleştiren her türlü kültürel, sanatsal veya edebî çalışmayı melez olarak nitelendirmek olağan gelmiştir. Çok geniş bir alanda kullanılagelen ve içerik bağlamında çok boyutlu ve karmaşık yapısıyla dikkat çeken melezlik, son on beş yılda tiyatro çalışmalarında da sıklıkla başvurulmuş bir kavram haline gelmiştir. Bu durum melezlik kavramının dinamik yapısını, uyarlanabilir doğasını, üretkenliğini ve disiplinler arasılığını bize gösterirken, tiyatro çalışmalarında kavramın kuramsal bir zeminde tartışılmasının gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu noktada melezlik kavramının özü itibarıyla melez olan tiyatro alanında özellikle türler arası, disiplinler arası ve medyalar arası ilişkiler bağlamında tartışma konusu edildiğinin ve bu durumun postmodern olarak nitelendirilen çağımızda öne çıktığının altını çizmek ve kavramın ortaya koyduğu

⁶⁴ Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford University Press, Oxford 1993, 37.

⁶⁵ Jan Nederveen Pieterse, "Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition", *Theory Culture & Society*, June 2001, 4.

sorunsallaştırıcı, sorgulayıcı ve dönüştürücü yapıyı tiyatro bağlamında tartışmak önem arz eder.

Kültürlerin iç içe geçtiği, disiplinlerin birbirlerine yakınlaştığı çağımızda saf bir kültürün veya disiplinin olamayacağı; mevcut tüm kültürlerin veya disiplinlerin melez olduğu ortadadır. Teknolojik ilerlemeler ile değişen dünyamızda Edward Said'in de altını çizdiği gibi tüm kültürler birbirleriyle iç içe geçmiştir ve hiçbir kültür saf ve katışıksız değildir.⁶⁶ Terry Eagleton da Said'in bu fikirleriyle bağlantılı olarak bütün kültürlerin etkileşim içerisinde olduğunu ve dünyada saf bir kültürden bahsetmenin pek mümkün olmadığını ifade etmiştir.⁶⁷ Bu düşüncede aslında kültürün durağan, zorunlu ve sonlu bir şey olmaktan çok akışkan, değişken ve dinamik yapısını bize gösterir. Bilginin, sanatın ve siyasetin hızlıca yayıldığı günümüz dünyasında bireyler teknoloji ve ulaşımın sunduğu imkânlar dahilinde çeşitli kültürle etkileşime geçip onları tanıyabilmekte ve bir kültür kaynaşması içinde kendini bulmaktadır. Bu kültür kaynaşması kültürel saflığın sınırlarını zayıflatırken kimliklerin saf olmayıp karışımın, iç içe geçmenin bir ürünü olduğunu; bir başka ifadeyle çok kültürlülüğü ve melezliği de ortaya koymuştur. Bu noktada ise kültürler arası iç içeliği ifade etmek için melezleşme yanında kreolizasyon, küyerelleşme ve eklemlleme gibi kavramlar da kullanılmaya başlanmıştır. Bu kavramlar yanında melezlik saflık karşısında bir iç içe geçmişliği, sınırları bulanıklaşmasını, saflık dışında farklı biçimlerin ve belirsizliklerin bir arada bulunmasının mümkün olduğuna işaret etmesi açısından popüler bir kavram olarak günümüz dünyasında yerini almıştır.

İnsanların yaşam biçimlerini ve dünyayı algılama tarzlarını hızla değiştiren, her türlü sınırları eriten ve kültürleri, kimlikleri daha akışkan bir hale getiren; tabiri caizse dünyayı küçük bir köye dönüştüren, teknolojinin egemenliğindeki çağımız melezliğe sıkı sıkıya sarılmıştır. Marksist entelektüel, tarih ve sosyoloji profesörü Perry Anderson'ın belirttiği gibi, yaşadığımız dünya “bir sınırlılık dünyası değil; bir iç içelik dünyası, sınırları aşmanın, melezliğin ve potporinin kutsandığı bir dünya”dır⁶⁸ ve bu dünyada kültürlerin ve kimliklerin akışkanlığı ile birlikte kültürel, edebî ve sanatsal her türlü çalışma da melezliği ile dikkat çeker. Çağımız aklın ve bilimin önderliğinde yaşanan gelişmelerin insanlığı aydınlığa çıkaracağı görüşünün iflas ettiğini; yaşanan dünya

⁶⁶ Edward W. Said, *Kültür ve Emperyalizm: Kapsamlı Bir Düşünsel ve Siyasal Sorgulama Çalışması* (Çev. N. Alpay), Hil Yayın, İstanbul 2004, 31.

⁶⁷ Terry Eagleton, *Kültür Yorumları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, 25.

⁶⁸ Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri* (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2002, 131.

savaşlarının, yükselen faşizmin, çekilen ekonomik sıkıntıların ve baş gösteren ayrışmaların gölgesinde dünyanın karşı karşıya kaldığı büyük kriz ile bize göstermiştir. Bu noktada ise insana ve insan aklına duyulan sınırsız güven, ilerlemeci tarih anlayışı, kodlanmış veya evrensel kültür düşüncesi; kuralcılık, sistematiklik, kesinlik, sınırların netliği ve zıtlıklar sistemi çok boyutlu olarak tartışılıp her şeye şüpheyile bakan ve modernizm sonrası ve ötesi anlamına gelen postmodernist düşünce öne çıkarılmıştır. Bu düşünce ise modernliğin gelinen son noktasında bir gereklilik olmuştur. Postmodernist düşünce beraberinde çok kültürlülüğü, çok sesliliği, çoğulluğu ve farklılıkların birlikteliğini önemseyen melezliği getirmiş; daha doğrusu eskiden beri var olup ötelenmiş olan melezliğin güçlenmesine olanak tanımıştır.

1960'lı yıllarda gelişme gösteren postmodernist düşünce, keskin tonları bulanıklaştırıp özcü yapıları yerinden etmiş; heterojenliği, anarşiyi, çoğulculuğu, karnavallaşmayı, belirsizliği, sürersizliği, merkezsizliği, parçalılığı, aşırı göstergeliliği, çeşitliliği, oyunculuğu, metinlerarasılığı, türler ayrımına karşı çıkışı, kesinlikten uzaklaşmayı, rastlantısallığı, iç içe geçişleri, sınırların bulanıklaşmasını, eklektizmi, yüksek ile popüler kültürün karışmasını, parodiyi ve pastiş, kısaca melezliği içeren her türlü durumu ya da unsuru öne çıkarmıştır. Bu gelişmeler melezliğin dünyadaki çeşitlilik ve farklılıktan ötürü bir köksap düşüncesi temelinde epistemolojik bir kategori olarak; farklı kültürel, etnik ve dini grupları düşünerek kültürel farklılığının ve çoğulluğun alanı olarak; çeşitli medyalar arasındaki etkileşimi ortaya koyan bir gösterge sistemi olarak ve ayrıca farklı materyallerin bir keşişim alanı olarak melezlik kavramının çok yönlü incelenmesinin de önünü açmıştır.⁶⁹ Bu noktada melezliğin yarattığımız sınıflandırma ve sınırlandırma problemine karşı anlamlı bir cevap olarak ortaya çıktığını ve farklılıklara yan yana olma hakkı tanıdığını söylemek mümkündür.

Melezliği etnisite, kültür, edebiyat ve sanat çalışmalarında yer bulan kullanımları dikkate alınarak çok boyutlu olarak düşünmek ve melezlik denildiğinde öne çıkan belli başlı olguları, durumları ve özellikleri ortaya koymak onun içeriğinin anlaşılması açısından önemlidir. Ortaya çıkışı itibariyle sentezi, iç içe geçişi, birlikteliği ve dönüşümü barındırdığı için öncelikli olarak melezliği; modernist düşüncenin önerdiği saflık veya

⁶⁹ Alfonso De Toro, "Globalization-New Hybridities-Transidentities-Transnations: Recognition-Difference", *New Hybridities: Societies and Cultures in Transition* (Ed. F. Heidemann & A. De Toro), OLMS, Hildersheim 2006, (19-38), 22.

özcülük karşısında duran bir kavram olarak değerlendirmek gerekir. Kuşkusuz her çağda insanlar etnisite, kültür, edebiyat ve sanat bağlamlarında saflık arayışında olmuşlardır. Kutuplaşmayı beraberinde getiren saflık düşüncesine rağmen “melezlik (hep) var olmuştur ve mevcut bağlamımızın gerçekliğidir. ‘Saf’ hiçbir şey olmadığından melezliğin tanınması ve benimsenmesi gerekir”⁷⁰. Kavramı kültür bağlamında ele alan Fransız tarihçi Serge Gruzinski, melezliğin saflık arayışı karşısında “homojenden heterojene, tekilden çoğula, düzenden düzensizliğe”⁷¹ bir geçişi ifade ettiğini belirtir. Melezlik, saflığın yaratılan bir algı ve yapılandırılmış bir sistem olduğunu ortaya koyarken “özcülüğe karşı bir panzehir”⁷² işlevi görür. Nitekim her şeyin iç içe girdiği günümüzde kültürel, edebî ve sanatsal örüntülerdeki karışmalar veya katışmalar melez olarak nitelendirilirken özcülüğün ve saflığın bertaraf edilmesi söz konusudur. Öyle ki geçmişten bugüne tüm kültürlerin ve sanatların birbirleriyle iç içe geçtiği, hiçbir kültürün ve sanatın saf ve katışıksız olmadığını açıklarken özcülük veya saflık düşüncesini geride bırakıp bir bakıma her şeyin farklı derecelerde de olsa melez olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Çünkü küreselleşme ile kültürel kaynaşmaların yoğun bir şekilde yaşandığı çağımızda kültürden edebiyata ve sanata saflık arayışında olmak beyhude bir çaba olarak belirir. Kültürleri de sanatları da durağan, sabit, zorunlu ve sonsuz olmaktan ziyade akışkan, değişken, dinamik ve melezlemelere açık yapılar olarak görmemiz gerekir.

Melezlik ikinci olarak her türlü kategorileştirmeye ve sınırlandırmaya karşı saldırgan bir tutum benimser. Her türlü sınırı bozar veya farklı şekillerde onların çerçeveleri ile oynar. Melezliği küreselleşmenin kaçınılmaz bir parçası olarak gören Hollandalı kültür araştırmacısı Jan Nederveen Pieterse’nin belirttiği gibi, farklı ve ayrı tutulan olguların veya kategorilerin karışımıyla ilgili olan melezliğin önemi sınırları sorunsallaştırmasında saklıdır.⁷³ Melezlik farklı fikirlerinin gerçek etkileşimine odaklanılmasına, kategorilerin dengesizleştirilmesine, kategoriler arasındaki ayrımın ya da sınırların bulanıklaştırılmasına veya esnetilmesine imkân tanırken olaylara ve durumlara sınırlar ötesinden yeni bir gözle bakmayı da sağlar. Melezlik ayrılığa, saflığa ve sınırlara karşı farklılığı, çoğulluğu ve sınırsızlığı öne çıkarırken kutuplaşmayı da yok

⁷⁰ Grace Ji-Sun Kim, *Colonialism, Han, and the Transformative Spirit*, Palgrave, New York 2013, 21.

⁷¹ Serge Gruzinski, Akt. Deniz Karaevli, “Mapuçe Kimliği İfadesi olarak Nguillatun Ayini: Farklılaşmalar, Dönüşümler ve Süreklilikler”, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 32-46, 2016, 32.

⁷² Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Routledge, New York 1991, xi.

⁷³ Pieterse, “Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition”, 226-227.

eder. Bir yandan belirlenmiş sınırları yok ederken bir yandan da evrensel bir gerçekliğin olmadığını bize gösterir. Sınırlandırmalara meydan okuyarak kalıplaşmış ve kategorileştirilmiş her türlü olguyu veya durumu boğuculuktan kurtaran melezlik, işlevsel ve esnek bir araç olarak devreye girer. Bu noktada Amerikalı Profesör Alfonso De Toro'nun belirttiği gibi sınır, melezlikle birlikte “ayırıcı ya da dışlayıcı bir kavram olmaktan ziyade ‘enine’ ve ‘melez’ bir kategori”ye⁷⁴ dönüşür. Çünkü artık her şeyin sınırı akışkan, belirsiz ve esnektir.

Melezlik üçüncü olarak yapıbozucu bir işlevsellikle ortaya çıkar. Rönesans'tan bu yana Batı dünyasının felsefeden edebiyata, kültürden sanata tüm alanlarda öne çıkardığı ikili karşıtlıklar veya zıtlıklar sistemi, Fransız düşünür Jacques Derrida'nın önerdiği yapıbozum tekniği ile eleştirel bir okumadan geçirilmiştir. Çünkü dünyadaki her şey kendi karşıtı ile karışıp kaynaşmış ve ortada yalın ya da saf diyebileceğimiz hiçbir şey kalmamıştır. Yapıbozum da ikili karşıtlıklara dayalı tüm yapıları sorunsallaştırıp çökertirken bu sistemde ikincil olarak etiketlenen yapılar lehine bir tavır takınmıştır. Yapıbozum saflık düşüncesini sorunsallaştırıp zıtlıklar sistemini yerinden ederek, farklılıkların her daim bir zenginlik olarak kabul edilmesi gerektiğini göstermiştir. Hiyerarşik yapılanmayı yok edip egemen yapının gücünü elinden alan yapıbozum, melezliğin genel bir özelliğidir. Amerikalı kültür araştırmacısı John Beverley'nin de vurguladığı gibi melezlik “yapısöküm eyleminin kendisi”dir⁷⁵. Melezlik, her şeyi ikili karşıtlıklara indirgeyerek kategorik düşünme sistemini öneren anlayışı yapıbozuma uğratar ve yapıları katı etiketlerden kurtarıp özgür bırakırken bize onlara yeni olasılıklarla bakma fırsatı sunar. Her türlü sentezin yapılmasının mümkün olduğunu gösterirken, yeni birleşimlerin de önünü açar ve bu şekilde “yenilikçi ve üretken bir kategori”⁷⁶ olarak ortaya çıkar. Durağanlığa ve katılığa karşı çıkarak sürdürülebilirliği önerir ve yeni olasılıkların ortaya çıkmasına katkı sunar.

Melezlik dördüncü olarak kültür, edebiyat ve sanat başta olmak üzere her bağlamda çeşitliliği, çokluğu veya çoğulluğu bir zenginlik olarak öne çıkarır:

İki farklı durumun karşılaşması, birbirleriyle kaynaşması, birbirini yok etmek yerine bir arada konumlanması, iç içe girmesi ya da üst üste gelmesiyle melezlik

⁷⁴ De Toro, “Globalization-New Hybridities-Transidentities-Transnations: Recognition-Difference”, 10.

⁷⁵ John Beverley, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*, Duke University Press, Durham & London 1999, 102.

⁷⁶ John Hutnky, *Hybridity Ethnic and Racial Studies*, 28(1), (79-102), January 2005, 81.

kavramının açıklanabileceği görülmektedir. Durumlardan biri diğerini nötrleştirmek, etkisini yok etmek yerine; benimsemek, kabullenmek birlikte yeni ve çok katmanlı yapı/lar oluşturmak melezlik kavramının güçlü yönünü vurgulamaktadır. Burada, birden fazla parçanın bir arada, kendine özgü özellikleriyle çoğulcu yeni bir yapı meydana getirmesi melezlik kavramının kaçınılmaz bir özelliğidir.⁷⁷

Bu ifadelerden anlaşıldığı üzere yapılan her türlü melezleme, içerisinde bir çoğulluğu da barındırır ki bu çoğulluk iki farklı unsurun kendine has özelliklerini koruyarak ortaya koyduğu yapının bir sonucudur. Melezlik bir yandan birleştirdiği iki farklı unsurun özelliklerini koruyarak çoğulcu bir katman olarak karşımıza çıkmakta bir yandan da ortaya yeni birleşim sunduğundan orijinallik de barındırmaktadır. Melezliği bir anlamda birin içinde çokluk olgusunu barındıran ‘nar metaforu’⁷⁸ ile açıklamak mümkündür; melezlik de tıpkı nar gibi farklılıkları tek bir çatı altında toplar.

Melezlik beşinci olarak farklılıkları ya da heterojenliği bir bütün olarak sunmayı başaran bir sistemdir. Kavramı “zorunlu olarak ikili bir biçim ile sonuçlanmayan ‘fark biçimlerinin eklemlenmesi’”⁷⁹ olarak tanımlayan Bhabha’nın altını çizdiği gibi melezlik, farklılıkların uzlaşması anlamına gelir. Farklılıkları ve ötekileri bir potada toplayan melezlik karşısında teptiklik arayışı, kendini içten içe yok eden bir süreç olarak ortaya çıkar. Melezlik farklılıkları bir araya getirirken onları mutlak bir homojenleştirme sürecine tabi tutmayıp onlara esneklik tanır; bir anlamda farklılıklar kendilerine ait içsellikleri de beraberinde taşırlar. Arjantinli akademisyen ve antropolog Néstor García Canclini’nin vurguladığı gibi, her melezleme süreci farklı olanı eşit, eşit olanı farklı yaparken bu süreçte eşit olan her zaman aynı olmamakla birlikte farklı olan da basitçe farklı değildir.⁸⁰ Bir diğer deyişle melezlik, birçok farklı yapıyı veya unsuru bir araya getirirken farklılıklar arasında bir uzlaşım yaratır; bir anlamda farklılıkların uyumlu bir buluşma ve kaynaşma noktası olur.

Polonya asıllı Yahudi sosyolog Zygmunt Bauman yaşadığımız postmodern dünyayı tarif ederken iyimser bir tablo çizer: “Bugün artık yalnızca siyah değil bütün renkler güzel

⁷⁷ Yunus Kaya, *Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak “Melezlik”*, STD 2017 Aralık, (165-183), 166.

⁷⁸ Ayrıca bkz., Tarık Ali, *Nar Ağacının Gölgesinde* (Çev. Mehmet Harmanlı), Everest Yayınları, İstanbul 2001.

⁷⁹ Homi K. Bhabha, “The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism”, *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (Ed. C. West), , (71–87), MIT Press, Cambridge 1990, 72.

⁸⁰ Néstor García Canclini, *Rewriting Cultural Studies in the Borderlands*, Minnesota Press, Minnesota 2005, 279.

ve bu renkler, her bir güzellik birbirinden farklı da olsa, kendi güzellikleriyle övünebiliyorlar. Bu henüz bir gökkuşağı koalisyonu olmayabilir; fakat kesinlikle bir gökkuşağı birlikteliği olacaktır”⁸¹. Bauman postmodern dünyanın çoğulcu ve esnek bir yapıya sahip olduğunu, bütün kimliklerin akışkan bir hale geldiğini, farklılıkların yan yana durduğunu ve herkesi birbirine biraz yabancı kılarak bir dünya bütünlüğü sunduğunu iddia eder. Ona göre dünya birbirinden farklı birçok rengi barındırmaktadır ve bu henüz bir gökkuşağı koalisyonu sunmasa da bir gökkuşağı birlikteliği sunmaktadır. Bauman çağımızın en önemli özelliğinin tektipleştirmeden ziyade farklılıkları kucaklaması olduğunu ve bu sayede dünyanın daha da güzelleşebileceği fikrini paylaşır. Dünyayı küçük bir köy haline getiren teknolojinin egemenliğindeki çağımız çok-kültürlü, çok sesli ve kozmopolit bir yapıya dönüşürken, Bauman’ın da vurguladığı gibi farklılıklar bir zenginlik olarak göze çarpmaktadır.

Melezliği farklılıklar bağlamında tanımlarken Fransız düşünürler Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin rizom/köksap metaforunu öne çıkarmak mümkündür ki Pieterse de kültür bağlamında melezliği “kültürün köksapları”⁸² olarak görmüş ve aynı zamanda günümüz melez sanatını tanımlanırken köksap metaforu sıkça kullanılmıştır. Deleuze ve Guattari’nin *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* (1980) başlıklı kitaplarında bir düşünce biçimi olarak sundukları köksap, melezlik kavramı ile ortak özelliklere sahiptir. Çünkü melezlemede yapılan kaynaşmalar noktasında sürekli köksap farklılaşması ve dönüşümü söz konusudur. Hem köksap hem de melez bir noktadayken diğer noktalarla bağlantı kurabilir. Her ikisi de değişken bir çoklukla ortaya çıkarken asla bir şeye indirgenemez ve farklılıkları barındırır. Melezlik gibi köksap da Deleuze ve Guattari’nin ağaç biçimli diye tabir ettikleri özcü, temelci, hiyerarşik ve temsili düşünce biçimini reddeder. “Heterojen halde hareket eden, farklılaşan birimlerin birinden bir diğerine sıçrayan”⁸³ ve “başı ve sonu olmayan, her zaman arada ve şeylerin arasında olan”⁸⁴ köksap metaforu, melezlik gibi saflık karşısında çoklu bağlantıları, birikmişliği, üst üsteliği, çoğulluğu ve farklılığı öne çıkarır.

⁸¹ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, 206.

⁸² Jan Nederveen Pieterse, *Globalization and Culture: Global Mélange*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York & London 2015, 57.

⁸³ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, New York 1987, 10.

⁸⁴ Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, 24-25.

Melezlik altıncı olarak merkeze dayalı anlayışı alaşağı edip merkezsizleştirmeye vurgu yapar ve onun yerine çok katmanlılığı koyar. Melezlik merkezsizliğin başlangıcıdır. Çokluk fikrini görünür kılarken yerleşik geleneklere karşı çıkar; onları alt eder, değersizleştirir ve merkezsizleştirir.⁸⁵ Temel ilke olarak görülen sabit merkez fikri yerine melez olanda Derrida'nın deyimiyle "bir işlev olarak, sonsuz sayıda gösterge ikamelerinin oyuna girdiği bir yersizlik türü"⁸⁶, bir merkezsizlik vardır. Bu durum farklılıkların keşfedilmesinin de önünü açar. Safılık düşüncesinin geri plana itilmesi, ikili karşıtlıkların yapıbozumu, farklılıkların öne çıkarılması ve çoğullukların kucaklanması melezlikte merkezin yok olduğunu gösterir. Kültür, kimlik ve sanatın oluşumunda merkezin yokluğuna dayalı bu süreç yeni oluşumların yolunu açarken dinamizmi, sürekliliği ve üretkenliği de arttırır. Sabit bir merkez olmadığından her şey artık göreceli, kurallardan arıtılmış, merkezsiz ve parçalı bir yapıdadır. Merkezin yokluğunda çoğulcu söylemler ve üretimler etkin hale gelir.

Kültürel bağlamda merkezsizliği değerlendirecek olursak küreselin ve yerelin melezlemesi olan küyerelleşme (glocalization) kavramını öne çıkarmak gerekecektir. İngiliz/Amerikalı sosyolog Roland Robertson tarafından literatüre sokulan küyerelleşme, "küresel ve yerel olanın, farklı coğrafi alanlarda benzersiz sonuçlar doğuracak şekilde birbirlerinin içerisine girmesi"⁸⁷ anlamına gelir. Küreselleşme ile İngiliz toplum bilimci Anthony Giddens'in iddia ettiği gibi dünyanın farklı bölgelerindeki yerel kültürel aidiyetlerin canlanması mümkün olmuştur.⁸⁸ Bu durum beraberinde kültürel bir melezleşmeyi veya küyerelleşmeyi getirmiştir. Evrenselin yerel ile yerelin de evrensel ile iç içe geçtiği bu süreçte küreselin yerel üzerinde belirleyici, indirgemeci ve tektipleştirici özelliği ortadan kaldırılmış; farklılıklar birleştirilerek veya iç içe geçirilerek kültür ve sanat bağlamlarında öngörülemez, benzersiz yeni karışımlar, yani yeni melezler ortaya çıkarılmıştır. Bir bakıma küyerelleşme merkez düşüncesinin sarsıldığını bize göstermiştir.

⁸⁵ María P. Tajés, Emily Knudson-Vilaseca & Maureen Tobin Stanley *Hybridity in Spanish Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2011, x.

⁸⁶ Jacques Derrida, *İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun* (Çev. Özkan Gözel), Toplum Bilim, Bağlam Yayınları, Ankara 1999, 168.

⁸⁷ George Ritzer, *Küresel Dünya*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, 272-273.

⁸⁸ Anthony Giddens, *Sosyoloji*, Ayraç, Ankara, 2000, 31.

Melezlik son olarak yeni oluşumlarla sınırları ortadan kaldırırken öngörülemezlik, belirlenemezlik, bulanıklık, muğlaklık, aradalık ve eşiklik gibi ifade edebileceğimiz arada kalmışlık halini ortaya koyar. İki farklı unsurun, yapının veya kategorinin karşılaşmasında sınırlar bulanıklaşır ve ortaya her ikisinden de olma veya bir eşiklik durumu çıkar. Alman halkbilimci Arnold Van Gennep tarafından ilk kez ortaya atılıp İskoç antropolog Victor Turner tarafından geliştirilen eşiklik, eşiklik veya arada olma (liminality) kavramı melezlikle bağlantılıdır. Turner, geçiş ritüellerinde kişilerin bir statüden başka bir statüye geçişlerinde bir arada olma durumu yaşadıklarını belirtir. Bu geçişlerde kişiler belli bir kimliğe sahip olmamakla birlikte varlık ve hiçlik arasında arafta bir yerdedirler. Turner'a göre "eşikteki varoluş ne buradadır ne oradadır; hem ikisi arası- hem ikisi ardında; kanunların, adetlerin, anlaşmaların ve seremonilerin tayin ettiği bir pozisyonudur"⁸⁹. Arada bir yerde olan, her iki tarafa da hem ait olup hem ait olmayan kişinin bu durumu ve sonrası bir melezlik halidir. Bu bağlamda melezlik ister kültür ister kimlik isterse de sanatsal üretim bağlamında düşünülün, iki farklı kategorinin kaynaştırılmasında ya da birleştirilmesinde bir eşiklik alanı yaratır. Melez olan iki farklı kategorinin de unsurlarını içerirken hem her ikisine aittir hem de ait değildir, yani arada bir durumu ve bir belirsizliği sergilemektedir.

Sömürgeciliğin ve ırkçılığın tarihinde oluşmuş bir kavram olan melez; özgürlükleri, farklılıkları, parçalanmışlığı, heterojenliği, çoğulculuğu, çeşitliliği ve yerelliği ön plana çıkaran söylemlerin değer kazandığı çağımızın atmosferini yansıtır. Kültür ve kimliğin akışkan, hızlı değişimlere açık, hareketli ve yeniden üretilebilir yapısı çoğulculuk ve çeşitlilik getirir. Bu çeşitlilik ve çoğulluk aynı zamanda insanın kültürel ve sanatsal çalışmalarında da ortaya çıkar. Bu bağlamda günümüzün sanatı da çoğul, çeşitli ve melezdır; farklılıkların bir aradalığını barındırır. Çağımızda sanat ikilikleri yıkar, çift kodlu ve melezdır. Eski ile yeniyi birleştirir ya da eskiyi tersyüz edip yeniden sunar. Çağımızın sanatı her haliyle melezliği sıkıca kucaklamıştır. Artık bugün tek başına bir resim eserinden, bir fotoğraftan, bir heykel yapıtından bahsetmek mümkün değildir. Kültürler gibi sanatlar da birbiri içerisinde eriyip melezleşmiştir. Sanatta melezliğin, çoğulluğun ve çeşitliliğin sınırsız özgürlüğü yaşanmaktadır. Disiplinler arası, türler arası melezlemeler yapılmakta, üst kültür ve alt kültür unsurları bir arada kullanılmaktadır.

⁸⁹ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Cornell University Press, Ithaca & New York 1966, 95.

Sanatta biçimsel yöntemler çeşitlenmektedir. İçerikten biçime kayılan bu dönemde çoğulcu bir yapı öne çıkmakta ve ‘her şey olur’ sloganı ile üst üste, karma, değişken ve ekletik bir sanat ortaya konulmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRO VE MELEZLİK

Bu çalışmanın ilgi alanı olan tiyatro açısından melez, her şeyden önce onun doğasını tanımlayan önemli bir sözcüktür. Antik dönemde dini ritüeller sonucunda ortaya çıkan tiyatronun dekor, giysi, ışıklandırma, müzik ve dans gibi unsurları tek bir çatı altında toplayan melez bir sanat olduğu tartışma götürmez bir gerçektir. Tiyatronun melez yapısını tartışmayı hedefleyen bu bölümde tiyatro ve melezlik dört başlık altında değerlendirilmektedir. Türler arası ve medyalar arası ilişkiler bağlamında tiyatronun melezliği tartışıldıktan sonra çağdaş tiyatrodaki melezlik stratejileri açığa çıkarılmaktadır.

2.1. TİYATRO, TÜR VE MELEZLİK

“Tüm türler melezdir; ama bazıları diğerlerinden daha melezdir.”

Franco Moretti

“Herhangi bir metin melez bir tür olarak okunabilir.”

Janet Staiger

İskoç edebiyat eleştirmeni Alastair Fowler, yazılan her edebî eserin ilgili olduğu türün doğasını değiştirdiğini söyler.⁹⁰ Bugüne kadar ortaya çıkmış edebî eserleri düşündüğümüzde bu eserlerin türleri, ilk ortaya konmaya başladığı zamandan günümüze dikkate değer bir biçimde bir değişime uğratmış olduğu açıkça söylenebilir. Bu noktada üretilen her yeni edebî eserle birlikte türlerin doğaları üzerine kesin hükümlerle konuşmanın zorluğu ve sakıncaları da ortaya çıkmıştır. Bu da bizi Moretti’nin vurguladığı gibi, türlerin melezleştiği düşüncesini dikkate almaya ve Staiger’ın önerdiği gibi edebî metinleri melez olarak okumaya yöneltir.⁹¹ Bu duruma dikkat çekerek öncelikli olarak tür kavramının ne olduğuna ve edebî çalışmalarda ne anlam ifade ettiğine değinmek sonrasında da edebî türlerin geçmişten günümüze ne tür kuramlarla açıklanmaya

⁹⁰ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Cambridge & Massachusetts 1982, 23.

⁹¹ Franco Moretti, *The Novels: Forms and Themes 2*, Prince Town University Press, Princetown 2006, 194. & Janet Staiger, “Hybrid or Inbred: the Purity Hypothesis and Hollywood Genre History”, *Film Criticism*, 22(1), 185-199, 1997, 189.

çalıştığına bakarak tiyatrodaki tür melezleşmesi konusunu detaylandırmak faydalı olacaktır.

Latince kökenli Fransızca bir sözcük olan ‘genre’ yani tür *Oxford Living Dictionaries*’de “bir sanat, müzik veya edebiyat biçimi ya da sınıfı”⁹², *Merriam Webster Dictionary*’de ise “belli bir stil, biçim veya içerik ile nitelendirilmiş sanatsal, müzikal ya da edebî yapının bir sınıflandırılması”⁹³ diye tanımlanır. Türün edebiyat, müzik ve sanat gibi alanlarla sınırlı olmayıp, bu alanlar dışında son dönemlerde özellikle retorik ve sinema başta olmak üzere medya ve dilbilim çalışmalarında da sıklıkla kullanıldığı görülür.⁹⁴ Tür, kuramcılarının ve eleştirmenlerin üzerinde bir anlaşmaya varamadığı tartışmalı ve kapsamı geniş konulardan biridir. Öyle ki türleri sınıflandırmak için geliştirilen pek çok kuram bulunmakla birlikte tür kavramını karşılamak için ‘genre’ yanında ‘kind, type, form ve mode’ gibi farklı kavramlar da ortaya atılmıştır. Bu durum tür çalışmalarının bir sorun yumağı etrafında ilerlemesine sebep olmuştur. Tür konusu özellikle 1930’ların sonları ile 1940’lı yılların başlarında Chicago temelli Yeni Aristocuların⁹⁵ çalışmalarıyla büyük ilgi görmeye başlamıştır. Bu ilgi, Yeni Aristocuların biçimlerin ve üslûpların sanatçı üzerindeki etkilerini araştırmaya yönelmeleri ile birlikte gelişmiştir.⁹⁶ Ancak tür sınıflandırmasını, Yeni Aristocuların isminden de anlaşılacağı üzere, Antik Yunanlı düşünür Aristoteles’in *Poetika*’sına kadar götürmek gerekir. Aristoteles’ten başlayıp günümüze gelen tür sınıflandırmalarının çeşitlilik göstermekle birlikte çok da tutarlı değildir.⁹⁷

⁹² *Oxford Living Dictionaries*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/genre>, Erişim tarihi: 27.02.2019.

⁹³ *Merriam Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/genre>, Erişim tarihi: 27.02.2019.

⁹⁴ Retorik alanında Carolyn Miller ve Kathleen Jamieson gibi önde gelen isimlerin çalışmaları dikkat çeker. Medya sektöründe, sinema ve karşılaştırmalı edebiyat profesörü Rick Altman’ın (1945-) ve İngiliz Profesör Steve Neale’nin tür çalışmaları ön plana çıkar. Rus yapısalci ve halk bilim uzmanı Vladimir Propp’un (1895-1970) masal türünü incelediği *Halk Masallarının Morfolojisi* (1928) başlıklı çalışması film ve edebiyat eleştirilerinde Yapısalcıların tür ile ilgili çalışmalarına dayanak oluşturması açısından önemlidir. Dilbilim alanında ise Rus biçimci Roman Jakobson (1896-1982), İngiliz dilbilimciler M. A. K. Halliday (1921-2018) ve John Swales (1938-) gibi önemli isimlerin çalışmaları başı çeker.

⁹⁵ Temelleri *The Literary Criticism of Oratory* (1925) başlıklı çalışmada Herbert Wilhelms (1894-1973) tarafından atılan Yeni Aristocu gelenek içerisinde Ronald S. Crane, Elder Olson, Richard McKeon, Bernard Weinberg, Norman Maclean ve Wayne Booth gibi isimler yer alır. Yeni Aristocular anlamın edebiyat eserinin kendisinde aranması ve tür sınıflandırmasında da yazarın niyetinin ön planda tutulması gerektiğinin altını çizmişlerdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Peter Childs & Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, London & New York 2006, 25.

⁹⁶ Edward Buscombe, *The Idea of Genre in the American Cinema*, Erişim tarihi: 27.02.2019. https://boessen.files.wordpress.com/2017/08/buscombe-the_idea_of_genre.pdf

⁹⁷ Rick Altman, *Film/Genre*, BFI Publishing, London 1999, 1.

Aristoteles'in yüzyıllar öncesinde yazmış olduğu *Poetika* adlı eserinden bugüne türlere yönelik bakış açısı iki yönde gelişmiştir. İlki geleneksel bakış açısı, ikincisi de modern bakış açısıdır. Gelenekselden modern bakış açısına doğru değişim aslında günümüz tür kuramcılarının üzerinde önemli durdukları bir konu olmakla birlikte bu çalışmada tür melezleşmesini anlamak açısından da son derece önemlidir. Bu nedenle türlere yönelik geleneksel ve modern bakış açıları arasındaki farklılıkları ortaya koyarak tiyatrodaki tür melezleşmesinin izlerini sürmenin çalışmanın amacı doğrultusunda faydalı olacağı düşünülmektedir.

2.1.1. Geleneksel Tür Sınıflandırması ve Tiyatrodaki Tür Melezlemesi

Türe yönelik geliştirilen geleneksel/klâsik bakış açısı, Romantik döneme kadar hâkimiyetini sürdürmüştür. Bu bakış açısına göre metinler türün belli ortak özelliklerini paylaşımları temelinde sınıflandırılmış ve bu sınıflandırma ise düzenleyici ve kuralcı olmuştur. Biçim temelli olan geleneksel bakış açısı, metin üzerinde belli bir türün biçimsel özelliklerini ya da görüntüsünü tanımlamaya, tür sisteminin ve kıyaslama kriterlerinin taslağını çizmeye odaklanır ve türleri birbirlerinden ayrı saf kategoriler olarak değerlendirir. Metinleri sabit varsayımlardan yola çıkarak inceleyip onları biçim açısından türüne özgü belirlenmiş kalıplarla sınıflandırmaya çalışır.

Geleneksel tür anlayışı, Aristoteles'in *Poetika*'sını referans kaynak olarak merkeze koyar. *Poetika* tiyatro kuramı üzerine yazılmış ilk eser olması açısından oldukça değerlidir. Bu eserde düşünür edebiyatta farklı türlerin, tekniklerin ve konuların var olduğunu dile getirmiştir. Söz konusu eserin yer verdiği tür ile ilgili kavramlar ve tür üzerine yaptığı tartışmalar tiyatro kuramının gelişmesinde büyük etkiye sahiptir. Burada epik, lirik ve drama diye ayırdığı üç şiir türünün özelliklerini anlatan Aristoteles, şiirin en yüksek türü olarak gördüğü tragedyayı ayrıntılı olarak ele almıştır. Katı kuralları olan bir sınıflandırma sistemi sunan *Poetika*, Rönesans ve Neoklâsik dönemlerde de etkinliğini sürdürmüştür. Ayrıca Aristoteles'in *Poetika*'sının yanı sıra Antik Yunanlı düşünürler Horace ve Plato'nun keskin ve katı ayrımları da geleneksel tür sınıflandırmasında dikkate alınmıştır. Nitekim Horace'ın *Ars Poetika* (M.Ö. 19) çalışmasının uzun yıllar tür konusunda bir model oluşturduğu bilinir. Çalışmasında taklit etmede kullanılan araçların, taklit edilen nesnelerin ve taklit tarzının türün belirlenmesinde üç önemli kriter olduğunu belirten Aristoteles, ahlaki açıdan ağırbaşlı konuları ortalamadan daha iyi insanları

merkeze koyarak anlatan tragedya türünün başının, ortasının ve sonunun belli olması ve yaklaşık yirmi dört saatlik bir zaman diliminde tek bir olayı ele alması gerektiğini belirterek söz konusu tür ile ilgili bir kalıp model sunmuştur.⁹⁸ Düşünür tragedyanın, ciddi olmayan konuları ortalamadan daha aşağı karakterlere yer vererek ele alan komedyaya türünden kesinlikle ayrı olması gerektiğini vurgulayarak saf tür anlayışını ortaya koymuştur.⁹⁹

Aristoteles'in yüzyıllar öncesinde yaptığı tür tanımlaması oldukça basit ve açıktır. Fikirleri o günün koşulları düşünüldüğünde tutarlı bir sistem sunup saf tür kavramını edebiyata kazandırmış olsa da bugünün koşulları düşünüldüğünde tür sınıflandırmalarında yetersiz olduğu görülmektedir. Nitekim bu bölümün iletmek istediği fikir de türlerin dinamik bir yapıda var olduklarına dikkat çekerek Aristoteles zamanından bugüne saf tür anlayışından bahsetmenin, Todorov'un vurguladığı gibi, türe çağdışı bir anlayışla bakmak olduğudur.¹⁰⁰ Bu doğrultuda edebî ya da sanatsal eserlerin sınıflandırılması yapılırken katı kurallar ile bir değerlendirme yapmak yerine eserlerin içerisinde barındırdıkları melez özelliklerin belirlenmesinin daha sağlıklı bir değerlendirme sunacağı fikrini desteklemektedir.

Aristoteles'in, çağının şiir sanatı üzerine görüşlerini dile getirdiği eseri *Poetika*, yazıldığı günden günümüze kadar önemini sürdürmüş, edebî türler üzerine yapılan değerlendirmeler için zengin bir içerik sunan bir referans kaynağı olmuştur. *Poetika*'da edebî türleri tanımlayıp sınıflandıran ve çağının eserlerinin eleştirisini yapan Aristoteles, bu yönüyle tür kuramının gelişimine de yön vermiştir. Düşünür bu eserinde tragedya ve komedyaya türlerinin birbirlerinden kesinlikle ayrı olması gerektiğini belirtirken saf tür anlayışının da temelini atmıştır. Aristoteles'in *Poetika*'sında yaptığı saf tür vurgusu, daha sonra klâsiklere olan ilginin arttığı Rönesans döneminde tartışmaya açılmış ve konu üzerine o dönem için oldukça radikal görüşler ortaya konulmuştur. Bu dönemde Antik dönemin saf tür anlayışını çürütmeye yönelik radikal görüşlerden biri trajikomedinin

⁹⁸ Aristoteles, *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983.

⁹⁹ Antik Latin komedyaya yazarı Plautus (M.Ö. 254-184) bir kölenin yer aldığı *Amphitruon* oyununun girişinde oyun kişilerini tragedya türüne özgü kahramanlardan seçtiği için seyirciden özür dilerken dönemin saf tür anlayışına bağlılığını dile getirir: "Krallar, Tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna kadar komedyaya etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım! İçinde bir köle var, onun için, demin de dediğim gibi, yarı tragedya ederim, yarı komedyaya." Plautus, *Amphitruon*, (Çev. Nurullah Ataç), M.E.B. Yayınları, Ankara 1958, 25.

¹⁰⁰ Tzvetan Todorov, *Edebiyat Kavramı*, (Çev. Necmettin Sevil), Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, 25.

Antik dönemden bu yana varlığını sürdüren bir tür olduğudur. Bu görüşe dayanak sağlayan örnekler ve yorumlar dönemin sanat anlayışını ortaya koyan referans kaynağı *Poetika*'nın içinden budanıp sunulmuştur.

Trajikomedinin Antik dönemden beri var olduğuna dair görüş beyan eden isimlerden biri Rönesans döneminde yaşamış İtalyan şair ve yazar Giovanni Battista Giraldi'dir. Cinthio lakabıyla bilinen Giraldi (1504-1573) bu görüşünün dayanaklarını *Poetika*'nın satır aralarından seçtiklerinden oluşturur ve *On the Composition of Comedies and Tragedies* (1543) başlıklı çalışmasında detaylı bir şekilde tartışır. *Altile* (1543), *Antivalomeni* (1549) ve *Selene* (1554) gibi başarılı trajikomedileri ile bilinen Giraldi, *Poetika*'nın on üçüncü bölümünde Aristoteles'in yaptığı çift yanlı tragedya açıklamasını trajikomedinin varlığına dair bir dayanak olarak sunar.¹⁰¹ On üçüncü bölümde Aristoteles, tragedyanın ideal olarak nasıl kurgulanması gerektiğini, baht dönüşü ve karakter niteliği bakımından açıklamaya girişir; bunu yaparken de çeşitli örnekler vererek doğru ve yanlış olan yaklaşımları gösterir ve böylece tragedyanın doğasını tanımlamış olur. Aristoteles'e göre ideal tragedya, kişileri değil kişilerin mutluluk ve felakete sonuçlanan eylemlerini taklit etmeli ve bu yolla seyircide arınma duygusu yaratmalıdır. Tragedyanın bu duyguyu ahlaki yönden iyi olan ve seyircinin yakınlık duyabileceği bir kimsenin herhangi bir hatayla suçlanması sonucu gelişen yıkımı, yani mutluluktan felakete giden sonu ile ortaya çıkaracağını savunur. Düşünüre göre, tragedya ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermelidir. Şair ilkini yaptığında seyircide korku ve acıma duyguları yerine öfke uyandıracakken, ikincisini yaptığında ise seyircide adalet duygusunu tatmin etmiş olsa bile korku ve acıma duyguları uyandıramayacaktır. Aristoteles'e göre, tragedya aynı zamanda kötü kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak da göstermemelidir. Bahsi geçen bu üç durum da tragedyanın ana hedefi olan trajik etkinin ortaya çıkmasına engel teşkil etmektedir. Aristoteles bu açıklamalarının ardından aynı bölümde kimi karakterler için felaketten mutluluğa kimisi için de mutluluktan felakete giden çift yanlı sonları barındıran tragedyalardan bahseder. Düşünür halkın beğenisini kazanmak niyetiyle yazıldıklarını iddia ettiği bu tür tragediyaların ikincil bir tür olarak gördüğü komedyaya özgü bir zevk verdiklerini düşünür ve hoş karşılamaz. Bu

¹⁰¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Giovanni Battista Giraldi, "On the Composition of Comedies and Tragedies", (Çev. Daniel Javitch), *Renasissance Drama* 39, Northwestern University Press, 2011, (207-257), 218.

tür tragedyalar yazdığını iddia ettiği Euripides'i de eleştirir. Ona göre Euripides her ne kadar iyi bir şekilde trajik olay örgüleri yaratsa da ve en iyi trajik eserler onun olsa da oyunlarında yer verdiği komik unsurlardan dolayı Sophokles kadar büyük bir tragedya yazarı değildir.¹⁰² Euripides'in oyunlarında getirdiği yeniliklerle bir dram yazarı olduğuna ve tragedyanın sonunu getirdiğine inanılır ki örneğin, Alman düşünür Friedrich Nietzsche, Euripides'in bir trajikomedî yazarı olduğunu vurgularken onu tragedyanın sonunu getirmekle de suçlar: "Sen ne istiyorsun ey suçlu Euripides, bu ölmekte olanı bir kez daha kendi eğlence işlerinde kullanmaya uğraşmakla? O senin güçlü ellerinde öldü."¹⁰³

Giraldi, Aristoteles'in on üçüncü bölümde değindiği çift yanlı sonu olan tragedyalar ile, kendisinin mutlu sonlu tragedya (happy-ending tragedy) veya melez tragedya (mixed tragedy) diye nitelendirdiği trajikomediden bahsetmiş olduğunu iddia eder ve Euripides'in satir bir oyun olarak sınıflandırılan *Kyklops*¹⁰⁴ (?) adlı oyununu da türün ilk örneği olarak anar. Ayrıca yazarın *Kyklops* yanında *Andromakhe* (430-427), *Ion* (419-416), *Helene* (412), *Iphigeneia Taurianlar Arasında* (414-412) ve *Alkestis* (438) gibi mutlu sonla biten tragedyalarını da türün diğer önemli örnekleri arasında gösterir. Giraldi'ye göre, hayatı ne bütünüyle trajik ne de bütünüyle komik olarak gören, bunun yerine trajikomik bir akış halinde değerlendiren ve bu anlayışla tragedyalar üretmiş olan Euripides bir trajikomedî yazarıdır.¹⁰⁵

İtalyan şair ve oyun yazarı Giovanni Battista Guarini de (1538-1612) Giraldi gibi çift yanlı sonu olan tragedyaları trajikomedinin atası olarak görür ve Euripides'in *Kyklops* oyunu ile Plautus'un *Amphitryon*¹⁰⁶ oyununun trajikomedî için klâsik birer model

¹⁰² Aristoteles, *Poetika*, 36-38.

¹⁰³ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, (Ed. Raymond Geuss & Ronald Speris), (Çev. Ronald Speris), Cambridge University Press, Cambridge 2000, 54.

¹⁰⁴ Satirik bir oyun olarak bilinen *Kyklops*'u 1605'te Latinceye çeviren Fransız şair Florent Chrestien çevirmen notunda şöyle der: "Bu oyuna bir trajedi deyip diyeceğimi bilmiyorum; çünkü ortak tanıma göre üzücü bir sonu yok ve karakterler de gerçekten trajik ve komik örneklerden melezlenmiştir. Bu yüzden bence bu oyuna Plautus'un *Amphitryon*'unun önsözünde yaptığı gibi, bir trajikomedî denebilir." Euripides, *Cyclops Tragoedia Q. Septimo Florentino Christiano Interprete*, 32, Paris, 1605, Erişim tarihi: 13.03.2019. <http://www.philological.bham.ac.uk/chrestien/>

¹⁰⁵ Giraldi, "On the Composition of Comedies and Tragedies", 236-241. Euripides'in adı geçen oyunları dışında Antik dönemde yazılmış trajikomedî örnekleri ise Sophokles'in *Oedipus Kolonos'ta* (401) ve *Philoktetes* (409) oyunları, Aeschylus'un *Orestia* (458) üçlemesinin *Euminidler*'idir.

¹⁰⁶ Trajikomedî, kavram olarak ilk defa Plautus'un *Amphitryon* oyunun girişinde şöyle karşımıza çıkar: "Bu oyunu melez bir hale getireceğim: bırakalım o trajikomedî olsun. Burada tanrılar ve krallar varken bunun onu tamamen bir komedi haline getireceğini sanmıyorum." Ayrıca bkz. Plautus, *Amphitryon*, (Çev. Paul Nixon), 5, Mass., Cambridge 1916, 59-61.

olduklarını söyler. Guarini asillerin ve halkın bir arada yönetime katıldığı Antik Yunan politik sisteminin sahip olduğu melez yapı gibi tiyatronun da melez bir yapıya sahip olması gerektiği fikri üzerinde ısrarcıdır: “Aristoteles, trajedinin yüksek rütbeli insanlardan komedinin ise halktan insanlardan oluştuğunu söylemiyor mu? Hadi yüksek rütbeli insanlardan ve halktan insanlardan örnek sunalım. Cumhuriyet böyle bir şey (...). Fakat onlar tek bir melez form içinde birleşirler (...). Politika bunu yapabiliyorken şiir neden bu melezliği sağlayamasın?”¹⁰⁷ Tiyatronun üst kültüre ve alt kültüre ait unsurları melezleyerek sunması gerektiğine ve bunu en iyi trajikomedî türü ile yapacağına inanan Guarini, Aristoteles’in iddia ettiğinin aksine, seyircide arınma duygusu ortaya çıkarması açısından trajikomedinin ideal bir tür olduğunun altını çizer. Çobanlara, perilere ve tanrılara bir arada yer veren *The Faithful Shepherd*¹⁰⁸ (*Il Pastor Fido*, 1590) başlıklı pastoral trajikomedisiyle de türün bir örneğini sunar. Guarini trajikomedinin hem trajedinin hem komedinin en iyi özelliklerini kullanarak, “seyircilerin aşırı trajik melankoliye ya da komik rahatlamaya kapılmalarına izin vermeyen trajik ve komik hazzın bir birleşimi”ni¹⁰⁹ sunduğunu ve nihayetinde seyircilerde komedyadaki gibi melankolik bir arınma duygusu yaratarak kontrollü bir kahkaha atmalarına yardımcı olduğunu belirtir.¹¹⁰ Guarini’nin öne sürdüğü trajikomedî anlayışı daha çok komedi türüne yakındır. Guarini, trajikomediyi içinde tehlikeler barındıran, ölüme yaklaştıran ancak öldürmeyen ve sonunun mutlu bittiği bir tür olarak tanımlar. Onun bu görüşü Rönesans dönemi İngiliz tiyatrosunda da epey ses bulur ve bu türde çok sayıda oyun üretilmesine sebebiyet verir.

Melez bir tür olan trajikomedî türü üzerine yöneltilen bu değerlendirmeleri ve yorumları bir kenara bıraktığımızda Antik dönemde melez bir tür olarak ortaya çıkmış asıl dramatik tür satir oyunlardır. Dionysus adına yapılan şenliklerde yeteneklerini göstermesi beklenen her bir oyun yazarından üç tane trajedi ve bir tane de satir oyun (satyr play) yazması istenirdi. Adını satirler gibi giyinmiş oyuncularından alan satir oyun, ‘neşeli tragedya’ olarak bilinir. Bu tür, trajediler arasında bir rahatlatma işlevi gören ve içerisinde

¹⁰⁷ Giovanni Battista Guarini, “The Comendium of Tragic Poetry”, (Ed. Alan H. Gilbert), *Literary Criticism: Plato to Dryden*, Wayne State University Press, Detroit 1962.

¹⁰⁸ Guarini, “The Comendium of Tragic Poetry”, 532-533. Guarini’ye göre, pastoral bir kiptir, trajikomedî de bir türdür.

¹⁰⁹ Guarini, “The Comendium of Tragic Poetry”, 510-511.

¹¹⁰ Guarini, “The Comendium of Tragic Poetry”, 510-511.

hem komik hem trajik unsurları barındıran bir oyun türüdür.¹¹¹ Her ne kadar Antik dönem tiyatrosu üzerine yapılan çalışmalarda yeterince yer almamış olsa da beşinci yüzyılda Dionysus adına yapılan şenliklerde ortaya çıktığı düşünülen satir oyun türü, trajik ve komik unsurları birleştiren melez bir türdür. Türün ilk yaratıcısı olarak Antik Yunanlı yazar Pratinas karşımıza çıkarken, türün günümüze ulaşan tek örneği Euripides'in *Kyklops* adlı oyunudur. Bununla birlikte Aiskhylos'un *Prometheus Bound* ve Sophokles'in *The Trackers* oyunlarının da birer satir oyun olarak değerlendirildiği görülür.¹¹²

Kilise gibi büyük bir gücün hüküm sürdüğü Orta Çağ tiyatrosunda ise Aristoteles'in yaptığı saf tür ayırımına itibar edilmez. Bu durumun altında yatan temel sebep, Antik dönem tiyatrosu ile güçlü bir ilişki kurulamamasıdır. Orta Çağ insanının Antik tiyatroya dair bilgisi Terence, Plautus ve Seneca gibi oyun yazarlarının okullarda okutulan az sayıdaki metinleri ile sınırlı kalmış, *Poetika* gibi değerli bir esere ise gerekli önem atfedilmemiştir.¹¹³ Kuşkusuz kurulan bu güçsüz ilişkide en büyük sorumluluğu, tiyatroyu pagan tanrılarının şenlikleriyle alakalı olmak ve açık saçık temsiller vererek halkı ahlaksızlığa yöneltmek ile suçlamış olan din adamlarına yüklemek gerekir. Tiyatroya karşı düşmanca bir tavır takınıp bildiriler yayınlayarak onu yasaklamaya çalışmış olan din adamları, halkın tiyatroya karşı yoğun ilgisini gördüklerinde ve bununla başa çıkamayacaklarını anladıklarında ise onu dini bir propaganda aracı olarak kullanmaya yönelmişlerdir. Bu amaçla Kutsal Kitap'tan alınan hikâyelerin, Hz. İsa'nın ve Hristiyan kilisesinin ermişlerinin yaşamlarından alınan kesitlerin ağırlıklı olarak anlatıldığı gizem, mucize ve ahlak oyunlarını halkın ilgisine sunmuşlardır. Böylece Orta Çağ tiyatrosu Antik dönem tiyatrosuyla tamamen bağlantısız bir biçimde, oldukça farklı bir kulvarda gelişme göstermiştir. Ancak kilisenin baskıcı tutumu tiyatro sanatına dair özgün düşüncelerin üretilmesinin önüne büyük bir set çekmiştir. Bu dönemin tiyatrosuna ilişkin en özgün özellik, kimi oyun yazarının dini oyunlara hayal güçlerinin elverdiği ölçüde

¹¹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Aristoteles, *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*, (Çev. Samih Rifat), Can Sanat Yayınları, İstanbul 2007.

¹¹² Ayrıntılı bilgi için bkz., Ian C. Storey & Arlene Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, Blackwell Publishing, Oxford 2005.

¹¹³ J. A. Burrow, *Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature 1100-1500*, Oxford University Press, Oxford 2008, 62.

kattıkları gülünç sahnelerdir ki bu da dönem tiyatrosunu melez yapan unsurların başında gelir.

Halkı ahlaki açıdan eğiterek onlara erdemli birer insan vasfı kazandırma misyonunun yüklendiği Orta Çağ oyunları; trajik olanı komik olan ile harmanlarken, üst kesimden karakterleri alt kesimden karakterlerle bir arada kullanırken ve dini meselelerin trajik veya ciddi boyutlarını mutlu sonlarla yumuşatırken melez bir yapı sunmuştur. Örneğin, Chester zincirlemesinde yer alan *Noah's Flood* oyununda Nuh peygamberin karısının gemiye hemen binmesi için yapılan tüm ikazlara aldırmayıp komşuları ile dedikodu eden hırçın bir kadın olarak resmedildiği gülünç bir sahne mevcuttur. Oysa Kutsal Kitap'ta böyle bir durum anlatılmamıştır. Aynı şekilde Hz. İsa'nın doğumunun anlatıldığı *The Second Shepherd's Play* başlıklı oyuna Kutsal Kitap'ta geçmeyen bir hikâye eklenmiştir. Bu, hırsızlığıyla ün salmış olan Mak adlı karakterin bir kuzu çaldıktan sonra foyası ortaya çıkmasını diye karısı Gill ile birlikte çevirdiği entrikalara odaklanan gülünç bir hikâyedir. Bu oyun örneklerinden görüldüğü üzere, dönem oyunları din gibi ciddi ve hassas bir konuda halkı bilgilendirirken yer verdikleri gülünç sahnelerle de onları eğlendirebilmişlerdir. Ancak bu eğlendirme işi icra edilirken oyunlarda yer verilen gülünç sahneler oyunlarda iletilmek istenen dini meseleden tamamen ayrı ele alınmış ve dini olana zarar verme niyeti gütmemiştir. Nitekim bu durumu gülünç karakterlerin sıradan kişilerden seçilmiş olması durumu da kanıtlar. Zaten temelde varılmak istenen hedef de halkı ahlaki yönden eğitip erdemli birer insan olmalarına katkı sunmaktır. Burada üzerinde özellikle durulması gereken husus, zaman içinde oyunların bu tür gülünç sahnelere daha çok yer vermeye başlamasıyla tiyatronun eğlendirme misyonunun eğitime misyonunun önüne geçmesidir. Öncesinde kilisede sahnelenen dini oyunların kilise dışına taşınması ve papazlardan oluşan oyuncu gruplarının yerini locaların ve esnaf birliklerin almasıyla birlikte tiyatrodaki sekülerleşmesinin önü açılmış ve dahası yeni melez türlerin ortaya çıkması da mümkün olmuştur.¹¹⁴

Orta Çağ tiyatrosunda sekülerleşmeden ve ortaya çıkan melez türlerden bahsederken ön plana çıkan iki oyun karakterine değinmek oldukça önemlidir. Bu iki karakterden ilki Tanrı'nın buyruklarına karşı çıktığı için Cennetten kovulmuş olan, insanın aklını çelip onu Tanrı'dan uzaklaştırmaya çalışan kötü melek Şeytan; diğeri ise

¹¹⁴ Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatına Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, 185-187.

kibir, açgözlülük, alçaklık, şehvet, öfke, haset ve tembellik gibi insan ruhunun zaaflarını alegorik olarak temsil eden Vice, yani Kötü Huy'dur. Orta Çağ oyunlarının vazgeçilmez birer parçası olan bu iki karakter hem kötü hem de gülünç olarak sunulmuşlardır. Tanrı buyruklarını hiçe saymış olan Şeytan'ın gülünçlüğü; on ikinci yüzyıldan itibaren teolojik anlamından uzaklaşıp daha çok garip sesler çıkaran, yabancı jestler yapan ve acayip kostümler giyinen bir karakter şeklinde temsil edilışinden kaynaklanmıştır.¹¹⁵ Kötü Huy karakterinin gülünçlüğü ise bir yandan entrikalar çevirip düzeni bozan, herkesi birbirine düşman eden; bir yandan da etrafta avaz avaz bağırarak, oynayarak zıplayarak, türlü şaklabanlıklar yapan bir karakter olarak temsil edilmesinden kaynaklanmıştır.¹¹⁶ Oyunların hem gülünç hem de ciddi bu iki karakteri, bu halleriyle Orta Çağ tiyatrosunun melez dokusunun ortaya konmasında güçlü birer örnek olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

İngiliz tiyatrosu açısından Rönesans dönemi Orta Çağ'da unutulmaya yüz tutmuş Antik dönem ruhunun yeniden canlandırıldığı ve bu amaçla klâsik eserlerin İngilizceye çevrildiği veya uyarlandığı parlak ve üretken bir döneme işaret eder. Başarılı oyunlar yazmanın yolunun klâsikleri tanımak ve onlar gibi yazmaktan geçtiğini söyleyen Rönesans dönemi eleştirmenleri Aristoteles'in tragedya ve komedyâ sanatları hakkındaki görüşlerini benimsemişler; oyun yazarlarından bu görüşlere uygun olarak oyunlar üretmelerini beklemişlerdir. Tür ayırımına; Horatius'un zevk ve yarar ilkesine, yani tiyatronun eğlendirme ve eğitime misyonuna; tiyatronun okunmak için ve gerçeğe benzerlik gözetilerek yazılması gerekliliğine dikkat çekmişlerdir.

Klâsik kuralları kesin kurallar olarak kabul edildiği Rönesans dönemi tiyatrosunda trajik ve komik unsurları bir arada barındıran melez oyunlara karşı çıkılmıştır. Ancak ciddi olan ile bayağı olanı, soytarılık ile ağırbaşlılığı melezleyen trajikomedi bu dönemde bağımsız bir tür olarak gelişmiş ve türün başarılı pek çok örneği tiyatroya kazandırılmıştır. Türlerle ilgili katı sınırlamaları savunanlar, yani saf tür ayırımını destekleyenler doğadışı yaratığa benzettikleri trajikomediyi pek onaylamadıklarından bu türde oyunlar yazan oyun yazarlarını da sağbeğeniye ters düşmekle suçlayarak acımasızca eleştirmişlerdir.¹¹⁷ Trajikomediyi eleştiren isimlerin başında gelen İngiliz şair Philip Sidney, 1595'te yazdığı *The Defence of Poesy* başlıklı eserinde kralları ve soytarıları aynı

¹¹⁵ M. L. Spencer, *Corpus Christi Pageants in England*, Baker & Taylor, New York 1911, 224.

¹¹⁶ Jay Rudd, *Encyclopedia of Medieval Literature*, Fact on File, New York 2006, 658.

¹¹⁷ Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2016, 84.

sahne birleştiren oyunların ne doğru dürüst bir tragedya ne de doğru dürüst bir komedy olarak sayılabileceğini eleştirel bir şekilde dile getirirken bu tür oyunları da melez olarak nitelendirmiştir.¹¹⁸ Sidney'in trajikomediye yönelttiği melez sıfatı olumsuz bir anlam içerir ki bu sıfat onun saf tragedya ve komedy türleri karşısında trajikomediyi bayağı ve değersiz görmesi anlamına gelir. Ancak döneminde türler arası melezlemeye bu kadar çok karşı çıkan yazarın, *Arcadia* (1580) adlı eserinde pastoral ile romansı melezlemiş olması melez olgusu ile ilgili fikirleriyle çelişir görünmektedir.¹¹⁹

Aristoteles'in ve Horatius'un tür konusunda görüşlerini destekleyen ve önerdiklerini birer kural olarak dayatan Rönesans dönemi eleştirmenleri ve yazarları aslında resmin bütününe görememişlerdir. Antik çağın tiyatro uygulamalarına dayalı geliştirilmiş olan kurallara sıkı sıkına bağlı kalmayı savunarak kendi içinde yaşadıkları toplumun doğal gereksinimlerini, isteklerini ve beğenilerini göz ardı etmişlerdir ki bu da düştükleri büyük yanılgıyı gösterir. Çünkü devrin en başarılı isimleri Antik çağın uzantısı olan kuralları körü körüne takip edenlerden ziyade kendi döneminde yaşayan bireylerin beklentilerini, gereksinimlerini ve beğenilerini dikkate alanlar arasından çıkmıştır. William Shakespeare başta olmak üzere Christopher Marlowe, Francis Beaumont ve John Fletcher gibi bu başarılı isimler eskiyi yeniyle; trajiği komikle; alt kültür unsurlarını üst kültür unsurlarıyla harmanlayıp olay örgüsü, karakter ve biçim bakımından özgün bir içerik sunarak her seviyeden ve gelenekten insanın zevk ve beğenisine seslenmeyi başarmışlardır. Rönesans dönemi İngiliz tiyatrosu pastoral trajikomedi, tarihsel pastoral, intikam trajedisi, pastoral romansı, romantik komedi ve satirik trajikomedi gibi melez türlerdeki oyunlar ile devrinin insanını hem eğlendirebilmiş hem hüzünlendirebilmiş hem de eğitebilmiştir. Oyun türlerindeki bu çeşitlilik dönem tiyatrosundaki zengin içeriği ve üretkenliği vurgularken aynı zamanda da oyun yazarlarını sınırlandıran keskin tür ayrımlarının çok da dikkate alınmamış olduğunu gösterir.

Rönesans, tür çeşitliği üzerine geliştirilen fikirlerin yanı sıra üslûp üzerine tartışmaların da yoğun bir şekilde yapıldığı bir dönem olmuştur. Dünya edebiyatının gelmiş geçmiş en önemli isimlerinden olan İngiliz şair ve yazar William Shakespeare döneminde yapılan bu tartışmalara dâhil olmuştur ve dört büyük tragedyasından biri

¹¹⁸ Philip Sidney, "The Defence of Poesy", *Sources of Dramatic Theory 1: Plato to Congreve*, (Ed. Michael J. Sidnell), Cambridge University Press, Cambridge 1991, 181.

¹¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Stephen J. Greenblatt, "Sidney's *Arcadia* and the Mixed Mode", *Studies in Philology*, 70(3), (269-278), University of North Carolina Press, Chapel Hill 1973, 269.

olarak kabul edilen *Hamlet* adlı oyununda sarayın dalkavuşu Polonius'un ağzından dönemin tür ve üslûp sorununa yönelik şöyle bir gönderme yapmıştır:

POLINIUS: *Dünyanın en iyi oyuncularını. Tragedya, komedya, tarihsel oyun, pastoral, pastoral-komik, tarihsel-pastoral, trajik-tarihsel, trajik-komik-tarihsel-pastoral, değişmez sahne ya da kuralsız oyun; hepsini oynayabilirler. Onlara ne Seneca fazla ağır gelir ne de Plautus fazla hafif. İster kurallı olsun oyunlar ister kuralsız, bunlardan iyisi bulunmaz.*¹²⁰

Bu konuşmasında Polonius, Hamlet'e saraydaki oyunu sergileyecek oyuncuların geldiğini haber verir ve gelen oyuncuların tragedya, komedya, tarih ve pastoral gibi geleneksel türlerin yanı sıra bu türlerin harmanlanmasıyla oluşturulmuş melez türlerdeki oyunları da en iyi şekilde sergileyebileceklerini söyleyerek sanatlarını icralarındaki ustalıklarından övgü ile bahseder. Shakespeare'in bir sözcüsü gibi karşımıza çıkan Polonius burada aktörlerin repertuvarlarının genişliğini belirtirken dönem tiyatrosunun türlerinin bir listesini çıkarır ve dönem tiyatrosunda anlam üretmede saf türlerin yetersiz kaldığını gözler önüne serer. Bir anlamda Shakespeare'in melez türlere yönelik destekleyici bakış açısını sunar.

Pastoral-komik, tarihsel-pastoral, trajik-tarihsel, trajik-komik-tarihsel-pastoral gibi çeşitli tür melezlemelerinin yapıldığı Rönesans dönemi tiyatrosunda en çok ön plana çıkan tür bu dönemde kendi başına yeni bir tür olarak gelişmiş olan trajikomedidir. Bu durumun temel sebebi ise dönem yazarlarının trajikomiğin gerçek yaşam deneyimi ile olan yakın ilişkisinin farkında olmalarıdır.¹²¹ “Erken modern dönem”¹²² olarak nitelendirilen Rönesans döneminde trajikomedide “modern dramının belkemiği”ni¹²³ oluştururken, “türler arasında gerçek ve verimli bir karşılıklı ilişki”¹²⁴ olduğunu da gözler önüne serer. Rönesans dönemi trajikomedileri, Guarini'nin önerdiği mutlu sonlu trajedi modeline uyarlar. Bu modele göre, karakterler olay örgüsü boyunca çeşitli tehlikeli durumlarla karşılaşır; ancak bunlar ölümle sonuçlanmaz. Oyun boyunca yaşanan tehlikeli durumlar seyirciyi merak içinde bırakırken trajikomik etki ile seyircide duygusal

¹²⁰ William Shakespeare, *Hamlet*, (Çev. Bülent Bozkurt), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, 102.

¹²¹ Verna Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, Ashgate Publishing, Hampshire 2004, 12-13.

¹²² Ayrıntılı bilgi için bkz., Lisa Hopkins & Matthew Steggle, *Renaissance Literature and Culture*, Continuum, London & New York 2006, 1.

¹²³ Marvin T. Herrick, *Tragicomedy: its Origin and Development in Italy, France and England*, University of Illinois Press, Urbana 1955, 4.

¹²⁴ Stephen Orgel, “Shakespeare and the Kinds of Drama”, *Critical Inquiry*, 6(1), (107-123), The University of Chicago Press, Chicago 1979, 119.

bir katarsis yaratır. Kahramanların karşılaştığı tüm tehlikeli durumlara rağmen oyunlar mutlu sonlarla biter; bu haliyle Rönesans trajikomedilerinin trajediden çok komedinin bir türü olduğu iddia edilir.¹²⁵

Tür melezlemesi denilince akla ilk gelen isimlerden biri Rönesans döneminde kendine has üslûbu ve tarzı ile öne çıkmış bir oyun yazarı ve şair olan William Shakespeare'dir. Üç birlik kuralına uymadan ve tür ayrımı gözetmeden, halkın zevk ve beğenileri doğrultusunda oyunlar üreten yazar, bu tercihleriyle devrinin yazarlarının ve eleştirmenlerinin ağır eleştirilerine maruz kalmış ve "tür melezleme suçu işlemiş korkunç bir suçlu"¹²⁶ olarak anılmıştır. Onu en ağır şekilde eleştirenlerden biri klâsik kuralların katı savunucusu olan, hem yakın dostu hem de rakibi İngiliz oyun yazarı Ben Jonson'dır. Jonson, Shakespeare'i klâsik kuralları yeterince bilmemekle, türlerin sınırlarını ihlal etmekle ve vasat bir dil kullanmakla suçlamıştır. Jonson yönelttiği tüm bu suçlamalara rağmen, edebî yetkinliği ve kendine özgü edebî tutumu ile Shakespeare'i eşsiz bir yazar olarak görmekten de geri durmamış; onu yalnızca yaşadığı dönemin değil, tüm zamanların yazarı olarak övmüştür.¹²⁷

Yaşadığı devirde ağır eleştirilere maruz kalan Shakespeare, çağdaşları Christopher Marlowe ve Thomas Kyd gibi, Rönesans tür kuramcılığının tam bir temsilcisi ve uygulayıcısı değildir. Yazar *Titus Andronicus* (1589-94), *The Comedy of Errors* (1588-94), *Two Gentlemen of Verona* (1592-4), *The Taming of The Shrew* (1592-4) ve *Love Labour's Lost* (1588-94) gibi ilk dönem oyunlarında geleneksel tür ve üslûp ilkelerine tamamen olmasa da bir bakıma uymuştur. 1590'ların ikinci yarısından itibaren ise tür ve üslûp kuralcılığını aşarak daha özgün oyunlar üretmiştir. Shakespeare, oyunlarında sadece üst kültür unsurlarını popüler kültür unsurlarıyla melezlemekle kalmayıp trajik, komik, tarihsel, romans ve pastoral gibi türleri de birbirleri ile melezlemiştir. Böylelikle hem halka hem de üst kesimden seyirciye hitap etmeyi başarmış ve tiyatrun demokratikleşmesine hizmet etmiştir.¹²⁸ Yazar oyunlarını üretirken yaşadığı devrin

¹²⁵ Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, 13.

¹²⁶ Wendy Bishop & David Starkey, *Key Words in Creative Writing*, University Press of Colorado & Utah State University Press, Colorado 2006, 96.

¹²⁷ Ayrıca ayrıntılı bilgi için bkz., Ben Jonson, *Timber or Discoveries Made upon Men and Matter*, (Ed. Felix E. Schelling), Ginn, Boston 1892. Jonson Shakespeare'in oyunlarının yayınlandığı *Birinci Folyo*'da onun anısına yazdığı önsözde dostundan "bir çağın değil tüm zamanların yazarı" diye bahseder.

¹²⁸ Himmet Umunç, "As Wholesome as Sweet: Generic Hybridity and Popular Culture in Shakespeare", (Ed. Mario del Mar Ramon-Torrijos & Eduardo de Gregorio-Godeo), *Making Sense of Popular Culture*, (87-98), Cambridge University Press, Cambridge 2017, 88.

İngiltere'sinin sosyal hareketliliğini, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dinamiklerini dikkate almış; devrinin politikasını, kurumlarını ve sınıf ayrımlarını eleştirmiştir. Tür melezlemeleri yaparak “sadece tür adabının geleneksel katılığını değil; aynı zamanda üst sınıfların kültürel bencilliğini de yapısöküme uğratmış ve yıkmıştır”¹²⁹. Bir başka ifadeyle, Shakespeare en alt tabakadan en üst tabakaya kadar her türlü insanı içinde barındıran bir dünya portresi çizerek sınıfsal ayrım temelindeki tür ayrıştırmasına karşı olduğunu göstermiştir.

Shakespeare'i büyük bir deha olarak gören, onun belirli bir çağa ait olmadığını ileri süren ve oyunlarını romantik dramalar veya dramatik romanslar¹³⁰ olarak değerlendiren İngiliz Romantik şair ve eleştirmen Samuel Taylor Coleridge, tür melezlemesi yoluyla Shakespeare'in türleri yücelttiğini vurgulamıştır. Trajikomediyi iyi bir tür olarak değerlendiren Coleridge'e göre, Shakespeare türleri “gökkuşağı benzeri bir renk aktarımı”¹³¹ gibi melezlemiştir.¹³² Shakespeare'in türleri tıpkı içinde birçok renk barındıran gökkuşağı gibi harmanlaması devrinin birçok yazarı ve eleştirmeni tarafından bir kusur olarak görülürken bu durum aslında yazarın sanatındaki ustalığını göstermekle birlikte onu çağlar ötesine taşımıştır.

İnsan doğasına ve insanlar arasındaki ilişkilere dair gözlemlerini oyunlarında aktaran Shakespeare, yaşam gerçeğinin temellendirildiği iki zıt kategoriyi, yani trajiği ve komiği bir arada gerçekçi bir şekilde sunmuştur. Shakespeare hayranı olan İngiliz yazar ve eleştirmen Samuel Johnson'a göre,

Shakespeare oyunları ne trajedilerinde ne de komedilerinde sert ve eleştirel bir duyguda değildirler. Dünya doğasının gerçek durumunu iyilik ve kötülüğün, mutluluk ve üzüntünün katılımla gösteren; sonsuz çeşitlilikteki kıyaslama ve sayısız olasılıkla birleştirilmiş; bir kişinin kaybının diğerinin kazancı olduğu; bir eğlence düşkünü ile arkadaşını gömen yasal birinin aynı şekilde şarap içmek için can attığı; bir kişinin kötülüğünün bazen başka birinin neşesiyle bozguna uğratıldığı; birçok kötülük ve faydanın kasıtsız olarak gerçekleştiği veya engellendiği bir dünya hâlini ifade eden ayrı bir türün kompozisyonlarıdır. (...) Shakespeare, heyecanlandırıcı gülme ve üzüntünün güçlerini sadece tek bir akılda olmaktan ziyade tek bir kompozisyonda birleştirdi. Hemen hemen tüm oyunları ciddi ve gülünç karakterler

¹²⁹ Umunç, “As Wholesome as Sweet: Generic Hybridity and Popular Culture in Shakespeare”, 94.

¹³⁰ Samuel Taylor Coleridge, “The Progress of Drama”, (Ed. Henry Nelson Coleridge), *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, (24-40), 2, William Pickering, London 1836, 35

¹³¹ Coleridge, “The Progress of Drama”, 36.

¹³² Ayrıca bkz., Samuel Taylor Coleridge, Henry N. Coleridge, Edward F. Finden, & Thomas Phillips, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, John Murray, London 1835.

*arasında ayrılmıştır, kurgunun evrimindeki başarıyla kimi zaman ciddiyet ve üzüntü, laubalilik ve gülünçlük üretmiştir.*¹³³

Shakespeare'in oyunlarında insan yaşamının ne tamamen acıdan ne de tamamen mutluluktan oluştuğu, aksine ikisinin birlikteliği ile var olduğu inandırıcı biçimde ortaya konmuştur. Yazar oyunlarında yaşamı tek boyutlu bir açıdan değil de acısıyla ve neşesiyle bir çeşitlilik içinde ele almıştır. *Wit and Humour* başlıklı yazısında Leigh Hunt'ın vurguladığı gibi, gülme ve gözyaşlarını ortaya çıkarma gücü Shakespeare ile birlikte doğmuş ve sonraki çağlara ışık tutmuştur.¹³⁴ Yazar oyunlarında karamsarlık, neşe, umut, umutsuzluk, başarı, başarısızlık, zafer, yenilgi, zaaf ve ihtişam gibi insan yaşamına dair her türlü duygu, düşünce veya durumu kendine özgü karakterler yaratarak başarılı bir şekilde sunmuştur.

Çağının ötesine geçerek her çağa hitap etmeyi başaran Shakespeare, oyunlarında trajiği ve komiği birbirini tamamlar bir şekilde, aynı zamanda belirli amaçlara hizmet edecek özel bir zamanlama ile kullanmıştır. Dünya edebiyatına kazandırdığı *Hamlet* (1600-1601), *Othello* (1602-1604), *Macbeth* (1606) ve *King Lear* (1605-1606) gibi yapıtlarında komiği trajik olayların doruk noktasına ulaştığı anlarda trajik gerginliği hafifletmek ve seyirciyi rahatlatmak amacıyla devreye sokmuştur.¹³⁵ *Hamlet*'te mezarcıların Ophelia'nın mezarını kazarken Hamlet ile şakalaştıkları sahne, *Macbeth*'te kralın öldürüldüğü akşamın sabahında kapıya açmaya giden sarhoş kapıcıyla ilgili komik sahne, *King Lear*'da delirmek üzere olan kralı neşelendirmek maksadıyla soytarısının komiklikler yaptığı sahne trajiğin ve komiğin seyirciyi rahatlatma amacı doğrultusunda harmanlandığı örnek sahnelerdir.

Shakespeare'in oyunlarında soytarı karakteri trajik ve komik melezlemesinde oldukça işlevseldir. Orta Çağ tiyatrosundan miras kalan ve Rönesans dönemi oyunlarının vazgeçilmezi haline gelen soytarı tiplmesi, halkın sahnede görmeyi arzu ettiği önemli bir karakterdir.¹³⁶ Devrin insanının zevk ve beğenilerini dikkate alan Shakespeare de

¹³³ Samuel Johnson, *Shakespeare'e Önsöz*, (Çev. Burç Didem Dinçel), 1765, Erişim tarihi: 10.05.19. <http://www.arastirmax.com/en/system/files/dergiler/115975>

¹³⁴ Leigh Hunt, "Wit and Humour." (Ed. Charles Kent), *Leigh Hunt As Poet and Essayist, Being The Choicest Passages from His Works*, Frederick Warne & Co. Ltd, London 1889, 495.

¹³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Arthur Huntington Nason, "Shakespeare's Use of Comedy in Tragedy", *The Sewanee Review*, 14(1), 1906, 28-37.

¹³⁶ Coleridge, *Coleridge's Lectures on Shakespeare and Other Poets and Dramatists*, (Ed. Ernest Rhys), J. M. Dent & Sons, London 2004, 24.

soytarı ve ihtiyar köylü, mezarıcı veya kapıcı olarak seyircinin karşısına çıkan soytarı görevi üstlenen karakterlere oyunlarında sıklıkla yer vermiştir. Mina Urgan'ın vurguladığı gibi, "Elizabeth döneminde hiçbir yazar, ne Shakespeare kadar güçlü bir mizaha sahiptir ne de Shakespeare kadar mükemmel soytarılar yaratabilmişlerdir"¹³⁷. Devrin eleştirmenlerini kızdırmış olan, ancak halkın beğenisini kazanan soytarıları yazarın mizahının önemli bir unsurudur.

Mizahı ve trajik gücü bir arada bulunduran Shakespeare'in dehasının ürünü soytarıları çok boyutludur. *As You Like It*'in (1599-1600) alaycı ve hazırcevap soytarısı Touchstone; *King Lear*'in ismi bile olmayan acı sözlü, filozof soytarısı; *Twelve Night*'in (1599-1601) keskin gözlem gücü ile dikkat çeken soytarısı Feste ve *Troilus and Cressida*'nın (1601-2) savaşın anlamsızlığını açıkça söyleyen alaycı soytarısı Thersites kendilerine has kişilikleri ile ortaya çıkarlar. Bu soytarılar bir yandan kelime oyunları, alaycılıkları ve soytarılıkları ile güldürürler, bir yandan acı hicivleri ile hayatın acı gerçeklerini yüze vurarak acıtırlar, bir yandan da yaklaşan felaketlere karşı uyarılarda bulunarak yönlendirici olurlar. Yeri geldiğinde yaptıkları şakalarla güldüren yeri geldiğinde laf cambazlıkları ve acı hicivleri ile hayata dair ciddi dersler veren bu bilge soytarılar, kıvrak zekâları ile öne çıkarlar ve oyunlara hem komik hem trajik bir hava katarlar.¹³⁸

Shakespeare'in oyunlarının ilk toplu baskısı *First Folio* başlığıyla ölümünden yedi yıl sonra, aktör dostları John Heminges ve Henry Condell tarafından yapıldığında oyunları Rönesans saf tür kuralcılığına uygun olarak tragedyalar, komedyalar ve tarihi oyunlar şeklinde sınıflandırılmıştır. Daha sonra, gerçeğin ve düşün harmanlandığı son dönem oyunları tam anlamıyla tragedyaya ya da komedyaya sayılamayacakları iddiası ile romans türü altında sınıflandırılmışlardır. Türleri sabit yapılar olarak kabul edip kalıp yargılarla değerlendiren ve tür melezlemelerine karşı çıkan bir bakış açısının ürünü olan bu geleneksel sınıflandırma, sonraki yüzyıllarda tartışılmış ve Shakespeare'in oyunlarının türleri ile ilgili yeni yorumlar ortaya atılmıştır. Bu yorumların bulunduğu ortak nokta, yazarın birkaç oyunu (*The Comedy of Errors* ve *The Merry Wives of Windsor* başlıklı komedyaları ile *Richard II*, *Richard III* ve *King John* başlıklı tarihi oyunları) dışında

¹³⁷ Urgan, *Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1949, 112.

¹³⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Robert H. Bell, *Shakespeare's Great Stage of Fools*, Palgrave, Macmillan 2001. & Robert Hills Goldsmith, *Wise Fools in Shakespeare*, Michigan State University Press, Michigan 1955.

oyunlarında türleri melezlediği ve oyunlarının saf tür sınıflandırmasına tabi tutulmasının sorun teşkil ettiğidir. Çünkü Shakespeare William W. Lawrence'ın da vurguladığı gibi, olgunlaştıkça ve içgörüsü arttıkça sanatında daha da ustalaşmış, insan doğasının karanlık taraflarına yönelerek daha ciddi ve gerçekçi oyunlar yazmıştır.¹³⁹ Yazar, devrinin etkin fikirlerine bağlı kalarak görüş üreten tür eleştirmenleri gibi türleri statik yapıda görmeyip dinamik olduklarını gösterir biçimde sabit tür sınıflandırmaları ile meşgul olmamış, bunun yerine türler üzerine yeni yorumlar getirmeyi tercih etmiştir.¹⁴⁰

Shakespeare'in oyunlarının türleri, yaşadığı devirden günümüze çokça tartışma konusu olmuştur. Yazarın keskin tür tanımlarına karşı gelerek yaptığı tür melezlemeleri, kendi devrinde bir başarı olarak değerlendirilmese de sonraki yüzyıllarda ve özellikle de günümüzde sanatındaki yetkinliğinin ve ustalığının kanıtı olarak görülmüştür. Yeniliklere açık bir yazar olan Shakespeare, oyunlarında yaşamın komik ve trajik yanlarını birbirlerini tamamlar biçimde ustaca melezlemiştir. Bu nedenle oyunlarının türlerini kalıp yargılarla değerlendirmeye çalışmak boşuna bir çaba gibi gözükmektedir. Böyle bir uğraşta ısrarcı olmak, yazarın oyunlarının edebî değerinin anlaşılması önünde büyük bir engel teşkil eder. Zira yazarın hemen hemen bütün oyunları tür bakımından öyle bir çeşitlilik sunar ki bu durum oyunlarının türleri üzerine yeni yeni yorumlar üretilmesini bile olanaklı kılar. Shakespeare, oyunlarında yarattığı evrensel karakterler vasıtasıyla yaşam gerçeğini tüm yönleriyle başarılı bir şekilde sunabilmiş ender yazarlardan biridir. Çok yönlü ve kendine özgü bir mizah anlayışı olan yazar, oyunlarında en kabasından en incesine dek gülmecenin her türünü ustaca kullanmıştır. Acemilik dönemi komedyalarında yer verdiği kelime oyunları ve açık seçik şakaları ile seyircisini güldürmeyi başarmış, olgunluk dönemi komedyalarında ise komik kişilerin davranışları ve nüktedan sözleri yoluyla seyirciyi bir yandan güldürürken bir yandan da hüzünlendirebilmiştir. Çeşitli duygu geçişleri ile seyircisinin aynı anda birden çok hissi bir arada yaşamasına izin veren bu oyunlar, aynı zamanda seyircilerin mantığına da hitap ederek onları düşünmeye zorlamıştır.

Katı bir tür kuralcılığının dikte edildiği ve övgüyle bahsedilen Antik tiyatronun biçim ve içerik özelliklerinin taklit edilmeye çalışıldığı Neoklâsik dönem, Shakespeare

¹³⁹ William W. Lawrence, *Shakespeare's Problem Comedies*, Macmillan, New York 1931, 2-3.

¹⁴⁰ Emma Smith, *Cambridge Introduction to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, 93.

gibi önemli bir ismi dünya edebiyatına kazandırmış olan Rönesans döneminin tüm ihtişamı karşısında sönük kalmıştır. Rönesans dönemi türler açısından “en serüvenci, en yaratıcı, en deneyimci dönem”¹⁴¹ olarak öne çıkarken; epik, lirik ve dramatik şeklindeki sınıflandırmanın benimsendiği Neoklâsik dönemde türler arasında hiyerarşik bir sınıflama yapılmıştır. Bu hiyerarşik sınıflamada tragedya en üstte yer alırken komedyâ daha alt sıralarda yer almıştır. Yüce ile gülüncü, kutsal ile laik olanı ve trajik ile komiği karıştırma eğilimlerine karşı durulan bu dönemde saf tür anlayışı daha yüksek sesle dile getirilmiştir. Oyun yazarlarından kişi, yapı, üslûp ve duygusal etki açısından belirlenmiş tür kurallarına riayet etmeleri beklenirken; yapıtlar da yerleşik kurallar çerçevesinde iyi ve kötü olarak değerlendirilmiştir.¹⁴² Tüm bu gelişmeler, Neoklâsik dönemde yeni melez türlerin ortaya çıkmamasının ve var olanların da sert bir dille eleştirilmesinin nedenlerini ortaya koymaktadır.

Rönesans döneminin en yaygın melez türü olan trajikomedi, Neoklâsik dönemde desteklenmeyen bir türdür. Türü ayakta tutmaya dair en ciddi çaba, Fransa’da görülmüştür. Fransız tragedyasının kurucusu sayılan oyun yazarı Pierre Corneille’in *Le Cid* (1637) başlıklı trajikomedisi bu bağlamda öne çıkmıştır. Aristocu kurallara riayet etmediği ve ahlaki değerlere uygun yazılmadığı için *Les Sentiments de L'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* (1637) başlıklı çalışmada ağır eleştirilere maruz kalıp yasaklanan ve sonrasında *Le Cid* tartışmaları ile anılan bu başarılı trajikomedi, Neoklâsik tiyatronun katı tür kurallarının belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Saf tür anlayışına yönelik bir tehdit olduğu düşünülen oyunun yarattığı tartışmalar ayrıca trajikomik kuramının gelişiminde de etkili olmuştur. Neoklâsik dönemde Fransız tiyatrosunda melez türler adına bu gelişmeler söz konusuysen; töre komedyasının tragedyanın önüne geçtiği İngiliz tiyatrosunda ise melez türler adına dikkate değer bir başarı söz konusu olmamıştır.

Neoklâsik dönemde katı bir tür savunuculuğu yapılmış olsa da tür melezlemelerine yönelik esnek yaklaşımlar da yok değildir. Dönemin ünlü eleştirmenlerden olan İngiliz şair ve yazar John Dryden 1668’de yazdığı *An Essay of Dramatic Poesy* başlıklı çalışmasında, Thames nehrinde bir tekne gezintisine çıkmış dört arkadaş arasındaki

¹⁴¹ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, 29.

¹⁴² Anis S. Bawarshi & Mary Jo Reiff, “Genre in Literary Traditions”, *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*, Parlor Press, West Lafayette 2010, 18.

sohbette saf tür ve tür melezlemesi üzerine birtakım görüşleri sunmuştur. Yazar, Lisideius karakteri yoluyla Rönesans döneminin saf tür savunucularından olan Philip Sidney'in tür melezlemesi üzerine katı görüşlerini ortaya koymuştur. Melezliğinden dolayı trajikomediyi saçma bir tür olarak gören Lisideius, tür ile ilgili eleştirilerinde Sidney kadar keskin ve katıdır:

*Dünyada hiçbir tiyatro yoktur ki İngiliz trajikomedisi kadar saçma bir şeye sahip olsun. Bu, kendi icadımız bir dramdır ve üslûbu bunu beyan etmek için yeterlidir. Bu yanda bir dizi sevinç, diğer yanda bir dizi hüznün ve tutku, üçüncü olarak şeref ve dördüncü olarak düello yer alır. Böylelikle iki buçuk saat içinde tamamen bir kızılca kıyametin içinden geçeriz.*¹⁴³

Lisideius trajikomedî türünü hüznü ve neşeyi melezlemesinden dolayı problemli olarak görürken, eserin bir diğer kişisi Neander ise bu konuda Lisideius ile aynı fikirleri paylaşmaz ve trajikomedîye daha ılımlı yaklaşır. Dryden'ın sözcüsü gibi konuşan Neander'a göre bir oyunda ciddi ve eğlenceli olanı karıştırmak, Lisideius'un belirttiği gibi, çok kötü bir şey değildir. Ona göre günlük hayatta iyi/kötü veya hoş/çirkin şeylerin yan yana bulunması gibi oyunlarda da bu tür karşıtlıklarla karşılaşmak mümkündür ve bu doğal bir durumdur.¹⁴⁴ Neander konuşmasında ayrıca trajikomedinin İngiliz tiyatrosu açısından büyük bir üstünlük göstergesi olduğunu dile getirir ve bu türde başarılı ürünler vermiş olan Shakespeare ve Fletcher gibi yazarlardan da övgüyle bahseder. Hatta Shakespeare'i "en geniş ve en kuşatıcı ruha sahip tamamen modern ve belki de eski şairlerden bir adam"¹⁴⁵ olarak tanıtarak, onun tüm zamanlara hitap eden bir yazar olduğunu vurgular. Her ne kadar o dönemde türe yönelik geleneksel bakış açısının etkisiyle tür melezlemeleri hoş karşılamasa da seyirciyi etkileyen başarılı oyun örneklerinin olduğunu Shakespeare örneğinden görmek mümkündür. Neander'in bakış açısı da türe yönelik gelişmekte olan modern bakış açısının ayak sesleridir.

Yüksek sınıfın hoşuna giden ve ahlaki kuralları hiçe sayan konulara yer veren komedi türünde oyunların üretildiği Restorasyon döneminde ise melez oyunlar yaygın değildir. Dönem yazarları ve eleştirmenleri tür melezlemelerini olumlu karşılamamış; melez bir tür olan trajikomedîye türlerin değerini düşüren bir tür, bir tehdit olarak

¹⁴³ John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy", *The Text of An Essay of Dramatic Poesy, The Indian Emperor and The Duke of Lerma with Other Controversial Matter*, (Ed. D. D. Arundell), Cambridge University Press, Cambridge 1991, 48.

¹⁴⁴ Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy", 58.

¹⁴⁵ Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy", 66.

yaklaşmışlardır. Örneğin, *Spectator* (1711) adlı günlük derginin kırkinci sayısında İngiliz yazar ve eleştirmen Joseph Addison, trajikomediyi “şairin düşüncelerine girmiş en canavar buluşlardan biri”¹⁴⁶ olarak suçlamıştır. Bir diğer suçlama ise *The Monthly Review*’da yer alan *A New Essay on the Drama* (1775) başlıklı yazıda karşımıza çıkar. Bu yazıda trajikomediyi “eski sahne canavarı”¹⁴⁷ ve “garip ve korkunç bir varlık”¹⁴⁸ olarak nitelendirilmiştir. Trajikomediye yönelik tüm bu ağır suçlamalar dönem içerisinde etkin olan katı tür kuralcılığına bağlılığı gözler önüne sererken, aynı zamanda da tür melezlemelerine yönelik olumsuz bakış açısını da göstermiştir.

“Çağın ortak yanılması olarak”¹⁴⁹ görülen trajikomediyi karşısında Restorasyon döneminde öne çıkan melez tür, duygusal komedyadır. Duygusal komedyaya üst sınıfın zevk ve beğenilerine seslenmek ve onların hoş vakit geçirmelerini sağlamak amacıyla yazılan, ahlaksal değerlerin hiçe sayıldığı ve açık seçikliğinin bir eğlence unsuru olarak sunulduğu Restorasyon dönemi komedyaya geleneğine bir tepki olarak doğmuştur. On sekizinci yüzyılda ortaya çıkan orta sınıfın katkıları ile gelişen bu tür; ahlaksal sorunları, aşk ve aile ilişkilerini alaya alan Restorasyon komedyasına karşılık duyguyu ve ahlâkı ön plana çıkarmıştır.¹⁵⁰ Duygusal tragedya, gözyaşı komedyası, ağlatan komedyaya, içli komedyaya ve dokunaklı komedyaya gibi isimlerle de anılan duygusal komedyaya, “tragedya ile komedyaya arasında genel bir noktayı işgal etmiş ve nadiren de olsa komedyanın ve tragedyanın uç noktalarına dokunmuştur”¹⁵¹. Restorasyon döneminin melez türe yönelik sert tutumu dikkate alındığında desteklenmediği açık olan duygusal komedyaya, acı çeken karakterleri sonunda mutlu sonlara kavuşturarak trajikomediyi türüne yaklaşmıştır.¹⁵² Restorasyon dönemi komedi yazarı Oliver Goldsmith *Comparison Between Laughing and Sentimental Comedy* (1773) başlıklı denemesinde, duygusal olanı trajik ve komik ile melezleyen bu türü ağlatan komedyaya diye nitelendirip komedyanın görevinin de insanları

¹⁴⁶ Joseph Addison, “The Spectator”, *The Works of Joseph Addison*/2, Harper & Brothers, New York 1842, 72.

¹⁴⁷ A New Essay on the Drama, *The Monthly Review; or, Literary Journal: From January to July 1775*, (Ed. Ralph Griffiths), London 1775, 635.

¹⁴⁸ A New Essay on the Drama, 635.

¹⁴⁹ Nicholas Rowe, “Some Account of the Life & of William Shakespeare”, *Works of William Shakespeare*, 7, London 1709, xvii.

¹⁵⁰ Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, 358-362.

¹⁵¹ Karl S. Guthke, *Modern Tragicomedy: An Investigation Into The Nature of The Genre*, Random House, New York 1966, 320.

¹⁵² Joan Lynne Pataky Kosove, *Comedia Lacrimosa*, Tamesis Books, London 1977, 30.

karişik duygular içerisine sokmaktan ziyade güldürmek olduğunu belirterek duygusal komedyayı onaylamadığını ifade etmiştir.¹⁵³

On sekizinci yüzyılın duygusal komedyası, on dokuzuncu yüzyılda bir diğer melez tür olan melodramın ortaya çıkmasında etkili olmuştur.¹⁵⁴ Aristokrat sınıfını eğlendirmeye odaklı on sekizinci yüzyıl tiyatrosuna karşı bir alternatif olarak gelişen melodram, Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan orta sınıf İngiliz toplumunun bir eğlence kaynağı olmuştur.¹⁵⁵ Gzyaşını ve kahkahayı bir arada sunan ve romantik unsurlar barındıran melodram iynin ve kötünün çarpıştığı, çeşitli entrikaların döndüğü; ancak sonunda iyilerin ödüllendirildiği ve kötülerin cezalandırıldığı mutlu sonları ile öne çıkmıştır. Modern trajikomedinin gelişmesinde etkili olan bu tür; iyi/kötü, zengin/fakir, kadın/erkek, köylü/şehirli karşıtlıkları üzerinden oluşturulan çatışmaları olağanüstü durumlar veya rastlantılar yaratıp mutlu sonlarla çözüme kavuşturarak duygusal komedy gibi trajikomed i türüne yaklaşmıştır.¹⁵⁶

Neoklāsik döneme kadar süregelen geleneksel tür sınıflandırması, Romantik dönemde bir kırılma yaşamıştır. Bu kırılmada duyguları ve doğa sevgisini ön plana çıkaran Romantik yazarların ve dönem eleştirmenlerinin türleri dinamik ve canlı birer varlık olarak görmelerinin ve melez türleri destekleyici bir tutum sergilemelerinin büyük payı olmuştur. Geleneksel tür sınıflandırmasını savunanların tür melezlemelerine karşı sert tutumları melez türlerin gelişimleri önünde büyük bir engel oluştururken, Romantiklerle birlikte gelişmeye başlayan modern anlayış var olan melez türlerin varlıklarını sürdürmelerini sağlamış ve aynı zamanda yeni melez türlerin de oluşumlarının önündeki engelleri ortadan kaldırmıştır. Modern tür sınıflandırması dikkate alınarak, bundan sonraki bölümde Romantik dönemden günümüze kadar tiyatrodaki tür melezlemeleri ortaya konulacaktır.

¹⁵³ Ayrıca bkz., Oliver Goldsmith, “Comparison Between Laughing and Sentimental Comedy”, *The Westminster Magazine*, 1(1), London 1773.

¹⁵⁴ Antik Yunan dilinde ‘şarki’ anlamına gelen ‘melos’ ve ‘hareket’ anlamına gelen drama sözcüklerinin birleşiminden türetilen melodram, Antik dönem tiyatrosunun müzikli oyunları; günümüzün ise acıklı oyunlarıdır. Kökeni *Iphigenia* ve *Helen* oyunları dikkate alınarak Euripides’a kadar götürülen türün, Rönesans’taki rneği ise Shakespeare’in romanslarında görülür. On sekizinci yüzyılda Fransa’da geliştiği düşünülen tür ilk olarak Fransız yazar ve düşünür Jean-Jacques Rousseau tarafından *Pymalion* (1770) oyununu nitelendirmek için kullanılmıştır. Ayrıca bkz. William R. Morse, “Desire and the Limit of Melodrama”, *Themes in Drama: Melodrama*, (Ed. James Redmond), Cambridge University Press, London 1993, 20.

¹⁵⁵ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven & London, 1976, xii.

¹⁵⁶ David Hirst, *Tragicomedy*, Methuen, New York 1984, 65-81.

2.1.2. Modern Tür Sınıflandırması ve Tiyatroda Tür Melezlemesi

On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren katı tür kuralcılığına karşı yükselen seslerle birlikte türleri tanımlamaya yönelik modern bir bakış açısı kendini göstermiştir. Aristoteles'in yaptığı tür sınıflandırmasından bugüne kadar geçen zaman düşünüldüğünde, bu bakış açısı değişen koşulların getirdiği bir gereklilik olmuştur. Çünkü türleri değişmez ve sabit yapılar olarak görmek ve kalıp yargılarla ele almak onların doğasını göz ardı etmek anlamına gelir ki türler değişen zamanla birlikte gelişen dinamik ve esnek yapılardır. Bu yapıları onları her türlü melezlemeye açık kılmaktadır.

Türleri değişmez kabul edip biçim ile eşdeğer gören geleneksel tür sınıflandırmasına ilk ciddi darbe, Romantiklerden gelmiştir. "Tür hakkında bir çeşit özel bir özbilinçlilik"¹⁵⁷ gösteren Romantikler, Klâsik Edebiyat'a da karşı oldukları için tüm türleri sorgulamışlar; türlerin her türlü kısıtlamadan ve gelenekten bağımsız olarak geliştiklerini ve bu yüzden keskin tür ayrımlarından kaçınılması gerektiğini belirtmişlerdir. Türleri kabul edilmiş kalıp tanımlamalarla ele almaktan kaçınıp onları sorunsallaştırmışlar, aralarındaki ilişkileri alaya almışlar ve sorgulamışlardır. David Duff'a göre, Romantikler temelde türlere düşmandır ve sadece onları yok etmek ya da aşmak amacıyla türlerle ilgilenmişlerdir.¹⁵⁸ Sebep ne olursa olsun, tür ayrımları konusunda o güne kadar kabul edilmiş her türlü sınıflandırmayı reddeden Romantiklerin bir manada "tüm geleneksel türlerin fiilen yok oluşu"¹⁵⁹nu ilan etmiş oldukları söylenebilir.

Romantikler, türleri sistematik olarak tartışmaya açmışlar ve geleneksel tür sınıflandırmasını sorunsallaştırmışlardır. Örneğin, Alman yazar ve eleştirmen Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829) geleneksel tür sınıflandırmasını "Kopernik öncesi eski astronomi düşünceleri kadar ilkel ve çocukça"¹⁶⁰ bulduğunu söyleyerek ona karşı çıkmıştır. Fransız yazar Stendhal (1783-1842) da *Racine and Shakespeare* (1823-1825) başlıklı çalışmasında saf türlere yönelik ilk saldırılara öncülük etmiştir. Shakespeare hayranı olan Stendhal, Shakespeare gibi eski dramatik kurallardan

¹⁵⁷ David Duff, *Romanticism and The Uses of Genre*, Oxford University Press, Oxford 2009, viii.

¹⁵⁸ Duff, *Romanticism and The Uses of Genre*, 1.

¹⁵⁹ P. W. K. Stone, *The Art of Poetry 1750–1820: Theories of Poetic Composition and Style in the Late Neo-Classical and Early Romantic Periods*, Routledge & Kegan Paul, London 1967, 147.

¹⁶⁰ Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, "Athenaeum Fragments", *Philosophical Fragments*, (Çev. Peter Firchow), University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, 90.

uzaklaşılması, bireysel bir sese sahip olunması ve çağlar ötesine hitap edecek bir tarz ve üslûp ile yapıtlar üretilmesi gerekliliğinin altını çizmiştir.¹⁶¹ Tiyatro oyunlarının önsözlerinde tür ayrımlarına yönelik saldırılarda bulunan Fransız yazar Victor Hugo da (1802-1885) Stendhal ile benzer düşünceler paylaşmıştır. Hugo; Aristocu kurallara karşı çıkan, alt kültür ve üst kültür unsurlarını harmanlayan, canlı ve renkli oyunlar üreten Shakespeare'in tür melezlemelerinden övgüyle bahsedip onu modern tiyatronun atası olarak görmüştür.¹⁶² Schlegel, Stendhal ve Hugo gibi Romantik yazarların türlerin dinamik yapılarına vurgu yaparak onlarla ilgili kalıp yargılardan kaçınmaları ve her çeşit tür melezlemesine açık kapı bırakmaları sonuç olarak melez türlerin gelişimleri açısından bir dönüm noktası olmuştur.

Romantiklerin türler konusundaki radikal yaklaşımları sonraki yüzyıllara da miras kalmıştır. Modern tür kuramcıları, Romantiklerle başlayan türlere yönelik esnek bakış açısını sürdürmüşlerdir. Buna göre modern tür kuramcıları, Romantikler gibi türlerle ilgili tanımlayıcı, betimleyici ve belirleyici olmaktan ve tür hiyerarşileri konusunda açık varsayımlarda bulunmaktan özellikle kaçınmışlardır. Türlerin değişime açık, akışkan, dinamik ve esnek yapılar olduklarına vurgu yapmışlardır.¹⁶³ Antik dönemden bu yana türlerin çeşitlendiği fikrini öne çıkararak, edebî yapıtları belli bir türe ait olmaya zorlamanın anlamsızlığı üzerinde durmuşlardır. Türlerin “devamlı değişen bir sistem”¹⁶⁴ ve edebî yapıtların da özü gereği tikel, özel ve taklit edilemez olduklarını iddia etmişlerdir.¹⁶⁵ Her edebî eserin ait olduğu türü daha yazıldığı andan itibaren bile bir miktar değiştirdiği, hiçbir metnin tür kurallarına tam bir uyumla yazılmış olmadığı ve dolayısıyla türün ideal bir örneğini sunamayacağı gerçeği göz önünde tutulduğunda, modern tür kuramcılarının bu yaklaşımlarında ne kadar haklı oldukları açıkça görülmektedir.¹⁶⁶

Salt acıyla veya salt mutlulukla yaşamak mümkün olmadığından “insan deneyiminin temel kalıbı”¹⁶⁷ olan trajikomik, modern dönemde de oyun yazarlarının tür

¹⁶¹ Ayrıca bkz., Stendhal, *Racine ve Shakespeare*, (Ed. Michel Crouzet), Champion, Paris 2006.

¹⁶² Victor Hugo, *Oliver Cromwell*, (Çev. George Burnham), Createspace, North Charleston 1930, 12.

¹⁶³ Gunter Kress, *Learning to Write*, Routledge, London 1982, 42.

¹⁶⁴ Tzvetan Todorov, “The Origin of Genres”, *Modern Genre Theory*, (Ed. David Duff), Pearson, Edinburgh 2000, (193-210), 197.

¹⁶⁵ Todorov, *Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çev. Nedret Öztokat), Metis Eleştiri, İstanbul 1999, 13.

¹⁶⁶ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 28-29.

¹⁶⁷ Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, 9.

melezlemelerinin temel malzemesi olmuştur. Modern dönem bu temel kalıbı kullanan parodi, ironi, yergi, ciddi drama, kara komedi ve kara kaba güldürü gibi pek çok melez türün ortaya çıkışına sahne olmuştur. Dönemin en başarılı ve en yaygın melez türü olan trajikomedisi ise önceki yüzyıllardan daha farklı bir kurgu ve içerik ile ortaya çıkmıştır. Bu farklılık her dönemin kendine özgü dinamiklerinin olmasından ve türün bu dinamiklerden etkilenmesinden kaynaklanmıştır. Modern trajikomedisi, Rönesans trajikomedisi gibi komedi türüne yaklaşmamış, seyircide trajikomik bir etki yaratmak için komiği ve trajiği tek bir kompozisyonda birleştirmiştir.¹⁶⁸ Her iki dönemin tür tanımlamasına bakıldığında da aradaki bu farklılık açıkça görülecektir. Rönesans trajikomedisi “ağırlıklı olarak komik olan drama trajik unsurların katıldığı oyun türü”¹⁶⁹ olarak tanımlanırken, modern trajikomedisi “hem trajik hem de komik unsurları içeren karma bir dramatik tür”¹⁷⁰ olarak tanımlanmıştır. Tür aynı olsa da yapılan bu iki ayrı tanımlama, her dönemin türe yüklediği anlam farklılıklarından kaynaklanmıştır. Bu farklılıklar da belirtildiği gibi, her dönemin kendine ait toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulları ve dönem insanının sanattan ve edebiyattan beklentileri ile şekillenmiştir. Bu durum neticesinde trajikomedinin ne kadar akışkan bir tür olduğunu gösterir.¹⁷¹ Kahramanın türlü tehlikelerden geçtiği, ölümden kurtulup mutluluğa ulaştığı Rönesans trajikomedisi insanın akıllı ve üstün oluşuna vurgu yapmıştır. Teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yaşandığı, eski toplum düzeninin yıkılıp yerine yeni bir düzenin geldiği modern dönemin trajikomedisi ise akıllı ve üstün insanı ele almaktan öte saçma bir yaşam gerçekliğiyle başa çıkmaya çalışan zavallı, umutsuz ve çaresiz insanı anlatmıştır.¹⁷²

On dokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan makineleşme ile gelen dönüşüm yirminci yüzyılda hız kazanmış ve beraberinde insanlık için büyük sıkıntılar ve buhranlar getirmiştir. Yirminci yüzyılda atom bombası icat edilmiş, iki büyük dünya savaşı gerçekleşmiş, faşizm yükselişe geçmiş, pek çok çevresel felaket yaşanmış ve ekonomik krizlerle mücadele edilmiştir. Tüm bu gelişmeler insanları yeni sorgulamalara iterken onların dünyaya bakış açılarını da değiştirmiştir. Eric ve Mary Josephson hızla

¹⁶⁸ Hirst, *Tragicomedy*, xi.

¹⁶⁹ www.britannica.com, “Tragicomedy”, *Encyclopedia Britannica Online*, May, 2009, Erişim tarihi: 31.05.2019.

¹⁷⁰ www.britannica.com, “Tragicomedy”, *Encyclopedia Britannica Online*, May, 2009, Erişim tarihi: 31.05.2019.

¹⁷¹ Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, 2.

¹⁷² Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, 12-14.

sanayileşen ve modernleşen dünyadaki yeni düzeni ve bu düzenin insanını şöyle anlatmıştır:

*Akla ve bilime inancı vardı. Tanrılarına güveniyordu. (...) Özgürlük, eşitlik, sosyal adalet ve kardeşlik isteklerinde cesurdu. (...) Fakat kargaşa ve şiddet tüm bu geleneksel inançları ve değerleri yerinden etti. (...) İnsanlar her zamankinden daha izole, daha endişeli ve huzursuz hale geldiler. (...) Modern sanayi toplumlarında insan hızlıca doğadan, eski tanrılarından, her şeyden önce kendinden ve kendi bedeninden uzaklaştı. İnsan, yaşamına anlam veren her şeyden kendini uzaklaştırdı.*¹⁷³

Yirminci yüzyıldaki politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimler eski değerleri yerinden etmiştir. İnsanların Tanrı'ya olan inançlarını yitirmelerine, çevrelerine ve kendilerine yabancılaşmalarına sebep olmuştur. İnsanlar bir yandan anlamaya çalıştıkları modern dünya ile bir yandan da kendi varoluş sorunsalları ile baş etmeye çalışmıştır. Bu durumda ortak dini inançları ve etik değerleri paylaşan insanın üstünlüğünü ortaya çıkaran yüksek trajedilerin yerine insanlık trajedisini anlatacak yeni bir trajikomedî anlayışı ortaya çıkmıştır. Üstelik bu yeni trajikomedî anlayışı insanlık trajedisini anlatırken geleneksel trajediden daha karanlık ve daha yıkıcı bir tür olarak ortaya çıkmıştır.

Sanayileşme ile birlikte hızlı bir değişimin yaşandığı, dünya savaşlarının insanların yaşamlarını altüst ettiği ve geleneksel değerlerin yıkılıp yerine yeni bir dünya düzeninin kurulduğu modern dönemde oyun yazarları ortaya koydukları trajikomedîlerinde modern insanın bunalımlarına, kaygılarına ve ikilemelerine tercüman olmuşlardır. Modern dönemde kara güldürü, kara komedi ve karanlık komedi gibi isimlerle de anılan trajikomedîler modern insanın trajik deneyimini, evrenle uyumsuzluğunu trajik katarsise yer vermeden ve geleneksel trajedininkinden daha karanlık ve zalim bir tutum ile dile getirmiştir. Modern trajikomedîlerde çelişkili, uyumsuz ve belirsiz durumlar yaratılmış; çok yönlü karakterler çizilmiş ve trajikomik, ironik ve düşündürücü sonlara yer verilmiştir. İnsanın modern dünyadaki yeni durumunu anlatmak için yeni nitelikler kazanan trajikomedî trajik, komik, gerçeküstücü, absürt, fantastik ve grotesk unsurları birbirleri ile melezlemiştir.

¹⁷³ Eric & Mary Josephson, *Man Alone: Alienation in Modern Society*, A Laurel Edition, New York 1963, 10.

Modern trajikomedide, geleneksel trajikomediden oldukça farklı bir kurgu ve yapı ile ortaya çıkmıştır. Geleneksel trajikomedide olduğu gibi karakterlerine ikinci bir şans tanımamış, acı çeken kahramanlarına akıl sınırları dışında davrandıklarında bile trajik bir saygınlık kazandırmamış ve geçmiş üzüntüler için sonunda onlara teselliler sunmamıştır. Aksine sahte avuntular sunmak yerine karakteri kendi kaderine terk etmiştir. Modern trajikomedide trajik ve komik unsurlar melezlenirken “trajik ve komik etkileşimin karşılıklı olmasına”¹⁷⁴ dikkat edilmiş, yani trajik ve komik unsurlar eş zamanlı olarak sunulmuştur. Trajik etkinin artırılması için tasarlanmış bu eş zamanlı sunumda seyirciye önemli bir misyon yüklenmiştir. Komik bir yapı içinde sunulan trajik durumlara seyircinin vereceği duygusal tepki önemsenmiş, seyirciden sahnede sergilenen uyumsuzluğu takdir ederek ve bir dereceye kadar da ona yabancılaşarak eleştirel bir mesafeden bakması beklenmiştir. Asıl amaç ise seyircinin modern dünyadaki kendi trajik varlığının farkına varmasını sağlamak olmuştur.¹⁷⁵

Modern trajikomedide komik oldukça işlevseldir. Modern dönemde artık Aristoteles’in tarif ettiği gibi salt güldürme misyonuna hizmet eden, acısız ve zararsız bir komikten bahsedilemez. Bunun yerine trajik ve ironik boyutları olan; trajikten daha huzur bozucu, rahatsız edici, acı verici, tehditkâr ve karanlık bir komikten bahsedilmektedir.¹⁷⁶ Verna Foster’ın da vurguladığı gibi modern tiyatrodaki trajik olan anlamını, onu yapı sökümü uğratan ve daha fazla acıyı ifade etmesini sağlayan komik ile olan tuhaf ilişkisi yoluyla kazanmıştır.¹⁷⁷ Çünkü yaşadığı kaotik ve saçma dünyada modern insan için hiçbir kurtuluş şansı tanınmamış, onu dünyaya fırlatan Tanrısı bile onun varlığına kayıtsız kalmıştır. Yıkılan değerlerin ve yitirilen inançların arasında debelenen modern insan için tek ve en etkili tepki olarak kahkahası, bir diğer ifade ile “komik can çekiş”i¹⁷⁸ kalmıştır. Modern dönemde trajik olan, insanın çaresizliğini hiç beklenmedik bir şekilde ifade eden bir güç olan komedinin içinden “aniden açılan bir uçurum”¹⁷⁹ gibi çıkmıştır. Bu durum, ilk bakışta komik yoluyla ortaya çıkan atmosferin gizli duygusunun

¹⁷⁴ Guthke, *Modern Tragicomedy*, 36.

¹⁷⁵ Foster, *The Name and the Nature of Tragicomedy*, 14.

¹⁷⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., John L. Styan, *Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1968.

¹⁷⁷ Foster, *The Name and the Nature of Tragicomedy*, 117.

¹⁷⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Albert Bermel, *Comic Agony: Mixed Impressions in the Modern Theatre*, Northwestern University Press, Evanston & Illinois 1993.

¹⁷⁹ Friedrich Dürrenmatt, “Problems of the Theatre”, *Plays and Essays: Friedrich Dürrenmatt*, (Ed. Volkmar Sander), Continuum, New York 1982, 255.

gerçekte trajik olduğunu vurgular. Sonuç olarak modern dünyanın karamsar ve buhranlı insanı kendi korkuları, kuşkuları ve yabancılaşmışlık duygusu ile baş etmeye çalışırken; bu trajik durumuna karşı kahkahasını güçlü bir silah olarak kullanmıştır.

Modern tiyatroda türlerin çeşitlenmesi ve trajikomedî, kara kaba güldürü, parodi, ironi, yergi ve ciddi drama gibi melez türlerin ortaya çıkması şüphesiz ki komîğin uyarlanabilir ve esnek doğası sayesinde olmuştur. Yazar Wylie Sypher konuyla ilgili şöyle bir açıklama yapar:

(...) bugün bizim için komedyâ çok daha ileri giden bir sanattır. (...) artık yaşamın trajik ve komik diye ayrı açıdan görülüşü pek de sürdürülemiyor, bunlar birbirine yaklaşıyorlar, birbirlerinden ayrılıyorlar. Belki de modern eleştirinin en önemli buluşu komedyâ tragedyanın akraba oldukları ya da komedyanın bizim durumlarımız üstüne tragedyadan daha çok şeyler anlatabilmesi gerçeğidir. On dokuzuncu yüzyılın ortasında Dostoyevski buldu bunu ve Kierkegaard sonsuzun saltık noktasında komik ile trajîğin birleştiklerini söylerken modern biri gibi konuşuyordu.¹⁸⁰

Sypher'a göre, modern tiyatroda komedinin ve trajedinin tamamen birbirinden ayrı türler oldukları inancı pek de sürdürülebilir değildir. Sypher iki türün birbirine yakın olduğunu, bir anlamda birbirinden beslendiğini iddia etmiş ve hatta iddiasını komedinin kimi durumda trajediden daha ileri gidip insan durumu hakkında daha fazla şey söyleyebildiğini belirterek daha da derinleştirmiştir ki yazarın tüm bu tespitleri oldukça yerindedir. Antik dönemden modern döneme değişen dünya ve insan algısı göz önünde bulundurularak komedinin izi sürüldüğünde, türün zamanın koşullarına uyum sağlayarak kendini değiştirmiş olduğu ve çağlar boyunca yeni biçimlerle karşımıza çıktığı rahatlıkla görülmektedir. Nitekim John Styan'ın da iddia ettiği gibi gülsek de gülmek de her oyunda komik bir tavrın bulunabileceği gerçeği karşımızda dururken¹⁸¹, komedinin Antik dönemden bu yana aynı kalmadığı ve komîğin anlam genişlemesine uğradığı gayet net anlaşılmaktadır.

Modern trajikomedî Eugène Ionesco (1909-1994), Samuel Beckett (1906-1984), Harold Pinter (1930-2008), Edward Albee (1928-2016) ve Jean Genet (1910-1986) gibi önemli oyun yazarlarının içinde yer aldığı, saçma ya da uyumsuz tiyatro diye de isimlendirilen Absürd Tiyatro ile birlikte anılmıştır. Esslin'in deyimiyle, "insan

¹⁸⁰ Wylie Sypher, *Gelişen Komedyâ*, (Çev. Melih Cevdet Anday), Adam Yayıncılık, İstanbul 1984, 108.

¹⁸¹ Styan, *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, 46.

durumunun saçmalığındaki metafiziksel ıstırab”ı¹⁸² ortaya koymak için yazılmış olan absürd oyunlar trajik, komik ve grotesk unsurların bir melezlemesidir. Dünyanın trajik olduğu kadar komik olan saçmalığını onaylamış¹⁸³ olan absürd oyun yazarları korkunun, güvensizliğin ve kaosun hâkim olduğu dünyadaki insanın ölümlü yaşamını ve bu yaşam içinde bir şeyler yapabilmek adına gösterdiği çabasının boşunalığını, trajik-komik zıtlığından yararlanarak ve abartma, doğal olmayan oyunculuk, ironi ve karikatürleştirme gibi çeşitli tekniklere başvurarak gözler önüne sermiştir. Bu tiyatro anlayışı, seyircisinden de bu durumunun farkında olmasını, yani içine itildiği mutsuzluğun ve umutsuzluğun bilincine varmasını beklemiştir. Kara bir mizah kullanan Absürd oyun yazarları gerçekte acı verici olan durumları alaycı bir tavırla temsil ederek durum ve karakter komikliklerine, tekrarlara ve söz oyunlarına yer vererek ve onlara kaba güldürü unsurları ekleyerek trajikomik sahneler yaratmışlardır. Böylelikle seyircinin geleneksel tiyatronun alışkanlıklarından kurtulup alışlageldik tepkiler vermesini önlemeye ve onun dikkatini kendi trajik durumuna çekmeye çalışmışlardır.

Absürd oyun yazarları trajik ve komik kategorileri arasında keskin ayrımlar yapmaktan kaçınmışlar, her iki kategorinin modern insanın durumunu anlatma noktasında birlikte var olduğunu iddia etmişlerdir. Örneğin, ağlatan komediler ve güldüren trajediler yazma arzusunda olduğunu belirten Romen asıllı Fransız Absürd oyun yazarı Eugène Ionesco, komik ve trajik arasında hiçbir fark görmemiş; komiğin ve trajiğin katlanılmaz bir yerde karşılaştıklarını ve “acının panzehiri”¹⁸⁴ olarak gördüğü komedinin umutsuzluğu ifade etmede oldukça işlevsel olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre, modern insanın kahkahası içinde bulunduğu trajik duruma belli bir mesafeden bakmasına olanak verirken, aynı zamanda umutsuz durumu içerisinde yapabileceği tek eylem olmuştur.¹⁸⁵ İngiliz Absürd oyun yazarı Samuel Beckett de oyunlarında insan varoluşunun saçmalığını ortaya koyarken kahkahayı ve üzüntüyü eş zamanlı olarak üreten sahnelerle seyircisini karmaşık duygulara sürüklemiştir. Örneğin, iki perdelik trajikomedisi *Godot'u Beklerken*'de (1953) hiç gelmeyecek olan birini bekleyen iki başıboş serseri Vladimir ve Estagon'un bu bekleyişleri boyunca yaptıkları komik hareketler seyirciyi güldürürken

¹⁸² Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, New York 1961, 23-24.

¹⁸³ Ag.e., 192.

¹⁸⁴ Eugène Ionesco, Akt. V. Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, 176.

¹⁸⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Martin Esslin, “Eugène Ionesco: Theatre and Anti-theatre”, *The Theatre of the Absurd*, 128-200.

aynı zamanda karakterlerin içinde bulundukları trajik durum seyircinin de onlarla birlikte acı çekmesini sağlamıştır. Tiyatrosunda korku, gizem, gerilim ve eğlence barındıran ve ‘tehdit komedisi’ (comedy of menace) türündeki oyunları ile tanınan İngiliz Absürd oyun yazarı Harold Pinter da oyunlarında komiği, trajiği ve groteski melezlemiştir. Davranış komedisini trajikomediyeye başarılı bir şekilde dönüştüren Pinter “her şey komik, en büyük sonsuzluk komik; trajedi bile komik”¹⁸⁶ derken, trajiğin ve komiğin birbiri ile iç içe olma durumunu vurgulamıştır. Bahsi geçen bu üç Absürd oyun yazarının komedi maskesi altında sakladıkları şey gerçekte insanlığın büyük trajedisidir, yani yaşam gerçeğidir ve bu gerçek komik bir temsille sunulsa da gerçekte oldukça trajiktir.

Alman tiyatro kuramcısı ve oyun yazarı Bertold Brecht (1898-1956) de, 1930’larda kuramsallaştırdığı Epik Tiyatro’unda Absürd Tiyatro’daki gibi trajik-komik zıtlığından yararlanmıştır. Gerçekçi tiyatronun seyirciyi karakterle özdeşleştiren yanılsamasına karşı tepki gösteren Brecht, geleneksel trajediye karşı çıkmış ve “muazzam eleştirel bir potansiyele sahip olan ve çağdaş tiyatro içerisinde trajikomedinin hayati derecede önemli bir çeşitlemesi haline gelen melez tür”de¹⁸⁷ oyunlar üretmiştir. Savaşın getirdiği politik, ekonomik ve toplumsal problemlere karşı tiyatroyu politik bir silah olarak kullanan kuramcı, oyunlarında trajik ve komik melezlemelerine yer vererek, sunduğu olaylar karşısında seyircisinin heyecanlanması yerine bu olayların altında yatan toplumsal, tarihsel, ekonomik koşulları ve bu olayların içinde barındıkları çelişkileri görerek tavır almasını beklemiştir.

Brecht’in trajik ve komik melezlemesi seyircinin sahnede temsil edilen duruma karakterle özdeşleşmeden, ona sempati duymadan eleştirel bir mesafeden bakabilmesini sağlamaya yönelik olmuştur ve ‘yabancılaştırma etkisi’ (verfremdungseffekt) tekniğine hizmet etmiştir.¹⁸⁸ Brecht, karakterin ağladığı şeye seyircinin gülmesini veya karakterin güldüğü şeye seyircinin ağlamasını sağlayarak trajikomik bir etki uyandırmayı hedeflemiştir¹⁸⁹ ki bu modern trajikomedinin de hedefleri arasındadır. Yazar, alışıldık durumların beklenmedik, şaşırtıcı ve çelişkili yollarla ortaya konulması olarak

¹⁸⁶ Harold Pinter, Akt. M.Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 242.

¹⁸⁷ Hirst, *Tragicomedy*, 109.

¹⁸⁸ Yabancılaştırma etkisi tekniğiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz., Bertold Brecht, *Epik Tiyatro*, (Çev. Kamuran Şipal), Can Matbaacılık, İstanbul 2011.

¹⁸⁹ Brecht, “Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction”, (Ed. David Krasner), *Theater in Theory 1900-2000: An Anthology*, Blackwell Publishing, Oxford 2008, 173-178.

tanımlayabileceğimiz yabancılaştırma etkisi tekniğiyle seyircinin sahnede sergilenen olayı yadırgamasını ve sonrasında politik bir tutum benimsemesini amaçlamıştır.

“Güldürmeyen tiyatro gülünçtür”¹⁹⁰ diyerek tiyatrodaki komiği önemseydiğini gösteren Brecht; savaşların, sınıf ayrımlarının olduğu ve insanların aşağılandığı modern dünyanın trajik durumunu, özdeşleşmeye yer vermeksizin bir başkasının gözünden bakmayı sağlayan komik vasıtasıyla trajikomik bir üslûpla sunmuştur. Örneğin, savaş gibi ciddi bir konuyu ironik bir şekilde anlatan ve savaşın çıkarlar doğrultusunda yapıldığı mesajını veren *Mother Courage and Her Children* (1941) oyununda trajik-komik zıtlığı, trajik olayların doruk noktasına ulaştığı anlarda trajik gerginliği hafifletip seyirciyi düşünmeye sevk edip bir nevi Shakespeare trajedilerindeki gibi komik bir rahatlama sunmuştur.¹⁹¹ Geçimini savaşan askerlere postal, gömlek, brendi gibi şeyler satarak sağlayan Cesaret Ana (Anna Fierling) için savaş bir kazanç kapısıdır, yani kötü bir şey değildir. Oyun boyunca Cesaret Ana daima bir tüccar mantığı ile hareket ederek birbiri ile çelişen davranışlar sergiler. Ancak savaş nedeniyle çocuklarını kaybetmiş, onun acı tarafı ile de yüzleşmiş olsa da savaşı bir kazanç kapısı olarak görmekten asla vazgeçmez. Birbiriyle çelişen tutum ve davranışları ile karşımıza hem komik hem grotesk bir figür hem de “kötülüğün içinde bir acı nesnesi”¹⁹² olarak çıkan Cesaret Ana, bu temsiliyle seyircisini şaşırtıp empati kurmasını engellemiştir. Oyunda trajikomik etki karakterin sergilediği birbirine ters tutum ve davranışların yanında müzikle de sağlanmıştır. Brecht, savaşta üç çocuğunu kaybeden acılı bir anne olarak Cesaret Ana’ya ağıdını, yani şarkısını söyletirken gürültülü ve şamatalı boru seslerini kullanarak trajikomik bir etkiyle sunmuş ve böylelikle duyguyu arka plana itmiştir. Brecht’in oyunda karakter, durum ve müzik yoluyla yaptığı trajik ve komik melezlemesi sonuç olarak seyircinin karakter ile arasına mesafe koyup, karakterin yaşamını etkileyen sosyal ve politik durumları görmesi ve bu vesile ile de kendi yaşamı üzerine düşünmesini teşvik etmeye hizmet etmiştir.

Oyun içinde oyunlara veya ritüellere yer verilmesi, oyunun kendisine veya gerçek yaşama göndermelerde bulunulması ve seyirciye doğrudan hitap edilmesi gibi tekniklerle karşımıza çıkan ‘metatiyatro/metadram’ da trajik ve komik birlikteliğine yer verir. Bir

¹⁹⁰ Brecht, *A Short Organum for the Theatre*, (Ed. & Çev. John Willett), Methuen, London, 1965, 95.

¹⁹¹ Styan, *The Dark Comedy*, 175.

¹⁹² Styan, *The Dark Comedy*, 174.

oyunun tiyatrallığına¹⁹³ işaret eden metatiyatro, trajik ve komik birlikteliğine başvurarak tiyatronun kendisine veya araçlarına göndermeler yapıp kurmaca yapısını ortaya koyar. Dramatik sanatın bizzat kendisinin oyuna konu edildiği meta oyunlarda seyircinin oyunun gerçekliğine olan inancının sarsılıp, oyunla arasına bir mesafe koyması ve kendi hayatı üzerine düşünmesi sağlanarak yaşadığı dünya gerçeği ile yüzleşmesi hedeflenir. Bu noktada yabancılaştırıcı bir unsur olarak ortaya çıkan metatiyatro trajikomik etkiler uyandırmak ve böylelikle tiyatrodaki gerçeklik algısına yönelik kuşkular yaratmak adına kendi geleneklerini ve araçlarını yapı sökümü uğratmaktadır.

Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form (1963) başlıklı çalışmasında kavramı ilk defa ortaya atan Lionel Abel, metatiyatroyu “çoktan tiyatralize edilmiş olarak görülen yaşam üzerine tiyatro eserleri”¹⁹⁴ olarak tanımlar. Abel, metatiyatroyu Rus filozof ve edebiyat eleştirmeni Mihail Bakhtin’in önerdiği arkitektonik biçim kavramına başvurarak açıklar.¹⁹⁵ Ona göre, bir çalışmada arkitektonik biçim olarak komedi ve trajedi unsurları bir arada bulunabilir ki bu durum metatiyatroda açık bir şekilde görülmektedir. Abel metatiyatroda trajik ve komik etkilerin tiyatrallığa bağlı olarak ortaya çıktığını belirtirken ayrıca metatiyatroyu melez bir tür olarak değerlendirmesi ile dikkat çeker.¹⁹⁶ Her ne kadar metatiyatronun trajik ve komik birlikteliğine yer verdiği ortadaysa da bir tür olarak varlığı tartışma konusudur. Nitekim John Collens ve Patrice Pavis gibi pek çok çağdaş eleştirmen metatiyatronun tür ve biçim başlıkları altında ele alınmasının doğru olmayacağını belirterek, Abel’in bu iddiasına karşı çıkarlar. Collens metatiyatronun bir

¹⁹³ Tiyatro başta olmak üzere antropoloji, sosyoloji ve felsefeye kadar geniş bir alanda araştırma konusu yapılmış olan tiyatrallık, Rus dilbilimci ve edebiyat eleştirmeni Roman Jakobson’ın ‘yazınsallık’ kavramına karşı üretilmiş olup Türkçeye ‘tiyatrosallık’ veya ‘teatrallık’ diye de çevrilmiştir. (Ayrıntılı bilgi için bkz., Tracy C. Davis & Thomas Postlewait, *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, 1-40.)

¹⁹⁴ Lionel Abel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, Holmes & Meier Publishers, New York 2003, 60-61.

¹⁹⁵ Sanatın, biçim ve içeriğin diyalojik ilişkisi yoluyla ortaya çıktığını, yani biçim ve içeriğin sanat için tamamlayıcı iki unsur olduğunu iddia eden Bakhtin kompozisyonel (compositional) ve arkitektonik (architectonic) olmak üzere iki tür biçimden bahseder. Bakhtin’e göre, kompozisyonel biçim türün dış biçim özellikleri ile ilişkilidir ve arkitektonik biçim türün iç biçimi veya yapısı ile ilişkilidir. Bunu tiyatro üzerinden açıklarsak; tiyatrodaki diyalogların kullanımı ve oyunun perdelere bölünmesi gibi dış biçim özellikleri oyunun kompozisyonel biçimini oluştururken, oyunun trajik ve komik unsurları nasıl ve ne şekilde kullandığı arkitektonik biçim özelliklerini oluşturur. Kompozisyonel biçim dış özelliklerine bakılarak bir çalışmanın roman mı, oyun mu, şiir mi olduğunu ayırt etmemize yarar; arkitektonik biçim bir oyunun trajedi mi, komedi mi, yoksa kaba güldürü mü olduğunu ayırt etmemize yarar. (Ayrıntılı bilgi için bkz., Mihail Bakhtin, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. Bakhtin*, University of Texas Press, Austin 1990.)

¹⁹⁶ Abel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, 171-173.

tür olarak değerlendirilmesinin yanıltıcı bir durum olduğunu belirtirken¹⁹⁷, Collens ile benzer görüşte olan Pavis metatiyatronun tiyatral iletişimin temel bir özelliği olduğunu söyleyerek bir tür olduğu fikrine karşı çıkar.¹⁹⁸ Abel çalışmasında metatiyatronun Rönesans döneminden itibaren trajedi türünün yerini aldığını ve eş zamanlı olarak trajedi ve komedi türlerinin özelliklerini yansıttığını ifade eder. Çünkü metatiyatro teknikleri bir taraftan kahramanın içinde bulunduğu durum itibari ile seyircide kahramana karşı empati hissi uyandırır, bir taraftan da kahramana yüklenen komikliklerle kahramanı güldürür; böylelikle seyirci trajedinin hüznü ve komedinin muzipliği arasında bırakılır. Ona göre, metatiyatro “ölçülü bir güldürüyü trajedi noktasına hiç varmadan, ciddi bir acı ile birlikte ortaya koyar”¹⁹⁹ ve metatiyatrodaki trajikomik yapı trajikomedinin kendisinden daha açık ve anlaşılır olur.

Metatiyatronun bir tür olup olmadığı tartışmasından ziyade onu melez bir yapı haline getiren özelliklerine odaklandığımızda; Niall W. Slater’ın da vurguladığı gibi metatiyatro komik ve acıklı etkiler yaratmak adına kendi araçlarını ve geleneklerini sonuna kadar kullanmakta, Slater’ın ifadesi ile ‘sömürmekte’ oldukça yeteneklidir.²⁰⁰ Metatiyatronun yirminci yüzyıl tiyatrosunda ve özellikle Absürd Tiyatro’da sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Yirminci yüzyılda oyun yazarları metatiyatro tekniklerine başvurarak insanın dünyadaki trajik deneyimini trajikomik bir yapı içinde ortaya koymuşlardır ve yirminci yüzyılda metatiyatro trajik türün yerini almıştır. Örneğin, Samuel Becket tiyatrosunda trajik ve komik birlikteliğini çoğu zaman metatiyatro tekniklerine başvurarak yaratmıştır. Profesör Patricia Merivale’e göre, Beckett’in oyunlarında “trajedinin kralı ve komedinin soytarısı (...) tiyatrallığın kendisini örneklendirmek için bir araya getirilir”²⁰¹. Beckett, oyunlarında seyircisini karakterlerinin oyun deneyimlerine çekmek için metatiyatro tekniklerine yer verirken aynı zamanda onun karakter ile arasına mesafe koymasını da sağlar. Yazar oyunlarında çoğu zaman dramatik durumu karakterlerin öz farkındalıkları yoluyla yaratır ve kahramanın içinde bulunduğu

¹⁹⁷ Johan Collens, *Discovering Utopia: Drama on Drama in Contemporary British Theatre*, Free University of Brussels, (211-221), Madrid 1998, 211.

¹⁹⁸ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto 1998, 210.

¹⁹⁹ Abel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, 172.

²⁰⁰ Niall W. Slater, *Plautus in Performance: The Theatre of Mind*, Princeton University, Princeton 1985, 13-14.

²⁰¹ Patricia Merivale, “England and the Dialogue of King and Fool in the Monarchical Metadrama”, *Modern Drama*, 21, (121-135), 1978, 121.

trajik durumlara komik tepkiler veren seyircisinin oyuna entelektüel olarak katılımını sağlamakla birlikte ona bu durumu duygusal olarak deneyimletir.

Oyunlarında insanın dünyadaki trajik deneyimini saçmaya başvurarak ve geleneksel tiyatro tekniklerini ve kurallarını parodileştirerek anlatan Beckett, iki perdelik trajikomedisi *Godot'yu Beklerken*'de tiyatronun araçlarına göndermelerde bulunup trajikomik etkiler yaratarak seyircisine tiyatrodaki olduğu duygusunu sürekli hatırlatır. Bir komedi gibi başlayıp trajediye doğru sürüklenen *Godot'yu Beklerken*'de seyirci Vladimir ve Estragon ile beraber gelişimi devamlı ertelenen *Godot'yu bekler*. Beckett oyunda minimal sahne dekorunu trajikomik etkiler yaratmak için kullanır. Buna göre, oyunda dikkat çeken sahne unsuru ağaç üzerinden yazar hem uzamsal hem de dini anlamlar üretir. İlk perdede tüm dalları kurumuş olan ve ikinci perdede iki üç yaprak barındıran ağaç, yaşam-ölüm düzleminde oyunun zaman ve mekân kurgusu ile ilgili bilgiler verir. Beklemekten sıkılan ikilinin tek kurtuluş yolu olarak gördükleri ölüm kendini ağaca asma düşüncesinde öne çıkarken, ağaca asılma fikri çarmıha gerilme şeklindeki dini motifle birleşir ve ironik bir yorum barındırır.²⁰² Bunların yanında ağaç ikilinin içinde bulunduğu duruma komik bir unsur olarak eklenirken, insanın yaşam trajedisine de imada bulunur ve bu şekilde trajikomik bir yapı sunar. İkili arasında geçen aşağıdaki diyalogda tiyatro araçları ve ağaç üzerinden yaratılan trajik ve komik birlikteliği şöyledir:

ESTRAGON: *Yokuşun başına kadar. Birileri geliyor.*

VLADIMIR: *Kim?*

ESTRAGON: *Bilmiyorum.*

VLADIMIR: *Kaç kişi?*

ESTRAGON: *Bilmiyorum.*

VLADIMIR: *(savaşımı kazanmış gibi)- Godot olacak! En sonunda! (Heyecanla sarılıp Estragon'u öper.) Gogo! Godot bu! Kurtulduk! Haydi karşılamaya gidelim! Gel! (Estragon'u kulise doğru sürükler, Estragon direnir, kendini kurtarır, koşarak öteki kulisten çıkar.) Gogo! Geri dön! (Sessizlik. Vladimir, Estragon'un çıktığı kulise doğru koşar, uzaklara bakar. Estragon birdenbire girer, Vladimir'in yanına koşar. Vladimir ona döner.) Yine döndün demek!*

ESTRAGON: *Şeytanlara uğradım!*

VLADIMIR: *Uzağa mı gittin?*

ESTRAGON: *Yokuşun başına kadar.*

²⁰² Ayrıca bkz., Michael Worton, "Waiting For Godot and Endgame: Theatre as Text", *Waiting For Godot*, (Ed. Harold Bloom), (71-93), Infobase Publishing, New York 2008, 81.

VLADIMIR: *Anlaşılan tepsi gibi bir yükseltideyiz. Demek tepsi içinde sunuluyoruz.*

ESTRAGON: *Oradan da gelen var.*

VLADIMIR: *Kuşatıldık. (Estragon, akli başından gitmiş bir halde fon perdesine doğru koşar, perdeye dolaşır, düşer.) Salak! Çıkış yok oradan. (Vladimir onu kaldırmaya gider, rampa doğru getirir. Seyircilere doğru bir hareket yapar.) Burada hiç kimse yok. Buradan kaç. Haydi. (Onu sahne çukuruna doğru iter. Estragon, dehşet içinde, geri çekilir.) İstemiyor musun? Tamam, anlıyorum. Dur bakalım. (Düşünür.) Senin yapacağım tek şey ortadan toz olmak.*

ESTRAGON: *Nereye?*

VLADIMIR: *Ağacın arkasına. (Estragon duraksar.) Çabuk ol! Ağacın arkasına saklan. (Estragon koşup ağacın arkasına saklanır, ancak ağaç onu yarım yamalak gizler.) Kıpırdama artık! (Estragon ağacın arkasından çıkar.) Bu ağaç da bir işimize yaramadı gitti.*

(Estragon'a) Çıldıırıyor musun, ne oluyor?

ESTRAGON: *(daha sakin)- Birden aklım başımdan gidiverdi. (Utanarak başını önüne eğer.) Özür dilerim! (Kendinden gurur duyarak başını kaldırır.) Geçti artık! Göreceksin bundan sonra! Bana ne yapmam gerektiğini söyle.*

VLADIMIR: *Yapacak bir şey yok.²⁰³*

Diyalog boyunca görüldüğü gibi, Beckett seyirciyi devreye sokarak ve tiyatral unsurlara göndermeler yaparak trajikomik bir yapı elde eder. Oyunda seyirci ve dekor sanki yardımcı veya destekleyici birer rol üstlenir. Oyunun dekoru seyirciye izlediğinin bir oyun olduğunu hatırlatırken onu hem güldürür hem de düşündürür. Örneğin, geldiklerini söyledikleri kişilerden kaçmaya çalışırken Estragon'un sahneden çıkmaya çalışması, perdeye takılıp düşmesi ve Vladimir'in o taraftan çıkış olmadığını söyleyerek onu uyarması hem komiktir hem de trajiktir; çünkü Beckett seyircisini metatiyatroya başvurup güldürürken aynı zamanda dolaylı da olsa dünyadaki varlığına dair anlamlar üretmesi için de davet eder. Bir diğer durumda ağacın arkasına saklanma girişiminin işe yaramaması komik olduğu kadar trajiktir de çünkü Godot onlara bu ağacın altında beklemesini söylemiştir; ancak bu ağaç dedikleri gibi hiçbir işe yaramamaktadır. Bu noktada Beckett'in metatiyatrosu oyunun komik yüzeyselliğinin altında derin bir trajik anlam yattığını vurgulaması ve seyircisine kendi anlamını üretmesi için söz vermesi açısından dikkat çekicidir.

Oyun içinde oyun denilen metatiyatro tekniği de trajik ve komik melezlemesi sunma noktasında oldukça işlevseldir. Oyun içinde oyun tekniğine göre, dış/asıl oyun denilen ana oyunun içerisinde bir iç oyuna yer verilir ve çoğu durumda bu iç oyun,

²⁰³ Samuel Beckett, *Godot'u Beklerken*, (Çev. Hasan Anamur), Can Yayınları, İstanbul 1990, 85-87.

kurgusu veya varlığıyla ana oyunun melez bir yapıda karşımıza çıkmasını sağlar. Bu durumda trajik bir oyundaki iç oyun komik durumlar yaratmak veya komik bir oyundaki iç oyun trajik durumlar yaratmak için var olabilir. Konuyla alakalı örnekleri ise Shakespeare'in oyunlarında bulmak mümkündür. Örneğin, Shakespeare bir intikam trajedisi olarak tanımlanan *Hamlet*'te *The Murder of Gonzago* adlı bir iç oyuna yer verir ve bu oyun ana oyunun doruk noktasına ulaştığı anda Hamlet'in, babasının katilini bulmasına ve trajik gerçeklerin ortaya çıkmasına yardımcı olurken; ana oyunun anlamını güçlendirip beraberinde komik bir rahatlamayı da getirir. Shakespeare karmaşık aşk ilişkilerini ele aldığı *A Midsummer Night's Dreams* (1605) adlı komedisine ise *The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe* başlıklı trajik bir iç oyun eklemiştir. Buna göre, dokuma ustası Bottom arkadaşlarıyla Atina Dükü Theseus ve Amazonlar Kraliçesi Hippolyta'nın düğün töreninde adı geçen bu oyunu sergileyecektir. Pyramus ve Thisbe'nin trajik aşk hikâyesine odaklanan iç oyun, Bottom ve arkadaşları tarafından acıklı bir komedyaya olarak sahnelenir ve ana oyunda trajikomik bir etki yaratır. Aileleri tarafından evlenmelerine izin verilmeyen iki sevgilinin ölümleri ile biten, bu yönüyle de yazarın *Romeo and Juliet* adlı aşk trajedisini hatırlatan Pyramus ve Thisbe'in acıklı aşk trajedisi ana oyunda aileleri tarafından evlenmelerine izin verilmeyen Hermia ve Lysander'ın hikâyesinin bir yorumlayıcısı gibidir. Ancak trajik bir şekilde, ölümle sonuçlanan Pyramus ve Thisbe'nin aşk hikâyesinin aksine ana oyunda sevenler doğaüstü güçler sayesinde kavuşurlar ve oyun mutlu bir sonla biter. Sonuç itibari ile söz konusu oyunlardaki iç oyunlar ana oyunlara yorumlar katarak anlamını güçlendirip amaç doğrultusunda da melez bir yapı kazandırır.

Tür melezlemesi günümüzde sıklıkla postmodern sanat ve edebiyat ile birlikte anılır olmuştur. Edebiyat bağlamında tür melezlemesi özellikle postmodern romanda ön plana çıkarılmıştır. Ancak modernizmi olduğu gibi postmodernizmi de romandaki sürecin çok daha öncesinde farklı boyutları ile yaşayan tiyatrodaki tür melezlemelerine Futürizm, İzlenimcilik, Dadaizm, Simgecilik, Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük gibi çeşitli tarihsel avangard akımların, Absürd ve Epik Tiyatro hareketlerin ortaya çıktığı dönemler olan yirminci yüzyılın başlarında oldukça sık rastlanmaktadır. Bahsi geçen tarihsel avangard akımlar ve tiyatro hareketleri tiyatrodaki postmodern diye nitelendirebileceğimiz eğilimleri postmodernizmin ayrı bir edebî ve kültürel kategori olarak kabul edilmesinden de önce başlatmıştır. Bu öncü hareketlerin savunucuları sanat ve yaşam arasındaki

boşluklara dikkat çekerek, bu boşlukları doldurma çabasına girişmişlerdir. Bu girişimleri neticesinde ortaya dramatik tiyatro estetiğinden kopuşu ifade eden avangard, deneysel ve yenilikçi ürünler çıkmıştır ve bu ürünler tür başta olmak üzere biçim ve içerik açısından oldukça melezlerdir.

Postmodernizm tiyatroda, romanda olduğu kadar çokça tartışılmamıştır. Tiyatro ve postmodernizm arasındaki ilişkiyi araştırdığı *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre* (2008) başlıklı öncü çalışmasında Daniel Jerrigan'ın vurguladığı gibi, bu durumun temel nedeni postmodernizmin tiyatroda romandaki gibi bir standart oluşturamamış olmasıdır.²⁰⁴ Günümüzde ise postmodern tiyatro üzerine kuramsal çalışmaların yazılmasına ve postmodern özellikler barındıran oyunların incelenmesine ağırlık verilmiş ve bu türde çalışmaların sayısı da gitgide artmıştır. Nitekim günümüzde Brecht'in Epik Tiyatrosu'nun postmodern bir okumadan geçirildiği; dans, müzik, şiir ve projeksiyon kullanarak yarattığı yabancılaştırma etkisi tekniğinin postmodernizme özgü bir unsur olarak ele alındığı ve ayrıca Absürd Tiyatro'nun önde gelen yazarlarından Samuel Beckett'in postmodernizme giden süreçte bir geçiş figürü olarak değerlendirildiği görülmektedir. Brecht ve Beckett yanında Tom Stoppard, Howard Barker, Caryl Churchill, Mark Ravenhill, Edward Albee, Tony Kushner ve Sam Shepard gibi oyun yazarlarının da son dönem oyunlarında postmodern unsurlara yer verdikleri bilinmektedir. Bu yenilikçi yazarlar tiyatronun olanaklarını sonuna kadar kullanmış ve türleri melezleyerek oldukça deneysel ve yenilikçi oyunlar ortaya koymuşlardır. Örneğin, İngiliz tiyatrosunun en üretken yazarlarından biri olan Caryl Churchill yeni anlatım yolları bulup çeşitli türleri birbiri ile melezleyerek deneysel ve yenilikçi çok sayıda oyun üretmiştir. Alman oyun yazarı Von Mayenburg'un belirttiği gibi, Churchill "her bir oyununda, yeni türler ve biçimler keşfeder. Daha sonra diğer oyun yazarlarının keşfetmesi için olasılıkları açık bırakarak yeni türleri ve biçimleri bir kenara bırakır ve devam eder"²⁰⁵. Churchill toplumsal cinsiyet rollerini ve sömürgeci toplumu eleştiren *Cloud Nine* (1979), Brecht'ye tekniklere başvurarak ataerkil-kapitalist sistemi eleştiren *Top Girls* (1982) ve iki genç anne vasıtasıyla çarpık bir dünyanın resmini çizen *The Striker* (1994) gibi oyunlarında komik, trajik ve fantastik unsurları birbirleriyle başarılı

²⁰⁴ Daniel Jerrigan "Postmodern Tipping Points", *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, (Ed. Daniel Jerrigan), Cambria Press, Amherst 2008, 12.

²⁰⁵ Von Mayenburg, "She made us raise our game" *The Guardian*, 2008, Erişim tarihi: 21.07.2019. <https://www.theguardian.com/stage/2008/sep/03/carylchurchill.theatre>.

bir şekilde melezlemiş; tür sınırlarını yok edip çağın sorunlarını eleştirel bir dille ortaya dökmüştür.

Avangard ve eklektik yapısıyla dikkat çeken çağdaş dönem tiyatrosunda deneyliliğin bir parçası olarak sıklıkla türler arası melezlemeler yapılmıştır. Türlerle yönelik modern sınıflandırma anlayışının hâkimiyetini sürdürdüğü çağdaş dönemde oyun yazarları seyircilerine tür sistemlerinin yapı bozuma uğratılıp türler arası alışverişlerin çokça yapıldığı, geleneksel ve modern türlerin bir arada kullanıldığı ve çok kültürlü metinlerin üretildiği bir tiyatro anlayışı sunmuştur. Çağdaş oyun yazarları oyunlarında eski türler ile yeni türleri harmanlamış; komik, trajik, absürt, grotesk, gerçeküstücü ve fantastik unsurları birbirleri ile melezlemiş; pek çok türün parodisini yapmış ve klâsik oyunları tür bağlamında yeniden yorumlamışlardır. Büyülü gerçekçilik, belgesel drama, eko-drama ve bilimkurgu gibi yeni melez türlerin ortaya çıktığı çağdaş dönem tiyatrosunda böylelikle biçim ve içerik açısından oldukça renkli ve canlı bir yapı öne çıkarılmıştır. Bu dönemde tiyatro oyununa otobiyografi, roman gibi diğer türlere ait olan unsurların eklenmesi suretiyle melez oyunların çokça üretildiği görülür. Örneğin, kurmaca olanın gerçeği anlatma noktasında yetersiz görüldüğü yirminci yüzyılda gelişmiş olan belgesel tiyatro, sahnede yaşanmış gerçek olaylara dair belgeler sunarak kurgu ve gerçeği iç içe kullanan melez bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Bu türün örneklerini Georg Büchner'in *Danton's Death*'i (1835), Brecht'in *The Life of Galileo*'su (1943), Max Frisch'in *Andorra*'sı (1961), Peter Weiss'in *The Investigation*'ı (1965), Dario Fo'nun *Ulrike Meinhof*'u (1977), Christopher Hampton'ın *Ah! Hollywood*'u ve Arthur Miller'ın *The Crucible*'i (1953) gibi oyunlarda bulabiliriz. Geçmişte yaşanmış önemli olayların gizli kalmış yanlarını açığa çıkarmaya veya onlarla ilgili çıkarımlarda bulunmaya çalışan bu oyunlar kurgu ve politikayı melezleyerek sosyal değişimi hedeflemiştir.

Geleneksel tür sınırlarını sorunsallaştıran ve türlere ait kısıtlamaları ortadan kaldıran çağdaş oyun yazarları, doğası gereği melez olan tiyatroyu daha da melezleştirip, interdisipliner bir boyuta taşımışlardır. Oyunlarında dramatik türler arası alışverişler yapmanın yanı sıra şiir, müzik, dans, opera ve roman gibi çeşitli türlerin unsurlarını da sıklıkla kullanmışlardır.²⁰⁶ Postmodern, deneysel ve avangard uygulamaları ile tiyatroyu renklendiren çağdaş oyun yazarları böylelikle sadece dramatik türler arasındaki sınırları

²⁰⁶ Tiyatro, müzik ve dans ilişkisi sonraki alt başlıkta ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

değil, aynı zamanda tiyatronun roman, biyografi, tarih, müzik, dans, pandomim ve hikâye anlatıcılığı gibi türler ile arasındaki sınırları da belirsizleştirmişlerdir. Bu durum çağdaş oyunların belli bir tür içerisinde değerlendirilmelerinin daha da zorlaşması sonucunu doğurmuştur.

Çağdaş oyun yazarlarının çeşitli türlerin unsurlarına oyunlarında çokça yer vermeleri akla Richard Wagner'ın 'ortak/birleşik sanat yapısı' (gesamtkunstwerk) ve Aleksander Tairov'un 'sentetik tiyatro' (the synthetic theatre) düşüncelerini getirir. 1883 yılında Almanya'nın Leipzig kentinde dünyaya gelen, opera bestecisi ve tiyatro yönetmeni Richard Wagner (1813-1883), karşı-gerçekçi bir tiyatro anlayışını ön plana çıkarmıştır. Müzikal dramları ile bilinen Wagner'a göre, bütün sanatların birlikteliği ideal bir sanat eserinin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Onun sanat eseri fikri müzik, resim, tiyatro, dans, şiir ve ses sanatlarının iç içe geçmesiyle ortaya çıkan bütünlüklü bir sanat eserini ifade eder. İdeal bir sanat eserinin ortak bir çalışmanın ürünü olması gerektiğine inanan Wagner, operayı bu anlamda ideal sanata uyan bir tür olarak değerlendirmiştir.²⁰⁷ 1885 yılında Ukrayna'da dünyaya gelmiş olan Rus tiyatro yönetmeni ve oyuncu Aleksander Tairov'un (1885-1950) sentetik tiyatro düşüncesi tiyatronun bale, sirk, opera, müzikol ve dram türlerinin bir sentezi olması gerektiği fikrine yaslanmıştır. Tairov'a göre tiyatro gerçekçi, doğalcı tiyatro ile biçimsel tiyatronun bir sentezi olmalıdır.²⁰⁸ Her iki öncü isim de tiyatronun diğer sanatlarla ilişkisi içerisinde ortak ve melez bir sanat olarak var olması gerektiğini belirtirken günümüz tiyatro sanatının geldiği boyutu vurgulamıştır.

Çağdaş oyun yazarları parodi, pastiş ve taklit gibi yollara başvurarak farklı sanat türlerine ait unsurları ve tarzları kopyalamışlar veya bir arada kullanmışlardır; böylelikle türler arası melezlemelerde 'metinlerarasılığa' (intertextuality)²⁰⁹ doğru bir geçiş söz konusu olmuştur. Türkçeye 'yansılama' diye çevrilen ve -miş gibi, taklit, benzer ve değiştirilmiş anlamlarına gelen 'para' ile şarkı veya şiir anlamlarına gelen 'ode' sözcüklerinin birleştirilmesinden oluşan parodi, çağdaş oyun yazarlarının başvurduğu

²⁰⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Christopher Innes & Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, 54-56.

²⁰⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., James Roose-Evans, *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, London & New York 1989, 31-35.

²⁰⁹ Kökeni eskiye dayanmakla birlikte postmodernizm ile birlikte popülerleşmiş olan metinlerarasılık, bir metnin kendinden önce yazılmış olan başka metinlere gönderme, alıntılama, direkt alıntı, diyalog, parodi ve pastiş gibi çeşitli yollarla başvurması şeklinde tanımlanır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, Abingdon 2000.

metinlerarasılık yöntemlerinin başında gelmektedir. İlk defa Aristoteles *Poetika*'sında parodiyi taklide dayalı şiiri nitelendirmek için kullanılmıştır. Ona göre parodi destan, trajedi gibi soylu bir türün, şiirsel bir tonda yazılmış bir parçanın gülünç bir taklididir.²¹⁰ Kavram en genel tanımıyla ise “yazınsal bir dizgenin (metin, biçem, basmakalıp söz, tür), tümüyle alaycı ya da eleştirel bir maksat gütmekten, gülünç bir çelişki yaratacak biçimde açıkça gözler önüne serilerek ve dönüştürülerek, oyunsal düzende yeniden yazılması”²¹¹ anlamına gelmektedir. Tanımdan da anlaşıldığı üzere parodi kaynak eserin alaya alınması, gülünçleştirilmesi veya hicivli taklidinin yapılmasını ifade eder.

Çağdaş oyun yazarlarının sıklıkla başvurdukları tür parodisi türler arası bir melezleme ile ortaya çıkmaktadır. Tür parodisi önceden yazılmış olan bir eserin türünün konu, biçem ve karakterler bağlamında yazarın amacı doğrultusunda değiştirilmesi veya dönüştürülmesidir. Bir eserin türünü taklit etmek, tekrar etmek, gülünçleştirmek, alaya almak ve sıradanlaştırmak gibi niyetlerle yapılan tür parodisi geleneksel tür sınırlandırmalarını ve tanımlamalarını alaya alarak ve hicvederek sorunsallaştırır. Örneğin, destan, epik, romans, trajedi gibi ciddi türleri sıradanlaştırıp komikleştirebilir veya kaba güldürü, burlesk gibi komik türleri de ciddileştirebilir. Türlerle ilgili belirlenmiş geleneksel kuralların ihlal edilmesi neticesinde ortaya çıkan eser de tür bağlamında bir uyumsuzluk barındırmasıyla bir tür melezlemesi sunar. Mizahı etkili bir şekilde kullanmasından ve eğlendirmek, güldürmek gibi işlevlerinden dolayı çoğunlukla komedi ile birlikte anılan ve hatta komedinin bir alt-türü olarak da değerlendirilen parodi bu noktada işlevini yitirmiş türlerin yeniden işlevselleştirilmesine ve yeni türlerin oluşmasına olanaklar tanıyarak edebiyatın ve sanatın gelişimine de katkıda bulunur.²¹²

Eski metinlere saldırgan bir tutumla yaklaşarak onları yeniden yorumlayan ve türlerin kurallarını itibarsızlaştıran tür parodisinin örneklerini çağdaş dönem tiyatrosunda çokça görmek mümkündür. Örneğin, savaş sonrası İngiliz tiyatrosunun en üretken oyun

²¹⁰ Aristoteles, *Poetika*, 14. Aristoteles’e göre, ilk kez parodi şiirleri yazan kişi de beşinci yüzyılın sonlarında yaşamış olan Thasoslu Hegemon’dur.

²¹¹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011, 480.

²¹² Ayrıca bkz., Nil Korkut, *Kinds of Parody From the Medieval to the Postmodern*, European University Studies, XIV(449), Peter Lang, Frankfurt 2009, 61-73.

yazarlarından Tom Stoppard (1937-) *The Real Inspector Hound*²¹³ (1961-2) başlıklı absürd oyununda ünlü dedektif romanı yazarı Agatha Christie'nin *Fare Kapanı* (1952) adlı romanını parodileştirmiştir. Polisiye bir komedi olarak da tanımlanan oyunda Stoppard, bir kır evindeki cinayet gizemini Moon ve Birdboot adlı iki tiyatro eleştirmeni yoluyla gülünçleştirmiştir. Yazar dedektiflik türüne özgü bir tarzla sunulan yer, karakter ve olay örgüsü gibi unsurları dönüştürerek dedektiflik türünün parodisini yapmıştır.

Tiyatronun en seçkin isimlerinden biri olan Shakespeare'in oyunlarının çoğu pek çok çağdaş oyun yazarı ve öncü tiyatro topluluğu tarafından uyarlanmış veya parodileştirilmiştir. Örneğin, kaba güldürü ve grotesk oyunların ustası olarak kabul edilen Fransız oyun yazarı Alfred Jarry'nin *King Ubu*'su²¹⁴ (1896) *Macbeth* ve *III. Richard* oyunlarının bir parodisidir. Aziz Çalışlar'a göre, bu oyun “*Macbeth* ve *III. Richard* gibi tarihî oyunların ve tarihsel tragedyaların, tragedya başkahramanlarının çarpıtılarak kabalaştırılmış, grotesk bir parodisi”ni²¹⁵ sunmaktadır. Ortaya çıktığı yıllarda bilindik tiyatro kalıplarını yıkarak burjuva seyircisini şaşırtan *King Ubu*, avangard tiyatronun önemli oyunlarından biridir. Oyunda döneminin açgözlü burjuva insanını eleştiren Jarry komik, absürt, trajik, grotesk, gerçeküstücü ve kaba güldürü unsurlarını birbirleri ile ustaca melezlemiştir. *Macbeth* oyununun bir diğer parodisi ise Türkiye’de Güray Dinçol’un yönetmenliğinde Fiziksel Tiyatro Araştırmaları Topluluğu tarafından yapılmıştır. Topluluk *Şatonun Altında* (2017) başlığıyla yaptıkları parodilerinde grotesk görünümlü iki kirli çamaşırcı karakter kullanmışlar ve kaynak oyunun absürt bir parodisini sunmuşlardır. Bu noktada kanon haline gelmiş klâsik oyunların yapılan parodilerinde konu edinilen özgün eserin seyirci tarafından bilinmesinin parodinin amacının ve türler arası melezlemenin boyutunun anlaşılması açısından oldukça büyük önem taşıdığı özellikle belirtilmelidir.

²¹³ Oyun-içinde-oyun tekniğinin kullanıldığı, tiyatro-sahne-seyirci arasındaki ayrımın yok edildiği oyunun ilk ismi *The Stand-ins*, daha sonra ise *The Critics* olarak değiştirilmiştir. Oyun 1968 yılında *The Real Inspector Hound* ismiyle ilk defa sahnelenmiştir.

²¹⁴ Alfred Jarry'nin *King Ubu*'su gerçeküstücü tiyatronun öncüsü olarak düşünülmektedir ve yazar bu oyunuyla Absürd Tiyatro ve Avangard Tiyatro'nun gelişiminin önünü de açmıştır.

²¹⁵ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, Cilt I, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994, 9.

Çağdaş oyun yazarları klâsik metinleri yapı söküne uğratarak kendi yorumlarına göre yeniden yazarken türler arası melezlemeler yapmışlardır. Yazar Paul Castagino oyun uyarlamalarındaki²¹⁶ melez yapıyı şöyle ifade eder:

*Melez oyunu yaratırken, oyun yazarı malzemenin yazarı olduğu kadar kavramsallaştırıcısı, uyarlayıcısı görevini üstlenir. Yazarlığının yanında, oyun yazarı nadiren yazılı materyallerin tek üreticisidir. Bu, oyun yazarının yeniden üretimi için bir hareket noktası olarak kaynak metnin unsurlarının kullanıldığı, kaldırıldığı veya dönüştürüldüğü klâsik metinlerin uyarlanması bağlamında özellikle geçerlidir; uyarlamada yazma ancak seçim, düzenleme ve oluşturmada oluşan zor bir süreçten sonra başlar. Çoğu zaman, birçok kaynak ve çeviri, ana malzemeyi sağlar. Pek çok oyun yazarı bugün uyarlamayı, tipik bir melez olarak görür; çünkü çeşitli tiyatral ve çağdaş birleşimlerin üst üste gelmesi ve eklenmesi orijinal kaynak metnin yerini alır ya da onu değiştirir. Uyarlama süreci, oyun yazarını tek bir yaratıcı kaynaktan çoğul unsurların yaratıcı yanıtlayıcısı işlevine dönüşmeye zorlar.*²¹⁷

Uyarlamanın, klâsik bir oyunu melez bir yapıda üretme işlemi olduğunu belirten Castagino, yazarın metnin tek üreticisi olmadığını vurgularken değerlendirmede pek çok unsuru eleme süzgecinden geçirdiğini belirtir. Yazarın bu süreçten sonra ortaya koyduğu nihai ürün metinlerarasılığa gönderme yaptığından melezdir. Çünkü neticesinde uyarlama metin orijinal metne çeşitli göndermelerde bulunur. Oyun yazarlarının kaynak eserleri okuyup kendi bakış açılarıyla değerlendirmeleri; neyin kalıp kalmayacağına, ne mesaj vereceklerine karar vermeleri ardından ortaya çıkardıkları uyarlama oyunları çeşitli türlerin unsurlarının bir melezlemesini sunmuştur. Bu noktada yazarın kültürel birikimi, dünya görüşü ve sanat anlayışı devreye girmekle birlikte söz konusu durumlar yazarın başarısında da belirleyici bir rol üstlenmiştir.

²¹⁶ TDK sözlüğünde uyarlama “bir yazın yapıtının yöresel koşullarını göz önüne alarak, uygun değişiklikler yaparak bir dile aktarma, bir türde yazılmış bir yapıtı başka türe aktarma” olarak tanımlanmıştır (TDK, *Türkçe Sözlük*, Erişim tarihi: 15.08.2019. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58f49dbe_eb4d16.96891834). Uyarlama serbest uyarlama, sadık uyarlama ve birebir uyarlama olmak üzere üçe ayrılır. Serbest uyarlama herhangi bir kaynaktan bir olayın, bir fikrin veya bir karakterin alınıp bağımsız bir şekilde işlenmesini ifade eder. Serbest uyarlamada yazar yaptığı uyarlamada kaynağın türüne sadık kalmayıp, türleri istediği şekilde melezleyebilir. Sadık uyarlama kaynağın ruhuna, özüne, anlatımına ve türüne sadık kalarak yapılan uyarlamayı ifade eder. Birebir uyarlama, eserin değişiklik yapılmadan olduğu gibi aktarılması anlamına gelir. Uyarlamalar yapılırken karakter kullanımı, ödünc alma, yeniden yazma, eksiltme ve yorumlama gibi yöntemlere başvurulur (Ayrıntılı bilgi için bkz. Louis Giannetti, “Writing”, *Understanding Movies*, Pearson, Canada 2001, 398-403).

²¹⁷ Paul Castagino, *New Playwriting Strategies: Language and Media in the 21st Century*, Routledge, London, New York 2012, 55.

Euripides'in kaynağı Medea mitine²¹⁸ dayalı *Medea* adlı tragedyası, çağdaş dönemde pek çok oyun yazarı tarafından uyarlanmıştır. Oyun yazarları mitin veya kaynak oyunun farklı unsurlarını ön plana çıkardıkları uyarlamalarında türler arası melezlemelere başvurmuşlardır. Örneğin Amerikalı oyun yazarı Steve Carter *Pecong* (1990) başlıklı Medea uyarlamasında romantik ve trajik unsurları birbirleri ile melezlemiştir. İrlandalı oyun yazarı Marina Carr'ın *By the Bog of Cats* (1998) da tür bakımından melez bir başka uyarlamadır. Medea oyununu günümüz İrlanda toplumuna uyarlamış olan Carr, miti feminist bir bakış açısıyla ele almıştır. *Medea Redux* (1999) adlı uyarlamasında lise öğretmeni tarafından defalarca tecavüze uğramış bir genç kızın hikâyesini anlatan Amerikalı yönetmen ve oyun yazarı Neil Labute de söz konusu uyarlamasında komik ve trajik unsurları birbiriyle melezlemiştir. Ayrıca Alman oyun yazarı Heiner Müller *Medeamaterial* (1992) başlıklı uyarlamasında dramatik monolog, şiir ve dramı melezleyerek yeni bir içerikle *Medea*'yı yorumlamıştır.²¹⁹ Örneklerden de görüldüğü gibi her bir çağdaş oyun yazarı, Media mitini alıp belirledikleri stratejiler doğrultusunda türler arası melezlemeler yaparak çağdaş yorumlar getirmişlerdir.

Tiyatroda türler arası melezlemelerin izini süren bu bölüm sonuç olarak, doğuşundan itibaren melez bir sanat olma özelliği taşıyan tiyatrodan Antik dönemden günümüze türler arası melezlemeleri çeşitli örnekler yardımıyla ortaya koymuştur. Türler dinamik ve değişken bir yapı/oluşum ve eserlere de bireysel bir üretim olarak bakan modern sınıflandırma anlayışını benimseyerek türler arası melezlemelerin, türler yönelik geleneksel bakış açısını savunanların aksine, tiyatro başta olmak üzere edebiyat ve sanat adına bir zenginlik olduğu düşüncesini göstermeyi amaçlamıştır. Tiyatro ve melez ilişkisini araştırmaya devam edecek olan bundan sonraki iki bölümde ise tiyatronun müzik ve dans gibi diğer sanat dalları ve ayrıca teknoloji ile kurduğu ilişki yoluyla ortaya koyduğu melez yapılar açığa çıkarılmaktadır.

²¹⁸ Midia ya da Medeia diye de karşımıza çıkan, Kolhida (Colchis) kralı Ayet (Aites)'in kızı olan Medea Antik Yunan mitolojisinde intikam almak amacıyla çocuklarını öldüren anne figürü olarak yerini almıştır. (Ayrıca bkz., Marianna Pugliese, *Rewriting Medea: Toni Morrison and Liz Lochhea's Postmodern Perspectives*, Universal Publishers Boca Raton, Florida 2013.)

²¹⁹ Oyun ayrıca Antik Latin oyun yazarı Seneca ve İtalyan oyun yazarı Dario Fo tarafından da uyarlanmıştır. İngiliz şair ve yazar Tony Harrison *Medea*'yı bir opera librettosu olarak sahnelemiştir.

2.2. TİYATRO, MÜZİK, DANS VE MELEZLİK

Tiyatro, özü itibarıyla metin ve performans unsurlarının birlikteliğini ihtiva eden melez bir sanattır. Edebiyat, müzik, dans, plastik sanatlar, pandomim, hikâye anlatıcılığı ve resim gibi sanat türlerinin çeşitli unsurlarını melezleyerek bunlardan uyumlu bir birleşim ortaya çıkarır. Doğuşundan bugüne tiyatroyu destekleyen birer güç kaynağı olarak bu sanat türleri tiyatronun gelişimine büyük katkılar sunmuştur. Öncelikle bir yazın türü olarak değerlendirilen tiyatro müziğin ritminden, dansın hareketlerinden, sözlü ve yazılı anlatımın gücünden faydalanmış; kimi zaman geliştiği çağın koşullarını etkilemiş, kimi zaman da bu koşullardan etkilenmiştir. Değişen çağa göre kendini yenileyip zenginleştiren bu sanat, melez olma özelliğini ise hiçbir zaman yitirmemiştir. Bu bölüm sanatın iki güçlü dalı olan müzik ve dans üzerinden tiyatro ve melez ilişkisini açıklamaya odaklanmaktadır. Söz konusu ilişki Antik dönemden günümüze önemli noktaların altı çizilerek ele alınmaktadır.

Tiyatronun melez bir sanat olarak gelişimine katkı sunan sanatlar arasında kuşkusuz müzik ve dans ilk sıralarda gelmektedir. Müzik ve dans doğuşundan itibaren tiyatro ile iç içe olmuştur. İlk çağlarda insanlar doğayla mücadelelerini yeniden canlandırıp anlatılaştırırken bedensel anlatım, dans, ritim ve doğa seslerinin taklidi olan müzik unsurlarını kullanmışlardır ve sonrasında tiyatro sanatının özerk bir sanat olarak gelişmesine öncülük etmişlerdir. Antik dönemden çağdaş döneme tiyatroda müzik ve dans unsurları etkili bir biçimde ve stratejik olarak kullanılmıştır. Müzik ve dans oyun yazarlarının ve yönetmenlerin dünya görüşlerine, kültürlerine ve sanat anlayışlarına göre deneysel uygulamaların bir parçası olarak tiyatro içinde varlık göstermiştir. Bu iki sanat türü Antik dönemden günümüze tiyatronun melezleşmesine katkılar sunarken, her yeni dönemle birlikte tiyatro içindeki varlık sebepleri ve işlevleri de değişmiştir. Örneğin, Antik dönemde eğitime ve eğlendirme misyonuna hizmet etmesi maksadıyla bir eşlikçi olarak tiyatroda kullanılan müzik ve dans ilerleyen zamanlarda politik ve yapıbozucu misyonlar yüklenmiştir.

Tiyatro müziğin ritminden ve dansın hareketlerinden faydalanarak ortaya çıkmış en eski sanatlardan birisidir. Tiyatronun doğuşuna ilişkin ortaya atılan pek çok kuram da bu iki sanat türü ile kurduğu melez ilişkiye işaret eder ki bu kuramların başında ‘Büyük Adam Kuramı’ (The Great Man Theory) ve ‘Dans Kuramı’ (Dance Theory) gelmektedir.

Büyük Adam Kuramı'na göre, tiyatro insan dehasının yaratıcı eylemleri sonucu üretilmiş bir sanattır. Bir başka ifadeyle tiyatro dans, müzik ve hikâye anlatıcılığı gibi alanlarda yetkin olan Antik Yunan insanının bilinçli bir şekilde ürettiği sanatsal bir etkinliktir. Dans Kuramı'na göre ise, tiyatro konuşmadan ziyade tartımlı dans, jimnastik ve hareket unsurlarından gelişmiş; dansçıların öncelikli olarak hayvanların ya da insanların fiziksel hareketlerini taklit edip, zamanla bu taklitlere konuşmalar eklemeleri ile gelişmiştir.²²⁰ Tiyatronun doğuşuna dair farklı durumları ön plana çıkarmış olsalar da her iki kuram tiyatronun, edebiyat, müzik ve dans türleri ile kurduğu yakın ilişkinin, bir diğer ifade ile bu sanat türleri ile yaptığı melezlemenin sonucunda ortaya çıktığı fikrini destekler.

Müzik ve dans Antik Yunan tiyatrosunun iki temel unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik Yunan tiyatrosu “müzikal bir tiyatro”dur²²¹. Araştırmacı yazar Bernhard Zimmermann'a göre, “müzik ve dans Antik Yunan dramının ayrılmaz ikilisidir”²²². Antik Yunan'da günlük yaşamda müzik/şarkı ve konuşma dili arasında yakınlık olduğundan Antik Yunan oyunlarında da bu yakınlık dikkat çeker. Öyle ki şiir dili ile yazılmış oyunlardaki vezinler ritmik ve müzikal nitelikler taşımaktadır.²²³ Her iki tür Antik Yunan'da hem trajedilerde hem de komedilerde sıklıkla yer almıştır. Besteci-şairler olarak bilinen yazarlardan Euripides'in *The Trojan Women*'ı ve *Hecuba*'sı ve Aeschylus'un *The Suppliants*'ı ve *Seven Against Thebes*'i; yaşadığı çağda iyi bir besteci olarak övülen ve oyunlarında müzikal parodilere yer veren Aristofanes'in *The Bird*'ü ve *Peace*'i şarkı, müzik ve dans unsurlarının kullanıldığı oyun örnekleridir. Ayrıca dönemin satir oyunlarında da şarkı söyleyen koroların mevcut olduğu bilinmektedir.

Antik Yunan düşünürü Aristoteles, *Poetika*'da tragedyanın ortaya çıkışını anlatırken tiyatro, müzik ve dans arasındaki ilişkiye yer vermiştir. Aristoteles'e göre, Tanrı Dionysus adına düzenlenen şenliklerde korolar dityhrambos şarkıları söylerlerken, bir yandan da kaba saba hareketler yapıp dans ederlerdi. Zamanla bu şarkıların şiirsel nitelik kazanıp yazıya geçirilmesi ile tragedya, phallus şarkılarından da komedyaya

²²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz., https://catalogue.pearsoned.co.uk/assets/hip/gb/hip_gb_pearsonhighered/samplechapter/0205209823.pdf, 15, Erişim tarihi: 20.08.2019.

²²¹ C. W. Marshall, *The Structure and Performance of Euripides's Helen*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, 4.

²²² Bernhard Zimmermann, *Antik Yunan Komedyaları*, Mitos-Boyut, İstanbul 2017, 41.

²²³ Ayrıca bkz., Elizabeth Hale Winkler, *The Function of Song in Contemporary British Drama*, University of Delaware Press, London & Toronto 1990, 35.

doğmuştur.²²⁴ ‘Tragos’ ve ‘aoide’ sözcüklerinin birleşiminden oluşan tragedya ‘keçi/teke şarkısı’; ‘komos’ ve ‘aoide’ sözcüklerinin birleşiminden oluşan komedyia ‘cümbüş şarkısı’ anlamlarına gelmektedir ki bu isimlendirmelerde de tiyatro ve müzik arasındaki yakın ilişki açıkça görülmektedir.

Aristoteles *Poetika*’sında her tragedyanın kendi niteliğini belirleyen altı ögesi olması gerektiğinin altını çizmiştir. Bunlar öykü (mythos), karakterler (ethe), dil kullanımı (lexis), düşünce (dianoia), görsellik (opsis) ve müzik/şarkıdır (melopoiia). Düşünür, müziği tragedyanın olmazsa olmazlarından biri olarak göstermiştir. Tragedyada müzik bir yandan insanları ahlakî yönden eğitmeye, bir yandan da ruhlarını canlandırıp düşünme yeteneklerini arttırmaya ve kişiliklerini geliştirmeye yardımcı bir unsur olarak var olmuştur. Aristoteles’in vurguladığı gibi, müzik tragedyada bir katarsis aracı işlevi görmüş ve seyircinin anlatılan öyküdeki trajik deneyimi tanımasında yardımcı bir unsur olarak devreye sokulmuştur.²²⁵

Antik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi, Antik Roma tiyatrosunda da müziğin yadsınamaz bir yeri vardır. Yazar Timothy J. Moore’un belirttiği gibi, “müzik (...) Roma tiyatrosunun kalbinde yer alırdı ve müzik olmadan Roma’da tiyatro olmazdı”²²⁶. Müziğin yanı sıra müzik eşliğinde yapılan çeşitli dansların önem arz ettiği Antik Roma tiyatrosunda iki sanat türü de eğitme işlevinden çok eğlendirme işleviyle öne çıkarılmıştır. Eğlenmeyi çok seven Antik Roma insanı için, müzik ve dans unsurları ile bezeli tiyatro bir eğlence aracı olmuştur. Plautus ve Terence gibi Antik Romalı oyun yazarları eserlerinde müzik, ritim, melodi ve dans unsurlarını sıklıkla kullanarak Roma halkını eğlendirmiştir.

Orta Çağ’da dini bir amaç güdülerek kiliselerde sergilenen tiyatro, metin ve müzik arasındaki uyumlu ilişkinin bir üretimi olarak karşımıza çıkar. Orta Çağ tiyatrosunda oyuncular hazır oluncaya kadar sahnede müzik çalmıştır. Orta Çağ oyunlarında oyun bölümleri arasında çalgısal ya da vokal müziklere yer verilmiştir. Çalgısal müzikler profesyonel müzisyenler tarafından icra edilirken, vokal müzikler ise koro çocukları tarafından icra edilmiştir. Orta Çağ’da müzik dramatik etki yaratılarak verilmek istenen ahlaki dersin etkisini güçlendirmek için kullanılmıştır ve oyunlarda yer verilen şarkıların

²²⁴ Aristoteles, *Poetika*, 19.

²²⁵ Aristoteles, *Poetika*, 22-24.

²²⁶ Timothy J. Moore, *Music in Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, 3.

büyük çoğunluğunu da ilahiler oluşturmuştur. Bu dinsel nitelikli şarkılar da melek korusu içinde yer alan kişiler tarafından söylenmiştir. Örneğin, melekler *The Salutation and Conception* başlıklı gizem oyununda ‘Ave Maria’ adlı ilahiye, *The Marriage of Mary and Joseph* başlıklı gizem oyununda ‘Veni Creator’ adlı ilahiye ve *Digby Mary Magdalene* başlıklı gizem oyununun sonunda ‘Te Deum Laudamus’ adlı ilahiye söylemişlerdir. Melekler aynı zamanda trompet ve borular yardımıyla Tanrı’nın emirlerini seyirciye bildirmişlerdir. Orta Çağ tiyatrosunda müzik dramatik amaca hizmet etmek yanında olayın değişimini göstererek bir şekilde seyircisinin dikkatini çekmek, sahneler arasındaki boşlukları doldurarak (örneğin, eylemler arasında ortaya çıkan Cennete gitme veya Cennetten kovulma gibi sahne boşluklarını doldurmak) eylemin ilerlemesine yardımcı olmak ve oyunun ağır havasını hafifletmek gibi amaçlar için de kullanılmıştır.²²⁷

Antik dönem tiyatrosunda insanları eğitime, kişiliklerini geliştirme ve eğlendirme amaçları doğrultusunda kullanılan ve Orta Çağ tiyatrosunda da kutsal bir amaca hizmet eden müzik, Rönesans döneminde oldukça renkli bir içerikle karşımıza çıkmıştır. Tiyatronun halk tiyatrosu ve saray tiyatrosu diye ikiye ayrıldığı Rönesans döneminde opera sanatının doğuşuna ve müzikli oyun kavramı yerine oyun müziği kavramının gelişimine şahit olunmuştur. Rönesans dönemi tiyatrosunda müzik denildiğinde akla gelen ilk isim kuşkusuz Shakespeare’dir. Shakespeare üzerine çalışan önemli isimlerden biri olan Philip Gordon, Shakespeare tiyatrosunda “sahne unsurları, ışık ve pano olmayabilir; ancak müzik vardı”²²⁸ derken; müziğin Shakespeare oyunlarındaki etkin varlığına dikkat çekmiştir. Örneğin, Shakespeare *Hamlet*’te aklını yitiren Ophelia’ya ve *Othello*’da sevdiği adam tarafından öldürülmeden önce Desdemona’ya şarkılar söyletmiştir. Yazarın oyunlarındaki soytarılar, periler, aşağı sınıftan insanlar ve sarhoşlar da şarkılar söyleyen kimselerdir. Gordon gibi, Shakespeare tiyatrosunda müziğin önemli bir yeri olduğuna işaret eden yazar Simon Smith’e göre ise, müzik Shakespeare’in oyunlarında “dramatik anlam oluşturmak için kelimeler ve eylemler ile bir araya gelen çok önemli bir parça”dır²²⁹. Çağın insanının ilgi ve beğenileri doğrultusunda oyunlar

²²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., David N. Klausner, *Vernacular Drama, A Performer’s Guide to Medieval Music*, (Ed. Ross. W. Duffin), Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2000, 253. & Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitapevi Yayınları, İstanbul 2000, 122.

²²⁸ Philip Gordon, “Shakespeare with Music”, *The English Journal*, 31(6), June 1942, (433-438), 433.

²²⁹ Simon Smith, “Shakespeare Oyunlarında Müziği Nasıl Kullandı?”, (Çev. Aslı idil Kaynar), Oggito, Erişim tarihi: 20.08.2019. <https://oggito.com/icerikler/shakespeare-oyunlarinda-muzigi-nasil-kullandi/> 63913

üreten Shakespeare, bir eğlence unsuru olarak tiyatrosunda müziğe ayrıcalıklı bir yer atfetmiş, oyunlarında popüler olan halk müziklerini ve koşukları kullanmıştır. Bunu yaparken kimi zaman onları yeniden bestelemiş ya da onların parodilerini yapmıştır. Bu dönemde ayrıca Thomas Morley, William Bryd gibi popüler bestecilerin tiyatroya hizmet ettiği ve besteci Robert Johnson'ın da Shakespeare'in üyesi olduğu The King's Men adlı tiyatro topluluğu ile çalıştığı bilinmektedir. Buradan da anlaşıldığı üzere, Rönesans döneminde müzik unsuru profesyonellerin desteği alınarak tiyatrodaki etkili bir şekilde kullanılmış, bu uygulamaya ileriki dönemlerde de devam edilmiştir.²³⁰

Shakespeare, oyunlarında müziğin yanı sıra dans türünü de ön plana çıkarmıştır. Yazar, oyunlarında karakterlerine müzik eşliğinde danslar ettirmiştir. Örneğin, üç çiftin evliliği ile biten *A Midsummer Night's Dream* oyununda periler şarkı söyleyip dans ederek çiftleri kutsarlar, yani müzik harmoni oluşturan ve huzur getiren bir unsur olarak kullanılır. *Twelfth Night*'da (1599-1601) Orsino müziği coşkuyla överken, Feste adlı soytarı en güzel ve en hüznü şarkıları söyler. *Pericles, Prince of Tyre*'de (1619) sarayda düzenlenen yarışmada danslar edilirken, *The Tempest*'da (1611) müzikli ve danslı gösteriler yapılır. Shakespeare gibi dönemin pek çok oyun yazarı da seyircisini eğlendirmek niyetiyle dans ve müzik türlerine oyunlarında sıklıkla yer vermiştir.

Çoğunlukla üst sınıftan insanların beğenilerine seslenen Restorasyon dönemi tiyatrosunda müzik ve dans, birer eğlence kaynağı olarak oyunlarda yerlerini almıştır. Genellikle zevksiz oyunların üretildiği Restorasyon dönemi tiyatrosunda bu iki sanat türü seyirciyi eğlendirerek oyunun başarısızlığını maskeleye ve seyircinin ilgisini çekmeye yaramıştır. Bu dönemde ayrıca Duke Tiyatrosu tarafından Shakespeare'in pek çok oyunu müzik eşliğinde yeniden sahnelenmiştir. Restorasyon dönemi müzik ve dans unsurlarının, gösterişli sahne araçlarının olduğu 'maskeli balo' (masque) türünün popülerleşmesine de sahne olmuştur. Süslü dekoru ve kostümleri, eğlenceli müzik ve dansları ile seyircinin gözlerine ve kulaklarına hitap eden maskeli balo Restorasyon döneminde bir saray eğlencesi olarak popülerlik kazanmış ve "bir kusursuzluk imgesi yaratması için tüm türlerin ideal bir birlikteliğini"²³¹ sunmuştur. Sonrasında maskeli balo, melez bir tür olan operanın gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda ise koşuklu operaları ile bilinen,

²³⁰ Ayrıca bkz., Christopher R. Wilson, *Shakespeare's Musical Imagery*, Continuum, London 2011 & Christopher R. Wilson & Michela Calore, *Music in Shakespeare: A Dictionary*, Thoemmes Continuum, London 2005.

²³¹ Akt. Mary Chan, *Music in the Theatre of Ben Jonson*, Oxford University Press, Oxford 1903, 38.

İngiliz oyun yazarı John Gay (1785-1832) akla gelmektedir. *The Beggar's Opera*'sında (1728) duygusal ve satirik şarkılar kullanan Gay, ürettiği hicivli şarkıları ile İngiliz müzikli tiyatro geleneğinin oluşmasına önayak olmuştur. Ayrıca bu dönemde tiyatrodaki hafif havalı ve eğlendirici oyunlar olarak bilinen müzikal komedi türünün gelişimi söz konusu olmuştur. Müzikal komediler de on dokuzuncu yüzyılda ön plana çıkan müzikal tiyatronun²³² doğuşuna öncülük etmiştir. Dramatik anlatımın müzik ve danstan beslendiği melez bir tür olan müzikal tiyatro ise günümüzde oldukça popüler hale gelmiştir.²³³

Müziğin dekoratif amaçlı kullanıldığı ve enstrümantal müziğin ön plana çıkarıldığı on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunda vodvil türüyle müzikal oyunlar popülerlik kazanmıştır. On sekizinci yüzyılda yükselen orta sınıfı eğlendirmek için üretilmiş olan vodvil; diyalog, monolog, pandomim, komedi ve müzik unsurlarını melezleyen bir türdür. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Amerika'da popülerleşen bu tür, çoğunlukla Amerikan kültürü ile özdeşleştirilse de İngiltere'de de vodvil türünde eserler verilmiştir. Ancak İngiltere'de o dönemde özellikle müzikhol kültürünün gelişmesi söz konusu olmakla birlikte dönemin en bilinen müzikholler arasında ise Lambeth'teki Canterbury Müzikholü, Tower Hamlets'teki Wilton Müzikholü ve Drury Lane'daki Middlesex Müzikholü gösterilir. İngiliz kültüründe önemli bir yere sahip olan; şarkı, dans, müzik, akrobasi ve komedi unsurlarının harmanladığı müzikholler son yıllarda ön plana çıkan müzikal tiyatronun gelişiminde önemli bir adım olmuştur.²³⁴

On dokuzuncu yüzyılda öne çıkan bir diğer melez tür olan melodramda da dram, dans ve müzik unsurlarını harmanlamıştır. Melodramda müziğe yer verilmesinin nedeni oyunun duygusal etkisini arttırmak ve oyun için bir arka plan oluştururken seyircide duygusal bir kriz ortaya çıkarmaktır. İngiliz tiyatrosunda melodram olarak nitelendirilebilecek ilk oyun, Thomas Holcroft (1745-1809) tarafından yazılan iki perdelik *A Tale of Mystery*'dir (1802). Melodramı İngiliz seyircisine tanıtan Holcroft, adı

²³² Özdemir Nutku *Gösterim Terimleri Sözlüğü*nde müzikal tiyatroyu, müzikli dram ve müzikli tiyatro olmak üzere iki ayrı başlıkta ele alır. Ona göre, müzikli dram “hem sözlü tiyatronun hem de operanın bazı özelliklerini iç içe kullanan bir oyun türü” iken, müzikli tiyatro “büyük bir kesimi ezgiler ve danslarla gelişen, ama dramatik konuşma ögesini de kullanan tiyatro”dur. (Ayrıca bkz., Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, TDK, Ankara 1983, 93.). Günümüzde ise müzikli dram, müzikli tiyatro, müzikal dram, müzikal komedi, jukebox müzikaller ve dans müzikalleri ‘müzikal’ şeklindeki genel bir başlık altında ifade edilmektedir.

²³³ Curtis Price, “Restoration Theatre Music Restored”, *The Musical Times*, 124(1684), 1983, 344-347.

²³⁴ David M. Sutura, *Vaudeville on the Diamond: Minor League Baseball in Today's Entertainment World*, Rowman & Littlefield, Lanham 2014, 98.

geçen oyununda trajedi ve komedi unsurlarını melezlemenin yanı sıra dans, müzik ve pandomim gibi dönemin popüler performans unsurlarını bir araya getirip ortaya oldukça deneysel bir oyun çıkarmıştır. Sahnelendiği dönemde başarılı bulunan oyunda Holcroft, kullandığı dilin yanı sıra müzik ve jestler yoluyla da anlam üretmiştir.²³⁵ Oyunun aldığı başarının ardından pek çok oyun yazarı on dokuzuncu yüzyılda melodram türünde oyunlar üretmeye başlamıştır. John Walker'ın *The Factory Lad* (1832), Douglas Jerrold'ın *The Rent Day* (1832) ve Tom Taylor'ın *The Serf, or Love Levels All* (1865) örnek olarak gösterebileceğimiz melodram türündeki birkaç oyundur.

Fütürizm, Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi avangard akımların etkili olduğu ve Epik Tiyatro, Vahşet Tiyatrosu ve Absürd Tiyatro gibi öncü tiyatro hareketlerinin baş gösterdiği yirminci yüzyıl tiyatrosunda müzik ve dans unsurları ön plana çıkarılmıştır. Oyun yazarları oyunlarında müzik ve dans unsurlarını geleneksel biçimde kullanmaktan kaçınmış, onları deneysel ve avangard üretimlerinde yeniden yorumlayıp tiyatronun sahne dilini zenginleştirmişlerdir. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan avangard akımlar ve öncü tiyatro hareketleri ile tiyatro bir dönüşüm yaşarken, aynı zamanda müzik ve dans gibi performatif sanatların tiyatrodaki işlevleri ile ilgili yeni görüşler ortaya atılmıştır. Bu noktada Epik Tiyatro'nun kurucusu Brecht'in etkileri üzerinde özellikle durmak gerekir. Oyunlarını üretirken müziğin dilinden yararlanan Brecht, geleneksel tiyatronun seyircinin karakterle empati kurmasına yardımcı bir araç olarak kullandığı müziğin yerine tiyatrosunda özerk bir unsur olarak müziği kullanmıştır.

Epik Tiyatro'da müzik, geleneksel tiyatrodaki gibi sahne ve seyirci arasında duygusal etki yaratmak ve metni pekiştirmek amaçlı yer almamıştır. Aksine seyircinin oyuna duygusal katılımını engellemesi, eleştirel bir tavır kazanmasına yardımcı olması ve metni yorumlaması maksadıyla yer verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda Epik oyunlarda kullanılan müziğin yaydığı duygusal atmosfer oyunun genel atmosferinden oldukça farklı olmuştur; müzik bir anlamda metne karşı bir tavır takınmıştır. Oyunlarında bilinçli olarak birbirlerine zıt durumları sergileyecek şekilde şarkılara ve marşlara yer veren Brecht, oyunlarında müzik unsurunu daha profesyonel ve etkili bir biçimde kullanmanın yollarını aramıştır. Bu amaçla Alman besteciler Kurt Weill (1900-1950) ve Paul Dessau (1894-1979), Avusturyalı besteciler Edmund Meisel (1894-1930) ve Hanns

²³⁵ Felicia Hardison Londré & Margot Berthold, *The History of World Theater: From the English Restoration to the Present*, A&C Black, London 1999, 204-205.

Eissler (1898-1962) gibi isimlerle çalışmıştır. Kuramcı, yabancılaştırma etkisi yaratmak üzere seyirciden sahnede sergilenen oyuna eleştirel bir mesafeden bakmasını istemiştir. Bu yüzden seyirciyi pasif bir konuma sokan müzik anlayışına karşı çıkan Brecht, tiyatrosunda müziğe, seyirciyi oyuna yabancılaştıran bir unsur olarak yer vermiştir. Yabancılaştırıcı bir etki yaratması için koro ve müzisyenleri seyircinin görebileceği bir yerde konumlandıran Brecht'in tiyatrosunda müzik bağımsız bir unsur olarak yerini almıştır.²³⁶

Brecht'in kuramı ve yenilikçi fikirleri sonraki yıllarda pek çok ülkeye yayılmıştır. Brecht'in İngiliz tiyatrosuna etkisi ise kurucusu olduğu Berliner Ensemble tiyatro topluluğunun, kuramcının öldüğü yıl olan 1956'da İngiltere'ye yaptığı ziyaretin ardından gerçekleşmiştir. Brecht'in Epik kuramından etkilenen John Osborne (1929-1994), Arnold Wesker (1932-2016) ve Edward Bond (1934-) gibi isimlerin başını çektiği Öfkeli Genç Kuşak, Epik Tiyatro unsurlarından faydalanarak toplumsal sorunları ele alan politik oyunlar üretmişlerdir. Epik Tiyatro'da seyirciyi oyuna yabancılaştırmak için yer verilen müzik unsuru, Öfkeli Genç Kuşak yazarlarınca da özümseyip etkili bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin, John Osborne dedikoducu yazar geleneğini alaya aldığı *The World of Paul Slickery*'de (1959); Peter Nichols İngiliz sömürgeciliğini ve on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sindeki uyuşturucu savaşlarını eleştirdiği *Poppy*'de (1982); W. H. Auden ve Christopher Isherwood ortak ürettikleri, emperyalizm ve savaş gibi konuları hicvettikleri *The Ascent of F6* (1936) adlı oyunda müziği seyirci ile oyun arasına mesafe koyan ve seyircinin eleştirel bir tutum kazanmasına yardımcı olan bir unsur olarak kullanmıştır.

Vahşet Tiyatrosu'nun kurucusu olarak bilinen Fransız oyun yazarı ve yönetmen Antonin Artaud (1896-1948) da tiyatrosunda müzik ve dans unsurlarından faydalanmış bir isimdir. Kuramcı edebiyat, resim, müzik, dans, pantomim, mimik, mimari, ışık, ritüel, dekor ve oyunculuk gibi çeşitli anlatım araçlarının birbirine eklemlenmesiyle oluşturulacak bütüncül bir sanattan yana tavır takınmıştır. İnsan gırtlğından çıkan her türlü sesi, mekânîk sesleri ve boş sandıklara vurulması sonucu çıkan sesleri tiyatrosunda müzik öğeleri olarak kullanmıştır. Artaud'nun bu anlayışı geliştirmesinde tiyatronun kökenlerinin ritüellere dayandığı inancı etkili olmuştur. Ritüel Köken Kuramı olarak

²³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Bertold Brecht, *Epik Tiyatro*, (Çev. Kamuran Şipal), Can Matbaacılık, İstanbul 2011.

bilinen tiyatro ve ritüel ilişkisi Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nun çekirdeğini oluşturmuştur. Ritüel Köken Kuramı'na göre, tiyatronun kökenlerinde Şaman öğelerinin ve ritüellerin olduğu iddia edilir. Tiyatronun ilkel insanların doğada açıklayamadıkları doğaüstü güçlerle ilişki kurabilmek, onları anlamlandırabilmek ve doğa olaylarına yön verebilmek çabasıyla dinsel-büyüsel amaçlı düzenledikleri; şarkı, müzik, dans ve büyü gibi unsurları öne çıkardıkları törenlerden ve bu törenlerde gerçekleştirdikleri ritüellerden geliştiğine inanılır.²³⁷ Tiyatronun köklerine inmek ve seyirciyi mistik bir etki altında bırakmak isteyen Artaud da tiyatrosunda müzik ve dans unsurlarına bir ritüelin parçasıymış gibi yer vermiştir. Tiyatrosunda seyirciyi rahatsız eden dans ve müzik dili kullanan kuramcı, bu alışılmadık sahne anlayışıyla ardından gelenleri de etkilemeyi başarmıştır.

Yirminci yüzyılda başlayan yenilikçi ve deneysel uygulamalar tiyatro ve sanata yeni bir yön vermiştir. Bu yüzyıl, sanatlar arasındaki sınırların yok sayıldığı ve farklı sanat türlerinin birbirlerinin malzeme ve teknik olanaklarını özgürce kullanabildiği çok disiplinli yapılar sunmuştur. Örneğin, 1960'lı yıllarda Amerikalı sanatçı George Maciunas (1931-1978) öncülüğünde müzik, edebiyat, tiyatro ve farklı görsel sanat unsurlarını harmanlayan melez bir sanat olarak Flüks sanatı gelişmiştir. 1970'lerde müzik, dans, şiir, tiyatro ve video gibi pek çok alanın unsurunu bir arada kullanan performans ya da gösterim sanatı gelişmiştir. Vücudun dramatik anlatımda kimi zaman metin kadar kimi zaman da metinden daha etkili hale geldiği dans tiyatrosu, hareket tiyatrosu ve fiziksel tiyatro da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Sanatlar arası bir çeşitlemenin olduğu bu dönemde çok sayıda melez üretimler karşımıza çıkmaktadır.

Sanatlar arasında sınırların kaybolduğu yirminci yüzyıl tiyatrosunda dikkat çeken bir durum anlatı temelli anlayıştan gösterme temelli anlayışa doğru bir eğilimin söz konusu olmasıdır. Yirminci yüzyılda tiyatrosunda işitsel ve görsel öğeler ile hareket unsuru ön plana çıkarılmıştır. *Postdramatic Theatre* (1999) başlıklı çalışmada Alman tiyatro kuramcısı Hans-Thies Lehmann (1944-), işitsel ve görsel unsurları ön planda tutan yirminci yüzyıl tiyatrosunu 'postdramatik tiyatro' olarak nitelendirmiştir.²³⁸ Lehmann çalışmada 1880'lerde tiyatrodaki bir krizin başladığını, 1900'lara gelindiğinde

²³⁷ Brockett, *Tiyatro Tarihi*, 15-19.

²³⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (Çev. Karen Jürs-Munby), Routledge, London & New York 2006.

geleneksel/dramatik tiyatro estetiğinin bir tarafa itilip yeni bir tiyatro estetiğinin geliştiğini belirtmiştir. Ona göre, yirminci yüzyılda tiyatrodaki metin unsuru diğer tiyatral unsurlarla eşit statüye indirgenmiş ve performans unsuru öne çıkartılmıştır.²³⁹ Lehmann, yirminci yüzyıl oyunlarında nefes, ritim ve bedenin ilkel olarak sözden de önce geldiğinin; bedensellik ve müzikalite unsurlarının yoğun bir şekilde kullanıldığının altını çizmiştir.²⁴⁰ Kuramcıya göre, yirminci yüzyıl tiyatrosunda beden bir anlam taşıyıcı olmaktan çıkıp şok eden, hayranlık uyandıran, huzursuzluk veren ve korku salan; kısaca kendi gerçeğini yaşayan bir yapı olarak var olmuştur.²⁴¹ Müzik ise “yönetmen açısından olduğu kadar, oyuncu açısından da tiyatronun kendine özgü bir yapısı haline gelmiştir”²⁴². Yirminci yüzyıl tiyatrosunda özerk bir unsur olarak kullanılan müzik, Lehmann’a göre tek başına bir ‘alt-metne’ (sub-text) dönüşmüştür.

Yirminci yüzyılda oyun yazarlarının müzik ve dans türleri ile etkileşimi neticesinde ortaya koyduğu melez oyunlara İngiliz oyun yazarı Caryl Churchill’in bir peri masalı türünde yazdığı *The Skriker* (1994) ve Bengal kökenli İngiliz oyun yazarı Tanika Gupta’nın Hint Mujra dansı ve Bollywood filmlerinden etkilenecek yazdığı *Wah! Wah! Girls* (2012) adlı müzikal oyununu örnek olarak gösterebiliriz. Her iki oyun da müzik ve dans unsurlarını etkili bir şekilde kullanması, hareketli ve renkli sahneleri ile hem göze hem de kulağa hitap etmiştir. Tiyatrosunda kullandığı dil ile kendi dans ve müziğini üreten, bir anlamda sözcükleri dans ve müziği kucaklar bir biçimde kullanan Churchill, Libby Worth’e göre, *The Skriker* oyununda müzik ve dans unsurlarına çizgisel anlatımı içerisinde uzamları daha açık tutmak, çizgisel anlatımı kesmek için yer vermiştir.²⁴³ Tanika Gupta ise *Wah! Wah! Girls* oyununda İngiliz tiyatro ana akımı ile Bollywood tarzı müzikal unsurları birleştirerek İngiliz sahnesini renkli bir gösteri alanına dönüştürmekle birlikte kültürlerarası bir yapı sunmuştur. Bu noktada ayrıca yirminci yüzyılda müzik ve dans unsurlarını öne çıkaran müzikal tiyatronun endüstrileşmiş olduğunun da göze çarptığını belirtmek gerekir. Özellikle 1980’lerden sonra müzikal tiyatro büyük bir ivme

²³⁹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 1-52.

²⁴⁰ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 145.

²⁴¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 95-96.

²⁴² Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 91.

²⁴³ Libby Worth, “On Text And Dance: New Questions and New Forms”, *The Cambridge Companion To Caryl Churchill* (Ed. Elaine Aston & Elin Diamond), Cambridge University Press, Cambridge 2009, (71-88), 81.

kazanıp önemli bir ticaret kapısı haline gelmiştir. *Les Misérables* (1985), *The Phantom of Opera* (1986), *Mamma Mia* (1999), ve *Matilda* (2011) öne çıkan müzikal oyunlardır.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde gelişen sömürge sonrası tiyatrodaki da müzik ve dans unsurları öne çıkmaktadır. Sömürge sonrası oyun yazarları müzik ve dans gibi yerel kültür unsurlarına oyunlarında bir kimlik belirteci olarak yer vermişlerdir ve bu unsurlar “dayanışmanın, direncin ya da hatta varlığın sesli bir ifadesi”²⁴⁴ olmuştur. Oyun yazarları sömürgeleştirilmiş toplumlarının geleneksel müziklerini ve danslarını komünal bir birlik duygusu yaratmak, kimlik bilinci oluşturmak ve kültürel miraslarını gelecek nesillere aktarmak adına oyunlarında kullanmışlardır. Bu bağlamda siyasal ve toplumsal bir silah ve bir direniş aracı olarak tiyatro kültürlerarası bir nitelik de kazanmıştır. Oyun yazarları yerel müzik ve dans unsurlarını kimi zaman saf halleri ile sunarlarken, kimi zaman da Batı’ya ait müzik ve dans unsurları ile melezleyip sunmuşlardır. Buradaki temel amaç toplumlarına sömürgeleştirilmeden önceki kültürlerini hatırlatmak ve egemen Batı geleneğini reddedip yıkmaktır.²⁴⁵ Örneğin, sömürülen Afrika halkının geleceği için çalışan Nobel ödüllü ilk Afrikalı oyun yazarı olma unvanına sahip Wole Soyinka (1934-), *Kongi’s Harvest* (1965), *The Road* (1965), *A Dance of the Forests* (1963) ve *Death and the King’s Horseman* (1975) başlıklı oyunlarında yerel kültürüne ait mim, müzik ve dans unsurlarına yer vererek güçlü bir direniş örneği sergilemiştir. Wole Soyinka gibi pek çok oyun yazarı da aynı yolu izleyerek baskıcı kültüre karşı direniş göstermişler, sömürülen kültürlerini ve kimliklerini korumaya çalışmışlardır.

Doğuşundan itibaren tiyatro ile iç içe olan ve onun melez yapısına katkılar sunan müzik ve dans, örneklerle de sunulmuş olduğu üzere farklı işlevlerle oyunlara adapte edilmiştir. Tiyatronun gösteri yönünü zenginleştirmesine olanaklar sunan müzik ve dansın günümüzde tiyatrodaki önemi artmakla birlikte işlevselliği de artmıştır. Sanatlar sınırların ortadan kalktığı günümüzde bir gösteri sanatına dönüşen tiyatro müzik ve dans başta olmak üzere çeşitli unsurları deneysel ve yenilikçi çalışmalarında kullanmaya devam etmektedir. Görünen o ki geçmişten bugüne müzik ve dans türleri ile etkileşim halinde olan tiyatro gelecekte de bu etkileşimi devam ettirecektir.

²⁴⁴ H. Gilbert & J. Tompkins, *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Routledge. London & New York, 1996, 194.

²⁴⁵ Gilbert & Tompkins, *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, 193-203.

2.3. TİYATRO, TEKNOLOJİ VE MELEZLİK

Dilsel-yazınsal unsurlarla görsel-işitsel unsurları melezleyip seyircisine bir bütün olarak sunan tiyatro, performans noktasında her dönemin teknolojinin gücünden yararlanmış ve değişen zamana ve koşullara her zaman uyum sağlayabilmiştir. Antik dönemden günümüze değin insanlar dramatik ve estetik bağlamda teknolojinin taşıdığı gücün ayırıcılığına olup teknolojik gelişmelere karşı pragmatist bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Tiyatro ve teknoloji etkileşimi üzerine yaptığı çalışmalarıyla bilinen Amerikalı senaryo yazarı Michael J. Arndt'a göre,

*tiyatro her zaman yapım içindeki temsili geliştirmek uğruna zamanının en son teknolojik imkânlarını kullanmıştır. Erken dönem Deus-ex-machina'dan esnaf loncalarının üretimi Orta Çağ tören arabalarına, resimde perspektifin gelişimine ve on altıncı yüzyıl İtalyan sahnesinde kullanılan mekânîk araçlara, benzinin, takiben de elektriğin ve ışık efektlerinin bulunuşuna, ışık, ses ve sahne değişimlerini kontrol etmesi noktasında bilgisayarın modern kullanımına kadar teknoloji akla hayale sığmaz görsel ve işitsel efektler yaratacak biçimde kullanılmıştır.*²⁴⁶

Arndt'ın belirttiği gibi, tiyatro daima zamanının teknolojisiyle uyum içinde gelişmeler göstermiştir. İlkel teknolojinin hâkim olduğu Antik dönemden internet teknolojisinin hâkimiyet kurduğu günümüze değin teknoloji ve tiyatro etkileşimiyle sahnede pek çok ilke imza atılmıştır. Geçmişten günümüze tiyatro-teknoloji etkileşimi gelişmelerin zamana bağlı ve birikimli olmasından dolayı aşamalı olarak gerçekleşmiş ve internet çağına gelinceye kadar tiyatro performans noktasında teknolojik unsurları kendisine adapte edip oldukça deneysel ve yenilikçi bir yapıyla karşımıza çıkmıştır.

Tiyatro ve teknoloji etkileşimi bağlamında oluşan melez yapı günümüzde medyalararasılık kavramıyla karşılanmaktadır. Medyalararasılık kavramını açıklamaya geçmeden önce medya kavramının ne olduğunu açıklamak lazım gelir. 'Orta, ortada duran, ortada bulunan, arada bulunan, aracılık eden, orta karar, tarafsız ve ayrışmamış' anlamlarına gelen Latince 'medium' kelimesinden türetilmiş olan medya, bugün büyük çoğunlukla gazete, radyo ve televizyon gibi yazılı ve sözlü kitle iletişim araçlarını karşılar nitelikte kullanılarak ve genellikle basınla ilişkilendirilerek dar bir anlam alanına hapsedilmiştir. Ancak medya bundan daha fazlasını ifade etmektedir. En genel tanımıyla medya, gönderici ve alıcı arasındaki herhangi bir türden iletişimi sağlayan araçların her

²⁴⁶ Michael J. Arndt, "Theatre at the Centre of the Core", *Technology as a Lever in Theatre Pedagogy*, (Ed. Stephen A. Schrum), (65–84), Peter Lang, New York 1999, 66.

biridir. “Bilginin saklanması, işlenmesine, aktarılmasına ve yayılmasına hizmet eden araçlar, ortamlar ve/ya da yollar”dır²⁴⁷. Medya kavramı bilgiyi saklamak, aktarmak ve sunmak gibi işlevler yüklenen birer taşıyıcı ve aktarıcı teknik kanallar olarak eski çağlarda mağara duvarlarına yapılan çizimlerden kil tabletler, resim, edebiyat, heykel, gazete, kitap, fotoğraf, telefon, film, televizyon, radyo, ses bantları, video, CD, DVD, bilgisayar ve internete kadar her türlü ortamı niteler. Tiyatro da bilgiyi işleyerek yayılmasına hizmet eden ve bu şekilde zamansal-mekânsal sınırları aşan bir sanat olarak bir medyadır, yani bir iletim aracıdır. Medyaları sahip oldukları teknik donanımlara ve olanaklara göre sınıflandıran Alman kuramcı Werner Faulstich’e göre tiyatro, üretimi sırasında teknik bir araca gereksinim duymayan birincil bir medyadır.²⁴⁸

Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasının ardından on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında hayatımıza giren medya kavramına nazaran daha güncel olan ve çok kısa bir geçmişi olan medyalararasılık ise çeşitli bilim dallarında farklı yaklaşımlarla ve bağlamlarla ele alınan bir kavramdır. Çoğunlukla medya çalışmalarında karşımıza çıkan kavram, Türkçeye medya etkileşimi, etkileşimli medya, ortamlararasılık, araçlararasılık ve ara-aracılık gibi çeşitli şekillerde çevrilmiştir. Samuel Taylor Coleridge kimya alanında ‘ara, aracı’ anlamlarında kullanılan ‘intermedium’ kavramını edebiyat alanında kullanılmak üzere 1800’li yıllarda ödünç almıştır. Coleridge ‘Lecture III: Spenser’ başlıklı makalesinde kavramı, farklı medyaların melezlenmesi anlamından ziyade anlatsal bir özellik olarak alegoriyi tanımlamak için kullanmıştır.²⁴⁹ Sonrasında Flüks hareketi sanatçısı Alman Dick Higgins, 1965 yılında kavramı “belli bir türe yerleştirilemeyen sanatsal melez ürünleri”²⁵⁰ tanımlamak amacıyla ilk defa kullanmıştır. Higgins medyalararasılıkla, iki ya da daha fazla sanat biçiminin veya medyanın bir araya gelmesini veya kaynaşmasını, birden fazla medya arasında olma durumunu kastetmiştir.

²⁴⁷ Ersel Kayaoğlu, *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*, Selenge Yayınları, İstanbul 2009, 17.

²⁴⁸ Akt. Kayaoğlu, *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*, 33-34. Faulstich medyaları dörde ayırır. Ona göre, doğrudan iletişim kuran medyalar olarak değerlendirdiği birincil medyalar, yani insan medyaları tiyatro yanında adak töreni, peygamber, büyücü, dans, şaman, rahip, lokman hekim, falcı, öykü anlatıcı, şarkıcı, dalkavuk ve tellal gibi unsurları içerir. Yazı ve baskı gibi teknik unsurları kullanan ikincil medyalar kitap, gazete, dergi, takvim, mektup, el ilanı ve afiş gibi basılı malzemeleri içerir. Teknolojiyi kullanan üçüncül medyalar radyo, plak, film, televizyon, telefon, video, fotoğraf, faks ve cep telefonu gibi elektronik malzemeleri içerir. Son olarak dördüncül medyalara ise dijital medyalar, internet, e- postalar ve sosyal medya ağları dâhil edilir.

²⁴⁹ Akt., Gabriele Rippl, “Introduction”, *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*, De Gruyter, Boston 2015, 10.

²⁵⁰ Akt., Kayaoğlu, *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*, 40.

Yazar soyut şiir, posta sanatı, görsel roman, nesne şiir, ses şiir, aksiyon müziği, oluşumlar, dans tiyatrosu, bilim sanatı, nesne müziği, kavramsal sanat ve grafik müzik notaları gibi çeşitli melez türleri nitelendirmek için bu kavramı önermiştir.²⁵¹ Medyalararası, günümüzde Higgins'in önerdiği anlamdan biraz uzaklaşıp anlam alanını daha da genişleterek "bir medyadan fazlasını içeren herhangi bir olguya ya da orijinal olarak bir medya kabul edilen herhangi bir şeye uygulanabilen esnek bir sıfat"²⁵² olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Günümüzde teknolojik gelişmelerin hızına yetişmek oldukça zordur. Hızlı gelişmeler medyaların sunuluş ve işleyişinde de değişmelere yol açmakla birlikte bilgilerin tek tek medyalar yerine medya örüntüleri ile sunulmasına ve bunun sonucu olarak medyalar arasındaki sınırların bulanıklaşmasına neden olmaktadır. Teknolojik gelişmelerin büyük bir ivme kazandığı yirminci yüzyılda sanatlar ve medyalar arasındaki sınırlar da geçerliliğini yitirmiş, medya ve sanat ayrımı yapaylaşmıştır. Yazar Chiel Kattenbelt'in de vurguladığı gibi, bu durum teknoloji çağında Shakespeare'in 'dünya bir sahnedir' metaforunun gerçeğe dönüştüğü anlamına gelmektedir.²⁵³ Çünkü medya kültürünün egemenliğindeki dünyamızda gerçek ve sanal birbirine karışmıştır. Gelişen teknoloji insanların yaşam biçimlerinden, toplumsal ve siyasal hareketlere kadar her alanda etkisini göstermiştir. Teknoloji insanların yaşamlarını etkileyip değiştirirken hikâye anlatma ve algılama biçimlerini değiştirmiş ve sanatı da etkilemiştir. Ayrımların ortadan kalkması ve türler arası sınırların bulanıklaşmasından dolayı disiplinlerarası çalışmalar üretilmiş, sanatların ve medyaların saf olma durumunun bir yanılsama olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Sanatlar ve medyalar kimi zaman birbirlerine yaklaşmışlar, kimi zaman birbirleri ile iç içe geçmişler, kimi zaman da birbirlerini dönüşüme uğratmışlardır. Bunu yaparken de birbirinin araç ve yöntemlerini yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Bu noktada sanat, bilim ve teknolojinin ortak üretimi olan yeni melez türler ve biçimler ortaya çıkmıştır. Söz konusu bu üretimler de medyalararası olarak nitelendirilmiştir.

²⁵¹ Dick Higgins, Erişim tarihi: 17.11.2019. <https://archive.ica.art/whats-on/intermediality-exploring-relationships-art>

²⁵² Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam & Atlanta, 1999, 40.

²⁵³ Chiel Kattenbelt, "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality", *Intermediality in Theatre and Performance*, (Ed. Freda Chapple & Chiel Kattenbelt), 29-39, Rodopi, Amsterdam & New York 2006, 38.

Medyalararasılık kavramı güncel bir kavram olmakla birlikte oldukça tartışmalıdır da. Kavramın birbirinden farklı pek çok tanımı mevcuttur. Kimi zaman kavram için kesin sınırlar çizilmiş, kimi zaman şemsiye bir kavram olarak seçilip genel ve muğlak tanımlamalarla geçirilmiştir. Tüm bu farklılıklara rağmen fikir birliği edilen konu kavramın medyalar arasındaki etkileşimle ortaya çıkan melez yapıyı karşılamaıdır. Sanat ve medya etkileşimi bağlamında medyalararasılık estetik bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Çoğunlukla medya çalışmalarında öne çıkarılan medyalararasılık en genel tanımıyla “medyalar arasındaki teması, medyaların birlikteliğini, farklı medyaların estetik anlamda birleşmesini ya da birbirini karşılıklı olarak etkilemesini”²⁵⁴ ifade eder. Medyalararasılık kavramını tanımlamaya çalışan pek çok isim de kavramın içerdiği melez yapıyı vurgulamaya yönelmiştir. Örneğin, yazar Piotr Woycicki’ye göre, medyalararasılık “sadece teknolojik bir olgu değildir, aynı zamanda farklı algılama şekillerine ilham veren tarzlar ortaya çıkaran formların ve geleneklerin melezliğiyle de ilgilidir”²⁵⁵. Yazar Werner Wolf’a göre medyalararasılık, konvansiyonel anlamda farklı olduğu kabul edilmiş en az iki ortam ya da iletişim medyasının bir yapıtta bir araya getirilmesi anlamına gelir.²⁵⁶ Buna göre, bir edebiyat eserine bir filmin veya müziğin dâhil edilmesi, bir tiyatro yapıtında yer yer şarkılara yer verilmesi, resimli öykü veya bir romanın filme uyarlanması gibi medyaların yan yana bulunması ya da bir birliktelik oluşturmaı için uyumlu bir şekilde bir araya gelmesi gibi çeşitli durumlar medyalararası olarak değerlendirilir.

Medyalararasılık kavramını edebiyat alanında tartışmaya açan isim Irina O. Rajewsky’dir. Rajewsky, medyalararasılığın ilk ortaya çıktığında şemsiye bir kavram olduğunu; zaman içinde medya çalışmaları, bilimsel ve edebî çalışmalar, sosyoloji ve sanat tarihi gibi disiplinlerin içerisine entegre edildiğini ve bunun doğal bir sonucu olarak da farklı yorumlara tabi tutulduğunu iddia eder. Rajewsky medyalararasılık kavramının tanımlanmasında genel bir uzlaşma olmadığını altını çizerek. Medyalararasılığı medyalar arasındaki ilişkilere, medyalar arasındaki etkileşimlere ve medyaların birbirlerinin alanına girmelerine gönderme yapan bir kavram olarak tanımlar.²⁵⁷ Rajewsky ‘medya

²⁵⁴ Kayaoğlu, *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*, 104-105.

²⁵⁵ Piotr Woycicki, *Postcinematic Theatre and Performance*, Palgrave, London 2004, 1.

²⁵⁶ Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, 41.

²⁵⁷ Irina O. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, And Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, 6, 2005, (44-56), 44.

değişimi' (medial transposition), 'medya kombinasyonu' (media combination) ve 'medyalararası göndermeler' (intermedial references) olmak üzere üç kategoriden bahseder. Yazar medya değişimi ile önceden var olan malzemenin ya da medyanın başka biçimlerde işlenip seyirciye sunulmasını, bir başka ifade ile kaynak malzemenin başka bir medyaya aktarılmasını kasteder. Örneğin, film uyarlamaları, edebiyat uyarlamaları ve romanlaştırma bu kategori içerisinde yer alır. Yazar en az iki medyanın ayırt edilebilir şekilde birleşimine medya kombinasyonu der. Ona göre opera, film, tiyatro, performans, tezhip, bilgisayar, çizgi roman ve karikatür gibi 'karma medya' (mixed media) veya 'çoklu medya' (multiple media) unsurları bu kategorinin içine girer. Medyalararası göndermeler ise kendi medyasına özgü araçları kullanan bir medya ürününün bir başka medya ürününün sistemine göndermeler yapması anlamına gelir. Örneğin, edebî bir metinde yakınlaştırma, karartma, vs. gibi film tekniklerinin taklit edilmesi, film içinde resme veya resim içinde fotoğrafa yapılan göndermeler bu kategoriyi örnekendirir. Medyalararası göndermelerin medya kombinasyonundan farkı ise bir medya ürününün kendi medyasına özgü araçları veya unsurları kullanması yerine, o araçları veya unsurları taklit etmesinin veya onlara öykünmesinin söz konusu olmasıdır. Son olarak Rajewsky bu üç kategorinin birbiri ile ilişkili veya etkileşimli olduğunun altını çizerek²⁵⁸ Rajewsky'nın yaptığı kategorileştirme edebî veya sanatsal bir çalışma üzerinden medyalararası ilişkilerin boyutlarını belirlemek açısından konu üzerine çalışanlara oldukça faydalı bilgiler ve yöntemler sunmakla birlikte oldukça da işlevseldir.

1990'lı yıllarda hayatımıza giren medyalararasılık kavramı tiyatro çalışmalarında ise henüz yeni yeni tartışılmaktadır. Kavram her ne kadar tiyatro alanına yeni girmiş olsa da tiyatronun ilk ortaya çıktığından bu yana medyalararası bir sanat olduğu düşüncesi uzmanlar tarafından sıklıkla dile getirilir. Tiyatro yazı, ses ve müzik gibi ortamları içinde barındıran; yani dilsel-yazınsal ve performatif araçları birbirleriyle kaynaştıran medyalararası bir sanattır. Oyunun sergilenmesi sırasında medyalar hiyerarşik bir düzen olmaksızın performansın sembiyotik unsurları olarak bir araya gelip homojen bir yapı oluşturmaktadır. Alman tiyatrocusu Peter M. Boenisch, tiyatronun orijinal ortamları homojen bir şekilde sunması itibarıyla "en başından beri gerçek bir medyalararası sanat

²⁵⁸ Rajewsky, 51-52.

biçimi”²⁵⁹ olduğunu söyler. Medya ve performans araştırmacısı Philip Auslander da Boenisch gibi tiyatroyu hâlihazırda medyalararası bir sanat olarak görüp performans unsurunun tiyatronun kendi teknolojisi olduğunu vurgular.²⁶⁰ Ona göre tiyatro performans noktasında çeşitli malzemeleri, ortamları, göstergeleri ve pek çok sanat biçimlerini bir arada kullanıp bunu bir bütün olarak seyircisine sunmaktadır. Alman medya araştırmacısı Lars Elleström tiyatroyu farklı maddi arabirimlerden oluşup hem göze hem de kulağa hitap eden, her türlü göstergeyi kullanarak anlam üreten, tarihî ve kültürel kalıpların ve estetik standartların sınırları dışına çıkabilen karmaşık bir ortam olarak değerlendirir. Ona göre, tiyatro “bir dizi temel ve nitelikli medyayı bir araya getirip kaynaştırmasından dolayı çok türlü ve aynı zamanda medyalararası nitelikli bir medya”dır²⁶¹. Tiyatronun medyalararası bir sanat olduğunu yüksek sesle dile getiren isimlerin başında gelen Freda Chapple ve Chiel Kattenbelt de editörlüğünü yaptıkları *Intermediality in Theatre and Performance* (2006) başlıklı öncü çalışmada tiyatroyu “tüm sanat ve medyaları kaynaştıran bir hipermedya ve bir medyalararasılık sahnesi”²⁶² olarak tanıtır. İkili, tiyatronun oyuncu ve seyirci arasında kalan bir buluşma alanı olduğunu ve belli bir zamanda gerçekleşen performansın içinde çeşitli medyaları kaynaştırarak seyircisine sunduğunu ve böylelikle seyirciyi farklı gerçekliklerle baş başa bıraktığını belirtir.²⁶³ Anlaşıldığı üzere tiyatroyu medyalararası bir sanat olarak tanımlayan her bir isim bu tanımlamayı yaparken tiyatronun icrasında hâlihazırda medyaları melez bir yapıda kaynaştırdığını belirterek tiyatronun özüne gönderme yapmışlardır.

Dilsel-yazınsal ve performatif unsurların ortak üretim alanında yer alan tiyatro sayfa üzerinde düşünüldüğünde ‘tek ortamlı’ (monomedial) iken; görsellik, kinetik duyarlık, yakınlık-uzaklık, aura, uzamsallık ve benzeri algı uyarımları gibi sahnede anlam üreten her türlü performatif unsurun için içine girmesiyle medya etkileşimlerine açık ve ‘çok ortamlı’ (multimedial) bir sanat olarak ortaya çıkar.²⁶⁴ Tiyatro kendi doğal süreci

²⁵⁹ Peter M. Boenisch, “Comedia Electronica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre.” *Theatre Research International*, 28(1), (34-45), 2003, 35.

²⁶⁰ Philip Auslander, “Live and Technologically Mediated Performance”, *The Cambridge Companion to Performance Studies*, (Ed. Tracy C. Davis, Cambridge University Press, Cambridge 2008, 107-119.

²⁶¹ Lars Elleström, “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, *Media Borders, Mediality and Intermediality*, (Ed. Lars Elleström), Palgrave, London 2010, 29.

²⁶² Freda Chapple & Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam & Atlanta 1999, 32.

²⁶³ Chapple & Kattenbelt, 12.

²⁶⁴ Claudia Georgi, *Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance*, De Gruyter, Berlin 2014, 48.

içerisinde dans, müzik, mimari ve görsel sahne tasarımları ile birlikte film klipleri, fotoğraf, video ve hologram gibi çeşitli medyaları birleştirip seyircisine kompozit bir yapıda sunar. Tiyatro medyalararası bir sanat olarak medya değişimi yoluyla bir filmin tiyatroya uyarlanması veya bir tiyatro oyununun filme uyarlanması örneklerinde olduğu gibi başka medyalarla alışveriş içerisinde olabileceği gibi medyalararası göndermeler yoluyla montaj gibi sinema tekniklerine başvurarak başka medya unsurlarını ve yöntemlerini kullanmakta ya da onları taklit edebilmektedir.

Tiyatronun medyalararası bir sanat olduğunu ifade ederken ‘çoklu medya tiyatrosu’ (multimedia theatre) ve ‘medyalararası tiyatro’ (intermedial theatre) şeklinde yapılan ayrıma ve bu ayrımındaki yanılgıya özellikle dikkat çekmek gerekir. Buna göre, bir temsil içerisinde medyaların ayırt edilebilir bir şekilde bulunmasını çoklu medya tiyatrosu ve medyaların tam bir sentezini veya birleşimini medyalararası tiyatro diye değerlendirmeye yönelik bir eğilim mevcuttur. Ancak tiyatronun özü itibarıyla melez bir sanat olması, yani çeşitli unsurları veya medyaları homojen bir şekilde bir araya getirme gücüne sahip olması gerçeğinden hareketle bu ayrım oldukça sorunlu görülür. Nitekim yazar Claudia Georgi *Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance* (2014) başlıklı çalışmasında bu sorunlu durumu ayrıntılı olarak analiz eder. Georgi bu tür bir ayrımın güvenilir kriterlere dayanmadığını, böyle bir ayrıma gidildiği taktirde medyalararasılığın kapsadığı medya kombinasyonunun ve medyalararası göndermelerin medyalararası olmaktan çıkacağını belirtir. Yazar analizini daha da derinleştirerek medyalararasılığın farklı medyaların birbirinden ayrılmaz bir biçimde birleşimi olarak kabul edildiğinde bu tanımlamanın medyalar arasındaki sınırların tamamen erimesinden ve medya unsurlarının artık ayırt edilebilir şekilde görülmemesinden dolayı ortaya çıkan ürünün medyalararası olmaktan ziyade yeni bir medya olarak ortaya çıkacağını altını çizer.²⁶⁵ Yazar Mark Crossley de çoklu medya tiyatrosu ve medyalararası tiyatro ayrımından kaçınan Georgi ile benzer görüşleri paylaşır. *Intermedial Theatre* başlıklı çalışmasında çoklu medya tiyatrosunu medyalararası olarak değerlendirir. Ona göre, tiyatrodaki medyalararasılık yeni bir kavram değildir. Tiyatro hipermedya özelliğinden dolayı her dönem teknoloji ile iç içe olmuş ve

²⁶⁵ Georgi, *Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance*, 38-44.

her türlü medya unsurundan yararlanmıştır.²⁶⁶ Her iki ismin de üzerinde durduğu gibi tiyatronun doğası gereği her türlü medyayı görünür bir şekilde tek bir ortamda melezleyip bir bütün olarak sunmasından dolayı birden fazla medya içeren her türlü tiyatro temsilini medyalararası olarak kabul etmek gerekir ki bu tiyatronun özünün gereğidir. Bu noktada canlı bir performans içinde kayıtlı medyanın baskın kullanılıp kullanılmamasının ya da bir araç olarak kullanılmasının gibi durumlar tiyatronun medyalararası olma özelliğini etkileyemez.

Dinamik bir sanat olan tiyatro, çağlar boyunca pek çok teknolojik unsuru bünyesine katıp dönüşüme uğramıştır. Tiyatro teknolojinin verdiği olanaklarla her çağda sahne, ışık, ses, dekor ve kostüm başta olmak üzere teknik ve estetik açılardan yeni temsil imkânları bulmuştur. Özellikle yirminci yüzyılda hızlı bir ivme kazanan teknolojik gelişmelerin katkılarıyla ortaya çıkan pek çok medyayı da kendi bünyesine dâhil edip sahne için hayal bile edilemeyen boyutlarda yenilikler getirmiştir. Yazar Danijela Kulezic-Wilson'ın da vurguladığı gibi, tiyatro günümüzde müzik ve dans gibi işitsel ve görsel sanatların unsurlarını kullanmanın yanı sıra gelişmiş teknolojinin olanaklarından da yoğun bir biçimde yararlanmasını bilmiştir. Wilson'a göre, "müzik, dans, ritüel ve konuşulan sözcük Antik Yunan tiyatrosunun esası ise aynı şekilde müzik, dans, görsel sanatlar, film ve elektronik medya da günümüzde çağdaş tiyatronun meşru bileşenleridir"²⁶⁷. Antik dönemden bugüne aşamalı bir ilerlemenin sonucu gelişen teknoloji tiyatroya pek çok imkân sunarak performans unsurunun zenginleşmesine yardımcı olmuştur. Günümüz teknolojisinin geldiği son noktada ise tiyatrodaki Hologram, Skype ve video gibi teknolojiler ile Twitter gibi sosyal medya unsurlarının başarılı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Bir araç, bir teknik olarak teknolojinin tiyatrodaki kullanımını, tiyatronun ortaya çıktığı Antik döneme kadar götürmek gerekir. Bu noktada tiyatrodaki ilk akla gelen teknoloji ise 'Makineden Tanrı' anlamına gelen 'Deus ex Machina' olacaktır. Euripides tarafından geliştirildiği düşünülen Deus ex Machina, Antik oyunlarda olaylar karmaşık hale gelip amaçlanan ahlakî sonuç elde edilemediğinde devreye sokulan mekânîk bir

²⁶⁶ Mark Crossley, "Thetare (and You) as Medium and Intermedium", *Intermedial Theatre: Principles and Practices*, (Ed. Mark Crossley), Red Globe Press, London 2019, 23.

²⁶⁷ Danijela Kulezic-Wilson, "From Musicalisation of Theatre to Musicality of Film: Beckett's Play on Stage and On Screen", *Theatre Noise: The Sound of Performance* (Ed. Lynne Kendrick & David Roesner), Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2011, 33.

düzenektir. Bu düzenek yardımıyla tanrıyı oynayan bir karakter, her şeyi düzeltmesi için yukarıdan sahneye indirilmiş ve böylelikle oyunların ilahi bir sonla bitirilmesi sağlanmıştır.²⁶⁸ Antik dönemde ortaya çıkan diğer teknolojik gelişmeler ise pinakes, periaktoi, ekkuklema, eksostra, mechane, keranos, krade, anapiesmata, keraunoskopeyonk, bronteyon ve naumachia gibi sahneyi zenginleştiren basit makineler veya teknik düzeneklerdir.²⁶⁹ Oyunların sahnelenmesinde noktasında devreye sokulan her bir düzenek, tiyatral olasılıkları ve olanakları arttırmakla birlikte tiyatronun gelişiminde de etkili olmuştur.

Antik dönemde olduğu gibi Orta Çağ'da da tiyatrodaki basit makinelerin veya teknik düzeneklerin yapılması ve kullanılması sürdürülmüştür. İnsanların günahkâr oldukları ve günahlarından arınmaları gerektiği inancının baskın olduğu ve tiyatronun da ahlakî bir eğitim aracı olarak görüldüğü Orta Çağ'da oyunlarda ele alınan dini olaylar dönemin teknolojisi sayesinde, özel teknikler ve düzenekler kullanılarak sunulmuştur. Örneğin, sahne kapakları yardımıyla sahneden şeytanlar ve cinler çıkartılmış, özel teknikler kullanılarak tufanlar kopartılmış ve Musa'nın değneğinin yılanı dönüşmesi, Nuh'un karısının tuz sütununa dönüşmesi gibi dönüşüm sahneleri için çeşitli sahne tekniklerine başvurulmuştur.²⁷⁰ Bu şekilde sahnenin büyüünün seyirciyi etkisi altına alması sağlanıp verilmesi istenen ahlaki eğitime hizmet edilmiştir.

Resim ve perspektifin birleştirilip sabit sahne dekorlarının üretildiği Rönesans döneminde ise tiyatrodaki sahne aydınlatması noktasında teknik yeniliklerin ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Bu dönemde sahne aydınlatmasında mumlar, fenerler ve gaz lambalarından yararlanılmış ve renkli camlarla ışığın renklendirilmesi sağlanmıştır. İlerleyen dönemlerde de hava gazı ve karbon yağ lambası gibi geliştirilen aydınlatma tekniklerinin yanı sıra ateş, duman ve şimşek çakması gibi çok çeşitli aydınlatma

²⁶⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., R. B. Appleton, 'The *Deus ex Machina* in Euripides', The Classical Review, 34(1-2), Cambridge University Press, 2009, 10-14.

²⁶⁹ Pinakes boyalı panodur. Periaktoi sahne değişimini sağlayan prizma şeklindeki her bir yüzü farklı sahne görüntüsü olan düzenektir. Ekkuklema ek sahnelerin oynanmasında kullanılan yarım daire şeklindeki platformdur. Eksostra kısa sahnelerin oynanması ya da ölmüş kimselerin gösterilmesi için kullanılan tekerlekli yükseltidir. Mechane tanrıların gökten inişine yardımcı olan düzenektir. Keranos sahnedeki cesetleri yok etmek için kullanılan ilkel vinçtir. Krade komedyalarda kullanılan vinçtir. Anapiesmata ruhların yeryüzüne çıkmasını sağlayan asansör yapısıdır. Keraunoskopeyonk yıldırım efekti veren düzenektir. Bronteyon gök gürültüsü sesi çıkaran düzenektir. Naumachia Antik Roma tiyatrosunda yalancı su savaşlarının yapıldığı düzeneklerdir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Haldun Taner, Metin And & Özdemir Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1966.

²⁷⁰ Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, 121-122.

efektlerinden faydalandığı görülmüştür. Bu noktada tiyatrodaki dikdörtgen bir yapıyı öneren İtalyan mimar ve sahne tasarımcısı Sebastiano Serlio'nun (1475-1554) mimarlık üzerine 1551'de kaleme aldığı *Acrhitettura* çalışması sahne aydınlatması konusunda önemli bilgiler sunan kaynak bir eser olarak karşımıza çıkar. Yahudi asıllı İtalyan yönetmen Leone Ebreo di Somi (1527-1592) ise sahne aydınlatması yoluyla seyircinin algısının yönlendirilebileceğine dair fikirleri ile ön plandadır. Somi'ye göre, trajedi ve komedi türleri için farklı aydınlatmalar kullanılmalıdır.²⁷¹ Anlaşıldığı üzere sahne aydınlatmasıyla ilgili gelişmeler başta olmak üzere teknik yenilikler özellikle İtalyan sahnesinde öne çıkmıştır ve İngiliz tiyatrosunun da İtalya'daki gelişmeleri geriden takip ettiği görülmüştür. Nitekim İngiltere'nin en ünlü tiyatro mimarlarından biri olan Inigo Jones'un (1573- 1652) Whitehall Palace'taki tiyatro yapısını İtalya'da kullanılan sahne tasarımı ve aydınlatma tekniklerini örnek alarak inşa ettiği bilinmektedir.

Kuşkusuz tiyatrodaki teknolojik devrim, elektriğin bulunmasından sonra gerçekleşmiştir ki bu durumu bir milât olarak kabul etmek gerekmektedir. 1800 yılında İtalyan fizikçi Alessandro Volta (1745-1827) tarafından üretilen elektrik, tüm insanlığı aydınlatırken insanlık adına yeni teknolojilerin gelişmesinin de önünü açmıştır. Elektriğin bulunmasıyla projeksiyon, film klibi, video, hologram ve internet gibi çeşitli teknolojilerin insanların hayatına girmesi mümkün olup pek çok sanatı da derinden etkilemesi söz konusu olmuştur. Geçmiş dönemlerde bir hayal gibi görünen her şey bugünün modern teknoloji ile hayal olmaktan çıkıp gerçeğe dönüşmüştür. İnsan hayatını kolaylaştıran ve insanın dünyayı algılama şeklini değiştiren teknolojiyle birlikte insanlık da dijital bir çağa girmiştir. Elektriğin bulunmasının ardından dijital bir kültüre doğru evrimleşen dünyada tiyatro da payına düşeni almıştır. Nitekim tiyatro eleştirmeni Michael Billington'ın da belirttiği gibi, tiyatronun yeni teknolojiyi kucaklaması kaçınılmaz gözükmektedir.²⁷² Tiyatrodaki elektrik ilk defa 1881'de Münih'teki Elektrik Fuarı'nda sahne aydınlatması için kullanılmıştır ve 1881'e kadar sahnede kullanılan temel ışık kaynağı ise hava gazı lambaları olmuştur.²⁷³ Teknolojinin verdiği olanaklarla kendine yeni anlatım olanakları bulan ve yeni sahneleme dilleri geliştiren oyun yazarları ve

²⁷¹ Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Cilt 1, 146.

²⁷² Michael Billington, Akt. Dougal Shaw, "Digital Drama: The Technology Transforming Theatre", *BBC News*, 27 Mar. 2012, Erişim tarihi: 28.11.2019. www.bbc.com/news/technology-17079364

²⁷³ Ayrıntılı bilgi için bkz., M. Keller, *Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting*, Prestel Verlag, Münih, Londra & New York 2010.

yönetmenler sayesinde tiyatro ilerleyen yıllarda çok medyalı yapısını daha da zenginleştirme imkânı bulmuştur.

Tiyatro ve teknoloji ilişkisini araştıran pek çok uzman, teknolojinin tiyatronun anlatım dilini değiştirdiği üzerinde mutabıktır. Örneğin, teknolojinin yirminci yüzyılda dijital bir devrim gerçekleştirdiğini belirten Bill Blake'e göre, tiyatroya yeni biçimler ve gösterim olanakları sunan ve seyirciyi performansın bir parçası kılan teknoloji sahne gerçekliğini değiştirip tiyatroyu daha interaktif bir sanata dönüştürmüştür.²⁷⁴ Blake ile aynı düşünceleri paylaşan Patrice Pavis de teknolojinin tiyatroda temsil krizine karşılık yeni biçimler sunduğunu, dramatik yazım anlayışını sorgulatıp yapısöküme uğrattığını ve bu şekilde geleneksel tiyatro estetiğini metin başta olmak üzere karakter, dil ve sahneleme bağlamlarında köklü bir biçimde değiştirdiğinin altını çizmiştir.²⁷⁵ Yazar Amy Petersen Jensen'a göre, teknoloji tiyatronun sahne diline etkileyip üretilme biçimlerini ve alımlanmasını değiştirmiştir.²⁷⁶ Alman tiyatro profesörü Peter Boenisch'a göre ise tiyatro teknoloji sayesinde tüm medya biçimlerini orijinal varlıklarının ötesinde tiyatral anlamda yeniden üretmiştir.²⁷⁷ Her bir isim tiyatro ve teknoloji etkileşimi sonucunda ortaya yeni bir sahne dilinin çıktığını ve tiyatronun çok sesli yapısını zenginleştirdiğini ifade eder ki film klibi, video, Skype ve internet gibi çeşitli medya unsurlarının sahneye eklenmesiyle sahnede yeni bir dönemin başladığı açıktır.

Blake, Pavis, Jensen ve Boenisch gibi önemli isimler teknolojinin tiyatroyu olumlu anlamda etkilendiğini belirtmişlerdir. Ancak onların aksine teknolojinin tiyatro için bir tehdit olduğunu dile getiren isimler de yok değildir. Bu isimlerin başında ise Yoksul Tiyatro'nun kurucusu Polonyalı tiyatro kuramcısı ve yönetmen Jerzy Grotowski (1933-1999) gelir. 1995'te Tiyatro Laboratuvarı'nı kurup burada deneysel çalışmalar yapan ve yenilikçi fikirleriyle ortaya çıkan Grotowski, sahnede teknolojinin kullanımının tiyatroyu özünden uzaklaştırdığını iddia eder. Mekânın sadeliğini savunan ve tiyatronun en önemli unsuru olarak oyuncuyu kutsayan kuramcı, tiyatronun teknolojiyi kullanarak sinema ve

²⁷⁴ Bill Blake, *Theatre & The Digital*, The Palgrave Macmillan, London 2014, ix.

²⁷⁵ Patrice Pavis, "Afterword: Contemporary Dramatic Writings and the New Technologies," *Transglobal Readings: Crossing Theatrical Boundaries*, (Ed. Caridad Svich), (187-203), Manchester UP, Manchester 2003, 192.

²⁷⁶ Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970* McFarland & Company, Inc., North Carolina 2007, 1.

²⁷⁷ Peter Boenisch, "Aesthetic Art to Aesthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance", *Mapping Intermediality in Performance*, (Ed. Sarah Bay-Cheng), (103-116), 2006, 110.

televizyon ile bir yarış içerisine girdiğini belirtir ve bu tiyatro anlayışını da ‘Zengin Tiyatro’ olarak nitelendirir. Zengin Tiyatro’ya karşı da Yoksul Tiyatro kuramını önerir. Grotowski’ye göre,

*Zengin Tiyatro, sanatsal kleptomaniye dayanır, öbür sanat dallarından pek çok şey alır, bir omurgası ya da bütünlüğü olamayan ama yine de organik bir sanat yapısı olarak sunulan karmakarışık bir yığın, birtakım melez gösteriler oluşturur. Zengin Tiyatro bünyesine aldığı öğeleri çoğaltarak, sinema ve televizyonun sunduğu çıkmazdan kaçmaya çalışır. Sinema ve televizyon, mekânîk işlevler açısından (montaj, anında mekân değişikliği vb.) üstün olduğu için, Zengin Tiyatro, farkı kapatmaya yönelik, epey çarpıcı bir karşı harekette bulundu: “Bütünsel Tiyatro” talebiydi bu. Sinema ve televizyondan ödünç alınan düzeneklerin (sözelimi, sahne üzerinde sinema perdeleri) tiyatroyla bütünleştirilmesi, büyük bir hareketlilik ve dinamizm sağlayan yetkinleşmiş bir teknik donanım anlamına gelir. Eğer sahne ve/ya da seyircilere ayrılan yer hareketli olsaydı, perspektifi sürekli değiştirmek de olanaklı olurdu. Bütün bunlar saçmalıktan başka bir şey değildir. Tiyatro ne kadar genişleyip mekânîk kaynaklarını kullanırsa kullansın teknolojik bakımdan sinema ve televizyonun aşağısında kalacaktır. Sonuç olarak ben, tiyatrodaki yoksulluktan yanayım.*²⁷⁸

Tiyatroda gösterişi ve teknolojiyi reddeden Grotowski, minimal bir gösterimden yanadır ve bunu Yoksul Tiyatro anlayışı ile kuramsallaştırır. Kuramcı, tiyatronun sinema veya film gibi medya teknolojilerinden yararlanmasını saçma bulup, tiyatro aleyhine bir durum olarak değerlendirir. Ona göre, tiyatro kendi sınırlarının farkında olmalıdır. Televizyon ve sinemanın tehdidinden kurtulup kendi kabuğuna çekilmeli ve teknolojiden sıyrılmalıdır; kısaca yoksullaşmalıdır.

Guardian gazetesinde yazdığı ‘A New Stage Age: Why Theatres Should Embrace Digital Technology?’ (2010) başlıklı yazısında günümüzde tiyatronun çok medyalyı yapısını zenginleştirdiğini vurgulayan eleştirmen Lyn Gardner, tiyatro ve teknoloji etkileşiminin başlangıçta tiyatro için bir tuzak olduğunu ve sonrasında tiyatroya lehine döndüğünü belirtir. Yazısının devamında Gardner, gelecekte teknoloji ve tiyatro etkileşiminin daha da artarak devam edeceğine ve teknolojinin tiyatronun melez yapısını daha da zenginleştireceğine olan inancını dile getirir.²⁷⁹ Gardner bu düşüncesinde bir bakıma haklı gözükür. Yazarın haklılığı hologram, internet ve üç boyutlu medya gibi

²⁷⁸ Jerzy Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, (Çev. Hatice Yetişkin), Tavanarası Yayıncılık, İstanbul 2002, 19-20.

²⁷⁹ Lyn Gardner, *A New Stage Age: Why Theatres Should Embrace Digital Technology*, Guardian, Erişim tarihi: 25.07.2019. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/mar/23/stage-theatre-digital-technology-ished>

teknolojiler kullanılarak hazırlanmış, West End tarzı gösterileri andıran günümüz sahne performanslarına bakıldığında açıkça görülmektedir.

Teknoloji ve tiyatro ilişkisine sıcak bakmayan görüşlerin varlığı tiyatro ve teknoloji etkileşiminin önüne geçememiş ve tiyatrodaki teknolojik unsurlara sıklıkla başvurulmuştur. Bu bağlamda şüphesiz öncü tiyatro yönetmenlerinin, sahne tasarımcılarının ve oyun yazarlarının etkileri ve katkıları büyük olmuştur. Bu noktada ilk olarak Fütürist hareketi anmak gerekir. Sanatın yaşanan makine çağının özelliklerine uygun olarak üretilmesi gerektiğine inanan Fütüristler tiyatrodaki çağın teknik olanaklarından en üst düzeyde yararlanmayı bilip bu uğurda oyuncuyu bile önemsizleştirerek mekânîk bir tiyatroyu önermişlerdir. Tiyatrodaki teknoloji ve hız unsurlarını öne çıkaran Fütüristler, sinema tekniklerine başvurarak sahnede eşzamanlı ve paralel olaylar gösterip seyirciye etkileşimli, melez bir tiyatro deneyimi yaşatmışlardır. Teknolojik imkânları kullanarak sahneye yenilikler getiren öncü yönetmenler arasında yalın sahne dekorundan yana olup ışığı bir yorum aracı olarak kullanan İsviçreli sahne tasarımcısı Adolphe Appia (1862-1928), biyomekânîk oyunculuğu ²⁸⁰ öneren avangard tiyatro kuramcısı Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Wagner’ın ortak sanat anlayışı fikrinden yola çıkan Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt (1873-1943) ve tiyatroyun devinim, dekor ve ses unsurlarından oluşması gerektiğine inanan ve çalışmalarını bu noktada sürdüren İngiliz yönetmen Edward Craig (1942-) gibi isimler öne çıkar. Sahnede ilklere imza atan bu isimler tiyatro ve teknoloji ilişkisi bağlamında önerdikleri yenilikçi ve deneysel fikirleri ile sonraki yönetmen ve kuramcılar da etkileyip sahnedeki dijital devrimi hızlandırmışlardır.²⁸¹

Teknoloji içerik, teknik ve estetik açıdan tiyatroyu zenginleştirip geliştirmiştir. Teknoloji sayesinde seyirci sahnede, Fransız kostüm tasarımcısı Jacques Heim’in söylediği gibi, “aynı anda devam eden iki gösteriyi, sanatçının gösterisini ve sahnenin arkasındaki teknolojinin gösterisini” ²⁸² izler olmuştur. 1990’lı yıllarda bilgisayarın hayatımıza girmesi ardından aynı anda farklı mekânlardaki oyuncu ve seyirciyi buluşturan telematik performanslar ve seyircilerin kafalarına takılan monitörler,

²⁸⁰ Meyerhold ‘biyomekânîk oyunculuk’la (biomechanic acting), oyuncudan beden ve hareketler yoluyla seyircide duyguları yaratmasını ve bu yolla seyirciyi eyleme geçirmesini beklemiştir. (Ayrıca bkz., Robert Leach, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge UP, Cambridge 1989.)

²⁸¹ Ayrıca bkz., Ayşin Candan, *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İBÜ Yayınları, İstanbul 2013, 9-23.

²⁸² Jacques Heim, Akt. Victoria Looselaf, *Cirque du Soleil*, 2007, Erişim tarihi: 29.11.2019. <https://www.dancemagazine.com/cirque-du-soleils-magic-2306873793.html>

gözlükler ve vücutlarına bağlanan sensörlerle seyirciyi bir simülasyon içinde hissettiren sanal gerçeklik tabanlı performanslar öne çıkarılıp seyirci üç boyutlu bir dünya içine sokulmuştur. Ayrıca uydu ve internet bağlantısı yoluyla sohbet odalarında internet üzerinden komutlar verilerek gerçekleşen sibermekân tiyatrolar ortaya çıkmıştır. Teknoloji ile birlikte tiyatro yapmak için aynı mekânda fiziksel bir birlikteliğe gerek kalmadığı anlaşılmıştır. Bu durum paylaşımların artmasını ve küreselleşmeyi beraberinde getirirken bir taraftan da tiyatronun canlılık özelliğini yok ettiği tartışmaları da başlatmıştır. Bu tartışmalar hala devam etse de tiyatronun çağının koşullarına uygun bir şekilde geliştiği, çağının ihtiyaçlarına göre kendini yenilemeye çalıştığı ortadadır.²⁸³

Tiyatro ve modern teknolojinin etkileşimiyle ortaya çıkan ürünlere bakıldığında tiyatro adına oldukça renkli bir çeşitliliğin olduğu görülür. Örneğin, 2017 yılında Royal Shakespeare Tiyatrosu'nda Shakespeare'in *The Tempest* oyununun temsilinde İntel teknoloji kullanılıp Ariel karakteri bir animasyon karakter olarak yaratılmıştır. İngiliz oyun yazarı Patrick Marber'in National Theatre'da 2015 yılında sergilenen *Closer* oyununda olay örgüsü bilgisayar teknolojisine bağlı olarak geliştirilmiştir. Oyundaki iki karakter internet üzerinden birbirleri ile mesajlaşıpken birbirlerine yazdıkları arkadaki ekrandan seyirciye gösterilmiş ve bu sanal dünyada karakterlerden biri kadın gibi davranmıştır. Bir diğer İngiliz oyun yazarı Simon Stephens'in Mark Haddon'un romanından uyarladığı *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2014) adlı oyunda otizmli bir çocuğun iç dünyasında olup bitenler sahnenin arkasına yansıtılan ekranda gösterilmiştir. 2019 yılında Nedim Saban'ın yönetmenliğinde ve *Süper İyi Günler* başlığıyla Türkçe'ye uyarlanan oyun, Tiyatrokare'de 80 metrekaarelik alanda led ekranlar kullanılarak sahnelenmiştir. 2017 yılında sahneye konulan *Hamlet 360* oyununda ise nesneleri olduğundan daha yakından gösteren sanal gerçeklik teknolojisi kullanılmıştır. 2015 yılında The Builders Association tarafından *Elements of Oz* başlıklı oyun sanal gerçeklik desteği ile sunulmuştur. Seyircilerden cep telefonları kullanmaları istenip cep telefonları yardımıyla sahnede bir kasırga görüntüsünü izlemeleri sağlanmıştır. Günümüzde bu tür oyun performansların sayısı artmakla birlikte tiyatronun renklendiği görülmekte ve daha da renkleneceği öngörülmektedir.

²⁸³ Ayrıca bkz., Burcu Yasemin Şeyben, *Tiyatro ve Multimedya*, Habitus Yayıncılık, İstanbul 2016, 58-89.

Tiyatroda teknolojinin kucaklanmasında öncü tiyatro topluluklarının katkısı büyük olmuştur. Bu toplulukları arasında ise ilk sıralarda Laterna Magika (1958), The Wooster Group (1975), Forced Entertainment (1984), Blast Theory (1991), The Plaintext Players (1994), The Builders' Association (1994), Gob Squad (1994), Imitating the Dog (1998) ve Rimini Protokoll (2000) gibi isimler gelir. Bu topluluklar tarafından üretilen oyunlarda teknolojinin olanaklarından sonuna kadar yararlanıldığı görülür. Örneğin, 1958 yılında Brüksel Expo'da bir kültür programı olarak kurulan Laterna Magika dünyanın ilk multimedya tiyatrosu olarak kabul edilmiştir. 1970'lerin başında William Dafoe ve Elizabeth LeCompte tarafından kurulmuş avangard bir tiyatro topluluğu olan The Wooster Group ses kaseti, video, film, kayıt cihazı ve bilgisayar gibi çoklu medya unsurlarını kullanarak sahne dramaturjisine yenilikler getirmiştir. Topluluk Shakespeare'in *Hamlet* (2007) ve Thornton Wilder'in *Our Town* (1981) oyunlarını yapı sökümüne uğrattı ve medya teknolojilerinden yararlanarak sergilemişlerdir. 1994 yılında İngiltere'de bir grup öğrenci tarafından kurulan tiyatro topluluğu The Gob Squad ise *Room Service*'te (2003) televizyon ekranını ve *Super Night Shot*'ta (2003) canlı müzik ve ses efektlerini kullanmışlardır. 1994 yılında Marianne Weems tarafından kurulan The Builders Association tiyatro topluluğu ise *Aladeen* (2003) oyununda projeksiyona ve ses efektlerine yer verirken; *Super Vision* oyununu da klavyelerin, monitörlerin ve kameraların bulunduğu bir sahne ortamında temsil etmişlerdir. Topluluk *Jet Lag* (1998-2000) adlı canlı aksiyon, kaydedilmiş video, bilgisayar animasyonu ve müzik gibi unsurları içeren öncü bir projenin de sahibidir. Bu örneklerden de anlaşıldığı üzere çağdaş dönemde tiyatrodaki teknolojinin verdiği imkânlar ve toplulukların yaratıcı fikirleri doğrultusunda seyirciye özel ve renkli bir tiyatro deneyimi yaşatılmıştır. Teknolojik ilerlemelere bakılırsa ilerleyen dönemlerde de yaşatılmaya devam edecektir.

Sonuç itibarıyla, Antik dönemden bugüne çeşitli medya unsurlarını bünyesine katan tiyatro çağlar boyunca medyalararası ve dolayısıyla melez bir sanat olarak var olmuştur. Tiyatro performans bağlamında müzik ve dans gibi ortamları kullanmanın yanı sıra yirminci yüzyılda projeksiyon, video, Skype ve bilgisayar gibi medyaları da etkili bir şekilde kullanmanın yolunu bulmuştur. Bu şekilde seyirciyi büyüye altına alırken aynı zamanda onları hayretler içinde de bırakmayı başarmıştır. Teknolojik ve teknik olanaklarla tiyatrodaki lineer zaman ve mekân örüntüleri yapı sökümüne uğrattırılıp sahnelerin sınırları aşılmış ve eylemin mekânı genişletilmiştir. Seyirciye katılımcı rolü yüklenip

sahnelenen eylemle bağlantı kurması sağlanmıştır. Bilgisayar teknolojileri sayesinde sanal ve gerçek olan bütünleştirilip seyircinin farklı duyularına eşzamanlı olarak seslenilmiştir. Bu şekilde yepyeni algı stratejileri oluşturarak seyircide şaşkınlık duygusu uyandırılmıştır. Yirminci yüzyılın sonunda tiyatro yapmak artık çevrimiçi bir alanda gerçekleşir olmuştur. Seyirci algıları sarsılıp oyuna yabancılaştırılarak gerçek-yapıntı, fiziksel-sanal, canlı-kayıt gibi karşıtlıklar yoluyla gerçekliğin güvenilir olmadığı konusunda uyarılmış ve algılarını açık tutmaya yönlendirilmiştir. Gelişmiş teknoloji sayesinde sahneleme dilini zenginleştiren tiyatro, neticesinde daha interaktif ve melez bir yapıya bürünmüştür. Teknolojinin ilerleyişine ve üretilen eserlere bakıldığında görünen o ki tiyatro gelişen her yeni teknolojiyle birlikte melez yapısını daha da zenginleştirecektir.

2.4. ÇAĞDAŞ TİYATRO VE MELEZLİK

Melezlik, tiyatronun doğasını tanımlayan bir kavramdır. Her şeyden önce tiyatro, özü itibariyle diğer sanatlarla etkileşim içinde olan ve her türlü medyayı sahnesinde kullanan melez bir sanattır. Antik dönem insanının dini ritüellerinden doğan tiyatro dekor, giysi, ışıklandırma, edebiyat, müzik ve dans gibi unsurları tek bir çatı altında toplar. Özdemir Nutku tiyatronun melez doğasını şu sözlerle açıklar:

*Tiyatro, bütün sanatların bireşimidir. (...) yüzyıllar boyu güzel sanatlar kapsamı içinde dans, müzik, şiir ve yazın, yontu, resim ve mimarlık ele alınmıştır. (...) Oysa eskiden, tiyatro, yazının bir dalı olarak düşünülürdü, bunun böyle olmadığı, yani tiyatronun yazının bir dalı değil de başlı başına bir sanat olduğu sonunda anlaşıldı. Zaten tiyatro sanatına şöyle dikkatlice bir bakarsak, bütün sanatları kullanan ve bunları uyumlu bir bireşime götüren tek sanat olduğunu izleriz. Dansın gövdesel hareketleri ve anlatımları, müziğin tartımı, melodisi ve uyumsal bütünlüğü, yazının ölçüleri ve sözcükleri, plastik sanatların çizgi, biçim, yığın ve renk uyumları tiyatro dediğimiz olgunun tamamlanmasında yer alır.*²⁸⁴

Tiyatro edebiyat yanında müzik, dans, mimarlık, şiir, plastik sanatlar, pandomim, hikâye anlatıcılığı ve resim gibi çeşitli sanatların unsurlarını uyumlu bir bütün olarak bir araya getirir. Sözlü ve yazılı anlatımın gücünden, müziğin ritminden ve dansın hareketlerinden yararlanan bu sanat, eskiden edebiyatın bir dalı olarak düşünülmüştür. İlerleyen dönemlerde tiyatronun yazının ve diğer sanatların bir birleşimi olduğu düşüncesi önem

²⁸⁴ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2001, 25-26.

kazanmaya başlamıştır. Kimi zaman geliştiği çağın koşullarını etkileyen kimi zaman da bu koşullardan etkilenen tiyatro, melez olma özelliğini ise hiçbir zaman yitirmemiştir.

Antik dönemden bugüne tiyatrodaki türler arası, disiplinler arası, kültürler arası ve medyalar arası melezlemeler her zaman var olmuştur. Oyun yazarları trajik, komik, absürt, grotesk veya fantastik unsurları birbirleri ile karıştırarak; roman, biyografi, belgesel, şiir, dans ve müzik gibi disiplinlerle alışveriş içinde bulunarak; farklı kültürlerin unsurlarını birbirleri ile harmanlayarak veya her dönemin geliştirdiği teknik unsurları/teknolojiyi oyunlarına adapte ederek çeşitli melezlemelere başvurmuşlardır. Tiyatro ve melezlik ilişkisi tiyatronun tarihi kadar köklü olmasına rağmen melezlik kavramı, ileri teknoloji unsurlarının tiyatroya girmesiyle beraber son on beş yılda tiyatro çalışmalarında çokça görünür olmuş ve tartışılır hale gelmiştir. Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Gerda Poschmann, Andy Lavender, Jean Pierre Sarrazac ve Erika Fischer-Lichte gibi tiyatro kuramcıları ve eleştirmenleri tiyatro ve performans üzerine yaptıkları çalışmalarında kavrama doğrudan veya dolaylı olarak yer vermişler ve kavramın tiyatro çalışmalarında tartışılmasının da önünü açmışlardır. Bu bölümde de çağdaş dönemde tiyatro çalışmalarında melezliğin nasıl ortaya çıktığını, yazarların ne tür stratejilerle oyunlarında melez unsurlar kullandıklarını birinci bölümde melezliğin ortaya konulan yedi özelliği üzerinden tartışmaya odaklanılmaktadır.

Öncelikle tiyatro bize metin ve performansın uyumlu bir birleşimini sunar; ancak yirminci yüzyıla kadar tiyatrodaki performans unsuru genellikle ihmal edilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde kendini ortaya koyan tiyatrodaki temsil krizi bu ihmalin açık bir göstergesidir. Bu krize karşı önerilen çözüm yolları da tiyatronun melezliğini öne çıkarmaya yönelik çabalarlardır. Öncü tarihsel avangardlarla başlayıp Kırıyıcı Tiyatro, Epik Tiyatro ve Suratına Tiyatro gibi öncü tiyatro hareketleriyle hızlanan bu süreçte Aristoteles'in *Poetika*'sına yaslanan, özünde taklit ve eylem olan metin odaklı tiyatro geleneğinin sorunsallaştırılması ve tiyatroyu canlandıracak deneysel uygulamaların devreye sokulması söz konusu olmuştur. Dramatik geleneğe kırılmalar başlatan bu yenilikçi hareketler, metin odaklı anlayışı alaşağı edip oyunun yaratım sürecine, oyuncu-seyirci etkileşimine ve dramaturjiye dair pek çok yeniliği beraberinde getirmiş ve tiyatronun melez bir sanat olarak varlığını ön plana çıkarmıştır. Yazar Daniel Jerrigan'a göre tiyatrodaki bu yenilikçi hareketlerin ilk postmodern uygulamalar olarak

ele alınması gerekir.²⁸⁵ Jerrigan'ın altını çizdiği gibi postmodernizmin kültürel bir söylem olarak ortaya çıkmasından çok daha önce, yirminci yüzyılın başlarında tarihsel avangardlar ve öncü tiyatro hareketleri ile tiyatrodaki postmodern sürecin başladığını söylemek mümkündür.

Tiyatronun melezliğini görünür kılmaya yönelik ilk adım, öncesinde de belirttiğimiz üzere, sanat ve yaşam arasında var olan boşlukları görüp bu boşlukları doldurmaya yönelik tarihsel avangardlardan gelmiştir. Tarihsel avangardlar, edebiyatın bir parçası olarak düşünülen dramatik yapıtı tiyatro metnine dönüştürmüşler; yani tiyatronun diğer sanatlarla etkileşim içinde olduğunu ve yazın yanında performans unsurunu da kucakladığını vurgulayan uygulamalarla tiyatronun tiyatralaşmasının önünü açmışlardır. Metnin bir sonuç olmadığı düşüncesinden hareketle dili, özneyi ve anlamı parçalayarak sahne üzerinde yenilikçi ve deneysel uygulamalara girişen tarihsel avangardlar; sahnede müzik, dans, metin ve görsel kompozisyonu herhangi bir hiyerarşik yapı olmadan bir arada sunarak yeni melez biçimler ortaya koymuşlardır.²⁸⁶

Kıyıcı Tiyatro'nun yaratıcısı Fransız tiyatro kuramcısı Antonin Artaud ve Epik Tiyatro'nun yaratıcısı Alman tiyatro kuramcısı Bertold Brecht, tiyatronun melezliğini öne çıkaran iki önemli isimdir. Artaud, Kıyıcı Tiyatro'nun ilk manifestosunda dramatik tiyatro estetiğini eleştirip ihmal edilen performans unsuruna dikkatleri çekmiştir. Ona göre,

*kendiliğinden anlaşılacağı üzere, tiyatro fiziksel yönüyle ve aslında tek gerçek anlatım olan uzamda anlatımı gerektirmesinden ötürü, sanatın ve sözün büyüğü olanaklarının, yinelenen şeytan kovma ayinleri gibi, organik olarak ve bütünlükleri içinde kendilerini duyurmalarını sağlar. Bütün bunlardan, tiyatroya dilini geri vermeden, onu kendine özgü eylem gücüne yeniden kavuşturulamayacağı sonucu çıkıyor. (...) Tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir.*²⁸⁷

Tiyatronun ritüelistik kökenlerine inmesi gerektiği düşüncesiyle hareket eden Artaud, tiyatrodaki sözmerkezciliğe karşı görsel ve işitsel yönü görünür kılan bir tiyatro dili önermiş ve tiyatronun ihmal edilen performatif gücüne vurgu yapmıştır. Artaud gibi Brecht de Epik Tiyatro kuramıyla metin odaklı dramatik tiyatro estetiğinde bir kırılma yaratmıştır.

²⁸⁵ Ayrıca bkz., Jerrigan, "Postmodern Tipping Points", 12.

²⁸⁶ Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, 99-110.

²⁸⁷ Antonin Artaud, *Kıyıcı Tiyatro Birinci Manifestosu*, Erişim tarihi: 03.01.2020. <http://endustriyelkultur.blogspot.com/2016/02/antonin-artaud-vahset-tiyatrosu-birinci.html>

Brecht metnin hiyerarşisini yıkmış ve teknolojik unsurları tiyatroya uyarlayarak tiyatronun melez yönünün altını çizmiştir.

Brecht'in modern teknoloji unsurlarını tiyatroya katarak tiyatronun sahne diline yenilikler katması oldukça radikal bir çabadır. Kuramcı tiyatrosunda projeksiyon ve film klipleri gibi teknolojik unsurlara çokça yer vermiştir. Amacı ise seyirci üzerinde yabancılaştırma etkisi yaratarak onların algılarını açık tutmak ve böylelikle toplumsal değişime kapı aralamaktır. Kuramcı, seyirciyi bilgilendirerek durumlara eleştirel bir açıdan yaklaşımlarını sağlamak amacıyla gerçek bilgileri sahneye projeksiyonla yansıtmıştır. Sonraki yıllarda projeksiyon oyunlarda özel efektler yaratmak, hayaletler gibi gerçeküstü karakterleri temsil etmek, karakterlerin içsel yaşamlarını ortaya çıkarmak, güncel haberleri ya da tarihsel çekimleri sunarak gerçeklik yaratmak, arka planlar ve fiziksel sahneler oluşturmak ve anlatının argümanını üretmek gibi amaçlar doğrultusunda kullanılmaya devam etmiştir. Brecht, oyun başlamadan önce veya oyun sırasında sahnesinin ekranına film klipleri koymuştur. Film klipleri kimi durumda oyuncular olmadığına çevrenin yerini almak, kimi durumda olay örgüsü ile ilgili ya da tamamen ilgisiz şeyler üzerine seyirciye sorular yöneltmek, kimi durumda da oyunun içeriği ile ilgili mesajlar vererek seyircinin algısını etkilemek için kullanılmıştır.²⁸⁸ Brecht sonrası tiyatrodaki film klipleri ilgi görüp kullanımı da giderek artmıştır.

1990'lı yıllarda İngiltere'de ortaya çıkan, Sarah Kane (1971-1999), Mark Ravenhill (1966-) ve Philip Ridley gibi isimlerin başını çektiği ve İngiliz tiyatro eleştirmeni Aleks Sierz'in isim babası olduğu *Suratına Tiyatro (In-Yer-Face)* geleneği de tiyatronun melezliğini ön planda tutan uygulamalara girişmiştir. Tecavüz, şiddet ve cinsellik gibi tabu konuları müstehcen bir dil ve sarsıcı imgeler kullanıp seyirciyi şaşırtarak ve provoke ederek anlatan *Suratına Tiyatro* oyun yazarları; öykü, diyalog, karakter, zaman, uzam ve dil bağlamlarında geleneksel dramatik olay örgüsünden uzaklaşıp deneysel ve yenilikçi fikirlerle ortaya çıkmışlardır. Sahnelerinde medya unsurlarına yer veren, geleneksel yazım anlayışını yapıbozuma uğratan ve oyunlarında gerçek ve kurmacayı bulanık bir düzlemde aktaran bu yazarlar; karakterle özdeşlik kuran seyirci yerine eleştirel düşünebilen ve tepkisini ortaya koyabilen bir seyirci talep etmişlerdir. *Suratına Tiyatro*

²⁸⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Dagmar Podmaková, *Is Theatre Under the Influence of New Media?*, *Культура/Culture*, 5(12), (77-84), Oct. 2015, 79. & Alex Oliszewski, Daniel Fine & Daniel Roth, *Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre*, Taylor & Francis, Oxford 2018.

oyun yazarlarının seyirci-oyuncu ve oyun üçlüsü arasındaki ilişkiye getirdikleri yeni yorumlar, tiyatronun melez yönünü görünür kılarken gelişim seyrini de etkilemiştir. Gerek tarihsel avangard akımlar gerek yenilikçi tiyatro hareketleri tiyatronun metin ve performanstan oluşan bütünlüklü yapısına farklı yollarla dikkat çekmişlerdir.

Alman tiyatro kuramcısı Hans Thies-Lehmann, 1999'da yazdığı *Postdramatic Theatre* başlıklı kitabında tarihsel avangardlardan günümüze tiyatrodaki gelişen anlayışı 'postdramatik' tabiri ile açıklamıştır. Patrice Pavis'e göre, postdramatik deneysel tiyatro üretimini ve araştırmasını tam anlamıyla tanımlamayabilen bir tabir olmakla birlikte kapsamlı, kuşatıcı ve karmaşıklığı basite indirgeyici şemsiye bir tabirdir. Tiyatrodan üretilen bir tiyatro pratiği, kuramı olmasından ve tiyatroya özgü şeylere dikkat çekmesinden dolayı da ayrıca işlevseldir.²⁸⁹ Postdramatik, bir bütün olarak tiyatro geleneğini sorgulayan ve yapıbozuma uğratan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Lehmann önerdiği bu tabirle tiyatronun diğer sanatlarla ilişkisi ve teknoloji ile etkileşimi üzerinden bir değerlendirme yaparken onun melezliğine de dikkatleri çeker. Lehmann'ın postdramatik diye nitelendirdiği çağdaş tiyatronun, uyguladığı göstergelerin eşzamanlı olarak sunumu (simultaneity), göstergelerin yoğunluğuyla oyun oynama (play with the density of signs), müzikalleştirme (musicalization), sahne grafiği/görsel dramaturji (scenography/visual dramaturgy), somut tiyatro (concrete theatre) ve olay/durum (event/situation) gibi özellikler tiyatronun melez yönünü vurgulayan özelliklerdir. Kuramcı, çağdaş tiyatronun "çeşitli sanatların buluşma yeri"²⁹⁰ olduğunu söylerken tiyatronun melezliğine işaret eder.

Lehmann'a göre, yirminci yüzyılda metin odaklı tiyatro estetiğine ve geleneksel mimesis kavramına karşı bir meydan okuma başlamış, metin ve performans şeklindeki ikili karşıtlık yapıbozuma uğratılmıştır. Metin artık "tiyatronun efendisi olarak değil de tek bir unsur, bir katman veya sahne yaratımının bir materyali"²⁹¹ ve "bedensel, müzikal, görsel, vb. bütün bir birleşimde eşit haklara sahip bir bileşen"²⁹² olarak görülmeye başlanmıştır. Metnin sahnelemeye yardımcı bir araç olarak diğer tiyatral araçlarla eşit

²⁸⁹ Patrice Pavis, *Postdramatic Theatre*, 29/2, 12 revu Patrice Apres Corrections Stephen, Erişim tarihi: 19.01.2020. https://kupdf.net/download/pavis-patrick-postdramatic-theatre-pdf_5987a812dc0d608b3e300d1c_pdf

²⁹⁰ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 50.

²⁹¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 17.

²⁹² Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 46.

seviyeye gelmesi; metni üstün gören hiyerarşik anlayışın yerle bir edilmesi, dolayısıyla tiyatronun melezliğinin görünür kılınması anlamına gelmiştir. Metnin hiyerarşisinin yıkımı da metnin mutlak yaratıcısı olarak görülen yazarın otoritesinin yıkımıdır. Modern sonrası tiyatrodaki performatif bir estetik geliştirmek ve seyirci etkileşimini öne çıkarmak amacıyla yazarın rolü sınırlanmış ve oyun üretme işinin ortak bir üretim işi veya iş birliğine dayalı bir iş olduğu anlayışı öne çıkarılmıştır. Bu durumda yazarın yanı sıra yönetmen, seyirci, oyuncu, sahne tasarımcısı ve kostümcü de oyunun üreticisidir; yani sonuç olarak mutlak bir otorite veya merkez fikri yoktur. Tiyatro performansı artık “sahnede oyuncular ile seyirci arasında konuşulan bir diyalog olmasa bile, sahnede ve oditoryumda ortak bir metne dönüşmüştür”²⁹³. Bir çalışma disiplini olarak tiyatronun melezliğini ortaya koyan bu yapılanma, beraberinde yönetmen-yazar anlayışını da getirmiştir. Yönetmen, dramatik tiyatrodaki olduğu gibi artık metne tabi değildir; aynı şekilde yazar da yönetmene tabi değildir. Bu yapılanma prova ve sahneleme süreçleri ile oyunların yazılış sürecini de büyük değişime uğratmıştır. Temsilden ziyade hareket anını, şimdi ve buradalığı; iletişimle deneyimlenenden ziyade paylaşılan deneyimi; üründen ziyade süreci; anlamdan ziyade ortaya koymayı ve bilgiden ziyade enerjik bir dürtüyü önemseyen; dilsel malzeme ile sahnelemenin bir birleşimi olan ‘performans metni’ (performance text) fikri öne çıkarılmıştır.²⁹⁴ Bu durum bize metnin artık sahneleme anında yazılır hale geldiğini göstermektedir.

Alman tiyatro kuramcısı Gerda Poschmann, birçok çağdaş tiyatro metninin artık karakterler arasındaki iletişime ve temsile odaklanmayıp bunun yerine seyirci katılımını önemseydiğini ve bunun alımlama ve anlam yaratma sürecine eleştirel bir yaklaşım getirdiğini belirtmiştir. Yazar, çağdaş tiyatro metnini ise “artık dramatik olmayan bir metin”²⁹⁵ olarak tanımlamıştır. Dramatik yazın ve performans arasında diyalektik bir ara bağlantıyı öneren çağdaş tiyatro, ona göre dramatik unsurlar ile dramatik olmayan unsurları melezlediğinden ‘biçimsel melez’dir (formal hybrid). Bir diğer ifade ile çağdaş tiyatro ne tamamen dramatiktir ne de tamamen postdramatiktir; biçimsel bir melezdir.²⁹⁶ Özellikle son dönemlerde İngiliz tiyatrosunda üretilen *Attempts on Her Life* (1997), *The*

²⁹³ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 16-17.

²⁹⁴ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 85.

²⁹⁵ Gerda Poschmann, Akt. Jens Peters, *Narration and Dialogue in Contemporary British and German-Language Drama (Texts-Translations-Mise-en-scène)*, (Doktora Tezi), University of Exeter, 2013, 36.

²⁹⁶ Peters, *Narration and Dialogue in Contemporary British and German-Language Drama (Texts-Translations-Mise-en-scène)*, 38-39.

Republic of Happiness (2012), *Bluebird* (1998), *Motortown* (2006), *Pornography* (2007) ve *Three Kingdoms* (2012) gibi oyunları dikkate aldığımızda, bu oyunları Poschmann'ın tanımına uygun olarak biçimsel melez olarak tanımlayabilmemiz olanaklıdır. Çünkü söz konusu oyunlar hem dramatik metne bağlı kalırlar hem de alışıldık kurgu, mekân ve zaman unsurlarını parçalarlar. Görsel ve işitsel unsurları öne çıkarırlar. Rüya benzeri yapıları vardır. Facebook, twitter, elektronik posta gibi çoklu medya araçlarını kullanırlar. Yani aynı anda hem dramatik hem de postdramatik unsurlara başvuruurlar.

Tiyatronun melez yönünü vurgulayan bir diğer önemli isim de Fransız oyun yazarı Michel Vinaver'dir. 1983 yılında yazdığı *Le théâtre entre deux chaises* başlıklı çalışmasında Vinaver, dramatik metnin sahne ve metin birlikteliğini biyolojik olarak eşek ve atın birlikteliği ile ortaya çıkan katır metaforuyla açıklar. Ona göre dramatik metin, yazarın otoritesi yanında yönetmenin yaratıcı gücüyle de birleşmiştir.²⁹⁷ Vinaver'ın da vurguladığı gibi hem metin hem performans tiyatronun iki asal unsurudur ve birbirine ayrılmaz biçimde bağlıdır. Ancak bu bağlılık yirminci yüzyıla kadar inkâr edilmiştir. Tiyatronun bu melezliği aynı zamanda metin odaklı veya söz merkezli analizleri de yetersiz kılıp Patrice Pavis'in de önerdiği gibi hem metin hem de performans odaklı bir analiz yönteminin geliştirilmesini de zorunlu hale getirmiştir.²⁹⁸ Öyle ki son on yılda tiyatrodaki performansa dayalı analiz yöntemlerini geliştirmek için girişimlerde bulunulduğu görülmektedir.

Melezlik, kültürel bağlamda da tiyatrodaki etkisini göstermiştir. İleri teknolojinin hızlı bir giriş yapıp hayatlarımızı etkisi altına aldığı çağımızda küyerelleşme hareketleri tiyatrodaki, ihmal edilen yerel kültürün merkez kültür yanında önem kazanması sonucunu doğurmuştur. Tiyatrodaki çok kültürlülük veya kültürel bir melezlik öne çıkarılmıştır. Yazar Karer Fricker'ın vurguladığı gibi, dünya küçüldükçe tiyatrosu da daha uluslararası hale gelmeye başlamıştır.²⁹⁹ Kültürel ve sanatsal çalışmalarda melezlik aslında her çağ mevcut olmuştur; ancak bu kimi zaman bir üstünlük göstergesi olarak kimi zaman da kültürlere yönelik ılımlı bir yaklaşımın sonucu olarak karşımıza çıkmıştır. *Theatre and*

²⁹⁷ Michel Vinayer, Akt. David Bradby, 'Dramatic Text in the Recent French Theater: A Hybrid Form?', 37-38, Erişim tarihi: 17.01.2020. <http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma09/bradby.pdf>

²⁹⁸ Ayrıca bkz., Patrice Pavis, "The State of Current Theatre Research", *Applied Semiotics*, 2(3), 125-140, www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No3/index.html, 1997

²⁹⁹ Karen Fricker, "Take a bow for ushering in an era of globalisation on stage", *Irish Times*, 2003, Erişim tarihi: 17.01.2020. <https://www.irishtimes.com/culture/take-a-bow-for-usher-ing-in-an-era-of-globalisation-on-stage-1.346475>

Globalisation başlıklı çalışmasında Dan Rebellato'ya göre, 1980 ve 1990'lı yıllarda artan küreselleşme hareketleri ile emperyal bir üstünlüğe işaret eden evrensel söylem önemini yitirip küyerelleşme süreci hız kazanmıştır. Üretilen herhangi bir eserin dünyanın her yerinde sahnelenme imkânı bulup tüm dünyaya mal oluşu ve merkezle yerelin kaynaştırılması ile tiyatro da küresel dünya kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.³⁰⁰ Batı tiyatrosu çağdaş dönemde yüzünü başka kültürlerin yerel unsurlarına çevirmiş; bu da çok kültürlü bir yapıyı görünür kılmıştır. Örneğin, İngiliz yönetmen Edward Gordon Craig Japon masklarının; Vsevolod Meyerhold, Aleksandr Tairov, Bertold Brecht ve Antonin Artaud gibi isimler Japon, Çin veya Bali tiyatrosu gibi Uzak Doğu tiyatro geleneklerinin etkisiyle tiyatro estetiklerini şekillendirmişlerdir. Teknolojinin ve ulaşım imkânlarının verdiği olanaklarla yabancı kültürlerle tanışıp kaynaşan bu isimler, tiyatro anlayışlarında kültürel bir mozaik veya melezlik sunarak geleneksel tiyatronun sınırlarını aşmışlardır.

Modern sonrası oyun yazarları müzik, dans ve hikâye anlatıcılığı gibi yerel kültür unsurlarını alıp sahnelerinde kullanmışlar ve ortaya işitsel-görsel yanı zengin bir yapı çıkarmışlardır. Bu şekilde Rus yönetmen Meyerhold'un ifade ettiği gibi tiyatronun tekrar tiyatrallaşmasının yolunu açmışlardır.³⁰¹ Disiplinler arası sınırların bulanıklaşması, küresel ve yerel olanın birbirine karışması ile ayrıca müzikal ve anlatı tiyatrosu, konser ve sahne oyunculuğu gibi kombinasyonların da ortaya çıkması sağlanmıştır. Metnin organik bütünlükten uzaklaşıp parçalı bir yapı sunduğu, çoğulcu bir yaklaşımın ve farklılıkların değer kazandığı çağdaş tiyatro; seyircisine dilsel, işitsel ve görsel bir melezleme sunmuştur.

Çağdaş dönemde metnin otoritesinin yıkımı ve hiyerarşinin yerinden edilmesiyle müzik ve dans başta olmak üzere her bir tiyatro unsuru artık sahnede kendisi için var olmuştur. Bir nevi çağdaş dönemde Alman besteci ve kuramcı Richard Wagner'ın önerdiği diğer sanatların bir birleşimi anlamına gelen 'bütüncül sanat' (Gesamtkunstwerk/total work) anlayışı ortaya konulmaktadır. Çağdaş tiyatro müzik, anlatı ve performansı kendi tiyatral diline çevirip sahnesinde kullanarak hem bir çoğulluğu hem bir sentezi, kısaca farklılıkların bir birlikteliğini önermektedir. Çağdaş

³⁰⁰ Dan Rebellato, *Theatre and Globalisation*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2009, 9.

³⁰¹ Vsevolod Meyerhold, Akt. Christopher Innes & Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, 77-86.

oyun yazarları dans, müzik ve performans gibi unsurları seyircisine eş zamanlı sunup ve parçalı bir algı yaratarak onları düşünce ve düş gücü yoluyla bağlantı kurmaya sevk eder. Sahnede ses, müzik ve dans görselliğin yanında ikinci bir gerçeklik düzlemi yaratırlar. Hiyerarşisizlik ve eşzamanlılık ile gelen bu melezlik, seyircinin olanların bilincinde olup kendi anlamını üretmesine yönelik bir talebin sonucudur. Kimi zaman gösterge yoğunluğu ile seyirciyi bir bombardımana tutan kimi zaman gösterge azlığı ile onun hayal gücünü kullanmasını talep eden çağdaş tiyatro, çoğulcu ve çok sesli yapısıyla köksap düşüncesini, dolayısıyla melezliği görünür kılmıştır.³⁰² Bir başka deyişle, çağdaş sahnede çoğu zaman birbirinden bağımsız farklı yapıların bir araya getirilerek anlamlı bir sentez oluşturamaması ve yapıların birikmesi söz konusu olmuştur. Bu durumda seyirci entelektüel bir yönlendirme olmadan bir sonraki algılamayı imkânsız kılan detaylarla meşgul edilmiştir.

Çağdaş dönemde müzikalleştirme sahnedeki gösterge kullanımının önemli bir parçası olarak devreye girmiştir. Lehmann'a göre çağdaş tiyatrodaki müzik, bağımsız bir işitsel gösterge olarak ortaya çıkmıştır. Müziğin tiyatro için var olmasından ziyade müzik olarak tiyatronun var olması söz konusu olmuştur.³⁰³ Monolog yerine çok sesliliğin ve diyalog çokluğunun öne çıkarıldığı çağdaş tiyatrodaki müzik, sahnede tek başına bir alt-metin olarak varlık göstermiştir. Modern teknolojinin verdiği olanaklarla da bugün tiyatrodaki eş zamanlı bir şekilde gerçekleşen ses kayıtları, sessel bindirmeler (superimposition) ve elektronik sesler kullanılmaktadır. Dramatik tiyatro geleneğinin aksine sahnede beden de kendi sürecini gizlememiş ve kamusal anlamda bir sergi nesnesi haline gelerek tiyatroyu dans tiyatrosuna yaklaştırmıştır.³⁰⁴ Bu haliyle görsel dramaturji ilkesinin en uç noktasına ulaşan çağdaş tiyatro, Lehmann'ın da ifade ettiği gibi önümüzde "bir sahne senaryosu tiyatrosu"³⁰⁵ olarak durmaktadır. Sözmerkezci hiyerarşik yapıyı sonlandırıp, sözcükler yanında işitsel ve görsel unsurları öne çıkaran çağdaş tiyatro taklitçi olmaktan ziyade mekânda, zaman içinde ve insan bedeniyle yapılan bir sanat, bir olay olarak kendini ortaya koymuştur.³⁰⁶

³⁰² Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 90.

³⁰³ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 91.

³⁰⁴ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 66.

³⁰⁵ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 93.

³⁰⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 98-99.

Çağdaş tiyatrodaki zaman birliği askıya alınmıştır. Geçmiş, gelecek ve şimdi ayrımının net olduğu ve ard arda gelen; giriş, gelişme ve sonuç bölümünü takip eden, bir diğer ifadeyle doğrusal zaman anlayışı doğrultusunda ilerleyen geleneksel tiyatro anlatısının aksine çağdaş tiyatrodaki doğrusal olmayan bir zaman anlayışı takip edilmiştir. Homojen zaman anlayışı yerine kesintilerin, duraksamaların ve tekrarların olduğu ve bir sıra izlemeyen heterojen bir zaman anlayışı desteklenmiştir. Temsil zamanı ve seyircinin zamanını birleştiren çağdaş tiyatro, modern teknolojinin verdiği olanaklarla da sanal olan ve sanal olmayanı sahnesinde kullanarak yeni bir zaman algısı yaratmıştır. Bedenin zamanı ile teknolojinin zamanı üst üste getirip heterojen uzamlar oluşturmuş ve melez bir yapı sunarak parçalı bir algı yaratmıştır.

Çağdaş tiyatro, ileri teknolojinin unsurlarını kullanarak medyalararasılık bağlamında melezliğiyle de dikkat çekmiştir. Teknolojik uygulamaların ve deneyselliklerin arttığı; hız, küreselleşme ve tüketim çağı olarak görülen çağımızda bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve bilgiye kolay erişilebilirlik gibi durumlar yaşam tarzlarımızı, düşünme ve algılama biçimlerimizi tamamen değiştirmiştir. “Yeni teknolojilerin ortaya çıkmasına yaratıcı bir yanıt”³⁰⁷ olarak tiyatrodaki de metin temelli kültürden görüntü ve sesin baskın olduğu medya çağına geçiş yapılarak çok katmanlı yeni bir söylem geliştirilmiştir. Çağdaş tiyatro sahnesinde modern dünyaya ait imgeler, sesler, popüler kültüre yönelik göndermeler, sinematografik öğeler, Youtube, Skype, Facebook, video, film, ses efektleri, hologram, mikrofon ve bilgisayar programları gibi yüksek teknoloji unsurları bağımsız birer gösterge olarak sıklıkla kullanılır olmuştur.

Postdramatic Theatre başlıklı çalışmada Lehmann çağdaş dönemin tiyatrosunun metin temelli kültürden görüntü ve ses gibi göstergelerin baskın olduğu yeni medya kültürüne geçtiğini belirtir.³⁰⁸ Lehmann görsel ve işitsel bir dramaturjiyi ön planda tutan çağdaş dönem tiyatrosunda eski ve yeni medyaların birlikte yer aldığına, sinema tekniklerinin ve bilgisayar programlarının kullanıldığına ve bu şekilde melez performansların ortaya çıktığına değinmiştir. Ona göre, çağdaş tiyatro seyirciye dört duvarla çevrili bir dünya sunmaktan ziyade yoruma açık, olasılıklarla dolu ve potansiyellere gebe bir dünya sunmaktadır.³⁰⁹ Kuramcı çağdaş dönemde teknolojinin

³⁰⁷ Karen Jury-Munby, “Introduction”, *Postdramatic Theatre*, 1.

³⁰⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 167.

³⁰⁹ Lehmann, ‘Shakespeare’s Grin: Remarks on World Theatre with Forced Entertainment’, *Not Even a Game, Anymore* (Ed. Judith Helmer & Florian Malzacher), Alexander Verlag 2004, 105.

tiyatroya hem estetik bağlamda hem de yaratıcılık sürecinde destek sunduğunu ifade etmiştir. Örneğin, teknolojinin verdiği imkânlarla sahnede gerçek ve sanal olan melezlenmiştir. Sanal olan tiyatronun gösterge sistemine dönüştürülerek ya da tiyatroya özgü semiyotik sisteme aktarılıp seyirciye sunulmuştur. Canlı bir performans ile kayıtlı olanın aynı anda sahnede sergilenmesiyle seyircinin farklı duyuları eşzamanlı olarak harekete geçirilmiştir. Gerçek ve sanalın kaynaştırıldığı tiyatrodaki seyircinin varlığı da dönüşüme uğramıştır. Birer katılımcı rolü üstlenen seyirciden iki ortamın etkileşiminden ortaya çıkan performansın ayırdına varması beklenmiştir. Bu şekilde sahnede karmaşık anlamlar üretilirken geleneksel temsil anlayışı da yıkılıp oyuncu ve seyirci için yeni olasılıklar ortaya çıkarılmıştır.

Medyaların birbirleriyle kaynaştığı yirminci yüzyılda oyunları belli bir tür içerisinde değerlendirmek artık daha da zorlaşmıştır. Modern teknoloji sayesinde kendine yeni biçimler ve anlatım olanakları bulan; performans, dans, film, televizyon, enstalasyon³¹⁰ ve video sanatı gibi pek çok medyayı birleştiren tiyatro daha avangard ve melez bir sanat olmuştur. Ayşın Candan'a göre,

20. yüzyılın sonunda iletişim teknolojilerinin hızlı ilerleyişi tüm kültür olaylarını ve sahneyi belirledi. Medya kültürü diye adlandırdığımız ortamda tiyatro sanatı, dramatik sonrası dönemle örtüşen, değişen insan, değişen algı ve iletişim koşullarıyla koşut gelişiyor. Performans, dans, film, televizyon, tiyatro, enstalasyon, video sanatı gibi pek çok çeşitlilik içeren sanatsal etkinlikler birbirlerine katkıda bulunup kaynaşarak bütünlük oluşturmaya başladı. Bunu 20. yüzyıl başında Wagner'in adını koyduğu "ortak sanat yapısı" kavramına benzetebiliriz. Dijital çağın katmanlı bilincini yansıtan melezlik, etkileşim, yersiz yurtsuzlaşma, beden okuryazarlığı, telematik, ağ oluşturma, (networking) gibi deyimler sıkça karşılaştığımız kavramlardır.³¹¹

Candan'a göre çağdaş dönemde zengin içeriği ile tiyatro, Wagner'ın önerdiği ortak/birleşik sanat yapısını hatırlatır. Çağdaş dönemde temsil etmekten olma durumuna doğru evrilmiş olan tiyatro teknoloji sayesinde alışlagelmiş kalıpları yıkmış ve kendine yeni bir özgürleşme alanı bulmuştur. Bir başka ifadeyle çağdaş dönem tiyatrosu mimesisten, yani betimleyici veya öykünmeci bir anlatımdan anlık, orada ve o an var olma/yok olma durumuna, yani performansa kaymıştır. Çağdaş dönemde performans ve

³¹⁰ İnsanların çeşitli duyularına hitap eden ve yerleştirme sanatı olarak bilinen enstalasyon geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyen ve belirli bir mekân için yaratılmış olup mekânın niteliklerini kullanan, irdeleyen ve seyircisinden katılım bekleyen melez bir sanat türüdür (<https://www.turkcebilgi.com/enstalasyon>, Erişim tarihi: 21.08.2019).

³¹¹ Candan, *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, 189-190.

teknolojinin ortak üretimi ürünler ortaya çıkarken artık sanatlar arasındaki sınırlar da belirsizleşmiştir.

Performance in the 21st Century: Theatres of Engagement başlıklı kitabında tiyatro ve teknoloji ilişkisi bağlamında tiyatronun melezliğini ele alan Alman tiyatro eleştirmeni Andy Lavender, melezliği tiyatronun doğuşuna kadar götürmekte ve kavramın son dönemde medyalararasılık ile öne çıktığının altını çizmektedir. Ona göre,

Nükleer fizikteki (füzyon), botanikteki (bitki melezlemesi), biyogenetikteki (tür gelişimi), kültürel çalışmalarda (özellikle postkolonyalizm bağlamında), sanat ve medya üretiminde ortaya çıkan gelişmeler hasebiyle içeriği genişleyen bir terimler sözlüğü dolaşıma girmiştir. Karıştırmak, kaynaştırmak, melezlemek, katıştırmak eylemlerinin hepsi çağdaş tiyatro ve performans uygulanabilir. Borsò, ‘melezliğin’ “sadece ontolojik bir özellik olarak değil aynı zamanda epistemolojik bir araç olarak tanımlanabileceğini” kaydetmiştir (2006: 41). Hem gerçek hem de mecazi anlamlarında, ‘melez’ kavramı bir oluşa ve ötesine işaret eder. ‘Oluş’ süreçseldir ve karışımın sağladığı yeni durumları veya düzenlemeleri, Hannerz’in tabiriyle ‘farklılıkların organizasyonu’nu (1996: 106) içerir. ‘Ötesi’ bağlamsaldır ve sanatsal oluşumların miras aldıkları ve içinde yer aldıkları özel sahneyi yeniden oluşturma yoluyla ilgilenir. Melezleme yeni bir senaryo oluşturur.³¹²

Lavender’a göre, melezleme farklı unsurlardan yeni bir şeyin oluşturulmasıdır. İster bir kültür ister bir bitki isterse de bir tiyatro yapımı olsun yeni oluşturulan şey, bileşen parçalarının çeşitli özelliklerini sergilemekle beraber türediği şeyin ötesine geçip yeni bir birleşim de sunmaktadır. Ona göre çok boyutlu bir kavram olan melezlik, çağdaş tiyatronun doğuşunu ve gelişimini açıklayan araçsal bir kavramdır. Metinsellikten ve sözmerkezcilikten yorumlayıcı sürece ve bu süreçte seyircinin belirleyici rolüne gözleri çeviren çağdaş tiyatrodaki farklı sanatsal ve kültürel biçimler ve medya unsurları yoğun biçimde melezlenmektedir. Lavender kitabında melezliğin çağdaş kültürel üretimin bir özelliği olduğunun ve disiplinlerarasılığa işaret ettiğinin altını çizmiştir. Ayrıca melezliğin medyalararasılıkla ilgilenen kuramcıların aklını bu süreçte meşgul edecek bir kavram olduğu vurgusu yapmıştır.

Alman tiyatrosunda dikkate değer biçimde ön plana çıkan tiyatro-teknoloji etkileşimi yirmi birinci yüzyılda etkisini daha da attırarak ve teknoloji çağdaş oyun yazarları ve yönetmenleri tarafından yapıbozucu bir strateji olarak tiyatrodaki sıklıkla kullanılır olmuştur. Bugün gelinen noktada projeksiyon ve film kliplerinin ötesinde

³¹² Andy Lavender, *Performance in the 21st Century: Theatres of Engagement*, Routledge, New York 2016, 63

sahne artık video, hologram, üç boyutlu gösterim ve internet medyaların kullanıldığı görülmektedir. Dijital bir kültürün içinde evrilen tiyatro daha çok medyayı kullanma olanağı bularak çok medyalı yapısını daha da zenginleştirmiştir. Kimi zaman sahne üzerindeki kurgusal mekânı betimlemek, kimi zaman da sahnede dramatik etkiyi güçlendirecek bir atmosfer yaratmak için kullanılan teknolojinin işlevselliği zamanla genişlemiş ve genişlemeye de devam edecek gibi görünmektedir. Karakterlerin iç dünyası artık içsel monologlar yanında teknolojik unsurların verdiği imkân sayesinde görüntü ve ses yoluyla anlatılmaya başlanmıştır. Çağdaş dönemde tiyatrodaki etkisini artıran, hem biçim hem içerik bağlamında sahneyi kuşatan ileri teknoloji yeni bir tiyatro estetiğinin başlatmıştır. Lehmann'ın belirttiği üzere 'medya toplumunun durağı'³¹³ olan çağdaş tiyatro geliştirdiği yeni estetikle seyircisine oldukça renkli bir içerik sunmuştur. Zaman ve uzam boyutunda sahneye yenilikler katan ve sahnenin dilini değiştiren teknoloji tiyatrodaki dijitalleşmeyi beraberinde getirirken tiyatronun melez yapısını zenginleştirmesine katkı sunmuştur.

Çağdaş dönemde tiyatronun canlılık/şimdi ve buradalık özelliği ön plana çıkarılırken tiyatronun oluşum ve performans sanatlarına yaklaştığı, bir anlamda tiyatro ile performans arasındaki sınırların bulanıklaştığı görülür. Disiplinlerarasılığı, merkezsizliği ve çok kültürlülüğü kucaklayan çağdaş tiyatro, "durumların ve doğal olarak dinamik oluşumların tiyatrosu"dur³¹⁴. Eşzamanlı olarak hem performansın sergilendiği hem de alımlayanların yer aldığı bir mekânda, yani gerçek bir buluşma alanında seyirci oyunun bir parçası yapılarak katılım ve etkileşim olasılıkları araştırılmıştır. Bu alanda temsil veya kurgunun taklit edilmesi yerine varlık veya gerçekmiş gibi yapmak önemli hale gelmiştir. Sonuçtan ziyade harekete odaklanan ve bitmiş bir eserden ziyade üretim sürecini önemseyen çağdaş tiyatro; oyuncu, seyirci ve oyun ilişkisi bağlamında sahnedeki hiyerarşiyi ve sınırları yıkıp etkileşimi, merkezsizliği, yani melezliği öne çıkarmıştır.³¹⁵

Yeni bir estetik mantık arayışında olan çağdaş oyun yazarları tiyatral bir etki oluşturmak ve seyircinin bilincini etkilemek için oyunlarında gerçek ve kurmacayı eşit değerde tutup melezlemişlerdir. 'Özgönderimsellik' (self-reflexivity) olarak ifade edebileceğimiz çağdaş tiyatrodaki gerçek ve kurmaca melezlemesi, seyirciyi gerçek ve

³¹³ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 33.

³¹⁴ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 68.

³¹⁵ Ayrıca bkz., Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 104-105.

hayalin iç içe geçtiği bir eşiklik uzamına maruz bırakmıştır. Gerçeğe aniden dalışla seyirci sahnede üretilenin kurmaca mı yoksa gerçek mi olduğu konusunda bir tereddüt içinde kalmıştır. Sahnede bir hayvanın öldürülmesi ve hatta bir oyuncuya elektrik şoku ile işkence yapılması gibi şiddete dayalı olaylar veya durumlarla baş başa bırakılarak seyircinin belirsizlik duygusu yaşamaya sağlanmıştır. Bu tutum seyircinin algısını açık tutmaya yönelik bir hamledir. Seyirciden sahnede temsil edilen duruma veya olaya karşı gerçek veya gerçeğe yakın bir tepki vermesi beklenmiştir. Bu noktada Lehmann'ın da ifade ettiği gibi çağdaş sahnede seyirci için estetik mesafe yapısal olarak çok az farkedilebilir olmuş ve seyircinin seyirci olarak durumu sarsıntıya uğramıştır.³¹⁶ Çağdaş oyun yazarları bir anlamda gerçek ve kurmaca arasında sınırları belirsizleştirerek yarattığı eşiklik alanında seyircisinden dürtüleri ile anlık bir tepki vermesini beklemiştir.

Alman tiyatro ve performans araştırmacısı Patrice Pavis de tiyatronun melezliği ile ilgilenen isimlerden biridir. Pavis çağdaş tiyatroyu oyuncu-seyirci etkileşimine ve seyirci katılımına önem veren, her yeri bir tiyatro alanı olarak gören ve yaşam-sanat birlikteliğini ortaya koyan bir yapı olarak tanımlar. Ona göre çağdaş tiyatro dilin mekânizmalarını açığa çıkararak metni sesli bir nesne olarak ortaya koyar. Pavis çağdaş oyun yazarlarının tiyatronun taklitçi ile icracı olmak arasındaki kırılma dengesini sorunsallaştırırken farklı disiplinlerin malzemelerini serbestçe kullandıklarını ve çeşitli melezlemelere başvurdıklarını belirtir.³¹⁷ Sonuç olarak medya teknolojilerine, müziğe, dansa, mekânsal sanata ve performansa başvurarak temsil etmekten gösterme durumuna geçen çağdaş tiyatro; farklılıkları, çoğulluğu ve çeşitliliği kucaklarken “dramatik metnin görselleştirilmesi olarak tiyatro”³¹⁸ şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Görüntü, hareket ve söz arasında hiyerarşik bir yapıyı ya da mantıksal bir sırayı takip etmeyen çağdaş oyunlar bunun yerine rüya benzeri bir yapıyı takip etmişlerdir. Çünkü Lehmann'ın altını çizdiği gibi rüya, “Sürrealizmin bir mirası olarak hiyerarşik olmayan bir tiyatro estetiğine dair eşsiz bir model oluşturmaktadır”³¹⁹. Hayalin ve gerçeğin birbirine karıştığı bulanık sularda yüzen seyirci, bir eşiklik alanında tek başına

³¹⁶ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 103-104.

³¹⁷ Ayrıca bkz., Patrice Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, London & New York 2014.

³¹⁸ Jelena Novak, *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, Ashgate Publishing, Farnham 2015, 25.

³¹⁹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 84.

bırakılmış ve ondan kendi anlamını kendisinin üretmesi beklenmiştir. Süreyya Karacabey çağdaş tiyatrodaki rüya benzeri yapıyı şöyle açıklar:

*Rüya içinde geçerli olan “resimler, devinimler ve sözcükler” arasındaki geçişkenliğin herhangi bir unsuru diğerlerinden üstün kılmamasıdır. “Rüya düşüncesi” de bir metin oluşturur ve bu metin, kolaj, montaj ve fragmana benzer, fakat bu düşünce olayların mantıksal akışını belirlemez. Gerçeküstücülerin mirası olan rüya benzeri sahnelerin en önemli özelliği de herhangi bir hiyerarşi barındırmamasıdır.*³²⁰

Gerçeküstücülerin mirası olan çok katmanlı rüya benzeri yapı, çağdaş tiyatronun merkezine yerleşmiştir. Her türlü hiyerarşik uygulamayı reddeden ve organik bir bütünlük sunmayan bu yapı; heterojen, parçalı ve melezdir. Rüyalardaki gibi ardarda gelen bağlantısız olaylara ve durumlarla karşı karşıya kalan seyirci bir kaosa doğru sürüklenmiş ve Lehmann’ın altını çizdiği gibi sinestezik bir algıyla baş başa kalıp düş gücüyle olaylar ve durumlar arasında bağlantılar kurması istenmiştir.³²¹

Çağdaş dönemde deneyselliğin bir parçası olarak türler arası melezlemeler sıklıkla kullanılmıştır. Oyun yazarları tür sistemini yapıbozuma uğratarak türler arası alışverişler yapmış, çok sesli ve çok kültürlü metinler üretmişlerdir. Roman, şiir, belgesel, anı, biyograf, vb. türlere ait unsurlar oyunların içine dahil edilmiştir. Alman tiyatro eleştirmeni Jean Pierre Sarrazac, tiyatrodaki türler arası melezleme tartışmasına ‘rapsodileşme’ (rhapsodization) kavramını önererek dâhil olmuştur. Tiyatroda biçim ve içerik açısından melezlemelerin çokça yapıldığını vurgulayan yazar, *L’Avenir du Drame* başlıklı çalışmasında rapsodileşme kavramıyla; 1960 sonrası tiyatronun montajlı, parçalı, çok sesli, kısaca melez yapısını tanımlamıştır. Yazar, çağdaş tiyatronun diğer edebî türlerle ve edebî olmayan sözlü materyallerle bir etkileşim içinde olup melez üretimler verdiğinin altını çizmiştir. Modern dünyanın parçalanmışlığına dikkat çeken rapsodileşme kavramı çağdaş tiyatronun destansı ve lirik olanı, yüksek ve alt kültür unsurlarını, trajik ve komik türleri, tiyatro içi ve tiyatro dışı unsurları birbirleri ile melezlediğini ifade eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.³²²

Modern sonrası tiyatrodaki türler arası hiyerarşik algılama tersyüz edilip farklı türler arasında geçişlerin olduğu melez yapılar üretilmiştir. Postmodernist sanatın öne çıkardığı

³²⁰ Süreyya Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki, Ankara 2006, 140.

³²¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 98.

³²² Jean Pierre Sarrazac, Akt. Jane Turner & Synne Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008, 190.

alıntılama, parodi, pastiş ve metinlerarasılık gibi teknikler çağdaş oyun yazarlarının başvurduğu türler arası melezleme yapma yollarıdır. Postmodern kuramcı Ihab Hassan postmodern eserlerdeki melezliğin altını çizerken türlerin ve üslûpların kopyalanması anlamını gelen bu tekniklerin öne çıktığını belirtmiştir. Melezliği postmodern çoğulculuğun bir ifadesi, bir tezahürü olarak gören Hassan’a göre, melezleme, “parodi, hiciv, pastiş dahil türlerin değişken kopyası”dır³²³ ve çeşitli sanat dallarının anlamlarını barındıran bir yapıyı önermektedir.

Alman tiyatro eleştirmeni ve performans araştırmacısı Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (2014) başlıklı kitabında melezlik kavramına yer vermiş ve kavramın günümüzde “açıkça tanımlanmış bir kavramdan ziyade daha çok bir metafor olarak kullanıldığının altını çizmiştir.³²⁴ Fischer-Lichte, 1960’lı yıllardan günümüze çeşitli sanat ve medya unsurlarını birleştiren çalışmaları nitelendirmek için melezliğin sıklıkla kullanıldığını belirtmiştir. Çağdaş tiyatronun anlatı türlerini ve konuşma biçimlerini melezleyerek çok sesli bir yapıda karşımıza çıktığını dile getiren yazar, kültürlerarasılık ve melezlik kavramı yerine ise beraber dokumak, birbirine karıştırmak anlamlarına gelen tekstil endüstrisi ile alakalı ‘interweave’ terimini kullanmayı tercih etmiştir.³²⁵ Ona göre kendi potansiyellerine ulaşma ve kendini yeniden keşfetme amacı taşıyan çağdaş tiyatro, metin ve performans şeklindeki ikili karşıtlığı alaşağı etmiş; dilsel göstergeler ile bedensel göstergeleri aynı düzeyde önemseyip melez bir yapıyı kucaklamıştır.

Son on beş yılda tiyatro çalışmalarında sıkça karşımıza çıkan melezlik, *Towards a Hybrid Theatre* (2018) başlıklı çalışmasında Cristina Rădulescu’nun belirttiği gibi, kültür bağlamında olduğu gibi tiyatro bağlamında da “tarih ötesi bir özellik”³²⁶ olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü tiyatronun doğuşundan itibaren melez bir sanat olduğu gerçeği önümüzde durmaktadır. Her ne kadar bu gerçek, 1960’lı yıllarda çok daha belirginleşmiş olsa da tiyatro hiçbir zaman melezliğinden bir şey kaybetmemiştir. Çağdaş dönemin tiyatrosunda her türlü özcü anlayıştan ve ikili karşıtlıklardan arınılmaya, merkezsizliğin

³²³ Ihab Hassan, “Pluralism in Postmodern Perspective”, *Critical Inquiry*, 12(3), (503-520), 1986, 506.

³²⁴ Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (Ed. Minou Arjomand & Ramona Mosse), (Çev. Minou Arjomand), Routledge, New York 2014, 158.

³²⁵ Erika Fischer-Lichte, *Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between*, *New Theatre Quarterly*, 25(4), 2009, (391-401), 399.

³²⁶ Cristina Rădulescu, *Towards a Hybrid Theatre*, Editura ARTES, 25, 2018, (259-268), 259.

savunulup sınır düşüncesinin alaşağı edilmeye ve farklılıklar ile çoğulluklar görünür kılınmaya çalışılmıştır. Disiplinlerarasılığın ve medyalararasılığın desteklenip tiyatronun tek boyutluluğu ortadan kaldırılmış ve yeni bir dinamizm ile ortaya çıkması sağlanmıştır. Varsayılan her türlü saflık, sabitlik ve netlik arayışları terk edilerek çok kültürlü bir yapı kucaklanmıştır. Sonuç olarak melezlik; tiyatronun, etkilendiği farklı sanat pratikleri, medyalar ve kültürler ile etkileşimini ortaya koyan işlevsel, kullanışlı ve stratejik bir kavram olarak var olmuştur ve var olmaya devam edecek gibi görünmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTHONY NEILSON'IN TİYATROSU VE MELEZLİK

3.1. ANTHONY NEILSON VE TİYATRO ESTETİĞİ

Britanyalı oyun yazarı ve yönetmen Anthony Neilson, 1967 yılının Mart ayında Edinburgh'da dünyaya gelmiştir. Tiyatro oyuncusu olan anne ve babasının (Beth Robens ve Sandy Neilson) işinden dolayı Neilson, küçük yaşlardan itibaren tiyatro ile iç içe bir yaşam sürdürmüştür.³²⁷ Anne ve babasının sahnede canlandıkları rollerle bütünleştiğine defalarca tanık olan yazarın tiyatro disiplini geliştirmesinde bu deneyiminin etkisi büyük olmuştur. Yazar, tiyatro ile iç içe geçen yaşamını kendisini “bir prova odası bebeği”³²⁸ olarak tanıtarak ifade eder.

Geçimini oyunculuk yaparak sağlayan bir aile içinde büyümesi, Neilson'ın yaşamını hem olumlu hem de olumsuz anlamda etkilemiştir. Joyce McMillan'a göre,

*bir anlamda tiyatro hakkındaki radikal düşünce, Neilson'ın mirasının bir parçasıdır (...) ve Neilson gerçek yaratıcı bir heyecan zamanında, ülkenin tiyatrolarında ve prova odalarında ailesini izleyerek sahne arkasında bir çocukluk geçirdi. O sekiz yaşındayken John McGrath 7:84 İskoçya'yı kurdu; on yaşına geldiğinde ailesi Donald Campbell, Hector Macmillan ve Tom McGrath'ın başını çektiği 1970'li yılların en popüler kuşağının oyunlarında yer alıyordu. Provaya gitmeden önce oyunun taslağından daha fazlasını nadiren yazıyor olması, çalışmalarını yönetmekte ısrarcı olması ve kendisini bir yazar olarak değil de tiyatral çalışmasını kendi 'yazar' sesinin etkisinden sürekli uzak tutmayı deneyerek kendisini 'gösteriler yapan' biri olarak gördüğünü söylemesi bakımından; Neilson'ın tiyatral biçim ve süreç hakkındaki fikirleri 7:84 tarzı radikal tiyatrodaki çocukluk deneyiminden muhakkak ki etkilenmiştir.*³²⁹

McMillan'a göre, İskoç tiyatrosunun önemli oyunlarında boy gösteren anne ve babasının performanslarını izleyerek büyüyen Neilson için bu çocukluk deneyimi tiyatro estetiğinin şekillenmesinde oldukça önemlidir. Bu deneyim; yazarın yenilikçi, deneysel ve deneyimsel bir tiyatro anlayışı benimsemesinde ve performansa dayalı oyunlar üretmesinde epey etkili olmuştur. Ancak ailesinin geçimini oyunculuktan sağlıyor olması,

³²⁷ John Bull, “Anthony Neilson”, *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, (Ed. Martin Middeke, Peter Paul Schierer & Aleks Sierz), Methuen, London 2011, 343.

³²⁸ Anthony Neilson, Akt. J. Bull, “Anthony Neilson”, 343.

³²⁹ Joyce McMillan, “Reality Bites for a Rebel with a Cause to Explore”, *The Scotsman*, 11 August 2006, Erişim tarihi: 21.08.2019, <http://www.scotsman.com/lifestyle/reality-bites-for-a-rebel-with-a-cause-to-explore-1-1130160>

maddi anlamda sıkıntıları da beraberinde getirmiş ve özel hayatlarında bazı sorunlara yol açmıştır. Çünkü başarısız geçen her sezon geçim sıkıntısı, eve gelen hacizler ve bunların sonucu olarak annenin psikolojik sorunlar yaşaması anlamına gelmiş ve bu durum bir çocuk olarak Neilson'ı olumsuz etkilemiştir. Sierz'e göre ise söz konusu durum, yazarın bir çocuk olarak güvensizlik duygusu geliştirmesine sebep olmuş; fakat aynı zamanda sorgulayıcı ve eleştirel bir tavır kazanmasına da yardımcı olmuştur.³³⁰

Üç yaşına kadar Aberdeen'da tek odalı bir evde ailesi ile birlikte yaşayan Neilson'ın çocukluk dönemi kendisinin de belirttiği üzere zorluklar içinde geçmiştir: "İcra memurlarını ve sürekli tahliye tehdidini, (...) annemin geçirdiği sinir krizlerini hatırlıyorum."³³¹ Bir çocuk olarak annesinin geçirdiği sinir krizlerine tanık olan yazar, oyunlarında akıl sağlığı ile ilgili sıkıntılar yaşayan karakterlere sıkça yer vermiştir. Öyle ki pek çok eleştirmen *The Penetrator* ve *The Wonderful World of Dissocia* adlı oyunlarında Neilson'ın akıl sağlığı ile ilgili sorunlar yaşayan karakterler yaratmasında ailesinde var olan bu türden psikolojik sorunları kaynak göstermiştir. John Bull durumlar arasında bu tür bağlantılar kurmanın pek yerinde olmayacağını belirtmiştir. Ona göre, Sarah Kane gibi bir yazarın oyunları dikkate alındığında bu türden bir ilişkinin kurulabilmesi savunulabilirken Neilson açısından pek mantıklı görünmemektedir.³³² Ancak bize kalırsa söz konusu bağlantıyı tamamiyle göz ardı etmek de pek mümkün değildir.

Neilson tiyatro oyunculuğundan elde edilen kazancın ona ve ailesine yeterli refah düzeyini sunmadığını bilmesine rağmen tiyatronun onu içine çeken, cezbedici bir tarafı olduğunu belirtmekten de geri durmamıştır:

*Bana büyüleyici ya da sıradışı gelmedi. Geçim kaynağımız olduğu için belirli bir yararcılığa teşvik etti. Fiyasko gösterilerinin ya da 'verimsiz dönemlerin' kötü eleştirilerinin etkisi oldukça gerçek duygusal bir acı, para kaybı ve kapıdaki icra memurlarıydı. İşin kendisine özel bir ilgim yoktu, hala da yok. Beni büyüleyen şey, çalışma ve özellikle de bunun seyirciler üzerindeki etkisiydi.*³³³

Yaşanılan tüm olumsuzluklara rağmen Neilson'ın tiyatrodan uzaklaşmasını engelleyerek aksine onu yönetmen ve oyun yazarı olarak tiyatronun tam da merkezine çeken şey,

³³⁰ Ayrıca bkz., Aleks Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, faber and faber, London 2001, 66.

³³¹ Neilson, Akt. A. Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 66.

³³² Bull, "Anthony Neilson", 344.

³³³ Neilson, Akt. Trish Reid, *Theatre and Scotland*, Palgrave Macmillan, London 2013, X.

tiyatronun sunduğu canlılık ve seyirciyle olan gerçek etkileşimdir. Ona göre tiyatronun büyüleyici tarafı budur. Tiyatro canlı canlı bir sanat üretme işidir ve bu iş yazar için oldukça heyecan verici görünür. Bu amaçla da Neilson tiyatrodan seyircisine duygusal bir deneyim yaşatmasını, tıpkı iyi bir müzik grubunu canlı canlı izlemek gibi bir duygu hissettirmesini bekler.³³⁴ Yazar tiyatrodaki büyülu anın da “bir etki yaratma anı”³³⁵ olduğunu belirterek, tiyatrosunu ‘deneyimsel’ (experiential) tiyatro olarak tanımlar.³³⁶ Deneyimsel tiyatro yazarın oyun, oyuncu ve seyirci arasındaki sınırların bulanıklaştırıp bu üç unsur arasında doğrudan bir etkileşim yaratan ve sahnede sergilenen oyunu seyircinin deneyimleyip kendi anlamını üretmesini talep eden bir anlayışı ifade eder. Yazar deneyimsel tiyatrosunda karakterleriyle seyirci arasında duygusal bir yakınlık kurmaya çalışır. 1990 yılında yazdığı *Normal* adlı oyunundan 2000’li yıllarda yazdığı *Dissocia* (2004), *Realism* (2006) ve *Relocated* (2008) adlı oyunlarına değin karakterlerinin öznel gerçekliklerini ele almaya çalışan Neilson, karakterler, oyuncular ve seyirci arasında duygusal birliktelik kurup deneyimsel bir tiyatro yaşatmayı ister. Örneğin, *Dissocia* oyununda psikolojik sıkıntısından dolayı yarattığı fantastik dünyasında Lisa ile seyirci arasında kolayca duygusal bir ortaklık kurulabilmekte ve seyirci Lisa’nın deneyimini fikren ve duygu bakımından deneyimleyebilmektedir. Yazar deneyimsel tiyatro estetiğini hem içerik hem de biçim bağlamında uygulamaya koyar. Oyunların üretimi noktasında tek başına yazmak yerine tiyatronun canlılık özelliğini vurgulayarak oyuncularla ortak bir çalışmayı tercih etmesi bu durumu somutlaştırır.

Neilson, 7:84 ve Wildcat gibi dönemin önemli İskoç tiyatro gruplarının sahnelerinde anne ve babasını oyun sergilerken pek çok kez izleme fırsatı bulmuştur: “Heyecanlı bir zamandı. Ailem 7:84 ile Wildcat’in ortaya çıktığı yetmişli yıllarda İskoç tiyatrosunda yer aldılar ve ben hep o zamanın enerjisini ve önemini yeniden yakalamayı istemişimdir.”³³⁷ 1970’li yıllarda tiyatro sahnelerinde geçen çocukluk deneyiminin onu olumlu anlamda etkilediğine inanan ve bunu pek çok röportajında dile getiren yazarın tiyatrodan beklentisi daha o dönemlerde şekillenmeye başlamıştır. Yazar, anne ve babasının yer aldığı ve İskoç oyun yazarı Donald Campbell’in *The Jesuit* (1976) oyununun onda büyük etkiler bıraktığından bahseder: “Traverse’te onu gördüğümde on

³³⁴ Neilson, Akt. A. Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 66.

³³⁵ Neilson, Akt. A. Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 67.

³³⁶ Neilson, *The Wonderful World of Dissocia & Realism*, Methuen, London 2015, 212.

³³⁷ Neilson, Akt. A. Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 65.

bir yaşındaydım. Kadınların kocalarının denizde öldüğünü öğrendikleri ve annemin o korkunç çığlığı kopardığı andı. Kesinlikle donakalmıştım. Çünkü o benim annemdi, duygusal güç iki katına çıkmıştı.”³³⁸ Bahsi geçen sahnede rolünü icra etmekte olan annesini izlerken yaşadığı o duygusal anın, Neilson için önemi büyüktür. Kendi eserleriyle tiyatro sahnesinde ve seyirci zihninde yaratmayı istediği duygunun tam da o anda hissettiği duygu olduğunu bir diğer röportajında yazar şöyle dile getirmiştir:

*Çalışmamda daima bu hareketin duygusal gölgesini yeniden yaratmam gerektiğini düşünüyorum. Her zaman kişisel bağlantıları çalışmama, hayatıma ve ilişkili oyuncuların hayatlarına koymayı ve güç duygusal meselelerden, üzüntüden, acıdan ve ölümden sakınmamayı düşündüm. Birden tiyatronun ne olduğunu fark ettiğim an annemin çığlıklarını attığı Traverse’teki o geceydi.*³³⁹

Annesini sahnede izlerken yaşadığı o deneyim, yazarın seyircisine yaşatmayı istediği türden bir deneyimdir. Yazar bu düşüncesini, “her zaman tiyatronun böyle olması gerektiği fikri üzerinde durdum, gerçekten tiyatro direkt tam da bu temel güce sahip olmak zorundadır”³⁴⁰ sözleriyle de ifade eder. Neilson’ın tiyatro sahnesinde geçen çocukluğu sanatında kişisel, politik, duygusal ve tiyatral olanı sunması noktasında ona çok şey öğretmiştir. Reid’e göre, “kesinlikle durum budur ki son derece keyif verici ya da yoğun olarak acı verici olmasına bakılmaksızın yaşanmış tecrübenin hissedilir niteliği, yazarın çalışmasının merkezinde belirir ve istikrarlı bir şekilde yerini alır”³⁴¹. Eleştirmen Tim Abrahams da Reid’inkine benzer bir görüşü paylaşmaktadır. Ona göre, Neilson’ın deneyimsel tiyatrosunu ‘içsel/içgüdüsel’ anlamına gelen ‘visceral’ kavramıyla açıklamak mümkündür. Neilson, seyircisinden sahnelenen oyunlarla duygusal bir yakınlık kurmasını beklerken içgüdülerine seslenmekte ve iç dünyasını harekete geçirmeye çalışmaktadır.³⁴² Yazar, “her zaman tiyatronun seyirci üzerinde içsel bir etkisi olması gerektiğini hissettim. Büyük bir yazar olarak tanınmakla gerçekten ilgilenmiyorum. İnsanların tiyatrodaki deneyiminin ilginç veya şaşırtıcı olmasını sağlamakla daha fazla ilgileniyorum”³⁴³ derken tiyatrosunun bu yönünü ortaya koymaktadır.

³³⁸ Neilson, Akt. A. Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 66.

³³⁹ Neilson, “Neilson’s Dramatic Moments”, *The Guardian*, 11 September 1996, 209-214.

³⁴⁰ Neilson, Akt. A. Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 66.

³⁴¹ Trish Reid, “Anthony Neilson”, *Modern British Playwriting The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*, (Ed. Aleks Sierz), (137-163), Methuen Drama, London 2012, 162.

³⁴² Tim Abrahams, “The Fine Art of Brinkmanship”, *The Scotsman*, August 2004, Erişim tarihi: 20.08.19. <http://www.timabrahams.net/article.php?uid=9>

³⁴³ Reid, “Deformities of Frame: The Theatre of Anthony Neilson”. *Contemporary Theatre Review*, 17/4, (487-498), 2007, 489.

Ailesini örnek alıp kendisine tiyatro kariyeri çizen Neilson³⁴⁴, öncelikle Edinburgh’da bir yıl tiyatro üzerine ders alır ve sonrasında da Cardiff’teki *Royal Welsh College of Music and Drama*’ya devam eder; ancak başına buyrukluğundan dolayı bu okuldan atılır. Eğitim hayatı bir hayli sıkıntılı geçen yazar, tiyatro okulundan atılmasını “kurumların haklamaları gerektiğini düşündükleri insanlardan biri”³⁴⁵ olduğunu söyleyerek açıklamıştır. Yazar, Peter Weiss’in *The Marat/Sade* (1963) ve Dennis Potter’ın *Son of Man* (1969) oyunlarında roller almış ve sonrasında yönünü oyun yazarlığına çevirmiştir. Yazarlığa nasıl başladığını, 2009 yılında Laura Barnett’a verdiği röportajında şöyle dile getirmiştir: “İtaatsizlikten dolayı *Royal Welsh College of Music and Drama*’dan atıldım. O yaz da yapacak hiçbir şey yoktu, bu yüzden BBC genç oyun yazarları yarışmasına katıldım ve kazandım.”³⁴⁶ Takip eden yıllarda yazar, tiyatro ile iç içe olmak ve farklı tiyatral gelenekleri görmek amacıyla Londra’da yaşama kararı almıştır. Bu şehirde yaşama kararı almasındaki en büyük etken, buradaki tiyatro algısı ve farklı tiyatro geleneklerinin varlığı olmuştur. Çünkü Londra’da olmak onun için komedilerden müzikallere kadar çeşitli orijinal, deneysel ve yenilikçi performansları görmek anlamına gelmektedir. Sonrasında da yazarın verimli yılları başlamıştır; ancak bunda yazarın Londra’da aradığını bulamaması, yani Londra’daki ana akım tiyatroların oyun üretimi noktasında uyguladığı katı politikanın büyük etkisi olmuştur. Çünkü katı kuralların devre dışı bırakıldığı, hayal gücünün peşinden koşulduğu ve yazara oyun yazma sürecinde özgürlükler tanındığı bir tiyatro estetiği arayan Neilson için ana akım tiyatrolarının sınırlayıcı tutumu ve gelenekçi yaklaşımı oldukça kısıtlayıcıdır. O özgür bir ortamda deneyimleyerek oyunlar üretmek istegindedir.

“Kuşağının en yenilikçi ve kışkırtıcı İskoç tiyatro sanatçıları arasında”³⁴⁷ gösterilen Neilson’ın ismi, 1990’larda kaleme aldığı ve cinsellik, şiddet, savaş gibi rahatsızlık uyandıran konuları işlediği *Normal* (1991), *Penetrator* (1993) ve *The Censor* (1997) gibi oyunları ile çokça anılmıştır. Yazar, 1990’larda İngiltere’de gelişen Suratına Tiyatro ekolünün önemli isimleri arasında gösterilmiştir. Neilson, kariyerindeki ilk büyük

³⁴⁴ Yazar “bana göre babam bir tesisatçı olsaydı aynı şey olacaktı, bir tesisatçı olurum” derken meslek seçiminde ailenin etkisini ortaya koyar. (Neilson, Akt. Mark Fisher, “A play Written in Rehearsal”, *The Sunday Times*, 2006, Erişim tarihi: 21.08.2019. <https://www.thetimes.co.uk/article/a-play-written-in-rehearsal-trldh5lcbcl>)

³⁴⁵ Neilson, Akt. A. Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 66.

³⁴⁶ Neilson, Akt. Laura Barnett, “Portrait of the Artist: Anthony Neilson Playwright”, *The Guardian*, 2 Mar 2009, Erişim tarihi: 20.08.19. <https://www.theguardian.com/culture/2009/mar/03/anthony-neilson>

³⁴⁷ Reid, “Anthony Neilson”, 139-140.

başarısını Sarah Kane (1971-1999) ve Mark Ravenhill (1966-) gibi isimlerin yer aldığı bu tiyatro geleneği içinde gösterilen *Normal* oyunuyla kazanmıştır. *Normal* yazarın geriye dönüşler, gerçeküstü sahneler, mısra diyalogu, monologlar, görüşmeler ve mektuplar kullanarak bir seri katilin hayatını, onu savunan avukatı üzerinden ele alan sarsıcı bir oyundur. “Cinsel bastırılmışlığın şiddete dönüştüğü oyun”³⁴⁸ *Penetrator*’da ise yazar Max, Allen ve Tadge adlı üç karakter yoluyla savaşın insan psikolojisindeki olumsuz etkilerini ve homofobi gibi konuları irdelemiştir. Sansür, cinsellik ve sanatsal özgürlük konularını ele alan *The Censor* ise söz konusu kavramların sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini seyirciye sorgulatan yazarın başarılı bir diğer oyundur.

Kariyerinin başlangıcından bugüne Neilson’ın oyunlarında hem tematik hem de biçimsel açıdan bir çeşitliliğin olduğu hemen göze çarpar. McMillan, Neilson’ın oyunlarında öne çıkan konu çeşitliliğine şöyle dikkat çekmiştir:

*Neilson’ın oyunlarının içeriğine gelince, konusunun ve konuyu ele alma biçiminin tamamıyla kendine özgü olduğu açıktır. Neilson 1990’lı yılların başında Londra’ya yerleşti ve kısa süre sonra şiddetin ve psikopatik bozuklukların boyutları üzerine rahatsız edici bir dizi oyun ile dikkat çekmeye başladı. 1991’deki **Normal: Düsseldorf Vampiri**’nden, **The Penetrator** ve **The Censor** gibi psikocinsel rahatsızlık oyunlarından, muhteşem ve dehşet verici 2002 Fringe tiyatrosu hiti olan **Stitching** adlı oyununa değin Neilson’ın oyunları insan ruhunun gizli kötü yerlerine doğru kesintisiz bir şekilde ilerledi.*³⁴⁹

McMillan’ın da belirttiği gibi yazar; cinsellik ve şiddet gibi konuların baskın olduğu oyunların yanında ilerleyen yıllarda trajikomik, Noel konulu, çocuklara yönelik ve performansa dayalı çeşitli konularda oyunlar üretmiştir. *The Lying Kind* adlı oyununun aldığı gişe başarısızlığından sonra sahnesinde daha yenilikçi ve deneysel bir yol takip eden yazar, sonraki yıllarda başarı çitasını daha da yükseltmiştir. *The Year of the Family* (1994), *Heredity* (1995), *The Night Before Christmas* (1995), *Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness* (2002), *The Wonderful World of Dissocia* (2004), *Realism* (2006), *God in Ruins* (2007), *Relocated* (2008), *The Seance* (2009), *Get Santa* (2010), *Narrative* (2013) ve *Unreachable* (2016) yazarın öne çıkan diğer oyunlarıdır. Yazdığı son oyun ise 2018’de sahnelenen ve karı-koca ilişkisini eleştirel bir boyutta ele alan *The Prudes*’tur.

³⁴⁸ İhsan Ata, “Cinsel Bastırılmışlığın Şiddete Dönüştüğü Oyun *Penetratör*”, *Tiyatro Dünyası*, 23 Mart 2013, Erişim tarihi: 20.08.2019. <http://www.tiyatrodunyasi.com>

³⁴⁹ McMillan, “Reality Bites for a Rebel with a Cause to Explore”.

Ayrıca yazar *Debt Collector* (1999) ve *Deeper Still* (1992) adlı iki filmin de yönetmenliğini üstlenmiştir.

Aleks Sierz *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001) başlıklı kitabında Neilson'ın *Normal*, *Penetrator* ve *The Censor* adlı oyunlarını, içerdikleri şiddet ve cinsellik dolu sahneleri, açık seçik dili ve seyirciyi şoka uğratan ve tahrik eden üslubu dolayısıyla, isim babası olduğu Suratına Tiyatro oyun örnekleri arasında detaylıca incelemiştir. Sierz, Neilson'ı Suratına Tiyatro geleneği bağlamında yenilikçi ve deneysel bir yazar olarak değerlendirmiştir. Neilson da Sierz gibi kendisini yenilikçi ve deneysel bir yazar olarak tanımlar; ancak ikisinin bu kavramları özdeşleştirdikleri alanlar birbirinden farklıdır. Bu noktada Sierz'in Suratına Tiyatro geleneğini ve bu gelenek içerisinde Neilson'ı koyduğu yeri açıklamak gerekir. Sierz, *Society For Theatre Research* için yaptığı konuşmada, 1990'ların İngiliz tiyatrosundan bahsederken önerdiği Suratına Tiyatro ekolünü şöyle açıklamıştır:

*Suratına Tiyatro hem bir duyarlılık hem de bir dizi tiyatro tekniğidir. Bir duyarlılık olarak, duygusal zekâyı ve çağın ruhuna dair keskin entelektüel bir algıyı barındırmaktadır. Bir dizi tiyatro tekniği olarak, deneyimsel tiyatronun bir örneğidir ve teknikleri yenilik, yoğunluk ve güçlü kelimeleri vurgulayan bir sahne dilini, güçlü acı ya da huzursuz edici bir kırılma gösteren sahne imgelerini, masum kurbanların yerine suç ortağı kurbanları yeğleyen bir karakterizasyonu ve bir ara olmadan da yapabilen 90 dakikalık bir gösterim süresini içerir. Deneyimsel tiyatronun bu tekniklerinin stüdyo tiyatrolarının sıcak ortamında gelişmiş olması kesinlikle şaşırtıcı olamaz.*³⁵⁰

Sierz'e göre şiddet, cinsellik, tecavüz gibi konuları müstehcen bir dil ve sarsıcı imgeler kullanarak seyirciyi tahrik etme amacıyla sunan Suratına Tiyatro radikal bir harekettir. Sierz, yenilikçi ve deneysel yapıyı, deneyimselliği Suratına Tiyatro ekolü ile bütünleştirir.

Suratına Tiyatro oyun yazarı olarak anılmayı istemeyen Neilson, 1990'lı yıllardan günümüze kadar ürettiği oyunlarda deneyimselliği öne çıkardığını ve bunun tüm sanatını kapsadığını belirtmiştir. Yazar *The Wonderful World of Dissocia/Realism* (2007) kitabının önsözünde konuyla ilgili şöyle bir açıklamaya yer vermiştir:

İddia edildiğine göre taraftarı olduğum 'suratına tiyatro' ekolünü bildiğinizi varsayıyorum. Hiçbir şeyle tanınmamak yerine en azından bir şey ile tanınıyor olmak daha iyi olsa gerek. Ancak seyirciyi tiksindirme girişimini ima etmesinden dolayı -ki bu benim hiçbir zaman amacım değildi- bu kavramı hiç sevmedim. Ashında, ahlaki açıdan çekişmeli unsurların kullanılması her zaman tam tersini

³⁵⁰ Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 4.

yapmayı amaçlamıştır. Kişinin gerçek ahlakının (kendimiz için seçtiğimiz ahlaktan farklı olarak) usa ait olmaktan ziyade içgüdüsel olmaya eğilimli olduğu göz önüne alındığında, bu tür meselelerle alıcı bir seyirci kitlesini meşgul etmek izlediğimiz şeye pür ilgiden bizi alıkoyan entelektüel tepkiler uyandırmanın yararlı bir yoludur. Seyircinin ahlakıyla uğraşırsanız kendilerine dönüp bakacaklardır. Bu şekilde, küçük ölçekli bile olsa röntgenci değil, katılımcı olurlar. Bu yüzden 'deneyimsel' tiyatro kavramını tercih ediyorum. Bir şey yapıyorsam, izin verin de bu olsun.³⁵¹

Neilson'a göre, tiyatro seyircinin duygusal deneyimler yaşaması gereken bir yerdir ve deneysel ve yenilikçi bir anlayışı talep eder. Bu amaçla yazar çağın ihtiyaçlarına ve gereklerine uygun olarak yeni biçimler ve yeni anlatım olanakları arar. Yazar tiyatroya dair amacını ise şöyle dile getirir:

(...) Kariyerime başladığımda, tiyatro için bir şablon hazırladım. Erişilebilir olmalı, his uyandırmalı ve bunu yaparken herhangi bir performans becerisini ya da tüm performans becerilerini kullanmalıdır. Erişmek istediğim seyirciler daha gençti, canlandırmak istediğim duygular daha güçlüydü, kullanmayı istediğim teknikler daha moderndi; aksi halde armut dibine düşerdi.³⁵²

Belli bir ekol içerisinde yer almak istemeyen, tiyatroya modern bir açıdan yaklaşmaya çalışan ve sürekli kendini yenileyen yazarın bu ifadelerinden de anlaşıldığı üzere, yapmayı istediği asıl şey tiyatroya her seferinde yeni bir soluk getirmektir. Bu yenilik arayışı oyunlarında daha eklektik ve melez bir yapıyı da beraberinde getirmektedir.

Neilson, kariyerinin başındayken tiyatrodaki bir ilgisizliğin ve eski, gösterişli ve akademik olana yönelik bir eğilimin ve dolayısıyla bir durağanlığın olduğunu ileri sürmüştür. Yazar kendisinin de Ravenhill ve Kane gibi bu durağanlığın farkında olup bunu kırmanın yollarını aradığını ifade etmiştir. Her ne kadar bu tanımlamayı indirgeyici bulsa da Suratına Tiyatro diye nitelendirilen dönemin tiyatro ekolünün, eksikleri görüp tiyatroya yenilikler getirmeye çalışan ve seyircinin sabit mesafeliliğini kırıp ussal savunmalarını devre dışı bırakarak onların duygusal tepkilerini ortaya çıkarmaya yönelik bir çaba olduğunu belirtmiştir. Ona göre, bu hareket bilinçli bir başkaldırı dürtüsü olmayıp, bunun yerine doğal olarak gelen bir tepkinin sonucudur.³⁵³ Carolina Smith ile yaptığı röportajda yazar düşüncesini şöyle açıklamıştır:

Onu 'Suratına Tiyatro' diye adlandırmak gazetecilere has bir tabirdi. Buna bir itirazım yok; çünkü benim için mükemmel bir pazar da yarattı. Her kuşak daha da açık sözlü oluyor ve B-listesindeki tüm eleştirmenler de A-listesindeki eleştirmenler

³⁵¹ Neilson, *The Wonderful World of Dissocia & Realism*, Methuen, London 2015, 212.

³⁵² Neilson, Akt. T. Reid, *Theatre and Scotland*, xi.

³⁵³ Neilson, Akt. T. Reid, *Theatre and Scotland*, xi-xv.

olacaklarından ve sonrasında benimle birlikte yaşlanacaklarından daima bir çatışma olacaktır. Eleştirel düzen daima sanatsal düzenin bir adım arkasından gelir. Yapmaya çalıştığım şey, Sarah'ın yapmaya çalıştığı şeyden çok farklıydı; ancak ikimiz de sıkıcı ve kendine dönük gösterilerle standart ve genç bir hayal kırıklığı etrafında birleştirildik. Sarah ve benim için geçerli olan bir gözlem, her ikimizin de oldukça duygusal olduğumuzdur. Ben yaşamın uç noktalarını, onun aşırı gaddarlığını ve hoşluğunu fark etmeye meyyaldim. Durumundan dolayı o bu hoşluğun çoğunu göremedi. Zamanla eğer bunu görebilseydi, oyunları daha iyi olurdu. İnsanların en gaddar ve en cömert oldukları zamanlarda tiyatro en ilginç şeydir.³⁵⁴

Neilson, gazetecilere özgü bir tabir olarak gördüğü Suratına Tiyatro ekolü içinde gösterilmesinin tanınması açısından yararlı olduğunu belirtirken, aynı zamanda bu etiketin üzerine yapıştırılmış olmasından da rahatsızlık duyduğunu ifade eder. Yazar, Kane'in yaptığından farklı olarak oyunlarında yaşamın hem neşeli hem de hüzünlü yanlarını birlikte sunmaya çalıştığının altını çizer.

Sierz gibi pek çok isim Neilson'ı bir Suratına Tiyatro oyun yazarı olarak değerlendirmiştir. Bu isimlerin başında İngiliz tiyatro ve film yönetmeni Stephen Daldry gelir. Daldry, Kane'in *Blasted*'ı yanında yazarın Theatre Upstairs'ta sahnelenen oyunu *The Penetrator*'ı bir Suratına Tiyatro oyun örneği olarak yorumlamıştır.³⁵⁵ Rebecca D'Monte ve Graham Saunders, *Cool Britannia: British Political Drama in the 1990s* (2008) başlıklı çalışmalarında Jez Butterworth (1969-) ve Martin McDonagh (1970-) gibi isimlerin yanında yazara bir Suratına Tiyatro oyun yazarı olarak yer vermiştir.³⁵⁶ Yazarı bir Suratına Tiyatro oyun yazarı olarak gösteren tüm bu çabalar karşısında Reid, yazarın tiyatrodaki yerine dair yeni yorumlar getirmiştir. Reid, yazarın oyunlarında bazı özelliklerin öne çıkarılıp bazı özelliklerinin göz ardı edilerek Suratına Tiyatro ekolü içine yerleştirildiğini ve bu bakış açısının yazarın tiyatro estetiğini anlama noktasında yeterli bilgiler sunmadığını iddia etmiştir. Ona göre, Neilson 1990'larda da 2000'li yıllarda da yazdığı oyunlarında hep yenilikçi, deneysel ve deneyimsel bir yaklaşım sergilemiştir ve bu oyunlar herhangi bir ekole ait olmaktan ziyade yazarın özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Reid, tiyatrodaki önemli ve farklı bir ses olarak gördüğü Neilson'ın

³⁵⁴ Neilson, Akt. Caroline Smith, "What's Anthony Neilson on?", *Brand Literary Magazine*, 2, Erişim tarihi: 25.10.2018. <http://www.brandliterarymagazine.co.uk/editions/02/contributors/01/extract.pdf>

³⁵⁵ Ayrıca bkz., Mireia Aragay, Hildegard Klein, Enric Monforte, & Pilar Zozaya, *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, (Ed. Mireia Aragay, Hildegard Klein, Enri Monforte & Pilar Zozaya), Basingstoke Palgrave Macmillan, Basingstoke New York 2007, 9.

³⁵⁶ Ayrıca bkz., Rebecca D'Monte & Graham Saunders, *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, Basingstoke Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2008, 12.

tiyatrosunun biçimsel deneysellikleriyle dikkat çektiğini ileri sürmüştür. Ona göre, *Normal*, *The Penetrator* ve *The Censor* Suratına Tiyatro oyun örnekleri olmaktan ziyade, yazarın biçimsel yenilikler ve deneyselliklere başvurarak karakterlerin iç ve dış gerçeklikleri arasında bir savaşı sahneye koyduğu oyunlarıdır.³⁵⁷ Reid, ayrıca yazarın özellikle 2000’li yıllarda yazdığı oyunlarında “anı, fantezi ve gerçekliğin şaşırtıcı bir birleşimi”ni³⁵⁸ sunduğunun altını çizmiştir.

Bir masanın başında oturarak oyun yazmayı sıkıcı bulan Neilson, oyunlarını sahnede üretmeyi istemiştir; bunu da “bir çeşit oyun zamanı”³⁵⁹ ve eğlence olarak görmüştür. Oyunlarını üretirken yönetmenliğini de üstlenen yazar, 2000’li yıllardan itibaren tiyatrosunun gösteri yönünü zenginleştirmeyi arzulayıp bu yönde çalışmalara girişmiştir. Yazar tiyatronun “duygusal bir biçim”³⁶⁰ olduğuna ve tiyatronun dolaysızlığı ve geçiciliği kucaklanması gerektiğine inanıp tiyatrosunda o an yaşanan çevreyi yaratmaya çalışmıştır.³⁶¹ “Gerçekten tiyatral olan bir tiyatro”³⁶² ortaya çıkarmayı hedefleyen yazar, seyircisinden duygusal bir katılım talep edip onları “artık herhangi bir entelektüel savunmaya sahip olmadıkları bir duruma koymayı”³⁶³ istemiştir. Sahnesinde yeni yöntemler ve yeni anlatım biçimleri deneyerek seyircisini şaşırtmaya, eğlendirmeye ve kimi durumda da rahatını kaçırmaya çabalamıştır. Bull’un da belirttiği gibi ortaya çıktığı andan itibaren çok özel bir rota çizen Neilson ileride de her ne öneriyorsa seyirciyi şok etmeye, rahatsız etmeye, eğlendirmeye, sevindirmeye ve şaşırtmaya devam edecektir.³⁶⁴

3.2. ANTHONY NEILSON’IN TİYATROSU VE MELEZLİK

Anthony Neilson’ın deneyimsel olarak nitelendirdiği tiyatro anlayışı, pek çok açıdan melezliği ile dikkat çekmektedir. Tiyatrosunda her türlü sınırlandırmaya meydan okuyan yazar, ana akım tiyatroların metin odaklı tiyatro estetiğini benimsemeyip metin ve performans ikiliğini alaşağı ederek metnin hiyerarşisine son vermiştir. Yazar

³⁵⁷ Reid, “Anthony Neilson”, 139-141.

³⁵⁸ Reid, “Anthony Neilson”, 141.

³⁵⁹ Neilson, Akt. Brian Logan, “Everyday Madness”, *The Guardian*, 14 August 2004, Erişim tarihi: 24.11.17. <https://www.theguardian.com/stage/2006/aug/14/theatre.edinburgh20062>

³⁶⁰ Neilson, Akt. C. Smith, “What’s Anthony Neilson on?”.

³⁶¹ Neilson, Akt. C. Smith, “What’s Anthony Neilson on?”.

³⁶² Neilson, “Foreword”, *The Wonderful World of Dissocia & Realism*, Methuen, London 2007.

³⁶³ Neilson, Akt. B. Logan, “Everyday Madness”, 2006.

³⁶⁴ Bull, “Anthony Neilson”, 360.

oyunlarında trajik, komik, fantastik, absürt ve grotesk unsurları birbirleri ile harmanlayarak türler arası sınırları bulanıklaştırmıştır. Gerçek ve hayal olanı birbiri içine geçirerek rüya benzeri bir yapı sunmuştur. Marjinal karakterler kullanıp kimliğin değişken, akışkan ve melez yönünü görünür kılmaya çalışmıştır. Müzik, dans, hikâye anlatıcılığı ve pandomim gibi popüler kültür unsurlarını oyunlarının önemli bir parçası yaparak kültürel bir melezliği ön plana çıkarmıştır.

Neilson'ın tiyatrosundaki melezlikleri detaylandırarak olursak, ilk olarak yazarın tiyatronun metin ve performansın bir melezlemesi olduğu düşüncesini öne çıkaran iş birlikçi çalışma disiplini açıklamak gerekir. Yazar ana akım tiyatroların dayattığı metin odaklı oyun üretme düşüncesine karşı olup iş birlikçi bir anlayışı benimsemiştir ki bu anlayış pek çok çağdaşınkinden farklıdır; yani kendine özgüdür. Neilson'ın iş birlikçi anlayışı, bize metnin “tiyatronun sadece yarısı”³⁶⁵ olduğunu hatırlatmaktadır. Yazar kendine özgü çalışma disiplini ise şöyle açıklar:

*Oyunculara doğaçlama yaptırıp sonrasında bir senaryo üretmelerini beklemediğimden bu tam olarak Mike Leigh'in tarzı gibi değildir. Yaptığım şey, bundan daha otoriterdir. Bir yazarın sesinden daha fazlası vardır. Çoğunlukla materyali oluştururum; ancak bu aslında, prova odasında kişisel bir seyirci hissi yaratmanın bir yoludur. Beş sayfa getirip ilk defa okumalarını izlerim, bir seyirciyim gibi tepki verip onların yaptıkları gibi onu (**Dissocia**'yı) deneyimlemeye çalışırım.*³⁶⁶

Neilson, dramatik tiyatrodaki olduğu gibi oyuncularından yazılı metindeki direktifler doğrultusunda bir oyun sahnelemesini beklemeyiz. Oyuncuları da yazarla birlikte oyunu üreten asal birer unsur olarak görür. Yazar, dilsel ve sahneleme metninden ziyade seyirci ve oyuncunun yazarla ortaklaşa oluşturdukları performans metnini öne çıkarır ve böylelikle dramatik metnin asırlardır süregelen otoritesine son verip hiyerarşik yapıyı yok eder ve mimetik tiyatro kavramının ötesine geçer. Neilson oyun üretmenin yalnız başına ve katı kurallar çerçevesinde olmasından ziyade iş birlikçi, içgüdüsel, tutkulu, eğlenceli ve yaratıcı olmasından yanadır. Bu yüzden prova sürecinde oyuncularla kurulan karşılıklı güven duygusuna dayalı ilişkileri, oyuncularının bireysel görüşlerini ve bu süreçte ortaya çıkan fikirleri önemli bulur.

³⁶⁵ Moira Buffini, “Introduction”, *Plays 1*, Faber & Faber, 2006, ix.

³⁶⁶ Neilson, Akt. Steve Pratt, “Uncharted territories of the mind”, *Northern Echo*, 14 May 2007, Erişim tarihi:17.01.2020.

Neilson oyun üretme işinin tek bir otoritenin, yani yazarın üretiminden ziyade ortak bir çabanın ürünü olması gerektiğine inanır. Reid'e göre, bu çalışma disiplini ile yazar oyuncularına bir dereceye kadar rollerine sahip çıkma imkânı vermektedir.³⁶⁷ Neilson ile çalışma fırsatı bulmuş oyuncularından Gary Cassidy'ye göre ise yazarı tek bir otoriter olarak kutsayan geleneksel yazarlık anlayışına meydan okuyan, bir yazarlar çokluğu oluşturan ve yönetmeni ortadan kaldıran bu çalışma disiplini; Neilson'a hem bir yazar hem de Avrupalı bir yönetmen gibi hareket etme özgürlüğü tanımaktadır.³⁶⁸ Oyuncuları ile yaptığı takım çalışmasının ardından son kararları kendi veren yazar, David Lane'e göre, yöntemiyle yazarın rolünü bir metin sağlayıcıdan bir tiyatro yapımcısına genişletir ve kendi bakış açısını yansıtan bir yönetmene (auteur) dönüştürür.³⁶⁹

Neilson, doğaçlamayı yazma sürecinin bir parçası olarak görür. Bu onun için, Cassidy'nin deyiimiyle, "bir kuluçka süreci"dir.³⁷⁰ Keyfilik, belirsizlik ve kimi zaman tutarsızlık ve parçalanma ile ilerleyen bu süreç, yazarın hayalgücünü de beslemektedir. İngiliz eleştirmen ve yazar Catherine Love'a göre, Neilson'ın doğaçlama süreci oyuncunun rolünü yazarın rolüne yaklaştırır. Neilson'ın belirttiği gibi, doğaçlama yaparken oyuncular kendi eylemleri ve hisleri ile yollarını bulmakta ve aslında bir anlamda oyunu yazmaktadırlar. Neilson, kendine özgü olan iş birlikçi çalışmasını geleneksel oyun yazımı ve düzenleme uygulamaları arasında bir yerde konumlandırır.³⁷¹ Bu çalışma yöntemiyle yazar; tiyatronun çift yönlü yapısını öne çıkarırken, oyunlarına yenilikler getirmek, yeni performans biçimleri keşfetmek, vizyonunu zenginleştirmek ve daha üretken olabilmek gibi fırsatlar da yakalar.

Neilson'ın çalışma disiplini, Sierz'in de vurguladığı gibi, metin odaklı İngiliz tiyatro sistemine uygun değildir.³⁷² Nitekim özgür bir çalışma ortamında oyunlarını üretmek isteyip bu şekilde resmin büyük tarafını görmeye çalışan yazar, ona ihtiyaç duyduğu bu ortamı sağlamayan tiyatrolardan çokça şikâyet eder:

İhtiyacım olan şeylerden birisi nasıl sonlanacağı söylenmeksizin, hiçbir müdahale olmadan bir şeyler üretmeye izin verilmesidir. Tiyatrolar için buna rıza göstermek

³⁶⁷ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 2-3.

³⁶⁸ Gary Cassidy, "In Good Company: The Authorial Process of Anthony Neilson", *The Theatre of Anthony Neilson*, 160.

³⁶⁹ David Lane, *Contemporary British Drama*, Edinburg British Press, Edinburgh 2011, 89.

³⁷⁰ Cassidy, "In Good Company: The Authorial Process of Anthony Neilson", 167.

³⁷¹ Catherine Love, "Embrace the Shame", *Exeunt Magazine*, June 2013, Erişim tarihi: 17.01.2020. <http://exeuntmagazine.com/features/anthony-neilson/>

³⁷² Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, 66-67.

*gerçekten zordur. Risklidir. Temel fark, oyuncularla doğaçlama yapmayıp sonrasında diyalogları kullanmamamdır. Bir yazarın belli bir sesi vardır; bu yüzden oyuncularla çalışırken onlar bana yararlandığım farklı karakter unsurlarını ve farklı ritimleri sağlamaktadır. Hepsi çalışma temelli değildir. O her neyse, onların kişisel yaşamlarındaki unsurları keşfederim. Eğer bu gruptan biri farklıysa, o gidişatı özünü değiştirebilir. Birlikte çalıştığımız grup nihaî şeyi şekillendirir. Bu tıpkı bir terzinin takım elbise yapmasına benziyor. Yaptığım herhangi bir şeyin performans sanatında özellikle sıra dışı olduğunu düşünmüyorum; ancak bunu böyle yapan şey metin temelli ana akım tiyatro geleneği içinde olmasıdır.*³⁷³

Neilson, metinden ya da onun politik anlamından ziyade anlatıyı ve oyunun duygusunu daha çok önemser. Yazar metni tiyatronun diğer unsurları ile eşit düzeyde görür ve oyunun bir komisyonun onayından geçme fikrine de sıcak bakmaz. Bu yüzden İngiliz tiyatro sisteminin baskıcı tutumundan rahatsızlık duyar ve bu sistemin her türlü sınırlamadan kendisini acilen kurtarması gerektiğine inanır. Bu görüşünü ise şöyle dile getirir: “Genel olarak Royal Court Tiyatrosu gibi bir yerde görebileceğiniz metin tabanlı tiyatro türünün gerçekten de altındaki bazı kısıtlamalardan kurtulmak zorunda olduğunu artık gitgide daha fazla hissediyorum.”³⁷⁴ İngiliz tiyatro sistemi karşısında radikal bir duruş sergilediğini düşünen Neilson, *Time Out* dergisinde yayımladığı bir yazısında ise Royal, Duke’s ve Ambassadors gibi tiyatro gruplarının uyguladıkları sistemlerden ve politiklardan dolayı insanları tiyatrodan uzaklaştırdıklarını iddia eder.³⁷⁵ Ona göre, tiyatrolar oyun yazarlarının özgürce oyunlar üreteceği ortamlar sunmalıdır. Royal Court gibi ana akım tiyatro gruplarının bu tür ortamlar yaratmadığından şikâyet eden yazar, ona başarı getiren oyunlarını da alternatif tiyatro gruplarıyla yaptığı çalışmalar sonucunda üretmiştir. Anlaşılabacağı üzere, Neilson metin odaklı tiyatrolardan metin ve performansın birlikteliğini içeren bir çalışma disiplini benimsemelerini beklemektedir.

Neilson’ın tiyatrosunda görülen bir diğer melezlik unsuru; yazarın müzik, dans, hikâye anlatıcılığı ve pandomim gibi popüler kültür öğelerini tiyatro ile buluşturması bağlamında karşımıza çıkar. Yazar tiyatrosunda duygusal yoğunluğu arttırmak ve sahneyi bir gösteri alanına dönüştürmek için popüler kültür unsurlarına bolca yer verir ve böylelikle Reid’in de altını çizdiği gibi, seyircisine eklektik, popülist ve melez bir yapı

³⁷³ Neilson, Akt. C. Smith, “What’s Anthony Neilson on?”.

³⁷⁴ Neilson, Akt. Chris Wilkinson, “An Outcast’s Eye on Inner Life”, *Financial Times*, 25 March 2007, Erişim tarihi: 20.05.2020. <https://www.ft.com/content/d9c4990e-d962-11db-9b4a-000b5df10621>

³⁷⁵ Neilson, Akt. A. Sierz, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, 67.

sunar.³⁷⁶ Reid başta olmak üzere Mark Brown, Ian Brown ve Adrienne Scullion gibi önemli İskoç eleştirmenler ve yazarlar, Neilson'ın 2000'li yıllarda ürettiği oyunlarında popüler kültür unsurlarına sıkça yer vermesini İskoç kimliğine bağlarlar. Bu eğilimi, İskoç tiyatrosundan aldığı bir miras olarak değerlendirirler. Bu noktada söz konusu durumu dünyada etkisini arttıran küyerelleşme kavramına bağlayarak açıklamak gerekecektir. Çünkü küreselleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan küyerelleşme, ulus-devletleri anlayışının otoritesinin sarsılıp ihmal edilen yerel kültürlerin merkez kültür yanında öne çıkmasını sağlamıştır ki Neilson'ın köklerinin bağlı olduğu İskoç geleneğinin etkinliğini arttırması da bu durumun bir sonucu olarak düşünülebilir.

Bilindiği gibi Birleşik Krallık İngiltere, İskoçya, Galler ve Kuzey İrlanda olmak üzere dört ülkenin birleşiminden oluşan çok kültürlü bir yapıya sahiptir. Yirminci yüzyılın sonlarından itibaren tüm dünyayı etkisi altına alan küyerelleşme burada da kısa sürede etkisini göstermiştir. "Theatre in the 2000s" (2013) başlıklı makalesinde Andrew Haydon'ın belirttiği gibi Birleşik Krallık'ta tiyatro, 2000'li yıllarda hem sanatsal hem de ekonomik açıdan altın çağını yaşamış ve çok kültürlülüğü öne çıkarmıştır. Yeni yazım stratejilerinin geliştirildiği; alternatif tiyatro gruplarının kurulduğu; yeni yazarların desteklendiği; tiyatro festivallerinin düzenlendiği; canlı sanat ve yazılı metin arasındaki uçurumların yok edilmeye çalışıldığı; müzik, dans ve tiyatronun birleştirmeye çalışıldığı bu dönemin tiyatrosu bir uluslararasılaşma sürecine girmiştir.³⁷⁷ Kültür ve aidiyet bağlamlarında İngiliz olmanın sorgulandığı ve İskoç-İngiliz, Siyah-İngiliz, Asyalı-İngiliz gibi melez tabirlerin kademeli olarak ortaya çıktığı bu dönemde Sierz'e göre, "şu anda, yeni İngilizlik sabit bir kimlik değil, sürekli bir gerginlik halidir. Melezlerle ilgili ilginç olan şey, kimlik bulmacalarına bir çözüm sunmaları değil, kim olduğumuzu bu kadar net bir şekilde sormalarıdır"³⁷⁸. Bu ifadelerden anlaşıldığı üzere Birleşik Krallık'ta kültürel dinamik değişim sürecindedir ve bu değişim tiyatro açısından kültürel bir çeşitliliğin öne çıkmasına vesile olmuştur.

İskoç tiyatrosunu gelişimi bakımından son yirmi yıl önemli bir dönemdir. Son yirmi yılda İskoç tiyatrosu büyük bir atılım yapıp önemli bir saygınlık elde etmiştir. 1707

³⁷⁶ Reid, *Contemporary Scottish Plays: Bullet Catch, The Artist Man and The Mother Woman, Narrative, Rantin*, (Ed. Trish Reid), Methuen, London 2014, xvi.

³⁷⁷ Andrew Haydon, "Theatre in The 2000s", *Modern British Playwriting:2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*, (Ed. Dan Rebellato), Bloomsbury, London 2013. 40.

³⁷⁸ A. Sierz, *Rewriting the Nation Today*, Methuen Drama, London 2006, 231.

yılında Birleşme Yasası'nı kabul edip Britanya Krallığı'na bağlanan İskoçlar³⁷⁹, yirminci yüzyıla kadar tiyatrodaki bir gelenek oluşturmamışlardır. İskoçya'nın problemlerle dolu politik, dini ve anayasal tarihi performans kültürünün gelişmesine engel oluşturmuştur. Örneğin, on altıncı yüzyıldaki İskoç Reformu tiyatroyu yasaklamıştır. İskoçya'da tiyatro adına köklü değişimler ise 1960'lı yıllara denk gelmiştir. İngiliz eleştirmen Michael Billington'a göre, "1960'lar 1590'lı yıllardan beri (...) en heyecan verici on yıldır ve Edinburgh tiyatral "fikirlerin" geliştiği Britanya'daki yerlerden biri olarak gösterildi"³⁸⁰. 1960'lardan itibaren Giles Havergal, Philip Prowse ve Robert David MacDonald gibi öncü yönetmenlerin katkılarıyla İskoç tiyatrosunda 'İskoç Modernizmi/İskoç Rönesansı' başlamıştır. İskoç Modernizmi, İskoçların kendi popüler kültür unsurları ile Avrupalı edebî geleneği ve avangard anlayışı melezleyerek ortaya koyduğu tiyatral geleneği ifade eder.

Hem politik hem de kültürel arenada kendi ulusal kimliklerini ortaya koymak isteyen İskoçlar için sınırlar meselesi mühim bir konu olup tiyatro alanında da önemli bir yer kaplar. Ülkelerinin bir ulus olarak bağımsızlık yolunda verdiği mücadeleye destek olmak amacıyla İskoç oyun yazarları, oyunlarında baskın söylemin dayattığı tiyatral gelenekleri reddeder, her türlü sınırlandırmaya ve sınıflandırmaya karşı çıkarlar. Bu anlayış doğrultusunda da kendilerine melez anlatım tarzları geliştirirler. İskoç edebiyat eleştirmeni Willy Maley'in altını çizdiği gibi,

*hayal gücü bir ulusun gerçekliğinin yerini alır ve hikâye anlatma da egemenliğin yerini tutar. Bu yüzden İskoç yazarları için biçimlerin ve türlerin ötesinde çalışmak bir alışkanlıktır. Onlar sınırları aşan kişilerdir: meydan okuyucu, deneysel ve provokatiftirler. Çünkü kavramlar gibi uluslar da sadece zihinde var olurlar ta ki kâğıda dökülinceye kadar.*³⁸¹

Kültürel ve sanatsal alanda etkili söylemler üretmek, bir ulus için kimliğinin uluslararası arenada kabul görmesi ve devamlılık sağlamasında önemli bir etkidir. Bunun bilinciyle İskoç oyun yazarları, ulusal kimliklerini dünyaya duyurmak için tiyatroyu bir araç olarak kullanırlar. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren İskoç tiyatrosunda sınırlar meselesinin

³⁷⁹ İskoçya, ancak 1999 yılında İskoçya Parlamentosu'nu kurarak yarı-bağımsız bir ülke olmuş ve hâlâ tam bağımsızlığını kazanmak için mücadele vermektedir.

³⁸⁰ Micheal Billington, "Who's Who in British Theatre: The Players", *The Guardian*, 2002, Erişim tarihi: 17.01.2020. <https://www.theguardian.com/stage/2002/jul/06/whoswhoinbritishtheatre2>

³⁸¹ Willy Maley, *Border-Crossing: New Scotland, New Scots, and New Scottish Writing*, 2-3, Erişim tarihi: 28.03.2020. www.willymaley.com

çeşitli biçim ve anlatı stratejileriyle tahrip edildiği görülür. İskoç gelenekleri ile Avrupa geleneklerinin harmanlandığı ve İskoç Modernizmi olarak adlandırılan bu bilinçli başkaldırı hareketi, sanatlar açısından sınırlar arası geçişkenliğin sağlanıp melez bir tiyatral kültürün ortaya çıkışı anlamına gelir.

İskoç tiyatrosunda İskoç Modernizmi ile başlayan bu yenilikçi süreç farklılığı, çoğulluğu ve çeşitliliği kucaklar. Reid İskoç Modernizmi’ni ulusal kimliğin akışkan bir tutumu olarak değerlendirirken³⁸², Brown “merkeze doğru olan kültürel bir yer çekim gücü”³⁸³ olarak değerlendirir. İskoç oyun yazarları oyunlarında kişisel olandan politik olana değin kimlik ve aidiyete dair her türlü meseleyi biçimsel yeniliklere ve türler arası alışverişlere başvurarak tartışır. İskoç kimliğin önemli bir unsuru olan eğlence kültürü, müzik salonu gösterileri tiyatronun gösteri yönünü zenginleştiren bir unsur olarak kullanılır. Saf bir tiyatro kültürüne sahip olmayan İskoç tiyatrosunda ciddi meseleler eğlendirici bir biçimde sunulur. Zıtlıkların bu birlikteliği hem halk ile iletişim kurmak hem de halkı düşündürmek gibi çift yönlü bir misyona sahiptir. Türler arası alışverişlerle Avrupa merkezli sabit tür tanımına meydan okunur. Türlerin oluşumundaki toplumsal, tarihsel ve kültürel altyapı sorunsallaştırılarak türler arası hiyerarşi yok edilir. En yüce olanından en aşağı olanına kadar pek çok tür bir araya getirilirken trajedinin Aristoteles’in çizdiği sabit tanımından kurtarıldığı görülür.³⁸⁴

İskoç tiyatrosu canlılığı, eklektik ve melez yapısıyla dikkat çeker. Brown’un belirttiği gibi İskoç tiyatrosu son yirmi yılda bölgeselden küresel olana, tarihselden popüler olana, politikten kişisel olana her türlü unsuru melezleyerek zengin bir içerik sunar. Zenginliği ve çeşitliliği ile İskoç tiyatro geleneği son yıllarda büyük bir gelişme kat edip olgunlaşmıştır.³⁸⁵ İskoç tiyatrosunun gelişiminde ve sesini dünyaya duyurmasında, İskoçya Ulusal Tiyatrosu (NTS) ve Edinburgh Uluslararası Tiyatro Festivali’nin büyük önemi vardır. ‘Duvarları olmayan tiyatro’ olarak bilinen NTS, Macmillan’a göre “yaşadığımız zamanlarda doğan simgesel bir yirmi birinci yüzyıl kurumu”dur.³⁸⁶ Edinburgh Uluslararası Festivali de kültürel etkileşimleri arttıran dünya

³⁸² Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 192.

³⁸³ Ian Brown, *Scottish Theatre: Diversity, Language, Continuity*, Rodopi Amsterdam & New York 2013, 46.

³⁸⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Brown, *Scottish Theatre: Diversity, Language, Continuity*, 124.

³⁸⁵ Ian Brown, *Scottish Theatre: Diversity, Language, Continuity*, 74.

³⁸⁶ Joyce McMillan, “Review of the Decade 2000-2009”, *The Scotsman*, 17 December 2009, Erişim tarihi: 20.01.2020. <https://joycemcmillan.wordpress.com/category/other-theatre-writing/page/26/>

çapında bir festivaldir. 1990'lı yıllardan sonra ise İskoç tiyatrosunun Avrupa kıtasına ve dünyaya yüzünü daha büyük bir güvenle çevirdiği ve İskoç oyun yazarlarının Avrupa ve ötesinde hoş karşılandığı görülmüştür. Bu yazarlar arasında David Greig, David Harrower ve Zinnie Harris'in yanında Anthony Neilson da öne çıkmıştır.³⁸⁷ Bir diğer ifadeyle Neilson başta olmak üzere adı geçen yazarlar Avrupa ve İskoç geleneklerini melezleyerek başarı elde etmiş ve dünya çapında kabul görmüş önemli isimler arasına girmişlerdir.

Neilson, oyunlarında ana akım tiyatro kültürünü ve İskoç tiyatrosunun popüler kültür unsurlarını harmanlayan bir tiyatro estetiği sunmuştur. Mark Brown'a göre, "yirminci yüzyılın sonlarındaki oyun yazarları arasında çok az kişi İngiliz ve İskoç kültürel kimliklerinin örtüşmesine ve belirsizliklerine Neilson kadar iyi bir örnek olabilir"³⁸⁸. Yazarın çocukluk ve gençlik dönemlerine denk gelen İskoç tiyatrosunun attığı dev adımlar, onun sanatını da ister istemez etkilemiştir. Yazar bu etkiyi şöyle dile getirir:

Bence 7:84 ve Wildcat benzerlerinde gördüğüm çalışmanın şu an yaptığım iş üzerinde çok basit ve açık bir etkisi var. Bu etki, geçmiş karanlık günlerde, yüce olandan aşırı gülünce uzanan ve "performans sanatı" olarak adlandırılan şeyde birlikte çalıştığım insanların etkisi ile melezlendi. Eskiden (performans sanatçıları tarafından yayımlanan) broşürleri toplardım, bazıları çok gösterişliydi. Fakat kendilerini Avrupa etkilerine maruz bırakan bu grupların tekniklerinden çok etkilendim. Harika yaratıcı ve görsel kaynakları vardı. Babam derdi ki "bir oyun işitsel bir deneyim, öncelikle dinlediğiniz bir şeydir". Bununla ne kastettiğini biliyorum; ama "hayır, hayır, bundan çok daha fazlası" diye düşündüm.³⁸⁹

Neilson, çocukluğunda İngiliz alternatif tiyatro tarihinde önemli bir yere sahip olan John McGrath'in 7:84 tiyatro kumpanyasının yanı sıra Wildcat, Traverse gibi İskoç tiyatroları ile tanışmıştır. Ciddi ve politik olanı komedi yoluyla anlatan, tiyatronun canlılık özelliğini vurgulayan, popülist ve eklektik bir yaklaşım benimseyen bu sol görüşlü tiyatro grupları yazarı daha çocuk yaşlarda etkilemiştir. Neilson, 7:84 ve Wildcat'in tur programlarında ciddi konularla ilgili olan şovlarının şarkılar, komik unsurlar ve performatif öğeler ile süslenmesinden bir hayli etkilenmiş ve tiyatrodaki görsel, işitsel unsurların ve hareketin önemini farkına varmıştır. Benzer bir hissi, İskoç tiyatrosuna benzettiği, dördüncü duvarı yıkarak seyirci ile etkileşimi sağlayan ve hikâye anlatıcılığına yer veren Nijeryalı

³⁸⁷ Ayrıca bkz., Mark Brown, *Modernism and Scottish Theatre Since 1969: A Revolution on Stage*, Palgrave Macmillan, Glasgow, Scotland & UK 2018.

³⁸⁸ Mark Brown, "Not so 'in-her-face': Neilson and the Renaissance Scottish Theatre", *The Theatre of Anthony Neilson*, (186-195), 190.

³⁸⁹ Neilson, Akt. M. Brown, *Modernism and Scottish Theatre Since 1969: A Revolution on Stage*, 197.

bir tiyatro kumpanyasını seyrederken de yaşamıştır.³⁹⁰ Yazar İskoç tiyatrosundan öğrendiği bu yaklaşımı metin odaklı ana akım tiyatro estetiği gelenekleri ile melezleyerek sunmaya çabalamıştır. Yazarın bu çabası oldukça radikaldir. Neilson Brown'ın altını çizdiği gibi, hem 7:84 ve Wildcat gibi İskoç tiyatro gruplarından etkilenen bir gösteri adamı hem de Avrupa avangard sanatının büyük ve yaratıcı görsel gücünden faydalanan bir oyun yazarıdır.³⁹¹

Yazarın sanatı “kaynağı gibi kavramsal kuramlaşmayı değil de kişiyi kendisine dürüst olmaya iten özel bir dürtüye sahip olan, zorlayıcı derecede ahlaken ikircikli olan ile eğlenceli bir şekilde popüler olanın bir melezi”dir³⁹². Yazar, son dönemlerde tiyatrodaki kültürel melezliğin önem kazandığını düşünür. Bu düşüncesini ise “görünüşe göre yavaş yavaş gerçekçilikten uzaklaşıyoruz ve başka yerde bulunamayan hakiki tiyatro deneyimleri sunuyoruz. Yeni çalışma yöntemleri benimseniyor ve sanırım deneysel gruplar olarak adlandırılanlar ile ana akım arasında hoş bir melezleme görüyoruz”³⁹³ diyerek ifade eder.

Neilson tiyatronun olanaklarını keşfetmeye ve tiyatronun tiyatrallığını görünür kılmaya çalışırken, bir yandan dramatik unsurlara bir yandan da postdramatik unsurlara başvurarak Poschmann'ın ifade ettiği gibi biçimsel bir melezlik sunar. Yazar metni sahne bileşenlerinden yalnızca bir tanesi; gösterinin canlılığına katkı sunan görsel, işitsel ve müzikal unsurlardan oluşan bir mozağin bir parçası olarak değerlendirir.³⁹⁴ Oyunlarını çocukluğunun 7:84 ve Wildcat gösterilerinde gördüğü oyunlardaki gibi müzik, şarkı, dans, pandomim ve hikâye anlatıcılığı gibi popüler kültür unsurlarıyla bezeyerek trajedi ve komedi unsurlarını birbirlerine karıştırır. Sanat ve popülizm arasında bir çatışma olduğuna inanmayan yazar, dilsel-sözselsel unsurlar ile performatif unsurları melezlerken seyircisine görsel ve işitsel yönden zengin bir gösteri sunar.

Teknoloji çağında tiyatrodaki kültürel bir dönüşüm söz konusu olmuştur. Yeni dijital medyanın hikâye anlatma yollarımızı hızlandırıp karmaşıklaştırdığı çağımızda Neilson da sahnede neyin mümkün olduğunu keşfetmek için tiyatrosunda teknoloji unsurlarını

³⁹⁰ Neilson, Akt. M. Brown, *Modernism and Scottish Theatre Since 1969: A Revolution on Stage*, 164.

³⁹¹ M. Brown, *Modernism and Scottish Theatre Since 1969: A Revolution on Stage*, 197.

³⁹² M. Brown, “Not so ‘in-her-face’: Neilson and the renaissance Scottish Theatre”, 186-187.

³⁹³ Neilson, Akt. D. Lane, *Contemporary British Theatre*, 102.

³⁹⁴ Diane Gagneret, “A Country Called Dissocia”: Anthony Neilson's Heterotopian Exploration of Madness, Erişim tarihi: 20.01.2020. <https://savoirsenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/a-country-called-dissocia-anthony-neilsons-heterotopian-exploration-of-madness/>

devreye sokmuştur. Yazar, Mark Ravenhill ve Simon Stephens başta olmak üzere pek çok çağdaşının yaptığı gibi oyunlarında hayal gücünün peşinden gidip teknolojinin gücünden yararlanmıştır. İnsan yaşamını hızlandıran ve düşünme biçimini değiştiren video, Youtube, Skype ve ses kayıtları gibi ileri teknolojiler, yazarın tiyatrosunda birer sahne unsuru olarak yerlerini almıştır. Yazarın 2000’li yıllarda sahnelenen *Edward Gant*, *Dissocia* ve *Realism* gibi oyunlarında tiyatronun görsel ve işitsel yanı ağır basarken, 2013’te yazdığı ve multimedya oyunu olarak nitelendirdiği *Narrative* adlı oyununda yazar çoğu kez olaylar devam ederken eşzamanlı olarak medya araçlarının destek sunduğu bölümlere yer vermiş ve böylelikle çağımızda hikâye anlatma işinin karmaşıklaşan doğasını ortaya koymuştur.

Neilson ayrıca oyunlarına karakter olarak marjinal karakterler seçip onların hem iç hem de dış dünyalarındaki çatışmalarına yer vermiş ve böylelikle kimliğin akışkanlığını, değişkenliğini ve melezliğini gözler önüne sermiştir. Yazar kimliğin sabit ve kalıcı olmadığını; değişken, çok yönlü ve hızlı tanımlamalara karşı dirençli olduğunu gösterip indirgeyici veya özcü yapılara meydan okumuştur.³⁹⁵ Karakterlerinin öznel gerçekliklerine odaklanan yazar, “insan türleri hakkında beni derinden rahatsız eden, üzen ve öfkeliendiren şey zor durumlara adapte olma kapasiteleri ve kendilerini başkasının yerine koymadaki yeteneksizlikleridir”³⁹⁶ derken her zaman dar veya sabit kimlik tanımlamalarından kaçınılması gerektiğini ima etmiştir. Tiyatronun geleneksel kalıplarını kırıp deneysel sınırlarını araştıran ve bu noktada seyirci ile doğrudan etkileşime önem veren Neilson, “akışkan öznel durumlar bağlamında politik bilinç ve öznelliği yeniden inşa etmek için tiyatro ve performansın dramatik sınırlarını zorlamıştır”³⁹⁷. Bu noktada yazarın her türlü kalıp yargıya karşı sınırsızlığı ve merkezsizliği öneren ve hayal gücünü destekleyen ‘psiko-absürdizm’ (psycho-absurdism) adını verdiği tiyatro estetiğini tartışmak gerekir.

Neilson, karakterlerinin öznelliklerini ortaya koyma ve performans unsurlarının sınırsız gücünden yararlanma noktasında psiko-absürdizm tiyatro biçimini önermiştir.

³⁹⁵ Reid, *Theatre & Scotland*, 80.

³⁹⁶ Neilson, Akt. Reid, “Anthony Neilson”, *Modern British Playwriting The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*, (Edi. A. Sierz), (137-163), Methuen Drama, London 2012, 141-142.

³⁹⁷ Corey Wakeling, “The Contemporary Political Play by Sarah Grochala”, *Performance Paradigm*, 158, Erişim tarihi: 21.02.2020. <http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/viewFile/221/232>

Absürdizmi yirmi birinci yüzyılın “estetik bir aracı”³⁹⁸ olarak görüp yeniden değerlendirmiştir. İnsan ruhunun derinliğini ve gizil gücünü keşfetmek isteyen yazar, insan psikolojisini ve absürdizmi birleştirerek yirmi birinci yüzyılda popüler olacağını düşündüğü psiko-absürdizmi bir tiyatro biçimi ile karşımıza çıkarmıştır. Yazar psiko-absürdizmi şu şekilde tanıtır:

*Geçen gün Glasgow'daki Argyle Sokağı'nda yürüyordum ve yanımda yürüyen yaşlıca bir kadın aniden caddenin ortasında durup “Yüce İsa, sessiz bir ölüm gibi!” dedi. Bunu bana söylemiyordu, sadece durdu ve bunu gökyüzüne söyledi. Ben de yanından geçip yoluma devam ettim. Bu gerçektir. Bu doğrudur. Ben de bunu sahneye koydum ve bu birden absürt oldu. Lakin yaşam da böyledir, absürttür. Gün boyunca batıl inançlar ve hayaller ile doluyuzdur ve bu yaşamın ta kendisidir. Dramın görebileceğiniz şeyleri ve olanı keşfetmede biraz yüzeysel bir yönü var ve ben bunu keşfetmek istiyorum.*³⁹⁹

Neilson, psiko-absürdizmin kaynağını insanın günlük yaşamından ve ruhsal alanından alır. Ona göre, bu estetik geleneksel dramın biçimsel kalıplarına meydan okumakta, “bilinçaltının oldukça özgür konuştuğu bir hikâye anlatmanın yolu”nu⁴⁰⁰ sunmaktadır. Psiko-absürdizm kültür, kimlik, biçim ve tür bağlamında Neilson’ın oyunlarında ortaya çıkan melezliği özü itibariyle açıklayan anahtar bir kavramdır. Yazar psiko-absürdizmin öncüsü olarak ise *Far Away* (2000) oyunu ile Caryl Churchill’i gösterir. Yazar bu tiyatro estetiğiyle tiyatrodaki hayal gücünün sınırlarını zorlayabildiğini, medyaların gücünden daha çok yararlanabildiğini, sahneler arasında akışkanlık sağlayabildiğini ve ciddi konuları daha eğlenceli ve daha anlaşılır bir şekilde ele alabilme fırsatı yakaladığını dile getirir.⁴⁰¹ Neilson’ın bu estetiği uyguladığı ilk oyunu ise *Edward Gant Amazing Feats of Loneliness*’tir. Bu oyunu *Dissocia* ve *Realism* takip etmiştir.

2017’de kaleme aldığı “‘In-Yer-Head’ Theatre: Staging the Mind in Contemporary British Drama Towards a Quantum Psychopoetics of the Stage” başlıklı tezinde Solange Ayache, Neilson’ın psiko-absürdizmini, Sierz’in *Suratına Tiyatro* kavramına gönderme yaparak önerdiği ‘Kafanıza Tiyatro’⁴⁰² (In-Yer-Head) veya “akıl uzamı tiyatrosu” (theatre

³⁹⁸ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 9.

³⁹⁹ Neilson, Erişim tarihi: 22.08.2019. <https://shotgunplayers.wordpress.com/2013/12/04/edward-gants-amazing-feats-of-loneliness/>

⁴⁰⁰ Neilson, Akt. M. Brown, *Scottish Performing Arts Highlights in 2017*, Erişim tarihi: 02.09.2019. <https://scottishstage.wordpress.com/category/theatre-features/page/4/>

⁴⁰¹ Neilson, *Plays 2*, Bloomsbury Publishing, London 2008, ix.

⁴⁰² “In-Yer-Head Theatre” kavramı tarafımda “Kafanıza Tiyatro” şeklinde çevrilmiş olmakla birlikte alternatifleri mümkündür.

of mental space) tabiri altında ele almıştır. Ayache, 2000’li yıllarda İngiliz oyun yazarlarının sahnede karakterin iç gerçekliğini tüm çıplaklığıyla anlatma eğiliminde olduklarını söyleyip bu eğilimin çoğunlukla kadın karakterlerin sorunlu zihinlerini araştıran Sarah Kane’in 4.48 *Psikoz* (2000) oyunu ile başladığını iddia etmiştir. Ayache’ye göre, Martin Crimp⁴⁰³, Caryl Churchill, Helen Cooper (1947-), Debbie Tucker Green, Michael Frayn (1933-), Simon Stephens (1971-), Nick Payne (1984-) ve Mark Haddon (1962-) gibi yazarların yanında Neilson da oyunlarında bu eğilimi sergileyen yazarlardandır. Ona göre, her bir yazar çalışmalarında bireyin psikolojik karmaşıklığını, yaşadığı travmatik deneyimlerini, nevrozlarını, melankolik hallerini, ruhsal bozukluklarını, korkularını, endişelerini, umutsuzluklarını, yalnızlıklarını ve hayal kırıklıklarını sahne uzamını ve zamanını bulanıklaştırarak başarılı bir şekilde sunmuştur. “Yaşamın tehlikeli, parçalı ve çoğul biçimini”⁴⁰⁴ zihinsel mekânlar yaratarak melez bir yapıda ortaya koymuşlardır.

Neilson *Dissocia* ve *Realism* gibi oyunlarında karakterlerinin öznel gerçekliklerini sahneye koyarken zihnini keşfedilmemiş aşamalarını, düşünce bölgelerini ve travmatik manzaralarını ustaca sunarak kimliğin muğlaklığını vurgulamıştır.⁴⁰⁵ Karakterlerin psikolojik gerçekliklerini dış gerçeklikleriyle birlikte hayal, halüsinasyon ve fantezi düzleminde gösteren *Edward Gant*, *Dissocia* ve *Realism* adlı psiko-absürd oyunları edebî tiyatro geleneğinden açık bir ayrılmadır.⁴⁰⁶ Her bir oyun kimlik, biçim ve tema açılarından melezlikleri ile öne çıkmıştır. Karakterlerini birer eylem ve hikâyelerini de “bilinçaltı(nın) gerçek dünyada ifade bulduğu yol”⁴⁰⁷ olarak gören yazar, adı geçen oyunlarında yer verdiği performatif unsurlarla seyircisine West End tarzı birer gösteri

⁴⁰³ İngiliz oyun yazarı Martin Crimp, kendisine iki tür yazma metodu geliştirdiğini ifade eder: “İki farklı dramatik yazma metodu geliştirdim. Birincisi, karakterlerin geleneksel bir şekilde bir hikâyeyi canlandırdığı sahnelerin yapımıdır-örneğin benim oyunum THE COUNTRY, diğeri hikâye anlatma eyleminin sahnelendiği bir anlatılan bir dram biçimi -ATTEMPTS ON HER LIFE veya FEWER EMERGENCIES olduğu gibi (...). Bu ikinci yazı biçiminde, dramatik uzam zihinsel bir uzamdır, fiziksel bir uzam değildir.” (Martin Crimp, *Into The Little Hill*, Erişim tarihi: 23.10.2018. <https://www.ensemble-modern.com/en/mediatheque/texts/2006-10-01/into-the-little-hill-a-work-for-stage-by-george-benjamin-and-martin-crimp>). Crimp, *Attempts On Her Life* (1997) veya *Fewer Emergencies* (2005) gibi oyunlarında görüldüğü üzere, fiziksel uzamın ötesine geçip zihinsel uzamı kullanarak bir melezleme yapmıştır.

⁴⁰⁴ Solange Ayache, *‘In-Yer-Head’ Theatre: Staging the Mind in Contemporary British Drama Towards a Quantum Psychopoetics of the Stage*, Sorbonne University, Doktora Tezi, Paris 2017.

⁴⁰⁵ Solange Ayache, (e-mail: 30.09.2018).

⁴⁰⁶ Ayrıca bkz., Aleks Sierz, *Reality Sucks: The Slump in British New Writing*, 1 May 2008, Erişim tarihi: 26.10.2018. <http://www.sierz.co.uk/writings/reality-sucks-new-writing-2008>

⁴⁰⁷ Neilson, *Plays 1*, ix.

sunmuştur. Bu gösterilerinde yeri geldiğinde seyircisini güldürüp eğlendirmiş, yeri geldiğinde şaşırtıp rahatsız etmiştir.

Neilson oyunlarına şiir, müzik, dans, röportaj, anket, pandomim ve hikâye anlatıcılığı gibi farklı türleri dahil ederek veya farklı türleri birbirleriyle diyaloga sokarak diyalojik ilişkiler kurup dil, biçim, söylem ve tür açılarından oyunlarına heteroglot bir kimlik kazandırır. Oyunlarında çeşitli türlerin kendine özgü dillerini kullanarak yazar, türler arası bir katmanlaşma oluşturur ve diğer türlerle zenginleştirdiği oyunlarında böylece çok seslilik ortaya koyar. Yazar oyunlarında çeşitli türleri tiyatro çatısı altına sokarken onların kendi özerk yapılarını korumalarına izin verir. Oyunlarında hayal ve gerçek olanı melezlerken ise ana karakterlerin kendilerine dışarıdan bakabilmelerine müsaade eder. Psiko-absürd tiyatrosunda hayali karakterler ile yaptıkları hayali konuşmalarında ana karakterlerin kendi benlikleriyle diyalojik ilişkiye veya interaktif diyaloga girebilmelerini sağlayarak oyunlarında polifonik bir kimliği öne çıkarır. Öte yandan Neilson'ın oyunlarında hayat ve kültürün iç içe geçtiği karnavalesk bir yapının hakimiyeti göze çarpar. Kahramanlar her türlü yasak ve sınırın askıya alındığı, aşırı coşkun bir dilin egemenliğinde hareket ederler; skandalları, küfürleri, müstehcen ve acayip davranışları ve uygunsuz konuşmaları ile öne çıkarlar. Bu oyunlarda yüce olan ile aşağı olanın, önemli olan ile önemsiz olanın iç içe geçtiği karnavalesk bir atmosferde kahramanlar kendi gerçeklerini ortaya koyarlar.

Reid melezliğin Neilson'ın çalışmalarında kasıtlı bir strateji olduğunu altını çizer. Ona göre, “yazar, türler ve performans unsurları arasında geleneksel sınırlara dikkat çekmenin ve ardından onların sınırlarını seyircileri şaşırtan, onlara meydan okuyan ve bazen de dehşete düşüren yollarla bozmanın yollarını arar”⁴⁰⁸ ve bu noktada biçim ve içerik açısından melez bir yapı sunar. Reid Neilson'ın oyunlarında İngiliz meslektaşlarının yaptığı gibi popüler olan ile ciddi olan arasındaki ayrımlarla çok fazla ilgilenmediğinin altını çizer. Tiyatrosunu bir gösteri sanatına dönüştürebilecek her türlü unsuru kullanmaktan çekinmeyen yazar eklektik ve melez bir sanat anlayışıyla seyircisini kucaklar. Çocuk yaşlarda İskoç tiyatrosunun zengin ve melez içeriği ile tanışan yazar o dönemin ruhunu tiyatrosunda yaratmaya çalışır.

⁴⁰⁸ Trish Reid, (e-mail: 18.08.2019).

Anthony Neilson'ın tiyatrosunda melezlik performanslarını açığa çıkarmaya amaçlayan tezin bundan sonraki kısmı *Edward Gant*, *Dissocia*, *Realism* ve *Narrative* oyunlarını odak noktasına koyarak incelemeyi amaçlamıştır. İlk olarak yazarın dört oyununu üretirken metin ve performans bağlamında uyguladığı melezleme vurgulanacaktır. Sonrasında oyunlarında yer alan türler arası alışverişlere ve devamında oyunlarını bir gösteri şeklinde sunan yazarın müzik ve dans gibi farklı sanatların unsurlarını nasıl bir içerik ve biçimle sunduğuna değinilecektir. Ardından karakterin kimliğinin oluşmasında iç ve dış dünya arasında etkileşimi dikkate alıp kimliğin akışkanlığının nasıl bir biçim ve içerik harmanlanarak sunulduğu açığa çıkarılacaktır. Son olarak Neilson'ın çağdaş dönemin teknolojisinin hikâye anlatma biçim ve yollarını nasıl etkilediğine dair görüşlerine yer verilip tiyatrosunda kullandığı medya araçları ile bunların işlevselliğine dair bir incelemeye yer verilecek ve Neilson tiyatrosunun medyalaraarasılığı ortaya konulacaktır.

3.3. ANTHONY NEILSON'IN OYUNLARINDA MELEZLİK

2000'li yıllara kadar karanlık ve sarsıcı konular üzerine yazdığı oyunlarla karşımıza çıkan Neilson, 2000'li yıllardan sonra oyunlarında kara bir mizaha başvurarak seyirciyi hem eğlendirmek hem düşündürmek niyetiyle oyunlar yazmıştır. Ölüm, cinsellik, hastalık ve delilik gibi ciddi meseleleri espirili bir dille ele alan; trajedi ve komedi unsurlarını bir arada kullanan yazar; müzik, dans ve hikâye anlatıcılığı gibi popüler kültür unsurlarına da oyunlarında yer vermiştir. Yazar gerek tür gerek içerik gerek biçim açısından oldukça melez bir yapı takip etmiştir. Teknolojinin etkisi yazarın son dönem tiyatro estetiğinde açıkça hissedilmektedir. Yazarın 2000'li yıllarda yazdığı *Edward Gant*, *Dissocia*, *Realism* ve *Narrative* oyunlarına odaklanan bu bölüm adı geçen oyunlarda tür, içerik ve biçim bağlamında melez performansları açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

3.3.1. *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness* (2002): Tiyatro, Performans ve Hikâye Anlatıcılığı

İlk olarak 2002 yılında Drum Tiyatrosu'nda sahnelenip daha sonra 2009'da büyük boy oyuncak ayı kostümleri ve kuklalar kullanılarak Headlong Tiyatrosu'nda tekrar sahneye konulan *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness*, Neilson'ın ilk psiko-

absürd oyunudur. Oyun, yazarın üretim⁴⁰⁹ aşamasından biçim ve içeriğine kadar melez yapısıyla dikkat çeken oyunlarından biridir. Renkli kostümlerin ve gösterişli bir dekorun olduğu, tiyatrallığı ile öne çıkan *Edward Gant*, Royal Court Tiyatrosu'nda *The Lying Kind* oyunuyla aldığı başarısızlık ardından yazarın “hayal gücünü serbest bırakma çabası”nın⁴¹⁰ bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Oyun-içinde-oyun tekniğinin kullanıldığı ve bir oyuncunun birden fazla karakteri canlandığı oyunda seyirci Edward Gant adlı esrarengiz gösteri adamının tiyatrosunda yapacağı son gösterisini izlemeye davet edilir. Görsel ve işitsel unsurlarla zenginleştirilmiş bu gösteride üç büyülü gerçekçi hikâye performansa dayalı hikâye anlatıcılığına başvurularak anlatılır.

Neilson öncelikli olarak *Edward Gant*'ın üretimi aşamasında iş birlikçi oyun yazım sürecini devreye sokarak tiyatronun metin ve performans unsurlarının bir melezlemesi olduğu düşüncesini desteklediğini gösterir. Oyunu ona özgürce çalışabileceği bir ortam sunan Royal Plymouth Tiyatrosu'ndaki küçük bir stüdyo alanında üreten yazar, takip ettiği iş birlikçi çalışma anlayışıyla ana akım tiyatroların önemseydiği metin temelli oyun üretme anlayışını alaşağı eder. Metnin performans unsurları karşısındaki hiyerarşisini yıkarak yazarı merkez olarak kutsayan düşüncüyü sorunsallaştırır. İş birlikçi bir anlayış doğrultusunda sahnelenmesinden sekiz gün öncesinde tamamlanan oyunun üretiminde yazarla çalışma fırsatı bulan yönetmen Steve Marmion, oyunun ortaya çıkışına ilişkin şunları kaydeder:

*2002 yılında Plymouth'ta yönetmen yardımcısı olarak Anthony ile çalıştım. Provaya başladığımızda bir senaryo yoktu, provayı bitirdiğimizde ise bir senaryo ortaya çıkmıştı. Provada bu çalışmayı besleyen hikâyeler anlatıyor ve çeşitli konular üzerinde tartışıyorduk. O anda alakasızmış gibi görünen anekdotlardan gelişen bu fikirlerin ilk kaynaklarını hala hatırlayabiliyorum.*⁴¹¹

Edward Gant, Marmion'ın da belirttiği üzere provalarda anlatılan bağlantısız bir dizi hikâyeden gelişip sahnelenmesinden birkaç gün önce son şeklini almıştır. Prova süreci oyunun tek bir otoritenin kontrolünde gelişmediğini, ekibin her bir üyesinin oyunun gelişimine katkısı olduğunu ortaya koyarken oyun üretiminde merkez fikrinin ortadan

⁴⁰⁹ ‘Oyun üretmek’ tabiri yazarın oyunlarını bir takım çalışması yoluyla ortaya koyduğunu, oyunlarını bu ortak çalışmanın ardından yazıya geçirdiğini ve oyunların ortaya çıkışında performans unsurlarının önem arz ettiğini vurgulamak için özellikle seçilmiştir.

⁴¹⁰ Neilson, *Plays 2*, x.

⁴¹¹ Steve Marmion, “Exclusive Interviews with the Creative Team Behind *Edward Gant*”, *Citizens Theatre*, 26 February 2009, Erişim tarihi: 23.01.2020. <http://citizenstheatre.blogspot.com/2009/02/when-edward-gants-amazing-feats-of.html>

kalktığı, geleneksel yazarlık anlayışına meydan okunduğu ve diğer tiyatral unsurların metinle beraber eşit derecede önemsendiği anlamına gelir.

Her türlü kategorileştirmeye ve sınırlandırmaya meydan okuyan Neilson, *Edward Gant*'ta yirmi birinci yüzyıl projesi olarak önerdiği psiko-absürdizmi uygular. Yazar, bilinç ve bilinçaltı düzeylerde düşüncelerin hızla aktığı insan zihnine benzer şekilde psiko-absürd oyunlarda bu hızlı akışın türler, sanatlar ve kültürler arası melezlemelere başvurularak sağlanacağına inanır. İnsan psikesinin hiyerarşiyi ve düzeni yok sayan sarmal ve karmaşık yapısını biçimsel bir unsur olarak kullanarak yenilikçi bir yaklaşım sergiler. Bu yapı özcü anlayışı bertaraf etmeyi, mutlak bir gerçekliğin olmadığını, aksine gerçeğin göreceli ve çok katmanlı olduğunun altını çizmeyi ve sınırları ortadan kaldırmayı ifade eder. Yazar psiko-absürdizm yoluyla ciddi konuları eğlenceli bir yolla seyircisine sunma imkânı bulur. Bu bağlamda varoluş sorunsalını saçma etrafında trajikomik yollarla anlatırken de absürd geleneğe yaklaşır. Psiko-absürdizm yazarın sahneler arasında akışkanlık sağlamasına, tiyatrosunun işitsel-görsel yönünü zenginleştirmesine ve sanat-popülizm arasındaki sınırları yıkarak tiyatronun çok katmanlılığını görünür kılmasına yardım eder.⁴¹² Yazarın psiko-absürd anlayışının ilk ürünü olan *Edward Gant*'ta müzik, dans, pandomim⁴¹³ ve hikâye anlatıcılığı gibi performans unsurları arasındaki sınırları bulanıklaştırırken disiplinlerarasılığı öne çıkarır. Oyunda komedi, trajedi, absürdizm, ucube gösterisi, vodvil, kara mizah, melodram, grotesk ve büyümlü gerçekçilik gibi çeşitli türlerin unsurları melezlenerek türler arasındaki geçişkenlik vurgulanır. Bu şekilde çok yönlü bir tiyatrallık ortaya koyan oyun, dramatik biçimin sınırlarını zorlar.

Neilson, *Edward Gant*'ta İskoç tiyatro geleneklerini İngiliz tiyatro gelenekleri ile iç içe sunarak sanatlar açısından sınırlar arası geçişkenliği sağlar ve kültürel bir melezlik ortaya koyar. Oyunda çocukluğunda görüp etkilendiği İskoç Modernizmi'ni temsil eden

⁴¹² Neilson, Akt. R J. Thomson, "Free Association", *Skinny*, 10 February 2007, Erişim tarihi: 10.06.2020. <https://www.theskinny.co.uk/festivals/edinburgh-fringe/theatre/free-dissociation>

⁴¹³ Kökeni Antik Çağ'a kadar götürülen pandomim, arka planda müziğin olduğu, anlatılmak istenen şeyin abartılı beden ve yüz hareketleri yoluyla seyirciye iletmeye çalışıldığı dramatik bir anlatım biçimidir. Sözcükler olmaksızın harekete dayanarak seyirciye bir hikâye anlatma sanatıdır. Bilgi için bkz., *Merriam Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pantomime>, Erişim tarihi, 22.03.2020. Bu dramatik sanat, yirminci yüzyıl oyunlarında tiyatral bir unsur olarak sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin, Eugène Ionesco *Sandalyeler* (1952) oyununun sonunu bir pandomim ile bitirir; Samuel Beckett'in *Sözsüz Oyunu* (1957) bir pandomim olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca günümüzde Shakespeare'in *Othello* ve *Hamlet* oyunlarının pandomim şeklinde sunulduğu da bilinmektedir.

7:84, Wildcat ve Traverse tiyatrolarında olduğu gibi ciddi meseleleri eğlendirici bir biçimde sunar. Kimi zaman ciddi konuları komikleştirerek anlatır; kimi zaman da sıradan, önemsiz bir olaya tragedya ihtişamı yükler. Neilson *Edward Gant*'ta Avrupa merkezli tür geleneğini başvurduğu türler arası melezlemeyle yapısöküme uğrattır. Böylelikle sabit tür tanımına ve türler arası hiyerarşiye meydan okur. Yazar mevcut tiyatral kültürü sorgulatmak ve yenilikçi bir sistem ortaya koymak için İskoç tiyatrosunda olduğu gibi oyuncu bir yaklaşım sergilemektedir.

1990'lı yıllarda karanlık ve sarsıcı konular üzerine oyunlar yazdığını ve bu yüzden bir Suratına Tiyatro oyun yazarı olarak anıldığını dile getiren Neilson, 2000'li yıllarda yönünü kara komediye çevirdiğini belirtir. 2000'li yıllarda ürettiği oyunlarında seyircisini güldürmeye ve eğlendirmeye yöneldiğini ve komediyi ciddi meseleleri ele almak için bir araç olarak kullandığını dile getirerek *Edward Gant*'ın da bu düşüncenin eseri olduğunu, bir tür kara komedi olduğunu altını çizer.⁴¹⁴ “Neilson açısından son derece geniş bir dramaturjiye doğru yön değişikliği”ne⁴¹⁵ işaret eden *Edward Gant*, yazarın tiyatro anlayışının radikal, yenilikçi ve deneysel yönlerini öne çıkarır. Yazarın oyunuyla ilgili görüşleri şöyledir:

*Edward Gant benim için oldukça tuhaf bir oyundu; çünkü oldukça gelenekseldi. Oyunu yazdığım muhtemelen daha sonra da yaşayacağım süreçlerden birini, kabul görmediğim bir süreci yaşıyordum. The Lying Kind pek tutmamıştı, oldukça sıkıntılıydım ve zaferin tam tersi başınıza geldiğinde olduğu gibi istenmeyen kişi olmuştum. Elimde bir başlık vardı ve o zaman sadece Amazing Feats of Loneliness'di. Onun oldukça çağdaş bir eser olarak sonuçlanacağını düşünmüştüm; ancak nereden bilirdim! O zamanlar, yaralı ruhumun derinliklerini kesinlikle araştırmak istemiyordum. Bu oyun benim için eğlenceli ve oldukça da önemli; çünkü beni daha yaratıcı olacak ve tiyatral anlamda daha özgür bir biçim kucaklayacak şekilde geliştirdi. Fakat o alışılmadık bir oyundur da aynı zamanda. Tuhaf ve herkesin zevkine göre değil; ancak kendine göre bir espri anlayışı da var. (...) Hayal gücünün bir kutlaması o.*⁴¹⁶

2002'de ürettiği *The Lying Kind* adlı oyunun başarısızlığı sonucu kariyerinde başlayan çöküş, Neilson'ı hayal gücünün peşinden koşup gösteri yönü son derece zengin oyunlar üretmeye itmiştir. Yazarın da belirttiği gibi biçimi ve içeriği bakımından seyircinin alışık olduğu geleneksel yapıya sahip olmayan *Edward Gant* hayal gücüne dayalı, çağdaş,

⁴¹⁴ Neilson, *Plays 2*, ix.

⁴¹⁵ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 198.

⁴¹⁶ Neilson, Akt. Neil Cooper, “Scottish audiences seem more prepared to have a good time”, *The Herald*, Glasgow, 17 Mar 2009.

eğlenceli ve yaratıcı oyunlarından biridir. Kariyerinde başlayan çöküşün ardından insan ruhunun derinliklerine inme fırsatı bulan Neilson, bu oyunda eğlenceyi, hüznü ve gizemi birbirine karıştırıp ortaya “büyülü, yaratıcı bir tiyatro eyleminin kutlaması”⁴¹⁷ çıkarmıştır. Yazar oyunda insan yaşamının merkezinde duran acı, mutsuzluk, aşk, yalnızlık ve ölüm gibi ciddi meseleleri kara bir mizaha başvurarak seyircisine sunmuştur.

Neilson, *Edward Gant*’ta trajedi ve komedi türlerinin unsurlarını kullanmakla birlikte absürt, grotesk ve büyülu gerçekçi türlerinin unsurlarını da kullanır. Oyun gerçekçilik ve absürdizm arasındaki gerilimden beslenir. Türler arası ayrımlarla ilgilenmeyen, trajediden kaba güldürüye kadar her türün özelliğini oyunlarında kullanmaya çalışan yazar, oyunda tiyatronun doğasını ve sınırlarını keşfetmeye çalışırken türler arasındaki sınırlarla zekice oynar. Farklı türleri bir arada kullanarak çoğulluğun bir zenginlik olduğunu ve farklılıkların bir arada barınabileceğini gösterir. Böylece türlerin dinamik bir yapıya sahip olduklarının ve tür sınırlarının esnek olduğunun da altını çizmiş olur. Yazar *Edward Gant*’ta komedi, trajedi, absürt, ucube gösterisi, vodvil, kara mizah, melodram, grotesk ve büyülu gerçekçi gibi türleri aynı potada eriterek türleri kalıplaşmış yargılardan kurtarır ve karşıtlıkların, bir diğer ifadeyle komik olanla ciddi olanın, alt kültür ile üst kültür unsurlarının yan yana durabileceğini ortaya koyar.

Edward Gant seyirciyi kalbinin en derinlerine dokunması muhtemel üç büyülu gerçekçi hikâye ile buluşturur. Neilson insan yalnızlığına, ölümlülüğüne dair üç hikâyeyi performans, tiyatro ve hikâye anlatıcılığı türlerinin sınırlarını bulanıklaştırarak seyircisine aktarır. Eleştirmen Sam Hurwitt’in ifadesiyle oyun, “hikâye anlatımı ve performansın bir kutlaması”dır⁴¹⁸. Çeşitli sanat türünün sınırlarını ihlal ederek yaptığı türler arası melezlemeyle yazar, tiyatronun sınırlarını genişletirken sanatın saf olması gerektiği düşüncesini lağveder ve tiyatronun dinamik ve geçişken bir yapıya sahip olduğunu gösterir. İskoç Modernizmi’nin başarılı bir örneği olarak şiir, müzik ve pandomim gibi performans unsurlarıyla zenginleştirilen oyun, İskoç sahnelerinde çokça görülen müzik salonu gösterilerini hatırlatır.

⁴¹⁷ La Boite Theatre Company, “Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness”, 1 December 2010, Erişim tarihi: 07.09.2019. <http://www.abc.net.au/local/stories/2010/12/01/3081861.htm>

⁴¹⁸ Sam Hurwitt, “Edward Gant’s Acts of Perversity”, KQED, 18 December 2013, Erişim tarihi: 07.09.2019. https://www.kqed.org/arts/131034/edward_gants_acts_of_perversity

Edward Gant'ın iskeletini, Viktorya dönemi İngiltere'sinde popüler bir halk eğlencesi olup gösteri yönü yüksek olan ucube gösterisi oluşturur.⁴¹⁹ Tuhaf özellikleri ve bedensel deformasyonları ile dikkat çeken kişilerin ilginç hikâyelerinin anlatıldığı ve seyircileri etkilemek için bu kişilerin sahnede sergilendikleri ucube gösterisi türü, oyunda çağdaş bir bakış açısıyla yeniden yorumlanır. Neilson, eleştirmen Steve Kramer'a göre oyunun dokusunu oluşturan ilham verici duyguları, pandomim sevgisini, eğlence salonu gösterisine, seyahat sirkine ve ucube gösterisine olan tutkusunu Viktorya tiyatrosundan almıştır.⁴²⁰ Yaratıcılığı ve deneyselliği ile yazar, gösterişli kostümlerin ve dekorların kullanıldığı Viktorya dönemi eğlencesi olan ucube gösterisini modern sahneye uyarlamıştır. Seyircisini *Edward Gant*'ın ucube gösterisine konuk eden yazar, "[Rudyard] Kipling'in dünyası beni her zaman etkilemiştir; oyuncuların şova at arabaları üzerinde tam kostümleriyle katıldıkları, baştan sona Viktorya tiyatrosuna ait bir eseri tekrar yaratmak istedim"⁴²¹ diyerek oyunu yazma amacını açıklarken oyunun tiyatrallık ile birlikte eski ile yeni olanın da bir melezlemesini sunduğunu vurgulamıştır.

Ucube gösterisi türünü modern tiyatroya uyarlayan Neilson, türe bir yapısöküm stratejisi uygular. Geleneksel ucube gösterilerinde uyumsuz, ürkütücü, korkutucu veya tiksindirici görüntüleriyle sergilenen ucubeler, kaba bir komiğin parçası olarak ortaya çıkıp seyircisini eğlendirir. Kanadalı sosyolog Erving Goffman, ucube gösterilerinde 'biçimsiz' bedenlere sahip olan kişilerin toplumu güldürmek için sergilenmelerini bir tür soylarılaşma olarak değerlendirir.⁴²² Bir güldürü unsuru olmanın yanı sıra ucube gösterileri daha derin tiyatral etkiye sahiptir; çünkü acayip bedenleri ile başka bir dünyaya ait oldukları izlenimi veren ucubeler, görüntüleriyle ilk önce seyircisini şaşırtır ve onu yabancılaştırarak zihinlerinde bir tür algısal şok yaratır. Normal-anormal ikili karşıtlığının anormal kısmında yer alan ucubelerin bir komedi unsuru olarak geleneksel ucube gösterilerinde sunulmaları onların sahnede nesneleştirilmeleri anlamına gelir. Normal seyirci için bu nesneleştirme, hiyerarşik bakışın bir tür güven tazelemesine hizmet eder. Neilson ise *Edward Gant*'ta geleneksel ucube gösterisine trajikomik bir hal

⁴¹⁹ Ayrıca bkz., Lillian Craton, *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in the 19th Century Fiction*, Cambria Press, New York 2009.

⁴²⁰ Steve Cramer, "Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness", *The List*, 5 March 2009, Erişim tarihi: 30.05.2020. <https://www.list.co.uk/article/16274-edward-gants-amazing-feats-of-loneliness/>

⁴²¹ Neilson, Akt. Neil Cooper, "Scottish audiences seem more prepared to have a good time", *The Herald*, Glasgow, 17 Mar 2009.

⁴²² Erving Goffman, *Damga- Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı & S. N. Ağırnash), Heretik Yayıncılık, Ankara: 2014, 158.

katarak onu bu saf halinden uzaklaştırır. Türü varoluş gibi ciddi bir meseleyi anlatmak için bir araç olarak kullanır. Seyircisine çok katmanlı bir tiyatro deneyimi sunması için de türü komik, trajik, grotesk ve absürd unsurlarla melezler. Oyunun bu melezliği başkahraman Edward Gant'ın “ancak şimdi size sunacağım şey salt bir ucube gösterisi değildir. Bunu kavrayacaksınız evet, hayret de edeceksiniz ve groteskten nasibinize düşeni alacaksınız. Ancak bu akşamki gösterideki çirkinlikler vücudun çirkinlikleri değil, kalp ve zihnin çirkinlikleridir”⁴²³ şeklindeki açıklamasında ortaya çıkar. Gant oyunun salt bir ucube gösterisi olmadığını belirtirken grotesk unsurların fiziksel boyutun ötesine geçip insanî boyutuyla anlam ifade ettiğinin altını çizer. Bir diğer ifadeyle Gant oyunun bedeninin çirkinliklerden ziyade ruhun çirkinliklerini resmedeceğini söyleyerek yaptığı türler arası melezlemenin altını çizer.

Neilson *Edward Gant*'ı performansa dayalı hikâye anlatımı üzerine temellendirir. Bu şekilde performans ve anlatı arasındaki sınırları ortadan kaldıran yazar, seyircisiyle iletişim kurmanın yeni bir yolunu bulur. Alternatif bir estetik anlatı bulma yolunda uyguladığı bu yöntem, Batılı tiyatro geleneğinin ön planda tuttuğu mimesise ve diyaloga dayalı yazın geleneğine karşı büyük bir meydan okumadır. Batı tiyatrosunun dramatik ve anlatısal olanı kesin çizgilerle ayıran anlayışını reddetmek demektir. Yazar, sözlü gelenekle bağlantılı olan hikâye anlatımını dramatik yapının merkezine yerleştirerek yaşamsal olana yaklaştırır. Ortaya bir hikâye anlatma tiyatrosu koyar. Yazar, İngiliz tiyatro yönetmeni ve eleştirmen Peter Brook'un yirminci yüzyıl tiyatrosunda oyuncuların bir hikâye anlatıcısına dönüştüğü düşüncesini⁴²⁴ destekler biçimde oyuncularını birer hikâye anlatıcısına dönüştürür. Performans ve anlatı arasında kaygan bir zemin oluşturarak tiyatro içerisinde kullandığı hikâye anlatıcılığı tekniğinin sağladığı kolaylık ile üç farklı varoluşsal hikâyeyi seyircisine zamanlar ve mekânlar arası bir yolculuk yaşatarak sunar.

Neilson büyümlü gerçekçi üç yalnızlık hikâyesini Edward Gant ve ona eşlik eden Madame Poulet, Nicholas Ludd ve Jack Dearlove adlı üç oyuncusu yardımıyla seyircisine onları hem eğlendirecek hem üzecek hem de düşündürecek bir biçimde aktarır. Midget Opera'nın sahibi Edward Gant hikâyelerini anlatmaya başlamadan hemen önce

⁴²³ Neilson, *Plays* 2, 9.

⁴²⁴ Peter Brook, *Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*, (Çev. M. Balay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, 31.

seyircisini selamlayıp kendisini onlara bir tiyatro oyuncusu, şair, filozof ve gezgin olarak tanıtır. Bu girişten sonra oyuna performansa dayalı bir hikâye anlatımı hâkim olur. Gant performansa dayalı hikâye anlatımından faydalanarak varoluşa dair felsefi bir anlatıyla gösterisine başlar:

Gant: *Suyun evet, ancak birçok iklimin de dünyası; kumun, buzun, ağaçların ve çimenin dünyası; dağın, tarlanın ve bulutun dünyası. Ve bu dünyada bir milyar varlık yaşamaktadır; ancak önemli bir yolla diğerlerinden ayrılan en emsalsiz olan insandır ... Çünkü hayvanlar topluluklar oluşturanlar ve yalnız yaşayanlar olmak üzere ikiye ayrılabilirken, bir tek insan iki türlü de yaşar. Bir taraftan büyük başarısı arkadaşlık ve ortak çabadan doğar...*

(**Madame Poulet** bundan sonra gelen sözleri örneklendirmek için bir mezarın üzerine çiçekler koyuyormuş gibi yaparken, **Dearlove** ve **Ludd** da durumu örneklendirmek için el sıkşırlar.)

Gant: *Lakin diğer taraftan kendi ölümlülüğün mutlak bilgisi ile taçlandırılmıştır (ya da lanetlenmiştir) ve hakiki benzersizliği işte burada yatar.*

(Üçü birlikte bir avlanma sahnesini canlandırırlar.)

Hayvan anında gelen tehlikeyi sezip geçtiği anda unuttur. Ancak insana gelince insan her zaman onun gölgesinde yaşamaktadır. Öleceğini bilir.

(**Madame Poulet** düşer.)

Gant ve bu korkutucu bir gerçektir.

(**Dearlove** da düşer.)

Gant –ki bu her insanı kendi zihninin içine mahkûm etmektedir. Ve bu sebepten Tanrı'nın yarattıklarından en sosyal olanı en yalnız olanıdır.

(Bastonuna vurur ve oyuncular sahneden çıkarlar).⁴²⁵

Gant, gösterisinin girişinde varoluşa dair kısa ancak derinliği olan bir açıklama yapar. Oyuncuları da onun anlatısına performanslarıyla eşlik ederler. Gant'ın yaşam ile ölüm arasına sıkışmış insanı tarif eden konuşması, Varoluşçu filozof Jean-Paul Sartre'ın insanın Tanrı tarafından dünyaya atıldığı ve yalnızlığa terkedildiği düşüncesine ses verir. Sartre'a göre, Tanrısı tarafından tek başına yaşamak için dünyaya bırakılan insan her an yokluğa, ölüme doğru sürüklenir. Ölümlülüğünün bilgisiyle yaşam gerçeğini bulmak zorunda olan ve bu uğurda sorumluluklar almaya zorlanan insan, yaşamı boyunca yalnızlığı ile yüzleşmektedir.⁴²⁶ Gant da konuşmasında hem yalnız hem de topluluklar halinde yaşayabilen insan için yalnızlığın ve ölümün kaçınılmazlığından bahseder.

⁴²⁵ Neilson, *Plays* 2, 8-9. Orijinal metinde italik olarak verilen sahne direktifleri, karışıklığı önlemek amacıyla parantez içinde verilecektir.

⁴²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Jean-Paul Sartre, *Existentialism and Humanism* (Çev. Philip Mairet), Methuen & Co. LTD, London 1966, 23-56.

Neilson, Beckettvari bir anlatımla oyunun girişinde varoluşu bireysel bir alana indirgeyerek varoluşunun altında ezilen insan için yaşamı ve kendi değerini sorgulayacağı bir alan açar. Zihinlerde varoluş sorgusu yaratan bu kısa anlatının ağır havası ise oyuncuların performanslarıyla kısmen de olsa hafifletilir.

Neilson, Gant'ın varoluşa dair anlatısının ağır havasını daha da dağıtmak için sahneyi daha sonra Ludd ve Dearlove'a bırakır. Gant'ın sahneyi terk etmesinin ardından sahneyi devralan Ludd ve Dearlove kısa bir interlüd ortaya koyarlar. Ludd bir şarkı söyleyerek seyirciyi ilk hikâyeye hazırlar. Dearlove da Ludd'ın anlattıkları ile alakası olmayan birtakım hareketler yaparak hem Ludd'ın hem de seyircinin dikkatini dağıtır. İlgili sahne ise şöyle gelişir:

(Ludd ve Dearlove gösteriyi bir şarkı ile başlatarak girerler.

Ludd Dearlove 'ın eşlik eden bayağı örneklemesine olan öfkesini zar zor gizleyerek şarkı söyleyip oynar.)

Ludd: Bayanlar ve Baylar,

İçtenlikle konuşmama müsaade edin

Hikâyelerimizden ilki

Kalp kırıklığı ve yalnızlığın hikâyesidir.

Trajik olabilir,

Üzücü ve tuhaf da olabilir; ancak yine de

İçine bir miktar mizah kattık

Göz boyaması umuduyla.

...

İtalya olarak bildiğimiz ülkede,

En güneyde Sicilya'yı çevreleyen bölgede

Geçer hikâyemiz.

Gün ışığını hayal edin,

Asmadaki üzümleri,

Pişen ekmeğin kokusunu,

Şarabın yapılışını ve içilişini hayal edin.

(Bu noktada Ludd, Dearlove 'ın eylemlerini durdurmaya çalışarak gizlice onu uyarır. Bunda kısmen başarılıdır da. Dearlove Ludd'ın arkasından eylemlerine devam eder.)⁴²⁷

⁴²⁷ Neilson, *Plays 2*, 9-10.

Neilson'ın tiyatrosunun melezliğini gösteren disiplinlerarasılık bu sahnede şarkı ve interlöd kullanımıyla ortaya çıkar. Şarkılı anlatım oyunun başvurduğu türler arası alışverişi gözler önüne serer. Ludd şarkısında gösteride anlatılacak ilk hikâyenin kalp kırıklığı ve yalnızlık ile ilgili olduğunu ve bütünü itibariyle trajik olsa da mizah yönünün de olduğunu belirterek hikâyenin türünün trajikomediyeye uyduğunu, dolayısıyla melez olduğunu ortaya koyar. Ludd şarkıyla ilk hikâye üzerine bilgiler verirken Dearlove da sergilediği performansla seyircinin ilgisini dağıtan gösterge yoğunluğunun bir parçası olarak sahnedeki yerini alır.

Gant'ın büyülu gerçekçi tür üzerine temellendirdiği üç hikâyeden ilki, sivilceleri inciye dönüşen Sanzonetta Tutti'nin dokunaklı hikâyesidir. Yazar büyülu gerçekçi ilk hikâyesinde trajik, komik, grotesk ve romantik unsurları bir arada kullanarak melez bir yapı elde eder. Gant, Sanzonetta ile bir kış günü Roma'daki Aşk Çeşmesi'nde (La Trevi) tanışıp onun yalnızlık hikâyesini sahnesine taşımıştır. Onu çirkin bir kadına dönüştüren sivilceleri ile başı dertte olan Sanzonetta, doktora gitmesine ve her türlü çareyi denemiş olmasına rağmen onlardan bir türlü kurtulamamıştır. Mutsuzluğunun kaynağı olan sivilceler onu dış dünyadan uzaklaştırırken en yakınındaki kız kardeşinin bile kötü muamelesine maruz bırakmıştır. Kendisine nazaran çok güzel olan kız kardeşi Campanetti, sivilceleri yüzünden Sanzonetta'yı herkesten gizlemektedir. Üstelik evlenmeyi planladığı Avaricci'ye kız kardeşinin öldüğünü bile söylemiştir. Ancak Sanzonetta'nın sivilceleri birer inciye dönüştüğünde durumlar biraz değişmiş; Sanzonetta'nın sivilceleri kardeşinin gözünde birden değer kazanmıştır. Bu da Sanzonetta'nın kız kardeşi tarafından bir sömürü nesnesi olarak kullanılması anlamına gelmiştir. İnciye dönüşen sivilcelerle zenginleşen kız kardeşlerden Campanetti'nin iş gezisi dolayısıyla evde bulunmadığı bir gün evleneceği adam Avaricci'nin eve gelmesiyle Sanzonetta'nın hayatı değişmiştir. Avaricci çirkin ancak çekici bulduğu bu kadınla evlenme isteğinde bulunup güzel sözlerle Sanzonetta'yı evlenmeye ikna etmiştir. Sanzonetta'nın yalnızlığı da bu noktadan sonra başlamıştır. Mutlu süren kısa bir evlilikten sonra Sanzonetta, Avaricci tarafından gizem barındıran bir istiridye uğruna terk edilip yalnızlığa ve mutsuzluğa mahkûm edilmiştir.

Neilson, Sanzonetta'nın büyülu gerçekçi hikâyesinde Batı metafiziğinin temelini oluşturan ikili karşıtıklara saldırır. Üstünlük ve zayıflık üzerine oluşturulan değerler hiyerarşisini bu yanılsamayı bozarak, kurulu yapıyı yapısöküme uğratarak ve melez

üçüncü bir durum yaratarak çökertir. Yazar karşıtlıkların hiyerarşisi yerine karşıtlıkların birlikteliğini öne çıkarır. Neilson öncelikli olarak postmodern kültürün her şeyi yan yana bulundurmaya izin veren paradoksal yapısına uygun olarak sıradan ve günlük olanı yüksek sanat unsuruyla bir arada sunar. Yani sivilceleriyle baş etmeye çalışan Sanzonetta'nın sıradan hikâyesini alıp trajedi, performans ve hikâye anlatıcılığı gibi üst kültür unsurlarını kullanıp tiyatrallığı da öne çıkararak seyircisine aktarır. Sanzonetta'nın hikâyesinde gerçek ve hayal olan birbirinin içine girer. Örneğin, sivilcelerin inciye dönüşmesi gerçek-hayal ikiliğinin ve ayrıca güzellik-çirkinlik ikiliğinin yıkımı anlamına gelir. Yine aynı şekilde sivilcelerin birer insan gibi şarkı söylemeleri de gerçek-hayal ikiliğinin yıkımıdır. Neilson bu tür gerçeküstü durumları sıradan gerçekliğin bir parçası yaparak gerçek ve hayal arasındaki sınırlarla ustaca oynar.

Neilson karakterler arasında yarattığı karmaşık ve heterojen ilişkiler yoluyla güzel-çirkin, güçlü-zayıf, kadın-erkek ve ben-öteki gibi ikili karşıtlıkları birbiriyle iç içe geçirir ve birinin ötekine hâkimiyetini öngören hegemonik yapıyı reddeder. Hiçbir kimliğin saf ve sabit olmadığını zıt kimlikler yerine melez kimlikler yaratarak sunar. Sanzonetta, Campanetti ve Avaricci arasındaki dengesiz ilişkiler melez kimlikleri açığa çıkarır. Örneğin, Campanetti Sanzonetta üzerinden kendi kimliğini yapılandırmaya çalışırken güzel-çirkin, güçlü-zayıf ve ben-öteki ikili karşıtlıklarına başvurur. Campanetti'nin kız kardeşi üzerinde hakimiyet kurma yolunu ortaya koyan ilgili sahne şöyledir:

(Campanetti bir buket çiçek ile bir hışımla içeri girer.)

Campanetti: *Aman şu taliplerden bıktım!*

Sanzonetta: *Bu hangisiydi?*

Campanetti: *Guffini, kütüphanecinin oğlu.*

Sanzonetta: *Tatlı biri olduğunu söylemiştin.*

Campanetti: *Zekâsı kıt olanlar her zaman iyidir; kötü olacak zekâyâ sahip değiller.*

Sanzonetta: *Çiçekler iyi seçilmişler.*

Campanetti: *Bu da demeye çalıştığımı kanıtlar: Çirkin olduğu kadar zeki olsaydı, bir domuz kıcı alır ve belki ona karşı kazanırdı!*

(Sessizlik.)

Bir koca seçmek amma stresliymiş! Özellikle de artık sen çirkinleştiğinden babamızın tüm beklentilerini tek başıma ben omuzluyorum. Bazen seni kıskanıyorum Sanzonetta. Kimsenin bir gondolcu direğiyle sana dokunmayacağını bilmek, garip bir biçimde huzur verici olmalı.

(Sessizlik.)

Tanrım; sivilce başlarının oluşturduğu gölgeler saatin altı olduğunu gösteriyor! At kasabının oğlu Mashetti yedide arayacaktı; Hazırlanmalıyım.

Off Sanzonetta, acımasız olmak istemiyorum; ama ona kapıyı sen açabilir misin? Ve sakıncası yoksa mermerin üzerine kusmasın diye kafana da bir kova geçirebilir misin?

(Sessizlik.)

(Sanzonetta başını sallar.)

Campanetti: *Bir tanesin.*⁴²⁸

Neilson, kız kardeşler arasında geçen bu diyalogda öncelikli olarak grotesk ve komedi unsurlarını iç içe sunar. Campanetti, Sanzonetta'nın grotesk yönünü vurgulayıp bir özne ve merkez olarak kendini tanımlarken oldukça komik bir üslûp takınır. Campanetti kız kardeşine her genç kızın hayallerini süsleyen evlilik için kendisinin uygun bir aday olduğunu, çok sayıda talibi olduğundan seçim yapmakta zorluk çektiğini, yeni talibinin eve geleceğini ve bu yüzden Sanzonetta'nın yüzünü gizlemesi gerektiğini söylerken hem gülünç hem de acımasız bir kişilik çizer. Campanetti kız kardeşini kötüleyip küçümseyerek kendi güzelliğini öne çıkarırken güzel-çirkin ikiliği karşıtlığından faydalanır ve kız kardeşi üzerinde kendi hakimiyetini kurar. Acımasız sözleri ile Sanzonetta'yı aşağılayan ve gururunu inciten Campanetti, kendini ikili karşıtlıkların imtiyazlı tarafına koyup kız kardeşini çirkin ve öteki olarak dışlar. Kendi kimliğini, öteki olarak gördüğü kız kardeşini olumsuzlayarak yapılandırır. Neilson, Campanetti'nin ikili karşıtlıklara dayalı bu kurgusunu, Sanzonetta'yı çirkin ama sivilcelerininciye dönüşmesiyle tercih edilen bir kadın kılarak yapısöküme uğratar. Böylelikle kimliğin değişken ve dinamik bir yapı olduğu ortaya konulur.

Edward Gant'ta güzellik-çirkinlik ikili karşıtlığı, yapısöküme uğratılan bir önemli bir karşıtlıktır. Tarih boyunca düşünürlerin üzerine kafa yordukları ve zamana, toplumsal yapıya ve kültüre göre değişen güzellik anlayışı, özellikle yirminci yüzyılda çirkinliğin tam karşısında ve bedene atfedilen biçimsel bir özellik olarak ortaya çıkar. Bu dönemde kadın bedeninin merkeze konulduğu, kitle iletişim araçları vasıtasıyla kültürel bir dayatma şeklinde insanlara sunulan ideal bir güzellik anlayışı söz konusudur. Kadınlar üzerinden tanımlanan bu tek tip ve ulaşılması gereken güzellik anlayışına göre beden zarif, alımlı, bakımlı, ince ve estetik duruşlu olmalıdır. Egemen sistemin bir dayatması olan bu ideal beden anlayışı aslında kurgusaldır. Antik Çağ'dan bugüne her dönemin

⁴²⁸ Neilson, *Plays* 2, 12-13.

kendine ait bir güzellik anlayışı olmakla beraber bu kavram tek tip bir tanımlamadan da uzaktır. Üstelik ortak bir güzellik anlayışı olmadığı gibi güzellik sadece biçimle  zde leştirilmemiş, aynı zamanda güzelin  ze de hitap ettiğinin altı çizilmiştir. Fakat kapitalizm ile gelen toplumsal unsurların metalaştırılması güzellik söyleminin nesneleşmesine ve tektipleşmesine zemin hazırlayıp g zelliğı sadece beden g zelliğı ile ilişkilendirilir hale getirmiştir.  şte tam bu noktada Neilson'ın karakter seçimi mevcut güzellik algısının hem ortaya çıkarılması hem de alaşağı edilmesi için önemlidir. Neilson, Sanzonetta üzerinden yirminci yüzyılda topluma dikte edilen güzellik anlayışını yapı  k me uğratarak güzellik üzerine estetik yargılarımızı sorgulatır. Biçimsel g zelliğıyle  ne çıkan Campanetti'nin karşısında sivilceleriyle  irkinleşen Sanzonetta, sivilcelerinin birer inciye dönüşmesiyle Campanetti'nin sevgilisi Avaricci'nin gözünde bir  ekiciliğı bürünür. İlk kar ılaşmalarında Avaricci, Sanzonetta'nın yüzünü görür görmez “Yüzün!  ğren  ve ürkütücü yüzün”⁴²⁹ diyerek kadını alçaltıp incitir. Ancak sonrasında yüzündeki sivilceleri kastederek “bu çirkinlikler senin daha da güzel bulacağın şeyi perdeliyor”⁴³⁰ diyerek güzelliğın göreceli olduğunu ve  irkinliğın içinde güzelliklerin olabileceğini ima eder. Avaricci sonuç itibariyle bedensel g zelliğı olan Campanetti ile evlenmek yerine çirkin olmasına rağmen içinde barındırdığı gizem ile daha çekici bulduğı Sanzonetta ile evlenmeyi tercih ederek güzel-çirkin karşıtlığını, dolayısıyla ideal güzellik anlayışımızı alaşağı eder.

Neilson, gerçek hayatımızda bedensel bir atık olarak iğrenç bulduğumuz sivilceleri Sanzonetta'nın hikâyesinde iki farklı bakış açısıyla sunar. Sivilceler üzerinden hoş-iğrenç olanın sınırlarını bulanıklaştırır.  ğrencin doğasına bakacak olursak Bulgar-Fransız edebiyat kuramcısı, feminist ve postyapısal felsefeci Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980) başlıklı kitabıyla literatüre kazandırdığı ‘abjection’ kavramı ile iğrenç olanı açıklar. Yiyecek, beden ve cinsiyet üzerinden iğrenci tanımlayan Kristeva, sivilceleri insan bedeniyle alakalı idrar, dışkı, kan, ter, kusmuk, iltihap, meni ve s m k gibi atıkların yer aldığı bedensel atıklar kategorisi içinde değeriendirir.⁴³¹ Kristeva'ya göre insanın; bedeninde birer fazlalık olarak duran, dışardan gelen bir tehdit olarak öznellik arayışında bütünlüğünü bozup bir kriz yaşamasına sebep olan ve iğrenç

⁴²⁹ Neilson, *Plays* 2, 22.

⁴³⁰ Neilson, *Plays* 2, 26.

⁴³¹ Julia Kristeva, *Korkunun G   leri  ğren lik  zerine Denemeler*, ( ev. Nilgün Tural), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, 15.

olarak nitelendirilen bedensel atıklarından bir an önce kurtulması gerekir. Çünkü iğrenç olan özne-nesne, ben-öteki veya iç-dış gibi ikili karşıtlıklar içinde tanımlanmadığından, bir sınıra sahip olmadığından, ikircikli yapısı dolayısıyla tehlikelidir. Kristeva'ya göre "iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada muğlak ve karışmış olandır. Hain, yalancı, vicdan azabı duymayan suçlu, utanma duygusu olmayan tecavüzcü ve kurtardığını iddia eden katildir."⁴³² Katı bir benlik tanımı olan Batı felsefesinde iğrenç olana ne özneye ne nesneye ait olduğundan tekinsiz, tehditkâr, rahatsız edici ve korkutucu gözüyle bakılır. İğrenç dilin alanına bile giremez, dağılıp parçalara ayrılır ve tiksindirir.⁴³³ İğrenç "dışlanmış, sürülmüş ve aşağılanmış"⁴³⁴ olandır. İğrenç öznenin kendisinden olan ancak özdeşleşmek ve kabullenmek istemediği, reddettiği şeyleri ifade ettiğinden öznenin tamamlanması için bu kusurundan kurtulması gerekir. İğrenci ortaya koymak ise kategoriler arasındaki sınırlarla oynamak anlamına gelmektedir ki Neilson da bu noktada oyununda iğrenci çift yönlü bir unsur olarak kullanır. Yazar sivilceler üzerinden iğrenci ortaya koyarken sınırları tahrip eder. Sivilceleri bir taraftan iğrenç yönleriyle öne çıkarır bir taraftan da bir mizah unsuru olarak devreye sokar. Bedeniyle melez bir özellik sergileyen Sanzonetta'nın sivilceleri bu bağlamda hem kıymetli hem iğrençtir. Yazar sivilceler üzerinden inci ve irin karşıtlığı yaratırken melezliği parlatmakta ve bize kapitalizmin ne kadar büyüleyici bir etkiye sahip olup aslında ne kadar iğrenç olduğunu göstermektedir.

Neilson, Sanzonetta'nın hikâyesinde sivilceleri ilk olarak bir kara mizah unsuru olarak kullanır. Sanzonetta'nın trajedisinin başkahramanı olan sivilceler, bir taraftan grotesk bir unsur oluşturur bir taraftan da absürlükler ortaya koyarak seyirciyi eğlendirecek gülünçlükler yaratır. Bu durum, sivilcelerinden kurtulmak için doktora başvuran Sanzonetta ile Doktor arasında geçen konuşmada açıkça görülür:

Sanzonetta: *Bu kaderden kaçmanın hiçbir yolu yok mu?*

Doktor: *Kaderden kaçamaz, Sanzonetta. İşte bu yüzden ona kader derler.*

(Sessizlik.)

Yine de durumu kötüleştirmemeye özen gösterebilirsin. Örneğin, yüzünü bir pizzayla karşılaştıran çocuğu ele alalım. Zalim kelimeler evet; ama tamamen de yanlış

⁴³² Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Denemeler*, 16.

⁴³³ Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Denemeler*, 11.

⁴³⁴ Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Denemeler*, 2.

değiller. Senin domates kırmızısı sivilcelerinin her biri erimiş mozzarelladan farklı olmayan bir madde içerir. Onlara göz alıcı beyaz noktalarını veren budur. Şimdi bu sivilcelere yeterli baskıyı uygularsan, peynirlerini genellikle oldukça dramatik bir şekilde dışarı atarak patlayacaklardır.

Sanzonetta: *Hayır, çok iğrenç!*

Doktor: *İğrenç, evet; ama aynı zamanda tuhaf bir şekilde tatmin edici bir boşalma hissi de bulabilirsin. Cazibesini azımsama. Birini patlattın mı diğeri çıkar ve bir süre sonra sivilceler seni hipnotize etmiş gibi kendilerine çekerek ‘Bizi sık’, ‘Tatlı peynirimizi dışarı çıkart! Bizi sık!’ diye şarkı söyleyeceklerdir. Onları yok saymalısın, Sanzonetta! Şarkıları sadece seni kayalara çekmeye yarayacaktır! Ne kadar yapmak istesen de kulaklarını kapatmalı, ellerini bağlamalı, dayanmalısın.*

Sanzonetta: *Evet, aynen öyle yapacağım!*

Doktor: *Bir ay sonra tekrar gel.*⁴³⁵

Doktor, Sanzonetta’nın sivilceleri ile mücadele etmesi ve onların hipnotize edici etkilerine kapılmaması gerektiğinin altını çizirken sivilceleri peynir benzetmesine başvurarak açıklar. Doktor sivilceleri pizzadaki peynirlerin ortaya çıkardığı görüntü üzerinden yorumlarken iğrenç ve gülünç olanın birleştirip karşıtlıklardan beslenen groteski vurgular. Grotesk “seyirciyi yabancılaştırarak tuhaf ve şaşırtıcı biçimlerle karşıt görüntüleri birleştirerek güldürmeye yönelik, ussal dizgeye karşı çıkarak, ussal bir sonucu getiren, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçim”⁴³⁶ olarak tanımlanır. Benzetmeye göre de sivilcelerin ortaya çıkışı seyirciyi yadırgatıcı ve abartılı bir üslûpla, ciddi-komik karşıtlığına başvurulup rahatsız edici ve tiksindirici taraflar vurgulanarak grotesk üzerinden anlatılır. Bu anlatım, alımlayıcı üzerinde de zıt duygular uyandırır. Doktorun sivilcelerin şarkı söyleyeceğini ifade etmesi de groteskin iğrenç tarafını komik özelliğini öne çıkarma yoluyla hafifletmiş olur. Aynı şekilde sivilcelerini patlatma isteğine karşı koyamayan Sanzonetta’nın sivilceleri patlatılmadan hemen önce “Bizi sık, Sanzonetta- Bizim suyumuzu çıkar, bizi sık.”⁴³⁷ diye şarkı söyleyip onu tahrik ederler ve böylelikle iğrenç olan komikleşir.

Sanzonetta’nın hikâyesinde bedenin bir kusuru olarak ortaya çıkan sivilceler, bir yandan birer inciye dönüştüğünden değerli bir nesne öte yandan patlatılıp sıvıları boşalttığından tiksindirici ve mide bulandıran bedensel bir atık olarak ortaya çıkar. Doktor ile Sanzonetta’nın diyalogunda Sanzonetta’nın vurguladığı gibi sivilceler

⁴³⁵ Neilson, *Plays* 2, 13-14.

⁴³⁶ <http://www.tamsanat.net/yayinlar/sozluk.php?sozcuk=205>, Erişim tarihi: 30.03.2020.

⁴³⁷ Neilson, *Plays* 2, 13.

“iğrenç”tirler⁴³⁸. Sürpriz bir biçimde birer inciye dönüştüklerinde ise değer kazanırlar, artık iğrenç değildirler. Campanetti açısından bakıldığında ise sivilcelerin iğrençliği daha da sivriltilir ve hatta Campanetti’nin trajedisinin ana kaynağı olur. Campanetti, Sanzonetta ve Avaricci’nin evleneceklerini öğrenmesinin ardından hayal kırıklığını dile getirmek ve Avaricci’yi yeniden elde etmek üzere ona düğün davetiyesi göndermeyen müstakbel çiftin evine gider. Yüzünde iri bir sivilce ile karşımıza çıkan Campanetti, kız kardeşininki gibi sivilcesinin inciye dönüşeceğini iddia edip bu iddiasını onlara kanıtlamak için sivilcesini patlatır. Ortaya iğrencin, trajiğin ve komiğin bir karışımı çıkar:

(Campanetti Avaricci’ye yaklaşır.)

Campanetti: *Hepsi senin için, aşkım. Ve benim korodaki bir rahibin arkadaki yanakları kadar gerilse de onu salmamak için bütün kışkırtmalara karşı direndim. Şimdi onu sana sadakatimin bir simgesi olarak sunuyorum. İncimi kabul eder misin, Salvatore?*

Avaricci: *(cezbedilmiş bir şekilde) Campanetti, Ben, şey –yapamam.*

Campanetti: *Yapmalısın. Yapmalısın yoksa beynime saldırana kadar onu büyütürüm!*

Sanzonetta: *Hayır kardeşim, bu seni öldürür!*

Campanetti: *Şu an reddedilirse, ölüm hoş gelir!*

(Sessizlik.)

Sanzonetta: *İncisini al aşkım.*

Avaricci: *Sanzonetta –Emin misin?*

Sanzonetta: *Sana güveniyorum sevgilim.*

Campanetti: *Dokunaklı değil mi? Erkekler hakkında ne kadar az şey biliyor!*

Sanzonetta: *Belki. Ama kendimi biliyorum.*

Campanetti: *Göreceğiz. İncimi elinde tuttuktan sonra, ne kadar değişeceğini göreceğiz.*

(Sessizlik.)

Sanzonetta: *İncisini al, Salvatore.*

(Sessizlik.)

(Avaricci Campanetti’ye doğru gider.)

Avaricci: *Bunu senin için yapıyorum, aşkım.*

Campanetti: *Neredeyse onun için üzülüyorum.*

Avaricci: *Sessizlik, kadın. İncini ver.*

⁴³⁸ Neilson, *Plays* 2, 14.

(**Campanetti**, kız kardeşinin kendisinden önce yaptığı çaba ile inleyerek yumruklarını alındaki büyük sivilceyi sıkmak için kullanır. Aniden irinler **Avaricci**'nin üzerine boşalarak patlar. **Avaricci** tiksintiyle geri döner.)

Avaricci: Ahh!

Campanetti: Hayır! Hayır! İncim nerede?! Benim güzel incim nerede?!

Avaricci: Sarayımdan defol! Defol ve sakın geri geleyim deme!

Campanetti: Hayır, ama burada olmalı! Burada bir yerlerde aşkım, söz veriyorum! Alında çılgınca arar.

Sanzonetta: İnci yok, Campanetti, sadece peynir!

Avaricci: Onu gözümün önünden al, aşkım, onu al!

Campanetti: Hayır lütfen tatlım, işte burada size söylüyorum!

Sanzonetta: Hayır Campanetti –biz kardeşiz; ama bu özelliği paylaşmıyoruz. Gel.

Campanetti: Hayır, bekle, burada –burada!

(Bir avuç dolusu jöle tutar.

Burada, bu jöle içinde, bak –bak, aşkım!

Jöleyi karıştırır, hiçbir şey yoktur.

Nereye kaçmış olabilir?

Şaşırmış bir şekilde ona bakarlar.)

(...)

(**Sanzonetta** ve **Avaricci** onun cesedine bakarlar.)⁴³⁹

Campanetti yüzünde çıkan sivilcenin inciye dönüşeceği iddiasıyla Sanzonetta ve Avaricci'nin önünde onu patlatır. Sanzonetta'nın da belirttiği üzere Campanetti kız kardeşi gibi sivilceleri inciye dönüştürme özelliğine sahip değildir. Bu yüzden bu sahne boyunca ortaya koyduğu iğrençle Campanetti hem tiksinti yaratır hem de seyirciyi kendine güldürür. Ölümüyle de seyirciyi şaşkına uğratar. Avaricci'nin üzerine sıvının boşalması, Campanetti'nin jel kıvamlı boşalan sıvının içinde inciye araması gibi durumlar dışarıdan bakıldığında rahatsız edici, aynı zamanda da gülünçtür. Tüm bunlara rağmen bir taraftan da Sanzonetta ile Avaricci arasındaki romantik ilişki, onların birbirlerine ettikleri güzel sözler ve bağlılık ifadeleri ile resmedilmeye devam eder. Türler arası geçişlerin hızlıca olup bittiği bu sahnede Neilson, iğrencin sınırları ile başarılı bir şekilde oynar.

Gant'ın ikinci büyülü gerçekçi hikâyesi, Rangoon Grand'daki Centilmenler Kulübü'nde tanıştığı Edgar'ın dokunaklı aşk hikâyesidir. Sevddiği kadına evlenme teklifi

⁴³⁹ Neilson, *Plays* 2, 29-31.

ettiği ve ondan bu teklife evet cevabını aldığı gün bir arının sokması sonucu sevdiği kadını kaybeden ve bu acı ile kahrolup acısını dindirmek için çareler arayan Edgar'ın hikâyesidir. Bu hikâye, diğer hikâyede olduğu gibi trajik, komik, romantik ve melodramatik unsurları bir arada sunar. Edgar, sevdiği kadını kaybetmiş olmanın verdiği derin acıyı dindirmek için Nepal'de yaşayan bir dervişin yanında gider ve bu dervişin kafasına yerleştireceği tıpa benzeri bir alet sayesinde sevdiği kadını unutacağına inanır. Derviş, Edgar'ın kafasına aleti yerleştirmişse de işler istediği gibi gitmez. Son ana kadar her şeyin yolunda gideceğine inanan Edgar, ameliyatın ardından büyük bir şaşkınlık yaşar ve hayal kırıklığına uğrar. Neilson, Derviş ve Edgar arasında ameliyat sonrasında geçen diyalogda bu hayal kırıklığını trajik ve komik melezlemesine yer vererek ortaya koyar:

Edgar: *Bu rezalete katlanmalıyım. Zira Louisam'a yemin ettim asla –*

(Sessizlik.)

Dur! Bu da ne?! Hala onun yüzünü görüyorum!

(Sessizlik.)

Ranjeev! Hala Louisam'ın yüzünü görüyorum! Ancak şimdi –her zamankinden daha canlı!

(Sessizlik.)

Hayır! Onu öldüğü gibi –görüyorum, ölürlenki yüzünü! Zavallı Louisam, hayır! Başka bir şey düşünemiyorum! Bir şeyler ters gitti Ranjeev! Ameliyat başarısız oldu!

Ranjeev: *Ah.*

(Sessizlik.)

Denedim.

Edgar: *Ne demek, denedin?! Hayır, Louisa! Hayaleti beni her zamankinden daha fazla sıkıştırıyor! Bana ne yaptın, seni domuz?!*

Ranjeev: *Bak –denedim ve işe yaramadı; ne dememi istiyorsun?*

Edgar: *Ama –bunu daha önce yaptığını sanıyordum!?*

Ranjeev: *Evet, ama bir insana değil!*

Edgar: *Bir insana değil mi?*

Ranjeev: *Hayır şu şeylerden birine, onlara ne diyorsunuz –bir keçiye.*

Edgar: *Bir keçi mi?!?*

Ranjeev: *Keçilerin de hisleri vardır, biliyorsun.*

(Sessizlik.)

Şey bunun yok, yani artık yok.

Edgar: *Kendinde denemedin mi?*

Ranjeev: *Ne yani deli miyim ben?!⁴⁴⁰*

⁴⁴⁰ Neilson, *Plays* 2, 50-51.

Kafasına yerleştirilen tıpa ile Louisa'nın hayalinden kurtulacağına inanan Edgar, umduğunu bulamaz ve Louisa'nın yüzünü her zamankinden daha canlı olarak karşısında bulur. Edgar'ın ameliyatla kafasına yerleştirilen tıpayı kafasından çıkarması Tanrı'nın isteği olan doğal bir ölümle ölmemesi, sevdiği kadına verdiği sözü tutamaması ve öteki dünyada ona kavuşamaması anlamına gelir. Başarısız geçen operasyon dolayısıyla Derviş'e kızan Edgar, dervişin bu operasyonu keçi üzerinde deneyip başarılı olduğunu öğrenince de şaşkınlığını gizleyemez ve ona hakaret eder. Bu büyülü gerçekçi hikâyede Edgar'ın içinde bulunduğu durum her ne kadar trajik görünse de bu durumdan kurtulma çabası, Derviş'ten aldığı yardım ve başarısızlıkla sonuçlanan ameliyat gibi durumlar oldukça komik ve absürt bir üslûpla temsil edilir. Nitekim bir insanın bahsi geçen bir yöntemle hayatta kalması olağandışı olmakla birlikte oldukça da trajikomiktir. Edgar bu yöntemi kendi üzerinde deneyip denemediğini sorduğunda Derviş'in ciddi bir şey olmamış gibi verdiği cevap da hem Edgar'da hem de seyircide şaşkınlık yaratıcıdır ve trajikomik bir yan barındırır.

Gant'ın üçüncü ve sonuncu büyülü gerçekçi hikâyesi, ergenliğe giren oyun arkadaşı çocuk tarafından hırpalanıp terk edilen oyuncak bir ayının hikâyesidir. Başkahramanı bir oyuncak ayı olan bu hikâye de diğer hikâyeler gibi trajik ve komik unsurlarla donatılmıştır. Diğer iki hikâyenin temsilinde sahneye hâkim olan görsellik bu hikâyede de göze çarpar. Bir ayı kostümünde sahneye gelen oyuncu, Oyuncak Ayı'nın yalnızlık hikâyesini şöyle dile getirir:

Ayı Bir: *Birkaç çocuğa kapıldı, bayım. Özünde kötü çocuklar değiller; ama her oğlan çocuğu kadar zalimlerdi. Bir gün beni yatakta gördüler ve arkadaşımın alay ettiler; zayıf ve ana kuzusu olduğunu söylediler, bayım. Elbette o bunu reddetti. Sadece tesadüfen orada olduğumu söyledi; ama ona inanmadılar. Beni alıp ileri geri fırlattılar. Arkadaşımın üzüldüğünü görebiliyordum ve bu da onları daha fazla yaramazlığa yöneltti. 'Ağlama, bayım,' diye düşünüyordum. 'Beni önemseydiğini görmelerine izin verme' ve başardı da bayım; gözyaşlarını uzakta tuttu. Neredeyse ikna olmuşlardı. Ama geçmek için bir test daha vardı ...*

(Sessizlik.)

'Bu aptal oyuncakçı gerçekten umursamıyorsan' dediler, 'ona işkence ettiğini görelim.'

Ludd: *Bu canavarlık!*

Ayı Bir: *Kafamı büronun dışına itip kollarımı büktüler ve burnuma yumruk attılar. Sonra beni arkadaşımın fırlatıp 'Onu yumrukla,' dediler, kısa süre sonra alay edip şarkı söylüyorlardı. Bu onun hatası değildi, bayım, direnemedi.*

(Sessizlik.)

Beni yumrukladı. İlk başta usul usul yaptı; ama oğlanların hepsi neşelendiler, bu yüzden tekrar vurdu, bu kez daha sertti ve ardından bir daha vurdu. Neden sonra bir kıvılcım gibi oğlanların kahkahası arkadaşşıma geçti ve işte o zaman anladım. Onu kaybettiğimi anladım.

(Sessizlik.)

Daha sonra bana sarılıp ağladı ve üzgün olduğunu söyledi; ama yatağa dönmeme asla izin verilmedi. Aylarca sandalyede oturdum ve sonra hanımefendi beni kilere koydu.

(Sessizlik.)

Ludd: *Bu garip bir şekilde iç karartıcı bir hikâye.*⁴⁴¹

Oyuncak Ayı, oyun arkadaşı çocuğun ergenliğe girmesi ve farklı arkadaşlıklar edinmesi sebebiyle terk edilmiş, bir de üstüne şiddete uğramıştır. Neilson bu hikâyede, insan dışındaki varlıklara insani özellikler katarak kişileştiren ve sonunda bir yaşam dersi veren melez bir türü, fabl türünü kullanır. Oyuncak Ayı'nın terk edilme ve yalnızlık hikâyesinde, insan-insan dışı arasında üçüncü bir alan yaratılarak şiddet ve ergen zorbalığını tartışır ve yalnızlığın anlamını sorgular. Eleştirmen Cameron Pegg'in belirttiği gibi, bu hikâyesinde yazar mizahın ve absürdün yürek kırıcı ve saçma anlarını başarıyla birleştirip seyirciyi oyuncak ayılar veya bebeklerle dolu bir dünyaya inandırmaya çalışır.⁴⁴²

Neilson, *Edward Gant*'ta performans, hikâye anlatıcılığı ve fabl gibi türler yanında pandomim ve şiir gibi türlere de başvurur. Örneğin, Oyuncak Ayı'nın yalnızlık hikâyesini anlatmasının ardından oyuncular mutlu olmak için çay içmek ve pasta yemek isteyen Oyuncak Ayı'ya isteği doğrultusunda hayali bir tepside hayali bir bardak çay ve hayali bir dilim kek verirler ve bunu sözcükler olmaksızın hareketlerle anlam üreten pandomim sanatından yararlanarak yaparlar.⁴⁴³ Bu şekilde Oyuncak Ayı'nın yalnızlık hikâyesinin trajik boyutunu hafifletirken tiyatrunun bütüncül sanat olma yolunda sahip olduğu büyük potansiyeli de ortaya koyarlar.

Neilson'ın oyunda faydalandığı bir diğer sanat türü şiirdir. Şiir ise karşımıza Ludd'un sergilediği performansta çıkar. Oyuncak Ayı'nın trajik hikâyesine geçilmeden hemen önce hikâyenin anlatılması ve canlandırılması için gerekli hazırlıklar yapılırken

⁴⁴¹ Neilson, *Plays 2*, 60-61.

⁴⁴² Cameron Pegg, "The circus is coming to town", *The Australian*, 6 May 2011, Erişim tarihi: 30.05.2020. <https://www.theaustralian.com.au/arts/the-circus-is-coming-to-town/news-story/de2a641ad2513c5d4d244de7932c1e4a>

⁴⁴³ Neilson, *Plays 2*, 61.

Gant'ın oyuncularından Ludd, seyirciye bir interlöd sunar. Bu interlöd boyunca seyirci için oyunun disiplinlerarasılığını örneklendiren iki şiir okunur. Ludd'ın ezberden okuduğu bu şiirlerden ilki, çok kısa olmakla beraber çok da basit bir anlama sahiptir. İlk şiirin sözleri şöyledir:

Ludd: *Bütün gece,*

İzler

Geceyi.

Gece

Bekçisi

...

İzlemez

Gündüzü

Değildir

Gündüz

Bekçisi

...

Bir gün

Seyredebilir

Günü

Ama değil

Bu gece.

...

Bu gece

İzler

Geceyi,

Gece

*Bekçisi.*⁴⁴⁴

Edgar'ın hikâyesinin trajik havasını dağıtan ve sahneyi eğlenceli bir alana dönüştüren 'Gece Bekçisi' başlıklı ilk şiir, adından da anlaşıldığı üzere gece bekçiliği yapan kişiler üzerine yazılmış kısa bir şiirdir. Her bir dizesinde yer alan ifadeler, genellikle bir kelime veya en fazla iki kelimeden oluşmaktadır. Bir bütün olarak üç kıtadan oluşan şiirin tek bir kıtasında yer alan tüm dizeleri yalnızca bir cümleyi oluşturur. Gece bekçisinin işinden

⁴⁴⁴ Neilson, *Plays* 2, 53-54.

dolayı geceyi seyretmekle yükümlü olduğunu ve gündüzleri nadiren görebilme imkânı elde ettiğini edebî bir dil ile anlatan bu kısa şiir, Neilson'ın tiyatrosunun yaratıcı ve yenilikçi yönlerini açığa vurup oyunun gösteri boyutunu zenginleştirirken ortaya komik bir durum da çıkarmış olur.

İkinci şiir de ilk şiirin hemen ardından gelir. Gant'ın oyuncularının Oyuncak Ayı'nın hikâyesini anlatmak ve canlandırmak için gerekli hazırlıkları tamamlamamış olmalarından dolayı Ludd, sahneyi ikinci bir şiirle meşgul eder. Ludd'ın ikinci şiiri, ilkinde nazaran daha uzun ve daha anlamlıdır. Bu şiirin sözleri ise aşağıdaki gibidir:

Ludd: *Hevese ne ihtiyacım var?*

Onun yerine patates verin bana

Çocuğum hevesiz yaşayabilir

Patatessiz kavuşacak Hakk'a.

....

Senin hevesine ne ihtiyacım var?

Mısır Yasalarını lağvedin yerine

Ailem hevesiz yaşayabilir

Mısır Yasaları görecek bizi giderken ölüme

(Sessizlik.)

...

Bana hevesinizi vermeyin

*Bana patates ve Mısır Yasaları verin.*⁴⁴⁵

'Hevese Ne İhtiyacım Var?' başlıklı ikinci şiir, ilk şiire nazaran içerik olarak ağır bir şiirdir. Şiirin ağırlığını hissedebilmek için İrlanda'da 1845 yılında başlayıp 1852 yılında son bulan Büyük Kıtık ya da bir diğer adıyla İrlanda Patates Kıtığı'nı (İrlanda dilinde 'An Gorta Mor') bilmek gerekir. Büyük Kıtık döneminde İrlanda halkının temel gıdası olan patatese bulaşan bakteri insanların sağlığını etkilemiş; çok sayıda kişinin ölmesine veya hastalanmasına, memleketlerinden göç etmesine neden olmuş ve uzun bir dönem insanları açlığa mahkûm etmiştir. Bu olay, İrlanda insanının yaşamını etkilerken ülkenin siyasi tarihinde de önemli bir dönüm noktası olmuştur. Tahıl korumacılığı olarak bilinen Mısır Yasaları ya da Tahıl Yasaları ise İngiliz Parlamentosu tarafından 1840 yılının Ocak ayında uygulamaya konulan yasalardır. 1846 yılına kadar yürürlükte olan bu yasalar,

⁴⁴⁵ Neilson, *Plays 2*, 54.

İrlanda'daki tohum ithalatını engellediğinden Büyük Kıtık'ın önemli bir sebebi olarak görülmüştür.⁴⁴⁶ Bu bilgiler ışığında şiirin anlamı düşünüldüğünde ortaya acı ve trajik bir tablo çıkmaktadır. İlk şiir karşısında daha etkileyici ve gerçekçi olan bu şiirin anlaşılması için seyircinin entelektüel bir bilgi birikimine sahip olması gerekir ki bu noktada bu şiirin bir üst kültür unsuru olarak kullanılmış olduğu kolayca anlaşılır. Çünkü şiirin içerdiği derin anlamı bilmek ya da hissetmek Büyük Kıtık ile ilgili bilgiye sahip olmadan mümkün değildir. Yazar şiirin derin anlamının seyirciye geçmesini, Ludd'a şiirin sözlerini unutturup tamamlamasının önüne set çekerek sekteye uğratar. Ludd'ın sözleri hatırlamasına yardımcı olmak için sahneye bir Oyuncak Ayı gelir ve şiir yarım bırakılarak Oyuncak Ayı'nın yalnızlık hikâyesi anlatılmaya başlanır. Bu şekilde şiirin trajik boyutuna komik bir özellik de kazandırılmış olur.

Neilson, *Edward Gant*'ta gerçek ve gerçeküstü arasındaki sınırları bulanıklaştırıp aralarında varsayılan ayrımları yok eder ve seyirci için bir eşiklik uzamı yaratır. Bu durum oyunun son sahnesinde açıkça görülür. Edgar'ın hikâyesini bir sonuca bağlamadan sonlandırıp diğer hikâyeyi anlatmaya başlayan yazar, Edgar'ın hikâyesini oyunun sonunda Edgar ve Gant arasında yaratılan benzerlik ile bir sona kavuşturur ve bu sonun gerçek ya da gerçeküstü olarak algılamasını ise seyircinin hayal gücüne bırakır. Bu niyetini oyunun sonuna eklediği notta "karakter ya da değil, perde indikten sonra tekrar sahneye çağırılmanın nasıl anlaşılacağı size bağlıdır. Ancak kendinize gördüğünüz şeyin gerçek sayılıp sayılamayacağını ya da tüm bunların her zamanki gösteri adamı Gant tarafından yaratılmış bir hile olup olmadığını sorabilirsiniz. Karar size aittir"⁴⁴⁷ diyerek ortaya koyar. İlgili sona göre, Gant gösterisinin sonunda sahneye son kez çıkar ve şapkasını kaldırıp kafasında duran tıpayı çıkararak birden sahneye yığılır. Gant'ın gerçekte ölüp ölmediği belirsizdir ve yazar bunu seyircinin kararına bırakır. Tiyatral bir etki yaratmak ve seyirci zihnini aktif tutmak adına gerçek ve gerçeküstü olanı birbiriyle iç içe geçiren Neilson, ikili karşıtlıkları alaşağı etmekle birlikte bu şekilde hayal gücünün sınırlarını da zorlar. Seyirciyi bir eşiklik duygusu yaşayacağı ve hayal gücüyle doldurabileceği sınırsız bir uzamda bırakarak alternatif sonlar üretmeye davet eder. Seyirciden hayal gücüyle kendi çıkarımlarını, birleştirmelerini ya da seçimlerini

⁴⁴⁶ Ayrıca bkz., Joseph R. O'Neill, *Irish Potato Famine*, ABDO Publishing, Minnesota 2010.

⁴⁴⁷ Neilson, *Plays 2*, 73.

yapmasını bekleyen yazar, geleneksel seyirci anlayışını ve merkezi bir figür olarak kabul edilen yazarın rolünü de alaşağı eder.

Gant hem anlatım hem de canlandırma yoluyla sunduğu gösterisinde seyirciyi sürekli bir duygudan bir başka duyguya sokar. Oyunda anlatılan üç büyülu gerçekçi hikâye, seyirciyi kimi zaman güldürür kimi zaman hüznendirir kimi zaman tiksindirir kimi zaman da şaşkına uğratar. Neilson'ın türler arası alışverişlerle sağladığı bu duygusal yoğunluk, insan yaşamının derin anlamını anlamaya ve hissetmeye yöneliktir. Çünkü her bir hikâye, insanın yalnız ve ölümlü olduğu gerçeğini ortaya koymayı amaçlar. Bu yönüyle oyunun felsefi bir ağırlığının olduğu görülür ki eleştirmen Suzy Wrong'a göre oyun "insan deneyiminin en temelini, duygusal tabiatımızın en derinine kadar aktaran en sofistike yazı"dır⁴⁴⁸. Reid de oyundaki felsefi ağırlığı oyunun "bir aşk hikâyesi, tiyatral bir iç çatışmanın öyküsü ve insan deneyiminin temel bir ilkesi olarak yalnızlığa ilişkin felsefi bir eser"⁴⁴⁹ olduğunu belirterek vurgular. Yazar insanın iç sıkıntılarını, yalnızlığını ve ölüm gerçeğini olağanüstü bir dizi hikâye etrafında anlatırken Brecht ve Stoppard'ın yankılarını hissettirir ve bir bakıma "Lewis Carol türü edebiyatı Beckett labirenti ile karşılar"⁴⁵⁰. Gant oyunun sonunda insanın ölümlülüğü karşısında ortaya koyduğu her bir yaratıcılık anının bir insan zaferi olduğu, acı ile sevincin insan yaşamının birbirinden ayrılmayan ve birbirini tamamlayan iki kategorisi olduğu gerçeğini vurgulamaktan da geri duymaz. Bu düşüncesini "her an ölümün omuzlarımızda gezdiği dünyada yaratıcılığın en küçük eylemi harika ve cesaretli bir şeydir"⁴⁵¹ sözleriyle somutlaştırır. Bu ifadelerle iniş çıkışlarla dolu ve ölüme yazgılı yaşamımızda kendimizi mutlu hissetmek ve bir anlam ifade edebilmek için gösterdiğimiz tüm çabalarımızın ve mücadelelerimizin gerçek bir başarı olduğunun altı çizilir. Olağanüstü üç yalnızlık hikâyesiyle insan kalbinin en karanlık noktalarına, korkularına ve hayal kırıklıklarına dokunan Gant, Wrong'un altını çizdiği gibi adeta insanın bilgelige ulaşmasının yolunu gösterir.⁴⁵²

⁴⁴⁸ Suzy Wrong, "Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness", *Australian Theatre*, 7 May 2016, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://suzygoessee.com/2016/05/07/review-edward-gants-amazing-feats-of-loneliness-polyamorous-productions/>

⁴⁴⁹ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 68.

⁴⁵⁰ Bobbi-Lea Dionysius, "Edward Gant's Amazing Feat of Loneliness", *Aussi Theatre*, Erişim tarihi: 19.09.2019. <http://culturebox.com.au/theatre/edward-gantaes-amazing-feats-of-loneliness/>

⁴⁵¹ Neilson, *Plays 2*, 68.

⁴⁵² Wrong, "Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness".

Edward Gant'ın tür bakımından melezliğini göstermek için eleştirmen Charles Kruger vurguladığı gibi oyunun “eklektik bir potpori”⁴⁵³ olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Oyun melodram, fabl, interlöd, pandomim, şiir, müzik salonu gösterisi, ucube gösterisi, fantastik, absürdizm, trajedi ve komedi gibi çeşitli öğeleri barındıran ve masalımsı bir tat veren grotesk bir oyundur. Eleştirmen Bobbi-Lea Dionysius oyunu “sözcüklerin gerçekte aktaramayacağı fevkalade fantastik bir yolculuk ve hoş bir grotesk tiyatro deneyimi”⁴⁵⁴ olarak tanımlar. Bir diğer eleştirmen Karen De'Souza oyunu “kısmen bir ucube gösterisi, kısmen kabare ve bütün olarak dengesiz”⁴⁵⁵ bir oyun olarak görür. Neilson'a gelince yazar oyunu “19. yüzyıldan kalma bir seyahat gösterisi fikri üzerine kurulu bir kara komedi”⁴⁵⁶ ve “bir yetişkin masalları dizisi”⁴⁵⁷ olarak tanımlarken melez yapısını ortaya koyar. Geleneksel kalıplara bağlı kalmak yerine sınırları bozmayı ve yeni biçimler bulmayı deneyen yazar, bu tanımlamasında insan yaşamının ölüme ve yalnızlığa yazgılı olan ciddi hikâyesini komedi ve trajediyi bir araya getirerek masalımsı bir havada anlattığının altını çizer. Yazar işitsel ve görsel zenginliğiyle dikkat çeken oyunun bu özelliğini ise İskoç tiyatrosundan miras aldığını ifade eder:

Edward Gant, yazma biçimimde değişiklik gösterdi. Asla gerçekçi değildim, bilhassa çoğunlukla doğal bir biçime ve daha yerel mekânlara yoğunlaşmışım. **Gant**, aslında hayal gücümü başıboş bırakmaya ve daha tiyatral dinamik bir biçim bulmaya başladığım o andı. (...) **Gant**, aslına bakılırsa sanatın ve hikâye anlatımının doğasına değinmesi için yazdığım tek oyundur. Merkezinde gerçekten bizi insan yapan şeyin sorusu vardır. Fakat oyun beni güldüren şeylerle doludur. Daha gelişmiş malzemelerin yanında bulunan kimilerinin ‘kültürsüz’ olarak adlandırılabilceği pek çok şey de vardır. Bu tür bir yan yana koymaktan asla korkmuyorum ve İskoçluğumun geldiği yer burası olabilir.⁴⁵⁸

Tiyatroda hikâye anlatımının doğasını araştıran oyun, Neilson'ın tiyatro estetiğinde yöneldiği biçim ve üslûp değişikliğine işaret eder. Komediden trajediye kadar pek çok

⁴⁵³ Charles Kruger, “Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness”, *theatre storm*, 27 December 2013, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://theatrestorm.com/2013/12/27/review-edward-gants-amazing-feats-of-loneliness-at-shotgun-players-12/>

⁴⁵⁴ Dionysius, “Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness”.

⁴⁵⁵ Karen D'Souza, “Edward Gant’ A Bizarre, Amusing Victorian Holiday Carnival”, *The Mercury News*, 14 December 2013, <https://www.mercurynews.com/2013/12/14/review-shotgun-players-edward-gant-a-bizarre-amusing-victorian-holiday-carnival/>, Erişim tarihi: 05.09.2019.

⁴⁵⁶ Neilson, Akt. Patrick Marmion, “What I do is a bit odd”, *The Guardian*, 13 May 2002, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://www.theguardian.com/culture/2002/may/13/artsfeatures1>

⁴⁵⁷ Neilson, Akt. Patrick Marmion, “What I do is a bit odd”, *The Guardian*, 13 May 2002, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://www.theguardian.com/culture/2002/may/13/artsfeatures1>.

⁴⁵⁸ Neilson, “Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness”, *Shotgun Players*, Erişim tarihi: 23.10.2018. https://shotgunplayers.org/ArticlMedia/Files/media/Gant_press_release.pdf

türe ve popüler kültür unsuruna yer veren *Edward Gant*, tüm bu unsurları herhangi bir hiyerarşiye bağlı kalmadan melezler ve ortaya “kanlı canlı ve espirili bir tiyatro eseri”⁴⁵⁹ çıkarır. Yazar kendisinin de ifade ettiği gibi farklı türlerin ve sanatların unsurlarını yan yana koymaktan çekinmez ve bu durum ona göre İskoç kimliğinden kaynaklanır.

Neilson gösterinin sonunda tiyatronun doğasını araştıran metadramatik bir performansa da yer verir. Oyuncak Ayı’nın hikâyesinin anlatılmasının ardından gelen ve gerçek-kurmaca arasındaki ayrımı sorunsallaştıran bu metadramatik performansta, Gant ve oyuncu arkadaşı Ludd arasında tiyatronun doğasına ilişkin bir tartışma baş gösterir. İkili arasındaki tartışma şöyle gelişir:

Ludd: Kesinlikle bu, senin yalnızlık tahlilin. Yoksul ya da muhtaç, hasta ya da mülksüzler hakkında hiçbir şey yok. Sadece akıl almaz hikâyelerin ve ucuz imaların karışıklığı var.

Poulet: Hakkını vermek gerekirse, Bay Ludd ucuz imaların çoğu da senindir.

Ludd: Konu o değil! Gerçek insanların gerçek yalnızlığıyla bunun alakası nedir ki?!

Gant: Nicholas, Nicholas –bu her zaman senin sorunun olmuştur. Ayrıntılarla uğraşıp büyük resmi göremiyorsun.

Ludd: Hayır, Gant –Bu insanlar yaşadığı haliyle gerçek hayatı görmek istiyorlar, bir egoistin afyon dolu fantezilerini değil! Ve eğer aradıkları şeyi vermezsek tiyatrodan uzaklaşacaklardır. Peki, o zaman oyun oynamak için kim kalacak? Zenginler ve başıboş gezenler, hepsi bu!

Gant: Eleştirmenleri unutma. Kimin kademisine erişmiş gözüktüyorsun. (...) İnsanların amaçlarını yanlış yorumlama konusunda az bulunur bir yeteneğe sahipsin ve o hedeflere erişemediğindeyse bir de onlara saldırıyorsun.⁴⁶⁰

Gant ve Ludd arasında sahnede seyircinin karşısında tiyatronun işlevine yönelik başlayan ciddi tartışmada Ludd, Gant’ı sergilediği boş fantezileri ile seyirciyi tiyatrodan uzaklaştırmakla suçlar. Gant’a şu an yaptıkları gibi kullandıkları hayal gücünün tiyatrodan işe yaramadığını ve tiyatronun asıl görevinin seyirciye gerçekleri sunmak olduğunu belirtir. Gant ise tiyatrodan hayal gücünün oldukça işlevsel olduğu konusunda ısrarlıdır. Aslında bu noktada Rima Sabina Aouf’un altını çizdiği gibi Neilson ve Gant arasındaki benzerliği vurgulamak gerekecektir.⁴⁶¹ Neilson tiyatro kariyeri boyunca oyunlarını

⁴⁵⁹ BWW News Desk, 4 May 2006, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://www.broadwayworld.com/sydney/article/Polyamorous-Productions-to-Stage-EDWARD-GANTS-AMAZING-FEATS-OF-LONELINESS-20160503>

⁴⁶⁰ Neilson, *Plays* 2, 67.

⁴⁶¹ Rima Sabina Aouf, “Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness”, *Concrete Playground*, 2011, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://concreteplayground.com/sydney/event/edward-gants-amazing-feats-of-loneliness>

üretirken her zaman hayal gücünün peşinde koşan bir yazar olmuştur. *Guardian* gazetesinde yazdığı ‘Don’t Be Boring’ (2007) başlıklı yazısında tiyatrodaki hayal gücünün peşinde koşulması gerektiğini ve kendisinin bunu yapmaya çalıştığını söylerken bu durumu açıkça ortaya koyar.⁴⁶² Gant sahnesinde hayal gücünün peşinden koşarken, tiyatrosuna bir gösteri boyutu kazandırmak ve tiyatrodaki tiyatrallığı yeniden keşfetmek isteyen Neilson gibi davranmaktadır. Bir anlamda onun yirmi birinci yüzyıl projesi olarak önerdiği psiko-absürdizmi duyuran bir sözcü misyonu yüklenir. Yazar tiyatronun doğasına yönelik bu tartışma yoluyla tiyatronun kendi araçlarına gönderme yapar. Neilson, Gant sayesinde seyircisini tiyatronun dünyasına çeker. Onları karakterlerin oyun deneyimine ortak ederek tiyatro-yaşam birlikteliğini öne çıkarır. Bu metadramatik performansta Lionel Abel’in altını çizdiği gibi seyirci koltuklarında oturup rahatça bir oyun izleyemez, kesin ve nihai cevaplar veya çözümler bulamaz. Bunun yerine eleştirel bir mesafeden bakmaya yönlendirilip rahatsız edilirler.⁴⁶³

Sonuç olarak insanın yaşamını bir dizi komik, hüznü, rahatsız edici, grotesk, büyülü gerçekçi ve melodramatik hikâyeye yer vererek ve insan ruhunun derinliklerine seslenerek açıklayan *Edward Gant* adlı oyun kısmen Viktorya dönemi bir ucube gösterisi, kısmen bir melodram, kısmen grotesk bir komedi, kısmen büyülü bir masaldır. Neilson insan yaşamının merkezinde duran aşk, ölüm, acı ve yalnızlık gibi ciddi konuları ele alırken doğrusal bir çizgiyi takip etmez ve gösterisine her türlü edebî, sanatsal ve kültürel unsuru hiyerarşiyi yer vermeden melezler. Performans, şiir, interlüd, müzik, fabl, pandomim ve hikâye anlatıcılığı gibi türlerle tiyatral gücü zenginleştirilen oyun, geleneksel biçim anlayışına meydan okur ve seyircisine zengin bir görsellik sunar. İçerik ve biçim açısından deneyselliğiyle dikkat çeken oyun, seyirciyi insan ruhunun uğranmamış ücra köşelerinde ve rahatsız edici karanlık alanlarında hüznü dolu ve eğlenceli bir yolculuğa çıkarır.

⁴⁶² Neilson, ‘Don’t Be Boring’, *Guardian*, 21 March 2007, Erişim tarihi: 18.03.2020. <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2>

⁴⁶³ Lionel Abel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, Holmes y Meier Publishers, New York 2002, 25.

3.3.2. *The Wonderful World of Dissocia* (2004): Lisa Harikalar Diyarında

The Wonderful World of Dissocia, Neilson'ın ikinci psiko-absürd oyunudur. Oyun, Uluslararası Edinburgh Festivali'nin ruh sağlığı ve esenliği konulu ulusal programı kapsamında üretilmiştir. Neilson bu oyun için ilhamı, 2002 yılında Camden'da sekiz-on yaş aralığındaki bir grup çocuğa akıl hocalığı yapmak üzere yer aldığı atölye çalışmasından almıştır. Yazar, çocuklarla geçirdiği kısa zaman içinde onların hayal dünyalarının zenginliğini görme fırsatı bulduğunu ve bu doğrultuda *Dissocia* oyununu şekillendirdiğini belirtir.⁴⁶⁴ Coşkulu ve renkli tiyatral yönü ile dikkat çeken *Dissocia*, yazarın kariyerinde de bir dönüm noktası olmuştur. Yazar, kariyerinde *The Lying Kind* oyunu ile başlayan düşüşe *Dissocia* oyunu ile son verir. Bu oyunla Neilson'a İngiliz ana akım tiyatrolarının kapıları ardına kadar açılır ve yazar çağdaş İngiliz tiyatrosunun önemli seslerinden biri olarak kabul edilir. En iyi gösteri ve en iyi oyun ödüllerine layık görülen *Dissocia* sahne tasarımcısı Miriam Buether'a en iyi prodüksiyon, Lisa Montgomery rolüyle oyuncu Christine Entwisle'a en iyi kadın oyuncu ve Neilson'a da en iyi yönetmen ödüllerini kazandırmıştır.

2004 yılında Glasgow'daki Tron Tiyatrosu'nda sahnelenen *Dissocia*, Neilson'ın yeni bir tiyatral biçim arayışının ürünüdür.⁴⁶⁵ Oyun yazma sürecinin olumsuz durumları olumluya çevirme gibi yaratıcı bir gücü olduğuna inanan ve tiyatronun kendisine terapi gibi geldiğini ifade eden Neilson⁴⁶⁶, *Dissocia*'da önerdiği psiko-absürd biçimi üst seviyelere taşır. Eleştirmen Diane Gagneret'in vurguladığı gibi bu oyunu ile yazar "tiyatronun yaratıcılık alanını genişleterek ve eleştirel kategorilerin yenilenmesi çağrısı yaparak tiyatroyu dönüm noktasına taşımaya devam eder"⁴⁶⁷. Üretim safhasından biçim ve içeriğine kadar pek çok açıdan geleneksel oyunlardan oldukça farklı bir yapıyla karşımıza çıkan oyun, seyircisine radikal ve yenilikçi bir tiyatro deneyimi yaşatır.

Dissocia, *Edward Gant*'ta olduğu gibi iş birliği bir çalışma anlayışının sonucu üretilmiştir. Metin-performans birlikteliğinin başarılı bir örneğini sunan oyun, akıl sağlığı

⁴⁶⁴ Neilson, Akt. C. Smith, "What's Anthony Neilson on?".

⁴⁶⁵ Neilson, Akt. C. Smith, "What's Anthony Neilson on?".

⁴⁶⁶ Neilson, Akt. Colin Clark, "What is Anthony Neilson On?". Interview with Anthony Neilson. 2007, Erişim tarihi: 19.09.2019. [http://www.nationaltheatrescolintland.com/content/mediaassets/pdf/Anthony Neilson-interview-Dissocia-Realism.pdf](http://www.nationaltheatrescolintland.com/content/mediaassets/pdf/Anthony%20Neilson-interview-Dissocia-Realism.pdf)

⁴⁶⁷ Diane Gagneret, "A Country Called Dissocia": Anthony Neilson's Heterotopian Exploration of Madness, Erişim tarihi: 23.01.2019. <https://savoirenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/a-country-called-dissocia-anthony-neilsons-heterotopian-exploration-of-madness/>

yerinde olmayan ve kendisini kullandığı ilaçların desteğiyle dengede tutabilen Lisa Montgomery adlı otuzlu yaşlardaki bir kadının hikâyesini anlatır. Neilson, Lisa'nın hikâyesini psiko-absürd tiyatro biçiminin ona sağladığı olanakla trajik, komik, fantastik ve absürd gibi türleri melezleyerek ve müzik, dans gibi popüler kültür unsurlarını da bu melez şölene dahil ederek seyircisine aktarır. Çoklu kişilik bozukluğu yaşayan Lisa'nın iç yaşamı, ruhunun karanlık ve renkli tarafları gösterişli bir tiyatralılık ile sahnelenir. Eleştirmen Philip Fisher'ın belirttiği gibi *Dissocia*, “akıl hastalığı yaşayan genç bir kadının zihninin içine doğru ilerleyen son derece esprili bir eser”dir.⁴⁶⁸ Neilson tıpkı *Normal* ve *Penetrator* oyunlarında olduğu gibi *Dissocia*'da da insan ruhunun topografyasını keşfetmeye yönelir. Bu oyunlardan farklı olarak yazar, *Dissocia*'da tiyatral gerçekliğin sınırlarını daha çok zorlar. Akıl hastası bir kadının içsel karmaşasını renkli bir gösteriye dönüştürerek sunan *Dissocia*, “psikolojik bağlantısızlığın dünyasını keşfederek gerçeklikten ayrılan bir yolculuğa çıkan garip ve büyümlü bir oyun”dur.⁴⁶⁹ Lisa'nın iç dünyasını anlamaya yönelten Neilson, bu kadının kişisel yaşamını ve deliliğinin en karanlık ve renkli taraflarını mizahi bir yolla sahneye taşır.

Birbirine zıt iki perdeden oluşan *Dissocia*'nın ilk perdesinde Neilson, gerçek ve gerçeküstünü melezler. İlk perdede Lisa'ya *Dissocia* adlı fantastik bir dünyanın kapılarını açar ve Lisa'nın hayalinde yarattığı bu fantastik dünyada yaşadıklarını sahnede canlandırır. Çoklu kişilik bozukluğu hastalığıyla başa çıkmaya çalışan Lisa'nın hastalık deneyimini öznel bir bakış açısıyla sahneye taşır. Ancak bu perdede yazar Lisa'nın hastalığına dair herhangi bir özel teşhise yer vermez; seyirciyi konuyla ilgili bilgilendirmez. Lisa, dengesizleşmesine neden olan kayıp bir saatini bulmak üzere evinde onu ziyarete gelen Victor Hesse adlı İsveçli saat tamircisi tarafından *Dissocia*'ya gönderilir. Elinde eldiveni ve bastonu olan, cebinde bir cep saati taşıyan, sakallı ve uzun paltolu Hesse, Psikanalizin kurucusu Avusturyalı Sigmund Freud'u hatırlatır.⁴⁷⁰ Bu benzerlikle Neilson'ın Lisa'nın yolculuğunun bir bilinçaltı yolculuğu olacağını ima ettiği açıkça görülür. Yazar, *Dissocia*'da Lisa için dış dünyanın bilinçaltında yaptığı çağrışımlarla ilerleyen eşikte bir uzam yaratır. Lisa'yı onu cezbeden ve ona ilaçlarını

⁴⁶⁸ Philip Fisher, “Anthony Neilson”, *British Theatre Guide*, 2007, Erişim tarihi. 19.09.2019. <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/dissocia-rev.htm>

⁴⁶⁹ <https://www.dramaonlinelibrary.com/plays/the-wonderful-world-of-dissocia-iid-132595>, Erişim tarihi: 26. 10.2018.

⁴⁷⁰ Neilson, *Plays 2*, 100.

bırakmasını salık veren içten gelen bir siren sesinin peşinden hayali bir dünyaya sürükler. Alice'in Harikalar Diyarı'na benzeyen bu hayali dünyada yazar, seyircisini Lisa ile birlikte hem eğlendirir hem hüznendirir hem de şaşırtır.

Dış görüntüsü ve konuşmalarıyla Freud'a benzetilen Hesse, Lisa üzerinde Freud'un hastalarına uyguladığı gibi serbest çağrışım tekniğini uygular. Yazar, Hesse'ye bilinç ve bilinçaltı arasında bir aracı rolü yükler ve onun vasıtasıyla Lisa'yı bastırdığı duygularını, duygusal çatışmalarını, arzularını, dürtülerini ve yüzleşmek istemediği korkularını barındıran bilinçaltına doğru fantastik bir yolculuğa çıkarır. İlk perde, Freud'un dış dünya verilerinin bilinçaltında toplandığı ve bu verilerin derinlerde veya karanlıkta var olduğu düşüncesini yaratılan bu fantastik dünya ile açığa çıkarır.⁴⁷¹ İlk perdedeki gerçek ve gerçeküstü unsurların melezlemesi bilinç ile algılanan tek bir gerçekliğin olmadığını, her bir bireyin kendi kişisel gerçeğinin mevcut olduğunu ve bu kişisel gerçekliğin saf ve rasyonel olmayıp bilinçaltı unsurlardan fazlasıyla etkilendiğini, dolayısıyla tek ve mutlak bir gerçeklikten bahsetmenin mümkün olmadığını ortaya koyar. Neilson, ilk perdede düşsel dünya ile gerçek yaşamı bir araya getirerek bilinç ve bilinçaltını birleştiren bir yol sunar. Freud'un altını çizdiği gibi "bir düşün içeriğini oluşturan tüm malzeme, bir biçimde yaşantıdan türemiştir; yani düş içinde yeniden üretilmiş ya da anımsanmıştır"⁴⁷². Nitekim Lisa'nın gündüz düşü de gerçek yaşamla bağlantılıdır. Çünkü Dissocia gerçek ve gerçeküstünün yan yana getirildiği, gerçek yaşamdan izler taşıyan hayali bir uzamdır. Hesse, Freud gibi Lisa'nın bilinç ve bilinçaltı arasındaki kapalı kapılarını aralar. Neilson, Hesse yoluyla Lisa'nın en derinlere gizlemiş olduğu, henüz bilinç eşiğine çıkmamış olan baskılanmış duygu ve düşüncelerini, sırlarını bilinçaltı bir yolculuk vasıtasıyla ortaya koyar ve tiyatral bir dil ve performans ile her yönüyle seyircisine ulaştırmaya çalışır. Yazar dış gerçeklikle gevşek bağlara sahip olan Lisa'nın düş dünyasını, gündüz düşleri ve halüsinasyonlar sayesinde aktarırken absürd olanı da dışarı salar. Lisa'yı aklın boyunduruğundan kurtararak düşlerdeki gerçekleriyle buluşturur. Onun günlük yaşamda bastırılan, gizlenen duygularını ve düşüncelerini aklın çizdiği sınırları reddederek ve dış gerçekliğe meydan okuyarak sahnede canlandırır. Lisa'nın düş dünyasında olağan veya alışıldık olan, dış dünyanın doğal ve toplumsal olarak kabul edilen tüm kuralları hiçe

⁴⁷¹ Sigmund Freud, *General Psychological Theory*, Collier Book, New York 1963, 116-150.

⁴⁷² Freud, *Düşlerin Yorumu I*, (Çev. Emre Kapkın), Payel, İstanbul 2015, 65.

sayılarak olağandışı bir şekilde ortaya dökülür ve bu bağlamda ilk perde heterojen bir görüntü sunar.

Neilson *Dissocia*'da bellek, fantezi, kâbus ve gerçeklik şeklindeki dört farklı düzlem arasındaki sınırları bulanıklaştırarak melez bir yapı elde eder. İlk perdede iç içe geçirilen dört farklı düzlemle seyirci akıl hastası bir kadının iç dünyasını anlamaya ve onunla birlikte eşikte bir uzamı deneyimlemeye davet edilir. İlk perde, Lisa'nın zihninden geçenleri herhangi bir iç mantığa ve hiyerarşiye yer vermeden, herhangi bir sansüre uğratmadan sunar. Neilson *Dissocia*'da gerçek ve düşü birbirini tamamlayan iki kategori olarak gösterirken bir anlamda modern romancıların uyguladığı serbest çağrışım tekniğini tiyatroya uygulamış olur.⁴⁷³ Lisa'nın düş ve uyanıklık arasında gerçekleşen gündüz düşü, aklın sınırlarına karşı çıkarak özgürlüğü savunur. Neilson, Lisa'nın gündüz düşünde toplumsal değer yargılarını, sabit ve durağan kimlik algısını ortadan kaldırır ve gerçekliğin sınırsız, mekânsız ve kuralsız olduğunu ortaya koyar. André Breton'un *Manifestoes of Surrealism*'inde (1972) dile getirdiği gibi, “zihinde öyle bir nokta vardır ki, orada hayat ve ölüm, rüya ve gerçek, geçmiş ve gelecek, dile getirilebilen ve getirilemeyen, yüksek ve alçak artık karşıt olarak algılanmazlar”⁴⁷⁴. Neilson da gerçeküstücüler gibi Lisa'nın gündüz düşünde belirlenmiş tüm sınırları ortadan kaldırır, mantık ilkelerini geçersiz kılar ve zıtlıkları bir araya getirir. Yazar, *Dissocia*'da Alice'in Harikalar Diyarı'na benzeyen fantastik bir dünya yaratır ve Harikalar Diyarı'nda olduğu gibi olağanüstülüklerle başvurarak seyirciyi şaşırtır. Gerçek dışılığın hâkim olduğu bu fantastik dünyada dış gerçekliğin yasaları çiğnenir, alışlagelmiş olan altüst edilir. Neilson fantastik üzerinden gerçekliğin göreceli olduğunun altını çizirken, yaptığı melezleme yoluyla fantastiğin ve gerçeğin “aynı madalyonun iki yüzü, birbirleri olmasa var olamayacak bir iç ve dış yüz”⁴⁷⁵ olduğunu da seyircisine göstermiş olur.

İlk perdenin coşkulu ve eğlenceli yanına nazaran renksiz ve durgun görünen ikinci perde, Lisa'nın akıl hastalığını nesnel bir bakış açısıyla sahneye taşır. Akıl hastanesinde geçen ikinci perdede *Dissocia*'nın renkli dünyasından hiçbir iz yoktur. On beş kısa sahneden oluşan, içerisinde çok az konuşma ve hareket bulunan ikinci perde biyomedikal bir sağlık modeline uygun olarak Lisa'nın rahatsızlığını tıbbi açıdan ortaya koyar. Ön

⁴⁷³ P. Fisher, “Anthony Neilson”.

⁴⁷⁴ André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, (Çev. R. Seaver & H. R. Lane), Ann Arbor, MI 1972, 123.

⁴⁷⁵ Roman Hocke & Patrick Hocke, *Bitmeyecek Öykü-Fantazya Sözlüğü*, (Çev. Saadet Özkal), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2011, 11.

tarafı cam olan bir kutunun içerisinde geçen bu perde boyunca seyircinin gözleri tek kişilik odasında hemşireler ve doktorlar tarafından devamlı kontrol edilen Lisa'nın üzerindedir. Seyirci bu kutunun önünde Lisa'nın huzursuzluğunu, uyumsuzluğunu ve ilaçları aldıktan sonra iyileşme sürecini bir röntgenci gibi izler. Hemşirelerin Lisa'yı panoptik bir bakışla ve tehditkâr bir tutumla kontrol altında tutmalarına tanık olur. Hareketsizliğin ve huzursuzluğun hâkim olduğu ikinci perde, ilk perdenin komik ve eğlenceli yönünü trajiğe doğru kaydırır. Durgunluğu ile dikkat çeken ikinci perde, Reid'e göre Dissocia'nın çekiciliğine karşılık bir tür duygusal kıtlık üretir.⁴⁷⁶ Bu perdede yer alan enstrümental müzik bile oyunun trajik boyutunu şiddetlendirmeye yarar.

Dissocia, İskoç Modernizmi'nin temsilcisi olarak kabul edilen Neilson'ın Avrupa avangardizmi ile İskoç tiyatro geleneklerini buluşturduğu başarılı bir oyundur. Neilson'ın metni tamamen yok saymayan ve performansı tiyatronun temel bir ögesi olarak kabul eden anlayışının ürünü olan oyun, Alman tiyatro kuramcısı Gerda Poschmann'ın tarif ettiği biçimsel melez tanımına uyar.⁴⁷⁷ Çünkü yazar oyunda metin ve performans arasında diyalektik bir ara bağlantı kurar. Dilsel ögeler yanında görsel-işitsel ögeleri öne çıkararak, performans metnini önemli kılarak ve alışıldık kurgu, mekân ve zaman unsurlarını parçalayarak seyircisi için alternatifler üretir. Neilson, *Dissocia*'nın ilk perdesinde tiyatroyu her türlü sınırlamadan kurtarır. Fantastik, komik, grotesk ve trajik unsurları herhangi bir hiyerarşiye yer bırakmadan bir araya getirir. Karakterlerine şarkılar söyletip danslar ettirerek seyircisine adeta West End tarzı bir gösteri izletir; bu haliyle oyun İskoç popüler kültürünün bir parçası olan müzik salonu geleneğini hatırlatır.⁴⁷⁸ Gerçekte “travmatik bir bölüm”⁴⁷⁹ olan ilk perde, Lisa'nın hastalığından habersiz seyirci için renkli, eğlenceli ve masalsi gözükür. Oysa bu perdenin Lisa'nın deliliğini çağdaş bir duyarlılıkla ele alması söz konusudur. Her ne kadar eğlenceli unsurlarla bezeli olsa da ilk perde, şiddet ve tecavüz gibi huzur kaçıracı durumlarla da seyirciyi rahatsız eder.

Yazar ilk perdede seyircisini gerçek ve hayal arasında bir sürüncemede bırakarak algısını açık tutmaya sevk eder. Lisa'yı hem dış dünyaya hem de hayal dünyasına ait

⁴⁷⁶ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 84.

⁴⁷⁷ Gerda Poschmann, Akt. Jens Peters, *Narration and Dialogue in Contemporary British and German-Language Drama (Texts-Translations-Mise-en-scène)*, University of Exeter, Doktora Tezi 2013, 38-39.

⁴⁷⁸ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 192-193.

⁴⁷⁹ Dan Rebellato, “Keeping It Real: Stories And The Telling of Stories At The Royal Court”, *Contemporary Theatre*, Erişim tarihi: 26.10.2018. <https://www.contemporarytheatrereview.org/2014/keeping-it-real-royal-court/>

eşikte bir uzam olan Dissocia’da temsil ederken seyircisinden kendi anlamını üretmesini bekler. Oyunun çok katmanlı rüya benzeri yapısını oluşturan Dissocia, Lisa’nın ilaçlarını düzenli kullanmamasından dolayı aklının ona oynadığı bir oyun sonucu ortaya çıkar. Lisa ise Dissocia için bir enerji kaynağıdır. Bu gerçeği, kayıp olan Kayıp Eşya Bürosu’nda tanıştığı hayali karakterlerden öğrenir: “Bir saat muazzam bir enerji kaynağıdır. Hayat verir ve ölüm getirir. (...). Dissocia, senin saatinin ürettiği yaşamdır (...) saatin bizim için güneş gibidir. Ve saatini yeniden alırsan- (...) Dissocia yok olacaktır.”⁴⁸⁰ Lisa’nın zihninin yarattığı ve dolayısıyla var olabilmesi için ona ihtiyaç duyan Dissocia, onun “bireysel deliliğin hayali bir yeraltı dünyası”dır⁴⁸¹ ve “kendi eksantrik mantığı ve çoşkulu öngörülemezliğiyle yönetilen Oz-tipi harika bir dünya”dır⁴⁸². Lisa kendine ait bir mantığı ve kuralları olan bu hayali ülkede kimi zaman eğlenceli zamanlar geçirir, kimi zaman badireler atlatır. Burası onun için günlük hayatın problemlerinden ve yüzleşemediği şeylerden kaçtığı bir yerdir; ancak tehlikelerle de doludur. Renkli ve eğlenceli olan bu hayal dünyası çoğu zaman Lisa’nın gerçek dünyadaki olaylara ilgisini sınırlandırır. Lisa’nın Dissocia’ya yaptığı yolculuğu beklediği mutluluğu ve eğlenceyi simgeleyen içsel bir yolculuktur, gerçek olmamakla birlikte bir halüsinasyondur. Dissocia Lisa’nın bilinçaltının bir yansımasıdır. Eleştirmen Rosie Millard’ın deyimiyle içerisinde korkular ve gizemler barındıran “bir rüya dünyası”dır⁴⁸³. Lisa’nın rüyalarının, hayallerinin ve fantezilerinin bir uzamı, aynı zamanda bir sapma ve bir yaratım mekânıdır.

Neilson, ilk perdede gerçek ve gerçeküstü arasında yaptığı melezlemeyi ses efektleriyle seyircisine aktarır. Metin içerisinde Lisa’nın dış dünya ve hayal dünyası arasındaki bağlantısı sahne direktifinde parantez içinde yer verilen ses efektlerine dair açıklamalarla açığa vurulur. Yazarın ilk perdede kullandığı ses efektleri, fiziksel bir uzam olarak var olmayan Dissocia ve acımasız dış dünya ile çevrelenmiş Lisa’nın eşiklik durumunu açığa vurur. Gary Cassidy, ilk perdedeki ses efektlerinin zamansal-uzamsal açıdan bir melezlik yarattığını iddia eder ve bu iddiasını şöyle dile getirir:

Neilson, Dissocia’nın eşikteki bölgesini oluşturmak, ona müdahale etmek ve onu tesir altına almak için birkaç farklı düzeyde sesi kullanır. Gerçeklikten gelen sesler

⁴⁸⁰ Neilson, *Plays 2*, 263.

⁴⁸¹ Gagneret, “A Country Called Dissocia”: Anthony Neilson’s Heterotopian Exploration of Madness.

⁴⁸² Mark Fisher, “Dissocia”, *Variety*, 9 March 2007, Erişim tarihi: 26.10.2018. <https://variety.com/2007/legit/reviews/the-wonderful-world-of-dissocia-1200509788/>

⁴⁸³ Rosie Millard, Akt. G. Cassidy, “Psychological Liminality in Anthony Neilson’s *The Wonderful World of Dissocia*”, 44.

*Dissocia'yı ihlal ettiğinde bu durum, olayların kontrolden çıkmakta olduğunu, zihni manzarayı sürdürmek adına gereken enerjinin korkuyu dışarda tutmak için yönlendirilmek zorunda olduğunu ima eder. (...) Ses Dissocia'yı terk edip gerçek dünyaya çarptığında ise uyumsuz bir nitelik sergiler ki bu durum zihni manzaranın dönüştürücü ve eşikte özelliklerini önerir. Ses ayrıca düşvari sahnenin dokusuna işitsel olarak eklenen ve eyleminin koreografisini oluşturan soyutlayıcı bir durum olarak eşikteki dünyada kendini dışa vurur.*⁴⁸⁴

Ses efektlerinin eşiklik uzamının oluşmasında önemli bir görev yüklendiğinin altını çizen Cassidy'ye göre ses efektleri aklında gelgitler yaşayan Lisa'nın eşzamanlı olarak iki dünyada yaşadığını, yani onun hem zihninde yarattığı dünyanın hem de fiziksel dünyanın bir parçası olduğunu ima eder. Lisa'nın ne Dissocia'ya ne de gerçek dünyaya ait olduğunu, ikisi arasında bir yerde var olduğunu vurgular. Lisa hayal dünyasında yaşasa da ses efektlerine göre gerçekte ona daha az heyecan verecek olayların yaşandığı fiziksel dünyadadır. Lisa'nın dış dünya ile bağlantılı olduğunu açığa vuran ses efektlerinden biri Dissocia'da Güvensizlik Görevlileri ile karşılaştığında dış dünyada havaalanında olduğunu gösteren ses efektidir.⁴⁸⁵ Bir diğeri, Dissocia'da bir keçi tarafından tecavüze uğramakla karşı karşıya kaldığında Lisa'nın dış dünyada yoğun bir trafiğin içinde olduğunu gösteren ses efektidir.⁴⁸⁶ Son olarak Dissocia'dan sevgilisini haberdar etmek için yaptığı aramada Lisa'nın dış dünyada bir metroda olduğunu gösteren bir ses efektine yer verilir.⁴⁸⁷ Ses efektleri, Cassidy'nin vurguladığı gibi ilk perdeye zamansal-uzamsal melezlik sağlarken seyirciyi de bu eşiklik uzamında deliliği deneyimlemeye davet eder. Neilson, ses efektlerine başvurarak uyanıkken rüyalar gören Lisa'nın bilinçaltının temas ettiği bölgelerde seyirciyi hayali bir yolculuğa çıkarır. Gerçek hayattan izler taşıyan ses efektleri Lisa'nın bilincinin ve bilinçaltının bağlantı kurduğu uyaranlara dayalı yaratıcı senaryolar oluşturmaya yardımcı olur. Cassidy, ilk perdenin eşikte konumlanmış bir uzamda komik bir şekilde başkalaşan olayların tiyatral bir gösterimini sunduğunun altını çizer.⁴⁸⁸

Neilson, *Dissocia*'da metaforlara yer verip sembolik bir dil kullanarak gerçek ile gerçek dışı arasında bağ kurar ve bir melezlik elde eder. Yazarın kurduğu bu bağ, seyirci için gizli anlamlar içerir. Yazar, normal olanı seyircinin karşısına beklenmedik şekillerde

⁴⁸⁴ Gary Cassidy, "Psychological Liminality in Anthony Neilson's *The Wonderful World of Dissocia*", *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, 6(1), 54-81, 2013, 54.

⁴⁸⁵ Neilson, *Plays 2*, 208.

⁴⁸⁶ Neilson, *Plays 2*, 236.

⁴⁸⁷ Neilson, *Plays 2*, 250.

⁴⁸⁸ Cassidy, "Psychological Liminality in Anthony Neilson's *The Wonderful World of Dissocia*", 77.

çıkarak fantezi ve imgelerle yeni anlamlar oluşturur. Dissocia, Sierz'e göre, delilik metaforudur.⁴⁸⁹ Yazar, Lisa'nın delilik deneyimini metaforlara başvurarak aktarırken Lisa'nın öznel tecrübesini eğlenceli ve trajikomik bir yolla sunar. Bilindiği gibi metafor, "bir şeyin başka bir şey olarak tasavvur edilmesi, simge"⁴⁹⁰ anlamına gelir. İki durum arasında beklenmeyen ilişkiler kurmaya yarayan, simgesel bir anlatım aracı olarak metafor bilinmeyen bir şeyi bilinen bir şeye benzeterek anlatmadır. Bu benzetme, alımlayıcı açısından bir durumu başka bir şey olarak görmeye yarar. Metafor semantik alanlar arasında sınırları sürekli değiştirdiğinden, durumları yeni bağlamlarda tekrar ürettiğinden ve alımlayıcıyı iki içerikli düşünmeye yönelttiğinden melezdir. George Lakoff ve Mark Johnson da metaforun sübjektiflik yoluyla öznel tecrübeyi anlamamızı sağladığının altını çizerler.⁴⁹¹ *Dissocia*'ya gelince Neilson deliliğin az bilinen ve soyut bir alan olan iç bölgesini yarattığı Dissocia metaforuyla ortaya koyar. Lisa *Dissocia*'da Dissocia halkı ile Kral Kara Köpek arasında bir mücadelenin içinde yer alır. Tonin Evi'nin kayıp kraliçesi Sarah olduğunu ve Kral Kara Köpek ile savaş halinde olup korunmak amacıyla kimliğini herkesten gizlendiğini öğrenir. Neilson'ın seçtiği tüm özel isimlendirmeler, daha doğrusu kelime oyunları bir şekilde Lisa'nın hastalığıyla ilintilidir; yani çift kodludurlar. Lisa'nın Dissocia'daki baş düşmanı Kral Kara Köpek, depresyon güçlerini temsil ederken, Lisa bu figürü dış dünyada sevgilisi Vince ile özdeşleştirir. Yazar, bu isimlendirmede çoklu kişilik bozukluğu hastalığından etkilenen İngiltere başbakanı Winston Churchill'in yaşadığı depresyonu anlatırken kullandığı 'Kara Köpek' benzetmesine başvurur.⁴⁹² Bir diğer metaforik isimlendirme olan Tonin Evi, depresyonun yarattığı ruhsal dengesizliği iyileştirmek için kullanılan Serotonin ilacını çağrıştırır ve doğrudan Lisa'nın hastalığıyla ilişkilendirilir.

Neilson, *Dissocia*'nın ilk perdesinde Lisa'yı kafasında yarattığı hayali karakterlerle diyalojik bir ilişkiye sokarak, bir anlamda ana karakterin kendi öz bilinciyle var oluşunun farkında olmasını ve güçlü-zayıf yanlarını ortaya çıkarmasını sağlayarak seyircisine polifonik bir yapı sunar. Çoklu kişilik bozukluğu yaşayan Lisa, hayali birçok karakterlerle diyalojik ilişkiler kurarak farklı bakış açılarından kendi öznelliğini seyirciye yansıtır. Lisa

⁴⁸⁹ Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, 198.

⁴⁹⁰ Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009, 210.

⁴⁹¹ George Lakoff & Mark Johnson, *More than Cool a Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago University Press, Chicago 1989, 182.

⁴⁹² Paul Gilbert, *Depresyon: Yaşanmış Örnekler, Pratik Öneriler ve Uygulamalar*, (Çev. Nur Yener), Kuraldışı, İstanbul 2018, 32.

ilk perdede sergilediği tuhaf davranışlarıyla, içinde yer aldığı kompleks hayali dünyasında karnavalesk yaşama özgü bir dünya görüşünü ortaya koyar. Lisa'nın ilk perde boyunca gerçekleştirdiği içsel konuşmalar uzun bir monolog olmaktan ziyade bir diyalog özelliği taşır. Sahnede seyirci ilk perdede Lisa'nın rahatsızlığının gerçek boyutunu bilmeksizin çift sesli bir konuşma dinlemektedir. Lisa içsel konuşmalarında başka biri ya da birileriyle konuşmuş gibidir; ancak gerçekte konuştuğu kişiler birer hayal olmaktan öteye geçmemektedir ki bu bağlamda Lisa'nın konuşmalarını veya sohbetlerini kendi kendine sürdürdüğünü söylemek gerekir. Oyunda seyirci karnaval hayatının çok sesli, çok kültürlü, çok türlü ve çok anlamlı yapısıyla karşı karşıya kalır; çeşitli türler karşılaşır ve bu karşılaşmada her bir türün öteki türün sınırları içerisinde kendi türsel bilincini tazelediği ve böylelikle ortaya türsel anlamda diyalojik bir bütünlük çıkardığı görülür.

Neilson, *Dissocia*'da yaptığı kelime oyunları ve kullandığı metaforlarla seyircinin düş gücünü zenginleştirir ve düşünsel-kavramsal boyutta oyunun anlamını da güçlendirir. Yazar, kelimeleri gerçek anlamları dışında benzetmelerle başka anlamlarda kullanarak alanlar arası bağlantılar kurup yeni bir alan oluştururken melez yapıyı öne çıkarır. İlk perde kavramlar arasında ilişkilendirme ile yeni bir boyut kazanırken melez yapısıyla dikkat çeker. Yazara üslup güzelliği ve ifade kolaylığı sağlayan sembolik anlatım, seyircinin zihnini gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi çözümlemek veya sorgulamak için zorlar. Aynı zamanda da ona imgelem dünyasını zenginleştirmesi için yardımcı olur. Sembolik anlatımla imgelerin çifte görüntüsünden yararlanıp çoğul bir üslup elde eden ve böylelikle ilişkilendirme yoluyla melezin altını çizen Neilson, insan ruhunu tüm çıplaklığıyla ortaya koyup duygulara ışık tutar. Bilinçaltının sırlı dünyasını yansıtırken iç dünyadaki parçalanmayı da gözler önüne sermeyi başarır.

Freud, duygu ve düşünce dünyamızda sembollerin önemli bir yer kapladığına inanır ve sembollerin karmaşık yapıya sahip olan kimliklerimize dair ipuçları barındırdığını söyler.⁴⁹³ Neilson, *Dissocia*'da kimliğin melez yapısını bilinç-bilinçaltı arasında var olan fantastik bir dünya yaratarak, sembollere ve metaforlara başvurarak ortaya koyar. Steve Blanford, Neilson'ın Ravenhill, Penhall, Elridge ve Butterworth gibi oyun yazarlarının yaptığı gibi bireysel anlamda kimlik problemleri ile ilgilendiğinin altını çizer:

⁴⁹³ S. Freud, *Rüya Yorumu*, (Çev. Akın Kanat), İlya Yayınevi, İzmir 2003, 103.

*Söylenecek ilk şey Mark Ravenhill, Joe Penhall, Anthony Neilson, David Elridge ve Jez Butterworth gibi yazarların oyunlarının genellikle “çökmekte olan” bir İngiltere ile belirgin bağlarının çok az olduğudur. Kimlikle alakalı endişeleri, eğer genellenebilirse, cinsiyet ve cinsellik alanlarındadır. Fakat bu yazarların endişelerinin bir bakıma hızla değişen dünya ile ilişkili olduğu çok da açıktır.*⁴⁹⁴

Neilson, Blanford’un belirttiği gibi oyunlarında hızlı bir tempoyla ilerleyen ve insanların ayak uydurmakta zorlandığı çağımızın duygusal ve psikolojik anlamda birey üzerindeki etkisine odaklanır. *Dissocia*’da ise Lisa üzerinden postmodern öznenin kimlik karmaşasını anlatır. Yazar *Dissocia*’da *Alice Harikalar Diyarında* ve *Oz Büyücüsü*’ndeki gibi yolculuk temasını öne çıkararak karakterin kimlik arayışını resmederken değişen dünya ile birlikte değişen kimlik algısını da gösterir. Bu yolculuk süreci, bir anlamda karakterlerin kimlik inşa süreçlerine de bir göndermedir. Lisa, Alice ve Dorothy gibi ait olduğu düzenin dışına çıkıp fantastik bir dünyada kimlik arayışına girer. Bu hayali dünyada Lisa dış dünyaya ait davranış ve kimlik kalıplarından, inançlardan ve toplumsal kurallardan bağımsızlaşıp normal olma özelliğini yitirir ve sistem dışında kalır. Bu bağlamda ilk perde “bir arayış-anlatısı”⁴⁹⁵ olarak değerlendirilir.

Toplumsal ilişkiler sistemine bağlı olarak oluşan, toplumsal ve kültürel ortamlarla sıkı sıkıya ilişkili olan kimlik, geleneksel anlamda sabit ve sınırları kalın çizgilerle belirlenen bir kavramdır. Hızlı kentleşmenin, teknolojik ilerlemenin yaşandığı ve toplumsal ilişkilerin çabucak değiştiği postmodern dönemde ise sürekli bir oluşum halinde ortaya çıkmaktadır. Postmodern özne, Amerikalı kültür araştırmacısı Douglas Kellner’in öne sürdüğü gibi şizofrenik bir parçalanma ve istikrarsızlık yaşamakta, kıyafet değiştirir gibi çeşitli kimliklere bürünmekte ve istediği zaman da bu kimliğini terk edebilmektedir.⁴⁹⁶ Belirsizlik, çeşitlilik, heterojenlik, karmaşıklık, görecelik ve parçalanmışlık gibi durumların hâkim olduğu postmodern dünyada öznenin tüketim odaklı nesneler üzerinden tanımlanması ve kimliğinin de kırılgan, belirsiz, değişken, çok katmanlı ve melez olması söz konusudur. Postmodern öznenin kimliği her an değişime uğramakta ya da parçalanıp her an yeniden kurulmaktadır. Bauman, postmodern öznenin kimliğindeki akışkanlığı parşömen bir kimlik benzetmesiyle açıklar. Ona göre kimlik

⁴⁹⁴ Steve Blanford, *Film, Drama, and the Break-Up of Britain*, Intellect, Bristol & Chicago 2007, 118.

⁴⁹⁵ Neilson, *Dissocia*, 12.

⁴⁹⁶ Douglas Kellner, *Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası*, (Çev. Gülcan Seçkin), Doğu Batı Düşüncesi Dergisi, 4(15), (187-219), 2001, 198.

sürekli yeni başlangıçlar yapar, sürekli yıkılır ve yeniden üretilir.⁴⁹⁷ Neilson da *Dissocia*'da postmodern dönemde özcü bir kimlik anlayışının mümkün olmadığının ve alternatifler üzerinden kimliğin inşa edildiğinin altını çizer. Lisa'nın kayıp bir saatini arayışı aslında kimlik krizi içerisindeki postmodern öznenin kayıp kimliğini arayışıdır. Çünkü Lisa parçalı dünyanın parçalanmış ve merkezsiz bir öznesidir ve sabit tanımlarla açıklanan bir kimliğe de sahip değildir. Reid'e göre Neilson, kimlik sorunsalı ile kişisel bir açıdan ilgilenir ve bu sorunsalı akıllılık-delilik, kabul edilme-dışlanma sınırları arasında kalan marjinal karakterler üzerinden ele alır. Kimliğin dar ve sabit tanımlarından kaçınıp kimliğin inşasını da yaşanan deneyimsellik üzerinden açıklar.⁴⁹⁸ Neilson, postmodern dönemde hızla değişen yaşam koşullarından dolayı kimliklerin de kaygan bir zeminde hareket ettiğini ve sürekli değişime uğradığını; insanların kendi öz kimliklerini yitirip heterojen kimlikler oluşturduklarını; kimliğin kırılgan, göreceli, karmaşık, muğlak, parçalanmış, çok katmanlı, değişken, merkezsiz, yeniliklere açık ve melez olduğunu gösterir. Ona göre postmodern dönemde özne sürekli parçalanmış kimliğini sorgulayıp yeniden üretmeye çalışmakta ve bir kimlik karmaşası yaşamaktadır.

Neilson, kimliğin çabuk kabul edilen ve çabuk terk edilen akışkan bir oluş halinde olduğunu, zamansızlığını, mekânsızlığını ve sınırlarının muğlaklığını Lisa'nın kimlik arayışı üzerinden onun *Dissocia*'da karşılaştığı, alegorik özelliklerini yitirmiş olan Güvensizlik Görevlileri, Yasak, Kahkaha, Bilet, İddia, Keçi ve Jane gibi karakterler yoluyla ortaya koyar. Kimliğin sabit, bitmiş veya tamamlanmış bir yapıdan uzak olduğunu Lisa'nın yarattığı bu parçalanmış ve merkezsizleşmiş karakterlerle gösterir. Örneğin, Lisa *Dissocia*'ya ayak basar basmaz karşısında görünüşlerinden ve davranışlarından memnuniyetsizliklerini sürekli dile getiren iki güvenlik görevlisini bulur. Komik tavır ve davranışları ile Amerikan sinemasından tanıdığımız Laurel ve Hardy'yi hatırlatan ikili, görevleriyle ilgili Lisa'ya açıklama yaparken söz konusu kimlik sorunsalını ortaya koyarlar. Aralarında geçen diyalog şöyle gelişir:

Görevli 1: *Burada devam eden bir savaş var.*

Görevli 2: *Kimseye güvenemeyiz. Senin gibi yabancılara bile.*

Lisa: *Ah canım. Bu senin için berbat olmalı.*

⁴⁹⁷ Zygmunt Bauman, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, (Çev. İlter Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, 39.

⁴⁹⁸ Reid, "Post-Devolutionary Drama", *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, (Ed. Ian Brown), 188-199, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, 197-198

Görevli 1: *Ah, evet; fakat yaptığımız şey bu.*

Görevli 2: *Bir güvensizlik görevlisinin... işi budur.*

Sessizlik.

Lisa: *Güvensizlik görevlisi mi?*

Görevli 2: *Evet?*

Lisa: *Güvenlik görevlisi demek istemiyor musun?*

Görevliler birbirine bakarlar.

Görevli 2: *Bundaki amaç ne olurdu?*

Görevli 1: *Hayır, bunu kastetmiyorum, yani eğer güvenliyse-*

Görevli 2: *—neden onu korumak zorunda olalım ki?!⁴⁹⁹*

Lisa ve iki güvenlik görevlisi arasında geçen, görev tanımına yönelik konuşma ilk bakışta komik görünür. Ancak Neilson ilk perdede merkeze konulan sembolik anlatım bağlamında değerlendirildiğinde Lisa'nın yaşadığı kimlik karmaşasına değinir. Güvenlik yerine güvensizlik görevlisi olduklarını söyleyip Lisa'yı şaşkınlığa uğratan ikili, aslında Lisa'nın iç dünyasında hissettiği güvensizlik duygusunu dışa vurur. Görünürde gülünçlük ve absürtlük barındıran bu temsil, gerçekte içerisinde alaycı bir tutum barındırır. *Dissocia*'da kendine özgü bir estetik yakalayan yazar, Güvensizlik Görevlileri yoluyla kimlik arayışı üzerinden trajikomik durumlar yaratır. Yazar, oyunun “içinde eğlence ve hüznün unsurları var. (...) Bunun neyle ilgili olduğunu anladığınız bir nokta var ve bu gerçekten üzücü; ama bu noktaya kadar gerçekten eğlenceli”⁵⁰⁰ derken oyundaki trajikomik yapının altını çizer. Bu bağlamda yazarın *Dissocia*'da ciddi olmanın kendine özgü ve hafif bir yolunu bulmuş olduğu görülür. Yazar Güvensizlik Görevlileri üzerinden mizahi bir yolla bilinçaltını sahneye taşıırken bir anlamda Freud'un altını çizdiği gibi gülünç olanın aydınlatıcı ve şaşırtıcı gücünü de ortaya koyar.⁵⁰¹ Çünkü öz kimliklerini yitirmiş güvenlik görevlileri, Lisa'nın sorunlu zihninde yaşadığı kimlik bunalımının kişileştirilmiş halini temsil ederler.

Dissocia'da öz kimliklerini yitirmiş Yasak, Kahkaha, Bilet ve İddia adlı hayali karakterler de Lisa'nın yaşadığı kimlik bunalımını gözler önüne sererler. Kayıp bir saatini

⁴⁹⁹ Neilson, *Plays 2*, 212.

⁵⁰⁰ Neilson, “Madness, but with a magical touch”, *The Western Morning News*, 2007, Erişim tarihi: 06.04.2020.

<https://proxy.elibrary.atauni.edu.tr/MuseSessionID=0210s2dee/MuseProtocol=https/MuseHost=search.proquest.com/MusePath/docview/334842615>

⁵⁰¹ S. Freud, *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*, (Çev. Emre Kapkın), Goa Basın Yayıncılık, İstanbul 2012, 54.

bulmak için Kayıp Eşya Bürosu'na gelip Lisa gibi sıra bekleyen bu karakterler, alegorik niteliklerini tanımlayan özelliklerini kaybetmişlerdir. Pantolonunu giymeyi unutmuş olduğu görülen Yasak, ahlaki değer yargısını kaybetmiştir. Kahkaha, mizah duygusunu kaybetmiştir. Bilet biletini kaybetmişken İddia iddiasını, ısrarını kaybetmiştir. Her bir hayali karakter Lisa'nın gerçek dünyadaki korkularını, endişelerini ve kaybettiği hislerini açığa vuran birer bilinçaltı çağrışımı olarak Dissocia'da varlık gösterir. Brown'un da belirttiği gibi zekice tasarlanmış bu karakterler, “fiziksel ve cinsel açıdan aşırı korkuya, ama aynı zamanda da psikozlu aklın karşılaştığı absürt eğlenceye canlı bir ifade verirler”⁵⁰². İlk bakışta Dissocia, kişilik bölünmesi yaşadığı bilinmediğinden Lisa'nın eğlenceli ve komik tarafını yansıtırken ikinci perdeyle birlikte Lisa'nın hastalığı öğrenildiğinde oyunun derin anlamını ve trajikliğini ortaya koyar.

Dissocia'da alegorik özelliğini yitirmiş ve kimlik arayışında olan bir diğer karakter, Keçi'dir. Neilson Dissocia'da bir keçiye insani özellikler yükler ve onu acımasız birine dönüştürür. Bir günah keçisi olarak Keçi'nin başkasının işlediği suçların günahını çekmek zoruna kalan bir figür olması beklenirken Neilson bu karakteri kendine suç arayan, Lisa'ya şiddet uygulayıp onu korkutan tehlikeli bir karakter olarak temsil eder. Keçi, Lisa'yı Dissocia'da çok mutluyken ve bunun bir göstergesi olarak etrafı zaman sinekleri ile sarılmışken rahatsız eder. Ona tecavüz girişiminde bulunarak mutluluğunu bir kâbusa çevirir:

Keçi: ... Bir saatini arayan bir kız gelecek– bulunması gerek! Oh, ömür boyu bir suçlanma ile ödüllendirileceğim. Yaşamış en büyük günah keçisi olacağım!

(Lisa'yı yere yatmaya zorlar ve onun etrafında neşe içinde dans eder.)

Keçi: Safra nehirleri oycak toprağı!

Kemikler elde bükülecek!

Çocuklar ana rahminde kaynayacak!

Işıkları yakmak odaları karartacak!

Ve ağır gökler dolacak

İnsan s*kli küçük kuş sürüleriyle!

Lisa: Gerçekten de korkunç birisin! Ve seni o kadar suçlamaya çalışmışken.

(Geçen arabaların sesi, sanki bir otoyoldaymışız hissi verir.

⁵⁰² Mark Brown, “Like Alice in Wonderland by David Lynch”, *The Telegraph*, 6 Mar 2007, Erişim tarihi: 09.09.2019. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3663601/Like-Alice-in-Wonderland-by-David-Lynch.html>

*Lisa çırpınırken kalçalarının görüntüsü **Keçi**'nin dikkatini çeker.)*

***Keçi** sinsice etrafa bakar. Kararlı bir şekilde **Lisa**'nın elbisesini çıkarır.*

***Lisa:** Ne yapıyorsun?*

*(Arkasına son bir bakışla, **Lisa**'nın elbisesini yukarıya doğru çeker.)*

***Keçi:** Yalnızca sessiz ol ve tadını çıkar!*

(Pantolonunu çıkarmaya başlar.)

***Lisa:** Aman Tanrım, ne yapıyorsun?*

*(Trafik şu an sağır edicidir. **Keçi**, ona tecavüz etmeye çalışırken homurdanır.*

***Lisa** bağırır ve çığlık atar.*

Ve birdenbire—

—Bir kornanın düdük sesi!

***Keçi** yaptığı şeyi bırakır.*

Bir kadın çocuk arabası sürerek gelir. Tam yanlarında durur.)⁵⁰³

Lisa, gerçek bir suç ile suçlanmamasından dolayı üzgün olan Keçi'yi teselli etmeye ve onu suçlu olduğuna ikna edip mutlu etmeye çalışır. Ancak Dissocia'ya kayıp saatini aramak için gelmesi beklenen kız olduğunun anlaşılmasıyla Keçi'nin cinsel saldırı girişimine maruz kalır. Dissocia'ya gelmesi beklenen kayıp kızı bulan Keçi, ona zarar vererek ömür boyu bir suçlanmayla ödüllendirileceği ve böylece bir kimlik inşa edeceği için sevinçlidir. Keçi'nin bu tutumu kimliğin yapay ve kurgusal bir inşa olduğunu bize hatırlatır. Keçi'nin tecavüz girişimi ise Lisa'nın bilinçaltı ile bağlantılı olarak çocukken yaşamış olması muhtemel olan travmatik bir olayla ilişkilendirilebilir. Lisa'ya korku veren tecavüz girişimi, Jane adlı onu korumak için görevlendirilmiş bir kadının gelmesiyle sekteye uğrar. Ancak Jane de bedeni sömürülen ve kendi öz kimliğinden yoksun bir kadındır ve bu kadın kimlik bunalımının bir başka boyutunu yansıtır. Dissocia'dayken Jane ile birlikte uçan arabada yolculuk yapan, gökyüzünden yenilik bombaları atan ve şarkılar söyleyip dans ederek eğlenen, bu yolla yeni kimlikler kazanan Lisa Dissocia'da karşı karşıya kaldığı büyük tehlikeyi bu kadının yardımıyla alt ederken, Jane'in bedeninin incitilmesine tanık olur. Tecavüz girişimiyle Dissocia'nın renkli, canlı ve cıvıl cıvıl dünyası Lisa için şiddet ve korku ile gölgelenir. Bu noktada Sierz'in ifade ettiği gibi Dissocia "Lewis Carroll'un Harikalar Diyarı gibi aynı anda komik, kafa

⁵⁰³ Neilson, *Plays 2*, 235-236.

karıştırıcı ve gizemli bir biçimde şiddetli bir dünya”⁵⁰⁴ olur. İçerisinde kimliğine dair gizli anlamlar barındıran Lisa’nın hayali dünyası gerçek hayatın korkularından ve tehditlerinden kaçamadığını ve bilinçaltının korku ve endişe ile dolu olduğunu açığa vurur, hastalığına dair ipuçları verir. Bu alıntıda Keçi’nin tecavüze girişmeden önce söylediği şarkı da akıl hastasının kullandığı ilacın vücuda enjekte edildiği sırada yaşananları ima etmesi bakımından önemlidir. Yazar Dissocia’nın ilk perdesinde Keçi’ye söylediği şarkıda olduğu gibi başvurduğu kelime oyunları ile geleneksel mantığı baltalayıp dış gerçekliği yeni bir biçimsellikle sunmayı başarır.

İkinci perdede Lisa, ön tarafı cam olan bir kutunun içinde temsil edilir. Özlem Karadağ’a göre bu temsil, toplumsal kimliğin şeffaf ancak aşılabilir sınırlarını gösterirken kimliğin bulunduğu kabın şeklini aldığı düşüncesini de ortaya koyar.⁵⁰⁵ İlk perdede Dissocia’nın harika dünyasında istediği kimliğe bürünen Lisa’nın ikinci perdede tedavi altına alındığı hastanede ise toplumsal normları kabul edip ‘normal’ olması beklenmektedir ve Lisa kendi karmaşık kişiliğini bastırmak zorunda bırakılmaktadır. Hastanede kendisini ziyarete gelen kardeşi Dot, Lisa’dan toplumsal cinsiyet rollerine uygun yaşamasını; yani çocuk yapıp, ailesine bakmasını isterken toplumun beklentilerini ortaya koyar.⁵⁰⁶ Aynı şekilde sevgilisi Vince de Lisa’dan toplumsal kurallara uygun, normal biri olarak yaşamına devam etmesini ister.⁵⁰⁷ Hem Dot hem Vince bu noktada Freud’un zihnin faaliyet alanlarından biri olarak tanımladığı süperegöyle örtüşür.⁵⁰⁸ Lisa’nın egosu dış dünyanın gerçekleri ile iç dünyasının hazları arasında bir denge sağlamakta başarılı olamaz. Bundan dolayı Lisa dış dünyayla uyumlu davranışlar sergileyemez. Toplumsal normları ve dış gerçekliği temsil eden Dot ve Vince, Lisa’nın hayal dünyasından zevk alması noktasında frenleyici birer unsur olarak devreye girer ve onu dış dünyanın beklentilerine göre yaşamaya yönlendirmeye çalışırlar.

Dissocia’nın eğlenceli atmosferi Neilson’ın tiyatrosunun vazgeçilmez bir parçası olan dans ve müzik gibi popüler kültür unsurları ile renklenir. Hem şiddetin hem

⁵⁰⁴ A. Sierz, ‘Whatever Happened To In-Yer-Face Theatre?’, 1 April 2016, Erişim tarihi: 26. 10.2018. <http://www.sierz.co.uk/writings/what-ever-happened-to-in-ye-face-theatre/>

⁵⁰⁵ Özlem Karadağ, “Anthony Neilson: The Wonderful World of Dissocia ve Kimlik Bunalımı”, *Yazında ve Çeviride Kimlik*, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı, İstanbul 12-13 Mart 2009, 211.

⁵⁰⁶ Neilson, *Plays 2*, 278-279.

⁵⁰⁷ Neilson, *Plays 2*, 281-285.

⁵⁰⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Sigmund Freud, *The Ego and The Id*, (Çev. Joan Riviere), W.W. Norton & Company, New York & London 1960, 22-37.

eğlencenin olduğu bir yer olarak tasarlanmış olan Dissocia'da Lisa hayali karakterlerle birlikte şarkılar söyleyerek ve danslar ederek sahneyi West End tarzı bir gösteri alanına çevirir. Örneğin, Lisa'nın Dissocia'ya kabulü esnasında Dissocia halkı tarafından söylenen 'Dissocia' adlı tören şarkısının Broadway tarzında seyirciye iletilen performansında⁵⁰⁹ sahne sanki West End tarzı bir müzik salonu gösterisine açılır. Dans ve müzik sayesinde işitsel-görsel yönden zenginleşen oyun, seyirciye eğlenceli bir atmosfer yaşatır. Yazar bu şekilde ortaya Bruce Forsyth tarzı bir iş çıkardığını söyler.⁵¹⁰ Neilson, Colin Clark ile yaptığı röportajda Dissocia başta olmak üzere oyunlarında müzik unsurunun sahip olduğu önemi ise şöyle ifade eder:

Müzik çok önemli. İnsanların –İskoçya'dakiler pek değil– ciddi tiyatrodaki bir yerinin olmadığını düşündükleri pek çok popüler tiyatro unsurunu ciddi tiyatroya kazandırmayı çok istiyorum. Eğlence ve müziği rahatlıkla sunmamıza izin verecek bir tür biçimi, başka bir yerden ziyade İskoç geleneğinde daha çok olduğunu düşündüğüm bir türü keşfetmeye çalışıyorum. Bir eser üretiyorken müzik hakkında düşünüyor olmak ve müzik parçalarını dinliyor olmak benim için çok önemli. O anda yazdığım her neyse onu özetleyen bir parça bulabilirim, onu sarıp tekrar tekrar çalabilirim. (The Wonderful World of Dissocia üzerine), Suspect Culture'in kurucu üyelerinden biri olan ve 2004 yılında ilk kez tanıştığım Nick Powell'la birlikte çalışıyoruz.⁵¹¹

İskoç tiyatro geleneğinden aldığı bir miras olarak oyunlarında müzik unsuruna yer veren yazar biçim ve içeriğiyle uyumlu bir birliktelik sunan Dissocia'da da müziklere önemli bir yer ayırır. Müzisyen Nick Powell ile oyunun müzikleri üzerine titizlikle çalışır ve ilk perde için pek çok özel şarkı bestelenip enstrümental müzik yapılır. Yazar Dissocia'da müziğe görüntü ve metnin yanında güçlü bir duygusal etki yaratması için yer verir.⁵¹²

Oyunda seyirci için eğlenceli anlar yaratan müzik, bir alt metin olarak içeriğe de destek olur. İlk perdedeki şarkı performanslarından biri olan ve Lisa tarafından söylenen 'Bir Saat Nedir?' şarkısı yazarın oyunda ele aldığı gibi zaman kavramının göreceli olduğu düşüncesini seyircisine ileten bir unsur olarak devreye sokulur. Sahnenin gelişimi ve şarkının sözleri şöyledir:

⁵⁰⁹ Neilson, *Plays 2*, 222.

⁵¹⁰ Neilson, Akt. Jane Edwardes, "Anthony Neilson: interview", *Time Out*, 19 Mar 2007, Erişim tarihi: 24.11.17. <https://www.timeout.com/london/theatre/anthony-neilson-interview> Televizyon sunucusu, oyuncu, komedyen, şarkıcı, dansçı, şovmen ve senarist olan Bruce Forsyth (1928-2017) 'Strictly Come Dancing' adlı yarışmanın sunuculuğunu üstlenmiş ünlü bir isimdir.

⁵¹¹ Neilson Akt. C. Clark, "What is Anthony Neilson On?"

⁵¹² Neilson, Akt. M. Brown, *Modernism and Scottish Theatre since 1969: A Revolution on Stage*, 174.

(Bunu söylüyormuş gibi bir jest yapar:

Bir saat yalnızca altmış saniyelik bir döngüdür-

Duraksar. Bunun altından müzikal bir ezgi gelir.

Sessizlik. Eylemi tekrar eder.)

Bir saat–

(Müzikal ezgi tekrar oluşur. Jestle bağlantılıymış gibi görünür.

Kendi başına jest yapar ve yine müzikal ezgi gelir.

Bu açıkça bir müzikal alandır. Kıkırdar.

Orkestra şefi gibi bir jest yapar, müzikal ezgi klâsik bir biçimde tekrar çalar. Bu onun istediği şey değildir.

Düşünür.

Daha seksi bir jest yapar ve müzikal ezgi ritimli bir biçimde tekrar çalar.

Kafasını sallar. Düşünür. Karar verir.

Kollarını nazik bir hareketle sallayarak, çiçekleri kaldırıyormuş gibi yerden müziği kaldırır.

'Bir Saat Nedir?' şarkısını söyler.)

Bir saat altmış saniyelik bir döngüdür

Güneşin etrafındaki yolculuğumuzla belirlenmiş

Çoğu zaman dört kısıma ayrılır

Davy Dunn'dan satın aldığımız haşhaş gibi.

Bir saat günün yirmi dörtte biridir

Yaşam bir fahişe ise, bir saat de pire

Bir saat aslında

Çok fazla şey ifade etmez

Ancak o benim saatim

Ve çok fazla şey ifade eder

Benim için

Tabii ki biliyorum bir saatin yalnızca bir kurgu olduğunu

Düzene aç bir ırk tarafından uydurulan

Stephen Hawking'in çalışmasını iyi bilirim

(Yüzünü hatırladığımdan emin olmasam da):

Buraya oturup çıkarımları tartışabiliriz

Yüzümüz mavinin komik bir gölgesine dönüşünceye dek

Bir saat basitçe üç bin

Altı yüz saniyedir ki

*Ben
Harcayabilirdim.
Sizinle*

*Bir saat basitçe üç bin
Altı yüz saniyedir ki
Ben
Harcamalıydım
Sizinle.⁵¹³*

‘Bir Saat Nedir?’ şarkısında Lisa, bir saatin insan hayatındaki ve kendi hayatındaki yerini açıklar. Neilson, zamanın gerisinde kalmış ve zamanına ait olmayan Lisa’ya söylediği bu şarkıyla ilk perdede uyguladığı zamansal melezliği müzikal bir tonda ifade eder. Şarkının sözlerinden anlaşıldığı üzere zaman kurgusal ve çift katmanlıdır. Zamanın sayılar ile ifade edilen bir fiziksel boyutu, bir de birey açısından içsel bir sürece karşılık gelen zihinsel bir boyutu vardır. Neilson da bu şarkıda zamanın kronolojiye dayalı fiziksel boyutu ile insan bilinci ve deneyimi ile ilintili göreceli ve zihinsel boyutunu Lisa’nın gözünden anlatır. Lisa Dissocia’da zamanı öznel bir deneyim olarak yaşarken, akıl hastanesinde ise dış dünyanın acımasızlığı ile karşılaşp fiziksel zamanın katıllığını yaşar. Yazar ilk perdede zamanın dışsal ve içsel boyutunu gösterirken Fransız düşünür Henri Bergson’un “mekânsal ilişkilerden bağımsız olan iç yaşantının bir formu”⁵¹⁴ olan süre kavramını öne çıkarır. Gözlemlenebilir, ölçülebilir bir şey olarak kabul edilen kronolojik zamanı yaşama dair anılara, rüyalara, fantezilere ve bilinçaltının karanlık dünyasına yer vererek öznel bir zaman algısıyla melezler. Bergson’un “insan zamanda değil, zaman insanın içinde yaşar”⁵¹⁵ düşüncesini kanıtlar biçimde Lisa’yı Dissocia’nın uçsuz bucaksız dünyasında dolaştırarak zamanın mekânsallığını aşp sınırlarını esneterek genişletir.

Neilson, Keçi’nin Lisa’ya tecavüz girişiminde bulunduğu sahnede de gösterge yoğunluğunun bir parçası olarak müziğe yer verir. Lisa yerine tecavüze uğrayan Jane’in sahne dışında tecavüz olayı gerçekleşiyorken sahneye bir oyuncak ayı gelip Lisa’yı sakinleştirmek için ona bir şarkı söyler:

⁵¹³ Neilson, *Plays 2*, 229.

⁵¹⁴ Arslan Topakkaya, “Heidegger’in Bergson Zaman Öğretisi’ne Getirdiği Tenkitler”, E-Akademi, 23, Ocak 2004, 3.

⁵¹⁵ Henri Lousi Bergson, Akt. Semih Bozdemir, *Psikolojimiz ve Zaman*, MedyaPress, Ankara 2015, 15.

Ayı: Öldüğünde patini kim tutacak?
Kim senin elveda fısıltını duyacak?
Beyin ölümün gerçekleştiğinde yanında kim olacak?
Seni ve tüm paylaştıklarımızı kim düşünecek?
Sana dost diyenler
Ancak sonun geldiğinde burada olacaklar mı?
Yaşam gürültüyle dolu.
Ancak bunların hiçbiri önemli değil,
Öldüğünde patini kim tutacak yalnızca bu önemli.⁵¹⁶

Görünürde Lisa'nın korkusunu yatıştırmak ve sahnenin rahatsız edici havasını dağıtmak için devreye giren bu şarkı, metaforik anlamda Lisa'nın fiziksel dünyadaki endişesini, yalnızlığını ve yalnız ölme korkusunu ortaya koyması açısından derin bir anlam taşıdığından karşımıza yazarın melezleme stratejisinin bir parçası olarak çıkar. Sierz, bu ayı sahnesinin son on yılın en unutulmaz anlarından biri olduğunu söyler ve yazarın ciddi meseleleri yumuşak bir üslûpla ele almadaki başarısının da altını çizerek Neilson'ın ortaya koyduğu türler arası melezlemeyi vurgular.⁵¹⁷

Neilson, psiko-absürd tiyatro biçiminin ona sağladığı avantajla oyunun ilk perdesinde her tür malzemeyi özgürce kullanır. Hayal gücünün peşinden giderek zihnin içinde bir sınırlama olmaksızın serbestçe dolaşır. Karnavalesk bir yapı sunan ilk perde, mizahın sınırlarını zorlar. Dans ve müzikle seyircisine eğlenceli anlar sunar. Öte yandan tüm bu eğlence unsurları oyunun alımlanması noktasında da Reid'in altını çizdiği gibi bir alt metin özelliği sergiler. Reid'e göre ilk perdede sahneyi renklendiren her bir şarkı bir alt metin olarak seyircinin Dissocia konusundaki deneyimini hiper bir etki alanı yaratarak güçlendirir.⁵¹⁸ Çünkü her bir şarkı görünenin altında gizli ve derin anlamların olduğunu ima eder; ancak bunu mizahi ve müzikal bir yolla yapar. Dissocia'nın eğlenceli atmosferine eşlik etmesi için başvurulmuş enstrümental müziklerin, ikinci perdede ise hastane odasının sessizliği ve acımasızlığı ile bütünleştirilerek sunulduğu ve bunun da zıt bir etki yarattığı görülür.

Neilson, *Dissocia*'da İskoç tiyatrolarında görmeye alışkın olunduğu gibi ciddi meseleleri komik bir üslûpla ortaya koyar. *Dissocia* akıl hastalığı, tecavüz ve şiddet gibi

⁵¹⁶ Neilson, *Plays 2*, 242.

⁵¹⁷ Sierz, *Rewriting The Nation*, 198.

⁵¹⁸ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 84.

ciddi ve rahatsız edici meseleleri kara bir mizahla ele alır. Yazar akıl hastalığını, iç gözlem yöntemiyle komiğe, yaratıcı bir hicve ve kelime oyunlarına başvurarak açıklar. Oyunda yer verilen kara mizah zaman zaman seyirciyi güldürmek zaman zaman da sofistike durumlar yaratmak için kullanılır. Öyle ki oyun bir keçi tarafından tecavüze uğrayan bir kadın hakkında yazılmış komik bir bölüme sahip olmakla beraber somurtkan bir kutup ayısı tarafından söylenen dokunaklı bir şarkıya sahiptir ve akıl hastalığına ilişkin şakalar barındırır. Örneğin, Neilson *Dissocia*'da ses efektleri yoluyla ilk perdede sergilenen olayların aslında dış dünya ile bağlantılı olduklarını ve saf bir halde var olmadıklarını iletirken ortaya komik durumlar çıkarır. Lisa, *Dissocia*'ya evinde birden ortaya çıkan bir asansör yardımıyla gider ve asansörde yaşadığı tecrübe akıl hastalığına dair durumu trajikomik bir yolla ima eder:

Otomatik Ses: *Dissocia Elçiliği'ni aradığınız için teşekkürler. Eğer bir komplo rapor etmek istiyorsanız, lütfen 1'e basınız. Eğer siz yokken herkes iyiye, lütfen 2'ye basınız. Eğer zamansal bir rahatsızlığı düzeltmek istiyorsanız, lütfen 3'e basınız. Eğer 4'e basmak istiyorsanız lütfen 5'e basınız.*

(Lisa 3'e basar.)

Otomatik Ses: *Teşekkürler. Zamansal rahatsızlığı doğrulamak istiyorsunuz. Daireniz şimdi bir asansördür. Dissocia'ya inmek için lütfen 9'a basınız.*

Lisa: *Hayatıma dengeyi tekrar getireceğim.*

(Kararlı bir şekilde dokuza basar.

Birden bir vızıltı sesi gelir.

Sahne dışından bir ses:)

Yolcu 1: *Asansörü tutun!*

(Sersemlemiş vaziyetteki Lisa'nın bunun nasıl yapılacağına dair bir fikri yoktur.

Aniden (en azından) dört kişi, küçük bir asansördeymiş gibi onun etrafını sararlar. İşe düzenli gelip giden kişilere benzemektedirler ...)

Otomatik Ses: *Kapı kapanıyor. Asansör aşağı iniyor.*

(Asansör inişe başlar. Tuhaf bir şekilde sesi bir metro treninki gibi gelmektedir).⁵¹⁹

Sahne direktifine göre Lisa gerçekte evinin içinden çıkmış metroda bir asansörün içindedir. Neilson asansörden gelen otomatik ses ise eğlenceli bir şekilde akıl hastalığının düzeyleri ile ilgili seyirciyi bilgilendirir ve Lisa'nın hastalığını doğrular. Çünkü ilk ve ikinci buton akıl hastalığında ileri boyutu yaşayanların, paranoyak ve intihar eğilimli olanların gitmesi gereken yeri; üçüncü buton Lisa gibi rahatsızlığı ilaçlarını düzenli

⁵¹⁹ Neilson, *Plays 2*, 206.

almamasından kaynaklı ve zamanla ilgili olanların gideceği yeri gösterir. Dördüncü buton ise komik bir şekilde beşinci butona basılarak gidileceğinden bir absürtlük yaratır. Sonuç itibariyle hastalığı zamansal bir durum olan ve iyileşme ihtimali olan Lisa, kendisine uygun olan üçüncü butona basarak Dissocia'ya gelir. Neilson bu sahnede akıl hastalığı gibi ciddi bir rahatsızlığı komediye bir araç olarak kullanarak seyircisine aktarır. Lisa'nın hastalığından habersiz seyirci için bu asansör sahnesi fantastik dünyaya gidişten önce kısa ancak eğlenceli bir sahnedir.

Neilson'ın *Dissocia*'da yaptığı metin ve performans melezlemesi metin ve sahneleme bağlamlarında alternatifler üretilmesine izin verir ve seyirciye deneyimleyeceği açık alanlar yaratır. Yazar bu durumu şu ifadeleri ile ortaya koyar:

*Artık eserin yazımı ve yönetilmesi arasında bir ayrım yapamıyorum ve metnin sona erip ışığın ve sesin başladığı alanları keşfetmeye çalışıyorum (...). Tiyatronun gelip geçiciliğini hep sevmişimdir; esnek ve daha etkileşimli olmaktan, doğaçlama yapılabilecek bölümler eklemekten, oyuncular ve seyirci için daha fazla alan bırakmaktan zevk alıyorum.*⁵²⁰

Yazar dekor, ışık ve ses gibi tiyatro araçlarını hiyerarşik bir yapı olmadan esnek bir şekilde kullanarak metnin mutlak otoritesini sarsar. Eleştirmen Diane Gagneret Neilson'ın *Dissocia*'da tiyatronun temsil etme potansiyeline meydan okuduğunun, delilik konusunu ele alma tarzıyla yeni bir tiyatral yaklaşım geliştirdiğinin ve metin ile sahneleme noktasında yenilikçi olup tiyatro için yeni bir alan yarattığının altını çizer.⁵²¹ Gagneret ile benzer düşünceleri paylaşan Reid de Neilson'ın metin ve performans bağlamında yaptığı melezleme ile seyircinin sahneyi izleme ve okuma pratiği yapması noktasında kendi farkındalıklarını öne çıkardığını belirtir.⁵²² Hem Gagneret hem Reid, Neilson'ın tiyatrosundaki metin ve sahne arasındaki karşılıklı etkileşime değinirken aslında yazara çeşitli türler ve performans unsurları üzerinde özgürce çalışma imkânı sunan psiko-absürd tiyatro estetiğini vurgular.

Neilson'ın bir diğer melezlik stratejisi, sinemada kullanılan montaj tekniğini tiyatroya uyarlaması noktasında karşımıza çıkar. Yazar, oyunun iskeletini birbirine tezat iki perdenin birleşimi üzerine kurar. Bu noktada yazarın Sovyet sinema yönetmeni ve

⁵²⁰ Neilson, Akt. A. Sierz, *Modern British Playwriting: The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*, 210.

⁵²¹ Gagneret, "A country called Dissocia": Anthony Neilson's Heterotopian Exploration of Madness.

⁵²² Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 178.

kuramcısı Sergei M. Eisenstein'in (1898-1948) sinemada uyguladığı montaj tekniğini tiyatroya uygulamış olduğu görülür. Lehmann'ın da ifade ettiği gibi montaj tekniği, farklılıkları bir araya getirmesi ve işitsel-görsel boyutu dilsel metin kadar önemli hale getirmesi açısından dikkat çekicidir.⁵²³ Birbirinden farklı kurguları ve zıtlıkları yan yana getirip uyumlu bir bütünlük oluşturmayı sağlayan montaj tekniği, anlam yaratma gücüne sahiptir ve seyirciden zihnini aktif bir şekilde çalıştırarak uyarılar arasında duygusal ve entelektüel bağlantılar kurmasını bekler. Macar sinema kuramcısı Béla Balázs'ın da altını çizdiği gibi iyi bir montajın sahneleri yan yana koymak yanında seyircide düşünce zincirleri başlatması ve ona yön vermesi de gerekir.⁵²⁴ Eisenstein, İngiliz psikolog Edward Bradford Titchener'in 'bir anlamı oluşturmak için en azından iki algının bir araya gelmesi gerekir' önermesinden yola çıkarak montaj tekniğine yeni bir yaklaşım getirir. Sinemada filmin kesilmesi ve ayıklanarak düzenlenmesi anlamına gelen montaj tekniği, Eisenstein'a göre seyircinin zihninde ve hislerinde imgeleri düzenleyerek filmi yorumlamasını ifade eder.⁵²⁵ Neilson da Eisenstein'ın önerdiği şekilde *Dissocia*'da montaj tekniğine başvurur. Buna göre oyunun anlaşılması birbirine zıt iki perdenin bir araya gelmesiyle mümkün kılınır. Yazar, zekice kurguladığı bu melez yapıyla seyircisinden oyunun iletmek istediği mesaja ulaşması için zihnini kullanarak olaylar arasında bağlantılar kurmasını bekler. Yazarın bu tutumu, bir akıl hastasının deneyimlerini yalnızca dışarıdan aktarmakla kalmayıp içsel süreci seyircisine deneyimletmesi, karakterlerin kafasının içindekileri sahneye taşımak için dış gerçekliğe meydan okuması ve sahneyi bir deney alanına dönüştürmesi anlamına gelir.

İki tezat perdenin uyumlu bir birleşimini sunan Neilson, ilk perdeyi akıl sağlığı bozuk Lisa'nın zihnindeki sıçramalara ve çağrışımlara göre ilerletir. İlk perdede herhangi bir mantıksal ve anlatsal tutarlılık yoktur. Lisa'nın aklındaki sapmalardan kaynaklı olarak ortaya çıkan *Dissocia*, bir taraftan şarkıların söylenip dansların edildiği bir eğlence dünyası bir taraftan da şiddetin baş gösterdiği tehlikeli bir dünya olarak resmedilir. Lisa'nın bilinçaltı geçişleri ve dış dünyanın zihninde yaptığı çağrışımlar ile anlam kazanan *Dissocia*, hiyerarşiden ve merkez fikrinden yoksundur. Her şey Lisa'nın ruh

⁵²³ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 93.

⁵²⁴ Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, (Çev. Edith Bone), Dover Publications, London 1952, 122-124.

⁵²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Elif Nuyan, *Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe*, Doktora Tezi, Ankara 2010.

yapısına bağılı olarak ortaya çıkar. Neilson, ilk perdede alaycı bir tavır takınarak seyircisinin akıyla oynar. Akıl hastalığından haberdar olmayan seyirci için, verdiği mantıklı cevapları ve kendinden emin tavırlarıyla Lisa, *Dissocia*'da akılı başında olan tek kişi gibi gözükür. Ancak bu ironik durum, ikinci perdeyle birlikte değişmeye başlar. Çünkü *Dissocia*'yı yaratan kişi, akılı başında olan tek kişi olarak gördüğümüz Lisa'nın kendisidir. Bu noktada Neilson'ın bir tür sanrısız gerçeklik yaratarak üst kabare bir tiyatrallık sunduğu ve seyircinin gerçeklik algısı ile oynadığı söylenebilir. Oyunun gösterge çokluğunun ve azlığının bir çeşit diyalektiğini sunduğunu belirten Reid'in altını çizdiği gibi Lisa gibi oyun da bu noktada birden fazla kimliğe bürünür.⁵²⁶ Bu bağlamda oyunda melezliğin farklılıkları bir çatı altında birleştiren ve çoğulluğu öneren yapısına vurgu yapılır. Çünkü oyunda iki farklı durum birbirini yok etmek yerine birbirini besleyerek çok katmanlı bir yapı oluşturduğu görülür. Oyun, Lisa'nın iç dünyasını sergileyen renkli ve coşkulu ilk perdesi ve yanında soğuk ve acımasız bir gerçeklikle Lisa'nın dış dünyasını sergileyen tekdüze ikinci perdesi ile seyirci için anlamlı bir bütün oluşturur. Nitekim *Dissocia*'yı zekice bulan eleştirmen Lizzie Loveridge, ilk perdenin esprili olduğunun ve ikinci perdenin karakterle birlikte seyirciye bir uyuşukluk dalgası yaydığının; ancak iki tezat perdenin yan yana gelmesiyle oyunun kendi adına konuştuğunun altını çizer.⁵²⁷

Neilson, *Dissocia*'da öznel gerçekliği temsil etmenin yeni bir yolunu bulmuştur. Yazar oyunda iç ve dış gerçeklikleri melezleyip geleneksel gerçekçi anlatı biçimlerini yapıbozuma uğratarak yeni bir tiyatro biçimi sunar.⁵²⁸ Yazar bilinç ile bilinçaltını, gerçek ile hayali, geçmiş ile şimdiyi sentezleyerek gerçeğin sınırlarını genişletir, mutlak gerçeğin olmadığını gösterir. Neilson, topluma uyum sağlayamadıkları için dışlanan akıl hastalarının yalnız kalmalarından ziyade onlara huzur veren haz ve fantezi dünyalarında yaşadıklarının altını çizerek delilik üzerine yerleşik gerçeklik algımızı yapısöküme uğratar. David Hopkins, "kıyım ya da büyüklük çılgınlığına kapılan akıl hastası, kendi iç dünyasına sığınmakla yetinmez, aynı zamanda dış dünyanın bütün olgularını kendi çılgın düşüncesinin çerçevesinde dondurur"⁵²⁹ der. Neilson da *Dissocia*'da akıl hastalığının yol

⁵²⁶ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 84.

⁵²⁷ Lizzie Loveridge, "Dissocia", *A CurtainUp*, Erişim tarihi: 26.10.2018. <http://www.curtainup.com/dissocialond.html>

⁵²⁸ Sierz, *Modern British Playwriting: The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*, 141.

⁵²⁹ David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, (Çev. Suat Kemal Angı), Dost Yayınevi, Ankara 2006, 38.

açtığı sapmalarla ulaşılır bir dünya yaratır, diyalektik karşıtlıkları bir araya getirip günlük yaşamın sıradan deneyimini dönüşüme uğratır.

Dissocia'da Lisa'nın özneliği normal-anormal ayrımlarına meydan okunarak, gerçek-fantastik evren arası geçişlere yer verilerek ve ortaya tiyatral yönü güçlü bir yapı çıkarılarak ortaya konur. Yazar, Lisa üzerinden normal-anormal olanın sınırlarını bulanıklaştırıp akıl hastası olarak ötekileştirilen insanlara yönelik önyargıları sorgulamaya açar. Bireyler arasında normal-anormal şeklinde yapılan ayrımların kurgusal olduğuna inanan Neilson, *Dissocia*'da sınırların geçişken olduğunu gözler önüne serer. İlk perdede akıl hastası bir kadının renkli dünyasını seyirciyi de onun bir parçası yaparak aktaran ve ikinci perdede bu renkli dünyanın bir akıl sapması sonucu yaratıldığını gösteren Neilson ister normal ister anormal olarak kabul edilsin her insanın zihninde koca bir dünya olduğu fikrini gösterir. Yazar yarattığı zıt iki perdeyle gerçekte normalin ne olduğunun bilinmediğini, daha doğrusu normalin bir sınırının olmadığını vurgular. Ona göre, davranışların normal ya da anormal olarak görülmesi düşüncelerin eyleme dökülmesiyle alakalıdır. Normal kabul edilen insanların bile aklından her an saçma ya da tuhaf düşünceler geçebilmektedir. Bu noktada yazar düşünceleri eyleme dökme hususunda belirleyici olanın kişinin kendisi olduğunun altını çizer.⁵³⁰ Neilson *Dissocia*'da “halüsinasyonlu bir gerçekçilik”⁵³¹ ile Lisa'nın kafasından geçen her türlü duygu ve düşünceyi herhangi bir kısıtlamaya yer bırakmadan sunar ve bunu yaparken de dış dünyanın zorluklarından ve acımasız gerçeklerinden kaçmak isteyenlerin zayıflıklarını ve kırılganlıklarını yansıtır. Yazar birbirine zıt iki perdeyle “çöküşün kenarında olan; fanteziyi bir rahatlık, sefaletten kurtulma olarak kullanan bir akıl”⁵³² tarafından yönetilen bir kadının bölünmüş kişiliğini yansıtır.

Neilson *Dissocia*'nın ilk perdesinde aynı zamanda metinlerarasılık yoluyla melezlik sağlar. Metinlerarasılık yazılan her eserin kendisinden önce var olan metinlerden beslendiği, bundan dolayı da etkilenmeye açık olduğu, saf olmadığı anlamına gelir. Metinlerarasılık sayesinde başka metinlerle biçimsel ve anlamsal ilişkiler kurularak çok seslilik ve çok anlamlılık elde edilir. *Dissocia* da Lewis Carroll takma adıyla bilinen İngiliz

⁵³⁰ Neilson, Akt. B. Logan, “Everyday Madness”.

⁵³¹ Maxie Szalwinski, “Dissocia”, *Metro*, 3 April 2004, Erişim tarihi: 09.09.2019. <http://docplayer.net/77768070-The-wonderful-world-of-dissocia.html>

⁵³² Carl Macdougall, Akt. G. Cassidy, *Psychological Liminality in Anthony Neilson's The Wonderful World of Dissocia*, 57.

yazar Charles Ludwidge Dogson'un 1865 yılında yazdığı fantastik eseri *Alice Harikalar Diyarında* eserinden izler taşır.⁵³³ Neilson oyunun başlığının seçiminde *Alice Harikalar Diyarında* eserine gönderme yapar. Oyunun başlığı Lisa'nın hem dış dünyası hem de iç dünyası arasında bağlantılar kurmamıza olanak verir. Dissocia, Alice'in Harikalar Diyarı gibi eğlenceli ve tehlikelerle dolu bir yerdir. Neilson, bu durumu "eğer *Alice Harikalar Diyarında*'yı sevdiyseniz, ama içinde yeterince seks ve şiddet yoksa *Dissocia* sizin için bir gösteridir"⁵³⁴ sözleriyle açığa vurur. Alice'in Harikalar Diyarı gibi hayali bir yere fantastik bir yolculuk yapan Lisa, Dissocia'da eğlenceli vakit geçirse de dış gerçeklik boyutunda hastalığından dolayı acı çekmektedir. Fisher'ın ifade ettiği gibi fantastik dünyasında Lisa, yaşadığı "manik depresyonun iyi ve kötü zamanlarından acı çeken ve zevk alan bir kadın"⁵³⁵ olarak var olur. Dissocia, Harikalar Diyarı'ndaki gibi akıl almaz ve olağanüstü durumlarla Lisa'yı şaşırtır. Gerçek dünyamızdaki mantığın bir anlam ifade etmediği bu hayal dünyasında Lisa, Alice gibi hayvanlarla konuşabilmektedir. Lisa ile konuşan ve hatta ona kötülük yapmaya çalışan Keçi adlı karakter *Alice Harikalar Diyarındaki* Çılgın Şapkacı Mart Hare karakterini hatırlatır. O da Mart Hare gibi kurnaz ve çıkarıcıdır. Ayrıca oyunun başlığında yer alan dissocia kelimesi çoklu kişilik bozukluğundan acı çeken Lisa'nın İngilizcesi 'dissociative identity disorder'⁵³⁶ olan hastalığına da gönderme yapar. Dissocia bu bağlamda sosyal olmayan anlamına gelen 'dissocial', çözülmek anlamına gelen 'dissociate', dağılmak, ayrılmak anlamlarına gelen 'dissociation' gibi kavramların bütün anlamlarını içerir biçimde genişler.⁵³⁷

Dissocia, 1900 yılında yayımlanan Amerikalı yazar Lyman Frank Baum'un *Oz Büyücüsü* eserinden de izler taşır.⁵³⁸ Lisa, kayıp saatini bulmak için *Oz Büyücüsü*'ndeki Dorothy gibi tehlikeli bir yolculuğa çıkar. Dorothy gibi bu yolculuk boyunca hem iyi hem de kötü kişilerle karşılaşır. Kimi zaman karşılaştığı iyi kişilerle eğlenceli zamanlar

⁵³³ Dünya çocuk edebiyatının en tanınmış klâsiklerinden biri olarak bilinen *Alice Harikalar Diyarında*, Viktorya dönemi İngiltere'sinin politik ve dini çekişmelerini hicveder.

⁵³⁴ Neilson, "Dissocia", Erişim tarihi: 26.10.2018. <https://www.bloomsbury.com/us/the-wonderful-world-of-dissocia-9781472508027/>

⁵³⁵ M. Fisher, "Dissocia".

⁵³⁶ DSM'nin yayınlanmış beşinci baskısında çoklu kişilik bölünmesi şöyle ifade edilir: "Bölünme bilincin, kimliğin veya motor davranışın bazı yönlerinin ani bir şekilde kesintiye uğraması olarak görülür; bilincin hafıza fonksiyonu genellikle değiştirilir; kişisel kimlik hem birden fazla kişilik hem de duyarsızlaşmada bozulur ve hem kimlik hem de motor davranışlar bozulur." (Ayrıca bkz., Vito Zepinic, *The Self and Complex Trauma*, Xlibris Corporation, USA 2002, 206.)

⁵³⁷ Karadağ, "Anthony Neilson: The Wonderful World of Dissocia ve Kimlik Bunalımı", 204-205.

⁵³⁸ Amerikan edebiyatının ilk masalı olarak görülen *Oz Büyücüsü*, 1890'ların Amerika'sındaki ekonomik, politik ve toplumsal durumu sembolik bir dille anlatır.

geçirirken kimi zaman da kötü kişilerin kötülükleri yüzünden tehlikeler atlatır. Lisa, Dorothy gibi çevresinde ona kötülük etmeye çalışanlara karşı hep iyi niyetli olmaktan ve onları mutlu etmek için uğraşmaktan vazgeçmez. Örneğin, ona tecavüz etmeye yeltenen Keçi'ye bile iyilikle yaklaşır. Lisa'nın Dissocia'ya girişi sırasında Dissocia sakinleri tarafından Lisa için söylenen tören şarkısı, *Oz Büyücüsü*'nde söylenen 'The Merry Old Land of Oz' başlıklı şarkıya benzer. Bir diğer husus da Lisa kayıp bir saatini bulması için gitmesi gereken Kayıp Eşya Bürosu'na *Oz Büyücüsü*'nde olduğu gibi "Güneşi takip et. Yabancılarla konuşma"⁵³⁹ şeklindeki yönlendirmeye gider. Neilson, *Dissocia*'da doğrudan alıntılar ve benzetmeler yoluyla açık veya örtülü bir şekilde *Alice Harikalar Diyarında* ve *Oz Büyücüsü* eserlerine referanslarda bulunur. Metinlerarasılık yoluyla parçalı ve çok katmanlı bir yapı sergileyen yazar, okurdan kişisel birikim ve çabasıyla sunduğu ipuçlarını birleştirip bütünü tamamlamasını, hâlihazırda var olan eser ile kendi eseri arasına bağlantılar kurup çıkarımlarda bulunmasını ve kendi anlamını üretmesini bekler. Bu tutumuyla yazar, Roland Barthes'ın metinlerarasılığın yazarın ölümü ve okuyucunun doğumu olduğu⁵⁴⁰ düşüncesini ortaya koyar. Bu noktada seyirci edilgen bir konumdan etken bir konuma yükseltilir. Yazar, metinlerarasılık yoluyla eserler arasında bağlantılar kurarken geleneksel zaman ve mekân unsurlarını da aşar. Başka eserleri ekleyerek, üst üste getirerek veya doğrudan alıntılar yaparak, *Dissocia*'da çoğul bir uzam ve çoksesli bir alan yaratıp çok katmanlı bir yapı elde eder.

Neilson, *Dissocia*'da gerçeküstü, anti-realist ve absürd yollara başvurarak insan zihninin geçirgen sınırlarını sahneye taşır. Yazar, ciddi tiyatrodaki yapılmaması gerekenin *Dissocia*'daki gibi uçan arabalara sahip olunması ve tiyatronun gösteri yönünün zenginleştirilmesi olduğunu belirtirken tiyatronun melez yapısını vurgular.⁵⁴¹ Oyunun sonunu da Lisa'nın kafasında hala "rengin ve ışığın dünyası"⁵⁴² olan *Dissocia*'nın var olduğunu göstererek bitirir ki bu son hem Lisa hem de tiyatro için gelecek adına hayal gücünün umut vaat ettiğini vurgular. Söz konusu son şöyledir:

Gece. Lisa uyumaktadır. Huzurlu görünür. Kollarında küçük bir kutup ayısı tutar.

⁵³⁹ Neilson, *Plays 2*, 228.

⁵⁴⁰ Roland Barthes, "The Death of the Author", *Modern Criticism and Theory: A Reader*, (Çev. Stephen Heath), Longman, Londra & New York 1988, 172.

⁵⁴¹ Neilson, "Foreword".

⁵⁴² Bill Dunlop, "The Wonderful World of Dissocia", *Edinburgh Guide*, 8 June 2007, Erişim tarihi: 09.09.2019. <https://www.edinburghguide.com/reviews/theatre/thewonderfulworldofdissocia-146>

Sonunda müziği duyarız.

Renkli ışıklar yüzünde, başının etrafında oynar.

Dissocia kafasında hapsolmuş bir şekilde hala yaşamaktadır.

Krallığına geri döneceğinden hiç şüphe yoktur.

Müzik biter.

Işık söner.⁵⁴³

Oyun sonunda Lisa, onu akıl hastanesinde ziyarete gelen sevgilisi Vince'in getirdiği oyuncak ayıya sarılmış bir vaziyettedir. Oyuncak ayının varlığı Dissocia'da onu sakinleştirmeye çalışan Oyuncak Ayı karakterini hatırlatır ve böylelikle Lisa'nın aklının bir köşesinde Dissocia'nın var olduğuna işaret edilir. Vince'e, kafasında yarattığı dünyanın onu cezbeden tarafını siren benzetmesi yaparak açıklayan⁵⁴⁴ Lisa, bu benzetmede olduğu gibi sirenlerin büyüsüne kapılan denizciler gibidir. Dissocia'nın büyüsüne kapılmıştır ve bu büyü'nün gücü oyunun sonunda ortaya konur.

Sonuç itibarıyla Neilson, kendine özgü bir estetik yakaladığı *Dissocia*'da akıl hastalığı gibi ciddi bir konuyu yarattığı birbirine zıt iki perdeyle kara mizaha yer vererek ele alır. Yazar oyunun ilk perdesini fantastik tür üzerine kurar ve fantastiği komik, trajik ve absürt unsurlarla yan yana getirerek eğlendirici bir unsur olarak kullanır. Seyircisini ilk perdede garip imgelerin, hayali karakterlerin, konuşan hayvanların, uçan arabaların, hatıraların, çağrışımların, korkuların ve şiddetin olduğu bir rüya alemine davet ederek ona korku dolu ve eğlenceli anlar yaşatır. İlk perdede karakterlerine bolca şarkılar söyletip danslar ettirir. Lisa'nın verdiği enerjiyle var olabilen Dissocia'nın büyüyle renkli bir gösteri sunar. İkinci perdede ise seyirci fiziksel dünyanın sınırları içerisinde Lisa'nın acımasız yaşam gerçeğiyle yüzleşir ve ona dışarıdan bir gözle bakma fırsatı bulur. Yazar oyunda çoğulcu bir gerçeklik algısı yaratır. Kimliğin yapay olduğunu, belirlenmiş bir şey olmayıp inşa edildiğini vurgular.

3.3.3. *Realism* (2006): Hiçbir Şeyin Tiyatrosu

Uluslararası Edinburgh Festivali'nin programı kapsamında ve Ulusal İskoç Tiyatrosu'nun katkılarıyla 2006 yılında Royal Lyceum Tiyatrosu'nda sahnelenen *Realism*, Neilson'ın iş birlikçi çalışma anlayışıyla ürettiği bir diğer psiko-absürd

⁵⁴³ Neilson, *Plays 2*, 285.

⁵⁴⁴ Neilson, *Plays 2*, 284.

oyunudur. *Realism*, *Dissocia*'da olduğu gibi ana karakterin kafasının içinden geçenleri bir dizi tiyatral yönetime başvurarak sahneye taşır. *Dissocia*'dan farklı olarak *Realism*'de ana karakter, sağlıklı bir zihin yapısına sahip Stuart McQuarrie adlı bir erkektir. Neilson bir tatil gününü hiçbir şey yapmadan evde geçirmeye karar veren Stuart'ın en derin korkularını, arzularını, hayal kırıklıklarını, kayıplarını ve özlemlerini yedi oyuncu vasıtasıyla sahneler ve ortaya “fantezi, anı, gerçeklik ve müzikal interlüdün kasten şaşırtan bir karışımı”nı⁵⁴⁵ çıkarır.

Dissocia'da olduğu gibi *Realism*'de de gerçek ve gerçeküstü unsurlar melezlenir. Bellek, fantezi, kâbus ve gerçeklik düzlemleri arasındaki sınırların bulanıklaştırılıp melez bir yapının elde edildiği oyunu eleştirmen Howard Lexton, “olağanın ve gerçeküstünün tuhaf bir karışımı”⁵⁴⁶ olarak nitelendirir. İki perdeden oluşan ve oyunun gerçek-gerçeküstü harmanlaması olduğunun bir göstergesi olarak ara verilmeden sahnelenen oyunda gerçekler ve hayaller ayırt edilmesi zor bir biçimde iç içe geçirilirken melezliğin eşiklik özelliği öne çıkarılır. Neilson oyun boyunca seyirci için neyin gerçek neyin hayal olduğuna dair ne yeterli bir bilgilendirme sunar, ne anlaşılabilir bir dönüm noktasına yer verir, ne de bir çözüm ortaya koyar. Oyunun geneline hiyerarşiden yoksun, sınırları bulanık bir yapı hâkimdir. Stuart, sıradan bir Cumartesi gününü iç çamaşırlarıyla evinde dinlenerek ve günlük ihtiyaçlarını karşılayarak geçirmektedir. Yanında yalnızca Galloway isimli kedisi bulunan Stuart'ın evi bir anda aklında yarattığı hayali karakterlerle dolar. Dış gerçeklik boyutunda tüm gününü; televizyon izlemek, tuvalete gitmek, yemek yemek, kedisini beslemek, mastürbasyon yapmak, çay yapmak, şarkı söylemek, tost yaparken elektriğe çarpılmak, vücudundaki doğum lekesini ve sonra tüm vücudunu aynada kontrol etmek, tavşan taklidi yapmak, haberleri izlemek, bir kâse mısır gevreği almak, ayrıldığı sevgilisi Angie'ye söyleyeceklerini önceden prova etmek, posta kutusunu açmak, dans etmek, şarkı söylemek, kıyafetlerini yıkamak, telefon satıcısının telefonuna cevap vermek ve yatmak gibi birtakım fiziksel, cinsel ve bilişsel ihtiyaçlarını kapsayan basit eylemlerle geçiren bu adamın renkli ve karmaşık iç dünyası sahnede bir anda beliren hayali karakterlerle temsil edilir. Sevgilisinden ayrılmış olmasının yarattığı depresif ruh haliyle Stuart, tüm gün bir yandan hayatının günlük ritmine ayak uydurmaya

⁵⁴⁵ T. Reid, “Post-Devolutionary Drama”, *The Edinburgh Companion To Scottish Drama*, (Ed. Ian Brown), Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, 198.

⁵⁴⁶ Howard Loxton, “Realism”, *British Theatre Guide*, 2011, Erişim tarihi: 25.10.2018. <http://www.britishtheatreinfo.com/reviews/realismsoho-rev>

çalışır bir yandan da yaşamın anlamını sorgular. Eleştirmen Paul Fisher’ın da belirttiği gibi görünürde günü yemek yemek, uyumak ve televizyon seyretmek gibi basit eylemlerde bulunarak geçiren bir karakter ile ilgili olan oyunda derine inildiğinde ortaya Freudçuları haftalarca meşgul edebilecek gerçeküstü bir fantezi çıkar.⁵⁴⁷ Hayatın sıradan ve acımasız temposu ile hayalleri arasında sıkışıp kalan Stuart’ın kafasından geçirdikleri, yaşadığı çelişkiler, iç çatışmaları, hayalleri, fantezileri, pişmanlıkları ve özlemleri sahne gerçekliğinin sınırları zorlanarak melezlemelerle seyirciye aktarılır.

Stuart’ın uyku ile uyanıklık arasında geçen bir günü dış gerçeklik boyutunda eylemsizlik ve pasiflik ile sonuçlanmış olsa da iç gerçeklik boyutunda sahnede aniden hayali karakterlerin ortaya çıkışıyla kimi zaman eğlendirici kimi zaman düşündürücü bir manzara sunar. Sahnede Stuart’a ev arkadaşı Paul, çocukluk arkadaşı Mullet, eski sevgilileri Angie ve Laura, ölmüş anne ve babası, Bağımsız bir Politikacı, Görgü Tanığı, Sunucu, Sağcı Politikacı, Uzman, Simon ve Solcu Politikacı gibi hayali karakterler eşlik eder.⁵⁴⁸ Bu hayali karakterler, Stuart’ın sıradan bir gününde kafasında yaşadığı karmaşıklığı, dış dünyasında ne kadar yalnız olduğunu, ne geçmişinden kaçabildiğini ne de sosyal ve politik olaylara duyarsız kalabildiğini gösterir. Neilson, *Realism*’de de somut gerçekliğin sınırlarını yıkar ve görünen gerçeğin ötesindeki gerçeklik alanlarını keşfeder. Yazar bilinç ile algılanan tek bir gerçekliğin olmadığını ve gerçekliğin sınırsız, mekânsız ve kuralsız olduğunu bilinç ve bilinçaltı arasındaki sınırları bulanıklaştırıp eşikte bir uzam yaratarak ortaya koyar. Bu soyut gerçeklik uzamında Stuart’ın bilinçaltında baskılanmış duygu, düşünce ve sırları tiyatral bir dil ve performans ile ortaya konulur. Eleştirmen Mirriam Gillinson’ın ifade ettiği gibi “yalnızca tiyatroda çalışabilecek”⁵⁴⁹ bu oyunda gerçek ve gerçeküstünün melezlenmesi, gerçeklerimiz ve hayallerimiz arasında keskin

⁵⁴⁷ P. Fisher, “Realism”.

⁵⁴⁸ *Realism*’de oyuncular birden fazla rol üstlenir. Stuart’ın babası, Neilson’ın oyuncu babası rolünü Sandy Neilson üstlenir. Sandy Neilson ayrıca Uzman ve Simon karakterlerine de hayat verir. Stuart’ın eski sevgililerinden Angie karakterine hayat veren oyuncu ayrıca Sunucu ve Görgü Tanığı rollerini üstlenmişken; bir diğer eski sevgili Laura rolüne hayat veren oyuncu Sağcı Politikacı rolünü üstlenir. Anne rolünü oynayan Matthew Pidgeon ise Solcu Politikacı’yı oynar. Oyunda yer verilen dansçı rollerini ise Paul, Baba ve Mullet oynar.

⁵⁴⁹ Mirriam Gillinson, “Man-size cats threesomes and talking washing machines”, 21 June 2011, Erişim tarihi: 25.10.2018.
http://www.culturewars.org.uk/index.php/site/article/mansize_cats_toilet_threesomes_and_talking_washing_machines/

sınırların olmadığını, aslında bu iki düzeyin birbirlerine ne kadar yakın olduğunu bize gösterir.⁵⁵⁰

Oyunun geneline rüya benzeri bir atmosfer hâkimdir ve bu atmosfer içinde, dış dünyasında pasif olan Stuart'ın eylem kapasitesine sahip olan ve pişmanlıklar, özlemler, anılar ve fanteziler ile dolu zihni bilinç akışı tekniğine başvurularak temsil edilir. Bir bakıma Stuart'a oyun boyunca hayatının önemli dönüm noktalarını tekrar yaşama fırsatı verilir ya da önemli işler başarması için şans tanınır. Oyun Sierz'e göre, "iç uzamın gerçeküstü bir keşfi"dir⁵⁵¹. Oyun için seçilen başlığa dikkat çeken eleştirmen John Peter bu başlığın somut gerçekçilikten daha fazlasını anlattığının ve gerçekçiliği yaşandığı gibi değil de hissedildiği gibi yansıttığının altını çizirken oyunun rüya benzeri yapısını da "Salvador Dali bir oyun yazmış olsaydı, muhtemelen *Realism*'e benzeyen esrarengiz, absürt, neden-sonuç ilişkisinin zayıf olduğu bir oyun yazardı"⁵⁵² şeklindeki yorumuyla ifade eder. Rüya benzeri yapısıyla doğrusal bir zaman takip etmeyen *Realism*, biçim ve içeriğin uyumlu bir birleşimini sunar.⁵⁵³ Tüm gün günlük ihtiyaçlarını karşılamaktan başka ciddi bir şey yapmayan Stuart, sahnede sevdiği kişilerin hayaliyle karşılaşır; geçmişinden gelen renkli anılarla buluşur; derin korkuları, arzuları ve ölümü ile yüzleşir ve tüm hayali karşılaşmalar gündelik çatışmalara doğru kayar.

Gerçek ve gerçeküstü zaman ve uzamın birlikteliği nedeniyle tutarlı bir olay örgüsü ve eylem birliği sunmayan *Realism*, Reid'in belirttiği üzere "kasıtlı olarak gerçeklik, hafıza, hayal ve fantezi arasındaki sınırları seyircilerin kafalarını karıştıracak ve böylelikle onları yorumlayıcı özneler olarak kendi bilinçlerine ulaştıracak şekilde bulanıklaştırır"⁵⁵⁴. Neilson seyirciden sergilenen belirsizliği/muğlaklığı aktif bir hayal gücü ile yorumlamasını, kuracağı bağlantılarla anlamlandırmasını ister ve bu noktada seyirci eylemin odağına yerleştirilmiş olur. Yazar, Notlar bölümüne eklediği açıklamayla da bu durumu ortaya koyar:

'Kırılmalar', sahnelerin başlangıcında köşeli parantez içinde sunulur. Bunlar, oyunun 'gerçek' zaman çizgisinde fiili olarak neler olduğunu açıklar. Onları kendim için yazdım; yalnızca dikkatinize sunuyorum. Onları okumayıp gösteriyi izleyenlerin

⁵⁵⁰ Gillinson, "Man-size cats threesomes and talking washing machines".

⁵⁵¹ Sierz, "Realism", *Soho Theatre*, 15th June 2011 <http://www.sierz.co.uk/reviews/realism-soho-theatre/>, (Erişim Tarihi: 25.10.2018).

⁵⁵² John Peter, "Battling with Elements", *Sunday Times*, 20 August 2006.

⁵⁵³ Neilson, Akt. C. Smith, "What's Anthony Neilson on?".

⁵⁵⁴ Reid, "The Deformities of The Frame: The Theatre of Anthony Neilson", *Contemporary Theatre Review*, 17(4), 487-498, 2007, 489-490.

*yaptığı gibi belirsiz bir karışıklık duygusu içinde deneyimlemeyi tercih edebilirsiniz.*⁵⁵⁵

Realism'de parantez içinde verilen açıklamalar oyunun gerçek zaman boyutunda nasıl ilerlediğini bize gösterirken gerçek ve gerçeküstü melezlemesinin altını çizer. İlgili notları görmeyen ve sahnede sadece temsili görebilen seyirci için temsil belirsizliklerle birlikte bir kafa karışıklığı duygusu yaratır. Oyunun dış gerçeklik boyutunda sıradanlığını ve durağanlığını vurgulayan parantez içi ifadeler iç gerçeklik boyutundaysa durumların bir o kadar renkli ve karmaşık olduğunu bize ima eder. Harpin'e göre de parantez içi açıklamalar gerçeklik hususunda yanıltıcı, şaşırtıcı bir etki yaratıp seyirciyi ben, öteki ve dünya arasında bir sorgulama yapmaya yöneltir.⁵⁵⁶ Sonuç olarak seyirci dış dünya ve iç dünya arasında iç içe geçen sahnelerle yaratılan kafa karışıklığının beraberinde, eşikte bir uzamda serbestçe dolaşan Stuart'ın yaşadıklarını görme veyahut deneyimleme fırsatı elde eder.

Neilson oyunun temelini gerçek-gerçeküstü melezlemesine oturttuğuna dair bir diğer ipucuna Notlar bölümünde telefon konuşmasıyla ilgili yaptığı açıklamada yer verir. Oyunun girişinde ev arkadaşı Paul, Stuart'ı futbol oynamaya davet etmek için arar; ancak Stuart bu teklifi geri çevirir. İkili arasındaki telefon görüşmesi bir anda Paul'un sahnede belirmesiyle belirsiz bir hal alır.⁵⁵⁷ Bu durum, oyunun girişinde neyin hayal neyin gerçek olduğuna dair yaratılan ilk kafa karışıklığıdır. Yazar, Notlar bölümünde bu durumu “*Realism* perdelere bölünmüş olsa da arasız sunulmalıdır. Unutmayın ki oyun sırasında birkaç telefon konuşması vardır, sahne üzerinde telefonun varlığına (ya da temsiline) katiyen yer verilmemelidir”⁵⁵⁸ şeklindeki açıklamasıyla açıklığa kavuşturur. Yazar ayrıca oyunun girişinde Stuart'ın Paul ile yaptığı konuşmada oyuncuların göz temasından kaçınması gerektiği şeklinde bir not düşerek⁵⁵⁹ girişten itibaren karakterleri gerçek ve hayal arasında bir yerlerde konumlandığını gösterir.

Neilson, oyunun bilinç-bilinçaltı arasında eşikte bir bölgede geçtiğini göstermek amacıyla ilk prodüksiyonda Stuart'ın evini kumlarla kaplar. Neilson “bir derin

⁵⁵⁵ Neilson, *Plays 2*, 291.

⁵⁵⁶ Harpin, “Dirty Realism”, 180.

⁵⁵⁷ Neilson, *Plays 2*, 293-296.

⁵⁵⁸ Neilson, *Plays 2*, 290.

⁵⁵⁹ Neilson, *Plays 2*, 293.

kaygı, suçluluk, güvensizlik ve yalnızlık yeri”⁵⁶⁰ olan evi Notlar bölümünde şöyle tanımlar:

Sıradan bir evin tüm unsurları mevcuttu. Sahne önünden arkasına doğru bir kanepa, çalışma yüzeyli bir dolap, bir çamaşır makinesi, bir tuvalet, bir yatak, bir yemek masasıyla sandalyeler, bir koltuk, vb. mevcuttu. (Hem dik gelen hem de asılı duran) pek çok kullanışlı ışık dekorun etrafında ayrıca düzenlenmişti.

Ancak sahnenin kendisi, birkaç ton beyazımsı kumla kaplanmıştı. Öncesinde belirtilen tüm mobilyalar, değişen derecelerde (ve değişen açılarda) kumun içine ‘batırılmış’ görünsün diye kapatılmıştı. Televizyon neredeyse tamamen altta kalmış gibi gözükecek, kanepa için ışık kaynağı olarak kullanmaya yeterli alana izin verecek şekilde sahnenin hemen ön tarafına yerleştirilmiştir.⁵⁶¹

Verilen açıklamadan da anlaşıldığı üzere Stuart’ın çamaşır makinesi, tuvalet, buzdolabı ve mikrodalga fırın gibi modern ev eşyalarını barındıran evi, sıradan bir evdir; ancak eşyalar kumlar arasında kalmıştır. Evin kumlarla kaplı bu temsili, Stuart’ın zihninde zamanın bir kum saati gibi akmakta ve düşüncelerinin kontrolsüzce ilerlemekte olduğunu açığa vurur. Reid evdeki bu karışıklığın Stuart’ın zihnindeki karışıklığı ve bozulmayı ortaya koyduğunun altını çizerken⁵⁶², Sarah Grochala ise bu temsille Stuart’ın zihninin renklerle dolu olup düşüncelerin serbestçe aktığının vurgulandığının altını çizer.⁵⁶³ Eşyaların kuma yarı gömülü hali, bilinç ve bilinçaltı dünyasının sembolik bir temsildir ve kumlarla kaplı evinde Stuart’ın bilinçaltının gizli dünyasının kapıları seyirciye açılmıştır.

Stuart’ın evinde ortaya çıkan hayali karakterler, *Dissocia*’da olduğu gibi bilinçaltının sembolik birer ifadesidirler ve dış dünyasında pasif olup iç dünyasında aktif olan Stuart’ın bilinç-bilinçaltı çatışmasını ortaya koyarlar. Bu bağlamda Freud’un tanımladığı id-süperego çatışması öne çıkar. Freud insan zihnini bir buzdağına benzetir; gizemli bilinçaltı bölümü büyük ve saklı yapısıyla buzdağının görünmeyen kısmı gibidir.⁵⁶⁴ Ona göre zihin id, ego ve süperego olmak üzere üç bölgeye ayrılır. İd insanın biyolojik ihtiyaçlarına, bireysel arzularına ve ilkel dürtülerine karşılık gelir. Bireyin hayatını devam ettirebilmesi için ihtiyaç duyduğu gıda, su ve barınak gibi ihtiyaçları ve

⁵⁶⁰ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 294.

⁵⁶¹ Neilson, *Plays 2*, 290-291.

⁵⁶² Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 291.

⁵⁶³ Sarah Louise Grochala, *Seriousness, Structure and the Dramaturgy of Social Life: The Politics of Dramatic Structure in Contemporary British Playwriting 1997-2011*, Queen Mary University of London, Doktora Tezi, 2011, 303-304-305.

⁵⁶⁴ S. Freud, *Rüya Yorumları 1*, (Çev. Akın Kanat), İlya. İzmir 2006, 20.

türünün devamlılığını sağlamak için gerekli olan cinsellik gibi cinsel dürtüleri id ile alakalıdır veya id tarafından şekillenir. Freud'un alt benlik olarak isimlendirdiği id insanda doğuştan var olan, haz ilkesine göre hareket eden ve doyurulması gereken dürtüleri ifade eder. Toplumsal ihtiyaçlar, etik değerler ve vicdan gibi unsurlar ise süperegö ile ilişkilidir. Freud'un ön bilinç veya üst benlik olarak değerlendirdiği süperegö, sonradan kazanılan değerler olmakla birlikte bireyden uyması beklenen toplumsal yasaları ortaya koyar. Freud'un bilinç veya benlik olarak nitelendirdiği ego ise id ve süperegö arasında arabuluculuk yapan dengeleyici bir katmandır. Ego, serbest kalmaya ve tatmin edilmeye ihtiyaç duyan ilkel dürtüler ile toplumsal olarak kabul edilen değer yargıları arasında bir uyum yaratmaya, bir denge sağlamaya çalışır. İçsel dürtüler bilinç düzeyine yükselmeden önce egonun disiplininden geçer. Freud'a göre, ego "şahlanmış bir at üzerindeki şövalye gibidir. İd ile süperegönün isteklerini uzlaştırmaya çalışan hakemdir"⁵⁶⁵. Bir diğer ifadeyle ego bireyin zevk ve haz temelli ilkel isteklerini gerçeklik ile tanıştırap dış dünyanın kuralları ile uyumlu bir şekilde ortaya çıkarmaya çalışır. Ego ilkel güdülerini kimi zaman erteler, kimi zaman bastırır, kimi zaman da değiştirir. Bir nevi süperegönün gereksinimlerini yerine getirmeye çalışır. Bu katmanların birinin diğerine üstünlüğü ise kişilik tiplerinin oluşmasını sağlar.⁵⁶⁶ Neilson da *Realism*'de id-süperegö arasındaki çatışmayı Stuart'ın bilinç-bilinçaltı çatışmasının gerçekleştiği eşikte bir uzam olan evinde karşı karşıya geldiği hayali karakterler üzerinden aktarır. Sahnede ilkel dürtülerine göre hareket eden Stuart'ın egosu, id ve süperegö arasında orta bir yol bulamaz ve idin istekleri herhangi bir sansüre uğramadan sahnede ortaya dökülür. Freud'un belirttiği gibi "ifade edilmemiş duygular asla ölmez; sadece diri diri gömülür ve sonradan korkunç şekilde tezahür ederler."⁵⁶⁷ Stuart'ın da ifade edemediği, bastırdığı duygular, hisleri, istekleri, fantezileri, kısaca bilinçaltına ait her şey sahnede yarattığı hayali karakterlerle bir bir açığa çıkar.

Stuart'ın id-süperegö çatışmasında çocukluk arkadaşı Mullet çatışmanın id tarafında yer alır. Mullet, giyimi ve görüntüsüyle yetmişlerde yaşayan bir çocuk izlenimi verir; hiperaktifliği, şımarıklığı ve iticiliği rahatsız edicidir. Stuart'ı ezik ve adi biri olarak

⁵⁶⁵ S. Freud, Akt. Celaleddin Vatandaş, *Modern Çöküş, İnsanın Modern Halleri*, Açılım Kitap, İstanbul 2015, 96.

⁵⁶⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., S. Freud, *Ego and Id*, 11-37.

⁵⁶⁷ S. Freud, *Mutlu Olma İhtimalimiz*, (Çev. Mustafa Fırat), Zeplin Kitap, İstanbul 2019, 72.

görüp ona karşı aşağılayıcı ifadeler kullanan⁵⁶⁸ Mullet, Stuart'ın çocukluğunda hissettiği ezilmişlik, bayağılık gibi duyguları açığa vurur. Stuart'ı ilkel dürtülerine uyarak bir çocuk gibi hareket etmeye yönlendirip gülünçleştirir. Eleştirmen Matthew Pidgeon Mullet'i "Stuart'ın içindeki derinden ve güçlü bir şekilde hayal kırıklığına uğramış bir çocuk versiyonu, bir tür ergen öteki-beni"⁵⁶⁹ olarak tanımlar. Sahnede bir yetişkin tarafından canlandırılarak çocuk-yetişkin arasındaki sınırları altüst eden Mullet, Stuart'ın bir tavşan gibi aşağı yukarı zıplayıp havuç yemesini sağlarken onu çocukluğuna götürür ve böylece onu bir yetişkinin uyması beklenen kurallardan kurtarır.⁵⁷⁰ Mullet, Stuart'ı bir çocuk gibi neşelendirip tüm kurallardan sıyrırken aynı zamanda da korkularını ortaya çıkarır. Örneğin, omzundaki doğum lekesini sürekli kaşınmasından dolayı kanser olduğuna inandırarak, ona "lanet olası Kylie'nin kanseri var- ne kadar genç olduğuna bak! Bu kadar parası olan ve böyle bir kığa sahip biri kansere yakalanabiliyorsa senin yakalanmayacağını mı düşünüyorsun?"⁵⁷¹ diyerek onun endişeye kapılmasına neden olur. Stuart'ın çocukluğunu veya geçmişini şimdiye taşıyan, bilinçaltındaki çocukluğuna dair özlemlerini gözler önüne seren ve onu kuralların boyunduruğundan kurtaran Mullet, bu noktada Stuart'ın bilinçaltının karanlık bölgesindeki korkusunu açığa çıkaran sembolik bir karakter olarak ortaya çıkar.

Stuart'ın ölmüş annesinin hayali olan Anne karakteri, id-süperego çatışmasının süperego tarafında yer alır. Stuart, hayali annesinin yanında bir çocuk gibi davranır ve yaptığı hatalardan dolayı mahcubiyet yaşar. Bir süperego görevi gören Anne, idin isteklerinin belirttiği zamanlarda (Stuart porno dergileri okuduğu, mastürbasyon yaptığı ve eski sevgililerini hayali lezbiyen sahnelerde bir araya getirdiğinde) birden ortaya çıkarak ona toplumsal normları hatırlatır, onu utandırır ve onda suçluluk duygusu yaratır. Stuart gerçek hayatta tatmin edemediği cinsel dürtülerini veya isteklerini yansıtırma-hayal kurma denen savunma mekanizmasına başvurarak kurguladığı düş âleminde yaşar. Anne ise Stuart'ın doğuştan gelen cinsellik dürtüsüne bir baskı uygular ve fantezilerini bastırmasına neden olur. Otoriter bir figür olarak Anne, öz kontrolünü sağlayamamış olan Stuart'ı toplumsal ahlak kuralları doğrultusunda denetlemeye ve kontrol etmeye çalışır. Gerçek dünyada cinsel arzularını gerçekleştiremediğini gösteren Stuart'ın erişkin

⁵⁶⁸ Neilson, *Plays 2*, 175-179.

⁵⁶⁹ Matthew Pidgeon, Akt. Trish Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 93.

⁵⁷⁰ Neilson, *Plays 2*, 303-305.

⁵⁷¹ Neilson, *Plays 2*, 301.

fantezisi Anne tarafından ötelenir. Bu noktada Stuart'ın dış dünyada baskılanan bilinçaltı fantezilerinin hayal dünyasında hayali annesi tarafından baskılandığı ve yaratılan bu eşiklik uzamında Stuart'ın çift kodlu bir baskılanmaya uğradığı görülür.

Realism'de insan hayatındaki sıradan ve önemsiz bir gün bilinçaltı senaryolarıyla karmaşılaştırılarak anlatılırken varoluş gibi ciddi bir sorunsal mizah malzemesi yapılır. Oyun seyirciyi insan zihninin derinliklerine karanlık, komik, eğlenceli, gerçeküstü, absürt ve duygusal bir yolculuğa çıkarır. Sierz'e göre oyun,

*(...) Neilson'ın hem komedi anlayışının hem en ince ayrıntısına kadar absürt duyarlılığının harika bir örneğidir (...) Ancak düşünceler genellikle kafalarımızın içinde davetsiz olarak dönüp dururken, Neilson sahneyi Stuart'ın tanıdığı birçok insanla doldurur ve onun düşüncelerini sahne diyaloglarıyla sahneye koyar (...) Tüm zamanlarda sıradan görüntü ve bireyin iç yaşamı arasındaki gerilimin altı çizilir. Ancak **Realism**, daimi gerilim ve komik bir karışıklık içinde tuhaf fanteziler ve dünyevi düşünceler ile ilerleyen ayrıca eğlenceli bir oyundur. Bu etkileşimler, Neilson'ın kendi sözleriyle, "çelişkileri- her şeyden önce çoğu insan birçok şeyi "hem ister hem de istemez" bu çoğu zaman aynı anda olur- sahneye uyarlamasına müsaade eden tiyatral bir tekniktir. Oyun boyunca altı çizilen bu belirsizlik kuşkusuz komiktir- ama sadece dışarıdan komiktir. Her bir seyirciye mutlaka kendi iç çatışmalarını hatırlatmalıdır.⁵⁷²*

Karanlık bilinçaltının ve gizli düşüncelerin garip birer ifadesi olan hayali karakterlerle yaşanılanlar, melankolik bir adam olan Stuart'ın duygusal ve psikolojik durumu üzerine seyircisine bilgiler sağlarken yaratılan komik durumlarla seyircisini güldürür ve ayrıca onları kendi iç çatışmalarına kulak vermeye davet eder. Öncelikle Stuart yaşadığı sıradan bir günde hayatın anlamını, varoluşunu, yalnızlığını; dünyevilik, modern yaşamın saçmalıkları ve kayıplar üzerinden sorgularken absürt bir gündem yaratır. Stuart, uyku-uyanıklık arasındaki eşiklik uzamda günümüz insanının da yaşadığı sınırsız evren içerisindeki sonsuzluk ve hiçlik uçurumları arasında bir sürükleniş yaşar; kendi içinde boşluğu, anlamsızlığı ve yalnızlığı hisseder. Spencer'ın belirttiği üzere bu noktada oyun "günlük yaşamın ezici dünyeviliğini anlatan bir eser"⁵⁷³ olarak karşımıza çıkar. Etrafında çok sayıda insan varmış gibi gözükse de gerçekte yalnızlıkla kuşatılmış olan ve gündelik yaşamın anlamsızlığı içerisinde kendini oyalamaya çalışan Stuart, ayrıldığı kız arkadaşının hayalinin ona sorduğu "Bugün ne yaptın?" sorusuna verdiği "Bugün mü? (...)

⁵⁷² A. Sierz, *The Methuen Drama Book of 21st Century British Plays*, Methuen, London 2010, xi-xii.

⁵⁷³ Charles Spencer, "What men are really like". *Telegraph*, 17 Aug 2006 <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3654592/What-men-are-really-like.html>, (Erişim Tarihi: 25.10.2018).

Hiçbir şey”⁵⁷⁴ cevabında olduğu gibi bir hiçlikle boğuşmaktadır. Eleştirmen Dominic Maxwell *Godot’yu Beklerken*’in hiçbir şeyin iki kere olduğu bir oyun olarak değerlendirilirken *Realism*’in ise hiçbir şeyin olmadığı bir oyun olarak değerlendirilebileceğini söylerken oyundaki hiçlik vurgusunu öne çıkarır.⁵⁷⁵ Ancak Stuart’ın hiçlik ile sarılı tek bir günü trajik, komik ve absürt melezlemesi yoluyla sunulurken seyircisine sıradan olanın büyüsunü de keşfettirir.

Neilson *Dissocia*’da olduğu gibi *Realism*’de de “ciddi meseleler için ‘adrese teslim sistemi’”⁵⁷⁶ olarak komediye başvurur. Örneğin, Stuart’ın bilinçaltı çağrışımlarıyla oluşturduğu senaryolarda, Anne çoğu zaman uyarıcı bir mekanizma olmakla birlikte bir mizah unsurudur da. İkinci perdenin başında Stuart kirli çamaşırları yıkanması için makineye attığında çamaşır makinesinin içinden kafasını uzatıp çamaşırların ceplerini kontrol etmesi konusunda Stuart’ı uyaran Anne, hem bir uyaran gibi hareket eder hem de içinde bulunulan duruma bir gülünçlük katar:

(Stuart çamaşır makinesinin kapağını açıp elbiseleri içine tıkmaya başlar. Ancak makinenin içinden Anne’nin sesini duyar.)

Anne: *(boğuk bir sesle) Ceplerini kontrol ettin mi?*

Stuart: *Ne?*

Anne: *(boğuk bir sesle) Ceplerini kontrol ettin mi?*

(Makinenin kapağını biraz açar.)

Stuart: *Ne diyorsun?*

Anne: *Pantolonların ceplerini kontrol ettin mi, dedim.*

Stuart: *Evet...*

Anne: *Emin misin?*

Stuart: *Ceplerde bir şey yok.*

Anne: *Çünkü o biletlere ne olduğunu biliyorsun.*

(Stuart iç çeker.)

Anne: *Neden kontrol etmiyorsun? Eşegi sağlam kazığa bağlamak daha iyidir.*

Stuart: *(bıkkın bir şekilde) Hemen kahrolası pantolonları kontrol edeceğim.*

Anne: *Bu şekilde konuşmaya hiç gerek yok.*

Stuart: *(Sevgiyle) Bu şekilde konuşmaya hiç gerek yok.*

⁵⁷⁴ Neilson, *Plays 2*, 355.

⁵⁷⁵ Dominic Maxwell, “Realism”, *The Times*, <https://www.bloomsbury.com/us/realism-9781408157183/>, (Erişim Tarihi: 25.10.2018).

⁵⁷⁶ Neilson, *Plays 2*, ix.

(Pantolonun cebini uzatıp kontrol eder ve bir şey bulur.)

Anne: *O da ne? Otobüs biniş kartı mı?*

Stuart: *Hayır.*

Anne: *Şimdilik bu kadar kontrol yeter. Diyorum ki başının üstünde olmasa– (Stuart makineyi tekrar doldurur).*

Anne: *(boğuk bir sesle) –kafanı da–.*

Stuart: *Tamam, teşekkürler Anne.*

(Kapağı kapatır. Tozu haznenin içine boşaltır, ne kadar ekleyeceğinden emin değildir. Bir çamaşır tozu reklamından bir kuple söyler.)

'Makineniz uzun yaşar Kalgon'la.'

(Ayarlara bakmak için çömelir.)

Lanet olsun ön yıkama da ne? Ön yıkama asla yapmam. Belki de ön yıkama yapmalıyım ama?

(Sessizlik. Makinenin kapağını açar.)

Anne– ön yıkama yapmalı mıyım?⁵⁷⁷

Stuart bu sahnenin başında dış dünyada çamaşırlarını yıkayıp telefonda satış yapan biri ile görüşmüştür. Bilinçaltı senaryosuna göre ise, Stuart'ın yanlış bir şeyler yaptığı anda ihtiyaç duyduğu annesi aniden çamaşır makinesinin içinden kafasını uzatır. Seyirci açısından yadırgatıcı bir etki yaratan ve komiklik üreten bu temsil, türler arası sınırları ihlal edip ortaya bir çeşitlilik çıkarır. Oyun böylece seyircisini hem düşündürerek hem de güldürerek sıradan bir insanın iç dünyasında yaşadığı karmaşayı açığa çıkarır ve seyircisinin kendisine bir iç bakış yöneltmesini sağlamaya çalışır.

Aynı sahnenin devamında Anne, Mullet'in, yani idin yönlendirmeleri doğrultusunda, telefondaki satıcıya kötü davranan oğlunu işlediği yüz kızartıcı suçtan dolayı bir çocuk gibi azarlarken yine bir süperego gibi davranır ve komedi unsurları yaratır:

Anne: *Stuart McQuarrie! Ne yaptığını sanıyorsun?!*

Stuart: *Ne?*

Anne: *Bana 'ne' deme! Söylediğin pis şeyi duydum. Bunun anlamı neydi?*

Stuart: *Ben başlatmadım.*

Anne: *Kim başlattı o zaman?*

Stuart: *Telefondaki adam– beni aradı birden.*

Anne: *Onun ne yaptığını biliyorum. Sana pis bir şey dediğini hatırlamıyorum.*

⁵⁷⁷ Neilson, *Plays 2*, 322-323.

Stuart: Hayır, demedi; ancak ilgilenmediğimi söylediğimde telefonu yüzüme kapattı. Ki bu kahrolası oldukça kabaydı.

(Anne kafasına şaplak atar.)

Anne: Bu şekilde konuşmana hiç gerek yok.

Stuart: İnsanların kafasına vurmamalıydın, beynine zarar verir.

Anne: Beynine zarar vereceğim.

(Sessizlik.)

Telefonu suratına kapamış. Bu da kabalıkmış.⁵⁷⁸

Mullet yüzünden satıcı adama küfürler eden ve bu durumla eğlenen Stuart, yaptığı hatayı ise aniden ortaya çıkan Anne ve beraberinde getirdiği tekerlekli sandalyedeki satıcı adam yoluyla öğrenir. Stuart'ın geçmişindeki anne-çocuk ilişkisine dair bilgiler veren bu sahnede Anne, öğretici bir figür olarak Stuart'a id'e göre hareket etmenin, toplumsal kuralları hiçe saymanın, vicdanı yok saymanın kötülüğünü onu bir çocuk gibi azarlayarak ve ona şaplak atarak gösterir. Ona insanlara kötü sözler etmenin ve onlara karşı kaba davranışlar sergilemenin toplumsal kurallara ters olduğunu hatırlatır. Neilson, diğer sahnelerde olduğu gibi bu sahnede de Stuart'ın iç dünyasını bilinç ve bilinçaltı arasındaki sınırlarla oynayıp sahneler arası akışkanlık sağlayarak temsil eder. Seyirci, eşikte bir alana sürüklenerek sahnede olup bitenleri kendi başına sorgulamaya ve kendi anlamını üretmeye zorlanır. Dış gerçeklik boyutunda evin içinde Mullet gibi Anne de kötürüm haldeki satıcı da yoklardır. Ancak oyunun rüya benzeri yapısı onların varlığını da yokluğunu da sahne-seyirci arasındaki bariyerleri yıkarak seyircinin alımlamasına bırakır. Reid'in altını çizdiği gibi Neilson hayallerimizin günlük deneyimlerimizde ne kadar önemli bir rol oynadığını çeşitli performans unsurlarını kullanıp gerçekler ve hayaller arasında sık sık geçişler yaparak bize gösterir.⁵⁷⁹ Bir diğer ifade ile yazar gerçeklerimizin sadece dışarıdaki faktörlerle oluşmadığı bizi içerden kuşatan faktörlerin etkisiyle de şekillenebileceğini vurgular.

Neilson, *Realism*'de "seyircide şimdiki anın farkındalığını artıran"⁵⁸⁰ bir melezlik stratejisi olarak gerçek dünyaya ait referanslara yer verir. Oyunda sigara yasağı, İsrail-Lübnan çatışması, 1970'li yılların İngiltere'sinde popüler olan 'Black and White Minstrel Show' gibi gerçek dünyaya ait referanslar kullanılır. Yazar söz konusu referanslara yer

⁵⁷⁸ Neilson, *Plays 2*, 329.

⁵⁷⁹ Reid, "The Deformities of the Frame", 494.

⁵⁸⁰ Neilson, Akt. T. Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 125.

verirken, yani gerçek ve kurmacayı melezlerken metnin sınırlarını aşarak ve oyunun kendi içine kapanmışlığını bertaraf ederek seyirciyi oyunun dışında düşünmeye davet eder ve metindışılığı öne çıkarır. Notlar bölümünde Neilson oyunu sahneleyecek olanlara herhangi bir zamanda ve yerde uygun gördükleri gibi değiştirmeler yapmaları çağrısında bulunarak oyunda uyguladığı metindışılığın önemini ortaya koyar: “Oyunu yazdığım sırada, 2006 yılında İsrail Lübnan’ı işgal etmişti. Gerekirse daha güncel/zamansız bir referans kullanın”⁵⁸¹ der. Güncel ve popüler kültüre dair yaptığı referansların kavramsal olarak oyunun ruhuna ve temalarına sadık kalınacak şekilde güncellenebileceğini söylerken açık bir biçimde politik bir sanatçı olmadığını gösteren yazar, özel-kamusal alan arasındaki sınırları yok eder. Örneğin, Stuart radyoda İskoçya’daki sigara yasağı üzerine *Any Questions* adlı tartışma programını dinlerken bir anda evinde kendini bu tartışmanın içinde bulur. Tartışmadaki panel üyeleri bir anda Stuart’ın evinde ortaya çıkarlar ve Stuart tartışmanın merkezine yerleşir:

[Stuart tüm konuklarının (2006’da İskoçya’da başlatılan) sigara yasağını desteklemiş gibi görüldüğü bir radyo tartışma programına sinirlenir. Korsan bir radyo istasyonu alıcıya karışır. Kendisini panel üyelerinden biri olarak hayal eder. Onu araması için Angie’ye nasıl ulaşacağını düşünür.]

(...)

Sunucu: *Asıl soru mevcut sigara yasağının temel haklarının ihlali olup olmadığıydı.*

Sağcı Politikacı: *Evet, haklısınız– bu açıkça sigara içenlerin temel haklarının ihlalidir.*

(Korsan radyo istasyonunun sesi –dans müziği uğultusu– araya girer.)

Stuart: *Ah lanet olsun–*

(Panel üyeleri beraber kalkarlar, yengeç yürüyüşüyle sahneye doğru gelirler, alıcı düzelinceye kadar orada burada dururlar.)

Sağcı Politikacı: *Ancak sigara içmeyenlerin haklarından ziyade içenlerin hakları mı önemlidir?*

(...)

Bağımsız Politikacı: *O halde soru kimin hakkının daha önemli olduğudur?*

Sağcı Politikacı: *Kesinlikle.*

(...)

⁵⁸¹ Neilson, *Plays 2*, 306.

Uzman: Daha önemli bir soru da halkın, kendi kendilerini hastalandıran bu menfur kişilerin tedavi olmasına yardım etmek için her yıl milyarlarca poundu neden ödemek zorunda olduğudur?

(Alkış.)

Stuart: Üzgünüm, ama buradaki ikiyüzlülük kesinlikle hayret verici. Sigara içmeyi otobüslerde yasaklamış olmalarını kastediyorum.

Uzman: Ben de öyle düşünüyorum.

Stuart: Peki, bana şunu söyler misiniz? Eğer otobüs durağında sigara içen birinin yanında durmak bile tehlike yaratıyorsa, yani sigara bu kadar zararlıysa neden hala satışta? Sigarayı neden tümüyle yasaklamıyorlar?

(...)

Eğer temel haklara bu kadar özen gösterseydiniz, Parlamento dışında gösteri yapma hakkını yasaklamazdınız.

(Seyirciden bir tezahürat gelir.)

Teşekkürler.

(...) Demek istediğim şey, aklınızı kullanın. Eğer sigara içmek yasalsa, insanları rahat bırakın. Birahanelerde, restoranlarda ve çalışma alanlarında izin verip vermeyeceklerine bırakın kendileri karar versin. Eğer dediğiniz gibi tehlikeliyse- halkın sağlığıyla ilgileniyorsanız- o zaman resmen yasaklayın...⁵⁸²

Stuart, İskoçya'daki sigara yasağı üzerine yapılan radyo tartışmasında bir anda tartışmanın bir numaralı adamı haline gelir. Sigara yasağı konusunda otoritenin uyguladığı politikanın eksiklerini ifade eden Stuart, anlaşıldığı üzere iç dünyasında politik tartışmaları kazanacak ve toplumun sorunlarını çözecek büyük bir kapasiteye ve zekâyâ sahiptir. Lakin dış dünyasında bu gücü gösterecek cesarete ve aktifliğe sahip değildir. Öyle ki eski sevgilisi Angie'yi arama cesaretini bile kendinde bulamaz. Bu gerçeküstü sahne tüm gününü hiçbir şey yapmadan geçiren normal bir adamın iç dünyasının ne kadar zengin olduğunu gösterirken ciddi bir politik konu üzerine mizah yoluyla bir mesaj vererek seyircisine özel ve kamusal olanın melez bir görüntüsünü sunar. Yazar kamusal ve politik olanı öznel bir perspektiften ve farklı gerçeklik düzeylerini kaynaştırarak alternatif bir yolla sunar. Neilson'ın oyunda yer verdiği güncel olaylar katı bir politik tutumla değil daha şeffaf ve yumuşak bir dille yansıtılır ve hatta komik bir şekilde yorumlanır.

⁵⁸² Neilson, *Plays 2*, 307-308. Yazarın diyaloglar içinde italik olarak sunduğu kısımlar karışıklığı önlemek ve vurguyu göstermek amacıyla altı çizili olarak sunulacaktır.

Neilson, oyunun metindışılığını öne çıkaran bir diğer güncel referansı, Orta Doğu'daki savaş ele alan sahnede ortaya koyar. Bunu yaparken Orta Doğu'daki savaş gerçeği Stuart'ın evinin içine taşınır; Stuart'ın hayal dünyasında evinin kapıları savaşın acımasızlığına açılır. Öncelikle birinci perdenin birinci sahnesinde Orta Doğu'daki savaş üzerine Anne ile Stuart arasında geçen kısa bir konuşmaya yer verilir:

Anne: Gökyüzünü gördün mü?

Stuart: Ne demek istiyorsun?

Anne: Bombardıman uçaklarıyla dolu.

Stuart: Nereden geliyorlar?

*Anne: İsrail mi?*⁵⁸³

Neilson oyunun yazıldığı 2006 yılına dikkat çekerek o tarihte İsrail'in Lübnan'a yaptığı saldırıya göndermede bulunur. Stuart, bu sahnede dış gerçeklik boyutunda uyanıp kedisini beslemiş ve sonra yatağına geri dönmüştür. Oysa iç gerçeklik boyutunda Stuart'ın zihni yaşam ve savaş gerçeğini sorunsallaştırmakta ve bu sorunsal çözümsüz bir şekilde seyircinin düşüncesine bırakmaktadır. Dışarıda bir savaş olduğunu vurgulayan bu sahneyi izleyen ikinci sahnede savaş Stuart'ın oturma odasına kadar taşınır. Stuart'ın oturma odası bir anda savaştan kaçan, bu sırada da bağırp çağırıp ve kendilerini korumak için Stuart'ın evindeki eşyaları kendilerine siper etmeye çalışan hayali insanlarla dolar. Tüm bu olanlara Stuart'ın tepkisi ise kalkıp bir kâse mısır gevreği alıp kanepenin başına geçip oturmaktır.⁵⁸⁴ Stuart'ın bu tavrıyla Neilson ciddi bir meseleyi sıradan bir ayrıntı olarak gösterirken seyircinin düşünmesi için de büyük bir parantez açar. Savaş gibi kamusal alanda gerçekleşen toplumsal bir problemi, Stuart'ın özel alanında trajikomik bir üslûpla ve absürt bir şekilde sunarken yazar tiyatro-yaşam ikiliğini aynı alanda buluşturur, merkez fikrini sorunsallaştırır ve seyircisiyle aynı kültürel ortamı paylaştıklarının da altını çizer. Problemi ortaya koyup seyirciden yaşadığı dünyayla ilgili çok boyutlu ve çözüm odaklı düşünmesini talep eden yazar, tiyatronun kültürel bir bağlantı ve kaynaşma alanı olduğunu gözler önüne serer. Bu noktada tiyatronun sorunların dile getirebildiği bir platform ve eylem alanı olabileceğini de ortaya koyar.

⁵⁸³ Neilson, *Plays 2*, 297.

⁵⁸⁴ Neilson, *Plays 2*, 305-306.

Realism oyununda tüm perdeler boyunca Stuart da *Dissocia*'daki Lisa gibi kafasında yarattığı hayali karakterlerle diyalojik bir ilişkiye girerek farklı bakış açılarından kendi öznelliğini ortaya koyar. Karakterlerin hayal mi gerçek mi olduğuna dair seyircide yaratılan tereddüte rağmen hayali karakterler ile diyaloglar ana karakterin dışında başka karakterlerin seslerinin oyuna dahil edildiği ve dolayısıyla oyunun diyalojik bir yapı kazandığı anlamına gelir. Stuart, her bir hayali karakter yoluyla bir bakıma kendi bilinciyle kendi benliğini ve dünyayı sorgular. Yaratılan hayali karakterler farklı açılardan Stuart'ı görmemize yardımcı olur. Her bir karakter oyunda farklı görevler üstlenirken ortaya çıkan çok sesli ortamda ana karakterin içinde yaşadığı iç çatışmaları, iç hesaplaşmaları gözler önüne serer. Stuart'ın annesi, babası, kedisi, eski kız arkadaşları, çocukluk arkadaşı ve ev arkadaşı gibi geçmişi ve şimdisi ile alakalı olan hayali karakterler ya da Sol/Sağ Politikacı, Uzman, telefonda konuştuğu satıcı adam ve dansçılar gibi onunla hiçbir alakası olmayan hayali karakterler oyunda bastırılmayan farklı seslerdir. Bu sesler Stuart ile diyaloga girerek onun iç dünyasını açığa çıkarırken bir anlam çoğulluğu üretirler. Her bir hayali karakterin Stuart ile etkileşimi sonucunda yeni anlam ilişkileri oluşurken Stuart'ın karakterine yönelik seyirci yeni yeni bilgilere ulaşır. İkincil karakterler gibi görünen hayali karakterler ana karakterin sınırlarının keskin olmadığını bize gösterir. Bu bağlamda Stuart'ın sınırları çizilemez, belli kalıplar içine sokulamayan, genel geçer olanı tehdit eden bir karakter olarak çizildiğini söylemek gerekir.

Stuart'ın evinin içinde gün boyu tuhaf davranışlarda bulunması onun karnavalesk yaşama özgü dünya görüşlerini bize yansıtır. Bakhtin'in de ifade ettiği üzere, "tuhaflik, organik olarak teklifsiz temas kategorisiyle bağlantılı olan karnavala özgü dünya duygusunun özel bir kategorisidir; somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran bir biçimde, insan doğasının gizli yönlerinin kendilerini açığa vurup ifade etmelerine olanak tanır"⁵⁸⁵. Stuart'ın evinde gerçekleşen hayali buluşmalar, karnavalesk yaşam biçiminin birer belirtisidir. Çünkü Stuart'ın oturma odasında geçmiş, gelecek, hayaller ve gerçekler şimdinin düzleminde katmanlaşır ve hayali karakterler karnavalesk bir yapının oluşmasına zemin hazırlar. Bu karnavalesk meydanda normal atfedilen davranışlar askıya alınır, küfürler, saygısızlıklar ve müstehcenlikler öne çıkar. Stuart karnavala özgü coşkulu bir dil kullanır. Stuart'ın eski kız arkadaşlarının hayaliyle yarattığı lezbiyen sahne, tuvalet

⁵⁸⁵ Bakhtin, *Karnavaldan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, 239.

sahnesi, cinsel dürtülerini karşılamaya yönelik eylemleri ve sürekli etrafa küfürler savurarak konuşması oyundaki karnavalesk yaşam biçimini ortaya koyan birkaç örnektir. *Realism*'de yazar aynı çatı altında farklı seslerin çıkmasına müsaade ederken karnavalesk atmosfer yaratır. Farklı sesler aynı düzlemde birbirleriyle ilişki kurarak her türlü hiyerarşik düzeni, yasaları, sınırlamaları yok ederler. Yüce ile bayağının, önemli ile önemsizin iç içe geçtiği karnavalesk mekânda her şeyle içli dışlı bir temas hüküm sürer. Ana karakter ve beraberindeki hayali karakterlerle oyunda kural dışı konuşmalar, tuhaf davranışlar, uygunsuz hareketler ve skandal sahneler dikkat çeker. Saygısız, müstehcen ifadeler, küfürler serbest bir şekilde oyunda bir ifade özgürlüğü bulur. Oyunda ahlak kalıplarının ve genel geçer kuralların dışına çıkılır. Genel geçer söylem kalıplarını yıkarak, meşru iktidar alanlarını sarsarak yazar dışlanmış ve tehdit oluşturanın oyununda canlı bir sunumunu yapar. Yazar günlük dili ve argo ifadeleri edebî söyleme katarak hem komik durumlar yaratır hem günlük hayatı sahnede bize daha yakından tanıtır hem de gerçeği olduğu gibi aktarırken çoksesliliğin kapılarını aralar. Stuart'ın her türlü insana, politik bir arenaya ve savaş alanına açılan evinin kapıları seyircisine karnavalesk bir ortam sunarken bu karnavalesk yapı oyunda çok sesliliğin kucaklandığı, merkezin reddedildiği ve hiyerarşinin alaşağı edildiği anlamına gelir.

Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception* (1986) başlıklı çalışmasında metadramatik bir yöntem olarak kabul ettiği oyunların gerçek hayata ilişkin referanslar vermesini metinlerarasılıkla ilişkilendirir. Ona göre bu tür referanslar “hayal kuran ve düşleyen seyircinin yüzüne soğuk su çarpma”ya⁵⁸⁶ benzer. Seyircinin verilen referanslara dair bilgisinin olması da durumları çift boyutlu olarak algılamasına, yaşam-kurgu arasındaki ilişkiyi anlayıp vizyonunu zenginleştirmesine yardımcı olur. Neilson da yer verdiği güncel referanslarla yadırgatıcı bir etki yaratarak seyirciyi kurgunun dışındaki gerçek hayatla yüzleştirmek ister ve böylece metne kendi hiper gerçekliğini kazandırır. Neilson oyunun kurgusallığını ortaya koyarken tiyatrodaki geleneksel gerçeklik algısını bilinçli olarak kırıp seyirci ile metin arasına mesafe koyar. Tiyatronun gerçek yaşama sıkı sıkıya bağlı olması gerektiğini düşünen yazar, yaşadığı çağın olaylarına, toplumsal çatışmalarına uzaktan bakmaz, sırtını yaşamın gerçeklerine çevirmeyerek hayatın merkezinde durduğunu gösterir. Öyle ki savaşı evlerimizin içine kadar getirir. İnsanın

⁵⁸⁶ Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, Bucknell University Press, London & Toronto 1986, 104.

yaşamının gerçeklerine eleştirel bakmasını, gerçeklerle hesaplaşmasını ister. Bull, Neilson'ın gerçek yaşamdaki politik olaylara referanslar verirken katı bir politik tutum sergilemediğinin altını çizerek onun hiçbir zaman John Osborne ve Arnold Wesker gibi bir politik tutumla oyunlar yazmadığını ifade etmiştir. Ona göre İsrail savaşıyla ilgili sahnede de yazar İsrail emperyalizmine karşı politik bir yorumda bulunmaz, bunun yerine bireysel bir anarşizmden güç alır.⁵⁸⁷ Bir diğer ifadeyle yazar kişisel ve politik olanı bir arada önyargıları yıkacak şekilde sunar. Öte yandan Gardner'a göre yazar bu tutumuyla aslında dış gerçeklik boyutunda insanları gözetim altında tutan polisin kafalarımızın içinde geçen şeyleri kontrol altına alamadığı düşüncesini görünür kılar.⁵⁸⁸ Çünkü Stuart'ın kafasının içinden geçen düşünceler ve politik fikirleri kontrol mekanizmasının baskısına ya da sansürüne uğramadan, bağımsız bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Gerçek yaşama göndermeler yaparak kurmaca gerçekliği sorgulatan Neilson, *Realism*'de başkarakter Stuart'a ve başkarakterin ev arkadaşı Paul'a oyuncuların kendi isimlerini verir.⁵⁸⁹ Yazar bu tercihiyle de gerçek yaşam ve sahne illüzyonu arasındaki ayrımları yok etmeye ve oyunu daha gerçekçi kılmaya çalışır. Karakterin oyuncuyla aynı ismi paylaşması seyirci zihninde gerçekte oyuncunun mu yoksa karakterin mi sahnede var olduğunu sorgulatmaya yönelik bir melezlik stratejisidir. Gerçek-kurgu arasında sorular gündeme getiren bu strateji, oyuncunun bedensel varlığı üzerinden tiyatro-yaşam ikiliğini yıkar. Karakter-oyuncu arasındaki ayrımları silikleştirip çift katmanlı bir yapıyı ortaya koyarak seyirciye eleştirel mesafe kazandırmaya hizmet eder. Oyuncu-rol arasındaki ilişkiyi değişime uğratan veya yeniden düzenleyen Neilson, karakter-kimlik-özne bütünlüğünü parçalar. Oyuncu-karakter ikiliğinin ortadan kalkması oyuncunun ve karakterin ortak mevcudiyeti söz konusu olduğundan metindışılığı da öne çıkarır.

Realism'de metinlerarasılık yoluyla ortaya koyulan bir diğer melezleme, bir şiir uyarlamasında karşımıza çıkar. *Edward Gant* ve *Dissocia* adlı oyunlarında olduğu gibi *Realism*'de de şiire yer veren Neilson, sanatlar arasındaki sınırları bulanıklaştırarak tiyatronun disiplinlerarası bir sanat olduğunun altını çizer. Birinci perdenin üçüncü

⁵⁸⁷ Bull, "Anthony Neilson", 360. Henry David Thoreau, Josiah Warren, Murray Rothboard, William Godwin, Marx Stirner ve Benjamin Tucker Bireysel Anarşizmin temsilcileri arasında gösterilen isimlerdir.

⁵⁸⁸ Lyn Gardner, "Realism", *The Guardian*, 17 August 2006, <https://www.theguardian.com/stage/2006/aug/17/theatre.edinburgh2006>, (Erişim Tarihi: 20.09.2019).

⁵⁸⁹ Oyun, Anthony Skuse'nin yönetmenliğinde 2014 yılında sahnelenirken oyuncunun ismi Liam Maguir olduğundan karakter de bu adla isimlendirilmiştir.

sahnesinde yazar, Alman Papaz Martin Niemöller’in günlüğünde yer verdiği sözleri,⁵⁹⁰ Stuart’ın İskoçya’daki sigara yasağı üzerine görüşünü ortaya çıkarmak üzere oyuna uyarlar:

Stuart:

(Şimdi dinleyiciye doğru:)

Durumu özetlemeyi, Yahudi ya da Alman olması muhtemel bir adam tarafından yazılmış ünlü bir şiiirden daha iyi bir şekilde yapamam.

Eşcinselleri topladıklarında

Sesimi çıkarmadım,

Çünkü ben bir eşcinsel değildim. Ya da öyle bir şey.

Tilki avlayanları topladıklarında

Sesimi çıkarmadım,

Çünkü küçük trompetiyle

At üzerinde züppe bir ahmak değildim.

Sigara içenleri topladıklarında

Sesimi çıkarmadım,

Çünkü ben sarı parmaklı bir kül tablası sansarı değildim.

Ama sonra beni almaya geldiler.

Ve benim için sesini çıkaracak

*Kimse kalmamıştı.*⁵⁹¹

Neilson, Papaz’ın günlüğüne yazdığı; Hitler Faşizminin sosyalistlere, sendikacılara ve Yahudilere uyguladığı baskıyı ve ses çıkarmadığı için duyduğu pişmanlığı dile getiren sözlerini oyuna uygun olarak değiştirip yeniden yazar. Bir diğer ifadeyle, yazar şiirinde yeniden yazma stratejisine başvurur. Kubilay Aktulum’a göre, metinlerarasılık ilişkiler bağlamında bir yazarın başka bir yazara ait eseri yeniden yazması onu yeni bir bağlamda yeni bir durumu ifade edecek şekilde ortaya çıkarması, yeni bir okur kitlesi için yeni

⁵⁹⁰ Papazın günlüğünde yer verdiği sözleri şu şekildedir: “Önce Sosyalistleri topladılar./Sesimi çıkarmadım./Çünkü ben sosyalist değildim./Sonra sendikacıları topladılar./Sesimi çıkarmadım./Çünkü sendikacı değildim. /Sonra Yahudileri topladılar, /Sesimi çıkarmadım./Çünkü Yahudi değildim./Sonra beni almaya geldiler./ Benim için sesini çıkaracak/Kimse kalmamıştı.” Martin Niemöller, Akt. Gündoğdu Gencer, *Köşe Yazıları 2002-2011*, <https://books.google.com.tr/books?id=W0puAwAAQBAJ&pg>, (Erişim Tarihi: 27.04.2020).

⁵⁹¹ Neilson, *Plays 2*, 309.

işlevler ve yeni amaçlarla dönüşüme uğratması anlamına gelir.⁵⁹² Bir nevi yeniden yazma yoluyla esere ikincil el işlemi uygulayan yazar, eski metni başka bir metin biçimine sokarken ya da yeniden yazarken eski metin ile yeni metin arasında kurduğu ilişkiyle zamandışılık ve çift yönlü bakışı öne çıkararak melezlik sağlar. Neilson, Hitler dönemine ait durumlara yönelik Papaz'ın sözlerini yeniden düzenleyip günümüze uyarlarken ona yeni ve güncel anlamlar katar. Geçmiş ve şimdi arasındaki bağlantılara da dikkat çekerek haksızlığa karşı sessiz kalınmaması gerektiğinin altını çizirken yaptığı melezleme ile çağlar arası farkı kapatır.

Neilson'ın tiyatro, müzik ve dans unsurlarının harmanlanması üzerinden ortaya koyduğu melezlik stratejisi; *Dissocia*'da olduğu gibi *Realism*'de de büyük bir öneme sahiptir. Yazarın tiyatrosunda tamamlayıcı bir öge olarak yer alan, müzik ve dans gibi popüler kültür unsurları oyunun gerçeküstü atmosferine eğlenceli, absürt ve komik yanlar katarken yazara bir West End gösterisinin başarısını yakalama fırsatı da sunar. Çeşitliliğin ve çoğulluğun tiyatro adına bir zenginlik olduğunu ortaya koyan bu tür melezlemelerden biri, Stuart'ın mutfakta elindeki kupanın içine bakıp temiz olup olmadığını kontrol ettiği sırada annesinin hayalinin teşvikiyle başlayan şarkı performansında görülür. Stuart, bir İngiliz savaş şarkısı okumuş gibi ve neşe içinde “Sabah hoş bir fincan çayı severim/Çayım la bir fincan çayı severim...”⁵⁹³ şeklinde kısa bir şarkı söyler. Bu şarkı performansı Stuart'ın iç dünyasının renkli, estetik ve eğlenceli tarafını seyirciye gösterirken oyuna absürt bir nitelik de katar.

Oyunlarında şarkılar ve danslar olmadıkça gerçekten bir gösteri izlediğini hissetmediğini söyleyen⁵⁹⁴ Neilson, *Realism*'de West End gösterilerini andıran, eğlendirici yönü yüksek ve popüler kültür unsuruyla bezenmiş bir başka şarkı performansına da yer verir ki bu durum tiyatronun günümüzde sergilediği melezlik performansı açısından büyük bir başarı örneğidir. Bu şarkı performansına göre, ödediğini düşünmesine rağmen eve gelen doğalgaz faturalarına kızıp küfürler yağdıran Stuart'ın etrafı birden bir grup dansçı tarafından sarılır ve Stuart kendini onlara eşlik ederken bulur:

(Durup faturayı okur.)

Stuart: *Bu da ne böyle...?*

⁵⁹² Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011, 149.

⁵⁹³ Neilson, *Plays 2*, 298.

⁵⁹⁴ Neilson, Akt. B. Logan, “Everyday Madness”.

(Sessizlik.)

Lanet olası faturayı ben ödemiştim!

(Faturayı çöp kutusuna atar ve ketili tekrar açar. Sessizlik.)

Ne kancık sürüsü ama.

(Suyun kaynaması için ketili beklerken, cümleyi tekrarlayarak kendi kendine şarkı söyler.)

Ne kancık sürüsü ama, Ne kancık sürüsü ama...

Ne kancık sürüsü ama, Ne kancık sürüsü ama...

(Müzik başlar. Düzenleme detaylanırken o şarkıyı söyler.

Arkasından kadın dansçılar ortaya çıkarlar.

Kendisini bir şarkı ve dans eylemi içinde bulur. Lirikler yalnızca bazen 'Ne kancık sürüsü' bazen de bir başka varyasyonu olan 'Ne lanet kancık sürüsü' sözcüklerini içerir.

Erkek dansçılar dâhil olurlar. Al Jolson gibi yüzleri siyaha boyanmıştır.)

(...)

Stuart: *Bu da ne böyle?*

Dansçı 1: *Ne?*

Stuart: *Siyaha boyanmışlar?*

Dansçı 1: *Ne olmuş?*

Stuart: *Ne olmuş mu?*

Dansçı 1: *Biz Siyah ve Beyaz Dansçılarız.*

Suart: *Sizin kim olduğunuzu biliyorum. Lanet olsun bu biraz ırkçı değil mi?*

Dansçı 3: *Senin fikrindi.*

Stuart: *Benim fikrim değildi.*

Dansçı 1: *O zaman kimin fikriydi?*

Dansçı 2: *Lanet olsun benimki de değildi, bu kesin bir şey– kendimi gerçek bir ahmak gibi hissediyorum.*

Dansçı 3: *Ben de.*

Stuart: *Siyah ve Beyaz Dansçıları her kim düşündüyse onundur.*

Dansçı 1: *Evet, ancak onu sevdin.*

Stuart: *Ben sevmedim. Hemen hemen öyle.*

(Sessizlik.)

Taman, o halde hepiniz defolun.

Dansçı 2: *Lanet olsun üzülmeye.*

Dansçı 1: *Senin fikrindi.*

(Oradan ayrılırlar.)⁵⁹⁵

Oyunun gösteri yönünü zenginleştiren şarkı ve dans performansı, Neilson'ın parantez içinde de belirttiği gibi 1970'li yılların İngiltere'sinde popüler bir eğlence türü olan Black and White Minstrel Show'a gönderme yapar.⁵⁹⁶ *Realism*'de birer popüler kültür simgesi olan siyah-beyaz dansçılar Stuart'ın zihninden birden oturma odasına fırlarlar ve sahneye bir renk katarlar. Yirmi yıllık sahne serüveninde ırkçılıkla suçlanıp büyük tartışmalara neden olan Black and White Minstrel Show, Stuart'ın iç dünyasında da bir tepki ile karşılanır. Siyah-beyaz dansçıların ortaya çıkışına kimin sebep olduğu üzerine yapılan tartışmayla birlikte Stuart'ın zevk ve eğlence duygusu suçluluk duygusuyla birleşir. Reid'in altını çizdiği gibi siyah dansçılar Neilson tarafından seyirciyi tabu olduğu bilinen bir şeye gülerken konumlandırarak zevk ve politik rahatsızlık arasında eşikte bir durum yaratmak için özellikle tasarlanmıştır.⁵⁹⁷ Yazar oyunda gerçek yaşamımızdan aldığı birtakım kültürel unsuru bir mizah unsuru olarak kullanır ve seyircisine günlük yaşam içinde kişinin iç dünyasında ortaya koyduğu duygu ve düşüncelerin çoğu zaman kişiyi hoş olmayan veya rahatsız edici durumlarla karşı karşıya getirebileceğini gösterir.

Realism'de sağlıklı bir bireyin iç dünyası temsil edilirken normal-anormal sınırları yok edilerek melez bir yapı elde edilir. Neilson, zıtlıkları bir arada kullanarak ve ikili karşıtlıkların içini oyararak normal-anormal arasındaki ayrımlarla ilgilenmediğini gösterir. Stuart üzerinden normallik ile ilgili kalıp yargılarımızı sorunsallaştıran yazar, her şeyin karşıtıyla var olduğunu ifade eder. Normallik toplumun değer yargıları çerçevesinde şekillenen bir kurgudur. Birey, toplumun büyük çoğunluğunun oluşturduğu düşünce ve davranış kalıplarına uyum sağlandığında normal olarak kabul görür. Toplumun beklentilerini karşılayamayan, uçlarda yaşayan kişiler ise topluma aykırı görülüp dışlanırlar ve anormal kabul edilirler. Oysa normallik, gerçekte kişiden kişiye değişen öznel bir olgu olmakla birlikte kaygan sınırlara sahiptir.⁵⁹⁸ Herkesin kabul ettiği, nesnel tanımlarla tanımlanabilen ve keskin sınırları olan bir normallik tanımlaması yapmak veya

⁵⁹⁵ Neilson, *Plays 2*, 318-320.

⁵⁹⁶ BBC'de 1958'de gösterime giren ve yirmi yıllık bir tarihi olan Black and White Minstrel Show'da siyaha boyanmış beyaz dansçılar şarkılar söyleyip dans ederek halkı eğlendirmişlerdir. Ancak gösterilerini sunma şekillerinden, yani siyaha boyanmış ve sürekli gülen yüzlerle dans edip şarkı söylemelerinden dolayı program ırkçı olmakla suçlanıp tepki çekmiş ve karşıt kampanyalar başlatılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Tim Brooks, *The Blackface Minstrel Show in Mass Media: 20th Century Performances on Radio, Records, Film and Television*, McFarlands, Jefferson & North Carolina 2020, 248.

⁵⁹⁷ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 90.

⁵⁹⁸ Z. Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, 26-27.

insanların davranışlarını kesin sınırlarla normal-anormal diye ayırmak zordur. Normalliğin nerede başlayıp nerede bittiğinin kesin bir cevabı yoktur ve hiçbir davranışı tek başına ele almamız normal veya anormal olanı belirleme noktasında kullanışlı değildir. Neilson da *Realism*'de normal-anormal arasındaki sınırları yok sayarak geleneksel normallik algısına saldırır. Oyun “aklı başında olmak üzerine bir oyun”dur⁵⁹⁹; ancak yazar oyunda aklı başında olma durumunu toplumda kabul edilen tüm yargılardan ve önyargılardan arındırarak temsil eder. Çünkü Stuart'ın kafasından fırlayan, bilinçaltındaki duyguları ortaya koyan her bir hayali karakter; Stuart'ın anormal biri olduğunu değil herkes gibi sıradan, normal; ancak iç dünyası zengin olan biri olduğunu açığa vurur. Neilson, Stuart'ı kendi var ettiği norm üzerinden tanımlayarak ve Stuart'ın öznelliğini, biricikliğini veya özgürlüğünü öne çıkararak normallik algımızı yapısöküme uğrattır.

Neilson *Realism*'de normallik noktasında sunduğu melez temsille her an insan zihninden milyonlarca mantıklı ya da saçma düşüncenin geçebileceğini ve sıradan görülen birinin bile zengin bir iç dünyaya sahip olabileceğini vurgular ve normallik algısıyla ilgili kolay varsayımları alaşağı eder. Normalliğin veya anormalliğin bir kurgudan ibaret olduğunu, iki durum arasındaki ayrımın kişinin eyleme geçme kapasitesiyle alakalı olduğunu belirtir. Ona göre, “normallikte düşüncelerinizin hareket etme yolu onları fiziksel eyleme dönüştürüp onlara göre davrandığımızda delice gelecektir. Tek fark eyleme geçmekle alakalıdır. İnsanların bir gün içinde zihinsel olarak nereye gittiğine bakarsanız, bu pek çeşitlidir. Gerçekçilik geleneği ise indirgeyicidir.”⁶⁰⁰ Yazar bireyin normalliğinin dış gerçeklik boyutunda dışarıda sergilenen eylemlerle ölçüldüğüne; oysa her insanın iç işleyişinin normal ve anormal arasındaki sınırları bulanıklaştırdığına inanır ve tiyatrosunda bu inancını geleneksel gerçekçiliğe meydan okuyarak gösterir. Yazar, normallik algısı içerisinde öznel zamanın da nesnel zamanın da insan deneyimiyle alakalı olup onları insan deneyiminden bağımsız olarak düşünmenin anlamsız olduğu fikrini ortaya koyar.

Neilson *Realism*'de gerçekliğin sabit ve bilinebilir bir şey olduğu düşüncesini tartışırken melez fikrini ortaya koyar. Diğer psiko-absürd oyunlarında sunduğu gibi *Realism*'de de gerçekliğin gerçek yaşama daha yakın olduğunu, David Lynch'in “aslında

⁵⁹⁹ Logan, “Everyday Madness”.

⁶⁰⁰ Logan, “Everyday Madness”.

garip değil, sadece gerçek hayata görmeye alıştığınızdan daha yakın”⁶⁰¹ sözüne atıfta bulunarak dile getirir. Reid’e göre Neilson oyunda neden-sonuç ilişkisini yıkarak ve gerçekliği geleneksel tanımından uzaklaştırarak, gözlemlenebilir gerçekliğin gözlemlenemez olduğunun ve canlı gibi görünen gerçekliğin de gerçekte güvenilirliğin sorgulanması gerektiğinin altını çizer.⁶⁰² Yazarın oyunun ilk prodüksiyonunda yer verdiği sona bakıldığında, isteğe bağlı olarak temsil edilebileceğini söylediği epilogda öznel gerçeklik ve gözlenebilir gerçeklik arasındaki sınırların geçişken olduğunu ima ettiği açıkça görülür:

Bir kutu uçar.

Işıklar yükseldiğinde, kutu karşımıza bir mutfak olarak çıkar. Mobilya –çamaşır makinesi, fırın, buzdolabı vs.– tam olarak sahnede etrafta görünen şeylerle aynıdır; ancak şimdi her şey yerli yerindedir. Çok gerçek görünür.

*Bir kapı açılır. **Stuart** içeri girer. Sonra gerçek zamanda biraz telaş içinde kendine kahve yapmak için ilerler. Çayı yapınca **Stuart** mutfak masasına oturur.*

***Angie** geceliği giyinik vaziyette içeri girer. Çamaşır makinesinden çamaşırları çıkarır (kırmızı bir çorap beyazların pembe olmasına sebep olmuştur.) **Angie** öfkeyle orayı terk eder.*

***Stuart** orada oturur.*

*Işıklar yükselir. Seyirci tiyatro salonunu terk etmesi gerektiğinin yavaş yavaş farkına varır. **Stuart** çayını içmeye devam eder.*

*Sonunda tiyatro binası boşalır.*⁶⁰³

Dissocia’nın son sahnesinde Lisa’nın camla kaplı bir alanda temsilini hatırlatan bu sahnede Neilson, kutuyu gözlemlenebilir gerçekliğin işareti olarak temsil eder. Tiyatro-yaşam ikiliğini göstermeye yönelik tasarlanan bu epilogda yazar, gerçekliğin Harpin’in vurguladığı gibi “performatif, göreceli ve yorumlayıcı bir pratik”⁶⁰⁴ olduğunu ifade etmiş olur.

Neilson, Stuart’ın kimlik temsilinde de kategorileşmeye meydan okuyan, sınırları ihlal eden ve merkezi sorunsallaştıran melezliği görünür kılar. Stuart’ın iç dünyasında olup bitenleri sahneye taşıırken bu karakterin yaşadığı kimlik krizini gözler önüne serer. Stuart seyircinin ona karşı bir sempati hissedebileceği belli bir trajediye sahip değildir. Depresif biri olmakla beraber postmodern dünyanın insanı sürüklediği sıradanlık ve hiçlik

⁶⁰¹ Logan, “Everyday Madness”.

⁶⁰² Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 94.

⁶⁰³ Neilson, *Plays 2*, 355.

⁶⁰⁴ Harpin, “Dirty Realism”, 171.

duygusuyla yüzleşmektedir. Yaşadığı kayıplardan dolayı yalnızlaşan bu adam, duygusal bir çöküşün içinde geçici mutluluklar peşinde koşar ve kendini avutmaya çabalar. Öyle ki aşk bile onun gözünde anlık tatmin sağlayan bir yapı olarak metalaşmıştır. Ayrıldığı sevgilisi ile olan ilişkisi kapitalist toplumda yitirilmiş manevi hazları ve aşkın nasıl sığlaştığını seyirciye gösterir. Stuart, Bauman'ın ifade ettiği gibi postmodern dönemde “hafif bir pelerin gibi omza konup fırlatılıp atılabilen”⁶⁰⁵ bir aşk yaşar. Stuart, postmodern insanlar gibi tüketmekten, hareketten, geçicilikten ve bunların verdiği hazdan mutluluk duymakta ve ilişkilerini arzu temelli tüketime dayalı olarak değerlendirmektedir. Söyledikleri ve yaptıkları arasında çelişkiler olan Stuart, organik bir bütünlüğe sahip olmamakla birlikte bir motivasyon eksikliği de sergiler. Her an bilinçaltı senaryolarının elverdiği ölçüde yeni yeni kimlikler kazanan Stuart'ın bedeni ve varlığı kendi içinde muğlaklaşır. Seyirci eşikte bir uzamda kılıktan kılığa, bir kimlikten bir başka kimliğe bürünen bir adamın temsiline şahit olur ve bu yolla kimliğin sabit tanımlamalardan uzak, akışkan, dinamik ve çok yönlü yapısıyla karşılaşır. Özcü kimlik anlayışını Stuart üzerinden yapısöküme uğratan Neilson, Stuart'ın kedisine de kendini ifade edecek bir kimlik vererek geleneksel mantığı baltalar. Orijinal üretimde bir oyuncu kedi kıyafeti giyerek Galloway'i canlandırır. Yazar bu temsili keyif için yapmadığını hayvanların da insanların hayatında diğer insanlar gibi bir varlığa sahip olduğunu göstermek için yaptığını belirtir.⁶⁰⁶ Bu şekilde yazar insan ile hayvan türünün ortak zeminde buluştuğunu göstermiş olur.

Stuart'ın sıradan yaşam gerçeğini anlatan *Realism*'de gündelik yaşamın bir parçası olan cinsellik gibi tabu bir konu, özel ve kamusal alan arasındaki sınırlar muğlaklaştırılarak bir mizah malzemesine dönüştürülür. Sağlıklı bir erkeğin aklıyla ilgili olan oyun, cinsellikle ilgili şakalara ve küfürlü ifadelerle yer vermek suretiyle kirliliği bir gerçeklik sunar.⁶⁰⁷ Hatta oyun Uluslararası Edinburgh Festivali'nde sahnelenmesinin

⁶⁰⁵ Z. Bauman, *Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair*, (Çev. Işık Ergüden), Alfa Yayınları, İstanbul 2017, 12.

⁶⁰⁶ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 154.

⁶⁰⁷ Kirliliği gerçekçilik, 1970'lerde Amerikalı gazeteci ve yazar Bill Buford tarafından 1970'lerde Amerika'da ortaya çıkan, toplumsal yaşamdaki riyakârlığı ve gündelik hayatın sıradanlığını kaba bir dile ve minimal bir anlatıma başvurarak anlatan edebiyatı nitelendirmek için kullanılmıştır. Bu hareketin başını çeken isimleri arasında Raymond Carver, Jane Anna Phillips, Richard Bausch ve Tobias Wolff yer alır. Carver, bu tür edebiyatı 'adi trajediler' olarak nitelendirir. Ayrıca bkz., Michael Hemmingson, *The Dirty Realism Duo: Charles Bukowski and Raymond Carver on the Aesthetics of The Ugly*, Borgo, United States 2008, 11-16.

ardından “Ulusal Pislik Tiyatrosu”⁶⁰⁸ olarak nitelendirilmiştir. Oyunda popo silmenin gerçekleştiği bir tuvalet sahnesine⁶⁰⁹, Stuart’ın eski sevgililerinin yer aldığı lezbiyen bir sahneye⁶¹⁰ ve çok sayıda küfürlü konuşmaya yer verilerek sahne gerçekliğinin ve mizahın sınırları zorlanır. Reid, Neilson’ın *Realism*’de popo silme, cinsellik ve küfür gibi gündelik hayatın parçası olan, önemsiz durumları kirli bir gerçeklikle merkeze yerleştirdiğini bedensellik üzerinden şöyle açıklar:

***Realism** bedensel işlevlere, hareketlere ve eylemlere vurgu yaparak tamamen bedenselliğe dayanır. Her şeyden önce bok insan deneyiminin merkezindedir; ancak nadiren gerçekçi dramın konusudur. Aslında, Neilson’ın çalışmasında böyle pek çok an, bedensel olarak uygunsuz bir şekilde endişe verici görünen, ancak bu uygunluğu sahneleyerek bizi uygunluğun nasıl inşa edildiğini, bireysel ve tiyatral ifadeye hangi kısıtlamaları koyduğunu düşünmeye zorlayan anlar vardır. (...) Neilson’ın çalışmasında bunlar zevksizliğin örnekleri olmaktan ziyade uygunluğa hangi değeri katmamız gerektiğini ve onun kullanımının hem benliğin bütünlüğü hem de tiyatroyla nasıl ilgili olduğunu sormanın bir aracıdır.*

*Neilson’ın uygunsuzluk konusundaki endişesi ve uygunluğun getirdiği kısıtlamalara nasıl dikkat çekebileceği, **Realism**’de mizah sınırlarıyla yaptığı deneylerde de açıkça görülmektedir. Her zaman canlı olayın önemini araştırmakla ilgilenen oyun yazarı, komik etki için dizgeler arasında kasıtlı olarak yönü değiştirerek yerleşik tiyatro geleneğini sık sık altüst eder.*⁶¹¹

Reid’e göre Neilson tiyatrosunda ortaya koyduğu bedensellikle sanatsal üslup konusundaki kısıtlamalara seyirciyi eğlendirerek meydan okur. Yazar günlük hayatın parçası olan kirli gerçekliği *Realism*’de sahnesine taşıırken kimlik ve düzene zarar veren, sınırlara saygı duymayan ve kurallara ihanet eden iğrencin temsilini görünür kılar ve bunu trajikomik bir yolla yapar. Lezbiyen sahnede fantezisini yaşarken Anne’nin aniden ortaya çıkmasında olduğu gibi kirli gerçeklik devreye sokulan mizah unsurları ile yumuşatılır ve ortaya trajikomik bir durum çıkar.

Neilson’ın “komik, popülist ve izlenimci”⁶¹² bir yapı içeren *Realism* oyunu, içinde absürt, gerçeküstü, komedi ve trajedi gibi türleri; müzik ve dans gibi popüler kültür unsurlarını barındıran oyun sıradan her insanın zengin bir iç dünyasının olabileceğini seyircisine West End tarzı bir gösteri şeklinde sunar. Stuart’ın zihninde olup bitenleri, gerçeklerini, hayallerini, fantezilerini ve anılarını iç içe geçmiş bir dizi komik, hüznü,

⁶⁰⁸ Samuel French, *The Wonderful World of Dissocia*, <https://dissociatftv.wordpress.com/about/>, (Erişim Tarihi: 07.02.2020).

⁶⁰⁹ Neilson, *Plays 2*, 320.

⁶¹⁰ Logan, “Everyday Madness”, 312-316.

⁶¹¹ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 91.

⁶¹² Logan, “Everyday Madness”, 3.

pis ve gerçeküstü sahnelerle ortaya koyar. Bu noktada eleştirmen Lyn Gardner'ın belirttiği gibi oyunu “sadece sıradan insan üzerine değil ayrıca sıradan bir yaşam üzerine zekice bir espri”⁶¹³ olarak tanımlamak anlamlı olacaktır. Neilson, Stuart'ın zihninde olup bitenlerin temsili noktasında performans unsurunu kurmaca düzeyler arasındaki sınırları bulanıklaştırarak ve güçlü bir yanılsama karşıtı etki yaratacak şekilde kullanır. *Realism*'de öznel deneyim, seyircinin özdeşleşebileceği bir karakter yaratılarak ve gerçek düzeyleri üzerinde oyunlarla, estetik bir biçim ve çoklu bir perspektif oluşturularak sahnede yansıtılır.

3.3.4. *Narrative* (2013): Multimedya Tiyatrosu

2013 yılında Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenen *Narrative*, Neilson'ın yaşadığımız çağın gerekliliklerine uygun bir anlatı biçimi bulma çabasıyla ürettiği bir multimedya oyunudur. Seyirci karşısına çıkarılmadan bir gün öncesine kadar *Yeni Bir Oyun* başlığıyla tanıtılan oyun, Neilson'ı yazar ve yönetmen arası bir yerde konumlandıran iş birlikçi çalışma disiplininin başarılı örneklerinden biri olarak değerlendirilir.⁶¹⁴ İş birlikçi çalışma sürecini takip ederek tiyatronun olanaklarını keşfetmeye çalışan ve bu süreçte her türlü yeniliğe açık olan yazar, *Narrative* oyununu üretirken klâsik yazım geleneğinden radikal biçimde uzaklaşarak riskler alır. Eleştirmen Dan Hutton'ın da belirttiği gibi oyun “geleneksel ‘yazılı’ bir oyun içinde birçok bakımdan etkisiz olabilecek bir özgürlük ve akışkanlık ile sonuçlanarak”⁶¹⁵ ortaya çıkar ve seyircisini alımlama sürecinde aktif bir katılımcı olmaya çağırır.

Narrative, görsel ve teknik olanın peşine düşen Neilson'ın teknoloji çağında hikâye anlatmanın doğası üzerine yaptığı deneysel bir çalışma olarak düşünülebilir. Oyun Reid'e göre, *Edward Gant* ve *Unreachable* (2016) gibi “hem Neilson'ın tiyatrodaki hikâye anlatma mekânine kariyeri boyunca duyduğu hayranlığı hem de canlılık, spontanlık ya da en azından tiyatronun onu diğer sanat biçimlerinden ayıran bir çeşit bugüncülük

⁶¹³ L. Gardner, “Realism”,

⁶¹⁴ Dan Hutton, “Narrative”, <https://danhutton.wordpress.com/2013/04/21/narrative-by-anthony-neilson/>, 21 April 2013, (Erişim Tarihi: 11.05.2020).

⁶¹⁵ Dan Hutton, “Narrative”, <https://danhutton.wordpress.com/2013/04/21/narrative-by-anthony-neilson/>, 21 April 2013, (Erişim Tarihi: 11.05.2020).

üretme potansiyeline yönelik ilgisini simgeler”⁶¹⁶. Yazar, kayıtlı medya ile canlı olanı harmanladığı oyunuyla ilgili Notlar bölümünde şöyle bir açıklama yapar:

*İnternet ve ilgili teknolojileri kullanmamızın nörolojik düzeyde bizi değiştirdiğinin kanıtları her geçen gün artmaktadır. Bunun aynı zamanda anlatı algımızı da değiştirdiğine inanıyorum. Yapısal olarak **Narrative**, bu tür değişiklikleri barındıran ve internet gezintisinin ‘çoklu sekme’ deneyimini taklit eden modern ve ana akım bir biçim bulma girişimidir.*⁶¹⁷

Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere teknoloji çağını kucaklayan *Narrative*’de Neilson, çağın tutarsız ve parçalı yapısına uygun bir hikâye anlatma biçimi bulmaya yönelir. İnsanın ölüm karşısında çaresizliğinin altını çizen, postmodern dönemde sanatın yerine ve işlevselliğine dair sorgulamalar yapan oyun; modern dünyaya ait imgeler, sesler ve popüler kültür unsurlarına yaptığı göndermelerle çok katmanlı bir yapı sunar ve seyircisinden kendi seçimlerini yaparak bütünü algılamasını bekler.

Neilson *Narrative*’de postmodern dönemi nitelendiren hız, parçalılık, eşzamanlılık, sınırları muğlaklaştırma, metinlerarasılık ve medyalararasılık şeklinde sıralayabileceğimiz unsurlar üzerinden uyguladığı deneysellik hem teknik hem de içerik açısından melez bir yapı ortaya koyar. Oyun boyunca arkadaşlar veya çiftler arasında geçen kopuk tartışmalar ve konuşmalar, şiir, anket, seyirciye doğrudan hitap eden monologlar, ses kayıtları, ekran görüntüleri, röportaj, Youtube videoları ve Skype bağlantısı gibi bir dizi göstergeyle seyircisini meşgul eden yazar, ortaya “hikâye anlatımıyla ilgili olağanüstü, gerçeküstü bir gösteri”⁶¹⁸ çıkarır. Eleştirmen Camille Gurtler’e göre,

***Narrative**, belli bir düzen olmadan sadece küçük detaylarla ilişkilendirilen çok sayıda kısa sahne ile seyircinin aklıyla alay eder. Her şey karmakarışıktır ve düzgün bir hikâye anlatma biçimine karşıdır. İstedikleri zaman ortaya çıkan karakterlerle tanışırız, rastgele video klipler ve ses efektleri eylemi kesintiye uğratarken beyniniz her şeyi sıraya koymaya çalışır; ama bu çaba boşunadır.*⁶¹⁹

Narrative başarısızlık, utanç, kayıp, aşk, iş, sosyal yaşam, kaygı ve kötüye kullanma gibi modern insanın yaşamının merkezinde duran ciddi konuları geleneksel anlatının

⁶¹⁶ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 10.

⁶¹⁷ Neilson, “Narrative”, 221.

⁶¹⁸ Patrick Marmion, “Narrative: An extraordinary surreal parable of modern life”, *MailOnline*, <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2307869/Narrative-An-extraordinary-surreal-parable-modern-life.html>, 12 April 2013, (Erişim Tarihi: 13.09.2019).

⁶¹⁹ C. Gurtler, “Narrative”.

sınırlarını zorlayarak ortaya koyar. Oyun Olly, Imogen, Sophie, Brian, Barney, Zawe ve Chris isimli Londralı yedi karakterin başından geçen, birbiriyle sıkı ilişkisi olmayan ama kısmen alakalı sayılabilecek bir dizi olayı tutarsız bir şekilde, eş zamanlı olarak ve eski-yeni tiyatro araçlarını melezleyerek sahneye taşır. Yazar Gurtler'in de altını çizdiği üzere, sunduğu kesik kesik hikâyelerle bir sentez yaratmayıp seyircinin bütünlük algısını yıkar ve seyirciden bir anlatıyı oluşturan çerçevenin ne olduğuna dair bir sorgulama yapmasını ister.

Oyunun ortaya koyduğu parçalı ve melez yapı, Neilson'ın postmodern çağda tıpkı hayatlarımız gibi hikâyelerimizin de tutarsızlaşıp bir bütünlük arz etmediğine ve anlatılarımızın da bu durumu yansıtması gerektiğine olan inancını yansıtır.⁶²⁰ Oyundaki her bir karakter, günümüz insanının da deneyimlediği parçalanmışlığı yaşamaktadır ve bu yüzden hikâyeleri de neden-sonuç ilişkisinden yoksun, belirsiz ve parçalıdır. Örneğin, bir kafede geçen oyunun girişinde seyirci, eş zamanlı olarak bir dizi olay ile baş başa bırakılır. Sahne ses kaydıyla verilen bir anlatı ile açılır ve ardından bir kafe içerisinde karakterlerin eş zamanlı konuşmalarıyla seyirci bir gösterge bombardımanına tutulur. Bu noktada seyirciden aynı anda alımlaması beklenenler şunlardır: başarılı bir aktör olan Olly'nin kendisine gönderilen ve kime ait olduğu belli olmayan anüs fotoğrafına karşı verdiği tepki, kafeye giriş yapan Brian-Sophie çiftinin aralarında geçen hararetli tartışma, elindeki bizon kuklası ile Barney'nin doğrudan kendilerine yönelttiği konuşma ve sahne ekranında albümün tanıtımı yapılırken elinde mikrofonu ile Zawe'nin kötü bir ritimle ve sözlerini değiştirerek söylediği İngiliz şarkıcı David Bowie'nin *Where are We Now?*⁶²¹ şarkısı.⁶²² Parçaları birbirine bağlayarak bir bağlantısızlık ve belirsizlik sağlayan Neilson, seyircisinin 'normal' addedilen algısını bozmaya teşebbüs eder. Seyirciden aktif bir hayal gücüyle eşzamanlı sunum içerisinden kendi seçimlerini yapmasını ve yapılar arasındaki

⁶²⁰ Neilson, "Introduction", *Plays 3*, <https://books.google.com.tr/books>, (Erişim Tarihi: 11.05.2020).

⁶²¹ Postmodern dönemde öznenin parçalanmışlığını vurgulamak noktasında oyunun içeriğine katkı sağlayan David Bowie'nin *Where are We Now?* adlı şarkısının sözleri şöyledir: "Neredeyiz biz şimdi?/Potzdamer Meydanı'ndan/Trene binmek zorunda kaldık/Asla bilemezdim/Bunu yapabildiğimi.../Tam ölü bölgeden yürüyerek geçerken.../Dschungel'de otururken/Nurnberger Sokağı'nda/Zamanda kaybolmuş bir adam/Kadewe civarında/Tam ölü bölgeyi geçerken/Şimdi biz neredeyiz?/Şimdi biz neredeyiz?/Bildiğin an/Biliyorsun biliyorsun/Yirmi bin kişi/Uğursuz köprüyü geçer/Şans dilenir/Tam ölü bölgeyi geçerken/Neredeyiz biz şimdi?/Neredeyiz biz şimdi?/Bildiğin an/Biliyorsun, biliyorsun/Güneş olduğu sürece/Güneş olduğu sürece/Yağmur olduğu sürece/Yağmur olduğu sürece/Ateş olduğu sürece/Ateş olduğu sürece/Ben olduğum sürece/Sen olduğun sürece." <https://lyricstranslate.com/tr/where-are-we-now-nerdeyiz-biz-%C5%9Fimdi.html>, (Erişim Tarihi: 24.10.2018).

⁶²² Neilson, "Narrative", 223-229.

ilişkilere, farklılıklara ve benzerliklere yoğunlaşarak kendi anlamını üretmesini bekler. Tiyatro sahnesinde olay akışına eşlik eden diğer sahneleme unsurlarını farklılaştıran yazar, bu şekilde alışık olduğumuz değer yargılarını sorgulamamızı sağlar.

Oyun boyunca seyirci bir taraftan Olly'nin kendisine gönderilen anüs fotoğrafının kimin olduğu ve kim tarafından gönderildiği konusunda yaşadığı paranoyaya, bir taraftan Zawe'nin ilişkilerinde uğradığı hüsrana ve yaşadığı psikolojik sorunlara, bir taraftan Imogen'ı en yakın dostu olan Sophie'yi öldürmeye götüren süreç, bir taraftan oyunun ilerleyişinden bağımsız olarak gelişen Chris'in ölen oğlu için başlattığı kampanyaya, bir taraftan da Barney'nin rolüne adapte olma sürecine ve bir aktör olarak aşağılanmasına tanıklık eder. Bunların yanında bir de anlatının akıcılığını sekteye uğratmak için gerçek dünyamıza ait internetten alınan video klipler devreye sokulur. Böylelikle Neilson pek çok çağdaşı gibi tiyatronun sentez ya da bireşimden vazgeçtiği; bütünleyen, birleştiren bakış açısının yerine parçalayan bakış açısını benimsediği fikrini yansıtır.⁶²³ Ayrı ayrı parçaları yan yana koymak suretiyle bir melezlik sunan yazar, farklı unsurların bir sentez oluşturmada bir arada olabileceğini gösterirken seyircisinde bir katharsis yaratmak yerine, onun sahneye karşı bir mesafe almasını ve izlediği şey üzerinden bir sorgulama yapmasını sağlamaya çalışır ve bunun da Epik Tiyatro'nun modern bir biçimi olduğunu belirtir.⁶²⁴ Tıpkı Brecht'in Epik Tiyatrosu'ndaki gibi yazar oyundaki parça parça hikâyelerle izlenilenin bir oyun olduğunu sürekli hatırlatır ve seyirciden oyuna aktif bir şekilde dâhil olmasını, üretken ve dinamik olmasını bekler. Yazar geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi sonuç odaklı ve bitmiş bir oyun sunmaz, bunun yerine İtalyan yazar ve düşünür Umberto Eco'nun belirttiği gibi seyircinin bitirebileceği bir oyun sunar.⁶²⁵ Sonuç olarak kesik kesik parçaları birleştirip anlamlandırma ve yaşam gerçeğiyle yüzleşme seyircinin bireysel algısına ve yorumuna bırakılır.

Reid *Narrative*'deki parçalı yapının altını palimpsest⁶²⁶ kavramına başvurarak çizer. Ona göre, "biçim olarak oyun bir palimpsesttir. Sahneler aynı anda üst üste gelirken

⁶²³ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 82.

⁶²⁴ Neilson, Akt. M. Trueman, "Narrative".

⁶²⁵ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (Çev. Tolga Esmer), Can Sanat Yayınları, İstanbul 2000, 86.

⁶²⁶ Latince *palimpsestus* kelimesinden gelen palimpsest, ilk anlamda "üstündeki elyazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış parşömen parçası" anlamına gelir. Eski zamanlarda yaşanan kâğıt kıtlığından dolayı el yazmalarının üzerindeki yazılar kazınıp silinerek yenileri yazılmaktadır; ancak her ne kadar parşömendeki yazı silinse de üzerinde eskinin izleri veya kalıntıları kaldığından iki yazının üst üste binmesi söz konusu olmaktadır. Bu durumda palimpsesti bir tür eski ile yenin üst üste bindiği bir yapı

veya oynatılırken farklı gerçeklik seviyeleri sunulur”⁶²⁷. Sarah Dillon’ın *Palimpsest Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (20009 adlı kitabında tanımlandığı şekliyle palimpsest, “diğer türlü birbirleriyle alakasız olan metinlerin ilişki kurup iç içe geçtiği, kopmaz bağlarla bağlandığı, birbirlerini kesintiye uğrattığı ve birbirlerinde ikamet ettiği girift bir görüngü”⁶²⁸ ifade eder. Günümüzde bu kavram metaforik anlamda iç içe oluşu, uyumsuz unsurların bir araya gelmesini, kıvrımlılık ve çok katmanlılık halini tanımlamak için kullanılır. Melez anlamlar barındıracak şekilde genişleyen palimpsest, Reid tarafından oyunun biçim açısından birbirleriyle alakasız unsurları iç içe geçirdiği ve üst üste bindirdiği yapıyı, kısaca biçimsel melezliğini tanımlamak için kullanılır. Örneğin, oyunun girişinde yer verilen bizon ve insan mücadelesini anlatan ses kaydı⁶²⁹, oyunun beşinci sahnesinde sunulan bir grup turistin bizondan kaçışını gösteren ‘Man Attacked by Angry Bison’ başlıklı video klip⁶³⁰ ve Sophie’yi hiç beklenmedik bir anda nedensizce bıçaklayıp öldüren Imogen⁶³¹ ile oğlunun ölümüne sebep olduğunu düşündüğü ilaca karşı kampanya başlatan ancak oğlunun gerçek ölüm sebebini bilmeyen Chris’in⁶³² bizon boynuzları takması bir parşömende yeni yazıların silinenlerin üzerine eklenmesi gibi üst üst binerler. Her bir yeni durum eskinin üzerinde birikerek ve onunla karışarak çok katmanlı bir yapı ortaya koyar ve bunu yaparken de eskinin izlerini taşır. Sonuç olarak bu üst üste binmiş yapıyla Neilson dünyayı algılamaya şeklimizi taklit ediyor gözükür.

Postmodern dönemi nitelendiren ve melezliğine işaret eden belirsizlik, çeşitlilik, heterojenlik, eş zamanlılık ve parçalanmışlık gibi durumlar *Narrative*’in merkezindedir. Oyundaki karakterler, tıpkı postmodern dünyanın insanları gibi birbirinden bağımsız olayları eş zamanlı ve derinlikten yoksun olarak deneyimlerler. Belirli bir olay örgüsü ve çizgisel bir anlatı yapısını takip etmeyen oyun, karakterlerin hikâyelerini anlaşılır bir karakter temsiline yer vermeden ve seyirciyi tatmin etmeden dağınık ve bağlantısız olarak sunar. Eş zamanlı ve parçalı sunumdan dolayı seyirci ne sürekli yeni ilişkiler ile kendini tatmin etmeye çalışan ancak her bir ilişkide uğradığı hüsrarla psikolojik sıkıntılar

olarak tarif etmek mümkündür. Sarah Dillon, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, (Çev. F. B. Aydar), Koç Üniversitesi, İstanbul 2017, 25.

⁶²⁷ Reid, *The Theatre of Anthony Neilson*, 126.

⁶²⁸ Sarah Dillon, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, (Çev. F. B. Aydar), Koç Üniversitesi, İstanbul 2017, 16.

⁶²⁹ Neilson, *Narrative*, 223.

⁶³⁰ Neilson, *Narrative*, 303.

⁶³¹ Neilson, *Narrative*, 258.

⁶³² Neilson, *Narrative*, 267.

yaşayan ve kırılğanlaşan Zawe ile ne hiç beklenmedik anlarda ortaya çıkarak oğlunu öldürdüğünü düşündüğü ilaca karşı kampanyasına destek arayan özverili anne Chris ile ne de kendisinden yaşça büyük biri ile ilişki kuran ve sıkıntılar yaşayan en sevdiği arkadaşı Sophie'yi öldüren Imogen ile özdeşlik kurabilir. Çünkü Neilson her bir karakterin hikâyesini bir sonuca bağlanmadan keser. Modern yedi karakterin ilginç konuşmalarını ve çarpık ilişkilerini ortaya koyan sahneler arasına serpiştirilen video klipler anlatıyı kesintiye uğratar ve böylelikle seyircinin izlediği şey ile özdeşleşmesini engeller. Bütünlükten yoksun parçalanmış yapısıyla *Narrative*, Lehmann'ın da altını çizdiği gibi mimetik tiyatroun temsile dayalı geleneğinden uzaklaşıp tiyatroun gösteren boyutunu öne çıkarır.⁶³³ Yazar karakterlerin yaşamlarını tüketimin bir parçası olan medya imgeleri ve semboller üzerinden hız ve teknoloji çağının parçalı ve tutarsız yapısına gönderme yaparak anlatırken ise postmodern dönemde gerçek dünyanın anlamdan yoksunlaşmış, değer yargılarını yitirmiş ve parçalanmış insanının yaşamını ortaya koymuş olur.

Amerikalı edebiyat eleştirmeni ve kuramcı Fredric Jameson'ın *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (1997) başlıklı çalışmasında ifade ettiği gibi “bugün artzamanlıdan ziyade eşzamanlıda yaşadığımızı defalarca duymuş bulunuyoruz”⁶³⁴. Postmodern dönemin insanı, göstergelerin eşzamanlı sunumuyla meşgul edilerek algılarıyla oynanmaktadır. Göstergelerin çokluğuyla sarmalanan insan için postmodern dönemin tiyatrosu da yaşanan dönemin bir yansıması olarak Lehmann'ın belirttiği gibi parataksise başvurur, yani sahnede göstergeleri herhangi bir işlem önceliğine veyahut sıralamaya başvurmadan sahnede eş zamanlı olarak sunar ve seyirciyi göstergeler bombardımanına tutar.⁶³⁵ Neilson da *Narrative*'de aralarında diyalektik ve organik bağın iflas ettiği ve bunun sonucu olarak anlamın ertelendiği bir dizi olayı eş zamanlı olarak birbiri üstüne yığar, yani her bir olayı aynı anda merkezi konuma taşır. Birbirinden bağımsız olarak yan yana getirilen ve kendi adına sahnede var olan olaylarla bombardımana tutulan seyircinin kafası karıştırılarak ondan parçaları kendi başına birleştirip kendi anlamını üretmesini talep eder.

⁶³³ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 168.

⁶³⁴ Fredric Jameson, “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, (Çev. Deniz Erksan), *Jameson, Lyotard, Habermas: Postmodernizm*, (Der. Necmi Zekâ), Kıyı, İstanbul 1994, (59-106), 76.

⁶³⁵ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 149.

Sunduğu gösterge yoğunluğuyla seyircisini büyük bir kaosa sürükleyen Neilson, eleştirmen Keegan O'Connor'a göre, oyun boyunca “seslerin ve perspektiflerin bir kakafonisi”ni⁶³⁶ sunar. Ortaya koyduğu kakafoni ile odaklanmayı imkânsızlaştıran yazar, bir sentez yaratma kaygısından da böylelikle sıyrılmış olur. Sentezin yerini alan tezlerle kuşatılan seyircinin görevi, duygusal ve düşünsel anlamda ona sunulan anları algılaması; yani hem somut parçalara dikkat etmesi hem de bütünü anlamasıdır. Bu durumda ayrıca yazarın araştırılmaz dallanmalar ve heterojenlik ile olaylar veya durumlar arasında rizomatik bağlantılar kurduğunu ve dolayısıyla merkezsizlik ile köksüzlük düşüncesini önerdiğini belirtmek gerekir. Çünkü birbirinden kısmen bağımsız olarak ilerleyen hikâyeler ile araya giren video klipler ve ekran görüntüleri oyunun ayrı noktalardan dallandırıp budaklanmasına sebep olur. Bu dallanıp budaklanmada anlam çoğullaşır, tek bir anlama indirgenemez hale gelir ve bir üst üste binmişlik, birikmişlik söz konusu olur.

Narrative'deki eşzamanlı sunum ve rizomatik bağlantı türler arası bir melezlemenin varlığına da işaret eder. Çünkü yedi karakterin kişisel çöküntüleri, yaşadığı heyecanlar eş zamanlı olarak sunuluyorken beraberinde trajikomik durumları da getirir. Örneğin, oyunun girişinde seyirci bir yandan Elastik Adam rolünü oynayacak olan Olly'in bir anüs fotoğrafı ile yaşadığı hayal kırıklığını, bir yandan Brian ve Sophie çifti arasındaki problemli ilişkiyi bir yandan Barney'nin kukla gösterisini anlamaya çalışırken bir yandan da komik bir biçimde Zawe'in kötü sesinden bir şarkıyı dinlemek zorunda kalır. Bu durum postmodern çağda yaşamlarımızın gerçekte ne kadar hızlı ve akışkan olduğuna dair bir görüntüyü sunarken aslında trajedi ve komedinin de yaşamın ayrılmaz iki parçası olduğu ve her an yaşamımızın merkezinde durduğu düşüncesini görünür kılar. Nitekim eleştirmen Charles Spencer *Narrative* başta olmak üzere Neilson'ın 2000'li yıllarda ürettiği oyunlarının “aralıklı olarak hem mizah hem de kalple kutsanmış”⁶³⁷ olduğunu belirtir. O'Connor, *Narrative*'de Neilson'ın en büyük trajedilerin bile altında bir mizah olduğunu seyircisine gösterdiğini söyler.⁶³⁸ Oyunun belli bir hikâye anlatmayıp parça parça hikâyelerle hayatın anlamının sorgulattığını dile getiren Rebellato da oyunun aynı anda hem komik hem eğlenceli hem hüznü hem de heyecan verici olduğunu dile

⁶³⁶ Keegan O'Connor, “Narrative”, *Culture Theatre*, <https://www.theupcoming.co.uk/2013/04/12/theatre-review-narrative-at-the-royal-court-theatre/>, 12 April 2013, (Erişim Tarihi: 11.05.2020).

⁶³⁷ Charles Spencer, “Narrative”, *The Telegraph*, <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/9987382/Narrative-Royal-Court-Theatre-Upstairs-review.html>, 11 April 2013, (Erişim Tarihi: 13.09.2019).

⁶³⁸ O'Connor, “Culture Theatre”.

getirir.⁶³⁹ Her bir isim açıklamalarıyla oyundaki trajedi-komedi birlikteliğinin, yani türler arası melezlemenin altını çizer.

Postmodern dönemin anlatısı, yaşamın hızlı ve dinamik akışı içerisindeki bireyin günlük hayatının ayrılmaz birer parçası olan telefon, televizyon, bilgisayar, internet, video gibi çoklu medya unsurlarıyla donatılmıştır ve bu yönüyle postmodern anlatı bir medyalaraarasılık sunmaktadır. Dağınık hikâyeleriyle hiyerarşisizliğin ve merkezsizliğin altını çizen *Narrative*'de de Neilson çoklu medya unsurlarını devreye sokarak medyalaraarasılık, dolayısıyla bir melezlik ortaya koyar. O'Connor tarafından "şarkı, müzik ve video içeren bir multimedia ürünü"⁶⁴⁰ olarak tanımlanan oyun ses kayıtları, ekran görüntüleri, Youtube videoları ve Skype gibi çoklu medya unsurlarına sahnesinde yer verir. Tiyatrosuna teknolojik araçları dâhil eden yazar, bu sayede yaşam ve sanatın ayrılmaz birlikteliğine vurgu yapar.

İnternet çağında hikâye anlatma dinamiklerimiz üzerine gerçeküstü bir çoklu sekme deneyimi sunan *Narrative*'de kullanılan çoklu medya araçları, Neilson'ın oyunda uyguladığı deneysel yaklaşımın bir sonucu olmakla birlikte oyuna biçimsel bir melezlik katar. Yazar ortaya koyduğu medyalaraarasılıkla dramatik metnin alanını ihlal eder veya parçalar. Bu noktada da Lehmann'ın altını çizdiği gibi oyunda metin ve taklitten ziyade görüntü ve varlık, dolayısıyla görsel bir dramaturji ön plana çıkmış olur.⁶⁴¹ Çünkü bağımsız olarak oyuna dahil edilen çoklu medya araçları seyircinin oyuna ilgisini dağıtırken salt bir görsellik de sunar. Bazı durumlarda çoklu medya araçlarıyla sunulanlar, oyunun mesajı doğrultusunda yorumlayıcı bir özellik kazanır ve bir alt-metin işlevi görür.⁶⁴² Örneğin, bu tür bir durum oyunun proloğunda yer verilen ses kaydı ve slayt gösterisinde karşımıza çıkar:

Anlatıcı (Dış Ses): *Şimdiye kadar keşfedilmiş anlatı sanatının en eski örneği, on yedi bin yıl öncesine uzanır ve Güneybatı Fransa'nın Lascaux mağaralarında bulunabilir.*

Muhtemelen iki ya da üç sanatçının çalışması— bu resmin temel imgesinin surati ya da maskesiyle, bir bizon ile zorlu bir mücadele içinde olan kuş kafalı bir adamı tasvir ettiği görülmektedir. Adamın her bir elinde dört parmağı vardır ve devasa bir penise sahiptir. Bizon kısmen parçalanmıştır, iç organları vücudunda bir zincir gibi asılıdır

⁶³⁹ Dan Rebellato, "Narrative", <http://www.danrebellato.co.uk/spilledink/2013/4/28/narrative>, 1 May 2013, (Erişim Tarihi: 24.10.2018).

⁶⁴⁰ O'Connor, "Culture Theatre".

⁶⁴¹ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 85-86.

⁶⁴² Neilson, "Narrative", 221.

ve bizon boynuzları ile adama toslamış görünmektedir. Adam ya yaralı ya da ölü olarak geriye düşüyor gibidir.

(*Olly bir kafede oturuyordur, mesajlaşmaktadır.*)

Anlatıcı (Dış Ses): Bu temel imgenin solunda bir gergedan görmekteyiz. Sağındaysa üstünde bir kuşla bir türün üyesi olabilecek şeyi buluruz. Bu unsurların anlatı içindeki önemi belirsizdir.

Ayrıca anlatının amacı da belirsizdir. Kurgu mu yoksa röportaj mıdır? Bir uyarı mı yoksa bir büyü müdür? Kahraman kimdir? Adam mı yoksa bizon mudur? Bununla birlikte anlatılan hikâyenin –adam bizonu yaralar; bizon adamı öldürür– görüldüğü gibi ortaya çıktığını varsayarsak, bu mağara resmi sadece ilk anlatı değil aynı zamanda ölümlülüğün ilk kaydedilmiş temsilidir. Aslında sadece adamın yaralanmış ya da öldürülmüş olduğunu varsayarsak hikâye doğrusal bir ivme kazanır. Adamın ölümü bize bir son sağlarken hayatını tahmin etmemize de olanak verir.

Bu sonuç olmadan Lascaux mağarasındaki resim yalnızca bir mücadelenin resmi olacaktır.

(Bir garson *Olly* 'ye yaklaşır.)⁶⁴³

Neilson, oyunu günümüzden yirmi bin yıl önce Fransa'nın Dordogne bölgesindeki Lascaux mağarasına çizildiği düşünülen ve bir adam ile bir bizonun mücadelesini resmeden bir mağara resmiyle alakalı ses kaydı ve ona eşlik eden bir slayt gösterisi ile başlatır. Anlatıcı resmi yorumlar. Ona göre, bu resim bizonun adamı öldürmesini tasvir etmesi durumunda en eski anlatı olarak kabul edilebilir ya da diğer türlü adamın bizon tarafından yaralandığını tasvir etmesi durumunda bir sonuç barındırmadığından yalnızca adam-bizon mücadelesini resmeden bir çizim olarak görülebilir. Neilson, oyunun mesajı doğrultusunda, yani geleneksel anlatıyı sorunsallaştırmak ve postmodern dönemde anlatının neden-sonuç ilişkisinden bağımsızlaşıp belirsizlik, parçalılık, eş zamanlılık gibi özellikleri öne çıkararak bir melezlik ihtiva ettiğini dile getirmek için giriş bölümünde böyle bir anlatıya yer verir. Oyunun biçimsel melezliğinin bir parçası olan ve bir alt metin olarak okunabilecek bu ses kaydı yaşadığımız bilgi, hız ve teknoloji çağında bir sorunsal olarak, başlangıcı ve sonu olan geleneksel anlatıyı tartışmaya açar. Yazar oyun boyunca ortaya koyduğu melez yapıyla geleneksel anlatının postmodern dönemde işlerliğini yitirdiğini ve çağın gereksinimlerine uygun bir anlatı yapısının işlerlik kazanması gerektiği düşüncesini sergiler.

Öte yandan Kuzey Kore ile ilgili bilgiler veren ses kaydı da ayrıca bir alt metin olarak okunabilir. Neilson, gösterge yoğunluğunun bir parçası olarak bir taraftan

⁶⁴³ Neilson, "Narrative", 223.

Zawe'nin sahnenin bir kenarında panik atak geçirdiği anları gösterir diğer taraftan ise Kuzey Kore ile ilgili ses kaydını ve ekran görüntüsünü ekrana verir:

*(Karanlıkta **Anlatıcı**'nin sesini duyarız.)*

Anlatıcı (Dış Ses): Yaygın olarak Kuzey Kore olarak bilinen Kore Demokratik Halk Cumhuriyeti, Kore yarımadasının güneyinde Doğu Asya'da bir ülkedir.

(Ekranda, Kore askeri propaganda görüntüsü; sokaklardan geçen füzeler, yürüyüş yapan büyük ordular, Amerika üzerine saldırıların kaba animasyonları oynar.)

Anlatıcı (Dış Ses): Başkenti Pyongyang'dur; fakat burada yalnızca bin kişi yaşamaktadır, bununla birlikte kırsal alanlarda yaşayan dört milyar yurttaşın çoğunluğu kendilerini silah üretiminden sonra ikinci büyük endüstri olan erişte yetiştiriciliğine adanmışlardır.

(Zawe arkasından biri kovalıyormuş gibi pat diye içeri girer. Kapıyı çarparak kapatır ve hızlı ve derin nefes alarak kapıya sırtıyla bastırır.)

Anlatıcı (Dış Ses): Kuzey Kore, Kore İşçi Partisi veya KPP liderliğindeki birleşik cephede tek partili bir devlettir. Şu anda lideri Kim Yung Guy etrafında inşa edilmiş girift bir kişi kültüne sahip totaliter bir devlettir ve bilgi akışı o kadar sıkı bir şekilde kontrol edilmektedir ki Kuzey Korelilerin çoğu kendi etiklerinin farkında bile değildir.

(Zawe yere düşer ve güvenli bir yere doğru sürünür.)

Anlatıcı (Dış Ses): Kuzey Kore'deki kadınlar okula gitmelerine izin verilmemesine rağmen elli yaşına kadar okul üniforması giymek zorundadırlar. Dış dünya ile temasa geçmek konusunda verilen cezalar, infazdan kaplumbağaların da dâhil edildiği barbar kaplumbağa avlama uygulamasına kadar uzanır.

(Brian gelir ve Zawe'yi arar.)

Brian: Zawe? Zawe?

Anlatıcı (Dış Ses): Genetik olarak, Kuzey Koreliler kalamarlara insanlardan daha yakındır. Her beş vatandaşından biri silahlı kuvvetlerde görev yapmaktadır. Ulusal yemek haşlanmış köpek etidir. Bazı uzmanlar füzelerinin sadece çizim olduğunu ve bu nedenle yaygın yıkıma neden olamayacağını iddia etse de Kuzey Kore kendisini nükleer bir devlet olarak ilan etmiştir.

Brian, Zawe'yi sinmiş olarak bulur. ⁶⁴⁴

Neilson bu sahnede karakterlerin hikâyelerinden bağımsız olarak seyircinin oyuna ilgisini dağıtan ve ona sorgulama yapması için alan açan gerçek/modern dünyaya ait bir anlatıya ve görüntüye yer verir. Anlatı, fiziksel dünyada bir gerçekliği olan Kuzey Kore devletinin medyadan takip ettiğimiz kadarıyla uyguladığı sert politikalara, katı yönetim anlayışına, kabuğuna çekilmişliğine ve nükleer füze çalışmalarına dair birtakım bilgiler sunar. Bu temsil ile Neilson seyirciye izlediği şeyin yalnızca bir oyun olduğu hatırlatmakla kalmaz dramatik tiyatronun sahne üzerinde yapmaya çalıştığı illüzyonu yıkarak seyircisinden

⁶⁴⁴ Neilson, "Narrative", 268-269.

sahnedeki dünyayı başka bir şekilde alımlamasını ve yanılısma karşıtlığından yanılısamanın ötesine geçmesini ister.⁶⁴⁵ Sahneye yansıtılan görüntüler canlı performans dışında bir gerçekliğin olduğunu, hem kurgusal gerçekliğin hem de gerçek dünya gerçekliğinin aynı anda farkına varması gerektiğini seyircisine gösterir ve ondan kendi yaşam gerçeği üzerine düşünmesini bekler. Çünkü bireysel alanda yaşananlar dünya politikaları ile paraleldir.

Oyunda çoklu ortam kullanımı ses kayıtlarının kullanımı ile sınırlı değildir. Ayrıca sahneye oyundan bağımsız bir şekilde var olan çok sayıda video klip yansıtılır, ekran görüntülerine ve Skype bağlantısına yer verilir. Neilson *Narrative*'de teknoloji çağında insanların hayatını işgal eden internette sörf yapmak eylemine benzeyen bir anlatı yapısı takip eder ve bir dizi komik, hüznü, absürt hikâyeyi bir hiyerarşi olmadan araya giren Youtube videoları ve ekran görüntüleri ile sekteye uğratır. Karakterlerin hikâyelerini yarıda kesen bu video klipleri ise şöyle sıralayabiliriz: Bison Fury, Is This What Grabriel's Horn Will Sound Like?, Strange Sounds Heard Worldwide 2011/2012- Corinthians 15:52, Footmouse Winker, 101-year-old woman grows horns on her head, Kittens on Decks, strange sounds all over the world, Jerusalem, Houston, New York, Belgium etc. ve Man Attacked by Angry Bison. Beklenmedik anlarda sahnede gösterilen video klipler anlatının ciddi havasını dağıtırken, sahneyi yirmi dört saatlik eylem alanının dışına taşır. Araya giren video kliplerle gevşek ilişkiler ve dağınık anlatılar arasında bağ kurmaya çalışan seyirci, Alman göstergebilimci Anne Ubersfeld'in yaptığı benzetmede olduğu gibi sünger durumundan eleştirel tanık durumuna geçer.⁶⁴⁶ Bu noktada seyirci olanları bir tanık gibi gözlemler, seçer, karşılaştırıp yorumlar veya başka şeylerle ilişkilendirir ve böylelikle gösterinin etkin yorumcusuna dönüşmüş olur.

Oyundaki video klipler, anlatının iletmek istediği mesajlar doğrultusunda hem içerik hem biçim açısından anlatıya destek sunar. Örneğin, ayak faresinin⁶⁴⁷ reklamını yapan Barney'nin sahnesi ardından gelen 'Footmouse Winker' başlıklı video klip⁶⁴⁸, anlatının ciddi havasını dağıtıp oyunu gülünç bir noktaya taşır. İlişkilerinde hayal

⁶⁴⁵ Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 179.

⁶⁴⁶ Anne Ubersfeld, Akt. Eser Çamurdan, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2011, 51.

⁶⁴⁷ Bel ve boyun bölgesinde sağlık sıkıntıları çekenler ve engelli kullanıcıların imleci hareket ettirmeleri ve fare düğmelerini ayaklarıyla tıklamaları için tasarlanmış bir tür bilgisayar faresidir.

⁶⁴⁸ Neilson, "Narrative", 249.

kırıklığına uğrayan Zawe'nin trajedisinin ardından gelen ve New York'ta bir adamın gökyüzünden gelen tuhaf sese karşı gösterdiği tepkiyi ortaya koyan 'strange sounds all over the world, Jerusalem, Houston, New York, Belgium etc.' başlıklı video klip⁶⁴⁹ gösterge yoğunluğunun bir parçası olarak ortaya çıkıp seyirciyi ürküterek alımlamasını sekteye uğratar. Proloğun başındaki ses kaydında anlatılan bizon-insan mücadelesini hatırlatan ve Ulusal Park'ta bir bizona yaklaşan bir grup turistin saldırgan bizondan kaçışını gösteren 'Bison Fury' başlıklı video klip⁶⁵⁰ anlatı sorunsalını gündeme getirerek içerik açısından anlatıyı tartışılır kılar. Çin'in Linloe kasabasında yaşayan ve 2010 yılından itibaren alınının sol tarafında büyüyen bir boynuzla bilim dünyasında şaşkınlık yaratan Zhang Ruifgof adındaki bir kadını gösteren '101-year-old woman grows horns on her head' başlıklı video klipte⁶⁵¹ ise seyirci bir anda hayat gerçeğiyle yüz yüze getirilir. Oyundaki eylemleri mantıkî bir sıraya koymayı engelleyen, anlatıyı kesintiye uğratan ve ortaya biçimsel bir melezlik sunan her bir video klip, oyunda tiyatral bir araç olarak kullanılır ve beklenmedik anlarda sahneye yansıtılarak seyirciyi cevapsız sorularla baş başa bırakıp seyircinin alımlamasını zorlaştırır.

Narrative'de canlı ve kayıtlı olanın eş zamanlı sunumu yoluyla elde edilen melez yapı hem seyircinin hem de oyuncunun etkileşime girdiği bir ortamı sunmakla beraber seyircinin etkileşim ve katılım olanaklarının sınırlarını da zorlar. Amy Petersen Jensen'in belirttiği gibi melez bir ortam içerisinde tiyatro seyirciliği de değişir. Melez ortamda katılımcı seyirci hem kayıtlı ortamın hem de canlı ortamın etkileşiminden kaynaklanan bir performansın farkına varır ve farklı bir gerçekliğin içine alınır. Bu noktada buradalık, biricik olma ve canlılık da dönüşüme uğrar.⁶⁵² *Narrative*'de yazar kayıtlı ile canlı olanın kaynaştırılmasıyla heterojen bir uzam yaratır ve görsel bir dil zenginliği sunar. Bu görsel zenginlik, seyirci açısansa boşlukların yaratılmış olduğu anlamına gelir. Yaratılan bu boşluklar seyircinin duyu ve algıları aracılığıyla yeniden özgürce alımlama yapmasını gerektirir. Bu bağlamda farklı duyuların hareketliliğini öneren ve sahne-seyirci arasında yeni bir ilişkinin oluşmasını sağlayan sineztezi kavramı öne çıkar. *Narrative*'de dağınık hikâyeler, ansızın ortaya çıkan video klipler ve ses kayıtları gibi etkileşimli medya ve

⁶⁴⁹ Neilson, "Narrative", 294.

⁶⁵⁰ Neilson, "Narrative", 228.

⁶⁵¹ Neilson, "Narrative", 280.

⁶⁵² Ayrıntılı bilgi için bkz., Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*, McFarlands, North Carolina 2007, 23-49.

gösterge yoğunluğuyla kuşatılan seyirci; durumları veya olayları alımlamak için pek çok duyusunu çalıştırmaya zorlanır. Bu temsiliyle günümüz insanının dünyayı teknolojilerle birlikte algılar olduğunun ve bunu rahatlıkla benimseyeceğinin altını çizen yazar, gösteren ile gösterilen arasındaki birliği koparıp anlamlandırma sürecini kesintiye uğratarak seyircinin aynı anda birden fazla duruma tepki vermesini bekler.

Narrative'de medyalararasılık yoluyla sahne dışında var olan yerlerin tiyatroya dâhil edilmesi; mekânlar ve zamanlar arası geçişliliğin sağlanması, ayrımların esnemesi veya ortadan kalkması, yaratılan farklı anlam katmanları ve yeni perspektifler ile sahnedeki illüzyonun kırılması anlamına gelir. Medyalararasılıkla sınırsız sayıda görseli, metni ve sesi seyirciye aktaran Neilson, yer-zaman-olay bütünlüğüne dayalı üç birlik kuralını yıkar; görünmeyen mekânları görünür kılar ve seyirci için temsilde hangisinin gerçek hangisinin kurmaca olduğu konusunda belirsizlik yaratarak kurmaca-mekân ayrımını da önemsizleştirir. Oyunda gerçek ve sanal olanın melezlenmesiyle ortaya çıkan ayırt edilemezlik, zamanın hem sanal hem fiili imajlardan oluştuğunu gösterirken sahne mekânının inşa edilmiş olduğuna dair bir farkındalık da yaratır. Çünkü sahneye yansıtılan video kliplerle aynı alanı paylaşan seyirci için şimdinin yanında mekânlar ve zamanlar ötesi bir yolculuk mümkün kılınmıştır.

Medya kültürü çağdaş dönemde oyunların dilini hem içerik hem biçim bağlamında etkileyip diyalojik bir yapının ortaya çıkması sonucunu doğurmuştur. Seda İlter'in de altını çizdiği gibi çağdaş dönemde metinlerarasılığın ve çoksesliliğin arttığı, insani değerlerin yıkılıp parçalandığı dünyamızda dil de değişen sosyo-kültürel ve algısal koşullar ile beraber medyatize olmuş ve bu durum tiyatroya da yansımıştır.⁶⁵³ Çağdaş oyunlarda belirli bir tür içinde kodlanmış olan dil, argo ifadeler, alışılmadık sözdizimleri, başka yabancı sözcükler ve medya kültürüne egemen olan bir dil görünür kılınmış ve diller ile sesler arasındaki bu etkileşimli ilişkide diyalojik bir yapı öne çıkarılmıştır. Neilson'ın *Narrative* adlı oyunu da medya kültürünün dilini kullanarak gerçek dünya ile diyaloga girmek yoluyla bir tür çok seslilik ortaya koymaktadır. Oyunda anlatıyı sekteye uğratan ve metin içerisinde nereden alındığını gösteren linklerin olduğu video klipler, Skype kullanımı ve karakter oluşumunda medyatik karakterlerin kullanılması gibi durumlar medya kültürünün dilinin oyunun dokusuna işlediğini gösteren örnekler

⁶⁵³ Seda İlter, *Mediatized Dramaturgy Formal, Critical And Performative Responses To Mediatization in British and Irish Plays Since The 1990s*, University of Sussex, Doktora Tezi, 2013, 78-79.

olmakla birlikte oyunu çok sesli, heteroglot ve diyalojik kılan unsurlar arasında gösterilebilir.

Eleştirmen Susannah Clapp, *Narrative*'de parçalılık, eşzamanlılık ve medyalararasılık yoluyla sağlanan melez yapının işlevselliğine dair şu gözlemlerde bulunur:

*Sahneler iç manzara ve fantezi arasında gider gelir, farklı konuşmalar üst üste biner, film ve radyo senaryoları karakterlerin hayatlarını ele geçirir, ara sıra birisinin kafasında boynuzlar filizlenir. Anüs hakkında hoş ve komik bir nakarat ile Kore üzerine muntazam bir hiciv vardır. (...) Yine de bireysel olarak keskin sahneler gelişmeden birleşir, ortaya çıkan tek şey hava alamayacak şekilde sıkıştırılmış bir dram duygusudur. Neilson sonuç algımızın faydasızlığının oyunun esası olduğunu tartışıyor olabilir; ancak bunu kafamıza vurur. Ölüm saçan bir gösterişle hem de.*⁶⁵⁴

Clapp'ın altını çizdiği gibi Neilson bir dizi hikâyeyi gerçeküstü rüya benzeri bir yapıda, içerisine belirsizlikler ve tutarsızlıklar katarak bir araya getirirken, ortaya geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi sonuç odaklı bir yapı koymaz. Bunun yerine son derece gösterişli ve algılamayı güçleştiren bir yapı koyar. Bir taraftan komik sahnelerle seyirciyi eğlendirir bir taraftan gerçek dünyaya dair hicvedici anlatımlara yer verir. Her seferinde karakterlerin hikâyeleri ise yarım kalır. Yazar, seyircisine “beyniniz için harika bir egzersiz”⁶⁵⁵ dercesine ondan temsilde her an karşısına çıkacak yeni durumlara karşı her zaman algısını açıp tutup beklemesini ister.

Postmodern dönemde tekil, bütünlüklü ve sabit kimliklerin yerini çoğul, çoklu, parçalı, değişken, esnek ve melez kimlikler almıştır. *Narrative*'de de esnek ve kaygan temeller üzerine oturtulan, sınırları muğlak ve geçişken olan melez kimlikler yedi modern karakter üzerinden ele alınır. Neilson tanıtım bölümünde postmodern dönemde kimliklerimizin melezliğine dair şöyle bir açıklamaya yer verir: “Yirmi birinci yüzyılda daha uzun süren yaşamlarımızda birden çok kariyere ve çeşitli ilişkilere sahip olmayı bekleyebiliriz. Partnerlerimiz çeşitli cinsiyetlerden olabilir ve çeşitli şekillerde birden daha fazla yolla çocuk sahibi olabiliriz.”⁶⁵⁶ Yazarın da belirttiği gibi postmodern dönemde bireyler gerek kariyerleri gerek ilişkileriyle kendilerine yeni kimlikler edinebilmekte, bir diğer ifadeyle her an farklı şeyler yapabilmekte ve kıyafet değiştirir

⁶⁵⁴ Susannah Clapp, “Narrative”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/14/narrative-cannibals-once-review>, 14 April 2013, (Erişim Tarihi: 13.09.2019).

⁶⁵⁵ Gurter, “Narrative”.

⁶⁵⁶ Neilson, “Introduction”, *Plays* 3.

gibi yeni kimlikler giyinip çıkarabilmektedirler. Nitekim *Narrative*'deki yedi modern karakterin hikâyesine bakıldığında, benlik ve irade bağlamında bir bütünlük sergileyemeyen bu karakterler postmodern dünyanın akışkanlığı, belirsizliği ve tutarsızlığı içinde oradan oraya savrulmakta ve kendilerine sürekli yeni kimlikler inşa etmeye çabalayarak var olmaya çalışmaktadırlar. Örneğin, Zawe ilişkilerinde bir türlü aradığını bulamadığından hayal kırıklığına uğrayıp panik atak krizleri geçiren, kendini iyileştirmek için sürekli yeni ilişkilere yelken açan ve her defasında aşkı bir tüketim nesnesine indirgeyen bir karakter olarak temsil edilirken farklı kimlikleriyle karşımıza çıkar. Aynı şekilde başarılı bir aktör olarak George Clooney karşısında Elastik Adam rolünü oynamaya hak kazanan Olly de kendisine gönderilen anüs fotoğrafı ile paranoid bir karaktere dönüşümüyle sergilenirken hem sıradan hem de ünlü bir kişi olarak çift kimlik sergiler. Her iki karakter de durumlara ve olaylara göre sürekli değişen kimlikleri ile postmodern öznenin parçalanmışlığını yansıtır. Karakterler hızlı değişimlerin olduğu dünyada birden çok kimliğe bürünürlerken de parçalanmış ve kırılgan bir öznel sergilerler.

'From Pilgrim to Tourist or a Short History of Identity' (1996) başlıklı makalesinde modernleşme sürecinde kimlik arayışına giren bireyleri tarif etmek için uçsuz bucaksız çöllerden geçen ve kum fırtınalarının arasında kutsal tapınağa ulaşmaya çalışan bir hac yolcusu metaforunu kullanan Zygmunt Bauman, postmodern dünyada kimliğini arayan kişiler için ise bir gezgin ya da turist metaforunu kullanmaktadır.⁶⁵⁷ *Narrative*'deki her bir karakter de macera peşinde koşarken birçok ortama/mekâna girip çıkarlar ve sayısız yaşantı biçimiyle karşılaşır. Bu karakterler de birer gezgin/turist gibi girdikleri yeni ortamlarda kendilerine yeni kimlikler oluştururlar. Zawe örneğinde olduğu gibi karakter hem heteroseksüel hem de homoseksüel ilişkiler yaşar, Barney ve Olly örneklerinde olduğu gibi karakterler kariyerlerinde bir gecede başarı kazanır ya da bir gecede tüm başarıları yerle bir olur. Sonuç itibarıyla karakterlerin değişkenlik gösteren yaşam koşulları ile sürekli değişen kimlikleri, kimliğin ebediyen bağlı olunacak sabit bir yapı olmadığını; dinamik, değişken, parçalı ve melez bir yapı barındırdığını görünür kılar. Öte yandan Neilson Imogen'ın nedensiz yere bıçaklayarak öldürdüğü Sophie'yi Skype yoluyla anlatıya dâhil ederek sanal olanın yarattığı hipergerçeklikle yanılzamaya dayalı

⁶⁵⁷ Z. Bauman, "From Pilgrim to Tourist—or a Short History of Identity", *Questions of Cultural Identity* (Ed. S. Hall, & P. du Gay), (18-23), Sage Publications, London 1996, 8.

bir kimlik temsiline de yer verir ve bu şekilde kurgusallığı hatırlatarak aslında gerçek yaşamdaki kimliklerin de kurgulandığı fikrini vurgulamış olur.

Neilson, *Narrative*'de melez kimlikleri oyuncu metaforu yoluyla postmodern dönemdeki oyunculuğun altını çizerek ele alır. Yazar teknoloji ve hız çağında ilişkilerimizin ve kariyerlerimizin hızla değişmekte olduğunu, dünyanın bir kültür patlaması yaşadığını ve tiyatronun da bu durumu uygun bir biçimle seyircisine aktarması gerektiğini dile getirir. Ona göre geçen on yıl ile bugün karşılaştırıldığında oyuncu olmak günümüzde metaforik bir anlamda karşımıza çıkmaktadır. Çünkü gelişen teknoloji vasıtasıyla değişen hayat tarzlarımızla her birimiz birden fazla kimliğe bürünmekteyiz ve birer oyuncuya dönüşmüş bulunmaktayız. Sosyal medya gibi büyük bir platform yoluyla geniş bir kitleye hitap edebilmenin söz konusu olmasından dolayı da bu oyunculuk çeşitli boyutlar kazanabilmektedir.⁶⁵⁸ Oyunda da Olly, Barney, Zawe ve Brian medyatik birer karakterdir ve oyun boyunca da bu karakterlerin ne zaman tam olarak kendilerini sergiledikleri ne zaman rol yaptıkları anlaşılır değildir. Örneğin, dördüncü sahnede Brian panik atak geçiren Zawe'ye destek olmaya çalışırken bir anda karşımıza bir televizyon yöneticisi ile sohbet ederken çıkar⁶⁵⁹ ya da aynı sahnede panik atak geçiren Zawe bir terapist ile görüşürken bir anda karşımıza Olly ile röportaj yaparken çıkar.⁶⁶⁰ Bu hızlı değişimler, postmodern dünyamızda rollerimizin, kimliklerimizin anlık değişimine vurgu yaparken hayatlarımızda sergilediğimiz oyunculuğu da gözler önüne serer. Hızlı yaşam tempomuzda tıpkı bu karakterler gibi bizlerin de ne zaman gerçekten kendimizi sergilediğimiz ne zaman rollerimizi oynadığımız açık değildir.

Neilson *Narrative*'de *Realism*'de de yaptığı gibi gerçek-kurmaca arasındaki sınırları karakter-oyuncu üzerinden yıkar. Öncelikli olarak karakterlerin isimlerinin oyuncuların isimleri ile aynı olduğu ve ilk prodüksiyonda oyuncuların sahneye çocukluk fotoğraflarının olduğu tişörtlerle çıktıkları görülür. Bu sunumdaki oyuncu/karakter temsilini “perspektif resimdeki hümanist normları yıkmak isteyen Picasso'nun çift açılı porte anlayışına”⁶⁶¹ benzetmek mümkün olacaktır. Çünkü oyunda oyuncu ve karakter

⁶⁵⁸ Neilson, Akt. Mark Shenton, “Writing Can Become Very Isolating And Depressing”, 15 July 2016, Erişim tarihi: 24.10.2018. <https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2016/anthony-neilson-writing-can-become-very-isolating-and-depressing/>

⁶⁵⁹ Neilson, “Narrative”, 268-271.

⁶⁶⁰ Neilson, “Narrative”, 271-280.

⁶⁶¹ Elinor Fuchs, *Karakterin Ölümü*, (Çev. Beliz Güçbilmez), Dost Kitabevi, Ankara 2003, 53.

birlikte var olurken aralarındaki sınırlar ortadan kalkar, çift katmanlı bir yapı elde edilir ve iki kimlik arasında akışkanlık sağlanır. Oyuncu-karakter yoluyla seyircinin gerçek dünyayı daha keskin ve duygulu bir şekilde kavraması mümkün kılınır. Bir anlamda oyuncu-karakter oyunda seyirci için gerçek-kurmaca arasında bir bağlantı noktası veya köprü vazifesi görür. Bu şekilde kendi sürecini açığa vuran oyun gerçek-kurmaca sınırlarını bulanıklaştırırken, Kanadalı sosyolog ve kuramcı Erving Goffman'ın vurguladığı gibi kendisini sahne üzerinde var eden oyuncuyla kendini dünya içinde var eden kişi arasında çok da farkın olmadığı düşüncesinin altını çizmiş olur.⁶⁶²

Oyun boyunca derinlikten yoksun, kırılgan ve yüzeysel olarak sunulan karakterlerin kimlikleri sağlam temeller üzerine inşa edilmemiştir. Belirli bir kimliğin hegemonyasından kurtulmuş gözükse de bu karakterlerin sürekli değişen kimlikleri onların aidiyet ihtiyaçlarına cevap vermez ve karşılarında sadece bir yanılsama olarak durur. Her bir karakter, hayattan ve çevrelerinden ne beklediklerini tam olarak bilememektedir. Nitekim Neilson hem proloğun sonunda hem de epilogda yer verdiği ses kaydında kime yöneltildiği belli olmayan sorular ile beklentiler üzerinden bir sorgulama alanı yaratır:

Ses: *Hayattan ne beklerdin?*

(...)

Ses: *Neden onu bekliyordun? Ne bekleyeceğini sana kim söyledi?*

(...)

Ses: *Senden ne bekleniyordu? Bunu senden kim bekliyordu? Sen kendinden ne bekledin? Başkalarından ne bekliyorsun? Arkadaşlarından, partnerlerinden, çocuklarından? Onlar bu beklentileri karşıladılar mı? Beklenmeyen bir şey miydi? Beklediğin şekilde cevap verdin mi? Neden bekliyoruz?*

*Ses son sözleri parça parça tekrar ederek kaybolup gider.*⁶⁶³

Dağınık hikâyelerde de görülen karakterlerin beklentileri ve olanlar arasındaki uyumsuzluk, ses kaydında sıralanan bu tür soruları akla getirir. Her bir karakter bir noktada kendisi ve çevresi arasında sıkışıp kalmıştır; beklentilerine, isteklerine karşılık bulamamakta ve psikolojik sorunlar yaşamaktadırlar. Oyunun başında ve sonunda karşımıza çıkan bu ses kaydının oyun içindeki anlamı belirsiz gibi görünse de yönelttiği

⁶⁶² Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, Metis Yayınları, İstanbul 2014, 236-237.

⁶⁶³ Neilson, "Narrative", 228.

sorularla seyirciyi sahnenin illüzyonundan uzaklaştırıp dolaylı da olsa gerçek yaşamına ilişkin beklenti ve isteklerine dair bir sorgulama yapmaya sevk eder.

Postmodern dönemde öznenin parçalanmış olduğunu gösteren parçalı dil, diyalogların yanında monologların kullanılması, eş zamanlı konuşmalar, koro kullanımı, ses kayıtları, şarkılar, şiir ve metinlerarasılık gibi çok seslilik stratejileri *Narrative*'de çok katmanlılık yaratarak bir melezlik ortaya koyar. Oyunun girişinden itibaren seyircinin aynı sahneler içerisinde ses kayıtları, karakterlerin birbirleriyle iç içe geçen konuşmalarıyla baş başa bırakılması, proloğun sonuna doğru oyuncuların Zawe'nin şarkısına birer koro üyesi gibi eşlik etmesi⁶⁶⁴, Chris'in oğlunun ölümüne sebep olduğunu düşündüğü ilacı yasaklatmak için başlattığı kampanyaya seyirciyi davet eden şiiri⁶⁶⁵ gibi çok çeşitli örnekler oyundaki çok sesliliği, dolayısıyla dil bağlamındaki melezliği gözler önüne serer. Oyunda kullanılan konuşma örgüleri de olayları veya durumları açıklamaktan öte bağımsız bir şekilde var olurlar. Dil, özne-nesne arasında bağ kurarak eylemi yansıtmaya veya taşıma şeklindeki klâsik işlevini kaybedip Kristeva'nın altını çizdiği gibi artık simgesel olandan göstergesel olana geçiş yapar.⁶⁶⁶ Örneğin, Sophie ile kurduğu Skype bağlantısında ona "Soapy, seni yüreklendiremem! Michael'ını aç! Sophie, mikrofonunu aç"⁶⁶⁷ diyerek kendini doğru bir şekilde ifade edemeyen Imogen'ın konuşmasında olduğu gibi dil, bir iletişim aracı olmaktan çıkıp boş kelimeler yığını haline gelir, bir gösterim nesnesine dönüşür. Imogen, Sophie'yi ortada bir neden yokken öldürdüğü için anlatıdan kovulmuş ve bunun bir işareti olarak da dil üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. Konuşmada da soapy-Sophie ve mic-Michael sözcükleri okunuşları itibarıyla benzerlik gösterdiğinden Imogen tarafından anlatmak istediğini ifade etmesi için seçilmiştir. Sonuç olarak gerek eş zamanlı konuşmalar gerekse de dildeki parçalanma başta olmak üzere oyunda ortaya konan çok sesli söylem; dilin neden-sonuç bağından kurtulduğunu, anlamdan yoksunlaştığını ve seyirciyi oyuna yabancılaştırıp biçimsel anlamda bir melezlik sunan bağımsız bir araç olarak kullanıldığını gösterir.

⁶⁶⁴ Neilson, "Narrative", 228.

⁶⁶⁵ Neilson, "Narrative", 231-232.

⁶⁶⁶ Julia Kristeva, Akt. Süreyya Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, 94.

⁶⁶⁷ Neilson, "Narrative", 266.

Neilson *Narrative*'in beşinci sahnesinde, Shakespeare'in *As You Like It* oyunundaki Jacques karakterinin 'İnsanın Yedi Çağı'⁶⁶⁸ adlı ünlü felsefi konuşmasına gönderme yaparak bir melezlik stratejisi olarak metinlerarasılık sunar. Oyunun amacı doğrultusunda yazar, Jacques'in o meşhur tiradını yeniden yorumlar. Arden ormanında Dük'ün yanında bulunan lordlardan biri olan Jacques, yeri geldiğinde her şeyle alay eden yeri geldiğinde hayatı ciddiye alıp bir filozof gibi konuşan bir karakterdir. Dünyayı bir sahne ve hayatı bir oyun olarak tarif eden bu melankolik bilge karakter, doğumla başlayıp ölüme doğru ilerleyen insan hayatını yedi dönemde özetler. Buna göre, ilk dönem olan bebeklik çağında kendi başına bir şeyler başaramayan bebek bir yetişkinin, özellikle annesinin ilgisine ve bakımına muhtaçtır. Büyüyüp okula gitme zamanı geldiğinde okul çağını yaşar. Ergenliğe girip bir yeniyetme olduğunda cinsiyetinin farkına varır. Bir delikanlıya dönüştüğü çağda ise cesur ve gözü pektir. Orta yaşlılık döneminde tecrübesine dayanarak bilge laflar eden bir kişiye dönüşür. Yaşlılık döneminde bir bebek gibi birilerinin yardımına ve bakımına ihtiyaç duyar. Son olarak tüm hayatı ölümle son bulur. *Narrative*'de de Brian, oyunun sonunda doğrudan seyircisine Jacques'in bu ünlü tiradına benzeyen uzun bir konuşma yapar ve insan yaşamındaki yedi çağı çift katlı otobüs metaforuna başvurarak anlatır:

Brian: *Tüm yaşamım boyunca otobüse binmişimdir: çift katlı otobüslere, şu an... yavaş yavaş azaldığını fark edeceğiniz tek katlı, körüklü olanlara değil. Onlarda bir düzen olmadıktan sonra yavaş yavaş kullanımdan kaldırılıyorlar. Çift katlı otobüslerdeyse bir düzen vardır.*

Yaşamınız annenizle otobüsün alt katında ön tarafta başlar. Ya bebek arabasındasınız ya da annenizin kollarındasınız; her iki şekilde de anneniz sizin kapıya yakın olmanızı ister. Bebek arabasına sığmadığınızda anneniz sizi ortaya doğru iter; fakat hala alt kattasınız. En sonunda annesiz yolculuk yapabilmeye başlarsınız ve cesaretlenip güven kazandıkça arkaya doğru ilerlemeye başlarsınız; ancak hala alt kattasınız.

⁶⁶⁸ Jacques'in ünlü tiradı şöyledir: "Bütün dünya bir sahnedir.../Ve bütün erkekler ve kadınlar/sadece birer oyuncu.../Girerler ve çıkarlar./Bir kişi bir çok rolü birden oynar./Bu oyun insanın yedi çağıdır.../İlk rol bebeklik çağıdır./Dadısının kollarında agucuk yaparken.../sonra mızıkçı bir okul çocuğu.../Çantası elinde, yüzünde sabahın parlaklığı/Ayağını sürerek okula gider.../Daha sonra aşık delikanlı gelir./İç çekişleri ve sevgilinin kaşlarına yazılmış şiirleriyle.../Sonra asker olur, garip yeminler eder./Leopara benzeyen sakalıyla onurlu ve kıskanç./Savaşta atak ve korkusuz./Topun ağzında bile şöhretin hayallerini kurar.../Sonra hakimliğe başlar./Şişman göbeği lezzetli etlerle dolu./Gözleri ciddi, sakalı ciddi kesimli.../Bilge atasözleri ve modern örneklerle konuşur/Ve böylece rolünü oynar.../Altıncı çağında ise palyaço giysileriyle./Gözünde gözlüğü, yanında çantası./Gençliğinden kalma pantolonu zayıflamış vücuduna bol gelir./Ve kalın erkek sesi, çocukluğundaki gibi incilir./Son çağda bu olaylı tarih sona erer./İkinci çocukla her şey biter./Dişsiz, gözsüz, tatsız, hiçbir şeysiz." William Shakespeare, *Nasıl Hoşunuza Giderse*, (Çev. Özdemir Nutku), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, 46.

On-on iki yaş civarında arkadaşlarınız olur ve yetişkin dünyasının bir parçası olmak istersiniz ve bu yüzden daha büyük hamle yaparsınız... Üst kata. Fakat ön tarafta sağda otursunuz, böylece araba kullanıyor gibi yapabilirsiniz. Ne kadar çok arkadaş edinirsiniz, o kadar geriye gidersiniz; ergenlik boyunca çoğunlukla orta kısımlarda birikirsiniz ve daha sonra otobüsün arkasındasınızdır bebeğim... işte bu! İçki, uyuşturucu, seks, müzik... bunların hepsi otobüsün arka tarafında olur. Ve orada yirmili yaşlarınızda keyfiniz yerindedir.

Sonra otuzunuza gelirsiniz. Muhtemelen şimdi bir yetişkinsinizdir. Arka tarafta bu aşağılık heriflerle birlikte oturmak istemezsiniz; fakat içten içe hâlâ gençsinizdir, bu yüzden üst katın ortasına doğru hareket edersiniz. Şimdi ve sonra eşlerinizle birlikte binersiniz ve hâlâ o şeyin var olduğunu kanıtlamak için arkaya otursunuz; ancak araçlarınızı bırakmışsınız ve artık öne doğru kademeli bir ilerlemeye başlarsınız.

Kırkı geçince acayip bir şeyler olur; şimdi ve sonra ön koltuklarda otursunuz ve bir otobüs şoförü olmadığınız için lanet şekilde memnunsunuzdur.

Altmışı geçince dizleriniz gitmeye başlar, merdivenler sevimsizdir ve üstteki insanlar sizi korkutmaya, kızdırmaya ve şaşırtmaya başlar. Ona kimin ihtiyacı var? Bu yüzden tekrar alt katta ilerlersiniz; fakat arkaya, son kalan ufacık isyankârlığınızı besleyebileceğiniz yere. Ancak kesinlikle bok koktuğu için ileri doğru yavaşça hareketlenmeye başlayacaksınız, sadece arkadaki kapılara birazcık yaklaşabilmek için.

Ve sonra oldukça yaşlısınızdır. Tanrım, otobüse binmekle iyi yapıyorsunuz, neden yaşamı kendinize zorlaştırıyorsunuz ki? Amacınız ne?

Ve dinlenmek için oraya gelirsiniz: alt kata, öne ve çıkışa mümkün olan en yakın mesafeye; ölmüş annenizin yıllar önce yaşlı insanların oturması için sizi (oturmaktan) vazgeçirdiği koltuklara.⁶⁶⁹

İnsan hayatını çift katlı bir otobüse benzeten Brian, insanların bebeklikten yaşlılığa uzanan dönemlerini koltuk seçimlerine göre Jacques'ın yaptığı gibi bir sınıflandırmaya tabi tutar. Neilson, Brian'ın monoloğunda metinlerarasılığa başvurarak Shakespeare'in metnini kendi metni içerisinde eritir. Shakespeare metniyle yaptığı alışverişte hem yüksek ve alt sanat arasındaki sınırları bulanıklaştırır hem de kültürlerarasılığa gönderme yaparak çok katmanlı bir yapı sunar. Yazarın tirada uyguladığı dönüştürme işlemi tiradı farklı alanlara açılabilir hale getirir. Bu durumda insanı merkeze koyan Rönesans dönemindeki hayata bakış açısını yansıtan Jacques'ın felsefi tiradı karşısında yavan ve sıradan olarak nitelendirebileceğimiz bu tirad, postmodern dönemde hayata yönelik değişen bakış açısını yansıtan bir tirada dönüşmüş olur.

Neilson'ın multimedya oyunu *Narrative*, Lascaux'ta bulunan bir mağara resminin bir anlatı olup olmadığı sorgusuyla başlayıp başlığının da ortaya koyduğu gibi postmodern dönemde anlatı yapısını sorunsallaştıran bir oyundur. Yazarın postmodern

⁶⁶⁹ Neilson, "Narrative", 302-303.

ağa uygun bir hikâye anlatma biçimi arayışıyla ürettiği oyun, Londralı yedi modern karakterle ilgili bir dizi tutarsız hikâyeyi eski ve yeni tiyatro araçlarını melezleyerek sahneler. Oyun, postmodern ağı özetleyen ve melez yapının altını çizen parçalılık, eşzamanlılık, belirsizlik, muğlaklık gibi özellikleri biçim, içerik ve karakter bağlamında uyguladığı stratejilerle ortaya koyar. Oyun seyircisini bir taraftan eşzamanlı konuşmalar ve ses kayıtlarıyla bir taraftan oyunun içeriğiyle alakası olmayan gerçek dünyaya ilişkin video klipler, ekran görüntüleri ve Skype bağlantıları bir taraftan da Shakespeare metnine yapılan gönderme yoluyla sağlanan metinlerarasılıkla baş başa bırakır. Yer verdiği gösterge yığmacasıyla seyircisini katılımcı ve icracı rolüne yükselten Neilson, oyunda medya dilini ve görüntü kültürünü kullanırken seyircisine etkileşimli, çok sesli ve ortamlar arası bir tiyatro deneyimi yaşatır.

SONUÇ

“Biz anındalığın devrindeyiz, üst üste gelmenin devrindeyiz, yakın ve uzağın, yan yanalığın, dağılmışlığın devri.”

Michael Foucault

1967 yılındaki bir konferansta Fransız düşünür Michael Foucault, yirminci yüzyılda geçmiş ile şimdinin üst üste bindiğinin, sanat ve gündelik hayatın iç içe geçtiğinin, yüksek ve popüler kültür arasındaki ayrımların ortaya kalktığı, çoğulculuğun, farklılığın ve parçalılığın kucaklandığının, eklektik ve melez bir yapının hâkim olduğunun altını çizer.⁶⁷⁰ Yirminci yüzyılın başlarında hızla gelişen teknoloji, insanların yaşam biçimlerini ve dünyayı algılama tarzlarını değişime uğratmıştır. Kopyaların, göstergelerin ve simülasyonları ön planda olduğu çağda moderniteye karşı bir tavır sergilenip hayata, doğaya ve insana yönelik çoklu bir bakış açısı değer kazanmıştır. Çok seslilik, çoğulculuk, paradokslar, seçkin sanat ile kitle kültürünün birbirine karışması, metinlerarasılık, farklı unsurların birleştirilmesi, heterojenlik, parçalılık, okurun yazma sürecine dâhil edilip okuduğunun kurgu olduğunun devamlı hatırlatılması, türler arasındaki ayrımlara karşı gelinmesi, bütünlüğe ve düzene karşı çıkış, belirsizlik, muğlaklık, kesinlikten uzaklaşma, ironi, parodi, pastiş ve şizofreni gibi özellikler öne çıkarılmıştır. Büyük anlatıların bittiğini ileri süren postmodernizm eski ile yeniyi, gerçek ile kurmacayı yüzeysel olan ile derinliği olanı birbiri ile iç içe geçirmiştir. Çoğulluğu kucaklayıp farklılıklara hoşgörüyle bakmıştır. Dönemin bu çok yönlü yapısı, melezlik kavramının popülerliğini artırmasına da sebep olmuştur. Öyle ki bugün yaşadığımız dünyayı tanımlayabileceğimiz en kapsamlı kavramlardan biri olarak melezliği düşünebiliriz.

Postmodern dönemle birlikte popülerliğini artıran ancak kökenini yaradılış dönemlerine kadar götürebileceğimiz melezlik, iki veya daha fazla türün ya da birimin ürünlerini, unsurlarını veya nesnelerini bir araya getirmek suretiyle bir yan yana koyma eylemi gerçekleştirmek; ürünlerin, unsurların veya nesnelerin birleşmesinde biçimsel olarak değişiklik yapmayıp bir sentez sunmak veya ürünlerin/unsurların iç içe geçirilmesi sonucu ortaya yeni bir ürün çıkarıp dönüşüm sağlamak gibi çok yönlü bir işlevsellikle

⁶⁷⁰ Michael Foucault, Akt. Hakan Çelikten, “Postmodern Dönemde Geleneğin Kullanımı Noktasında Halkbiliminin Tavrı”, 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, (111-121), Ankara 2018, 113.

karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada kavramı yedi temel özellik üzerinden açıklayıp kavramsal gücünü ve stratejik önemini ortaya konmak mümkündür. Melezin özelliklerinden biri saflık veya özcülük karşısında duran bir kavram olmasıdır. Yani melez saflığın yaratılan bir algı ve yapılandırılmış bir sistem olduğunun altını çizmekle birlikte saf bir şeylerden bahsetmenin mümkün olmadığını göstermektedir. Melezin bir diğer özelliği her türlü kategorileştirmeye ve sınırlandırmaya karşı saldırgan ve başkaldıran bir tutum sergilemesidir. Melez ayrılığa, saflığa ve sınırlara karşı farklılığı, çoğulluğu ve sınırsızlığı öne çıkarırken kutuplaşmayı yok etmekte ve her şeyin sınırının akışkan, belirsiz ve esnek olduğunu vurgulamaktadır. Melezin bir başka özelliği yapıbozucu bir işlevsellikle karşımıza çıkmasıdır ki bu özelliği onun zıtlıklar sistemini ve hiyerarşik yapılanmayı yerinden etmesi anlamına gelir. Çeşitliliği, çokluğu ve çoğulluğu bir zenginlik olarak öne çıkarması melezin bir diğer özelliğidir. Melez, birleştirdiği iki farklı unsurun özelliklerini korumasını sağlayarak çoğulcu bir katman oluşmasına izin vermektedir. Farklılıkları ve ötekilikleri bir potada toplarken melez, bir uzlaşım alanı yaratmakta; bir buluşma ve kaynaşma noktası sunmaktadır ki bu durum melezin farklılıklara karşı kucaklayıcı bir yaklaşım sergilediğini gösterir. Sabit merkez fikrine karşı merkezsizliği savunması ve çoğulcu söylemleri öne çıkarması melezin karşımıza çıkan bir diğer özelliğidir. Son olarak melez farklı unsurları birleştirip sınırları ortadan kaldırırken öngörülemezlik, belirlenemezlik, bulanıklık, muğlaklık, aradalık yaratmaktadır ki bu da melezin eşiklik niteliğinin olduğunu ortaya koyar. Melezin bu özelliği iki farklı kategorinin unsurlarını içerirken hem her ikisine ait olduğu hem de her ikisine ait olmadığı, yani arada bir durumunda ve eşikte bir uzamda yer aldığı anlamına gelir.

Sıralanan tüm bu özelliklerin yansımalarını doğuşundan bugününe tiyatrodan bulabiliriz. Bu tez çalışması da tiyatrunun melez bir sanat olduğu gerçeğinden yola çıkarak geçmişten bugüne ortaya koyduğu melezlik performanslarını açığa çıkarmayı hedeflemiştir. Öncelikli olarak melezlik, ilk kez fen bilimleri alanında kullanılmış, sonrasında anlam genişlemesine uğrayarak sömürge sonrası çalışmalarda Hintli kültür kuramcısı Homi Bhabha'nın katkılarıyla tartışmaya açılmış ve günümüzde ise iki veya daha fazla türün, biçimin, üslûbun veya unsurun bir araya getirilerek oluşturduğu yapıları nitelendirmek için kültür, edebiyat ve sanat çalışmaları başta olmak üzere beşerî bilimler alanında sıklıkla kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Karışım, katışım ve birleşim gibi

anlamlarıyla melezlik günümüz toplumunun yapısını, kültürünü, edebiyatını ve sanatını açıklayan önemli bir kavram olarak varlığını sürdürmekle birlikte popülerliğini de arttırmaktadır. Son on beş yılda ise kavram Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Gerda Poschmann, Andy Lavender, Jean Pierre Sarrazac ve Erika Fischer-Lichte gibi öncü tiyatro kuramcılarının/eleştirmenlerinin katkılarıyla tiyatro çalışmalarında tartışmaya açılmıştır. Bu isimler on dokuzuncu yüzyılda baş gösteren temsil krizine karşı öncü yönetmenlerin, oyun yazarlarının ve tiyatro gruplarının tiyatronun metin ve performans unsurlarının birlikteliğinden oluşan melez yapısını görünür kılmaya çalıştıklarını belirtmişlerdir.

Şüphesiz melezlik tiyatronun doğuşundan itibaren onunla iç içe olan bir kavramdır. Çünkü tiyatro metin ve performansı harmanlayan; yazar, yönetmen, dramaturg, oyuncular ve tasarımcılar olmak üzere pek çok unsuru bünyesinde toplayan disiplinlerarası bir sanattır, dolayısıyla melezdır. Her dönemin tarihî, toplumsal ve politik söylemlerinden ve ekonomik koşullarından etkilenerek gelişmeler göstermiş olan bu sanat dalı kimi zaman üstün gücün baskı mekânizması, kimi zaman mazlumun sesini duyurmak için politik bir silah, kimi zaman da salt bir eğlence aracı olarak kullanılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde tiyatronun gelişimine dair engel teşkil eden birtakım olumsuzlukların varlığına rağmen, bu sanat dalı her fırsatta tekrar yeşerebilmeyi bilmiştir. Kimi zaman ekonomik koşullar tiyatronun önünde engeller oluşturmuşken, kimi zaman da dönemin getirdiği yenilikler ile tiyatro gelişmeler göstermiştir. Ancak önemli bir husus vardır ki o da tiyatronun varlığını bulunduğu dönemin koşullarına koşut olarak devam ettirdiği, değişen zaman ve kültürel gelişmeler ile birlikte değişime uğrayıp çağın gereksinimlerine göre evrimleştiği ve yeni melez özellikler kazandığıdır. Tiyatronun melezliğinin yirminci yüzyıla kadar kuramsal olarak tartışılmaması bu anlamda da dikkat çekicidir.

Tiyatronun melezliğini türler ve medyalar arası etkileşimler ve kendi araçları arasındaki ilişkiler bağlamında tartışmak mümkündür. Tiyatronun melezliği ilk olarak dramatik türler diye ifade edebileceğimiz kendi içindeki türler ve şiir, roman gibi diğer edebî türler ile kurduğu ilişkiler bağlamında tartışılabilir. Tiyatroda türler arası melezlemelerin izi Antik döneme kadar sürülebilir. Türleri sabit ve değişmez yapılar olarak gören, tür melezlemesine sıcak bakmayan ve Romantik döneme kadar süren geleneksel tür sınıflandırma anlayışına rağmen Antik dönemden Romantik döneme kadar tiyatrodaki tür melezlemelerine rastlanmaktadır. Bu bağlamda ise karşımıza neşeli tragedya

olarak bilinen, trajik ve komik unsurların harmanlandığı satir oyunlar çıkmaktadır. Orta Çağ'a gelindiğinde halkı ahlaki yönden eğitmek amacıyla din gibi ciddi bir meselenin ele alındığı dini oyunlara maneviyatı yüksek olan konudan seyirciyi uzaklaştırıp konunun ciddi havasını bir derece hafifletme amacı güden komik sahnelerin ve birtakım komik karakterlerin eklendiği ve Şeytan ve Kötü Huy gibi karakterlerin ise gülünç yanlarıyla sunulduğu görülür. Kuşkusuz tür melezliği denilince akla gelen ilk isimlerden biri de William Shakespeare'dir. Shakespeare tragedyalarında, komedyalarında ve tarihi oyunlarında trajik ve komik unsurları başarıyla bir araya getirmiştir. Son dönem oyunlarında da yazar trajik ve komik unsurların yanında fantastik unsurlara yer vermiştir. İnsan psikolojisinin derinlerine inmekteki ve benliği oluşturan zıtlıkları yansıtmaktaki başarıyla bilinen Shakespeare, *The Comedy of Errors* ve *The Merry Wives of Windsor* başlıklı komedyaları ile *Richard II*, *Richard III* ve *King John* başlıklı tarihi oyunları dışında hemen hemen tüm oyunlarında tür konusunda oldukça yenilikçi tutumlar sergilemiştir. Yazar, yaptığı tür melezlemeleri ile türler arasında var olduğuna inanılan sınırları bulanıklaştırmış, böylelikle tür etkileşimlerinin mümkün olduğunu ve bunun sanat adına büyük bir başarı olabileceğini göstermiştir.

Aristoteles'in *Poetika*'sına dayanan ve fen bilimleri alanındaki sistematik sınıflandırma yöntemine benzeyen geleneksel tür sınıflandırması, modern dönemde geçerliliğini yitirmiştir. Türlerin değişime açık, akışkan, dinamik ve esnek yapılar olduklarını vurgulayan, türlerle ilgili tanımlayıcı, betimleyici ve belirleyici olmaktan ve tür hiyerarşileri konusunda açık varsayımlarda bulunmaktan özellikle kaçınan ve edebî eserleri modern bir yaklaşımla değerlendirmenin gerekliliği üzerinde duran modern tür sınıflandırma anlayışının gelişimiyle beraber tiyatrodaki tür melezlemeleri önündeki engeller kalkmış ve türler arası çeşitliliğin ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Kuşkusuz modern dönemin en gözde melez türü insanın saçma yaşam gerçeğini ele alan; trajik, komik, absürt ve grotesk öğeler başta olmak üzere pek çok türün unsurunu bir arada kullanan modern trajikomedilerdir. Bu noktada komiğin esnek ve uyarlanabilir doğasının türlerin melezlenmesinde önemli bir rol üstlendiğinin de altını çizmek gerekir. Modern dönemde komik artık Aristoteles'in tarif ettiği gibi salt güldürme misyonuna hizmet eden, acısız ve zararsız bir komikten ziyade trajik ve ironik boyutları olan; trajikten daha huzur bozucu, rahatsız edici, acı verici, tehditkâr ve karanlık bir komik olarak ortaya çıkmaktadır. Modern dönemde tiyatroda modern trajikomediler yanında kara kaba

güldürü, parodi, ironi, yergi, ciddi drama, büyülu gerçekçilik, belgesel drama, eko-drama ve bilimkurgu gibi melez türlerin de varlığından bahsedebiliriz. Çağdaş döneme gelindiğinde tiyatrodaki dramatik ve edebî türler yanında edebî olmayan türlerin de tiyatrodaki tür melezlemelerinin birer parçası olduğu ve sanatlar arası sınırların ortadan kalktığı görülür. Bu noktada tür melezlemesinin postmodern dönemde popülerleşmiş olduğunu belirtmekle birlikte tiyatrodaki tür melezlemesinin inanıldığı aksine sadece postmodern döneme has olmadığı ve tiyatrodaki başlangıcından bugüne çeşitli türler arasında melezlemelerin yapıldığının altını çizmek lazım gelir. Aynı zamanda bu bağlamda türleri saf kategoriler olarak değerlendirmenin yerinde bir tutum olmadığını ve her bir metni melez bir tür olarak okumanın da mümkün olduğunu vurgulamak gerekir.

Bugün ayrı birer sanat dalı olarak kabul edilen müzik ve dans, tiyatronun ayrılmaz birer parçası olmanın yanı sıra tiyatroyu melez kılan sanatlardandır. Ortaya çıkışından bu yana tiyatro müziğin ritminden, dansın hareketlerinden, sözlü ve yazılı anlatımın gücünden faydalanmıştır. Tiyatronun kökenine ilişkin ortaya atılan Büyük Adam Kuramı ve Dans Kuramı da bu durumun altını çizmektedir. Tragos ve aoide sözcüklerinin birleşiminden oluşan ve ‘keçi/teke şarkısı’ anlamına gelen tragedya ile komos ile aoide sözcüklerinin birleşiminden oluşan ‘cümbüş şarkısı’ anlamına gelen komedyia sözcüklerinin kökenine baktığımızda da tiyatronun müzik ile ilişkisini anlayabiliriz. Antik dönemden bugüne tiyatrodaki çeşitli işlevsellikler yüklenen müzik, Aristoteles’in *Poetika*’sında belirttiği gibi öncelikli olarak tragedyanın olmazsa olmaz altı ögesinden biri olarak tiyatrodaki yerini almış ve bir yandan insanları ahlakî yönden eğitmeye, bir yandan da ruhlarını canlandırıp düşünme yeteneklerini arttırmaya ve kişiliklerini geliştirmeye yardımcı bir unsur olarak kullanılmıştır. İlerleyen dönemlerde ise müzik ve ayrıca dans politik ve yapıbozucu misyonlar başta olmak üzere çok çeşitli misyonlar edinip deneysel uygulamaların birer parçası olmuştur. Örneğin, seyirciyi pasif bir konuma sokan müzik anlayışına karşı çıkan Brecht, tiyatrosunda müziğe seyirciyi oyuna yabancılaştıran bir unsur olarak yer vermiştir veya tiyatronun köklerine inmek ve seyirciyi mistik bir etki altında bırakmak isteyen, Vahşet Tiyatrosu’nun kurucusu Antonin Artaud tiyatrosunda müzik (insan gırtlğından çıkan her türlü ses, mekânîk sesler ve boş sandıklara vurulması sonucu çıkan sesler) ve dans unsurlarına bir ritüelin parçasıymış gibi yer vermiştir. Çoğu zaman bir eğlence kaynağı olarak sunulan ve öğreticilik niteliği taşıyan bu iki türün çağdaş dönemde tiyatrodaki özerk bir unsur, gösterge yoğunluğunun bir parçası ve tek

başına bir alt-metin olarak yer aldığı görülmektedir. Sanatlar arasında sınırların kaybolduğu günümüz tiyatrosunda sanatlar arası melezlemelere ilginin arttığı ve bu noktada tiyatronun gösteri yönünün zenginleştiği açıkça fark edilmektedir. 1970'lerde müzik, dans, şiir, tiyatro ve video gibi pek çok alanın unsurunu bir arada kullanan performans/gösterim sanatının gelişmesi ve vücudun dramatik anlatımda kimi zaman metin kadar kimi zaman da metinden daha etkili hale geldiği dans tiyatrosu, hareket tiyatrosu ve fiziksel tiyatro gibi melez tiyatro hareketlerinin desteklenmesi söz konusudur.

Tiyatro, teknoloji ile ilişkisi bağlamında da seyircisine bir melezlik sunmaktadır. Tiyatro, Antik dönemden günümüze dek her çağın teknolojisi ile sürekli bir etkileşim içerisinde olmuş ve melez yapısına sürekli yenilikler katmıştır. Antik dönemde sahnede kullanılan *Deus ex Machina*'dan çağdaş sahnede kullanılan ileri teknolojiler düşünüldüğünde tiyatronun başlangıçtan günümüze serüveninde melez yapısını ne kadar zenginleştirdiğini anlamak mümkün olacaktır. Bu noktada on dokuzuncu yüzyılda elektriğin bulunması ile başlayan sürecin insanlık tarihinde olduğu kadar tiyatrodada da bir devrim niteliğinde olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü bir ritüel parçası olarak başlayan insan eylemini taklit, elektriğin bulunması ardından aşamalı olarak geline bugünün teknolojisinin verdiği olanaklar ile bambaşka bir boyuta taşınmıştır. Artık günümüzde film, Hologram, internet, Skype, Youtube, video ve ses kayıtları gibi ileri medya araçlarının birlikteliğiyle yeni oyunların sahnelenmesi mümkün olmaktadır.

Dinamik bir sanat olan tiyatro, çağlar boyunca pek çok teknolojik unsuru bünyesine katıp dönüşüme uğramıştır. Tiyatro teknolojinin verdiği olanaklarla her çağda sahne, ışık, ses, dekor ve kostüm başta olmak üzere teknik ve estetik açılardan yeni temsil imkânları bulmuş ve performans yönünü zenginleştirmiştir. Bu bağlamda her türlü teknik ve teknolojiyi kullanan tiyatronun, özü itibarıyla medyalararası bir sanat olduğunu öne çıkarmak gerekir. Geçmişte ilkel teknikleri kullanan tiyatro, günümüzde metinlerarası, medyalararası ve arada uzamlar oluşturarak opera ve dans gibi çeşitli sanat biçimlerini sinema, televizyon, video ve yeni teknolojiler ile buluşturup birbirleri ile etkileşime sokarak bütünleştirici bir alan sunmaktadır. Canlı performans, film, televizyon ve video kayıtları gibi medyaları tek bir arayüzde birleştiren tiyatro, bir bakıma hem gösterme hem de sahneleme yönünü öne çıkararak medyalararasılık sunmaktadır.

Yirminci yüzyıla damgasını vuran teknoloji, insan hayatını kolaylaştırıp kültürüne yenilikler getirirken tiyatro sanatını da derinden etkilemiştir. Geleneksel dramaturji anlayışı medya araçlarının tiyatro sahnesine dâhil edilmesi ile birlikte köklü bir değişime uğramış, geleneksel seyirci algısı sarsılmıştır. Bir yandan fotoğraf bir yandan film bir yandan internet teknolojisinin olanaklarından nasibine düşeni alan tiyatro, kendisine yeni bir sahneleme dili geliştirmiştir. Bu noktada vizyon sahibi, ileri görüşlü yönetmenlerin etkisi büyük olmuştur. Öncü yönetmenlerin yaratıcılıkları ve yetenekleri ile sahne dramaturjisine yenilikler eklenmiştir. Örneğin, tiyatrosunda teknolojiyi politik bir amaç uğruna kullanmayı tercih eden Erwin Piscator ve Bertolt Brecht foto montaj, projeksiyon ve film kliplerine dekorun bir parçası olarak ve politik bir niyetle sahnelerinde yer vermişlerdir. O dönemin koşullarında bir devrim niteliğinde görülen Piscator ve Brecht'in bu yenilikçi hareketleri sonraki yıllarda pek çok oyun yazarı, kuramcı ve yönetmeni etkileyip sahne adına yeni gelişmelerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. The Wooster Group, Forced Entertainment, Builders' Association, Rimini Protokoll, Imitating the Dog, Blast Theory, The Plaintext Players ve The Hamnet Players gibi öncü tiyatro grupları da tiyatro ve teknoloji ortaklığında günümüzde çok sayıda yeni ve melez oyunlar üretmektedirler. Günümüzde ayrıca çoğu oyun yazarı da yönetmen-oyun yazarları olarak nitelendirilmektedir. Yirminci yüzyılda teknoloji ile birlikte ortaya çıkan toplumsal değişimler sonuç itibarıyla günümüzde multimedya tiyatrosuna doğru bir evrimleşmeyi beraberinde getirmiş ve tiyatronun daha avangard ve melez hale dönüşmesinin yolunu açmıştır.

Çağdaş oyun yazarları türler, sanatlar ve medyalar arası melezlemeler yanında pek çok farklı melezlemelere de başvurmakta ve tiyatronun diline yenilikler katmaktadır. Öncelikli olarak çağdaş oyun yazarları oyun üretiminde metni ve yazarı merkeze koyan geleneksel anlayışı reddedip oyun üretiminde yönetmeninden oyuncusuna ve sahne tasarımcısına kadar pek çok kişiyi içine alan bir takım çalışmasını, yani iş birlikçi bir çalışma anlayışını desteklemişlerdir. Çağdaş oyun yazarları sahnede pek çok görsel-işitsel ve dilsel unsuru herhangi bir hiyerarşiye başvurulmadan kendi başına birer unsur olarak ve eş zamanlı şekilde bir araya getirmişlerdir. Bir anlamda sahnede göstergelerle bir oyun içerisinde olmuşlardır. Gerçek ve düş arasındaki sınırları bulanıklaştırarak gerçeği yıkmış ve rüya benzeri çok katmanlı bir yapıyı öne çıkarmışlardır. Çağdaş oyunlarda ayrıca tiyatro araçlarına göndermeler yapıp tiyatro ve yaşam arasındaki sınırlar ihlal edilerek

bir aradalık, eşiklik duygusu yaratılmıştır. Özgönderimsellik olarak tanımladığımız bu durum, sanat ve yaşamın birbirine ne kadar yakın durduğunu bize hatırlatmaktadır. Çağdaş tiyatrodan öne çıkan bu melezlemeler seyirciyi bir röntgenci olarak pasif konumdan kurtarıp ona aktif bir misyon da yüklemiştir. Parçalı, heterojen, çok sesli ve çok katmanlı bir yapı sunarak seyircisini gösterge bombardımanına tutan çağdaş oyun yazarları, seyircisinden ona sunulan gösterge yoğunluğu içinde hayal güçlerini şiddetlendirmelerini ve parçadan bütüne ulaşarak kendi anlamlarını kendi çabaları ile üretmelerini beklemiştir. Bu bilgiler doğrultusunda çağdaş tiyatro başta olmak üzere genel itibarıyla tiyatrodan melezliğin/melezin, saflığı ve özcülüğü kutsayan anlayış karşısında farklılıkları ve çoğullukları öne çıkarıp kucaklayıcı bir yaklaşım sergilediği; kategorileştirmeye ve sınırlandırmaya karşı çıkıp akışkanlığı, esnekliği ve merkezsizliği öne çıkardığı; zıtlıklar sistemine ve hiyerarşik yapılanmalara karşı yapıbozucu bir strateji uyguladığı ve iki farklı kategorinin unsurlarını bir araya getirirken eşiklik durumu yarattığı sonuçlarına ulaşabilmektedir.

Çalışmamızın son bölümünde tiyatronun melezliğine dair ulaştığımız tüm bu sonuçlar Britanyalı oyun yazarı Anthony Neilson'ın dört oyunu üzerinden örneklerle desteklenmiştir. *Normal*, *Penetrator*, *The Censor* ve *Stitching* (2002) adlı oyunları ile 1990'lı yıllarda şiddet, cinsellik gibi konuları ağır bir dille anlatan ve bu yolla seyirciyi şoke etme niyeti taşıyan Suratına Tiyatro'nun önemli oyun yazarları arasında gösterilen Neilson, 2000'li yıllarda yeni tiyatro biçimleri ve anlatım stratejileri arayışı içerisinde olup çok sayıda melez oyun üretmiştir. Tiyatrosunun 'deneyimsel bir tiyatro' (experiential theatre) olduğunu ifade eden yazar, tiyatronun canlı ve şimdi-buradalık özelliklerinin altını çizip seyircisine tiyatrodan canlı bir deneyim yaşatmak istemiştir. Bu amaçla oyunlarını zengin bir içerikle birer gösteriye dönüştürmeye çalışmıştır. Yönetmenliğini kendi üstlendiği oyunlarında komik, trajik, absürt, grotesk ve fantastik başta olmak üzere çeşitli türlerin unsurlarını bir arada kullanmış; dans ve müzik gibi popüler kültür unsurlarını oyunlarının vazgeçilmez birer parçası haline getirmiştir. Ayrıca oyunlarını üretirken çağın teknolojisinden de yararlanmayı bilmiş ve ortaya eklektik, melez oyunlar çıkarmıştır.

Kariyerinin başlarında karanlık ve korkutucu konular üzerine yazmayı tercih etmesinden dolayı Aleks Sierz, Stephen Daldry ve Graham Saunders gibi pek çok önemli isim tarafından Suratına Tiyatro yazarı olarak nitelendirilen Neilson, Reid'in de belirttiği

gibi deneysel ve yenilikçi bir oyun yazarıdır. 1990'lı yıllardan bugüne sürekli tiyatrosunda biçimsel yenilikler peşinde koşmuştur. Yaptığı melezlemelerle hem İskoç hem de İngiliz tiyatro geleneği içerisinde gösterilen yazar, oyunlarını üretirken prova sürecine önem vermiş; saatlerce bilgisayar başında oturmak yerine tiyatro sahnesinde bizzat bulunup metinler oluşturmayı tercih etmiştir. Tiyatroda iç dünyanın/içsel gerçekliğin sahnelenmesinin yollarını arayan Neilson, psiko-absürdizmi geliştirmiştir. Psiko-absürdizmle zihnin iç süreçlerini sahnede dans, müzik gibi çeşitli unsurlara başvurarak; absürt, komik, fantastik, grotesk ve gerçeküstü sahneleri ve olayları bir arada sunarak ve aynı anda hem kara mizahı hem de yüksek dram özelliklerini kullanarak geleneksel gerçekçi tiyatroya meydan okumuştur. Yazar Churchill'in yazdığı, biçimde ve içerikte birtakım yenilikler içeren *Far Away* adlı oyunu bu anlamda bir dönüm noktası olarak değerlendirmekte ve Suratına Tiyatrosu'nun etkisini yitirdiği 2000'li yıllardan sonra, tiyatrodaki söz sahibi olacak tiyatro biçiminin psiko-absürdizm olacağı inancını taşımaktadır.

Neilson oyunlarını üretirken belli bir yapıya bağlı kalmamıştır. Ona göre, oyun üretmek tamamen bir yaratım süreci ve bir eğlence kaynağıdır. Yazar bu yüzden devamlı yeni fikirlerin ve yeni stratejilerin peşinden koşmuştur. Bu durum yazarın oyunlarında tür, içerik ve biçim bağlamlarında çeşitlilik sağlamıştır. Bir seri katilin portresini çizdiği *Normal*; aşk, kayıp ve cinsel travma konularına odaklanan *Stitching*; Royal Court Tiyatrosu'nda Noel için hazırladığı kaba güldürüsü *The Lying Kind*; insan yalnızlığını bir Viktorya dönemi eğlencesini merkeze koyarak anlattığı *Edward Gant*; multimedya oyunu *Narrative* ve son olarak evlilik üzerine yazdığı *The Prudes* oyunlarına dikkatle bakıldığında bu çeşitlilik açıkça görülmektedir. Yazarın çalışması Reid'in ifade ettiği gibi çeşitli, eklektik ve melezdır. Çünkü yazarın ilgi alanları genellikle değişkenlik göstermekte ve iç içe geçmektedir. Neilson, yazarlık kariyeri boyunca deneysel uygulamalara ve teknik yeniliklere başvurarak fantastik, büyü gerçekçilik, komedi, kara mizah, kaba güldürü ve multimedya oyunu gibi pek çok türde oyunlar üretmiştir. Yazım teknikleri, biçim, içerik ve tür bağlamlarında sürekli bir arayış içinde olan yazar, bir nevi tiyatroyu deney yapılan bir alana dönüştürmüştür.

Tiyatro oyuncusu olan anne ve babasını Traverse, Wilcat ve 7:84 gibi sol görüşlü İskoç tiyatrolarında seyretme fırsatı bulan ve bu nedenle çocukluğundan bu yana tiyatro ile iç içe bir yaşam sürdürmüş olan Neilson'ın tiyatro disiplininin gelişmesinde kuşkusuz

İskoç tiyatro geleneğinin büyük bir payı vardır. Yazar politik ve ciddi konuları mizahı bir yolla ele alan; müzik, dans, pandomim ve hikâye anlatıcılığı gibi İskoç popüler kültür unsurlarını tiyatronun merkezine yerleştirip tiyatroya gösteri zenginliği kazandıran sol görüşlü İskoç tiyatro gruplarından çocukluğunda bir hayli etkilenmiştir. Bu etkilenme yanında yazar yenilikçi ve yaratıcı vizyonu ile tiyatro estetiğini şekillendirmiştir. Kendisini büyüleyen tiyatronun canlılık ve etkileşimli tarafını ön planda tutarak seyircisine canlı ve duygusal bir deneyim yaşatmak isteğiyle oyunlar üretmiştir. Bu noktada yazarın tiyatrosunu Sierz'in sıraladığı gibi belli başlı özellikleri öne çıkararak diğer öne çıkan özellikleri göz ardı ederek Suratına Tiyatrosu geleneği içerisine yerleştirmek yazarın tiyatro estetiğini ve tiyatrodaki ortaya koymak istediklerini anlama noktasında yetersizlikler sunmaktadır. Çağdaş dönemde ürettikleri ile tiyatrodaki önemli, farklı ve güçlü bir ses sunan Neilson, tek başına ne Suratına Tiyatrosu ekolü ne de İskoç tiyatro geleneği içerisinde değerlendirilebilir. Metinden ve onun politik anlamından ziyade anlatıyı ve oyunun duygusunu önemseyen yazar, tiyatrosunda kendine özgü ve evrensel bir karakter çizmektedir. Hem İskoç tiyatrosu hem de Avrupa tiyatrosu içinde gösterilen yazar kişisel, politik, duygusal ve tiyatral olanı sunarken dramatik tiyatronun geleneksel zincirlerini kırmakta ve bireysel bir anarşizmle yeni biçim ve anlatım olanakları arayarak oyunlarında yaşamın acılı-neşeli ve ciddi-sıradan yanlarını birlikte sunmaya çalışmaktadır. Yaşamımızı kuşatan normal-anormal, gerçek-gerçeküstü, ağırbaşlı-bayağı, ben-öteki, güçlü-zayıf, güzel-çirkin, dış gerçeklik-iç gerçeklik şeklindeki ikili karşıtlıkları melez üçüncü bir alan yaratarak yapısöküme uğratmakta ve bu karşıtlıkların nasıl iç içe olduklarını veya geçtiklerini bize göstermektedir.

Neilson'ın tiyatrosunun melez yönünü 2000'li yıllarda biçimsel deneysellikler uygulayarak kendi yönetmenliğinde ürettiği *Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness*, *The Wonderful World of Dissocia*, *Realism* ve *Narrative* başlıklı dört oyunuyla örneklendirmek mümkündür. İş birlikçi bir anlayış benimseyen ve bu dört oyunun üretiminde de bu anlayışı devreye sokan yazar, bu şekilde metin odaklı tiyatro estetiğini benimsemeyip metin ve performans ikiliğini alaşağı etmiştir. Çalışma disipliniyle metnin hiyerarşisine son verip tiyatronun melez yapısını öne çıkaran yazar, oyun üretme işinin tek bir otoritenin, yani yazarın üretiminden ziyade ortak bir çabanın ürünü olduğunun altını çizmiştir. Yazarın iş birlikçi çalışma düzeni tiyatronun çift yönlü yapısını ve canlılık, şimdi-buradalık özelliklerini görünür kılmaya yönelik bir strateji olmakla birlikte

yazara oyunlarına yenilikler getirmek, yeni performans biçimleri keşfetmek, vizyonunu zenginleştirmek ve daha üretken olabilmek gibi fırsatlar da sunmuştur.

Neilson oyunlarında müzik, dans, hikâye anlatıcılığı ve pandomim gibi popüler kültür öğelerini tiyatro ile buluşturup İskoç sahnelerinde çokça görülen müzik salonu gösterilerini hatırlatan müzikli ve danslı temsiller sunmuştur. İskoç geleneğini ile Avrupa avangardizmini harmanlayan yazar Mark Brown, Ian Brown ve Trish Reid gibi önemli isimler tarafından 1960'lı yıllarda İskoç Tiyatrosu'nda İskoç Modernizmi olarak adlandırılan yenileşme hareketinin günümüzdeki önemli temsilcilerinden biri olarak gösterilmiştir. İşitsel-görsel unsurlarla oyunlarını zenginleştiren yazar örneğin, insan varoluşu ve yalnızlığına dair üç hikâyeyi performans ve hikâye anlatımını harmanlayarak sunduğu *Edward Gant* oyununda sivilcelere şarkı söyletmiştir. *Dissocia* oyununda Lisa'ya ve *Realism* oyununda da Stuart'a hayal dünyalarında yarattıkları hayali karakterlerle şarkılar söyletip danslar ettirmiş ve ortaya West End tarzı bir gösteri çıkarmıştır. Neilson'ın tiyatrosunda tamamlayıcı bir öğe olarak yer alan müzik ve dans gibi popüler kültür unsurları oyunlarının gerçeküstü atmosferine eğlenceli, absürt ve komik yanlar katarken yazarın tiyatrosuna da bir çeşitlilik, çoğulluk ve zenginlik getirmiştir. Her iki oyunda da müzikli ve danslı performanslar karakterlerin iç dünyalarının renkli, estetik ve eğlenceli tarafını ortaya koymaktadır. Bir alt metin olarak okunabilecek bu şarkılı melez performanslar, seyirci için hiper bir etki alanı yaratırken duygusal yoğunluğu ve anlamı güçlendirmeye hizmet etmektedir.

Neilson oyunlarında trajik, komik, fantastik, absürt ve grotesk unsurları birbirleri ile harmanlayarak türler arası sınırları bulanıklaştırmıştır. Yazar, ciddi ve politik olanı komedi yoluyla ortaya koymaya çalışırken seyircisine türler arası melezlemeler sunmuş, türleri saf ve değişmez yapılar olarak gören ve keskin ayrımlarla tanımlayan geleneksel anlayışı alaşağı etmiştir. Yazar, türler arasında hiyerarşik bir sınıflama yapılmasının türlerin doğasına aykırı bir durum olduğunu oyunlarında yüksek-bayağı görülen türleri melezleyerek göstermiştir. Yeri geldiğinden insan yaşamının en sıradan olaylarını bir trajedi ihtişamıyla sunmuş yeri geldiğinde ise insanın trajik yaşam gerçeğini mizah yoluyla seyircisine aktarmıştır. Oyunlarında yaptığı türler arası alışverişlerle türlerin dinamik yapıda olduklarına vurgu yapmış ve Avrupa merkezli geleneksel tür anlayışını reddetmiştir. Örneğin, *Dissocia*'da çoklu kişilik bozukluğu yaşayan Lisa yoluyla ruh sağlığıyla ilgili problemler ilk perdede yaratılan fantastik dünya ile kara bir mizah içinde

ortaya konulmuştur. Renkli ve hareketli olan ve Alice'in Harikalar Diyarına benzeyen Dissocia, Neilson'ın yaptığı mantık oyunları ve kullandığı trajikomik üslûbuyla seyirciyi hem eğlendirmiş hem de konu üzerine düşünmeye sevk etmiştir. Fantastik, trajik, komik ve absürt unsurları bir arada sunan oyunun ilk perdesi çağdaş bir duyarlılıkla akıl hastalığını ele alırken öteki olarak nitelendirilen akıl hastaların iç dünyalarının ne kadar renkli olabileceğini seyircisine göstermiştir. Benzer bir kurguya sahip olan *Realism*'de ise günlük yaşam ve insanın varoluş sorunsalı kara bir mizahla sahneye taşınmıştır. Sahnede dış gerçeklik boyutunda hiçbir ciddi eylem gerçekleşmemiş olsa da iç gerçeklik boyutunda sahne hayali karakterlerle edilen sohbetler ve yapılan aktiviteler ile görsel anlamda bir zenginlik ve türler arası bir melezleme sunmuştur. Neilson bu iki oyunda gerçek ve hayal olanı birbiri içine geçirerek rüya benzeri bir yapı ortaya koymuş ve bilinç ile algılanan tek bir gerçekliğin olmadığını, her bir bireyin bilinçaltı unsurlarla birlikte kendi kişisel gerçeğinin olduğunu ve bu gerçekliğin tek ve mutlak bir gerçeklik olmaktan öte olduğunu altını çizmiştir.

Neilson'ın *Edward Gant* başta olmak üzere *Dissocia* ve *Realism* oyunlarında her türlü unsuru bir hiyerarşi veya merkez olmadan sunmasına olanak veren tiyatro anlayışı, öncesinde de belirttiğimiz gibi psiko-absürdizmdir. Yazar insan ruhunun derinliğini ve gizil gücünü keşfetmek için iç gerçeklik ve absürdizmi birleştirerek yirmi birinci yüzyılda popüler olacağını düşündüğü psiko-absürdizm geleneğini önermektedir. Geleneksel dramın biçimsel kalıplarına meydan okuyan Neilson, psiko-absürdizm ile sahnede bilinçaltını özgür bir şekilde konuşturmaktadır. Önerdiği bu tiyatro biçimi, yazarın ortamların/medyaların gücünden daha çok yararlanmasını, sahneler arasında akışkanlık sağlayabilmesini, ciddi konuları daha eğlenceli ve daha anlaşılır bir şekilde ele alabilmesini; sonuç itibarıyla seyircisine melez bir tiyatro deneyimi yaşatmasını sağlamaktadır.

Neilson oyunlarında seçtiği marjinal karakterlerin hem iç hem de dış dünyalarındaki çatışmaları ortaya koymakta ve bu şekilde kimliğin akışkanlığını, dinamikliğini, yani melezliğini gözler önüne sermektedir. Kimliğin sabit ve kalıcı olmadığını; değişken, çok yönlü ve çok katmanlı olduğunu gösterip bu şekilde indirgeyici ve özcü yapılar meydan okumaktadır. Örneğin, *Edward Gant* oyununda Sanzonetta ve Campanetti birbirleriyle yaşadıkları karmaşık ilişkiler yoluyla hem iyi hem de kötü özellikler yüklenen birer karakter olarak çizilmektedir. Bir tarafta Campanetti

güzelliğiyle, sivilceleri yüzünden çirkin gözüken Sanzonetta üzerinden üstünlük elde etmekte bir taraftan da sivilcelerin birer inciye dönüşmesiyle Sanzonetta karşısında bu üstünlüğünü kaybedip bir zavallıya dönüşebilmekte ve trajik ölümüyle de seyircide acıma duygusu uyandırmaktadır. Karakterlerin durumlara göre değişen kimlikleri kimliğin aslında ne kadar kurgusal ve değişken bir yapı olduğunu bize kanıtlamaktadır. Bir başka durumda *Dissocia* ve *Realism* oyunlarında kimliğin akışkanlığı ve melezliği ana karakterin iç dünyasının temsil edilmesi noktasında karşımıza çıkar. Dış gerçeklik boyutunda soğuk ve sıradan ilerleyen her iki oyunda iç gerçeklik boyutunda karakterlerin renkli ve karmaşık kişilikleri gerçek ve gerçeküstü karışımı bir atmosferde seyirciye yansıtılır. Hem Lisa hem Stuart dışarıdan bakıldığında soğuk bir dış gerçeklikle çevrelenmişlerdir. Ancak iç dünyalarında her iki karakter de çeşitli kimliklere bürünmekte, durumlara göre yeni kimlikler kazanabilmektedirler. Lisa'nın iç dünyası rengârenk ve eğlenceli bir dünyadır ve bir o kadar da korku ve hayal kırıklığıyla dolu iç karartıcı bir dünyadır. Lisa, bilinçaltının sembolik dilinin sunduğu kadarıyla güvensizlik duygusu yaşayan, ahlaki değer yargısını ve mizah anlayışını yitirmiş, toplumsal normlarla uzlaşmak istemeyen, toplumsal değer yargılarını temsil eden kardeşi Dot ve sevgilisi Vince'in beklentilerine göre sabit bir kimlik inşa etmeyi reddeden ve bu yüzden toplumdan dışlanmış bir karakter olarak karşımıza çıkar. *Realism*'de dış gerçeklik boyutunda pasif ve tembel bir karakter olarak çizilen Stuart Lisa gibi renkler, hayal kırıklıkları ve korkular ile dolu bir hayal dünyasına sahiptir. İç dünyasında sahnede sergilenen unsurlarla birlikte zengin bir karakter çizen Stuart da aynı anda hem politik tartışmaları yenecek biri hem de sevgilisini arayamayacak kadar cesaretsiz biri olarak karşımıza çıkar ve iç-dış dünyası arasındaki çatışmalarıyla bu karakter de akışkan ve melez bir kimlik sergiler.

Neilson, oyunlarında ayrıca insan yaşamını kuşatan ikili karşıtlıkları yaptığı melezlemeler ile alaşağı etmektedir. Örneğin, *Edward Gant*'ta karakterler arasında yarattığı karmaşık ve heterojen ilişkiler yoluyla güzel-çirkin, güçlü-zayıf, kadın-erkek ve ben-öteki gibi ikili karşıtlıkları birbiriyle iç içe geçirmekte ve birinin ötekine hâkimiyetini öngören hegemonik yapıyı reddetmektedir. *Edward Gant*'ta kendini ikili karşıtlıkların imtiyazlı tarafına koyup kız kardeşi Sanzonetta'yı çirkin ve öteki olarak dışlayan Campanetti karşısında ikincil görülen Sanzonetta sivilcelerinden çıkan incileriyle tercih edilen bir kadın kılınarak merkezi bir figüre dönüşmektedir. *Dissocia* ve *Realism*

oyunlarında yaptığı gerçek-gerçeküstü melezlemesiyle Neilson, zaman, yer ve olay birliğini tahrip ederken gerçekliğin göreceli olduğunun da altını çizmektedir. Her iki oyun aynı zamanda aklı başında olma ya da olmamaya ilgili değer yargılarımızı normal-anormal şeklindeki ikili karşıtlıklar arasındaki ayrımları silikleştirip yapısöküme uğratarak alaşağı etmekte ve normallik ile ilgili kalıp yargılarımızı sarsmaktadır.

Yaşadığımız hız ve teknoloji çağının tiyatroya etkisi Neilson'ın oyunlarında medyalararasılıkla ortaya çıkmaktadır. İnsan yaşamını hızlandıran ve düşünme biçimini değiştiren video, Youtube, Skype ve ses kayıtları gibi ileri teknolojiler, yazarın tiyatrosunda birer sahne unsuru ve gösterge yoğunluğunun bir parçası olarak yer almaktadır. Örneğin, 2013'te yazdığı multimedya oyunu *Narrative*'de çoğu kez olaylar devam ederken eşzamanlı olarak medya araçlarıyla desteklenen ve olaylardan bağımsız olan parçalara yer verilmiştir. Seyirci hikâyeleri kesintiye uğratan ve algılamayı güçleştiren video klipler, ekran görüntüleri ve Skype bağlantıları ile sağlanan parçalılık ve eş zamanlılık ile gösterge bombardımanına tutulmakta ve algısı aktif tutulmaya zorlanmaktadır. Neilson, oyunu yaşadığımız internet çağında hikâye anlatma eyleminin nasıl olması gerektiği üzerine bir girişim olarak nitelendirmektedir. Birbirleri ile çok alakalı olmayan kısa absürt hikâyelerin anlatıldığı, ölü bir biçime sahip olan *Narrative* hem eğlenceli hem ilginç hem de trajiktir. İçinde şiir, müzik, anket, felsefi bir parça bulunan oyun oldukça deneysel ve melez bir oyun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında sonuç olarak gerek biçim gerek içerik açısından melez bir performans sunan Neilson'ın tiyatrosu için melezliğin kasıtlı bir strateji olduğunun altını çizmek gerekir. Yazar yaptığı melezlemelerle sanat ve popülizm arasında bir çatışma olmadığını göstermeye, tiyatrosuna bir gösteri boyutu kazandırmaya çalışmakta ve uyguladığı deneysellik de bireysel bir anarşizm sergilemektedir. Bu nedenle yazarın 1990'lı yıllardan günümüze değin ürettiği oyunları biçimsel bir deneysellik arayışı etrafında toplanan melez üretimler olarak görmek ve yazarı yenilikçi ve deneyimsel bir yazar olarak değerlendirmek yerinde bir tutum olacaktır. Son söz olarak bu çalışma, yazarın incelediğimiz oyunlarında tiyatroya biçimsel ve tematik açıdan yenilikler katıp taze soluklar getirdiği gibi gelecekte de her ne sunacaksa tiyatronun melez yönünü farklı ve yeni bir üslûplarla sunmaya devam edeceği inancını taşımaktadır.

EKLER

GİRİŞ

1. **David Roesner:** “Theatre has always been a hybrid art form, from its beginning in Ancient Greece, which combined speech, song, music and dance, to today’s multimedial and multimodal spectacles, theatre history is, amongst many other things, a history of ever-changing relationships and interplays of different artistic practices, and aesthetic materials and influences, modes of creation, reception and semiosis.” & **Paul Woodruff:** “Theatre is a hybrid artform in which a combination of poetry, prose, music, dance, costuming, scene painting, and now video or digital effects may be combined in a live performance, usually a mimetic enactment of events.”
2. **English Oxford Living Dictionary:** “**Noun:** 1. **Biology:** The offspring of two plants or animals of different species or varieties, such as a mule,
2. A thing made by combining two different elements,
3. A word formed from elements taken from different languages, for example television (tele- from Greek, vision from Latin),
4. A car with a petrol engine and an electric motor, each of which can propel it.

Adjective:

1. Of mixed character; composed of different elements,
- 1.1. Bred as a hybrid from different species or varieties.”
3. **Pedro de Andrade:** “Indeed, the hybrid is the essence of almost everything that exists. Nothing is pure, either in nature or in society. Since Antiquity, this term has been associated with the idea of mixing, heterogeneity, mestizaje, monstrosity, etc. One of its genealogic roots is the Latin word hybrida, used to categorize the offspring of the crossbreeding of a wild boar and a domestic female pig. The term gradually acquired the meaning of mixing two or more things of a different nature, in the various areas of practice and in diverse branches of knowledge. For example, in biology, in the conception of life itself, a child is seen as a hybrid of two natures, male and female.”
4. **Çiğdem Dürüşken:** Türkçe alıntıdır.

5. <https://wordsimilarity.com/en/hybridity>: “the offspring of a tame sow and a wild boar, child of a free man and a slave”.
6. <https://wordsimilarity.com/en/hybridity>: “the progeny of a Roman man and a non-Roman woman”.
7. **Türkçe açıklamadır.**
8. **Özdemir Nutku:** Türkçe açıklamadır.
9. **Alek Sierz:** “the bad boy of 1990s experiential drama”.

BİRİNCİ BÖLÜM

MELEZLİK

10. **Sevasti Trubeta:** “tends to be used as a ‘plastic word’ taken for granted and applied indiscriminately in every historical context”.
11. **Peter Burke:** “slippery, ambiguous term, at once literal and metaphorical, descriptive and explanatory”.

1.1. BİR KAVRAM OLARAK MELEZLİK

12. **Brooks Landon:** “Hybridity is a concept that has steadily gained purchase in a wide range of critical discourses over the past twenty-five years, adding cultural and aesthetic dimensions to its initially largely biological meanings. In postcolonial studies, sociology, political science, art, and numerous other areas of critical inquiry, hybridity has been accorded more and more positive connotations as a transgressive or resistant phenomenon; the term itself has become one of those ubiquitous buzzwords whose time has come. ‘Hybrids’ now also refers to mixed-technology automobiles and the term has even become prominent in car advertising (...).”
13. **Marwan M. Kraidy:** “Rather than a single idea or a unitary concept, hybridity is an association of ideas, concepts, and themes that at once reinforce and contradict each other.”
14. **DJ Dycus:** “Hybridity is not simply one thing combined with another, but a completely new entity, neither the one thing nor the other- the whole is different, far different than the mere sum of its parts.”
15. **Andrew Chadwick:** “the metaphor as a tool for capturing heterogeneity”.

- 16. Erika Fischer-Lichte:** “The term “hybridity” is used more as a metaphor than as a clearly defined concept. “Hybridization” and “hybrid” are used in theoretical discussions to mean the mixing of materials, concatenations of codes, and combinations of patterns. The concept becomes clearer when defined in juxtaposition to unity and homogeneity. “Hybrid” in this sense connotes plurality, heterogeneity, and relativity. The term is also used as formal structure that does not result in a mixture.”
- 17. Homi Bhabha:** Türkçe açıklamadır.
- 18. Chang-Yau Hoon:** “a transgressive concept that blurs and traverses the boundaries by which identities are bounded.”
- 19. Josef Raab & Martin Butler:** “the concept of hybridity questions ideas of purity and homogeneity and thus opposes essentialist notions of culture or identity”.
- 20. Chang-Yau Hoon:** “a useful concept for the understanding of how identities interact and intersect, and the power relations involved in such a process”.
- 21. Cansu Baydar:** Türkçe alıntıdır.
- 22. Philipp Wolfgang Stockhammer:** Türkçe açıklamadır.
- 23. Marwan M. Kraidy:** “Hybridity is one of the emblematic notions of our era. It captures the spirit of the times with its obligatory celebration of cultural difference and fusion, (...).”
- 24. Erin B. Taylor:** Türkçe açıklamadır.
- 25. Oxford Learner’s Dictionary:** “the process of a language being changed by being combined with a language from another place”.
- 26. Christine Sanchez-Stockhammer:** Türkçe açıklamadır.
- 27. Susan Stanford Friedman:** Türkçe açıklamadır.
- 28. Jeremy Patterson:** Türkçe açıklamadır.
- 29. Mihail Bakhtin:** “the most important mode in the historical life and evolution of all languages”.

- 30. Mihail Bakhtin:** “a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation, or by some other factor”.
- 31. Mihail Bakhtin:** Türkçe açıklamadır.
- 32. Mihail Bakhtin:** Türkçe alıntıdır.
- 33. Yılmaz Yıldırım:** Türkçe açıklamadır.
- 34. Mihail Bakhtin:** Türkçe alıntıdır.
- 35. Mihail Bakhtin:** Türkçe açıklamadır.
- 36. Mihail Bakhtin:** Türkçe alıntıdır.
- 37. Mihail Bakhtin:** Türkçe alıntıdır.
- 38. Mihail Bakhtin:** Türkçe açıklamadır.
- 39. Mihail Bakhtin:** Türkçe alıntıdır.
- 40. Mihail Bakhtin:** Türkçe açıklamadır.
- 41. Sevrâ Fırıncioğlu:** Türkçe alıntıdır.
- 42. Salih Gülerer, Ahmet Asar & Mustafa Tenekeci:** Türkçe alıntıdır.
- 43. Mihail Bakhtin:** Türkçe açıklamadır.
- 44. Anne Ubersfeld:** “Dialogism is involved not just in particular forms of modern theatre, but rather in all theatre.”
- 45. Anne Ubersfeld:** Türkçe açıklamadır.
- 46. Paul C. Castagno:** Türkçe açıklamadır.
- 47. Paul C. Castagno:** “is fundamentally polyphonic or dialogic rather than monologic (single voiced). The essence of the play is its staging of different voices or discourses and, thus, of the clash of social perspectives and points of views.
- 48. Christina Schäffner & Beverly Adab:** “all translation is hybrid with the only difference of degree of hybridity”.
- 49. Simone de Beauvoir:** Türkçe açıklamadır.
- 50. Sarah Gleeson-White:** “that defies the limits of the discretely gendered classical body to displace stable gender formation in terms of either/or”.
- 51. Jeffrey Weeks:** “As sensitivity to the ways in which sexuality is shaped on the fluid boundaries of the biological, the psychological and socio-historical grows”.

52. Jeffrey Weeks: Türkçe açıklamadır.

53. Jeffrey Weeks: Türkçe açıklamadır

54. Lingchei Letty Chen: “androgyny serves as a metaphor for hybridity”.

55. Hikmet Şahin: Türkçe açıklamadır.

56. Jerrold Levinson: “exploring the concept of an art form that in some ways fuses, straddles, or blurs the boundaries between two or more pre-existing art forms”.

57. Dana Bădulescu: Türkçe açıklamadır.

58. Frann Mason: “(...) Postmodernism is associated more generally with principles of hybridity, although this is something it shares with post-colonialist discourses in which concepts of nomadism, border crossing, and cross-cultural relationships become important. Postmodernist hybridity aligns with some of these ideas, including those relating to identity, but a more general sense of hybridity develops from postmodernism’s blurring of boundaries through, for example, confusions of time and space and the collapse of high and low culture, which produce overlapping or hybrid spaces. In literature, the collapse of boundaries is most often seen in textual forms such as pastiche (which generates hybridity through inclusion of multiple styles and discourses with a text and though trans-textual reference), intertextuality (which overflows the boundaries of a text by creating relation and reference to the others) and genre hybridity, which is particular form associated with postmodernism.”

59. Jacques Derrida: Türkçe açıklamadır.

60. Tzvetan Todorov: Türkçe açıklamadır.

61. Oxford Advanced Learner’s Dictionary: “that is the product of mixing two or more different things”.

1.2. BİR STRATEJİ OLARAK MELEZLİK

62. Ludwig Wittgenstein: Türkçe açıklamadır.

63. Marwan Kraidy: “an association of ideas, concepts, and themes that at once reinforce and contradict each other”.

64. Jerrold Levinson: Türkçe açıklamadır.

65. **Jan Nederveen Pieterse:** Türkçe açıklamadır.
66. **Edward W. Said:** Türkçe açıklamadır.
67. **Terry Eagleton:** Türkçe açıklamadır.
68. **Perry Anderson:** Türkçe alıntıdır.
69. **Alfonso De Toro:** Türkçe açıklamadır.
70. **Grace Ji-Sun Kim:** “Hybridity exists and it is the reality of our present context. Hybridity needs to be recognized and embraced because nothing ‘pure’ exists”.
71. **Serge Gruzinski:** Türkçe alıntıdır.
72. **Diana Fuss:** “an antidote to essentialism”.
73. **Jan Nederveen Pieterse:** Türkçe açıklamadır.
74. **Alfonso De Toro:** “no longer a separating or excluding concept but rather a ‘transversal’ or ‘hybrid’ category”.
75. **John Beverley:** “the act of destruction itself”.
76. **John Hutnky:** “a disruptive and productive category”.
77. **Yunus Kaya:** Türkçe alıntıdır.
78. **Tarık Ali:** Türkçe açıklamadır.
79. **Homi Bhabha:** “‘articulation of forms of difference’, which does not necessarily result in a binary form”.
80. **Néstor García Canclini:** Türkçe açıklamadır.
81. **Zygmunt Bauman:** Türkçe alıntıdır.
82. **Jan Nederveen Pieterse:** “rhizoms of culture”.
83. **Gilles Deleuze & Félix Guattari:** “operating immediately in the heterogeneous and jumping from one already differentiated line to another”.
84. **Gilles Deleuze & Félix Guattari:** “has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo”.

85. **María P. Tajés, Emily Knudson-Vilaseca & Maureen Tobin Stanley:** Türkçe açıklamadır.

86. **Jacques Derrida:** Türkçe alıntıdır.

87. **George Ritzer:** Türkçe alıntıdır.

88. **Anthony Giddens:** Türkçe açıklamadır.

89. **Victor Turner:** Türkçe açıklamadır.

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRO VE MELEZLİK

2.1. TİYATRO, TÜR VE MELEZLİK

90. **Alastair Fowler:** Türkçe açıklamadır.

91. **Franco Moretti:** “All genres are hybrid, but some are more hybrid than others.” & **Janet Staiger:** “any text may be read as hybrid genre”.

92. **Oxford Living Dictionaries:** “a style or category of art, music, or literature”.

93. **Merriam Webster Dictionary:** “a category of artistic, musical, or literary composition characterized by a particular style, form, or content”.

94. **Türkçe açıklamadır.**

95. **Peter Childs & Roger Fowler:** Türkçe açıklamadır.

96. **Edward Buscombe:** Türkçe açıklamadır.

97. **Rick Altman:** Türkçe açıklamadır.

2.1.1. GELENEKSEL TÜR SINIFLANDIRMASI VE TİYATRODA TÜR MELEZLEMESİ

98. **Aristoteles:** Türkçe açıklamadır.

99. **Plautus:** Türkçe alıntıdır.

100. **Tzvetan Todorov:** Türkçe açıklamadır.

101. **Giovanni Battista Giralaldi:** Türkçe açıklamadır.

102. **Aristoteles:** Türkçe açıklamadır.

- 103. Friedrich Nietzsche:** “What did you want, wicked Euripides, when you sought to force this dying to do slave’s work for you once more? He died at your violent hands.”
- 104. Türkçe açıklamadır. Florent Chrestien:** “I do not know whether to call this play a tragedy, for it does not have a sad ending, according to the common definition—and in fact the characters are mixed from tragic and comic examples. And so, as Plautus prefaced his *Amphitryon*, I think that this play could be called a tragicomedy.”
- 105. Giovanni Battista Giraldi:** Türkçe açıklamadır.
- 106. Mercury:** “I will make it a mixture: let it be a tragicomedy. I don’t think it would do to make it entirely a comedy, when we have gods and kings here.”
- 107. Giovanni Battista Guarini:** “Does not Aristotle say that tragedy is made up of persons of high rank and comedy of men of the people? Let us give an example of men of rank and men of the people. There public is such a thing (...). Yet they join in a single mixed form (...). Why cannot poetry make the mixture if politics can do it?”
- 108. Giovanni Battista Guarini:** Türkçe açıklamadır.
- 109. Giovanni Battista Guarini:** “mingling of tragic and comic pleasure which does not allow hearers to fall into excessive tragic melancholy or comic relaxation”.
- 110. Giovanni Battista Guarini:** Türkçe açıklamadır.
- 111. Aristoteles:** Türkçe açıklamadır.
- 112. Ian C. Storey & Arlene Allan:** Türkçe açıklamadır.
- 113. J. A. Burrow:** Türkçe açıklamadır.
- 114. Mina Urgan:** Türkçe açıklamadır.
- 115. M. L. Spencer:** Türkçe açıklamadır.
- 116. Jay Rudd:** Türkçe açıklamadır.
- 117. Sevdâ Şener:** Türkçe açıklamadır.
- 118. Philip Sidney:** Türkçe açıklamadır.

119. **Stephen J. Greenblatt:** Türkçe açıklamadır.
120. **William Shakespeare:** Türkçe alıntıdır.
121. **Verna Foster:** Türkçe açıklamadır.
122. **Lisa Hopkins & Matthew Steggle:** “early modern period”.
123. **Marvin T. Herrick:** “the backbone of modern drama”.
124. **Stephen Orgel:** “a *real and fruitful* interrelationship *between the genres*”.
125. **Verna Foster:** Türkçe açıklamadır.
126. **Wendy Bishop & David Starkey:** “an egregious offender in the crime of genre-mixing”.
127. **Ben Jonson:** “Not of an age, but for all time”.
128. **Himmet Umunç:** Türkçe açıklamadır.
129. **Himmet Umunç:** “deconstructed or subverted not only the traditional rigidity of the generic decorum, but also the cultural solipsism of the upper classes”.
130. **Samuel Taylor Coleridge:** Türkçe açıklamadır.
131. **Samuel Taylor Coleridge:** “a rainbow-like transfusion of hues”.
132. **Türkçe açıklamadır.**
133. **Samuel Johnson:** Türkçe alıntıdır.
134. **Leigh Hunt:** Türkçe açıklamadır.
135. **Arthur Huntington Nason:** Türkçe açıklamadır.
136. **Samuel Taylor Coleridge:** Türkçe açıklamadır.
137. **Mina Urgan:** Türkçe alıntıdır.
138. **Robert H. Bell & Robert Hills Goldsmith:** Türkçe açıklamadır.
139. **William W. Lawrence:** Türkçe açıklamadır.
140. **Emma Smith:** Türkçe açıklamadır.
141. **Jale Parla:** Türkçe alıntıdır.
142. **Anis S. Bawarshi & Mary Jo Reiff:** Türkçe açıklamadır.

- 143. Lisiideius:** “There is no theatre in the world has anything so absurd as the English tragicomédie, ‘Tis a drama of our own invention, and the fashion of it is enough to proclaim it so- here a course of mirth, there another of sadness and passion, a third of honour and fourth a duel: Thus in two hours and a half we run through all the fits of Bedlam.”
- 144. John Dryden:** Türkçe açıklamadır.
- 145. John Dryden:** “the man who of all modern, and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul”.
- 146. Joseph Addison:** “one of the most monstrous inventions that ever entered into a poet’s thoughts”.
- 147. The Monthly Review:** “old stage-monster”.
- 148. The Monthly Review:** “strange and horrible Being”.
- 149. Nicholas Rowe:** “the common mistake of that age”.
- 150. Mina Urgan:** Türkçe açıklamadır.
- 151. Karl Guthke:** “occupies the middle ground between tragedy and comedy and rarely, if ever, touches the extremes of comedy and tragedy”.
- 152. Joan Lynne Pataky Kosove:** Türkçe açıklamadır.
- 153. Oliver Goldsmith:** Türkçe açıklamadır.
- 154. William R. Morse:** Türkçe açıklamadır.
- 155. Peter Brooks:** Türkçe açıklamadır.
- 156. David Hirst:** Türkçe açıklamadır.

2.1.2. MODERN TÜR SINIFLANDIRMASI VE TİYATRODA TÜR MELEZLEMESİ

- 157. David Duff:** “a special kind of self-consciousness about genre”.
- 158. David Duff:** Türkçe açıklamadır.
- 159. P. W. K. Stone:** “a virtual extinction of all the traditional genres”.

160. **Karl Wilhelm Friedrich Von Schlegel:** “as primitive and childish as the old pre-Copernican ideas of astronomy”.
161. **Stendhal:** Türkçe açıklamadır.
162. **Victor Hugo:** Türkçe açıklamadır.
163. **Gunter Kress:** Türkçe açıklamadır.
164. **Tzvetan Todorov:** “a system in constant transformation”.
165. **Tzvetan Todorov:** Türkçe açıklamadır.
166. **Jarla Parla:** Türkçe açıklamadır.
167. **Verna Foster:** “the basic pattern of human experience”.
168. **David Hirst:** Türkçe açıklamadır.
169. **www.britannica.com:** “a genre of play that mixed tragic elements into drama that was mainly comic”.
170. **www.britannica.com:** “a mixed dramatic form that incorporating both tragic and comic elements”.
171. **Verna Foster:** Türkçe açıklamadır.
172. **Verna Foster:** Türkçe açıklamadır.
173. **Eric & Mary Josephson:** “(He) had faith in the powers of reason and science. (He) trusted his gods. (...) (He) was bold in his desires for freedom, equality, social justice and brotherhood. ...But tumult and violence have unseated these traditional beliefs and values. (...) men find themselves more isolated, anxious and uneasy than ever. (...) Man in modern industrial societies rapidly becomes detached from nature, from his old gods, (...) above all from himself, from his body. Man has been separated from whatever might give meaning to his life.”
174. **Karl Siegfried Guthke:** “the reciprocity of the interaction of the comic and tragic”.
175. **Verna Foster:** Türkçe açıklamadır.
176. **John L. Styan:** Türkçe açıklamadır.

177. **Verna Foster:** Türkçe açıklamadır.
178. **Albert Bermel:** “comic agony”.
179. **Friedrich Dürrenmatt:** “an abyss that suddenly opens”.
180. **Wylie Sypher:** Türkçe alıntıdır.
181. **John L. Styan:** Türkçe açıklamadır.
182. **Martin Esslin:** “sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition”.
183. **Martin Esslin:** Türkçe açıklamadır.
184. **Eugène Ionesco:** “an antidote to the pain”.
185. **Martin Esslin:** Türkçe açıklamadır.
186. **Harold Pinter:** “Everything is funny; the greatest earnestness is funny; even tragedy is funny.”
187. **David Hirst:** “a mixed genre which had immense critical potential and which was developed in the contemporary theatre into a vital and important variation of tragicomedy”.
188. **Bertold Brecht:** Türkçe açıklamadır.
189. **Bertold Brecht:** Türkçe açıklamadır.
190. **Bertold Brecht:** “A theatre that cannot be laughed in is the theatre to be laughed at”.
191. **John Styan:** “comic relief in Shakespeare’s tragedy”.
192. **John Styan:** “a painful object in vice”.
193. **Türkçe açıklamadır.**
194. **Lionel Abel:** “theatre pieces about life seen as already theatricalized”.
195. **Mihail Bakhtin:** Türkçe açıklamadır.
196. **Lionel Abel:** Türkçe açıklamadır.
197. **Johan Collens:** Türkçe açıklamadır.

198. **Patrice Pavis:** Türkçe açıklamadır.
199. **Lionel Abel:** “suggests a restrained comicality together with a serious painfulness, one not pushed to the point of tragedy”.
200. **Niall W. Slater:** Türkçe açıklamadır.
201. **Patricia Merivale:** “the king of tragedy and the fool of comedy are brought together (...) to exemplify theatricality itself”.
202. **Samuel Beckett:** Türkçe alıntıdır.
203. **Michael Worton:** Türkçe açıklamadır.
204. **Daniel Jerrigan:** Türkçe açıklamadır.
205. **Von Mayenburg:** “With each play, she discovers new genres and forms. She then discards them and moves on, opening up possibilities for other playwrights to explore.”
206. **Türkçe açıklamadır.**
207. **Christopher Innes & Maria Shevtsova:** Türkçe açıklamadır.
208. **James Roose-Evans:** Türkçe açıklamadır.
209. **Graham Allen:** Türkçe açıklamadır.
210. **Aristoteles:** Türkçe açıklamadır.
211. **Kubilay Aktulum:** Türkçe alıntıdır.
212. **Türkçe açıklamadır.**
213. **Nil Korkut:** Türkçe açıklamadır.
214. **Türkçe açıklamadır.**
215. **Aziz Çalışlar:** Türkçe alıntıdır.
216. **TDK:** Türkçe alıntıdır **& Louis Giannetti:** Türkçe açıklamadır.
217. **Paul C. Castagino:** “In creating the hybrid play, the playwright serves as conceptualizer, adapter as much as author of materials. While remaining authorial, the playwright is seldom the sole generator of textual materials. This is particularly true in the case of adaptations of classical works, in which elements of the source

text are used, removed, or recycled as a point of departure for the playwright's re-creation: in adaptation, the writing only begins after an arduous process of selection, arrangement, and formulation. Often, multiple sources and translations provide the core materials. Many playwrights today view adaptation as the quintessential hybrid, as the overlaying and addition of various theatrical and contemporary components obscures or supplants the original source text. The adaptation process forces the playwright to change function from the sole creative source to the imaginative responder of plural elements."

218. **Marianna Pugliese:** Türkçe açıklamadır.

219. Türkçe açıklamadır.

2.2. TİYATRO, MÜZİK, DANS VE MELEZLİK

220. https://catalogue.pearsoned.co.uk/assets/hip/gb/hip_gb_pearsonhighered/samplerchapter/0205209823.pdf: Türkçe açıklamadır.

221. **C. W. Marshall:** "a musical theatre".

222. **Bernhard Zimmermann:** Türkçe alıntıdır.

223. **Elizabeth Hale Winkler:** Türkçe açıklamadır.

224. **Aristoteles:** Türkçe açıklamadır.

225. **Aristoteles:** Türkçe açıklamadır.

226. **Timothy J. Moore:** "Music thus lay at the heart of Roman theater, and without music there would be no theater at Rome."

227. **David N. Klausner & Oscar Brockett:** Türkçe açıklamadır.

228. **Philip Gordon:** "there might be no props, no spot, no drop, but there was music".

229. **Simon Smith:** Türkçe alıntıdır.

230. **Christopher R. Wilson & Michela Calore:** Türkçe açıklamadır.

231. **Mary Chan:** "an ideal union of art forms to create an image of perfection".

232. **Özdemir Nutku:** Türkçe açıklamadır.

233. **Curtis Price:** Türkçe açıklamadır.

234. **David M. Sutura:** Türkçe açıklamadır.
235. **Felicia Hardison Londré & Margot Berthold:** Türkçe açıklamadır.
236. **Bertold Brecht:** Türkçe açıklamadır.
237. **Oscar Brockett:** Türkçe açıklamadır.
238. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
239. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
240. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
241. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
242. **Hans-Thies Lehmann:** “for the actor, as much as for the director, music has become an independent structure of theatre”.
243. **Libby Worth:** Türkçe açıklamadır.
244. **H. Gilbert & J. Tompkins:** “a vocal expression of solidarity, resistance, or even presence”.
245. **H. Gilbert & J. Tompkins:** Türkçe açıklamadır.

2.3. TİYATRO, TEKNOLOJİ VE MELEZLİK

246. **Michael J. Arndt:** “Theatre has always used the cutting edge technology of the time to enhance the “spectacle” of productions. From the early Deus ex machina, to the guild-produced Medieval pageant wagons, to the innovation of perspective painting and mechanical devices on Italian 16th Century stage sets, to the introduction of gas, and later electric, lighting effects, to the modern use of computer to control lighting, sound and set changes, technology has been used in ways that have created incredible visual and auditory effects.”
247. **Ersel Kayaoğlu:** Türkçe alıntıdır.
248. **Werner Faulstich:** Türkçe açıklamadır.
249. **Gabriele Rippl:** Türkçe açıklamadır.
250. **Ersel Kayaoğlu:** Türkçe açıklamadır.
251. **Dick Higgins:** Türkçe alıntıdır.

252. **Werner Wolf:** “a flexible adjective that can be applied (...) to any phenomenon involving more than one medium or what originally was conceived of as one medium”.
253. **Chiel Kattenbelt:** Türkçe açıklamadır.
254. **Ersel Kayaoğlu:** Türkçe alıntıdır.
255. **Piotr Woycicki:** “not only a technological phenomenon but also concerns a hybridity of forms and conventions resulting in styles that inspire different modes of perception”.
256. **Werner Wolf:** Türkçe açıklamadır.
257. **Irina O. Rajewsky:** Türkçe açıklamadır.
258. **Irina O. Rajewsky:** Türkçe açıklamadır.
259. **Peter M. Boenisch:** “a genuine intermedial form of art from the very start”.
260. **Philip Auslander:** Türkçe açıklamadır.
261. **Lars Elleström:** “a qualified medium that is very much multimodal and also, in a way, very much intermedial since it combines and integrates a range of basic and qualified media”.
262. **Freda Chapple and Chiel Kattenbelt:** “a hypermedium that incorporates all arts and media and is the stage of intermediality”.
263. **Freda Chapple and Chiel Kattenbelt:** Türkçe açıklamadır.
264. **Claudia Georgi:** Türkçe açıklamadır.
265. **Claudia Georgi:** Türkçe açıklamadır.
266. **Mark Crossley:** Türkçe açıklamadır.
267. **Danijela Kulezic-Wilson:** “Music, dance, visual arts, film and electronic media are nowadays the legitimate constituents of contemporary theatre in the same way music, dance, ritual and spoken word were essential to the theatre of ancient Greece”.
268. **R. B. Appleton:** Türkçe açıklamadır.

269. **Haldun Taner, Metin And & Özdemir Nutku:** Türkçe açıklamadır.
270. **Oscar Brockett:** Türkçe açıklamadır.
271. **Özdemir Nutku:** Türkçe açıklamadır.
272. **Michael Billington:** Türkçe açıklamadır.
273. **M. Keller:** Türkçe açıklamadır.
274. **Bill Blake:** Türkçe açıklamadır.
275. **Patrice Pavis:** Türkçe açıklamadır.
276. **Amy P. Jensen:** Türkçe açıklamadır.
277. **Peter Boenisch:** Türkçe açıklamadır.
278. **Jerzy Grotowski:** Türkçe açıklamadır.
279. **Lyn Gardner:** Türkçe açıklamadır.
280. **Robert Leach:** Türkçe açıklamadır.
281. **Ayşin Candan:** Türkçe açıklamadır.
282. **Jacques Heim:** “two shows going on: the artist’s and the technology behind the scene”.
283. **Burcu Yasemin Şeyben:** Türkçe açıklamadır.

2.4. ÇAĞDAŞ TİYATRO VE MELEZLİK

284. **Özdemir Nutku:** Türkçe alıntıdır.
285. **Daniel Jerrigan:** Türkçe açıklamadır.
286. **Sürayya Karacabey:** Türkçe açıklamadır.
287. **Antonin Artaud:** Türkçe alıntıdır.
288. **Dagmar Podmaková & Alex Oliszewski, Daniel Fine & Daniel Roth:** Türkçe açıklamadır.
289. **Patrice Pavis:** Türkçe açıklamadır.
290. **Hans-Thies Lehmann:** “a place of meeting of various arts”.

291. **Hans-Thies Lehmann:** “only as one element, one layer, or as a material of the scenic creation, not as its master”.
292. **Hans-Thies Lehmann:** “a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition”.
293. **Hans-Thies Lehmann:** “turns the behaviour onstage and in the auditorium into a joint text, a ‘text’ even if there is no spoken dialogue on stage or between actors and audience.”
294. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
295. **Gerda Poschmann:** “no longer dramatic text”.
296. **Gerda Poschmann:** Türkçe açıklamadır.
297. **Michel Vinaver:** Türkçe açıklamadır.
298. **Patrice Pavis:** Türkçe açıklamadır.
299. **Karer Fricker:** Türkçe açıklamadır.
300. **Dan Rebellato:** Türkçe açıklamadır.
301. **Vsevolod Meyerhold:** Türkçe açıklamadır.
302. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
303. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
304. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
305. **Hans-Thies Lehmann:** “a theatre of scenography”.
306. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
307. **Karen Jury-Munby:** “an inventive response to the emergence of new technologies”.
308. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
309. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
310. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
311. **Ayşin Candan:** Türkçe açıklamadır.

- 312. Andy Lavender:** “Facilitated by developments in nuclear physics (fusion), botany (plant hybridization), biogenetics (species development), cultural studies (in particular postcolonialism) and arts and media production, a lexicon of terms has entered into circulation. Blending, fusing, hybridizing, mixing: all have wide applications to contemporary theatre and performance. Borsò notes that ‘hybridity’ can be defined ‘not as an ontological property, but as an epistemological tool’ (2006: 41). In both its literal and metaphorical meanings, the term ‘hybrid’ gestures towards a becoming, and a beyond. The ‘becoming’ is processual, and involves new states or arrangements, enabled by mixity – what Hannerz calls ‘an organization of diversity’ (1996: 106).¹³ The ‘beyond’ is contextual, and concerns the way in which artistic formations refigure the particular scene that they inherit and inhabit. Hybridization creates a new scenario.”
- 313. Hans-Thies Lehmann:** “caesura of the media society”.
- 314. Hans-Thies Lehmann:** “a theatre of states and of scenically dynamic formations”.
- 315. Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
- 316. Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
- 317. Patrice Pavis:** Türkçe açıklamadır.
- 318. Jelena Novak:** “theatre as the illustration of a dramatic text”.
- 319. Hans-Thies Lehmann:** “constitutes the model par excellence of a non-hierarchical theatre aesthetic – an inheritance of Surrealism”.
- 320. Süreyya Karacabey:** Türkçe alıntıdır.
- 321. Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.
- 322. Jean Pierre Sarrazac:** Türkçe açıklamadır.
- 323. Ihab Hassan:** “the mutant replication of genres, including parody, travesty, pastiche”.
- 324. Erika Fischer-Lichte:** “a metaphor than as a clearly defined concept”.
- 325. Erika Fischer-Lichte:** Türkçe açıklamadır.
- 326. Cristina Rădulescu:** “trans-historic feature”.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTHONY NEILSON'IN TİYATROSU VE MELEZLİK

3.1. ANTHONY NEILSON VE TİYATRO ESTETİĞİ

327. **John Bull:** Türkçe açıklamadır.
328. **Anthony Neilson:** “a rehearsal room baby”.
329. **John McMillan:** “In a sense, radical thinking about theatre is part of Neilson’s inheritance (...) and he spent a backstage childhood following his parents around the theatres and rehearsal rooms of the country, at a time of real creative ferment. When he was eight, John McGrath launched 7:84 Scotland; by the time he was ten, his parents were appearing in plays by the hugely popular 1970s generation of the playwrights led by Donald Campbell, Hector Macmillan and Tom McGrath. And Neilson's ideas about theatrical form and process have certainly been influenced by his childhood experience of 7:84-style radical theatre, in that he rarely writes more than an outline of any play before he goes into rehearsal, insists on directing his work himself, and says that he thinks of himself not as a writer, but as someone who “puts on shows”, constantly trying to free his theatrical work from the sound of his own “writerly” voice.”
330. **Aleks Sierz:** Türkçe açıklamadır.
331. **Anthony Neilson:** “I remember bailiffs and the constant threat of eviction (...) my mother having nervous breakdowns.”
332. **John Bull:** Türkçe açıklamadır.
333. **Anthony Neilson:** “It didn’t feel glamorous or unusual to me. It fostered a certain pragmatism in that it was our livelihood. The effect of bad reviews of flop shows or ‘dry periods’ was very real-emotional hurt, loss of money, bailiffs at the door. I had/have no particular love for the business itself. What did fascinate me was the work and particularly its impact on audiences.”
334. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
335. **Anthony Neilson:** “the moment, to have an impact”.
336. **Anthony Neilson:** “experiential theatre”.

337. **Anthony Neilson:** “It was an exciting time: my parents were involved in Scottish theatre in the seventies when 7:84 and Wildcat were taking off, and I’ve always wanted to recapture the energy and urgency of that time.”
338. **Anthony Neilson:** “I was eleven when I saw it at the Traverse. There’s a moment when the women find out that their husbands have died at the sea, and my mother let out this horrendous scream. I was absolutely chilled. Because she was my mother, the emotional force was doubled.”
339. **Anthony Neilson:** “In my work, I think I am always to re-create the emotional shadow of that movement. I always thought to put personal connections into my stuff, my life and the lives of the actors involved and not shy away from difficult emotional subjects, from grief, pain and death. It was in the Traverse that night, in the pitch of my mother’s scream, that I suddenly realized what theatre was about.”
340. **Anthony Neilson:** “I’ve always struggled with the idea that theatre should be like that, that it really has to have that very direct, very basic force.”
341. **Trish Reid:** “It is certainly the case that the palpable quality of lived experience, whether highly pleasurable or intensely painful, is determined and consistently placed at the centre of his work.”
342. **Tim Abrahams:** “visceral”.
343. **Anthony Neilson:** “I’ve always felt that theatre should have a visceral effect on the audience. I’m not really interested in being known as a great writer. I’m more interested in ensuring that people’s experience in the theatre is an interesting or surprising one.”
344. **Anthony Neilson:** “For me it was the same as if my dad had been a plumber and I’d become a plumber (...).”
345. **Anthony Neilson:** “one of those people that institutions feel they have to break”.
346. **Anthony Neilson:** “Getting thrown out of the Royal Welsh College of Music and Drama for insubordination. I had nothing to do that summer, so I entered a BBC young playwrights’ competition, and won.”

- 347. Trish Reid:** “among the most innovative and provocative Scottish theatre artists of his generation”.
- 348. İhsan Ata:** Türkçe alıntıdır.
- 349. John McMillan:** “When it comes to the content of Neilson’s plays, though, it’s clear that his subject-matter, and his way of handling it, is entirely his own. In the early 1990s, he settled in London, and soon began to attract attention with a series of disturbing dramas about aspects of violence and psychopathic disorder. From *Normal: The Dusseldorf Ripper* in 1991, through dramas of psychosexual disturbance like *The Penetrator* and *The Censor*, to his brilliant and horrifying 2002 Fringe hit *Stitching*, Neilson’s plays moved unflinchingly into the hidden badlands of the human psyche (...).”
- 350. Aleks Sierz:** “(...) in-er-face theatre is both a sensibility and a series of theatrical techniques. As a sensibility, it involved an acuteness of feeling and a keen intellectual perception of the spirit of the age. As a series of theatrical techniques, it is an example of experiential theatre, and its techniques include a stage language that emphasizes rawness, intensity and strong words, stage images that show acute pain or comfortless vulnerability, characterization that prefers complicit victims to innocent ones, and a 90-minute running time that dispenses with the interval. That these techniques of experiential theatre thrived in the hothouse environment of studio theatres can surely be no surprise.”
- 351. Anthony Neilson:** “I will presume that you know about ‘in-er-face’ school of theatre, of which I was allegedly a proponent. I suppose it’s better to be known for something than for nothing but I’ve never liked the term because it implies an attempt to repel an audience, which was never my aim. In fact, the use of morally contentious elements was always intended to do the very opposite. Given that one’s genuine morality (as distinct from the morality that we choose for ourselves) tends to be instinctive rather than cerebral, engaging a receptive audience with such issues is a useful way of scrambling the intellectual responses that inhibit/protect us from full involvement with what we are watching. Engage the morality of an audience and they are driven into themselves. They become, in some small way, participants

rather than voyeurs. That's why I prefer the term 'experiential' theatre. If I make anything, let it be that."

- 352. Anthony Neilson:** "(...) when I began my career, I had a template for theatre. It should be accessible, it should inspire feeling and it should employ any and all performance skills in doing so. The audiences I wanted to access were younger, the feelings I wanted to inspire were stronger, the techniques I wanted to use were more modern, but otherwise, the apple had not fallen far from the tree."
- 353. Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
- 354. Anthony Neilson:** "It was a journalistic conceit to call it 'In Yer Face'. I don't object to it because it was great marketing for me. Every generation gets franker and there's always going to be a bump because all the B-list critics will become A-list critics and then they will grow old with me. The critical establishment is always a step behind the artistic establishment. What I was trying to do was very different to what Sarah was trying to do, but we were united by a standard, youthful frustration with boring, navel-gazing shows. One observation that applies to Sarah and I is that we were both quite sentimental. I've tended to notice the extremities of life: the extreme brutality and the sweetness of it. Because of her condition she didn't see much of the sweetness. In time, if she had seen that, her plays would have been better. Drama is the most interesting when people are at their most brutal and at their most generous."
- 355. Mireia Aragay, Hildegard Klein, Enric Monforte & Pilar Zozaya:** Türkçe açıklamadır.
- 356. Rebecca D'Monte & Graham Saunders:** Türkçe açıklamadır.
- 357. Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.
- 358. Trish Reid:** "baffling concoctions of memory, fantasy and reality".
- 359. Anthony Neilson:** "a sort of playtime".
- 360. Anthony Neilson:** "an emotional form".
- 361. Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
- 362. Anthony Neilson:** "truly theatrical theatre".

363. Anthony Neilson: “I like to put people into a state where they no longer have any intellectual defences.”

364. John Bull: Türkçe açıklamadır.

3.2. ANTHONY NEILSON’IN TİYATROSU VE MELEZLİK

365. Moira Buffini: “is only the half of it”.

366. Anthony Neilson: “It’s not exactly Mike Leigh’s style because I don’t have the actors improvise and then produce a script. What I do is more authorial than that. There’s more of a writer’s voice. I pretty much make up the material, but it’s really a way of creating a personal feeling of an audience within the rehearsal room. I bring in, say, five pages and watch them read for the first time, and react as an audience would and try to experience it the way they would.”

367. Trish Reid: Türkçe açıklamadır.

368. Gary Cassidy: Türkçe açıklamadır.

369. David Lane: Türkçe açıklamadır.

370. Gary Cassidy: “incubation period”.

371. Catherina Love: Türkçe açıklamadır.

372. Aleks Sierz: Türkçe açıklamadır.

373. Anthony Neilson: “One of my requirements is that I am allowed to create something with no interference, without saying how it will end up. It’s very difficult for theatres to agree to that. It’s risky. The main difference is that I don’t improvise with actors and then use the dialogue. A writer has a certain amount of voices, so when I work with a cast, they are giving me different elements of characters and different rhythms that I utilise. It’s not all work based. I explore elements of their personal lives -it’s whatever happens. If one person is different in that group, it can fundamentally alter the direction. The group of people I work with shapes the thing it becomes. It’s like a tailor making a suit. I don’t think anything I’ve done would be particularly unusual in performance art but what makes it so is the fact that it’s within a tradition of mainstream, text-based theatre.”

374. **Anthony Neilson:** “I feel increasingly now that theatre – the kind of heavily text-based theatre you would see at a place like the Royal Court generally – really needs to break out of some of the strictures it’s under.”
375. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
376. **Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.
377. **Andrew Haydon:** Türkçe açıklamadır.
378. **Aleks Sierz:** “Currently, the new Britishness is not a fixed identity, but a state of permanent tension. What’s interesting about hybrids is not that they offer a solution to the puzzles of identity, but that they pose the question of who we are in such a clear way.”
379. **Türkçe açıklamadır.**
380. **Michael Billinton:** “1960s was the most exciting decade (...) since 1590s and cited Edinburgh as one of the places in Britain where theatre ‘flowers’ bloomed”.
381. **Willy Maley:** “Imagination stands in for the reality of a nation, storytelling substitutes for sovereignty. So, for Scottish writers, working across forms and genres is second nature. They’re border-crossers by design: challenging, experimental, provocative. For nations, like notions, exist only in the mind till they’re put down on paper.”
382. **Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.
383. **Ian Brown:** “a force of centripetal cultural gravity”.
384. **Ian Brown:** Türkçe açıklamadır.
385. **Ian Brown:** Türkçe açıklamadır.
386. **Joyce MacMillan:** “as an iconic 21st century institution, born of the times we live in”.
387. **Mark Brown:** Türkçe açıklamadır.
388. **Mark Brown:** “Among late-twentieth-century playwrights, few are better examples of the overlaps and uncertainties of British and Scottish cultural identities that Neilson.”

- 389. Anthony Neilson:** “I think there’s a very simple and clear influence of the work that I saw by the likes of 7:84 and Wildcat upon the work that I do now. That influence has cross-bred with the influence of people I work with who, back in the dark days, were working in what used to be called “performance art”; which did range from the sublime to the fucking ridiculous. I used to collect the pamphlets [published by performance artists], some of them were so pretentious. But I was impressed by the techniques of these companies, who were all very much exposing themselves to European influences. They had great imaginative and visual resources. My father used to say, “a play is an audio experience, it’s primarily something you listen to.” I know what he meant by that to an extent, but I thought, “no, no, it’s much more than that.”
- 390. Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
- 391. Mark Brown:** Türkçe açıklamadır.
- 392. Mark Brown:** “a hybrid of the entertainingly populist and the challengingly morally ambiguous which has as its wellspring, not conceptual theorising, but a personal drive to be true to himself”.
- 393. Anthony Neilson:** “It seems we are slowly stepping away from realism and offering genuinely theatrical experiences that can’t be had elsewhere. New methods of working are being slowly embraced and I think we are seeing a nice cross-fertilisation between what would one have been called experimental companies and the mainstreams.”
- 394. Diane Gagneret:** Türkçe açıklamadır.
- 395. Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.
- 396. Anthony Neilson:** “Something that deeply annoys, saddens and angers me about the human species,’ Neilson remarks, ‘is its capacity to adopt rigid positions, is its inability to step into the shoes of others.”
- 397. Corey Wakeling:** “solicit the dramaturgical possibilities of theatre and performance to reconstruct political consciousness and subjectivity in a context of liquidised subjective conditions.”
- 398. Trish Reid:** “an aesthetic tool”.

- 399. Anthony Neilson:** “The other day I was walking down Argyle Street in Glasgow and a rather elderly woman who was walking beside me suddenly stopped in the middle of the street and said “Christ almighty, it’s like a silent death!” She didn’t say it to me, she just stopped and said it to the heavens and I just kept on walking past her. Now that’s real, that’s true. You put that on stage and suddenly it’s absurdist but life is like that, life is absurd. During the course of the day we’re full of superstitions and flights of the imagination -that’s real life as well. Drama has this slightly superficial aspect to examining what you can see and what’s there and I want to explore that.”
- 400. Anthony Neilson:** “way of telling a story where your subconscious speaks quite freely”.
- 401. Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
- 402. Türkçe açıklamadır.**
- 403. Türkçe açıklamadır & Martin Crimp:** “I have consciously developed two methods of dramatic writing: one is the making of scenes in which characters enact a story in the conventional way -for example my play THE COUNTRY -the other is a form of narrated drama in which the act of story-telling is itself dramatised -as in ATTEMPTS ON HER LIFE, or FEWER EMERGENCIES, recently produced by Vienna’s Burgtheater. In this second kind of writing, the dramatic space is a mental space, not a physical one”.
- 404. Solange Ayache:** “speculative, diffracted and plural mode of existence”.
- 405. Solange Ayache:** Türkçe açıklamadır.
- 406. Aleks Sierz:** Türkçe açıklamadır.
- 407. Anthony Neilson:** “by which your subconscious finds expression in the real world”.
- 408. Trish Reid:** “Hybridisation, is a deliberate strategy in Neilson’s work. He seeks to draw attention to conventional borders between genres –and performance registers- and then to transgress them in ways that surprise, challenge and sometimes dismay audiences.”

3.2. ANTHONY NEILSON'IN OYUNLARINDA MELEZLİK

3.2.1. *EDWARD GANT'S AMAZING FEATS OF LONELINESS* (2002):

TİYATRO, PERFORMANS VE HİKÂYE ANLATICILIĞI

409. Türkçe açıklamadır.

410. **Anthony Neilson:** “an attempt to let my imagination run loose”.

411. **Steve Marmion:** “I worked with Anthony as assistant director in Plymouth in 2002. When we started rehearsal there was no script, when we finished there was. We would tell stories and discuss issues in rehearsal that have fed into the work. I can still remember the initial seeds of the ideas forming from apparently unconnected anecdotes.”

412. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

413. **Merriam Webster Dictionary:** Türkçe açıklamadır.

414. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

415. **Trish Reid:** “a change of direction for Neilson towards a more fantastical expansive dramaturg”.

416. **Anthony Neilson:** “*Edward Gant* was quite a strange one for me, because I suppose it's quite a traditional play. When I wrote it I was in one of those phases which I'll probably have again, where you're out of favour. *The Lying Kind* hadn't done too well, and I was quite strung out and had become persona non grata in the way that you do when you have the opposite of a triumph. I had the title, which was then just *Amazing Feats of Loneliness*, and I thought it would end up as quite a contemporary piece, but I didn't know. At the time I certainly wasn't wanting to search the depths of my festering psyche. It's fun, and is quite important to me, because it opened me up to becoming more imaginative and embracing a style that was more theatrically free. But it's an odd play. It's quirky, and isn't to everybody's taste, but it has a sense of humour to it. (...) It's a celebration of imagination.”

417. **La Boite Theatre Company:** “a celebration of the magical, imaginative act of theatre”.

418. **Sam Hurwitt:** “celebration of storytelling and performance”.

419. Lillian Craton: Türkçe açıklamadır.

420. Steve Cramer: Türkçe açıklamadır.

421. Anthony Neilson: “I’ve always been fascinated by that [Rudyard] Kipling idea of the world, I’ve felt the urge in the past to recreate a Victorian piece of theatre from end to end, where the actors arrive in carriages and full costume for the show and so on.”

422. Erving Goffman: Türkçe açıklamadır.

423. Gant: But what I bring you now is no mere freak show. You will gasp yes, you will marvel and you will see your share of grotesquery. But the deformities on show this evening are not the deformities of the frame, but those of the heart and mind.

424. Peter Brook: Türkçe açıklamadır.

425. Gant: A world of water, yes, but of many climates also: of sand and ice and trees and grass; of mountain, field and cloud. And on this Earth a billion creatures live, but most uniquely Man, who differs from all other beasts in one important way ... For while the beasts can be divided into those that form societies and those which bide alone ‘tis only Man bestrides the two. On the one hand, his great success has come about through partnership, and common effort-

Dearlove and Ludd shake hands to illustrate this, while **Madame Poulet** acts out laying flowers on a grave to illustrate what follows.

Gant: Yet, on the other, he has been gifted (or cursed) with the absolute knowledge of his mortality -and here his true uniqueness lies.

All three enact a hunting scene.

The beast senses danger at the moment it arises and forgets it the moment it has passed. But Man -Man lives in its shadow all the time. He knows that he will die-

Madame Poulet falls.

Gant: and it is this terrifying fact-

Dearlove, also, falls.

Gant: –that imprisons each man within his own mind. And thus the most sociable of God’s creations is far the most alone.

He taps his cane and the players exit.

426. Jean Paul Sartre: Türkçe açıklamadır.

427. Ludd and Dearlove enter, kicking the show off with a song.

Ludd sings and plays, hardly concealing his irritation at **Dearlove’s** banal accompanying illustrations ...

Ludd

Ladies and gentlemen,
Kindly let me address
The first of our stories
Of heartbreak and loneliness.
Tragic, it may be,
Sad and bizarre, but still
We’ve added a dash of humour
In the hope it will sweeten the pill.
...

Our story takes place
In the country we know as Italy,
The Southernmost part at that
In the region surrounding Sicily.
Imagine the sunshine,
Imagine the grapes on the vine,
The smell of bread baking,
The making and drinking of wine

*At this point, **Ludd** surreptitiously remonstrates with **Dearlove**, attempting to halt his actions. This only partially succeeds: **Dearlove** continues his actions behind **Ludd**'s back.*

428. Campanetti *flounces in with a bouquet of flowers.*

Campanetti: My, but I am tired of these suitors!

Sanzonetta: Which one was that?

Campanetti: Guffini, the librarian's son.

Sanzonetta: I thought you said he was nice.

Campanetti: The backwards are often nice; they haven't the wit to be nasty.

Sanzonetta: The flowers are well chosen.

Campanetti: Which proves my point: were he as wise as he is ugly, he'd have brought a pig's arse and perhaps gained in the comparison!

Pause.

There is so much stress involved in choosing a husband! Especially now you have become ugly: all Papa's expectations are shouldered by me alone. Sometimes I envy you, Sanzonetta. It must be curiously restful, knowing no one would touch you with a gondolier-pole.

Pause.

My goodness; the shadows thrown by your pimple-heads show it has gone six o'clock! Mashetti, the horse-butcher's son is due to call at seven; I must prepare. Oh, and Sanzonetta, I do not wish to be cruel but –should you answer the door to him– would you mind putting a bucket over your head, lest he spill his guts on the marbling?

Pause. Sanzonetta nods.

Campanetti You are a darling.

429. Avaricci: "Your face! Your hideous, appalling face!"

430. Avaricci: "these deformities conceal the very thing you find most beautiful".

431. Julia Kristeva: Türkçe açıklamadır.

432. Julia Kristeva: Türkçe alıntıdır.

433. Julia Kristeva: Türkçe açıklamadır.

434. Julia Kristeva: Türkçe alıntıdır.

435. Sanzonetta: Is there no way I can avoid this fate?

Doctor: Fate cannot be avoided, Sanzonetta. That's why they call it fate.

Pause.

However, you can take care not to exacerbate the condition. Take for instance, the boy who compared your face to a pizza. Cruel words, yes, but not wholly inaccurate. Each one of your tomato-red pimples contains a substance not unlike melted mozzarella. It is this that gives them their eyecatching white points. Now –if you apply sufficient pressure to these pimples, they will rupture, expelling their cheese in an often quite dramatic fashion.

Sanzonetta: No -how disgusting!

Doctor: Disgusting, yes, but you may also find the sensation of -ejaculation- strangely satisfying. Do not underestimate its allure; you rupture one, then another and soon the pimples will be singing to you, luring you as if hypnotised. 'Squeeze us,' they will sing. 'Expel our sweet cheese! Squeeze us!' You must deny them, Sanzonetta! Their song serves only to lure you to the rocks! No matter how tempted you are, you must close your ears, strap down your hands, resist!

Sanzonetta: Yes, I will!

Doctor: And come back in a month.

436. <http://www.tamsanat.net/yayinlar/sozluk.php?sozcuk=205>: Türkçe alıntıdır.

437. Pimples: "Squeeze us, Sanzonetta-Expel our cheese– squeeze us."

438. Sanzonetta: "disgusting".

439. She approaches **Avaricci**.

Campanetti: It is all for you, my love. And though my skin has grown taut as the breeches of a priest at choir practice, I have resisted all temptation to set it free. I offer it to you now, as a symbol of my devotion. Will you receive my pearl, Salvatore?

Avaricci: (*tempted*) Campanetti, I -cannot.

Campanetti: You must. You must or I shall let it grow till it impinges on my brain!

Sanzonetta: No, my sister, it will kill you!

Campanetti: If I am denied this moment, I will welcome death!

Pause.

Sanzonetta: Receive her pearl, my love.

Avaricci: Sanzonetta– are you sure?

Sanzonetta: I trust you, my darling.

Campanetti: Touching, is it not? How little she knows of the ways of men!

Sanzonetta: Perhaps. But I know the ways of mine.

Campanetti: We shall see. Once he has my pearl in his hands, we shall see how much he differs.

Pause.

Sanzonetta: Receive her pearl, Salvatore.

Pause. Avaricci goes to Campanetti.

Avaricci: I do this for you, my love.

Campanetti: I almost feel sorry for her.

Avaricci: Silence, woman. Deliver up your pearl.

Campanetti *uses her fists to squeeze and squeeze the huge pimple on her forehead, groaning with the effort as her sister did before her.*

Suddenly, it explodes, showering Avaricci with pus. He staggers back in disgust.

Avaricci: Achh!

Campanetti: No! No! Where is my pearl?! Where is my beautiful pearl?!

Avaricci: Get out of my palace! Get out and never return!

Campanetti: No, but it must be here! It's in here somewhere, my love, I promise you!

She searches frantically in her forehead.

Sanzonetta: There is no pearl, Campanetti, only cheese!

Avaricci: Take her from my sight, my love, take her!

Campanetti: No, please, my sweet, it is here, I tell you!

Sanzonetta: No, Campanetti– we are sisters, but this trait we do not share. Come–

Campanetti: No, wait, here –here!

She holds up a handful of jelly.

It is here, within this jelly, see– see, my love!

She searches within the jelly: nothing.

Where can it umbrella?

They look at her, puzzled.

(...)

Sanzonetta and Avaricci stare down at her corpse.”

440. Edgar: Then I must endure the indignity. For I swore to my Louisa that I would never-

Pause.

Wait! What is this?! I still see her face!

Pause.

Ranjeev! I still see my Louisa's face! Only now– ‘tis more vivid than ever!

Pause.

No! I see her as she died– her face as she died! My poor Louisa, no! I can think of nothing else! Something has gone wrong, Ranjeev! The surgery has failed!

Ranjeev: Oh.

Pause.

Well– I tried.

Edgar: What do you mean, you tried?! No –Louisa! She haunts me worse than ever! What have you done to me, you swine?!

Ranjeev: Look – I tried, it didn't work out; what do you want me to say?

Edgar: But – I thought you had done this before!?

Ranjeev: Yes, but not on a man!

Edgar: Not on a man?

Ranjeev: No, on one of those, what do you call them –a goat.

Edgar: A goat?!

Ranjeev: Goats have feeling too, you know.

Pause.

Well, not this one; not any more.

Edgar: You have not performed it on yourself ?

Ranjeev: You think I am insane?!

441. Bear One: He fell in with some boys, Sir. Not bad boys in themselves but cruel, as boys can be. One day, they saw me on the bed and they mocked my friend; said he was a weakling, Sir, and a mummy's boy. He denied it, of course. He said I was just there by accident, but they didn't believe him. They picked me up and threw me back and forth. I could see my friend was upset and so could they, which only fired them with further mischief. 'Don't cry, Sir,' I was thinking. 'Don't let them see you care,' and he managed, Sir -he kept the tears at bay. They were almost convinced. But there was one more test to pass ...

Pause.

If you truly don't care about this stupid toy,' they said, 'Let us see you torture it.'

Ludd: How beastly!

Bear One: They bashed my head off the bureau and twisted my arms and punched my nose. Then they threw me to my friend. 'Punch him,' they said, and soon they were taunting and chanting and it wasn't his fault, Sir, he couldn't resist.

Pause.

He punched me. Just gently at first; but the boys all cheered, so he did it again, harder this time, and then again and then, like a fire, the laughter spread to my friend and I knew then. I knew I had lost him.

Pause.

Later on, he hugged me and wept and said he was sorry but I was never allowed back on the bed. I sat on the chair for months and then the lady put me in the cupboard.

Pause.

Ludd: That is a strangely depressing story.

442. Cameron Pegg: Türkçe açıklamadır.

443. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

444. Ludd: All night,

He watches

The night.

The night

Watchman

The day

He does not watch,

He's not

The day

Watchman

One day

He might watch

The day

But not

Tonight.

Tonight

He watches

The night,

The night

Watchman.

445. Ludd: What need have I of whimsy?

Give me potatoes instead

My child can live without whimsy

Without 'taters, she will be dead.

...

What need have I of your whimsy?

Repeal the Corn Laws instead

My family can live without whimsy

The Corn Laws will see us all dead

Pause.

....

Give me not your whimsy

Give me 'taters and Corn Laws-

446. Joseph R. O'Neill: Türkçe açıklamadır.

447. Note: "It is up to you how the curtain call is taken, in character or not. But you might ask yourself whether what we have seen should be taken as truth, or whether it has all been just an artifice created by Gant, ever the showman. The decision is yours."

- 448. Suzy Wrong:** “the most sophisticated of writing, traversing the basest of human experience to the most profound of our emotional landscapes.”
- 449. Trish Reid:** “a love story, a tale of theatrical infighting, and a philosophical treatise concerning loneliness as fundamental to human experience”.
- 450. Bobbi-Lea Dionysius:** “a kind of Lewis Carol meets Samuel Beckett labyrinth of literature”.
- 451. Gant:** “In a world where death is at our shoulder every hour, even the smallest act of creativity is a marvellous, courageous thing.”
- 452. Suzy Wrong:** Türkçe açıklamadır.
- 453. Charles Kruger:** “an eclectic potpourri”.
- 454. Bobi-Lea Dionysus:** “a fantastical journey and a delightfully grotesque theatrical experience that words really can’t convey”.
- 455. Karen D’Souza:** “Part freak show, part cabaret and all off-kilter”.
- 456. Anthony Neilson:** “a black comedy based around the idea of a 19th-century travelling show.”
- 457. Anthony Neilson:** “a series of adult fairy tales”.
- 458. Anthony Neilson:** “*Edward Gant* marked quite a change in my writing style. I’d never been a realist, particularly, but I’d largely stuck to a naturalistic style and more domestic settings. *Gant* was the moment when I really began to let my imagination run free, to embrace a more theatrically dynamic style. (...) *Gant* is the only play I’ve written that actually addresses the nature of art and storytelling. At the core of it is really the question of what makes us human. But it’s full of things that make me laugh. There’s a lot of what some might call ‘low-brow’ sitting alongside more sophisticated material. I’ve never been afraid of that kind of juxtaposition and that might be where my Scottishness comes in (...)”
- 459. BWW News Desk:** “physical and spirited piece of theatre”.
- 460. Ludd:** Exactly. This is it. This is your examination of loneliness. Nothing about the poor or the needy, the sick or the dispossessed. Just a mish-mash of preposterous stories and cheap innuendoes.

Poulet: To be fair, Mr Ludd, most of the cheap innuendoes are yours.

Ludd: That's not the point! What does it have to do with the real loneliness of real people?!

Gant: Nicholas, Nicholas – this has always been your problem; you can never see the woods for the trees.

Ludd: No Gant –These people want to see real life as it is lived, not the opium-filled fantasies of an egotist! And if we do not give what they seek, they will turn away from the theatre and who will remain to play to? The rich and the idle, and that is all!

Gant: Don't forget the critics. Whose ranks it seems you have joined. (...) You have that rare ability to misinterpret a man's aims and then hound him for not achieving them."

461. **Rima Sabina Aouf:** Türkçe açıklamadır.

462. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

463. **Lionel Abel:** Türkçe açıklamadır.

3.3.2. *THE WONDERFUL WORLD OF DISSOCIA* (2004): LISA HARİKALAR DİYARINDA

464. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

465. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

466. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

467. **Diane Gagneret:** "keeps driving theatre to the point of breakthrough, expanding its space of creativity and calling for a renovation of critical categories".

468. **Philip Fisher:** "a remarkably clever work that crawls right into the mind of a young woman suffering from mental illness".

469. <https://www.dramaonlinelibrary.com/plays/the-wonderful-world-of-dissocia-iid-132595>: "a weird and magical play that takes a trip away from reality, exploring a world of psychological disconnection".

470. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

471. **Sigmund Freud:** Türkçe açıklamadır.

- 472. Sigmund Freud:** Türkçe alıntıdır.
- 473. Philip Fisher:** Türkçe açıklamadır.
- 474. André Breton:** “Everything tends to make us believe that there exists a certain point of the mind at which life and death, the real and the imagined, past and future, the communicable and the incommunicable, high and low, cease to be perceived as contradictions”.
- 475. Roman Hocke & Patrick Hocke:** Türkçe alıntıdır.
- 476. Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.
- 477. Gerda Poschmann:** Türkçe açıklamadır.
- 478. Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.
- 479. Dan Rebellato:** “a traumatic episode”.
- 480. Britney/Inhibitions/Laughter/Argument:** “An hour is a source of tremendous energy. It generates life and it generates death. (...). Dissocia is the life you hour generated (...) your hour is like the sun to us. And if you reabsorb your hour, (...) Dissocia will die.”
- 481. Diane Gagneret:** “an imaginary underworld of individual madness”.
- 482. Mark Fisher:** “a wonderful Oz-type world ruled by its own eccentric logic and joyous unpredictability”.
- 483. Rosie Millard:** “a dream-world”.
- 484. Gary Cassidy:** “Neilson utilises sound in several different manners to create, intrude upon and influence the liminal terrain of Dissocia. When sounds from reality encroach upon Dissocia, it seems to imply that events are spiralling out of control, and the energy required maintaining the mindscape must be redirected into excluding the horror. (...) When sound leaves Dissocia and impinges on the real world, it exhibits a dissonant quality, which suggests the transformative, liminal properties of the mindscape. Sound also manifests within the liminal world as an abstractive score which auditorially adds to the texture of the dreamscape and choreographs its action.”
- 485. Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

486. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
487. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
488. **Gary Cassidy:** Türkçe açıklamadır.
489. **Aleks Sierz:** Türkçe açıklamadır.
490. **Nimet Keser:** Türkçe alıntıdır.
491. **George Lakoff & Mark Johnson:** Türkçe açıklamadır.
492. **Paul Gilbert:** Türkçe açıklamadır.
493. **Sigmund Freud:** Türkçe açıklamadır.
494. **Steve Blanford:** “The first thing to say is that the plays of writers such as Mark Ravenhill, Joe Penhall, Anthony Neilson, David Elridge and Jez Butterworth have, in general, little explicit connection with a Britain that is ‘breaking up’ at all. If it is possible to generalize about their concern for identity it is in the area of gender and sexuality. However, it is clear that in certain respects that the concerns of these writers are connected to a rapidly changing world.”
495. **Anthony Neilson:** “a quest-narrative”.
496. **Douglas Kellner:** Türkçe açıklamadır.
497. **Zygmunt Bauman:** Türkçe açıklamadır.
498. **Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.
499. **Guard 1:** There’s always a war on.
- Guard 2:** We can’t trust anyone. Not even a stranger like you.
- Lisa:** Oh dear. That must be awful for you.
- Guard 1:** Well, yes; but that’s what we do.
- Guard 2:** Such is the lot... of an insecurity guard.
- Pause.*
- Lisa:** An *insecurity* guard?
- Guard 2:** Yes?

Lisa: Don't you mean a *security* guard? The Guards look at each other.

Guard 2: What would be the point of that?

Guard 1: No, I mean, if it's secure-.

Guard 2: -why would you have to guard it?!

500. **Anthony Neilson:** "There are elements of joy in it and there are elements of sadness, (...) There is a point when you realise what it is about and that is really saddening, but up to that point it's really joyful."

501. **Sigmund Freud:** Türkçe açıklamadır.

502. **Mark Brown:** "give vivid expression to the physically and sexually violent horrors, but also the absurdist fun, faced by the psychotic mind".

503. **Goat:** (...) A girl will come seeking an hour-she must be found! Oh, and I'll be rewarded with a lifetime of blame! I'll be the greatest scapegoat that ever lived!

He forces Lisa to the ground and dances round her, in glee.

Goat: Rivers of bile will vein the land!

Bones will twist inside the hand!

Children will boil in mothers' wombs!

Turning on light will darken rooms!

And heavy skies will teem the flocks

Of tiny birds with human cocks!

Lisa: This is really horrible of you! And after all the things I tried to blame you for!

The sound of passing cars, as if we're on a motorway lay-by.

*The **Goat** has become distracted by the sight of Lisa's bottom as she struggles.*

He looks around, furtively. Decisively, he turns her over.

Lisa: What are you doing?

*With one final glance behind him, the **Goat** hitches up her dress.*

Goat: Just be quiet and you might enjoy yourself!

He starts to undo his trousers.

Lisa: Oh my god, what are you doing?!

*The traffic is deafening now. The **Goat** grunts as he tries to enter her.*

Lisa lets out a shrill and chilling scream.

And then, suddenly –

– the 'toot-toot' of a horn!

*The **Goat** stops what he's doing.*

A woman drives on in a child's pedal car. She comes to a stop right beside them.”

504. Aleks Sierz: “a world that, like Lewis Carroll’s Wonderland, is at once funny, disorientating and darkly violent”.

505. Özlem Karadağ: Türkçe açıklamadır.

506. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

507. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

508. Sigmund Freud: Türkçe açıklamadır.

509. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

510. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

511. Anthony Neilson: “Music is very important. I want very much to bring a lot of aspects of popular theatre that people –though not so much in Scotland– don’t feel have a place in more serious theatre. I’m trying to find some kind of form that will allow us more easily to bring in gags and music and that kind of thing which I think is more in the Scottish tradition than perhaps elsewhere. It’s very important to me in creating a piece to be thinking about music, to be listening to pieces of music. I might find one track that sums up whatever I’m writing at the time and loop it and play it over and over again. (On *The Wonderful World of Dissocia*) we work with Nick Powell, who is one of the founder members of Suspect Culture.”

512. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

513. *She makes a gesture as she says this:*

An hour is just a sixty-second cycle –

She stops. A musical phrase has played under this.

Pause. She repeats the action:

An hour is –

The musical phrase occurs again. It seems to be connected to the gesture.

She makes the gesture on its own and, again the musical phrase.

Obviously this is a 'musical field'. She giggles.

She makes a sexier gesture and the musical phrase plays again, in a swing style.

She shakes her head. She thinks. She decides.

Sweeping her arms up in a gentler motion, it's as if she lifts the music up from the ground, like flowers.

She sings 'What's an Hour'.

An hour is a sixty-second cycle

Dictated by our journey round the Sun

It's frequently divided into quarters

Like the hash we used to buy from Davy Dunn.

An hour is a twenty-fourth of daytime

If life's a bitch, an hour is a flea

An hour doesn't mean

So very much in itself

But it's my hour

And it means a lot

To me.

Of course I know an hour is just a construct

Concocted by an order-hungry race

I'm familiar with the work of Stephen Hawking
(Though I'm not sure I would recognise his face).

We could sit here and debate the implications
Until our faces turned a funny shade of blue

An hour is simply three thousand

Six hundred seconds

That I

Could have spent

With you.

An hour is simply three thousand

Six hundred seconds

That I

Should have spent

With you.

514. Arslan Topakkaya: Türkçe alıntıdır.

515. Henri Lousi Bergson: Türkçe alıntıdır.

516. The **Bear** *clears his throat. He sings 'Who'll Hold Your Paw Wheb You Die?'*

Bear: Who will hold your paw when you die?

Who'll hear you whisper goodbye?

Who'll be beside you when brain deaths declared?

Who'll thin about you and all we have shared?

Some people call themselves friend when you end?

Life's full of clatter.

But none of it matters

Only who'll hold you paw when you die."

517. **Aleks Sierz:** Türkçe açıklamadır.

518. **Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.

519. **Automated Voice:** Thank you for calling the Dissociation Embassy. If you wish to report a conspiracy, please press 1. If you think everyone would be better off without you, please press 2. If you wish to correct a temporal disturbance, please press 3. If you wish to press 4, please press 5.

Lisa presses 3.

Automated Voice: Thank you. You wish to correct a temporal disturbance. Your flat is now an elevator. To descend to Dissociation, please press 9.

Lisa: Balance will be restored to my life.

Decisively, she presses nine.

Immediately, there is a pinging sound.

From offstage, a voice:

Passenger 1: Hold the lift!

Suddenly (at least) four people have all cramped around her, as if in a small elevator.

They look like fairly regular commuters...

Automated Voice: Door closing. Going down.

The elevator begins its descent (Although curiously it sounds like an underground train)."

520. **Anthony Neilson:** "I can no longer draw a distinction between the writing and the direction of a piece, and I am trying to explore the areas where the text ends and the lighting and the sound begins (...). I've always liked the ephemerality of the theatre, and I enjoy being flexible and more interactive, adding sections to be improvised and leaving more space for the actors and the audience."

521. **Diane Gagneret:** Türkçe açıklamadır.

522. **Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.

523. **Hans-Thies Lehmann:** Türkçe açıklamadır.

524. **Béla Balázs:** Türkçe açıklamadır.

525. **Elif Nuyan:** Türkçe açıklamadır.

526. **Trish Reid:** Türkçe açıklamadır.

527. **Lizzie Loveridge:** Türkçe açıklamadır.
528. **Aleks Sierz:** Türkçe açıklamadır.
529. **David Hopkins:** Türkçe açıklamadır.
530. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
531. **Maxie Szalwinska:** “hallucinated realism”.
532. **Carl Macdonald:** “a mind on the edge of collapse, a mind that uses fantasy as a comfort, a relief from misery”.
533. **Türkçe açıklamadır.**
534. **Anthony Neilson:** “If you like *Alice in Wonderland* but there’s not enough sex and violence in it, then *Dissocia* is the show for you”.
535. **Mark Fisher:** “a woman suffering and enjoying the highs and lows of manic depression.”
536. **Vito Zepinic:** Türkçe açıklamadır.
537. **Özlem Karadağ:** Türkçe açıklamadır.
538. **Türkçe açıklamadır.**
539. **Anthony Neilson:** “Follow the sun. Don’t talk to stranger.”
540. **Roland Barthes:** Türkçe açıklamadır.
541. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.
542. **Bill Dunlop:** “world of colour and light”.
543. “*Night. Lisa is asleep. She looks at peace. In her arms she holds a small polar bear.*

We hear music at last.

Coloured lights play over her face, swirling around her head.

Dissocia still exists, caged within her head.

There is little doubt that she will return to her kingdom.

The music ends.

Lights down.

End.”

544. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

3.3.3. *REALISM* (2006): HİÇBİR ŞEYİN TİYATROSU

545. **Trish Reid:** “a deliberately confusing cocktail of fantasy, memory, reality and musical interlude”.

546. **Howard Loxton:** “a zany mixture of the everyday and the surreal”.

547. **Paul Fisher:** Türkçe açıklamadır.

548. **Türkçe açıklamadır.**

549. **Mirriam Gillinson:** “could only work in theatre”.

550. **Mirriam Gillinson:** Türkçe açıklamadır.

551. **Aleks Sierz:** “a surreal exploration of inner space.”

552. **John Peter:** “If Salvador Dali had, God forbid, written a play, this is what it would have been like: enigmatic, absurd, cut off from the tedious demands of cause and effect.

553. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

554. **Trish Reid:** “deliberately blurs the boundaries between reality, memory, dream and fantasy in such a way as to confuse audience members thus bringing them into consciousness of themselves as interpreting subjects”.

555. **Anthony Neilson:** “‘Breakdowns’ are presented in square brackets at the scene beginnings. These describe what is actually occurring in the play’s ‘real’ time-line. I wrote them for my own benefit and present them for your interest only. You may prefer not to read them, and experience the show in the same vague sense of confusion that the audience did.”

556. **Anna Harpin:** Türkçe açıklamadır.

557. **Anthony Neilson:** Türkçe açıklamadır.

558. Anthony Neilson: “Though *Realism* is divided into acts, it should be presented without an interval. Please note that there are several phone conversations during the play, at no point should a phone ever be present (or presented) onstage.”

559. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

560. Trish Reid: “a place of deep anxiety, guilt, insecurity and loneliness”.

561. Anthony Neilson: “All elements of a normal home were present. From front of stage to back: a sofa, a fridge with work surface, a washing machine, a toilet, a bed, a dining table and chairs, an armchair, etc. Various practical lights (both standing and hanging) were also arranged around the set. However, the stage itself was covered with several tons of off-white sand. All of aforementioned furniture was cut off varying degrees (and at varying angles) so as to appear ‘sunk’ into the sand. The television was placed at the very front of the stage, seeming almost completely submerged, allowing only enough space to use it as a lighting source for the sofa.”

562. Trish Reid: Türkçe açıklamadır.

563. Sarah Louise Grochala: Türkçe açıklamadır.

564. Sigmund Freud: Türkçe açıklamadır.

565. Sigmund Freud: Türkçe alıntıdır.

566. Sigmund Freud: Türkçe açıklamadır.

567. Sigmund Freud: Türkçe alıntıdır.

568. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

569. Matthew Pidgeon: “a sort of adolescent alter-ego, a child version of Stuart who is deeply and aggressively disappointed in him”.

570. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

571. Mullet: “Fucking Kylie’s got cancer – look how young she is! If someone with all that money and an arse like that can get cancer, you think you can’t?”

572. Aleks Sierz: “(...) a great example of both of Neilson’s sense of comedy and of his thoroughly absurdist sensibility. (...) But just as thoughts often seem to run around unbidden inside our heads, Neilson fills the stage with various people that Stuart knows, and dramatises his thoughts through onstage dialogues. (...) At all times, the

tension between banal appearance and an individual's inner life is highlighted. But *Realism* is also a fun play, which zips along with bizarre fantasies and mundane thoughts in constant tension, and in comic commodification. These interactions are a theatrical technique that, in Neilson's own words, allows him to "dramatise contradiction"-after all, most human beings "both want and not want" various things, often at the same time. This ambiguity, highlighted throughout the play, is doubtlessly funny-but only from the outside. For each audience member, it must surely remind them of their own internal conflicts."

573. Charles Spencer: "a piece that depicts the grinding mundanity of everyday life".

574. Angie: What did you do today? & **Stuart:** "Today (...) Fuck all."

575. Dominic Maxwell: Türkçe açıklamadır.

576. Anthony Neilson: "'delivery system' for serious themes".

577. [*Stuart washes his clothes. He is insulted by a telesales call.*]

Stuart, now dressed, enters with a basket full of dirty washing.

Stuart singing

What a bunch of cunts, what a bunch of cunts ...

*He opens the door of the washing machine and starts bundling the clothes in; but, from inside the machine, he hears his **Mother's** voice:*

Mother: (*muffled*) Have you checked the pockets?

Stuart: What?

Mother: (*muffled*) Have you looked in the pockets?

He removes some of the washing.

Stuart: What are you saying?

Mother: I said, have you checked the pockets of your trousers?

Stuart: Yes ...

Mother: Are you sure?

Stuart: There's nothing in the pockets.

Mother: Because you know what happened to those tickets.

Stuart *sighs*.

Mother: Why don't you check? Better safe than sorry.

Stuart: (*exasperated*) Right, I'll check the fucking trousers.

Mother: There's no need for language.

Stuart: (*fondly*) There's no need for language.

He drags out a pair of trousers and checks the pockets. He finds something.

Mother: What's that? Is that your bus pass?

Stuart: No.

Mother: So much for checking the pockets. Honestly, I think you'd –

Stuart *bundles the washing back in.*

Mother: (*muffled*) – forget your own head if you didn't –

Stuart: Yes, thank you, Mother. *He shuts the door. He empties powder into the tray, not sure how much to add. He sings a jingle from a washing-powder commercial:*

'Washing machines live longer with Calgon.'

He crouches down to look at the settings. What the fuck is a pre-wash? I never do a pre-wash. Maybe I should do a pre-wash?

Pause. He opens the door of the washing machine.

Mum – should I do a pre-wash?

A long pause. There is no answer. Of course not. He closes the door and turns the machine on. It trickles into life.

578. Mother: Stuart McQuarrie! What do you think you're playing at?!

Stuart: What?

Mother: Don't 'what' me! I heard the filth you were saying! What was the meaning of it?

Stuart: I didn't start it.

Mother: Who did then?

Stuart: The guy on the phone – he called me up, out of the blue –

Mother: I know what he did. I don't remember him saying any filth to you.

Stuart: No, well, he didn't; but when I said I wasn't interested, he just hung up on me. Which was pretty bloody rude.

She slaps him round the head.

Mother: There's no need for language!

Stuart: You shouldn't hit people on the head, it gives them brain damage.

Mother: I'll brain damage you. *Pause.* So he hung up on you. Which was rude ...

579. Trish Reid: Türkçe açıklamadır.

580. Anthony Neilson: "heighten the spectator's awareness of the present moment".

581. Anthony Neilson: "At the time of writing, in 2006, Israel had invaded Lebanon. Substitute a more topical/timeless reference if necessary."

582. *[Stuart gets annoyed by a radio discussion Show in which the guests all seem to be in favour of the smoking ban (introduced in Scotland in 2006). a pirate radio station interferes with the reception. He imagines himself as part of the panel. He considers how to get Angie to call.]*

Presenter: Given that the question was whether the current smoking ban is an infringement of civil liberties.

Right-Wing Politician: Right well- it obviously is an infringement of smokers-

The sound of a pirate radio station cuts in-booming dance music.

Stuart: Oh Fuck-

In unison, the panel members all get up and crab-walk across the stage, stopping here and there, until, finally, the reception returns.

Right-Wing Politician: But is their right to smoke more important than the rights of those who don't?

And then cautiously- so as not to lose reception- they back on to the couch, as one.

Independent Politician: So it's a question of whose rights are more important?

Right-Wing Politician: Exactly.

(...)

Pundit: A more important question is why should the general public have to pay billions of pounds a year to help cure these wretched individuals of their self-inflicted ailments?

Applause.

Stuart: I'm sorry but the hypocrisy here is absolutely stunning. I mean, they've banned smoking at bus stops!

Pundit: I should think so.

Stuart: All right, well, tell me this: if cigarettes are so *toxic* that it's dangerous even to *stand near a smoker at a bus-stop...* why are we selling them at all? Why not ban them altogether?

(...)

If you are concerned civil liberties you wouldn't have banned the right to demonstrate outside Parliament!

A solitary cheer from the audience.

Thank you. (...)

Yes, it is, and we all know why; because the government isn't making €3.50 worth of taxes on every Pot Noodle sold!

Some applause. He gets and crosses to the fridge to get more milk for his cereal.

All I'm saying is, make your minds up: if smoking's legal, then let people do it. Let the pubs and the restaurants and the workplaces decide whether they allow it or not. But if it's as dangerous as you say it is- and you're genuinely concerned about the health of the nation- then have the guts ban it outright... **& Türkçe açıklamadır.**

583. Mother: Have you seen the sky?

Stuart: What do you mean?

Mother: It's full of bombers.

Stuart: Where from?

Mother: Israel?

584. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

585. Mihail Bakhtin: Türkçe alıntıdır.

586. Richard Hornby: “a splash of cold water thrown into the face of a dreaming,
imagining
audience”.

587. John Bull: Türkçe açıklamadır.

588. Lyn Gardner: Türkçe açıklamadır.

589. Türkçe açıklamadır.

590. Martin Niemöller: Türkçe alıntıdır.

591. Stuart: *Now to the audience.*

In summing up, I can put it no better than the famous poem written by some Jewish guy
or possibly a German.

When they came for the gays

I did not speak out.

Because I was not a ... gayboy. Or something.

When they came for the fox hunters

I did not speak out.

Because I was not a toffee-nosed twat on a horse with a little trumpet.

When they came for the smokers

I did not speak out.

Because I was not a yellow-fingered ashtray weasel.

But then they came for me.

And there was no one left to speak out.”

592. Kubilay Aktulum: Türkçe alıntıdır.

593. Stuart: “I like a nice cup of tea in the morning,
I like a nice cup of tea with my tea ...”

594. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

595. *He stops, and reads it.*

Stuart: What the fuck ...?

Pause.

I fucking paid that!

He throws it in the bin and puts the kettle on again. Pause.

What a bunch of cunts.

As he waits for the kettle to boil, he repeats the phrase, singing it to himself.

What a bunch of cunts, what a bunch of cunts...

What a bunch of cunts, what a bunch of cunts ...

Music begins. He sings along, the orchestration becoming more elaborate.

Behind him, female dancers appear.

He becomes involved in a song-and-dance number. The lyrics consist only of the words 'What a bunch of cunts' and sometimes 'What a bunch of fucking cunts' for variety's sake.

Male dancers join in – they are blacked-up, like Al Jolson.

(...)

*The song reaches a finale, then ends. Only then does **Stuart** see the blacked-up male dancers.*

Stuart: What the fuck is this?

Minstrel 1: What?

Stuart: The blacking-up?

Minstrel 1: What about it?

Stuart: What *about* it?

Minstrel 2: We're the Black and White Minstrels.

Stuart: I know who you are. It's a bit fucking racist, isn't it?

Minstrel 3: It was your idea.

Stuart: It wasn't *my* idea.

Minstrel 1: Whose idea was it then?

Minstrel 2: It wasn't fucking mine, that's for sure – I feel a right twat.

Minstrel 3: Me too.

Stuart: It was whoever thought up *8The Black and White Minstrels*.

Minstrel 1: Yeah, but you liked it.

Stuart: I didn't like it – it was just on.

Pause.

Right, well, just – fuck off, the lot of you.

Minstrel 2: Don't fucking worry.

Minstrel 1: It was your idea.

They leave.

596. Tim Brooks: Türkçe açıklamadır.

597. Trish Reid: Türkçe açıklamadır.

598. Zygmunt Bauman: Türkçe açıklamadır.

599. Brian Logan: “a play about being sane”.

600. Anthony Neilson: “In normality, the way in which your thoughts move would be considered insane if you were to physicalise them, if you were to act on them. The only difference is in the taking action. If you look at where people go mentally in a day, it's quite wide-ranging. The convention of realism is reductive.”

601. David Lynch: “Actually it’s not weird, it’s just closer to real life than you’re used to seeing.”

602. Trish Reid: Türkçe açıklamadır.

603. Optional Epilogue: *A box is flown in.*

When the lights come up, it is revealed as a kitchen. The furniture- the washing machine, the cooker, the fridge, etc- is exactly the same as that which was dotted around the set, but is now in its proper place. It looks very real.

A door opens and Stuart enters. He then proceeds to make himself, in real time and with little fuss, a cup of tea. This done, he sits at the kitchen table.

Angie enters, wearing a dressing gown. She takes the washing out of the washing machine (a stray red sock has caused the whites to come out pink). Irritated, she leaves.

Stuart sits there.

*The audience gradually realise they are expected to leave. **Stuart** continues drinking his tea.*

Eventually, the theatre empties.

604. Anna Harpin: “reality is a performative, relational, and interpretive practice”.

605. Zygmunt Bauman: Türkçe alıntıdır.

606. Trish Reid: Türkçe açıklamadır.

607. Türkçe açıklamadır & Raymond Carver: “low-rent tragedies”.

608. Samuel French: “National Theatre of Filth”.

609. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

610. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

611. Trish Reid: “*Realism* is fully grounded in corporeality, emphasizing bodily functions, movements and activities. Shit is central to the human experience, after all, but rarely the subject of realist drama. In fact, there are many such moments in Neilson’s work, moments that seem gratuitously concerned with bodily impropriety but which force us, by staging this impropriety, to think about how propriety is constructed and what restrictions it places on individual and theatrical expression.

We might recall that in *Penetrator*, for example, that Tadge's transgressive behaviour in relation to proprietary norms is his defining characteristic, and that the bodily impropriety of the *Censor*'s sexual fantasy is the source of his impotence. In Neilson's work, these are not examples of bad taste but rather a means of asking what value we should attach to propriety and how its imposition relates both to the integrity of the self and also to the theatre.

Neilson's concern with impropriety, and how it might draw attention to the restrictions imposed by propriety, is also evident in his experiments with the limits of humour in *Realism*. Always interested in exploring the materiality of the live event, the playwright often disturbs established theatrical convention by deliberately shifting between registers for comic effect."

612. Trish Reid: "comic, populist, impressionist".

613. Lyn Gardner: "(...) a brilliant joke not just on kitchen-sink drama but on kitchen-sink life".

3.3.4. *NARRATIVE* (2013): MULTİMEDYA TİYATROSU

614. Dan Hutton: Türkçe açıklamadır.

615. Dan Hutton: "resulting in a freedom and fluidity which would otherwise be dormant in a conventional 'written' play".

616. Trish Reid: "typify both Neilson's career-long fascination with the mechanics of storytelling in the theatre and also his interest in liveness and spontaneity or at least theatre's potential to generate a kind of presentism that distinguishes it from other art forms".

617. Anthony Neilson: "There is a growing body of evidence that our use of the internet and related technologies is changing us on a neurological level. I believe it is also changing our perception of narrative. Structurally, *Narrative* is an attempt to find a modern, mainstream form that accommodates these changes and mimics the 'multi-tab' experience of internet surfing."

618. Patrick Marmion: "an extraordinary, surreal show about storytelling".

619. Camille Gurter: "It messes with its audience's head with a myriad of short scenes that are only related in little details and with no obvious order. It's all messy and

against the proper style of story-telling. We are introduced to characters who appear and re-appear whenever they chose, and as random video clips and sound effects interrupt the action your brain is furiously trying to put everything into order, without success.”

620. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

621. <https://lyricstranslate.com/tr/where-are-we-now-nerdeyiz-biz-%C5%9Fimdi.html>: Türkçe alıntıdır.

622. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

623. Hans-Thies Lehmann: Türkçe açıklamadır.

624. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

625. Umberto Eco: Türkçe açıklamadır.

626. Sarah Dillon: Türkçe alıntıdır.

627. Trish Reid: “Formally the play is a palimpsest. Scenes overlap or are played simultaneously. Different levels of reality are presented.”

628. Sarah Dillon: Türkçe alıntıdır.

629. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

630. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

631. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

632. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

633. Hans-Thies Lehmann: Türkçe açıklamadır.

634. Fredric Jameson: Türkçe açıklamadır.

635. Hans-Thies Lehmann: Türkçe açıklamadır.

636. Keegan O’Connor: “a cacophony of voices and perspectives”.

637. Charles Spencer: “intermittently blessed with both humour and heart”.

638. Keegan O’Connor: Türkçe açıklamadır.

639. Dan Rebellato: Türkçe açıklamadır.

640. Keegan O'Connor: “a multimedia production incorporating song, music and video”.

641. Hans-Thies Lehmann: Türkçe açıklamadır.

642. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

643. Narrator (V/O): The earliest example of narrative art so far discovered dates back seventeen thousand years and can be found in the Lascaux caves of southwest France. The central image of this painting -which may be the work of two to three artists- appears to depict a man with the face, or mask, or bird in a violent struggle with a bison. The man has four fingers on each hand and an outsized penis. The bison is partly eviscerated, its entrails hanging in a loop from its body, and seems to have butted the man with its horns. The man appears to be falling backwards, either injured or dead.

Olly is sitting in a cafe, texting.

Narrator (V/O): To the left of this central image, we see a rhinoceros. To its right, we find what may be a staff of some kind, with a bird atop it. The significance of these elements to the narrative is unclear.

Also unclear is the purpose of the narrative. Is it fiction or reportage? Is it a warning or a charm? Who is the protagonist? Is it the man or the bison?

Assuming, however, that the story is what it appears to be – man wounds bison; bison kills man- this cave painting may be not the first ever narrative but also the first recorded representation of mortality. Indeed, it is only if we assume the man to have been wounded or killed that the narrative has linear momentum. His death provides us with an ending and allows us to extrapolate his life. Without this consequence, the painting in the Lascaux cave would be only a picture of a struggle.

A waitress approaches Olly.

644. In the darkness, we hear the voice of the **Narrator**.

Narrator (V/O) The Democratic People's Republic of Korea, commonly known as North Korea, is a country in East Asia, in the southern half of the Korean peninsula.

On the screen, footage of Korean military propaganda plays: missiles paraded through the streets, huge armies marching, crude animations of attacks on America.

Narrator (V/O) Its capital is Pyingyong but only a thousand people live there, with the majority of its four billion citizens living in rural areas devoted to noodle farming, its second biggest industry after arms production.

Zawe bursts in, as if chased. She slams the door shut and presses against it, her breathing fast and shallow.

Narrator (V/O) North Korea is a single-party state under a united front led by the Korean Workers Party, or KPP. It is a totalitarian state with an elaborate cult of personality built around its leader, currently Kim Yung Guy, and the flow of information is so tightly controlled that most North Koreans remain unaware of their own morality.

Zawe drops to the floor and crawls to a place of safety.

Narrator (V/O) Women in North Korea must wear school uniforms until the age of fifty, despite the fact that they are not allowed to attend school. Punishments for contacting the outside World range from execution to the barbaric practice of turtling, which involves turtles.

Brian enters, looking for her.

Brian: Zawe? Zawe?

Narrator (V/O) Genetically, North Koreans are closer to squid than human beings. One in five of its citizens serve in the armed forces. The national dish is boiled terrier. North Korea has declared itself a nuclear state, although some experts claim that their missiles are only drawings and therefore incapable of causing widespread destruction.

Brian finds her cowering.”

645. Hans-Thies Lehmann: Türkçe açıklamadır.

646. Anne Ubersfeld: Türkçe açıklamadır.

647. Türkçe açıklamadır.

648. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

649. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

650. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

651. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

652. Amy Petersen Jensen: Türkçe açıklamadır.

653. Seda İlder: Türkçe alıntıdır.

654. Susannah Clap: “Scenes swim in and out of inner landscapes and fantasy; different conversations overlap; movie and radio scripts take over characters’ lives; every now and then someone sprouts horns. There is a fine comic riff on the anus, and a neat squib about North Korea. (...) Yet the individually sharp scenes accrete without growing; all that increases is a sense of a hermetically sealed drama. Neilson might argue that frustrating our sense of an ending is the heart of his play, but he beats us over the head with it. With murderous panache.”

655. Camilla Gurter: “a great exercise for your brain”.

656. Anthony Neilson: “In the twenty-first century, we can expect to have multiple careers and several significant relations in our every-longer lives. Our partners may be of various sexes and we may have children with more than one of them, achieved by various means.”

657. Zygmunt Bauman: Türkçe açıklamadır.

658. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

659. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

660. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

661. Elinor Fuchs: Türkçe alıntıdır.

662. Erving Goffman: Türkçe açıklamadır

663. Voice: What did you expect of life?

(...)

Voice: Why did you expect it? Who told you what to expect?

*Still in darkness, the **Waitress** drops a plate and cup, which sameshes.*

Voice: What was expected of you? Who expect this of you? What did you expect of yourself? What do you expect of others? Of your friends, of your partners, of your children? Have they met those expectations? Was anything unexpected? Did you respond the way yu expected? Why do we expect?

The voice breaks down, repeating this last phrase, disintegrating.

664. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

665. Anthony Neilson: Türkçe açıklamadır.

666. Julia Kristeva: Türkçe açıklamadır.

667. Imogen: “Soapy, I can’t heart you! Turn on your Michael! Sophie, turn on your mic”.

668. Jacques: Türkçe alıntıdır.

669. Brian: “I’ve used the bus all my life: double-ducker busses, now ...not your single deck, bendy things, which you’ll notice they’re phasing out. They’re phasing out because there’s no order to them. There’s no order to a double-decker bus.

You start your life downstairs, at the front of the bus, with your ma. You’re either in a pram or in her arms: either way she moves you to the middle, but still downstairs. Eventually, you start making without her, and as you get bolder and more confident, you start moving to the back: but you’re stil downstairs.

Round about ten, twelve, you’ve got friends and you want to be part of the adult world; so you make the big move... Upstairs. But you sit right at the front, so you can pretend you’re driving. The more friends you make, the further back you move; you pretty much colonise the middle top deck until you hit puberty and then it’s back of the bus, baby... all the fucking way! Drink, drugs, sex, music... it all happens at the back of the bus. And you stay there well into your twenties.

Then you turn thirty. You’re properly an adult now. You don’t want to sit with the assholes at the back but you’re still young at heart, so you move back to the middle of the top deck. Now and then, you get together with your mates and you sit at the back just to show you’ve stil got it; but left to your own devices, you start the incremental move forward.

Past forty, something strange happens; just now and then, you sit in the front seats, only now you're fucking glad you're not a bus driver.

Past sixty, the knees are starting to go, the stairs are unappealing and the people on the top deck are starting to scare, annoy, confuse you. Who needs it? So you move downstairs again, but at the back, where you can nurture that last scrap of defiance. But sure as shit stinks, you'll start slow move forward, just to get a little closer to those rearwards doors.

And then... then you're properly old. Christ, you're doing well to be getting the bus at all, why make life more difficult for yourself? What's the point?

And there you come to rest; downstairs, at the front, shortest possible distance from the exit; in the seats you long-dead ma made you give up for the old folks, all those years ago."

SONUÇ

670. Michael Foucault: Türkçe alıntıdır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- A New Essay on the Drama, *The Monthly Review; or, Literary Journal: From January to July 1775*, (Ed. Ralph Griffiths), London 1775.
- Abel, Lionel, *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*, Holmes & Meier Publishers, New York 2003.
- Addison, Joseph, “The Spectator”, *The Works of Joseph Addison*/2, Harper & Brothers, New York 1842.
- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011.
- Ali, Tarık, *Nar Ağacının Gölgesinde* (Çev. Mehmet Harmanlı), Everest Yayınları, İstanbul 2001.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, Abingdon 2000.
- Altman, Rick, *Film/Genre*, BFI Publishing, London 1999.
- Anderson, Perry, *Postmodernitenin Kökenleri* (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- Appleton, R. B., ‘The Deus ex Machina in Euripides’, *The Classical Review*, 34(1-2), Cambridge University Press, 2009.
- Aragay, Mireia, Klein, Hildegard, Monforte, Enric & Zozaya, Pilar, *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, (Ed. Mireia Aragay, Hildegard Klein, Enri Monforte & Pilar Zozaya), Basingstoke & Palgrave Macmillan, Basingstoke New York 2007.
- Aristoteles, *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*, (Çev. Samih Rifat), Can Sanat Yayınları, İstanbul 2007.
- Aristoteles, *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1983.
- Arndt, Michael J., “Theatre at the Centre of the Core”, *Technology as a Lever in Theatre Pedagogy*, (Ed. Stephen A. Schrum), (65–84), Peter Lang, New York 1999.

- Atakan, Nancy, *Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*, (Çev. Zeynep Rona), YKY, İstanbul 1998.
- Auslander, Philip, “Live and Technologically Mediated Performance”, *The Cambridge Companion to Performance Studies*, (Ed. Tracy C. Davis), (107-119), Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Ayache, Solange, *‘In-Yer-Head’ Theatre: Staging the Mind in Contemporary British Drama Towards a Quantum Psychopoetics of the Stage*, (Doktora Tezi), Sorbonne University, Paris 2017.
- Bădulescu, Dana, “The Hybrids of Postmodernism”, *Postmodern Openings*, 5(3), 2014, 9-20.
- Bakhtin, Mihail, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. Bakhtin*, University of Texas Press, Austin 1990.
- Bakhtin, Mihail, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (Çev. Cem Soydemir), Metis Eleştiri, İstanbul 2004.
- Bakhtin, Mihail, *Karnaval dan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (Çev. Cem Soydemir), (Der. Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Balázs, Béla, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, (Çev. Edith Bone), Dover Publications, London 1952.
- Barthes, Roland, “The Death of the Author”, *Modern Criticism and Theory: A Reader*, (Çev. Stephen Heath), Longman, Londra & New York 1988.
- Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.
- Bauman, Zygmunt, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, (Çev. İlter Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.
- Bauman, Zygmunt, “From Pilgrim to Tourist—or a Short History of Identity”, *Questions of Cultural Identity* (Ed. S. Hall, & P. du Gay), (18-23), Sage Publications, London 1996.
- Bauman, Zygmunt, *Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair*, (Çev. Işık Ergüden), Alfa Yayınları, İstanbul 2017.

- Bauman, Zygmunt, *Modernlik ve M  phemlik*, (  ev. İsmail T  rkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.
- Bawarshi, Anis S. & Reiff, Mary Jo, “Genre in Literary Traditions”, *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*, Parlor Press, West Lafayette 2010.
- Beckett, Samuel, *Godot’u Beklerken*, (  ev. Hasan Anamur), Can Yayınları, İstanbul 1990.
- Bell, Robert H., *Shakespeare’s Great Stage of Fools*, Palgrave, Macmillan 2001.
- Bergson, Henri Lousi, Akt. Semih Bozdemir, *Psikolojimiz ve Zaman*, MedyaPress, Ankara 2015.
- Bermel, Albert, *Comic Agony: Mixed Impressions in the Modern Theatre*, Northwestern University Press, Evanston & Illinois 1993.
- Beverley, John, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*, Duke University Press, Durham & London 1999.
- Bhabha, Homi K., “The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism”, *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (Ed. C. West), (71–87), MIT Press, Cambridge 1990.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London 2004.
- Bishop, Wedny & Starkey, David, “Genre”, *Key Words in Creative Writing*, Utah State University Press, Utah 2006.
- Blake, Bill, *Theatre & the Digital*, The Palgrave Macmillan, London 2014.
- Blanford, Steve, *Film, Drama, and the Break-Up of Britain*, Intellect, Bristol & Chicago 2007.
- Boenisch, Peter M., “Comedia Electronica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre.” *Theatre Research International*, 28(1), 2003, 34-45.
- Boenisch, Peter M., Aesthetic Art to Aisthetic Act: Theatre, Media, Intermedial Performance”, *Mapping Intermediality in Performance*, (Ed. Sarah Bay-Cheng), (103-116), 2006.

- Brecht, Bertold, "Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction", *Theater in Theory 1900-2000: An Anthology*, (Ed. David Krasner), Blackwell Publishing, Oxford 2008.
- Brecht, Bertold, *A Short Organum for the Theatre*, (Ed. & Çev. John Willett), Methuen, London, 1965.
- Brecht, Bertold, *Epik Tiyatro*, (Çev. Kamuran Şipal), Can Matbaacılık, İstanbul 2011.
- Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, (Çev. R. Seaver & H. R. Lane), AnnArbor, MI 1972.
- Brockett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitapevi Yayınları, İstanbul 2000.
- Brook, Peter, *Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler*, (Çev. M. Balay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven & London, 1976.
- Brooks, Tim, *The Blackface Minstrel Show in Mass Media: 20th Century Performances on Radio, Records, Film and Television*, McFarlands, Jefferson & North Carolina 2020.
- Brown, Ian, *Scottish Theatre: Diversity, Language, Continuity*, Rodopi Amsterdam & New York 2013.
- Brown, Mark, "Not so 'in-er-face': Neilson and the Renaissance Scottish Theatre", *The Theatre of Anthony Neilson*, (186-195), Bloomsbury Publishing, London 2017.
- Brown, Mark, *Modernism and Scottish Theatre Since 1969: A Revolution on Stage*, Palgrave Macmillan, Glasgow, Scotland & UK 2018.
- Brown, Mark, *Modernism and Scottish Theatre since 1969: A Revolution on Stage*, Palgrave, Glasgow, 2019.
- Buffini, Moira, "Introduction", *Plays 1*, Faber & Faber, 2006.
- Bull, John, "Anthony Neilson", *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, (Ed. Martin Middeke, Peter Paul Schierer & Aleks Sierz), Methuen, London 2011.

- Burke, Peter, *Cultural Hybridity*, Polity Press, Cambridge 2009.
- Burrow, J. A., *Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature 1100-1500*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Canclini, Néstor García, *Rewriting Cultural Studies in the Borderlands*, Minnesota Press, Minnesota 2005.
- Candan, Ayşın Öncü *Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İBÜ Yayınları, İstanbul 2013.
- Cassidy, Gary, "In Good Company: The Authorial Process of Anthony Neilson", *The Theatre of Anthony Neilson*, Bloomsbury Publishing, London 2017.
- Cassidy, Gary, "Psychological Liminality in Anthony Neilson's *The Wonderful World of Dissocia*", *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, 6(1), 54-81, 2013.
- Castagino, Paul, *New Playwriting Strategies: Language and Media in the 21st Century*, Routledge, London, New York 2012.
- Chadwicki, Andrew, *The Hybrid Media System: Politics and Power*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- Chan, Mary, *Music in the Theatre of Ben Jonson*, Oxford University Press, Oxford 1903.
- Chapple, Freda & Kattenbelt, Chiel, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam & Atlanta 1999.
- Chen, Lingchei Letty, *Writing Chinese: Reshaping Chinese Cultural Identity*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Childs, Peter & Fowler, Roger, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, London & New York 2006.
- Coleridge, Samuel Taylor, "The Progress of Drama", (Ed. Henry Nelson Coleridge), *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, 2, 24-40, William Pickering, London 1836.
- Coleridge, Samuel Taylor, Coleridge, Henry N., Finden, Edward F. & Phillips, Thomas, *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*", John Murray, London 1835.

- Coleridge, Samuel Taylor, *Coleridge's Lectures on Shakespeare and Other Poets and Dramatists*, (Ed. Ernest Rhys), J. M. Dent & Sons, London 2004.
- Collens, Johan, *Discovering Utopia: Drama on Drama in Contemporary British Theatre*, Free University of Brussels, 211-221, Madrid 1998.
- Craton, Lillian, *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in the 19th Century Fiction*, Cambria Press, New York 2009.
- Crossley, Mark, "Theatre (and You) as Medium and Intermedium", *Intermedial Theatre: Principles and Practices*, (Ed. Mark Crossley), Red Globe Press, London 2019.
- Curtis, Gregory, *Mağara Ressamları: Dünyanın İlk Sanatçılarının Gizemli Dünyası*, (Çev. H. Dikmen, Redingot Kitap, İstanbul 2017.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, Cilt I, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994.
- D'Monte, Rebecca & Saunders, Graham, *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, Basingstoke Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2008.
- Davis, Tracy C. & Postlewait, Thomas, *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- de Andrade, Pedro, "Postcolonial Co-Ordinary Literature and the Web 2.0/ 3.0 "Thinking Back" within Transmediatic Knowledge", (Ed. Marcel Cornis-Pope), *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossingborders*, John Benjamins Publishing, Amsterdam 2014.
- de Beauvoir, Simone, *The Second Sex*, Vintage Books, New York 1973.
- De Toro, Alfonso, "Globalization-New Hybridities-Transidentities-Transnations: Recognition-Difference", *New Hybridities: Societies and Cultures in Transition* (Ed. F. Heidemann & A. De Toro), (19-38), OLMS, Hildersheim 2006.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, New York 1987.
- Derrida, Jacques, "The Law of Genre", (Ed. David Duff), *Modern Genre Theory*, (219-232), Pearson, Edinburgh 2000.
- Derrida, Jacques, *İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun* (Çev. Özkan Gözel), Toplum Bilim, Bağlam Yayınları, Ankara 1999.

- Dillon, Sarah, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, (Çev. F. B. Aydar), Koç Üniversitesi, İstanbul 2017.
- Dryden, John, “An Essay of Dramatic Poesy”, *The Text of An Essay of Dramatic Poesy, The Indian Emperor and The Duke of Lerma with Other Controversial Matter*, (Ed. D. D. Arundell), Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Duff, David, *Romanticism and The Uses of Genre*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Dürrenmatt, Friedrich, “Problems of the Theatre”, *Plays and Essays: Friedrich Dürrenmatt*, (Ed. Volkmar Sander), Continuum, New York 1982.
- Dycus, DJ, *Chris Ware’s Jimmy Carrigan: Honing the Hybridity of the Graphic Novel*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012.
- Eagleton, Terry, *Kültür Yorumları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, (Çev. Tolga Esmer), Can Sanat Yayınları, İstanbul 2000.
- Elleström, Lars, “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, *Media Borders, Mediality and Intermediality*, (Ed. Lars Elleström), Palgrave, London 2010.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, New York 1961.
- Fıncıoğlu, Sevrâ, *Romanın ve Edebî Türlerin Sosyolojisi*, Serüven Kitap, Ordu 2015.
- Fischer-Lichte, Erika, *Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between*, *New Theatre Quarterly*, 25(4), (391-401), 2009.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (Ed. Minou Arjomand & Ramona Mosse), (Çev. Minou Arjomand), Routledge, New York 2014.
- Foster, Verna, *The Name and Nature of Tragicomedy*, Ashgate Publishing, Hampshire 2004.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Cambridge & Massachusetts 1982.
- Freud, Sigmund, Akt. Celaleddin Vatandaş, *Modern Çöküş, İnsanın Modern Halleri*, Açılım Kitap, İstanbul 2015.

- Freud, Sigmund, *Düşlerin Yorumu I*, (Çev. Emre Kapkın), Payel, İstanbul 2015.
- Freud, Sigmund, *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*, (Çev. Emre Kapkın), Goa Basın Yayıncılık, İstanbul 2012.
- Freud, Sigmund, *General Psychological Theory*, Collier Book, New York 1963.
- Freud, Sigmund, *Mutlu Olma İhtimalimiz*, (Çev. Mustafa Fırat), Zeplin Kitap, İstanbul 2019.
- Freud, Sigmund, *Rüya Yorumları I*, (Çev. Akın Kanat), İlya. İzmir 2006.
- Freud, Sigmund, *Rüya Yorumu*, (Çev. Akın Kanat), İlya Yayınevi, İzmir 2003.
- Freud, Sigmund, *The Ego and The Id*, (Çev. Joan Riviere), W.W. Norton & Company, New York & London 1960.
- Friedman, Susan Stanford, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princetown University Press, New Jersey 1998.
- Fuchs, Elinor, *Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro*, (Çev. Beliz Güçbilmez), Dost Kitapevi Yayınları, İstanbul 2003.
- Fuss, Diana, *Essentially Speaking: Feminizm, Nature & Difference*, Routledge, New York 1991.
- Georgi, Claudia, *Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance*, De Gruyter, Berlin 2014
- Gianetti, Louise, "Writing", *Understanding Movies*, Pearson, Canada 2001.
- Giddens, Anthony, *Sosyoloji*, Ayraç, Ankara, 2000.
- Gilbert, H. & Tompkins, J., *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Routledge. London & New York, 1996.
- Gilbert, Paul, *Depresyon: Yaşanmış Örnekler, Pratik Öneriler ve Uygulamalar*, (Çev. Nur Yener), Kuraldışı, İstanbul 2018.
- Giovanni Battista, Giraldi, "On the Composition of Comedies and Tragedies", (Çev. Daniel Javitch), *Renasissance Drama* 39, (207-257), Northwestern University Press, 2011.

- Gleeson-White, Sarah, *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*, The University Alabama Press, Alabama 2003.
- Goffman, Erving, *Damga- Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı & S. N. Ağırnaslı), Heretik Yayıncılık, Ankara 2014.
- Goffman, Erving, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, Metis Yayınları, İstanbul 2014.
- Goldsmith, Robert Hills, *Wise Fools in Shakespeare*, Michigan State University Press, Michigan 1955.
- Gordon, Philip, "Shakespeare With Music", *The English Journal*, 31(6), 433-438, June 1942.
- Greenblatt, Stephen J., "Sidney's *Arcadia* and the Mixed Mode", *Studies in Philology*, 70(3), (269-278), University of North Carolina Press, Chapel Hill 1973.
- Grochala, Sarah Louise, *Seriousness, Structure and the Dramaturgy of Social Life: The Politics of Dramatic Structure in Contemporary British Playwriting 1997-2011*, Queen Mary University of London, Doktora Tezi, 2011.
- Grotowski, Jerzy, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, (Çev. Hatice Yetişkin), Tavanarası Yayıncılık, İstanbul 2002.
- Gruzinski, Serge, Akt. Deniz Karaevli, "Mapuçe Kimliği İfadesi olarak Nguillatun Ayini: Farklılaşmalar, Dönüşümler ve Süreklilikler", *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 32-46, 2016.
- Guarini, Giovanni Battista, "The Comendium of Tragic Poetry", (Ed. Alan H. Gilbert), *Literary Criticism: Plato to Dryden*, Wayne State University Press, Detroit 1962.
- Guthke, Karl S., *Modern Tragicomedy: An Investigation Into The Nature of The Genre*, Random House, New York 1966.
- Gülerer, Salih, Asar, Ahmet & Tenekeci, Mustafa, "Zaman Yeli Romanının Karnavalesk Özellikler Açısından İncelenmesi", *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 7(17), 105-126, 2019.
- Harpin, Anna, "Dirty Realism", *The Theatre of Anthony Neilson*, (Ed. Trish Reid), Bloomsbury, London 2017.

- Hassan, Ihab I., "Pluralism in Postmodern Perspective", *Critical Inquiry*, 12(3), 1986, 503-520.
- Haydon, Andrew, "Theatre in The 2000s", *Modern British Playwriting:2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations*, (Ed. Dan Rebellato), Bloomsbury, London 2013.
- Hemmingson, Michael, *The Dirty Realism Duo: Charles Bukowski and Raymond Carver on the Aesthetics of The Ugly*, Borgo, United States 2008.
- Herrick, Marvin T., *Tragicomedy: its Origin and Development in Italy, France and England*, University of Illinois Press, Urbana 1955.
- Hirst, David, *Tragicomedy*, Methuen, New York 1984.
- Hocke, Roman & Hocke, Patrick, *Bitmeyecek Öykü-Fantazya Sözlüğü*, (Çev. Saadet Özkal), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2011.
- Hoon, Chang-Yau, "Between Hybridity and Identity: Chineseness as a Cultural Resource in Indonesia", *Institute of Asian Studies*, University of Brunei, Darussalam 2017.
- Hopkins, David, *Dada ve Gerçeküstücülük*, (Çev. Suat Kemal Angı), Dost Yayınevi, Ankara 2006.
- Hopkins, Lisa, & Steggle, Matthew, *Renaissance Literature and Culture*, Continuum, London & New York 2006.
- Hornby, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Bucknell University Press, London & Toronto 1986.
- Hugo, Victor, *Oliver Cromwell*, (Çev. George Burnham), Createspace, North Charleston 1930.
- Hunt, Leigh, "Wit and Humour." (Ed. Charles Kent), *Leigh Hunt As Poet and Essayist, Being The Choicest Passages from His Works*, Frederick Warne & Co. Ltd, London 1889.
- Hutnky, John, *Hybridity Ethnic and Racial Studies*, 28(1), 79-102, January 2005.
- Innes, Christopher & Shevtsova, Maria, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

- İlter, Seda, *Mediatized Dramaturgy Formal, Critical And Performative Responses To Mediatization in British and Irish Plays Since The 1990s*, (Doktora Tezi), University of Sussex, 2013.
- Jameson, Fredric, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", (Çev. Deniz Erksan), *Jameson, Lyotard, Habermas: Postmodernizm*, (Der. Necmi Zekâ), Kıy, İstanbul 1994, (59-106).
- Jensen, Amy Petersen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970* McFarland & Company, Inc., North Carolina 2007.
- Jerrigan, Daniel "Postmodern Tipping Points", *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, (Ed. Daniel Jerrigan), Cambria Press, Amherst 2008.
- Jonson, Ben, *Timberor Discoveries Made upon Men and Matter*, (Ed. Felix E. Schelling), Ginn, Boston 1892.
- Josephson, Eric & Mary, *Man Alone: Alienation in Modern Society*, A Laurel Edition, New York 1963.
- Karacabey, Süreyya, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki, Ankara 2006.
- Karadağ, Özlem, "Anthony Neilson: The Wonderful World of Dissocia ve Kimlik Bunalımı", *Yazında ve Çeviride Kimlik*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı, İstanbul 12-13 Mart 2009.
- Kattenbelt, Chiel, "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality", *Intermediality in Theatre and Performance*, (Ed. Freda Chapple & Chiel Kattenbelt), 29-39, Rodopi, Amsterdam & New York 2006.
- Kaya, Yunus, *Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak "Melezlik"*, STD, (165-183), Aralık 2017.
- Kayaoğlu, Ersel, *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*, Selenge Yayınları, İstanbul 2009.
- Keller, M., *Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting*, Prestel Verlag, Münih, Londra & New York 2010.
- Kellner, Douglas, *Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası*, (Çev. Gülcan Seçkin), Doğu Batı Düşüncesi Dergisi, 4(15), 2001, 187-219.
- Keser, Nimet, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009.

- Kim, Grace Ji-Sun, *Colonialism, Han, and the Transformative Spirit*, Palgrave, New York 2013.
- Klausner, David N., *Vernacular Drama, A Performer's Guide to Medieval Music*, (Ed. Ross. W. Duffin), Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2000.
- Korkut, Nil, *Kinds of Parody From the Medieval to the Postmodern*, European University Studies, XIV(449), Peter Lang, Frankfurt 2009.
- Kosove, Joan Lynne Pataky, *Comedia Lacrimosa*, Tamesis Books, London 1977.
- Kraidy, Marwan, *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Temple University Press, Philadelphia 2005.
- Kress, Gunter, *Learning to Write*, Routledge, London 1982.
- Kristeva, Julia, Akt. Süreyya Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki, Ankara 2006.
- Kristeva, Julia, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Denemeler*, (Çev. Nilgün Tural), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- Kulezic-Wilson, Danijela, "From Musicalisation of Theatre to Musicality of Film: Beckett's Play on Sage and On Screen", *Theatre Noise: The Sound of Performance* (Ed. Lynne Kendrick & David Roesner), Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2011.
- Lakoff, George & Johnson, Mark, *More than Cool a Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago University Press, Chicago 1989.
- Landon, Brooks, "A Cultural History of a Hybrid Genre", *Science Fiction Studies*, 33(1), March 2006, 161-173.
- Lane, David, *Contemporary British Drama*, Edinburg British Press, Edinburgh 2011.
- Lavender, Andy, *Performance in the 21st Century: Theatres of Engagement*, Routledge, New York 2016.
- Lawrence, William W., *Shakespeare's Problem Comedies*, Macmillan, New York 1931.
- Leach, Robert, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge UP, Cambridge 1989.

- Lehmann, Hans-Thies, 'Shakespeare's Grin: Remarks on World Theatre with Forced Entertainment', *Not Even a Game, Anymore* (Ed. Judith Helmer & Florian Malzacher), Alexander Verlag 2004.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, (Çev. Karen Jürs-Munby), Routledge, London New York 2006.
- Levinson, Jerrold, *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- Londré, Felicia Hardison & Berthold, Margot, *The History of World Theater: From the English Restoration to the Present*, A&C Black, London 1999.
- Marshall, C. W., *The Structure and Performance of Euripides's Helen*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Mason, Frann, *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater*, Rawson Littlefield, New York 2016.
- Merivale, Patricia, "England and the Dialogue of King and Fool in the Monarchical Metadrama", *Modern Drama*, 21, 1978, 121-135.
- Meyerhold, Vsevolod, Akt. Christopher Innes & Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, (77-86), Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Millard, Rossie, Akt. Gary Cassidy, "Psychological Liminality in Anthony Neilson's *The Wonderful World of Dissocia*", *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, 6(1), 54-81, 2013.
- Moore, Timothy J., *Music in Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Moretti, Franco, *The Novels: Forms and Themes 2*, Prince Town University Press, Princetown 2006.
- Morse, William R., "Desire and the Limit of Melodrama", *Themes in Drama: Melodrama*, (Ed. James Redmond), Cambridge University Press, London 1993.
- Nason, Arthur Huntington, "Shakespeare's Use of Comedy in Tragedy", *The Sewanee Review*, 14(1), 28-37, 1906.

- Neilson, Anthony, "Foreword", *The Wonderful World of Dissocia & Realism*, Methuen, London 2007.
- Neilson, Anthony, "Neilson's Dramatic Moments", *The Guardian*, 11 September 1996.
- Neilson, Anthony, *Plays 1*, Methuen, London 1998.
- Neilson, Anthony, *Plays 2*, Bloomsbury Publishing, London 2008.
- Neilson, Anthony, *The Wonderful World of Dissocia and Realism*, Methuen, London 2015.
- Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, (Ed. Raymond Geuss, Ronald Speris), (Çev. Ronald Speris), Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Novak, Jelena, *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, Ashgate Publishing, Farham 2015.
- Nutku, Özdemir, *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2001.
- Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2000.
- Nutku, Özdemir, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, TDK, Ankara 1983.
- Nuyan, Elif, *Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe*, Doktora Tezi, Ankara 2010.
- O'Neill, Joseph R., *Irish Potato Famine*, ABDO Publishing, Minnesota 2010.
- Oliszewski, Alex, Fine, Daniel & Roth, Daniel, *Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre*, Taylor & Francis, Oxford 2018.
- Oliver Goldsmith, "Comparison Between Laughing and Sentimental Comedy", *The Westminster Magazine*, 1(1), London 1773.
- Orgel, Stephen, "Shakespeare and the Kinds of Drama", *Critical Inquiry*, 6(1), (107-123), The University of Chicago Press, Chicago 1979.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary*, (Ed. A. S. Hornby), Oxford University Press, Oxford 2015.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

- Patterson, Jeremy, "Gaston Miron: From Hybrid Genres to Hybrid Identities", *Hybrid Genres*, (Ed. Jeremy Patterson), Brill Rodopi, Boston 2018.
- Pavis, Patrice, "Afterword: Contemporary Dramatic Writings and the New Technologies." *Transglobal Readings: Crossing Theatrical Boundaries*, (Ed. Caridad Svich), (187-203), Manchester UP, Manchester 2003.
- Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto 1998.
- Pavis, Patrice, *Sahneleme-Kültürler Kavşağında Tiyatro*, (Çev. Sibel Kamber), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1999.
- Pavis, Patrice, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, London & New York 2014.
- Pieterse, Jan Nederveen, "Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition", *Theory Culture & Society*, June 2001.
- Pieterse, Jan Nederveen, *Globalization and Culture: Global Mélange*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York & London 2015.
- Plautus, *Amphitruon*, (Çev. Nurullah Ataç), M.E.B. Yayınları, Ankara 1958.
- Podnaková, Dagmar, *Is Theatre Under the Influence of New Media?*, *Культура/Culture*, 5(12), 2015, 77-84.
- Poschmann, Gerda, Akt. Jens Peters, *Narration and Dialogue in Contemporary British and German-Language Drama (Texts-Translations-Mise-en-scène)*, (Doktora Tezi), University of Exeter, 2013.
- Price, Curtis, "Restoration Theatre Music Restored", *The Musical Times*, 124(1684), 1983.
- Pugliese, Marianna Pugliese, *Rewriting Medea: Toni Morrison and Liz Lochhea's Postmodern Perspectives*, Universal Publishers Boca Raton, Florida 2013.
- Raab, Josef & Butler, Martin, "Cultural Hybridity in the Americas", (Ed. Josef Raab & Martin Butler), *Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures*, LIT & Bilingual Press, Bilingüe 2008.
- Rădulescu, Cristina, *Towards a Hybrid Theatre*, Editura ARTES, 25, 2018, 259-268.

- Rajewsky, Irina O., "Intermediality, Intertextuality, And Remediation: A Literary Perspective On Intermediality", *Intermedialités*, 6, 2005.
- Rebellato, Dan, *Theatre and Globalisation*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2009.
- Reid, Trish, "Anthony Neilson", *Modern British Playwriting The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*, (Ed. Aleks Sierz), Methuen Drama, London 2012.
- Reid, Trish, "The Deformities of The Frame: The Theatre of Anthony Neilson", *Contemporary Theatre Review*, 17(4), 487-498, 2007.
- Reid, Trish, "Post-Devolutionary Drama", *The Edinburgh Companion to Scottish Drama*, (Ed. Ian Brown), Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, (188-199).
- Reid, Trish, *Contemporary Scottish Plays: Bullet Catch, The Artist Man and The Mother Woman, Narrative, Rantin*, (Ed. Trish Reid), Methuen, London 2014.
- Reid, Trish, *The Theatre of Anthony Neilson*, Bloomsbury, London 2017.
- Reid, Trish, *Theatre & Scotland*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire & New York 2013.
- Rippl, Gabriele, "Introduction", *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*, De Gruyter, Boston 2015.
- Ritzer, George & Stepnisky, Jeffrey, *Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klâsik Kökleri*, De Ki, Ankara 2015.
- Ritzer, George, *Küresel Dünya*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- Roesner, David, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate, Farnham 2014.
- Roose-Evans, James, *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, London & New York 1989.
- Rowe, Nicholas, "Some Account of the Life & of William Shakespeare", *Works of William Shakespeare*, 7, London 1709.
- Rudd, Jay, *Encyclopedia of Medieval Literature*, Fact on File, New York 2006.

- Said, Edward, *Kültür ve Emperyalizm: Kapsamlı Bir Düşünsel ve Siyasal Sorgulama Çalışması*, (Çev. N. Alpay), Hill Yayın, İstanbul 2004.
- Sanchez-Stockhammer, Christine, “Hybridization in Language”, *Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach*, (Ed. Philipp Wolfgang Stockhammer), (133-157), Verlag, Berlin & Heidelberg 2012.
- Sarrazac, Jean Pierre, Akt. Jane Turner & Synne Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.
- Sartre, Jean-Paul, *Existentialism and Humanism* (Çev. Philip Mairet), Methuen & Co. LTD. London 1966.
- Schäffner, Christina & Adab, Beverly, “The Idea of the Hybrid Text in Translation Revisited”, *Across Languages and Cultures*, 2(2), 2001, 277-302.
- Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich, “Athenaeum Fragments”, *Philosophical Fragments*, (Çev. Peter Firchow), University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, (Çev. Bülent Bozkurt), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.
- Shakespeare, William, *Nasıl Hoşunuza Giderse*, (Çev. Özdemir Nutku), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013.
- Sidney, Philip, “The Defence of Poesy”, *Sources of Dramatic Theory 1: Plato to Congreve*, (Ed. Michael J. Sidnell), Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Sierz, Aleks, *In-Yer Face Theatre: British Drama Today*, faber and faber, London 2001.
- Sierz, Aleks, *Modern British Playwriting The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations*, (Ed. Aleks Sierz), Methuen Drama, London 2012.
- Sierz, Aleks, *Rewriting the Nation Today*, Methuen Drama, London 2006.
- Sierz, Aleks, *The Methuen Drama Book of 21st Century British Theatre*, Methuen, London 2010.
- Slater, Niall W., *Plautus in Performance: The Theatre of Mind*, Princeton University, Princeton 1985.

- Smith, Emma, *Cambridge Introduction to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Spencer, M. L., *Corpus Christi Pageants in England*, Baker & Taylor, New York 1911.
- Staigner, Janet, “Hybrid or Inbred: the Purity Hypothesis and Hollywood Genre History”, *Film Criticism*, 22(1), 185-199, 1997.
- Stendhal, *Racine ve Shakespeare*, (Ed. Michel Crouzet), Champion, Paris 2006.
- Stockhammer, Philipp Wolfgang, “Questioning Hybridity”, (Ed. Philipp Wolfgang Stockhammer), *Conceptualizing Cultural Hybridization A Transdisciplinary Approach*, Verlag, Berlin & Heidelberg 2012.
- Stone, P. W. K., *The Art of Poetry 1750–1820: Theories of Poetic Composition and Style in the Late Neo-Classic and Early Romantic Periods*, Routledge & Kegan Paul, London 1967.
- Storey, Ian C. & Arlene, Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, Blackwell Publishing, Oxford 2005.
- Styan, John L., *Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1968.
- Sutera, David M. *Vaudeville on the Diamond: Minor League Baseball in Today’s Entertainment World*, Rowman & Littlefield, Lanham 2014.
- Sypher, Wylie, *Gelişen Komedy*, (Çev. Melih Cevdet Anday), Adam Yayıncılık, İstanbul 1984.
- Şahin, Hikmet, “Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler”, *Karadeniz Araştırmaları*, 36, 2013, 235-255.
- Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2016.
- Şeyben, Burcu Yasemin, *Tiyatro ve Multimedya*, Habitus Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Tajes, María P., Knudson-Vilaseca, Emily & Stanley, Maureen Tobin, *Hybridity in Spanish Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2011.
- Taner, Haldun, And, Metin & Nutku, Özdemir, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1966.

- Taylor, Erin B., "Creolization", *Encyclopedia of Global Studies*, (Ed. Helmut K. Anheier & Mark Juergensmeyer), (310-311), SAGE, Los Angeles, London New Delhi & Washington 2012.
- Todorov, Tzvetan, "The Origin of Genres", *Modern Genre Theory*, (Ed. David Duff), Pearson, (L193-210), Edinburgh 2000.
- Todorov, Tzvetan, *Edebiyat Kavramı*, (Çev. Necmettin Sevil), Sel Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Todorov, Tzvetan, *Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis, İstanbul 2012.
- Topakkaya, Arslan, "Heidegger'in Bergson Zaman Öğretisi'ne Getirdiği Tenkitler", *E-Akademi*, 23, Ocak 2004.
- Trubeta, Sevasti, "Hyridity in Post-Colonial Discourse and in Southeast-European Studies", (Ed. Dieter Hubert Stern, Dieter Stern & Christian Voss), *Marginal Linguistic Identities: Studies in Slavic Contact and Borderland Varieties* Hubert & Co., Harrassowitz & Gottingen 2006.
- Turner, Victor, *The Rituel Process: Structure and Anti-Structure*, Cornall University Press, Ithaca & New York 1966.
- Ubersfeld Anne, *Reading Theatre*, Universtiy of Toronto Press, Toronto 1999.
- Ubersfeld, Anne, Akt. Eser. Çamurdan, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2011.
- Umunç, Himmet, "As Wholesome as Sweet: Generic Hybridity and Popular Culture in Shakespeare", (Ed. Mario del Mar Ramon-Torrijos & Eduardo de Gregorio-Godeo), *Making Sense of Popular Culture*, 87-98, Cambridge University Press, Cambridge 2017.
- Urgan, Mina, *Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1949.
- Urgan, Mina, *İngiliz Edebiyatına Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.
- Weeks, Jeffrey, *The Languages of Sexuality*, Routledge, New York, 2011.
- Wilson, Christopher R. & Michela Calore, *Music in Shakespeare: A Dictionary*, Thoemmes Continuum, London 2005.

- Wilson, Christopher R., *Shakespeare's Musical Imagery*, Continuum, London 2011.
- Winkler, Elizabeth Hale, *The Function of Song in Contemporary British Drama*, University of Delaware Press, London & Toronto 1990.
- Wittgenstein, Ludwig, "Önsöz", *Tractatus Logico Philosophicus* (Çev. Oruç Aruoba), Metis Yayınları, İstanbul 2005.
- Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction*, Rodopi, Amsterdam 1999.
- Woodruff, Paul, "Theatre", *The Oxford Handbook of Aesthetics*, (Ed. Jerrold Levinson), Oxford University Press, Oxford 2003.
- Worth, Lizzy, "On Text And Dance: New Questions and New Forms", *The Cambridge Companion To Caryl Churchill* (Ed. Elaine Aston & Elin Diamond), Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Worton, Michael, "Waiting For Godot and Endgame: Theatre as Text", *Waiting For Godot*, (Ed. Harold Bloom), 71-93, Infobase Publishing, New York 2008.
- Woycicki, Piotr, *Postcinematic Theatre and Performance*, Palgrave, London 2004.
- Yıldırım, Yılmaz, *Sanat, Yaşam ve Mikhail Bakhtin Arasındaki "Büyük Diyalog"*, *Muhafazakâr Düşünce ve Sanat*, 33-34, Temmuz/Aralık 2012.
- Zepinic, Vito, *The Self and Complex Trauma*, Xlibris Corporation, USA 2002.
- Zimmermann, Bernhard, *Antik Yunan Komedyalari*, Mitos-Boyut, İstanbul 2017.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Abrahams, Tim, "The Fine Art of Brinkmanship", *The Scotsman*, August 2004, Erişim tarihi: 23.11.17. <http://www.timabrahams.net/article.php?uid=9>
- Aouf, Rima Sabina, "'Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness'", *Concrete Playground*, 2011, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://concreteplayground.com/sydney/event/edward-gants-amazing-feats-of-loneliness>
- Artaud, Antonin, *Kıyıcı Tiyatro Birinci Manifestosu*, Erişim tarihi: 03.01.2020. <http://endustriyelkultur.blogspot.com/2016/02/antonin-artaud-vahset-tiyatrosu-birinci.html>

- Ata, İhsan, “Cinsel bastırılmışlığın şiddete dönüştüğü oyun *Penetratör*”, TiyatroDünyası, 23 Mart 2013, Erişim tarihi: 23.11.2017. <http://www.tiyatrodunyasi.com>
- Barnett, Laura, “Portrait of the Artist: Anthony Neilson Playwright”, *The Guardian*, 2 Mar 2009, Erişim tarihi: 23.11.17. <https://www.theguardian.com/culture/2009/mar/03/anthony-neilson>
- Baydar, Cansu, “Foucault’nun Heterotopya Kavramı ve Filmde Özdeşleşmenin Mekansal Olarak Sinemaya Etkisi”, *Film Loverss*, Erişim tarihi: 17.02.2019. <https://www.filmloverss.com/foucaultnun-heterotopya-kavrami-ve-filmde-ozdeslesmenin-mekansal-olarak-sinemaya-etkisi/>
- Billington, Michael, Akt. Dougal Shaw, “Digital Drama: The Technology Transforming Theatre”, *BBC News*, 27 Mar. 2012, Erişim tarihi: 28.11.2019. www.bbc.com/news/technology-17079364
- Billington, Micheal, “Who’s who in British Theatre: The players”, *The Guardian*, 2002, Erişim tarihi: 17.01.2020. <https://www.theguardian.com/stage/2002/jul/06/whoswhoinbritishtheatre2>
- Bowie, David, “Where Are We?”, Erişim tarihi: 24.10.2018. <https://lyricstranslate.com/tr/where-are-we-now-nerdeyiz-biz-%C5%9Fimdi.html>
- Brown, Mark, “Like Alice in Wonderland by David Lynch”, *The Telegraph*, 6 Mar 2007, Erişim tarihi: 09.09.2019. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3663601/Like-Alice-in-Wonderland-by-David-Lynch.html>
- Brown, Mark, Scottish Performing Arts Highlights in 2017, Erişim tarihi: 02.09.2019. <https://scottishstage.wordpress.com/category/theatre-features/page/4/>
- Buscombe, Edward, *The Idea of Genre in the American Cinema*, Erişim tarihi: 27.02.2019. https://boessen.files.wordpress.com/2017/08/buscombe-the_idea_of_genre.pdf
- BWW News Desk, 4 May 2006, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://www.broadwayworld.com/sydney/article/Polyamorous-Productions-to-Stage-EDWARD-GANTS-AMAZING-FEATS-OF-LONELINESS-20160503>

- Clapp, Susannah, “Narrative”, *The Guardian*, 14 April 2013, Erişim tarihi: 13.09.2019. <https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/14/narrative-cannibals-once-review>
- Clark, Colin, “What is Anthony Neilson On?”. Interview with Anthony Neilson, 2007, Erişim tarihi: 19.09.2019. <http://www.nationaltheatrescolintland.com/content/mediaassets/pdf/AnthonyNeilson-interview-Dissocia-Realism.pdf>
- Cooper, Neil, “Scottish audiences seem more prepared to have a good time”, *The Herald*, Glasgow, 17 Mar 2009, Erişim tarihi: 05.03.2020.
- Cramer, Steve, “Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness”, *The List*, 5 March 2009, Erişim tarihi: 30.05.2020. <https://www.list.co.uk/article/16274-edward-gants-amazing-feats-of-loneliness/>
- Crimp, Martin, *Into The Little Hill*, Erişim tarihi: 23.10.2018. <https://www.ensemble-modern.com/en/mediatheque/texts/2006-10-01/into-the-little-hill-a-work-for-stage-by-george-benjamin-and-martin-crimp>
- D’Souza, Keegan, “Edward Gant’ A Bizarre, Amusing Victorian Holiday Carnival”, *The Mercury News*, 14 December 2013, Erişim tarihi: 05.09.2019. <https://www.mercurynews.com/2013/12/14/review-shotgun-players-edward-gant-a-bizarre-amusing-victorian-holiday-carnival/>
- Dionysius, Bobbi-Lea, “Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness”, *aussie theatrecom*, 5 July 2011, Erişim tarihi: 05.09.2019. <https://aussietheatre.com.au/reviews/edward-gants-amazing-feats-of-loneliness-2>
- Dunlop, Bill, “The Wonderful World of Dissocia”, *Edinburgh Guide*, 8 June 2007, Erişim tarihi: 09.09.2019. <https://www.edinburghguide.com/reviews/theatre/thewonderfulworldofdissocia-146>
- Dürüşken, Çiğdem, “Yamalı-Bedenler”, Erişim tarihi: 28.08.2018. <http://cdurusken.blogcu.com/yamali-bedenler-navisalvia-2006-konusmasi/1988239>
- Edwardes, Jane, “Anthony Neilson: interview”, *Time Out*, 19 Mar 2007, Erişim tarihi: 24.11.17. <https://www.timeout.com/london/theatre/anthony-neilson-interview>

- English Oxford Living Dictionaries*, Erişim tarihi: 28.08.2018.
<https://en.oxforddictionaries.com.tr>
- Euripides, *Cyclops Tragoedia Q. Septimo Florente Christiano Interprete*, 32, Paris, 1605., Erişim tarihi: 13.03.2019. <http://www.philological.bham.ac.uk/chrestien/>
- Fisher, Mark, “A play Written in Rehearsal”, *The Sunday Times*, 2006, Erişim tarihi: 21.08.2019. <https://www.thetimes.co.uk/article/a-play-written-in-rehearsal-trldh5lcbcl>
- Fisher, Mark, “Dissocia”, *Variety*, 9 March 2007, Erişim tarihi: 26.10.2018.
<https://variety.com/2007/legit/reviews/the-wonderful-world-of-dissocia-1200509788/>
- Fisher, Mark, “Realism”, *Variety*, 27 August 2006, Erişim tarihi: 30.05.2020.
<https://variety.com/2006/legit/reviews/realism-1200513952/>
- Fisher, Philip, “Anthony Neilson”, *British Theatre Guide*, 2007, Erişim tarihi: 19.09.2019. <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/dissocia-rev.htm>
- Fricker, Karen, “Take a bow for ushering in an era of globalisation on stage”, *Irish Times*, 2003, Erişim tarihi: 17.01.2020. <https://www.irishtimes.com/culture/take-a-bow-for-usher-ing-in-an-era-of-globalisation-on-stage-1.346475>
- Gagneret, Diane, “A Country Called Dissocia”: Anthony Neilson’s Heterotopian Exploration of Madness, Erişim tarihi: 20.01.2020. <https://savoirsenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/a-country-called-dissocia-anthony-neilsons-heterotopian-exploration-of-madness/>
- Gagneret, Diane, “A Country Called Dissocia”: Anthony Neilson’s Heterotopian Exploration of Madness, Erişim tarihi: 23.01.2019. <https://savoirsenprisme.com/numeros/08-2018-textualites-et-spatialites/a-country-called-dissocia-anthony-neilsons-heterotopian-exploration-of-madness/>
- Gardner, Lyn, “Realism”, *The Guardian*, 17 August 2006, Erişim tarihi: 20.09.2019.
<https://www.theguardian.com/stage/2006/aug/17/theatre.edinburgh2006>

- Gardner, Lyn, A New Stage Age: Why Theatres Should Embrace Digital Technology, Guardian, Erişim tarihi: 25.07.2019. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/mar/23/stage-theatre-digital-technology-ished>
- Gillinson, Mirriam, *Man-size cats threesomes and talking washing machines*, 21 June 2011, Erişim tarihi: 25.10.2018. http://www.culturewars.org.uk/index.php/site/article/man-size_cats_toilet_threesomes_and_talking_washing_machines/
- Gurter, Camilla, “Narrative”, *Younder Theatre*, 12 April 2013, Erişim tarihi: 13.09.2019. <https://www.ayoungentheatre.com/review-narrative-anthony-neilson-royal-court-theatre/>
- Heim, Jacques, Akt. Victoria Looselaf, *Cirque du Soleil*, 2007, Erişim tarihi: 29.11.2019. <https://www.dancemagazine.com/cirque-du-soleils-magic-2306873793.html>
- Higgins, Dick, Erişim tarihi: 17.11.2019. <https://archive.ica.art/whats-on/intermediality-exploring-relationships-art>
- <http://www.tamsanat.net/yayinlar/sozluk.php?sozcuk=205>, Erişim tarihi: 30.03.2020.
- https://catalogue.pearsoned.co.uk/assets/hip/gb/hip_gb_pearsonhighered/samplechapter/0205209823.pdf, Erişim tarihi: 23.07.2018.
- <https://wordsimilarity.com/en/hybridity>, Erişim tarihi: 28.08.2018.
- <https://www.dramaonlinelibrary.com/plays/the-wonderful-world-of-dissocia-iid-132595>, Erişim tarihi: 26. 10.2018.
- <https://www.turkcebilgi.com/enstalasyon>, Erişim tarihi: 21.08.2019.
- Hurwitt, Sam, Hurwitt, “Edward Gant’s Acts of Perversity”, KQED, 18 December 2013, Erişim tarihi: 07.09.2019. https://www.kqed.org/arts/131034/edward_gants_acts_of_perversity
- Hutton, Dan, “Narrative”, Erişim tarihi: 24.10.2018. <https://danhutton.wordpress.com/2013/04/21/narrative-by-anthony-neilson/>
- Johnson, Samuel, *Shakespeare’e Önsöz*, (Çev. Burç Didem Dinçel), 1765, Erişim tarihi: 10.05.19. <http://www.arastirmax.com/en/system/files/dergiler/115975>

- Kruger, Charles, "Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness", *theatre storm*, 27 December 2013, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://theatrestorm.com/2013/12/27/review-edward-gants-amazing-feats-of-loneliness-at-shotgun-players-12/>
- La Boite Theatre Company, "Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness", 1 December 2010, Erişim tarihi: 07.09.2019. <http://www.abc.net.au/local/stories/2010/12/01/3081861.htm>
- Logan, Brian, "Everyday Madness", *The Guardian*, 14 August 2004, Erişim tarihi: 24.11.17. <https://www.theguardian.com/stage/2006/aug/14/theatre.edinburgh20062>
- Love, Catherine, "Embrace the Shame", *Exeunt Magazine*, Erişim tarihi: 17.01.2020. <http://exeuntmagazine.com/features/anthony-neilson/>, June 2013
- Loveridge, Lizzie, "Dissocia", *A CurtainUp*, Erişim tarihi: 26.10.2018. <http://www.curtainup.com/dissocialond.html>
- Loxton, Howard, "Realism", *British Theatre Guide*, 2011, Erişim tarihi: 25.10.2018. <http://www.britishtheatreguide.info/reviews/realismsoho-rev>
- Maley, Willy, *Border-Crossing: New Scotland, New Scots, and New Scottish Writing*, Erişim tarihi: 28.03.2020. www.willymaley.com
- Marmion, Patrick, "Narrative: An extraordinary surreal parable of modern life", *MailOnline*, 12 April 2013, Erişim tarihi: 13.09.2013. <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2307869/Narrative-An-extraordinary-surreal-parable-modern-life.html>
- Marmion, Patrick, "What I do is a bit odd", *The Guardian*, 13 May 2002, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://www.theguardian.com/culture/2002/may/13/artsfeatures1>
- Marmion, Steve, "Exclusive Interviews with The Creative Team Behind *Edward Gant*", *Citizens Theatre*, 26 February 2009, Erişim tarihi: 23.01.2020. <http://Citizenstheatre.Blogspot.Com/2009/02/When-Edward-Gants-Amazing-Feats-Of.Html>
- Maxwell, Dominic, "Realism", *The Times*, Erişim tarihi: 25.10.2018. <https://www.bloomsbury.com/us/realism-9781408157183/>

- Mayenburg, Von, "She made us raise our game" (Mark Ravenhill), *The Guardian*, 2008, Erişim tarihi: 21.07.2019. <https://www.theguardian.com/stage/2008/sep/03/carylchurchill.theatre>
- McMillan, John, "Reality Bites for a Rebel with a Cause to Explore", *The Scotsman*, 11 August 2006, Erişim tarihi: 23.11.2017. <http://www.scotsman.com/lifestyle/reality-bites-for-a-rebel-with-a-cause-to-explore-1-1130160>
- McMillan, Joyce, "Review of the Decade, 2000-2009", *The Scotsman*, 17 December 2009, Erişim tarihi: 20.01.2020. <https://joycemcmillan.wordpress.com/category/other-theatre-writing/page/26/>
- Meriam Webster Dictionary*, Erişim tarihi: 27.02.2019. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/genre>
- Merriam Webster Dictionary*, Erişim tarihi, 22.03.2020. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pantomime>
- Neilson, Anthony, "Dissocia", Erişim tarihi: 26.10.2018. <https://www.bloomsbury.com/us/the-wonderful-world-of-dissocia-9781472508027/>
- Neilson, Anthony, "Edward Gant Amazing Feats of Loneliness", Erişim tarihi: 22.08.2019. <https://shotgunplayers.wordpress.com/2013/12/04/edward-gants-amazing-feats-of-loneliness/>
- Neilson, Anthony, "Edward Gant Amazing Feats of Loneliness", Erişim tarihi: 23.10.2018. https://shotgunplayers.org/ArticleMedia/Files/media/Gant_press_release.pdf
- Neilson, Anthony, "Introduction", *Plays* 3. Erişim tarihi: 11.05.2020. <https://books.google.com.tr/books?id=VqJ-DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=anthony+neilson+plays+3&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjgw73E1qvpAhWlfZoKHcLQAhUQ6AEIJzAA#v=onepage&q=anthony%20neilson%20plays%203&f=false>
- Neilson, Anthony, "Madness, but with a magical touch", *The Western Morning News*, 2007, Erişim tarihi: 06.04.2020. <https://proxy.elibrary.atauni.edu.tr/MuseSessionID=0210s2dee/MuseProtocol=https/MuseHost=search.proquest.com/MusePath/docview/334842615>

- Neilson, Anthony, “Don’t Be Boring”, *Guardian*, 21 Mar 2007, Erişim tarihi: 18.03.2020.
<https://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2>
- Niemöller, Martin, Akt. Gündoğdu Gencer, *Köşe Yazıları 2002-2011*, Erişim tarihi: 27.04.2020. <https://books.google.com.tr/books?id=W0puAwAAQBAJ&pg>
- Nutku, Özdemir, *Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1184/13691.pdf>, Erişim tarihi: 10. 06.2020.
- O’Connor, Keegan, “Narrative”, *Culture Theatre*, 12 April 2013, Erişim tarihi: 11.05.2020. <https://www.theupcoming.co.uk/2013/04/12/theatre-review-narrative-at-the-royal-court-theatre/>
- Oxford Living Dictionaries*, Erişim tarihi: 27.02.2019.
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/genre>
- Pavis, Patrice, “The State of Current Theatre Research”, *Applied Semiotics*, 2(3), 1997, 125-140, Erişim tarihi: 17.01.2020. www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No3/index.html
- Pavis, Patrice, *Postdramatic Theatre*, 29/2, 12 revu Patrice Apres Corrections Stephen, Erişim tarihi: 19.01.2020. https://kupdf.net/download/pavis-patrick-postdramatic-theatre-pdf_5987a812dc0d608b3e300d1c_pdf
- Pegg, Cameron, “The circus is coming to town”, *The Australian*, 6 May 2011, Erişim tarihi: 30.05.2020. <https://www.theaustralian.com.au/arts/the-circus-is-coming-to-town/news-story/de2a641ad2513c5d4d244de7932c1e4a>,
- Peter, John, “Battling with Elements”, *Sunday Times*, 20 August 2006, Erişim tarihi: 30.05.2020. <https://www.thetimes.co.uk/article/edinburgh-battling-with-the-elements-pdh2sts3rpx>
- Pratt, Steve, “Uncharted territories of the mind”, *Northern Echo*, 14 May 2007, Erişim tarihi: 17.01.2020.
- Rebellato, Dan, “Keeping It Real: Stories And The Telling of Stories At The Royal Court”, *Contemporary Theatre*, Erişim tarihi: 26.10.2018.
<https://www.contemporarytheatrereview.org/2014/keeping-it-real-royal-court/>

- Rebellato, Dan, "Narrative", Erişim tarihi: 24.10.2018. <http://www.danrebellato.co.uk/spilledink/2013/4/28/narrative>
- Samuel French, *The Wonderful World of Dissocia*, Erişim tarihi: 07.02.2020. <https://dissociatftv.wordpress.com/about/>
- Shenton, Mark, "Writing Can Become Very Isolating and Depressing", 15 July 2016, Erişim tarihi: 24.10.2018. <https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2016/anthony-neilson-writing-can-become-very-isolating-and-depressing/>
- Sierz, Aleks, 'Whatever Happened To In-Yer-Face Theatre?', 1 April 2016, Erişim tarihi: 26. 10.2018. <http://www.sierz.co.uk/writings/what-ever-happened-to-in-ye-face-theatre/>
- Sierz, Aleks, "New Writing in British Theatre Today", *New Writing, Playwritings, Transcripts*, 16 February 2010, Erişim tarihi: 28.05.2020. <http://www.theatrevoice.com/audio/new-writing-in-british-theatre-today/>
- Sierz, Aleks, "Realism", Soho Theatre, 15 June 2011, Erişim tarihi: 25.10.2018. <http://www.sierz.co.uk/reviews/realism-soho-theatre/>
- Sierz, Aleks, *Reality Sucks: The Slump in British New Writing*, 1 May 2008, Erişim tarihi: 26.10.2018. <http://www.sierz.co.uk/writings/reality-sucks-new-writing-2008>
- Smith, Caroline, "What is Anthony Neilson on?", *Brand Literary Magazine*, 2, Erişim tarihi: 25.10.2018. <http://www.brandliterarymagazine.co.uk/editions/02/contributors/01/extract.pdf>
- Smith, Simon, "Shakespeare Oyunlarında Müziği Nasıl Kullandı?", (Çev. Aslı idil Kaynar), *Oggito*, Erişim tarihi: 22.08.2019. <https://oggito.com/icerikler/shakespeare-oyunlarinda-muzigi-nasil-kullandi/63913>
- Spencer, Charles, "Narrative", *The Telegraph*, 11 April 2013, Erişim tarihi: 13.09.2019. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/9987382/Narrative-Royal-Court-Theatre-Upstairs-review.html>
- Spencer, Charles, "What men are really like", 17 August 2006 Erişim tarihi: 25.10.2018. <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3654592/What-men-are-really-like.html>

- Szalwinska, Maxie, “Dissocia”, *Metro*, 3 April 2004, Erişim tarihi: 09.09.2019.
<http://docplayer.net/77768070-The-wonderful-world-of-dissocia.html>
- TDK, *Türkçe Sözlük*, Erişim tarihi: 15.08.2019. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58f49dbe_eb4d16.96891834
- Thomson, R. J., “Free Association”, *Skinny*, 10 February 2007, Erişim tarihi: 10.06.2020.
<https://www.theskinny.co.uk/festivals/edinburgh-fringe/theatre/free-dissociation>
- Vinayer, Michel, Akt. David Bradby, ‘Dramatic Text in the Recent French Theater: A Hybrid Form?’, Erişim tarihi: 17.01.2020.
<http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma09/bradby.pdf>
- Wakeling, Corey, “The Contemporary Political Play by Sarah Grochala”, *Performance Paradigm*, 14, 2018, Erişim tarihi: 21.02.2020. <http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/viewFile/221/232>
- Wilkinson, Chris “An Outcast’s Eye on Inner Life”, *Financial Times*, 25 March 2007, Erişim tarihi: 20.05.2020. <https://www.ft.com/content/d9c4990e-d962-11db-9b4a-000b5df10621>
- Wrong, Suzy, “Edward Gant’s Amazing Feats of Loneliness”, *Australian Theatre*, 7 May 2016, Erişim tarihi: 05.03.2020. <https://suzygoessee.com/2016/05/07/review-edward-gants-amazing-feats-of-loneliness-polyamorous-productions/>
- www.britannica.com, “Tragicomedy”, *Encyclopedia Britannica Online*, May, 2009, Erişim tarihi: 31.05.2019.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gamze ŞENTÜRK
Doğum Tarihi ve Yeri	26.01.1989/Arguvan
Eğitim Bilgileri	
Lisans	Atatürk Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı
Yükseklisans	Atatürk Üniversitesi, İngiliz Kültür ve Edebiyatı
Yabancı Diller	İngilizce, Fransızca
Çalışma Deneyimi	
Enstitüler	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim	
e-mail	gamzesenturk_26_01@hotmail.com
Tarih	7 Temmuz 2020