ULUSLARARASI DİSİPLİNLERARASI
TİYATRO BULUŞMASI
INTERNATIONAL INTERDISCIPLINARY
THEATRE MEETING

MASKE

21/22/23
KASIM
NOVEMBER
2012

İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ
KONGRE VE
KÜLTÜR MERKEZİ
ISTANBUL
UNIVERSITY
CONGRESS AND
CULTURE CENTRE

ÖZET KİTABI
BOOK OF PROCEEDINGS

ULUSLARARASI DİSİPLİNLERARASI
TİYATRO BULUŞMASI

MASKE

INTERNATIONAL INTERDISCIPLINARY
THEATRE MEETING

MASK

ÖZET KİTABI
BOOK OF PROCEEDINGS

21, 22, 23 KASIM NOVEMBER 2012
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
KÜLTÜR VE KONGRE MERKEZİ
ISTANBUL UNIVERSITY
CULTURE AND CONGRESS CENTRE

DÜZENLEYENLER ORGANISERS

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü
İstanbul University Theatre Criticism and Dramaturgy Department

İstanbul Üniversitesi Haldun Taner Tiyatro Uygulama ve Araştırma Merkezi
İstanbul University Haldun Taner Theatre Research Centre

Değerli işbirliğiyle
In colloborotion with

PERFORMANS ARAŞTIRMALARI DERNEĞİ
PERFORMANCE RESEARCH CENTRE

GOETHE INSTITUT ISTANBUL



PROGRAM
PROGRAMME

1. GÜN DAY 1
21.11. 2012 Çarşamba Wednesday

10.30-11.15 **AÇILIŞ KONUŞMASI OPENING SPEECH**
Prof. Dr. Zeynep Çiğdem Kayacan *(Rektör Yardımcısı Vice Rector)*
Prof. Dr. Mustafa Özkan *(Dekan Dean)*
Prof. Dr. Dikmen Gürün
Doç. Dr. Kerem Karaboğa

11.15-11.30 **Kahve Arası Coffee Break**

11.30-12.30 **I. OTURUM SESSION I**
Moderatör Moderator **Doç. Dr. Arzu Kunt**

Prof. Stephen Wilmer *(Schaal of Drama, Film and Music Samuel Beckett Centre, Trinity College, Dublin)*: "The Mask of the Subversive Performer" "Yıkıcı Oyuncunun Maskesi"

Prof. Melanie Dreyer-Lude *(Cornell University)*: "Viewing Through Cultural Glasses: How the Mask of Expectation Shapes Experience When Viewing International Performance" "Kültürel Gözlükle (Açıdan) Görmek: Uluslararası Performansa Bakıldığında, Beklenti Maskesi Deneyimi Nasıl Şekillendirir"

12.30-14.00 **Öğle Arası Lunch Break**

14.00-15.30 **II. OTURUM SESSION II**
Moderatör Moderator **Prof. Dr. Osman Senemoğlu**

Prof. Dr. Zühre İndirkaş *(İstanbul Üniversitesi)*: "Tiyatronun Bin Bir Yüzü: Maske" "The Many Faces of Theatre: Mask"

Prof. Dr. Bedia Demiriş *(İstanbul Üniversitesi)*: "Persona: Maskeden Karaktere" "Persona: From Mask to Character "

Doç. Dr. Esin Ozansoy *(İstanbul Üniversitesi)*: "Giritli Yazar Nikos Kazantzakis'in Yapıtlarında Maskenin Önemi" "The Significance of Masks in Cretan Author Nikos Kazantzakis's Works"

15.30-16.00 **Kahve Arası Coffee Break**

16.00-17.30 **III. OTURUM SESSION III**
Moderatör Moderator **Yard. Doç. Dr. Ata Ünal**

Duygu Çelik *(İstanbul Üniversitesi)*: "Commedia Dell'Arte ve Jingju Maskelerinin Karşılaştırılması, Represence ve Represent" "Comparison of Commedia Dell'Arte and Jingju Masks, Represence and Represent"

Dr. Neslihan Ekmekçioğlu *(Hacettepe Üniversitesi)*: "The Dramatic Function of the Mask and the Disguise Motive in the Tradition of Commedia Dell'Arte" "Commedia Dell'Arte Geleneğinde Maskenin Dramatik Fonksiyonu ve Gizlenme Motifi"

Yard. Doç. Dr. Şirin Yılmaz Özkarslı *(Hacettepe Üniversitesi)*: "Geleneksel Temsil ve İletişim Bağlamında Ortaoyunu ve Commedia Dell'Arte" "Ortaoyunu and Commedia Dell'Arte in the Context of Traditional Representation and Communication"

2. GÜN DAY 2
22.11.2012 Perşembe Thursday

10.00-10.45 **ANA KONUŞMACI KEYNOTE LECTURE**
Heiner Goebbels
(Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Ruthtriennale Sanat Direktörü
Art Director of Ruthtriennale)

10.45-11.00 **Kahve Arası Coffee Break**

11.00-12.30 **I. OTURUM SESSION I**
Moderatör Moderator **Prof. Dr. Özden Sözalan**

Stefan Donath *(International Research Center "Interweaving Performance Cultures")*: "The Visibility of the Hidden: The Guy Fawkes Mask in Times of Protest"
"Saklının Görünürlüğü: Başkaldırı Zamanlarında Guy Fawkes Maskesi"

Yard. Doç. Dr. İnci Bilgin Tekin *(Boğaziçi Üniversitesi)*: "Rewriting the Minstrel Mask in Contemporary Black American Female Theatre" "'Siyah Amerikan Kadın' Bağlamında Maskeyi Yeniden Yazmak"

Burç İdem Dinçel *(Boğaziçi Üniversitesi)*: "What and Where the Mask Is At"
"Maske, Ne Nerede?"

10.00-13.00 **ATÖLYE ÇALIŞMASI WORKSHOP***
Ali Kırkar: "Maske-Rol İlişkisini Bulgulatmada Yaratıcı Drama Yönteminin Kullanılması"
"Specifying Mask and Role Relations Throughout Creative Drama Methods"

12.30-14.00 **Öğle Arası Lunch Break**

14.00-15.30 **II. OTURUM SESSION II**
Moderatör Moderator **Prof. Dr. Bedia Demiriş**

Nilgün Firidinoğlu *(İstanbul Üniversitesi)*: "Dıranas'ın Gölgeler'inde Toplumsal Maskeler"
"Social Masks in Dıranas's Gölgeler"

Doç. Dr. Yavuz Pekman *(İstanbul Üniversitesi)*: "Türk Tiyatrosunda İdeolojik Maske"
"Ideological Mask in Turkish Theatre"

Aslıhan Haznedaroğlu *(Düzce Üniversitesi)*: "Esrarlı Dört Köşe: Necip Fazıl'ın Tiyatro Anlayışı"
"The Mysterious Square: Necip Fazıl's Notion of Theatre"

15.30-16.00 **Kahve Arası Coffee Break**

16.00-17.30 **III. OTURUM SESSION III**
Moderatör Moderator **Yard. Doç. Dr. Nihal Kuyumcu**

Yard. Doç. Dr. Banu Ayten Akın *(İnönü Üniversitesi)*: "Yazar Masktan Ne Bekler?"
"What the Author Expects From the Mask"

Ali Kırkar *(Çağdaş Drama Derneği)*: "Maske ve Rol İlişkisinin Yaratıcı Drama Yöntemiyle Bulgulanması" "Specifying Mask and Role Relations Throughout Creative Drama Methods"

3. GÜN DAY 3
23.11.2012 Cuma Friday

10.00–11.30 **I. OTURUM SESSION I**
Moderatör Moderator **Doç. Dr. Cemil Güzey**

Yard. Doç. Dr. Levent Kavas *(Yeditepe Üniversitesi)*: "Başka Benler, Takma Yüzler, Kavramsal Kimseler" "Other Selves, Masks, Conceptual Personae"

Dr. Oğuz Arıcı *(Haliç Üniversitesi)*: "Maskeyle Varolmak" "Existing With the Mask"

Özlem Hemiş *(İstanbul Üniversitesi)*: "Varlığın Maskesi" "The Mask of Being"

10.00–13.00 **ATÖLYE ÇALIŞMASI WORKSHOP***
Alpay Ekler *(UNIMA Milletlerarası Kukla ve Gölge Oyunu Birliği Union Internationale de la Marionnette)* Mask Yapımı The Making of Mask

11.30–11.45 **Kahve Arası Coffee Break**

11.45–12.45 **II. OTURUM SESSION II**
Moderatör Moderator **Doç. Dr. Esin Gören**

Yard. Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay *(İstanbul Üniversitesi)*: "Toplumsal Baskı ve Kimlik Maskeleri" "Social Pressure and Identitiy Masks"

Doç. Erol İpekli *(Anadalu Üniversitesi)*: "Beliz Güçbilmez'in Doyçland Adlı Oyunu Üzerine" "About the Play Doyçland Written by Beliz Güçbilmez"

12.45–14.00 **Öğle Arası Lunch Break**

14.00–15.30 **III. OTURUM SESSION III**
Moderatör Moderator **Prof. Dr. Metin Balay**

Doç. Dr. Beliz Güçbilmez *(Ankara Üniversitesi)*: "Mask ve İlişkisellik, Ses Maskı ya da Oyuncu Maskı Olarak Kukla" "Mask and Relationalism, Voice Mask and Puppet as the Mask of the Actor"

Şamil Yılmaz *(Ankara Üniversitesi)*: "Maskenin Çifte İması" "The Double-Entendre of the Mask"

Doç. Dr. Kerem Karaboğa *(İstanbul Üniversitesi)*: "Copeau'dan Terzopoulos'a Oyuncu ve Maske" "Performer and Mask From Copeau to Terzopoulos"

15.30–16.00 **Kahve Arası Coffee Break**

16.00–17.30 **IV. OTURUM SESSION IV**
Moderatör Moderator **Doç. Dr. Nilgün Tutal**

Yard. Doç. Dr. Özlem Belkıs *(Dokuz Eylül Üniversitesi)*: "Modern Maskesinin Altındaki Muhafazakârlık: Oyun Metinlerimizde Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları Nasıl Üretiliyor?" "The Conservatism Under the Mask of Modernity: How Gender Stereotypes Are Produced in Our Dramas?"

Yard. Doç. Dr. Arpine Mızıkyan-Akıçıcı *(İstanbul Üniversitesi)*: "Cloud Nine: Gerçek Cinsel ve Toplumsal Kimliği Gizleyen Maskeler" "Cloud Nine: Masks to Veil Gender and Sexual Identities"

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal *(İstanbul Üniversitesi)*: "Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul'da Feminist Tiyatrolar" "Turkish Feminist Plays Questioning and Unmasking the Patriarchal Discourse and Feminist Theatres in İstanbul"

* *Atölye çalışmaları 20 katılımcı ile sınırlıdır. Workshops are limited to 20 participants.*

Programda değişiklik hakkı saklıdır. Programme subject to change.

ÖZETLER
PROCEEDINGS

21.11. 2012 Çarşamba Wednesday

I. OTURUM SESSION I

Moderatör Moderator **Doç. Dr. Arzu Kunt**

Prof. Stephen Wilmer

School of Drama, Film and Music Samuel Beckett Centre, Trinity College Dublin

The Mask of the Subversive Performer

In this paper I want to consider the way in which certain performers use a strategy of subversive over-identification to call attention to prejudices and nationalist assumptions in society, and expose them as disadvantageous to certain social groups. While these performers sometimes use facial masks, more often their clothing, their verbal dialogue and their physical mannerisms mask their real intentions and confuse their audiences. By over-identification with what they are critiquing, performing artists such as Guillermo Gomez Peña, Christoph Schlingensief, Stephen Colbert, and Sacha Baron Cohen raise sufficient uncertainty in their acts as to make spectators begin to question their own presuppositions. With their various subversive acts, these artists create what Slavoj Žižek calls "short circuits" in the political environment by confronting classic notions with their "own hidden presuppositions" to reveal their "disavowed truth" and thus "illuminate a standard text or ideological formation, making it readable in a totally new way."

Yıkıcı Oyuncunun Maskesi

Bu çalışmada bazı oyuncuların, toplumdaki kalıp yargılara ve ulusalcı tavırlara dikkat çekmek üzere yıkıcı aşırı-özdeşleştirme stratejisini uygulama şekillerini değerlendirmek ve bunların belli sosyal grupların dezavantajına olduğunu göstermek istiyorum. Bu oyuncular kimi zaman mask kullansalar da çoğunlukla giyimleri, sözel diyalogları ve fiziksel tavırları gerçek niyetlerini maskeleyerek seyircilerinin kafasını karıştırır. Eleştirdikleri şeyle aşırı-özdeşleşmeleri sonucunda Guillermo Gomez Peña, Christoph Schlingensief, Stephen Colbert ve Sacha Baron Cohen gibi oyuncular rolleriyle, seyircilerin kendi ön kabullerini sorgulamalarına neden olacak kadar belirsizlik yaratıyorlar. Bu sanatçılar çeşitli yıkıcı rolleri sayesinde yerleşik anlayışlara "kendi gizli ön-kabulleriyle" karşı durarak kendi "inkâr edilmiş gerçeklerini" ortaya çıkarıyor ve böylece "standart bir metni veya ideolojik formasyonu aydınlatarak tamamen yeni bir ışık altında okunmasını sağlamak" suretiyle Slavoj Žižek'in ifadesiyle politik ortamda "kısa devreler" oluşturuyorlar.

Prof. Melanie Dreyer-Lude
Cornell University

Viewing Through Cultural Glasses: How the Mask of Expectation Shapes Experience When Viewing International Performance

In 2011, I presented the international Turkish/American theater collaboration *S/he* in Ithaca, NY and Istanbul, Turkey. *S/he* was an evening of two one acts, one written by a Turk, the other by an American, exploring the female body as a battleground. The American play examined issues of choice following a date rape. The Turkish play considered the value of virginity in contemporary Turkish society. Both plays were woven together and presented as one evening of theater. Audience response was mixed. Some audience members loved the plays and did not recognize that the evening was comprised of two separate texts. Others could see the difference and clearly preferred one text over the other. Comments included: "it's about truth and lies," "it's about power and control," "that's the best evening of theater I've ever seen," "both plays are trivial and ineffectual." I initially crafted the project to generate a conversation about women's issues and Turkish and American culture. During the performance run, we encountered some alarming responses to the event that amplified the value of creating theater collaborations following this model. In the United States, two different American performance practitioners dismissed the evening claiming that "it wasn't very Turkish." One seasoned theater patron took offense at the Turkish play because "it used camp to trivialize a serious issue." All of the Turks who saw the production in the United States expressed relief that neither play used the head scarf to convey the message. One woman said of the Turkish play, "This virginity thing has nothing to do with the head scarf. It is West/East, your generation/my generation. I think it's still really an issue in Turkey and I'm not sure an American audience gets it." In Istanbul, the audience expressed surprise at how similar the issues were in each play. They had been expecting the Americans to present a story that would be foreign to their idea of the female experience. When the issues in both plays turned out to be universal -something experienced by women everywhere- they were surprised and delighted. One patron observed that the primary difference was that the American woman had a loving family to whom she could turn in a time of need while the Turkish woman was all alone in her distress. In all cases, these observations demonstrated the ways in which cultural framing and knowledge schemas influence how we witness the stories we see told on the stage. Our predilections, our backgrounds, our story-telling expectations become a lens or mask through which we experience the play. The images, the ideas, the dialogue, the relationships are all filtered through preconceived notions of what is normal for each patron. When this mask of normalcy is challenged or frustrated, we have the opportunity to encounter a new world of meaning and reframe our previous understanding of the cultural context. Anthropologist Michael Agar describes culture as "what happens to you when you encounter differences, become aware of something in yourself, and work to figure out why the differences appeared." This paper will explore the mask of expectation in the viewing experience using the evidence gathered during the commissioning and production of S/he. I will interrogate American and Turkish cultural contexts and the framing these backgrounds proscribe, expose the discoveries we made in the positive and negative moments of our cultural encounters, and offer suggestions for how this form of theater practice might encourage and deepen opportunities for cultural discourse.

Kültürel Gözlükle (Açıdan) Görmek: Uluslararası Performansa Bakıldığında, Beklenti Maskesi Deneyimi Nasıl Şekillendirir

2011 yılında, Ithaca, New York ve İstanbul, Türkiye'de uluslararası Amerikan / Türk tiyatrosu işbirliği olan *S/he* "O" adlı oyunu sundum. *S/he*, bir savaş alanı olarak kadın bedenini keşfeden, biri Amerikalı diğeri bir Türk tarafından yazılmış iki sahnelik bir oyundan oluşuyordu. Amerikan olan sahne, bir dost tecavüzünü (bir kadına ilk randevusunda ya da sosyal bir ortamda arkadaşı ya da erkek arkadaşı tarafından tecavüz edilmesi) takip eden seçim konularını inceliyordu. Türk oyunu ise, çağdaş Türk toplumunda

bekâretin değerini değerlendiriyordu. Her iki oyunun olayları birlikte örüldü ve bir tiyatro akşamı olarak sunuldu. Seyirci tepkisi karışıktı. Bazı seyirciler oyunları sevdi ve akşamın iki ayrı metinden oluştuğunu fark etmedi. Diğer bir seyirci grubu ise, farkı görebildi ve açıkça bir metini diğerine tercih etti. Yorumlar şunları içeriyordu: "Bu gerçek ve yalanlar hakkında", "güç ve kontrol ilgili", "bu şimdiye kadar gördüğüm en iyi tiyatro oyunu", "her iki oyunda saçma ve etkisiz." Ben projeyi ilk olarak, kadın sorunları ve Türk ve Amerikan kültürü hakkında bir iletişim oluşturmak için hazırladım. Performans çalışması sırasında, bu modeli takip eden tiyatro işbirlikleri oluşturmanın değerini artıran bu etkinliğe karşı bazı endişe verici tepkilerle karşılaştık. Amerika Birleşik Devletleri'nde, iki farklı Amerikan profesyonel oyuncu, "yeterince Türk" olmadığı iddiasıyla gösterimi reddetti. Bir sezon için gelen tiyatro seyircisi sinirlendi; çünkü "bu bir bakıma ciddi bir sorunu önemsizleştiriyordu." Oyunu Amerika'da gören Türklerin hepsi, mesaj vermek için, her iki oyunun da başörtüsünü kullanmamasına dair rahatlıklarını dile getirdiler. Bir kadın, Türk olan sahne hakkında, "Bu bekâret olayının başörtüsüyle bir alâkası yok. Bu Batı/Doğu, senin neslin, benim neslim olayı. Bence, bu hâlâ Türkiye'de gerçek bir sorun ve Amerikalı seyircilerin bunu kavrayabileceğinden emin değilim" dedi. İstanbul'da, seyirci her iki oyundaki sorunların ne kadar benzer olduğuna şaşırdıklarını belirttiler. Amerikalıların, kendilerinin "kadınlara ait deneyim" düşüncesine yabancı olan bir hikâye sunacaklarını beklemişlerdi. Her iki oyundaki sorunlar -her yerde kadınların yaşadığı- bir genel olguya dönüştüğünde, şaşırmış ve memnun kalmışlardı. Devamlı bir tiyatro seyircisi, en önemli farklılığın, Türk kadınının yaşadığı acıda yapayalnız, kimsesiz iken, Amerikalı kadının ihtiyacı olduğunda dönebileceği, sevecen bir ailesi olduğunu söyledi. Her durumda bu gözlemler, kültürel çerçeve ve bilgi şemalarının, sahnede anlatılan hikâyelere nasıl tanık olduğumuzu etkileyen yolları göstermiştir. Bizim tercihlerimiz, bizim geçmişimiz, bizim hikâye anlatma beklentilerimiz aracılığıyla oyun, hissettiğimiz bir mercek veya bir maske haline geliyor. İmgeler, düşünceler, diyaloglar, ilişkiler; her seyirci için normal olan önyargılı görüşlerin içinden süzülüyor. Bu normallik maskesi, tartışıldığında ya da gerçekleşmediğinde, engellendiğinde, anlamın yeni dünyasıyla karşılaşma fırsatı buluyoruz ve önceki kültürel anlayışımızı yeniden şekillendiriyoruz. Antropolog Michael Agar, kültürü, "farklılıklarla karşılaştığında, kendinde olan bir şeyin farkına vardığında ve farklılıkların neden ortaya çıktığını anlamaya çalıştığında sana olan şeyler" olarak tarif ediyor. Bu çalışma, *S/he* "O" adlı oyunun kabul ve sahneye koyma aşaması süresince toplanan kanıtları kullanan deneyime bakarak, beklenti maskesini araştırıyor. Çalışmada, Türk ve Amerikan kültürel anlayışını ve bakış açımızı şekillendiren "geçmişleri" sorgulayacağım ve bizim bu kültürel karşılaşmalarımızın olumlu ve olumsuz anları içinde, yaptığımız keşifleri ortaya çıkaracağım. Bu tiyatro uygulaması formunun, kültürel söylev için fırsatları nasıl özendirebileceği ve derinleştirebileceğine dair öneriler sunacağım.

II. OTURUM SESSION II
Moderatör Moderator **Prof. Dr. Osman Senemoğlu**

Prof. Dr. Zühre İndirkaş
İstanbul Üniversitesi

Tiyatronun Bin Bir Yüzü: Maske

Taklit ve kişilik değiştirme eğilimi, ilksel insanın avının kılığına girmesi ve avlanmasını öykülemesi ile başlar. Bu eğilimle yakından ilişkili olarak ortaya çıkan maske, ilksel topluluklarda zoomorfik ve antropomorfik kültlerde dinsel liderlere kutsal bir kimlik kazandırmak amacıyla kullanılır. Yunan dilinde *prosopon* olarak adlandırılan maskenin tarihi, tiyatro maskelerinin çok gerisine gider. Bu bağlamda çeşitli dinsel törenlerde hayvan başlı grotesk maskelerin kullanıldığı görülür. Örneğin, Lykosoura'daki Demeter tapınağında bulunan at başı ve Isparta'daki Artemis Orthia tapınağında yapılan kazılarda çıkarılan koyun ve inek başlı pişmiş toprak adak heykelcikleri bu kült törenlerinde maskelerin kullanıldığını doğrular. Ancak maskenin antik Yunan tiyatrosunda kullanımına öncelik eden kült gizemli tanrı Dionysos'un kültüdür. Dionysos özellikle kadınların gerçekleştirdiği şarap yapım törenlerinde maske olarak kişileşir. Oldukça büyük boyutlarda olan maske, başlangıçta ahşap bir sütun üzerine yerleştirilir. Kimi zaman tüm sütunu kaplayan maske törenin en önemli öğesidir. Öte yandan, Pausanias, Lespos adasında Methymna'daki zeytinliklerde Phallen Dionysos'a tapıldığını gösteren maskeden söz eder. Naksos'ta Dionysos Bakheus ve Meilikhios'a ait asma kütüğü ve incir ağacından yapılmış maskeler bulunurdu. Bunların yanı sıra, büyük boyutlarda mermer gibi dayanıklı maddelerden yapılan maskelerin de olduğu bilinmektedir. Dionysos törenlerinde giderek tanrı öykülerinin dini yanından çok insancıl yanına ilgi duyulmuş, tanrılar adına atfedilmesine rağmen dünyalıların alkışlarına daha çok önem verilmiş ve tanrılar için düzenlenen hikâyeler yerini kahramanlara terk etmeye başlamıştır. Böylece tiyatroyu ilk defa halk için bir gösteri olarak uygulayan Yunanlılar, aynı zamanda tiyatro maskelerinin de yaratıcısı olmuşlardır. Bildirinin amacı antik Yunan'da Thespis'in buluşu olarak kabul edilen tiyatro maskelerinin doğuşundan başlayarak komedya ve tragedya türlerindeki gelişimini, antik heykeller ve vazolarda yer alan betimler üzerinden değerlendirmektir.

The Many Faces of Theatre: Mask

The tendency to imitate and to change identities starts with the primitive people impersonating their prey and narrating their hunt. The mask emerges in close relation to this tendency and gives a holy identity to the religious leaders in the zoomorphic and anthropomorphic cults of the primitive communities. The history of the mask, called *prosopon* in Greek, goes way beyond the origin of theatrical masks. Animal-headed grotesque masks are seen in use at various rituals. The horse head found at the Temple of Demeter in Lykosoura or the sheep and cow-headed terracotta oblation excavated at the Temple of Artemis Orthia in Isparta prove that masks were used in rituals. Yet, the cult that initiated the use of masks in Ancient Greek Theatre is that of the mysterious god Dionysus. Dionysus personifies as a mask, especially at the wine-making ceremonies by women. The large-scale mask, placed on a wooden column at the beginning of the ceremony and which sometimes covers the entire column, is the most significant element of the ceremony. On another note, Pausanias mentions a mask as evidence of Phallen Dionysus deification at the Methymna olive grove in the Isle of Lesbos. There were masks made out of vine stock and fig tree to represent Dionysus Bakheus and Meilikhios in Naxos. Furthermore, we are aware of bigger masks that were made out of durable materials like marble. The stories cited at the Dionysus rituals gradually shifted their focus from gods to humans and even though still cited in the name of gods, these stories - rather seeking acclaim from the earthlings - started to be about heroes rather than gods. The Greeks, who pioneered in making use of theatre as a public show, thus also created the theatre masks. This paper studies theatre masks, which are widely accepted to be the invention of Thespis in Ancient Greek, from their inception through their development in comedy and tragedy as described on antique statues and vases.

Prof. Dr. Bedia Demiriş
İstanbul Üniversitesi

***Persona*: Maskeden Karaktere**

Bu bildiride amaç, Latincede öncelikle maske anlamına gelen *persona* kelimesinin, zaman içinde geçirdiği anlamsal değişikliklerin ve kelimenin kazandığı farklı anlamların klasik edebiyat metinlerinde izini sürmek ve kelimenin tarihsel sürecine odaklanmaktır. *Persona* kelimesi antik Roma dünyasında ilkin sahnede oyuncuların yüzlerine taktıkları maskeler için kullanılan bir kelimedir. Grekçede bu kelimenin karşılığı *prosopon*'dur. Grekçede *prosopon* kelimesinin ilk anlamı "yüz", "çehre" idi. Roma kültüründe yüz, çehre anlamında asla kullanılmayan *persona* kelimesi, Grekçe karşılığı olan *prosopon* kelimesinin sonradan kazandığı bütün anlamları kazanmıştır. *Persona* kelimesinin anlamsal serüvenine odaklanılan bu çalışmada, etimolojisi üzerinde durulduktan sonra, kelimenin, öncelikle komedya ve tragedya şairleri Plautus, Terentius, Accius'un ve Cicero'nun eserleri olmak üzere, günümüze ulaşmış Latince tüm yazınsal metinler taranarak eski Roma dünyasında kazandığı farklı anlamları ve bunların ortaya çıkış süreçleri antik metinlerden alınmış kullanım örnekleri aracılığıyla araştırılacaktır.

***Persona*: From Mask to Character**

The aim of this paper is to trace the difference meanings of *persona* which means first "mask" in Latin, through the texts of classical literature, and to focus on the historical process of this word. In Roman world, *persona* means "mask", which actors wear on stage. In Greek, *prosopon* corresponds to this word. *Prosopon* means first "face" in Greek. But in Latin, while *persona* is never used in this sense, it has taken all the other meanings, which *prosopon* has taken later in Greek. In this paper, by focusing on the semantic adventure of *persona*, first of all, I give the etymological explanation of this word. After this, by examining all of the literary texts -first the works of comedian and tragedian Plautus, Terentius, Accius and the works of rhetorician Cicero- which were transferred to our times, its different meanings and the process of emergence of these meanings, which have been acquired in ancient Roman world, will be searched by samples of use extracted from ancient texts.

Doç. Dr. Esin Ozansoy
İstanbul Üniversitesi

Giritli Yazar Nikos Kazantzakis'in Yapıtlarında Maskenin Önemi

Giritli Nikos Kazantzakis (1883-1957), 20. yüzyılın en önemli yazar, şair ve düşünürlerindendir. Girit uygarlığı ve Batı Avrupa uygarlığının unsurları onun karakterinde etkili olmuştur. Atina Hukuk Fakültesi'ndeki eğitimini tamamladıktan sonra, Paris'e giden Kazantzakis orada Bergson'un felsefe derslerini izlemiştir. Yaşamı boyunca pek çok seyahatler yapan yazar, edebi türlerin tümünde yapıtlar vermiştir. Otobiyografisinnde yazdığı gibi yaşamının "büyük sirenleri (su perileri)" Hz. İsa, Buda ve Lenin olmuştur. Bunların fikirleri onun yaşamına ve yapıtlarına damgasını vurmuştur. Aynı zamanda ünlü filozoflar Nietzsche ve Bergson'dan da çok etkilenmiştir. Kazantzakis daima masklara büyük ilgi ve hayranlık duymuştur. Eserlerinde masklar önemli rol oynamakta ve her zaman, her yerde kendini göstermektedir. Masklar tüm romanlarında, tiyatro eserlerinde, felsefi yazı ve denemelerinde metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta evinin kapısının eşiğine Nietzsche'nin maskesini asmış ve böylelikle kendisini onunla özdeşleştirmiştir. Yapıtları iki bakış açısıyla değerlendirilmektedir; bir taraftan gerçekçi, diğer taraftan metafizik ya da simgesel ya da alegorik yönden. Bu yönler bir araya gelerek birleşmekte, o zaman da olağanüstü estetik sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Kazantzakis'in eserlerinde maskların önemi vurgulanmakta ve nasıl yer aldığı gösterilmektedir.

Significance of Masks in Cretan Author Nikos Kazantzakis's Works

Cretan Author Nikos Kazantzakis (1883-1957), without doubt, he could be aptly classified among the most important authors, poets and thinkers who left a discernible imprint on the 20th century. The legacies of the distinct Cretan civilization and the unique elements of European refinement combined to impart a notable impact on his exceptional character. Following the completion of his academic pursuits at the Athens University, he went to Paris where he was intellectually exposed to Bergson's profound philosophical discourses. Traveling extensively during his lifetime, Kazantzakis was most prodigious in literature, producing works in almost all kinds and types. In testimony to what has been penned into his autobiography, the "greatest sirens (water nymphs)" of his life were Christ, Buddha and Lenin. The ideas and wisdom of these scholarly sages of different hues have stamped their fermenting mark on his life and works. At the same time, he was influenced profoundly by the gifted and renowned philosophers Nietzsche and Bergson. All along, he harbored an intense fascination and infatuation with masks. Masks were omnipresent in the entire range of his works, occupying a conspicuous place in all of his novels, plays and philosophical essays in the form of a striking and mystifying metaphor. In real life, he hung Nietzsche's mask over the doorsill of his house, and thereby attempted to identify himself with his idol. His works could be evaluated with two diverse perspectives. On the one hand, he displays a noticeable commitment to realism, while, on the other, he exudes the image of devotion to metaphysics, stark symbolism or deep allegory. All such contrasting aspects integrate cohesively, engendering an outstanding and dazzling array of esthetic results and excellence, embodied in his products. In his works, the significance of masks is emphasized boldly, and they depict exactly who they conveniently accommodate for his own intellectual purposes.

III. OTURUM SESSION III
Moderatör Moderator **Yard. Doç. Dr. Ata Ünal**

Duygu Çelik
İstanbul Üniversitesi

Commedia dell'arte* ve *Jingju* Maskelerinin Karşılaştırılması, *Represence ve Represent

Bu çalışmada, Çin Tiyatrosu'nun "ulusal tiyatrosu" olarak adlandırılan *jingju*'daki (Pekin Operası) ve 16. yüzyıl ortalarında pazar yerlerinde doğan, İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin bir formu olan *commedia dell'arte*'deki "maske"nin anlamı tartışılacaktır. Bu tartışma, her iki formdaki oyuncuların sahnedeki varlıkları/varoluşları konusundaki farklılıklar üzerinden yürütülmeye çalışılacaktır. Bu fark; *jingju*'daki oyuncunun sahnede kesintisiz bir sürecin içine akacak şekilde varoluşunu *represence* ile açıklarken; *commedia dell'arte* oyuncusunun (maskesinin) *represent* anlamını taşıdığı tezi üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. *Represent* kelimesi ile varoluşunu tamamlamış bir "maske"nin "temsil"i kastedilirken; *represence* kelimesi ile -her ne kadar re öneki yanlış bir şekilde kullanılmışsa da "yeniden"e vurgu yapmak içindir- varoluşu tamamlanmamış, *jingju* oyuncusunun bedenini "mekân" edinip, sahnede "tercih eden" bir "maske" kastedilmektedir.

Comparison of *Commedia dell'arte* and *Jingju* Masks, Represence and Represent

In this study, the meaning of "mask" in the Chinese's "National Theatre" which is titled *jingju* (Beijing Opera) and in *commedia dell'arte* -a form of Italian folk theatre tradition- arising from market places in the middle of the 16th century will be discussed. This discussion will highlight the differences between the both form's players' being/existence on stage. The differences will be explained following the thesis that is appointed the *jingju* players' unfinished being on stage termed by the word "represence" and *commedia dell'arte*'s players' (masks') existence on stage termed by the word "represent." The usage of the "represent" is meant to the mask's finished "being." The usage of the "represence" -however the word, "represence" has no meaning. The prefix "re" is used to emphasize the period: "again and again" -is meant to the unfinished being mask which/who exists on the *jingju* player's body and the mask which/who can "prefer" on stage.

Dr. Neslihan Ekmekçioğlu
Hacettepe Üniversitesi

Commedia dell'arte Geleneğinde Maskenin Dramatik Fonksiyonu ve Gizlenme Motifi

Maske, Ortaçağ'da görülen *sacre representazioni*'lerde ve 16. yüzyılda karnaval esnasında ve ziyafet sofralarındaki eğlencelerde, popüler kültürün bir yansıması olarak *identité*'yi gizlemek ya da değiştirmek şeklinde ortaya çıkmıştır. Yüz maskelerinin kullanımı, giydirdiği rol karakteri konusunda oyuncunun yaratıcı hayal gücünü özgür kılmak ve değiştirmek, sahnenin uzamı üzerinde oyuncunun kendi doğal fizyonomisinden çıkıp dikkatleri tamamıyla hareket halindeki oyuncunun bedeninin ifade gücü üzerinde yoğunlaştırır. *Commedia dell'arte* geleneğinde, İtalyan aktörleri deriden yapılmış, yüzün yarısını kaplayan, sadece çeneyi ve ağzı açıkta bırakarak alnın bir kısmını, gözleri, özellikle burunu ve yanakları örten maskeler kullanıyorlardı. Bu gelenekte, sahnedeki figürün maske yoluyla açıkça kendini belli etmesiyle, varsayılan *persona*'nın bütünüyle aktörün *personolite*'sini absorbe etmesine fırsat vermemektedir; bu nedenle, maske aktörü insani boyutundan çıkarmamaktadır. Sahne figürünün canlılığını zedelemeden ona gizemli bir boyut katmaktadır. *Zanni* maskları çok çeşitlidirler; yumuşak ve kaygan yüzeyli, yüze adeta tıpa tıp yapışan türde olup üzerine kaşlar yerine çalıları andıran tüylerin eklenmesiyle oluşan maskelerden çok daha süslü olan vizard'lara kadar uzanırlar. Il Magnifico'nun maskesi, gagamsı bir burunla vurgulanırken, Il Dottore'nin maskesi daha basit, yassı siyah bir alınla birlikte göz kenarlarının abartılmasıyla ifadelendirilir. *Commedia dell'arte* geleneğinde Il Capitano, Arlecchino ve Brighella'nın maskeleri, onların belirgin tipik özelliklerini yansıtmak amacıyla kullanılır. Bir *miles gloriosus* figürü olmakla birlikte, aynı zamanda da bir "kadın avcısı" olan Il Capitano'nun burnunun abartılı olması, hiç kuşkusuz, Bakhtin'in düşüncesi doğrultusunda *carnivalesque* özellikleri yansıtmaktadır. Giorgio Strehler, maske kullanımına "korkunç, gizemli bir yöntem" olarak bakarken, Goldoni, maskenin ardındaki ruhun önemine işaret ederek, maskenin aslında, "küllerin altındaki saklı duran bir ateş" olduğunu belirtir. *Commedia dell'arte* geleneğinde maskenin kullanımı, antik Yunan tiyatrosundaki maske kullanımından çok daha farklıdır; antik Yunan'da aktör, sesini maske yoluyla bir amplifiklatör gibi kullanırken, aynı zamanda maske aracılığıyla *identité*'sini değiştirebilir, oysa mukayese edildiğinde *cammedia dell'orte*'de maskenin çok farklı bir dramatik fonksiyonu olduğu görülür. Goldoni, anılarında *commedia dell'arte* karakterlerinin nasıl oluştuğunu anlatırken, Il Dottore karakterinin hukuk dalında en kaliteli eğitimi veren ve üyelerinin entelektüel kapasitesiyle tanınan, İtalya'nın en eski ve köklü üniversitelerinden biri olan Bologna Üniversitesi'nden geldiğini vurgular. Il Magnifico ise, hiç bir entelektüel kapasitesi olmayan, Venedikli bir tüccardır. Brighella ve Arlecchino'nun dramatik figürleri ise, çarpıcı nüktedan yapısıyla bilinen Bergamo kentinin özelliklerini yansıtır. Bu bildiri, *cammedia dell'arte* geleneğinde maske kullanımının dramatik fonksiyonunu ve "gizlenme motifi"ni irdeleyecektir.

The Dramatic Function of the Mask and the Disguise Motive in the Tradition of _Commedia dell'arte_

Masks were used in order to disguise the identity in the medieval *socre rappresentazioni* as well as in the sixteenth century during the carnival and banquet entertainments which appear to be part of the popular culture. The use of face masks intended to transform and liberate the creative imagination of the player donning one, and to shift focus from the player's physiognomy to the expressiveness of the totality of the actor's body moving on stage space. In *cammedia dell'arte*, the Italian actors employed half or partial leather masks, covering no more than the forehead, the eyes, nose and cheeks, leaving the mouth and the jaw free. In this tradition the stage figure is manifestly masked, yet not to the extent that the personality of the player was absorbed wholly by the assumed persona; the mask did not dehumanize the actor, it lent mystery without detracting from the live actuality of the stage figure. *Zanni* masks were the most various ones ranging from the smooth moulded and close-fitting, to vizards made rather more elaborate by the addition of bushy facial hair on brows. The masks of the Magnificos emphasized a beaked nose whereas those of the Dottores were much simpler flat black forehead and eye covers. The masks of the

Capitanos, Arlecchinos and Brighellas were employed to convey their particular aspects to the audience in the tradition of *commedia dell'arte*. The exaggeration of the nose of the Capitano who is always a womanizer and a miles gloriosus figure, of course, indicates the *carnivalesque* features according to Bakhtin's ideas. Giorgio Strehler regards the mask as "a terrible mysterious device" whereas Goldoni points to the importance of the soul behind the mask which he regards as "fire hidden beneath the embers." The use of masks in *commedia dell'arte* has a different dramatic function when compared to the use of masks in ancient Greece where the mask is used to amplify the voice of the actor as well as to shift the identity of the actor, while covering the face totally. In his Memories, Goldoni talks about the emergence of the characters of *commedia dell'arte* and states that the Dottore comes from Bologna where the oldest university of Italy is known for the quality of its education in law and intellectual capacity of its members, the Magnifico who is a typical merchant having no intellectual capacity, comes from Venice, the dramatic figures of Arlecchino and Brighella come from Bergamo which is known to be a city for its striking humor. My paper will deal with the dramatic use of masks and the motive of disguise in the tradition of *commedia dell'arte*.

Yard. Doç. Dr. Şirin Yılmaz Özkarslı
Hacettepe Üniversitesi

Geleneksel Temsil ve İletişim Bağlamında Ortaoyunu ve *Commedia dell'arte*

Geleneksel Türk tiyatrosu, çevre bakımından, köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosu olmak üzere, iki ayrı türde gelişmiştir. Ortaoyunu, başkent başta olmak üzere, büyük kentlerde oluşmuş olan halk tiyatrosu geleneğini temsil etmektedir. Türklerin, canlı oyuncularla oynanan en belli başlı geleneksel tiyatrosu olan ortaoyununun icracıları da seyircileri de halktan kişilerdir. Ortaoyunu, doğaçlama olması, taklitlere yer verilmesi, eleştiri ve gülmece unsurlarını barındırması bakımından, İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'arte* ile bazı benzerlikler taşımaktadır. Bu çalışmada, ortaoyunu ve *commedia dell'arte*, ortaya çıkışları, oyunların icracıları, icra ortamları, seyircileri, dekor ve kostümleri, kişiler ve oyun düzeni bakımından taşıdıkları benzerlikler ve farklılıklarla ele alınacak ve bu iki tiyatro türünün gösterdiği yapısal özellikler dolayısıyla, ortaoyunu hakkında karanlıkta kalmış noktaların *commedia dell'arte*'den kaynaklanıp kaynaklanmadığına dair belli başlı sorunlar tartışılacaktır.

***Ortaoyunu* and *Commedia dell'orte* in the Context of Traditional Representation and Communication**

Traditional Turkish theater has developed in two different types as the peasant and folk theater, in terms of environmental factors. Theatrical shows, mainly in the capital city, represents the tradition of folk theater that was formed in large cities. The players of *ortaoyunu* and audiences are people from the citizens. *Ortaoyunu* shows, to be improvised, imitations should take place in terms of criticism and humorous elements of the host, bears some resemblance to the Italian public theater *commedia dell'arte*. In this study, *commedia dell'orte* and *ortooyunu* will be discussed in terms of the emergence of the games, performers, the execution environments, audiences, decor and costumes, casts, and about the similarities and differences with the departments of the game due to the structural features of these two species of drama, the points remained in the dark about *ortooyunu*, whether resulted from *commedia dell'arte* or not will be discussed.

22.11. 2012 Perşembe Thursday

ANA KONUŞMACI KEYNOTE LECTURE

Heiner Goebbels

Institut für Angewandte Theaterwissenschaft
Ruhrtriennale Sanat Direktörü Art Director of Ruhrtriennale

I. OTURUM SESSION I
Moderatör Moderator **Prof. Dr. Özden Sözalan**

Stefan Donath

International Research Center "Interweaving Performance Cultures"

The Visibility of the Hidden: The Guy Fawkes Mask in Times of Protest

The face of protest is a mask. As public grimace of the Anonymous movement or at Occupy demonstrations: The repeated motif of contemporary protest movements is the stylized mask of Guy Fawkes with white skin, pink cheeks and a distinctive goatee made famous by the film *V for Vendetta* in 2006. Since then the face of Guy Fawkes transformed into a mask that take a life of its own. Used as symbol of popular rebellion and political protest the mask has been celebrated for anonym protest against authority, the opportunity at participation and secrecy. At the same time, however, the mask is under attack as top-selling article. It is criticised as sophisticated, self-mocking and non-credible for the irony that anti-capitalist and anti-corporation activists chose an official movie by-product merchandised by Time Warner Bros. The very existence of ambiguity calls for an explanation as well as the new usage of the mask itself. If the protest is not a revolution, but a carnival – what does these new forms of protest illustrate? How political is a political will using masks which cannot operate outside their own discourse? What significant meaning the mask obtains in terms of collective identification and simultaneous anonymity? What finally reveals the mask by hiding? Is the rigidity of the mask not just underlying the physicality of its wearer? Does this mask in the end show less a face than a collective figure in motion?

Saklının Görünürlüğü: Başkaldırı Zamanlarında Guy Fawkes Maskesi

Protestonun yüzü maskedir. Anonymous hareketinin sureti veya Occupy gösterilerinin vazgeçilmezi: Günümüz protesto hareketlerinin tekrarlanan motifi 2006 yapımı *V for Vendetta* filmiyle ünlenen beyaz tenli, pembe yanaklı ve keçi sakallı Guy Fawkes figürünün maskeleridir. O günden bu yana Guy Fawkes kendi başına var olan bir maskeye dönüşmüştür. Kitlesel isyanın ve siyasi protestonun sembolü olarak kullanılan bu maske otoriteye karşı çıkarken anonimliği korur; gizlilik içinde katılıma imkan verir. Fakat aynı zamanda bu maske çok satan bir meta olarak ateş altındadır. Antikapitalist ve sermaye karşıtı eylemcilerin, Time Warner Bros tarafından piyasaya sürülen bir sinema yan-ürününü seçmiş olmalarının ironisi nedeniyle karmaşık ve inandırıcılıktan uzak olduğu ve kendi kendisinin parodisine dönüştüğü yolunda eleştirilere maruz kalmaktadır. Bu muğlaklığın varlığı, maskenin yeni kullanımının anlamı kadar açıklama ihtiyacı doğurmaktadır. Eğer bu protesto bir devrim değil de karnavalsa bu yeni protesto formları ne gösterir? Kendi söyleminin dışına çıkamayan maskeler kullanan bir politik irade ne kadar politiktir? Kolektif kimlik ve eşzamanlı anonimlik açısından maskenin önemi nedir? Maskenin saklamak suretiyle açığa çıkardığı nedir? Maskenin değişmezliği onu takanın duruşuna bir gönderme midir? Bu maske neticede hareket halindeki kolektif figürden daha mı az surete sahiptir?

Yard. Doç. Dr. İnci Bilgin Tekin
Boğaziçi Üniversitesi

Rewriting the Minstrel Mask in Contemporary Black American Women's Theatre

The purpose of this paper is to study the blackface minstrel mask as a sign on the one hand while examining the transformation of that sign in contemporary black American women's theatre on the other. Blackface minstrelsy traditionally implies the white stereotypical representation of black race on stage. In the hands of black playwrights, however, blackface minstrel mask is situated on an ironic ground. Imitating the white performers' imitation of themselves, the black performers responded to this tradition. As they revisit the minstrel mask, contemporary black women playwrights challenge the hegemonies in terms of both content and form. While their plays foreground racism thematically, they challenge the Eurocentric canon structurally. On a parallel ground they disintegrate the engendered codes of masking by alternative cross-gendering. In other words, black women's drama calls its postcolonial-feminist reader to dehistoricize the mask, subverting its stereotypical connotations. To put it in Henri Louis Gates's terms, this study suggests that the black female playwrights "signif(y) on" the mask to a point to destabilize its location within a Eurocentric and patriarchal tradition.

"Siyah Amerikan Kadın" Bağlamında Maskeyi Yeniden Yazmak

Bu çalışmanın amacı Amerikan tiyatro tarihinde önemli bir yer tutan *minstrel* maskesi geleneğini bir gösterge olarak ele almak ve bu göstergenin çağdaş siyah Amerikan kadın tiyatrosundaki dönüşümünü tartışmaktır. Geleneksel olarak *minstrel* maskesi öğesi, beyazların sahnede yüzlerini siyaha boyayarak siyah ırkı basmakalıp bir biçimde temsil etmelerini ifade eder. Siyah oyun yazarları da bu geleneği ironik bir çerçeveden; diğer bir deyişle beyazların kendilerini taklit edişlerini taklit ederek sürdürmüşlerdir. Kara maske temasını ziyaret eden çağdaş siyah kadın oyun yazarları, özgün metinlerinde kalıplara gerek içeriksel gerekse biçimsel olarak meydan okurlar. Maskenin tüm kalıpçı ifadelerini ters yüz ederek *minstrel* maskesi geleneğini otantik bir bağlamda yeniden yazarlar. Sömürgecilik sonrası söylemlerine paralel olarak maske öğesini feminist bağlamda da ters yüz eden yazarlar, maskenin "beyaz ve erkek" egemen geçmişteki konumunu istikrarsızlaştırır ve maskeyi siyah Amerikan kadın gündemiyle yeniden yazarlar.

Burç İdem Dinçel
Boğaziçi Üniversitesi

What and _Where_ the Mask Is At

One can scarcely ponder upon mask independent of the art of theatre. Being one of the most fundamental elements of theatre, mask, underwent various changes during the course of history; so does its presence on stage. As a matter of fact, the discussions related to the concept of mask both in the theoretical and practical fields of theatre has never ceased. It is, therefore, most probable for the notion of mask to be deemed as a sound starting point for a study aimed at investigating the conceptual role that it assumes in the evolution of Samuel Beckett's last play, from stage *What Where* (1983), to television screen *Was Wo* (1985). A close glance at the journey of Beckett's piece from stage to screen drop plenty of hints vis-à-vis the staging approach that the author develops as regards to *What Where*. What makes Beckett's approach captivating is his elimination of the bodies of the play characters, reducing them to mere faces thereof. This approach, moreover, proves to be even more intriguing when it is thought in relation to the concept of mask in modern theatre productions. For reducing the characters to plain faces enables one to generate (multiple) masks on stage by virtue of theatrical lightning. In this particular respect, the present paper seeks out to present an account of Beckett's reworking of *What Where* with the purpose of discussing the playwright's role as director in the last phase of his career. The study intends to follow two trajectories: while the former casts an eye to What Where, the latter dwells upon *Was Wo* so as to be able to examine how it becomes possible to fashion masks on stage through the usage of theatrical lightning. These trajectories, furthermore, serve as the groundwork for a concluding note on the implications of stage lightning in terms of creating masks in modern theatre productions.

Maske, _Ne Nerede_?

Maskenin tiyatro sanatından bağımsız düşünülmesi zordur. Tiyatronun en temel araçlarından birisi olan maske tarih boyunca çeşitli değişimler geçirmiştir; sahne üzerindeki varlığı da. Haliyle, tiyatronun gerek kuramsal gerekse uygulama alanında maske fikrine dair tartışmalar son bulmamıştır. Dolayısıyla maske kavramı, Samuel Beckett'in son oyununun sahne üzerindeki *Ne Nerede*'den (1983), televizyon ekranındaki *Was Wo*'ya (1985) uzanan gelişiminde maske fikrinin kazandığı kavramsal rolü incelemeyi hedefleyen bir çalışma için de sağlam bir çıkış noktası olarak nitelendirilebilir. Beckett'in bu oyununun sahneden ekrana olan yolculuğuna yakın bir bakış, yazarın *Ne Nerede*'ye yönelik geliştirdiği sahneleme anlayışı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Beckett'in yaklaşımını çarpıcı kılan, oyun kişilerinin bedenlerini ortadan kaldırmak suretiyle onları sadece yüzlerden oluşan figürlere indirgemesidir. Keza bu yaklaşım, çağdaş tiyatro prodüksiyonlarında maske kavramıyla bir arada düşünüldüğünde çok daha ilgi çekici bir hale gelmektedir. Zira karakterleri salt yüzlere indirgemek, ışık kullanımı sayesinde sahne üzerinde (birçok) maske (t)üretilmesine imkân vermektedir. Bu bağlamda mevcut çalışma, Beckett'in kariyerinin son dönemlerindeki yönetmen kimliğini tartışma amacıyla kendisinin *Ne Nerede*'yi yeniden yazımı üzerinde durmaktadır. Çalışma iki izlek üzerinden gelişme gayesindedir: ilkinde odak noktasını *Ne Nerede* oluştururken, ikincisinde ışık kullanımı vasıtasıyla sahne üzerinde maske meydana getirmenin nasıl olanaklı hale geldiği sorusunu cevaplamak için *Was Wo* tartışılmaktadır. Ayrıca bu izlekler, çağdaş tiyatro prodüksiyonlarında ışık kullanımıyla nasıl maske yaratılacağına ilişkin sonuç bölümüne de temel oluşturmaktadır.

II. OTURUM SESSION II
Moderatör Moderator **Prof. Dr. Bedia Demiriş**

Nilgün Firidinoğlu

İstanbul Üniversitesi

Dıranas'ın *Gölgeler*'inde Toplumsal Maskeler

1940'lı yıllarda Türkiye'de yazılmış oyunların büyük bir bölümünde, yasadışı yollarla kazanç sağlama, kuşak çatışması, Batılılaşmayı yanlış idrak eden toplumsal kesimin, içinde bulunduğu ahlaki çöküntü tematik olarak merkezdedir. Nahit Sırrı Örik'in *Para Uğruna*, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Yayla Kartalı*, Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* adlı oyunları bu damarın birkaç örneği olarak zikredilebilir. Ahmet Muhip Dıranas'ın (1909-1980) 1943-1944 yıllarında yazdığı ve 1946'da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen *Gölgeler* adlı oyunu tiyatro edebiyatı tarihçileri tarafından bu damarın dışında "bireyin ruhsal sorunlarına eğilen" bir oyun olarak değerlendirilmiştir. Ancak *Gölgeler*'i farklı kılan, ekonomik sorunlar, modern-geleneksel çatışması vb gibi dönemine dair sorunları doğrudan somut örneklerle değil, bireyde yarattığı ruhsal tahribat üzerinden anlatan anlatım biçimidir. İki ayrı dünya içinde git-geller yaşayan bir baba, karısı ve yetişkin çocuklarının oluşturduğu gerçekler dünyasından kaçmak için kendine düşsel bir dünya yaratmıştır. Bu düş dünyasının en önemli karakteri ise duvardaki tablodan çıkarak onun gerçeklerle bağını büsbütün koparan, yitirilen umutların, geçmişe duyduğu özlemlerin izdüşümü olan narçiçeği elbiseli kadındır. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte modern Türkiye'yi oluşturan toplumsal, siyasal, kültürel değişimlere ayak uyduramamış olan baba yeni toplumsal düzenin kendisinden beklediği rolü gerçekleştiremez. Bu çalışma, Dıranas'ın *Gölgeler*'inde babanın toplumla iletişimsizliği ve kendine yarattığı düş dünyasını Jung'un persona/maske ve gölge kavramları bağlamında incelemektedir.

Social Masks in Dıranas's *Gölgeler*

Gaining profit by illegal means, generation gap and moral corruption of the society that misinterpreted Westernization are the major themes dealt with in most of the plays written in Turkey in the 1940s. For the *Para Uğruna* by Nahid Sırrı Örik, *Yayla Kartalı* by Faruk Nafiz Çamlıbel and *Yaprak Dökümü* by Reşat Nuri Güntekin may be considered as the samples of such a trend. *Gölgeler*, written by Ahmet Muhip Dıranas (1909-1980) in 1943-1944 and staged by İstanbul City Theatres in 1946, has been approached by drama historians as a play standing out of the then predominant trend as it deals with "the individual's psychological problems." However, what makes *Gölgeler* distinguishing is its form of expression which is based on reflecting the issues of the era such as economic problems or conflict between the modern and traditional through the psychological damage they create in the individual and not directly through concrete examples. The father, suffering from a dilemma between two different worlds, creates an imaginary world for himself in order to escape the real world shaped by his wife and children. The most significant character of this imaginary world is the woman in vermilion red dress, appearing from the painting on the wall and breaking all his ties with the reality. The woman in vermilion red dress is the projection of his lost hopes and longing for the past. The father, unable to keep up with the social, political and cultural changes following the proclamation of the republic cannot fulfill the role expected by the new social order. This study analyzes the father's miscommunication with the society and the imaginary world he created for himself within the context of Jung's concepts such as *persona*/mask and shadow.

Doç. Dr. Yavuz Pekman
İstanbul Üniversitesi

Türk Tiyatrosunda İdeolojik Maske

Türkiye'de yazılı ve örgütlü tiyatronun oluşmaya başladığı Tanzimat Dönemi'nden bu yana, tiyatro sanatına "eğitici" bir misyon yüklenmiştir. Bu misyon bir yandan yeni kurulmakta olan bir ülkenin çağdaşlaşması için yol gösterici bir tutumu, bir yandan da kimlik oluşturucu, yeni bireyi inşa edici bir işlevselliği barındırmaktadır. Bu anlamıyla dönemin tiyatrosu temelde batılılaşma ideolojisinin bir taşıyıcısı haline gelmiş, kendi iç dinamiklerini öteleme pahasına ideolojik bir maskenin arkasına gizlenmiştir. Osmanlı Dönemi'nde tiyatroya yönelen aydınlar, bu sanatı okuma yazma bilmeyen, cahil bir kalabalığa kısa ve nispeten "eğlendirici" bir görünümle kendi ideolojilerini aktarmanın kolay ve etkili bir yolu olarak görmüşler, tiyatroyu ideolojik bir kürsü gibi kullanmışlardır. Erken cumhuriyet döneminde ise tiyatro bu defa resmi batılılaşma ideolojisinin etkin bir aracına dönüşmüştür. Özellikle ödenekli tiyatrolar yoluyla her biri topluma kazandırılacak, emekleyen bebekler gibi görülen halkın tiyatro yoluyla aydınlanmasına, "çağdaş" Türk insanının oluşumuna ve kimliğinin inşasına ön ayak olmaya çalışılmıştır. Bu eskimiş gibi görülen anlayış, ne yazık ki, günümüzde de bir ölçüde varlığını sürdürmekte, özellikle çocuk tiyatromuz hala bu bakış açısıyla şekillenmektedir. Tiyatroda; estetik, büyü, oyunculuk, tasarım gibi unsurları önemsemeden, temelde "eğitici" unsuru merkeze alan bir tiyatro anlayışı, hem yöneticilerde, hem sanatçılarda, hem de izleyicilerde başat bir beklenti olarak kabul görmektedir. Sanattan çok, Althusser'in söz ettiği "ideolojik aygıtlar"dan biri haline dönüşen tiyatro, kendi kadim maskesinin altında faydacı, işlevci, resmi ideolojiyle uzlaşan, misyoner bir araç haline gelmiştir. Bu bakımdan Türk tiyatrosunun üzerindeki bu "ideolojik maske"nin düşürülmesi, tiyatro sanatının günümüzde yeniden kendi içine dönme çabalarının da muhakkak önünün açılması neredeyse bir zorunluluktur.

Ideological Mask in Turkish Theatre

An "educative" mission has been attributed to the art of drama since the *Tanzimat* period, which can be regarded as the dawn of written and organized theatre in Turkey. This mission nestles a guiding spirit in the modernization of a newly formed country as well as functionality in forming the new identity, the new individual. In this sense, the theatre of the period became the carrier of basically the westernization ideology, hiding behind an ideological mask at the expense of postponing its inner dynamics. The intellectuals resorted to the theatre in the Ottoman period as an easy yet effective method to convey their ideology to an illiterate crowd under a comparatively "entertaining" appearance and they used theatre as an ideological stand. In the early Republican period theatre turned into an effective tool in service of the official westernization ideology. Especially the funded theatres served to enlighten the public who was regarded to be a yet crawling baby, to form the "modern" Turkish citizen and his identity. This seemingly outmoded mentality unfortunately still survives up to some degree; especially the children's theatres are still shaped from this viewpoint. The concept of theatre that focuses on the "educational" element at expense of such elements as aesthetics, magic, acting, and design is the dominant expectation of the administrators, artists, and the audiences. Theatre has become an "ideological instrument" as Althusser puts it, rather than art and this has made it into a pragmatist, functional, missionary tool that accords with the official ideology under its very own ancient mask. It is an obligation to tear off that "ideological mask" on the Turkish theatre and to give way to the efforts of the art of theatre concentrating back on its inner self.

Aslıhan Haznedaroğlu
Düzce Üniversitesi

Esrarlı Dört Köşe: Necip Fazıl'ın Tiyatro Anlayışı

Necip Fazıl'ın edebiyatımızda şiirden sonra en çok eser verdiği saha tiyatrodur. Tiyatroyu "tezin tez olmaktan çıkıp büyü olduğu yer" olarak tanımlayan Necip Fazıl, onu sanat keşiflerinin en büyüğü olarak görür ve bir sanatkârın mutlaka keşfetmesi gereken bir saha olarak takdim eder. Tiyatroları arasında başeser olarak görülen *Bir Adam Yaratmak* adlı eserinde bir tiyatro yazarının iç muhasebesini ortaya koyan Necip Fazıl'a göre tiyatro bir büyüden ibarettir; esrarlı bir dört köşedir. Bu çalışma, Necip Fazıl'ın tamamlayamadıklarıyla birlikte sayıları on beşe varan tiyatro eserleri, tiyatro üzerine yaptığı konuşma ve konferansları, diğer eserlerinde sunduğu görüşleri paralelinde Necip Fazıl'ın tiyatro hakkındaki düşüncelerini çerçevelemeyi amaçlamaktadır.

The Mysterious Square: Necip Fazıl's Notion of Theatre

Theatre is Necip Fazıl's one of favourite subjects in literature, second only to poetry. He describes theatre as "where thesis transforms into magic" and regards it as the greatest artistic discovery, advising every artist to explore the field. Necip Fazıl, whose theatrical masterpiece *Bir Adam Yaratmak* depicts the soul-searching of a playwright, believes theatre to be nothing but magic, a mysterious square. This study aims to frame Necip Fazıl's views on theatre, based on his 15 plays (including the incomplete works), his talks and presentations on the art of theatre, and his thoughts as offered in his other works.

III. OTURUM SESSION III
Moderatör **Yard. Doç. Dr. Nihal Kuyumcu**

Yard. Doç. Dr. Banu Ayten Akın

İnönü Üniversitesi

Yazar Masktan Ne Bekler?

"Bizler, hepimiz, bir kişiyiz, hiç bir kişiyiz, yüz binlerce kişiyiz" diyen Pirandello; oyunlarında da karakterlerinden bunu ister. Maske altında, gerçeğe değinen acı bir gerçek vardır. Görünüş ile oluşu karşı karşıya dikmiş ve birbirlerine, anlaşamamanın uçurumlarını göstermiştir. Modern tiyatroda mask; oluş ile ilgili krizlerin paradigmasında kullanılmıştır. Tiyatroda "kendilik" krizi yüze karşıt olan mask ile çok farklı şekillerde ve farklı yazarlar tarafından kullanılmıştır. Mümkünse yüzleri maskeli olacak der Jean Genet, *Paravanlar*'da. *Hizmetçiler*'in karakterleri için de aynı tasarımı öngörür. *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununda Brecht, Shui Ta'ya maske giydirir. Genet maskla öyle ilgilidir ki; *Zenciler* oyununda seyircilerin beyaz olması durumunda mask takmasını ister (Siyah olması durumunda da). Bu yazarların imgeleminde karakterler hayattan daha büyüktürler. Öyle ki, maskeyle yaşamak imkânsızdır, maskesiz hayatta kalmak da öyle. Yüzün gizlenmesi, bir duyguyla büyütülmesi, kendi olmaktan başkası olmaya metamorfozu, antikle olan bağı, savaşlarla çığırından çıkmış yeni dünyanın tiyatrosunda yazarın masktan ne beklediği bu çalışmanın ana izleğidir.

What the Author Expects From Mask

"We all of us, one of us, no men, hundreds of thousands of us," said Pirandello; wants it from characters of his plays. There is a real pain touching reality under the mask. He brings being with the appearance and shows the passage disagree together. In the modern theater, mask used crises of occurrence with related to the paradigm. In the theater "crisis of Self" used in very different ways and used by different authors. Genet said that "If possible, the faces will be masked." He wants to same concept from *Servants*'s characters. Brecht wear a mask to Shui Ta in *Good Man of Sezuan*. Genet wants to wear the white mask to the spectators, if they are white. Characters are bigger than life in these authors' imagination. It is impossible to live in disguise, so to survive no wearing a mask. Main theme of this study that to concealment of the face, enlarging a feeling, metamorphosis from being self to being another one, the bond with the antic, expects of authors from mask in the new world that falls with wars.

Ali Kırkar
Çağdaş Drama Derneği

Maske ve Rol İlişkisinin Yaratıcı Drama Yöntemiyle Bulgulanması

Maske, insanlık tarihinin en eski ifade aracı olmasının yanında gerek kökenleri gerekse zaman içinde çeşitlenen kullanım alanlarıyla insan hayatındaki yerini ve önemini korumuş çok boyutlu bir kavramdır. Din ve sağaltım amaçlı kut törenlerden güncel psikolojiye kadar gerek somut işlevleri gerekse kavramsal boyuttaki metaforik varlığıyla maske, insanı anlamanın ve anlatmanın önemli araçlarından biridir. Bu çalışmada, başta eğitim (pedagoji) ve tiyatro temel bileşenleri olmak üzere disiplinler arası, süreç merkezli bir yöntem olarak tanımlanan yaratıcı drama *(creative drama)* yöntemiyle maske ile rol ilişkisine dair yaşantıya dayalı bulgulamalar ile bu bulguların sonuçları tartışılmaktadır. Maskeden çıkış alan rol oynama itkisi ve rol oynamayı var eden unsurlardan biri olarak maske arasındaki diyalektik döngü üzerinden rol oynama ve maske etkileşimi değerlendirilmektedir.

Çalışmanın Yöntemi ve Uygulama Biçimi:

Bu çalışmada yaratıcı drama yöntem boyutuyla kullanılmıştır. Yaşantıya dayalı bir öğrenme yöntemi olan yaratıcı drama bilişsel, duyuşsal ve davranışsal öğrenme kanallarını aktif olarak kullanarak öğrenciyi de bilginin öznesi yaparak etkin ve kalıcı öğrenmeler amaçlayan bir yöntem olarak dikkati çekmektedir. Çalışmaya dayanak oluşturan uygulama ÇDD (Çağdaş Drama Derneği) yaratıcı Drama Eğitmenliği Sertifika Programı'nın 3. aşamasında toplam 68 kişi katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Maske ve rol ilişkisine dair belirlenen kazanımlara uygun olarak yapılandırılmış üç saatlik süreç, üç ayrı oturumda 22+24+22 kişilik katılımcı gruplarıyla yaşantılanmıştır.

Çalışmanın Ölçme Değerlendirmesi:

Çalışmaya dayanak oluşturan uygulamaya katılan katılımcılara eğitim süreci öncesinde ve sonunda yapılandırılmış anket uygulanmış; eğitim süreci öncesi ve sonrası bilişsel değişimler yorumlanmıştır. Duyuşsal alandaki kazanımlar içinse eğitim süreci sonunda uygulanan ankete açık uçlu bir soru eklenmiş ve cevaplar değerlendirilmiştir.

Specifying Mask and Role Relations Throughout Creative Drama Methods

Mask is not only the oldest tool of expression, due to its historical roots and varied practice areas, but it is also a multi-layered concept which has maintained its position and importance in the sphere of human life so far. With its metaphorical entity, Mask, which has existed with its religious and medical purposes, which was used in some rituals like "kut", and which has been utilized in every day psychological disorders, is one of the most significant instruments of understanding and representing humankind. In this research, mask and role relations that are based on the scrutiny of daily lives and its consequences are discussed within the creative drama methodology that is described as the basis of pedagogy and theatre as well as being inter-disciplinary and framed as process oriented. Mask and acting interaction is examined and evaluated through the dialectical circulation between the urge for acting launched from the existence of mask and the action of role itself putting mask in its toolbox.

The Method of the Research and the Style of its Implementation

In this study, creative drama is used with its methodological dimension. Creative drama, which is directly related to life experiences, is highlighted as a learning method that enlivens cognitive and psychological means by making the life issues the central figure on students' training procedure, and it aims to get permanent educational behavioral changes. The practice, which is the skeleton of this research, is realized

by 68 people, who are the participants in the third phase of Creative Drama Institution Creative Drama Teaching Certificate Program. The gains that is defined according to mask-role relations are experienced within three sessions with the group of 22+24+22 participants.

The Evaluation of the Research

The participants, who are the reference point of this study, are interviewed, and their pre-educational and post-educational cognitive alterations are interpreted. For the gains in the emotional/emotive field, an open-ended question is put at the end of the questionnaire that is done after the course, and its evaluation is taken into consideration.

23.11.2012 Cuma Friday

I. OTURUM SESSION I

Moderatör Moderator **Doç. Dr. Cemil Güzey**

Yard. Doç. Dr. Levent Kavas

Yeditepe Üniversitesi

Başka Benler, Takma Yüzler, Kavramsal Kimseler

Üç örnek öbeği üzerinden, bir "arayüz" olarak "maske"yi tartışacağım. Birinci öbeği "ayrıkadlılık" sorununun örnekleri oluşturuyor. Bu öbeğin başlıca üyeleri kendiliklerinden birkaç ayrı düşünür/ozan kimliği türeten Søren Kierkegaard ile Fernando Pessoa'ya ilişik başka başka ad-kimlikler. "Ayrıkadlar"ın "takma adlar"dan başka olduğunu savunacağım. İkinci öbeğin üyeleri Deleuze ile Guattari'nin "kavramsal kimseler" dedikleri, felsefe kimseleri. Nietzsche ile Derrida'nın çözümlemelerini göz önüne alarak özellikle "Sokrates sorunu"nu tartışacağım. Üçüncü öbek siyasal: "Hepimiz ..." ile damgalanıyor: "Hepimiz Alman Yahudi'siyiz" (1968), "Hepimiz Hrant'ız" (2007), "Hepimiz Mustafa Kemal'iz" (2007). Bu üç "yüz takınma" biçimi boyunca ne olup bittiğini kurcalayarak bir gösteri/gösterimsenme olarak "yazı"nın, "düşünme"nin, "siyasal eylem"in ilişkisini sorgulayacağım.

Other Selves, Masks, Conceptual Personae

I will discuss "the mask" as an "inter-face" through three groups of instances. The first group consists of the instances of the question of "heteronymy." Major members of this group are the distinct names-identities related to Søren Kierkegaard and Fernando Pessoa, who derived several different thinker/poet identities from their selves. I will argue that "heteronyms" are other than "pseudonyms." Members of the second group are those called "conceptual personae" by Deleuze and Guattari, philosophical personae. I will specifically discuss the "problem of Socrates", with a view to the analyses by Nietzsche and Derrida. The third group is political and is marked with "We are all ...": "We are all German Jews" (1968), "We are all Hrants" (2007), "We are all Mustafa Kemals" (2007). I will question the relationships of "writing", "thinking" and "political action" as performance/representation by inquiring into what might be at issue throughout these three ways of "masking oneself as."

Dr. Oğuz Arıcı
Haliç Üniversitesi

Maskeyle Varolmak

Çağdaş Batı tiyatrosunda bir aksesuvar / bir obje olarak maske genellikle olumsuz bir teknik malzeme olarak algılanmıştır. Özellikle psikolojik gerçekçi tiyatronun yükselişiyle birlikte maske, oyuncunun mimik, jest ve sesini engelleyici bir unsur olarak düşünülmüş, gerçeğin mimetik temsilini yapmak isteyen bir estetik içerisinde önemini tamamen yitirmiştir. 20. yüzyılın başında özellikle avangard hareketlerle beraber estetik düşüncede başlayan değişim sayesinde maske yeniden Batı sanatının ilgi odağı olmuştur. Bu ilginin temelinde, avangart hareketlerin, sanatı, doğanın/hayatın birebir temsili, kopyası ya da imitasyonu olarak ele alan geleneksel estetik anlayışa karşı başlattıkları mücadelenin payı büyüktür. Bu çerçevede Batı tiyatro tarihi içinde maskenin iki anlamının olduğunu söyleyebiliriz: Bir obje olarak maske ve bir rol kişisi olarak maske. Her iki anlamıyla da ele alındığında tiyatroda oyunculuk sanatının, sahnede bir "maske"yle kurulan ilişkiye göre şekillendiğini iddia edebiliriz. Antik Yunan oyuncusunun maske kullanımından, Stanislavski'nin psikolojik gerçekçilik kuramına, Craig'in *übermarionette* düşüncesinden *commedia dell'arte* geleneğindeki stereotiplere kadar maskenin, ya bir obje ya da bir rolün varlığı olarak ele alındığını görüyoruz. Bu ikili anlamıyla birlikte düşündüğümüzde maske, oyuncunun sahne gerçekliği içinde varolmasını sağlayan bir kavram olarak ele alınabilir mi? Sahne dünyası ile gündelik hayat arasında bir ayrımın varsayımından hareketle, insanın günlük hayatta varoluşu ile oyuncunun sahne üzerinde varoluşu aynı felsefi terminolojiyle okunabilir mi? Oyuncunun ilk maskeyi taktığı antik Yunan'da, bu eylem için kullanılan *ex-stasis* (ecstasy-vecd) sözcüğü ile varlığı ifade eden *existance* (vücud) sözcüğü arasında bir ilişki kurulabilir mi? Bu çalışmada, "maske" kavramı yukarıdaki sorular bağlamında yeniden ele almaya çalışılacaktır.

Existing With the Mask

In contemporary Western theatre, mask -as an accessory- is perceived as a negative technical material. Especially with the rise of psychological realist theatre, mask is thought as an element that hinders the mimics, gestures and voice of the player and lost its importance in aesthetics that is after the mimetic representation of reality. Mask again became a focus of interest in Western art at the beginning of 20th century especially due to the changes in aesthetic thought deriving from the avant-garde movements. At the basis of this interest lies avant-garde movement's struggle against traditional aesthetic understanding that defines art as one-to-one copy or imitation of life and nature. In this context we can say that mask has two meanings in Western theatre: mask as an object and secondly as a character. For both meanings, we can argue that acting in theatre takes form according to the relationship with the "mask" on stage. From Ancient Greek player's use of mast to Stanislavsky's theory of psychological realism, from Craig's concept of *übermarionette* to the stereotypes of *commedia dell'arte* tradition, mask is thought either as an object or as a character. With this dual meaning, can we conceive mask as a concept that enables player to exist in the reality of stage? Starting with the assumption that a differentiation exists between the stage and daily life, can we read daily existence of human and stage existence of player with the same philosophical terminology? Can we establish a relationship between Ancient Greece where the mask is used for the first time and called "ex-stasis" and "existence"? In this paper, the concept of mask will be re-evaluated within the context of questions mentioned above.

Özlem Hemiş
İstanbul Üniversitesi

Varlığın Maskesi

Antik Yunan tiyatrosunun temel iki formu olan tragedya ile komedya varlığın maskeleri olarak nitelendirilebilir. Batı'da "göz, görünen dünyanın merkezi"dir. Yunan sahnesi, tam da bu bağlamda biçimlenir. Dionysos tapımlarından doğan antik Yunan tiyatrosu, dinsellikten politik olanın egemenliğine geçişin arafında yer alır. İslami sanatta ise "göz ile resim, beden ile dünya karşıtlık olarak kurgulanmamakta"dır. Dolayısıyla görmeye ilişkin bir gerçeklik iddiasıyla dünyayı temsil etme görevi üstlenilmemektedir. Motivasyon, "varlığın derinliğinde yatan tekil ilkeye öykünmek"ten ileri gelir. Varlık, her an yok olup yeniden yaratılırken karşılıklı bir söyleşiye katılarak suretini maskeler ve kendini görünür kılarken aynı zamanda görünmezleştirir. Bu bildiri, Aristoteles, İbn'ül Arabi, Merlau-Ponty ve Heidegger'in görüşleri ışığında varlığın maskeleri olarak sanat yapıtını tartışmak için bir zemin oluşturmayı hedeflemektedir.

The Mask of Being

Tragedy and comedy, two basic forms of the Ancient Greek drama, can be qualified as the masks of being. In the West, "the eye is the centre of the visible world." The Greek stage is formed exactly in this context. The Ancient Greek drama, which roots in the Dionysus rituals, is in the limbo of / (on the verge of) the transition process from the religious rituals to the political hegemony. In the Islamic Art, however, "the eye and the picture, the body and the world are not qualified as contradictory." Thus, claiming as the reality of seeing, the mission of representing the world is not being undertaken. Motivation is due to "imitating the unique principle which lies in the essence of being". While deceasing and being recreated every moment, Being masks its copy joining a mutual conversation and as it makes itself visible makes, at the same time, itself invisible. This paper aims to form a platform to discuss the work of art as the masks of being in the light of the views of Aristotle, Ibn Arabi, Merlau-Ponty and Heidegger.

II. OTURUM SESSION II
Moderatör Moderator **Doç. Dr. Esin Gören**

Yard. Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay

İstanbul Üniversitesi

Toplumsal Baskı ve Kimlik Maskeleri

İnsanın geçirdiği sosyal deneyimlerin niteliğinin, yüksek oranda kişinin toplum tarafından yerleştirildiği (sınıf, cinsiyet, etnik aidiyet) kategoriler tarafından belirlendiğini ifade eder Pierre Bourdieu. Çocukluğundan itibaren kişinin yaşadığı deneyimler bir yandan kendisine dair algısını şekillendirmekle birlikte, o kişi belli bir sınıfa ya da gruba ait olabilmek için bu algıyı sürekli olarak yeniden üretir. Zamanla değişkenlik gösterse de, kişinin geçirdiği sosyal deneyimler onun kimliğini tanımlayan maskeler haline gelir. 2011 yılında, Almanya'nın en prestijli tiyatro festivallerinden biri olan Berliner Theatertreffen'e davet edilen, yarı amatör oyunculardan oluşan *Delikanlı (Verrücktes Blut)* adlı oyun, yabancı kökenli genç nüfusa Alman toplumu tarafından takılan kimlik maskelerini ironik bir biçimde görünür kılmaya çalışmaktadır. Berlin'in yabancı oranı yüksek olduğu için sorunlu bölgelerden biri olarak kabul edilen Neukölln'deki bir okulun tiyatro kursuna katılan beş erkek ve iki kızı konu alan oyunun sahnesi bu bağlamda bir projeksiyon alanı oluşturmaktadır. Ne var ki oyunun yönetmeni Nurkan Erpulat ve dramaturgu Jens Hillje'nin Ballhaus Naunynstrasse ve Ruhrtriennale için sahneye koydukları *Delikanlı*, seyirci ve basın tarafından yoğun ilgiyle karşılanmış olmasına karşın, oyun sonrası yapılan sohbetlerde, oyunun çok katmanlı yapısının birçok izleyici tarafından algılanmadığını ortaya koymuştur. Sunumda *Delikanlı* adlı oyundan yola çıkarak Alman toplumunun yabancılara dair ürettikleri kimlik kategorilerinin izi sürüldükten sonra, "gösterilen ile algılanan" arasındaki uçurumun kaynakları araştırılacaktır.

Social Pressure and Identitiy Masks

Pierre Bourdieu states that the quality of a person's social experiences is largely defined by the categories (class, gender, and ethnicity) a person is assigned to by the society. A person's experiences from childhood onwards shape his self-perception whilst he re-shapes that perception continuously in order to belong to a specific class or group. Even though they change in due course, a person's social experiences become the masks that define his identity. The play *Verrücktes Blut*, with a cast of half-amateurs, was invited to one of Germany's most prestigious festivals, Berliner Theatertreffen in 2011. In an earnest effort to ironically show the identity masks that the German society forces on the expat youth, the play depicts five boys and two girls who attend the drama club at a school in the highly expat-populated and thus troubled neighborhood of Neukölln. Even though the *Verrücktes Blut*, produced by director Nurhan Erpulat and dramaturgist Jenst Hillje for Ballhaus Naunynstrasse and Ruhrtriennale, gained critical acclaim from both the audiences and the press, the chats after the play revealed that the audience had largely failed to perceive its multi-layered structure. Based on the *Verrücktes Blut*, the presentation hereby will take a look at the categories of identity created by the German society for the expats and then move on to discuss the sources of the gap between "what is displayed and what is perceived."

Doç. Erol İpekli
Anadolu Üniversitesi

Beliz Güçbilmez'in *Doyçland* Adlı Oyunu Üzerine

Anadolu Üniversitesi Tiyatro Topluluğu Tiyatro Anadolu tarafından 2011-2012 sezonunda sahnelenen Beliz Güçbilmez'in yazdığı *Doyçland* adlı oyun, Almanya'ya Türk işçi göçünün 50. yılı nedeniyle hazırlandı. Erol İpekli'nin yönettiği oyun, aynı sezonda düzenli olarak Eskişehir'de, ayrıca Almanya'nın Köln şehrinde, Antalya ve Konya'da sahnelendi. Oyunda halihazırda Almanya'da yaşayan Türklerden oluşturulacak bir grupla türkü gecesi düzenlenecektir. Topluluğa katılmak için her birinin ayrı nedeni olan ve farklı altyapılardan gelen kişiler, türküler aracılığıyla hem topluluğa katılma nedenlerini hem de kendi hikâyelerini anlatırlar. Topluluğu oluşturanlar, Türkiye'de ya da Almanya'da doğmuş insanlar olarak ikinci ve üçüncü maskeler taşırlar. Kimi her iki ülkeden, kimi birinden sayar kendini. Aslında çoğu hiçbirine ait değildir. Alman ve Türk kimliklerinin yanında -ya da önünde- göçmen kimliklerine sahiptirler. Bu kimlikler onlara toplumun verdiği maskelerdir. Toplulukta Almanlaşan Türkler, maskelerini karıştıran insanlar ve kesinlikle göçmenler vardır. Göçmek maskeleri kabul etmektir. Göçmen olmanın, bir ülkede yabancı ve yalnız olmanın, kendini bulamamanın işlendiği oyunda, bireysel hikâyeler ön plana çıkar. Bu bildirinin amacı, *Doyçland* adlı oyun üzerine elde edilen bu deneyimi paylaşmaktır.

About the play *Doyçland* Written by Beliz Güçbilmez

The play *Doyçland* written by Beliz Güçbilmez was staged by Anadolu University official theater group Tiyatro Anadolu in 2011-2012. It was 50th anniversary of the Turkish workers' migration to Germany and it was the main reason to carry the play onto the stage. The play was directed by Erol İpekli and the play was on the stage regularly in Eskişehir; moreover, in Koln, Germany, Antalya and Konya in the mentioned season. In the play there is a preparation for Turkish Folk music night by a group of Turkish people who are already settled in Germany. The people who have different reasons and have different backgrounds to join the night tell the audience their reasons of joining the group through the Turkish folk music. The people gathering in the play carry some kind of masks as some were born in Turkey some in Germany. Some feel that they belong to the both countries and some think that they only belong to the one. On the other hand some feel they do not belong to either of the countries. As well as they have their German or Turkish identities they have also immigrant identities that they carry all the time. These identities are the ones that the society imposed them to carry as masks. In the group there are some people who become assimilated and become like Germans, and some who confuse the masks which one to wear, and some who are in search of finding their true identities, yet all of them, in other words are the immigrants. To immigrate means to accept the masks. So the individual stories are more fore-grounded even though the play talks about the problems of being migrated and how difficult to live and be alone and finally become lost in a foreign country. The aim of this study is to share the experience of the play *Doyçland*.

III. OTURUM SESSION III
Moderatör Moderator **Prof. Dr. Metin Balay**

Doç. Dr. Beliz Güçbilmez

Ankara Üniversitesi

Mask ve İlişkisellik, Ses Maskı ya da Oyuncu Maskı Olarak Kukla

Bu bildiride mask ile kavramsal bir biçimde ilişkilendirilebilecek, bir bakıma maskın eleştirel yorumu için model olarak önerilebilecek yakın alanlara ve kavramlarına bakılacaktır. Bu anlayışla, maskın aynı ilişkisel ağ içinde örüldüğü ironi, metafor ve *doppelgänger* kavramları iş başına çağrılacaktır. İroninin bir söz maskesi olması, metaforun iki yan yana gelmez katmanı birlikte ören kuruluş ilkesi ve nihayet *döppelganger*'ın ilişkiselliği kendi ontolojisine doğru çeken kurulumu ile birlikte düşünüldüğünde maskenin kavramsal alanı, içinde düşünce varyasyonları geliştirmeyi sağlayacak kadar ferahlayacaktır. Eğer bir mask varsa, her zaman bir yüz de vardır. Geçici bir süre için gizlenmiştir yüz, her defasında görünür mask'a bakmak, saklanmış yüzü görme isteğini de yanında sürükleyecektir. Yani bir bakıma varlık-yokluk diyalektiğine gerilidir her mask. Oyuncu geleneksel bir biçimde rolünün içine girmediğinde, rol maskını görünür kılar; rolün ardına geçerek bir bakıma bütün bir rolü kendi maskı haline getirdiğinde, seyir yerinde ardında gizleneni görme isteği artar. Tiyatro sahnesi oyuncunun gizlendiği bir yerdir. Böyle bakıldığında sahnenin tamamı bir mask olarak da düşünülebilir. O sahnede oyuncunun zaten pek çok maskı vardır; örneğin Platon'dan öğrendiğimiz kadarıyla çok eski bir anlatı tutumu olarak ses taklidi bir bakıma bir ses maskıdır; tersten işleyen dublaj gibi. Kukla en çok bu insan sesinden dublajı ile düşünüldüğünde bir tür mask gibi kavranabilecek durumdadır ve bütün bu yaklaşımlardaki vurgu aslında imkânsız bir kimlik ve öznelik birliğinedir. Dublaja ilişkin derin bir tedirginlik yaşayan Artaud ile başlayarak, oyuncunun ses maskesi üzerine de düşünecek bu bildiri, düşünce alanını bir zamanlar Kleist'ın ve Craig'in kukla üzerine söyledikleri ile beslemeyi hedefliyor.

Mask and Relationalism, Voice Mask and Puppet as the Mask of the Actor

The mask might be associated with concepts like irony, metaphor and *doppelgänger* in order to create a critical reading of it. Within this approach the irony as a word mask, metaphor with its grounding principle of weaving two different layers together and the *doppelgänger* with its relationalism immanent to its ontology would enlarge the thinking space of the mask. If there is a masque, then there is a face. The face has been hidden from the sight only temporally, for every instance we look to a mask, an urge to see the hidden face behind it emerges. This means that any mask is strained on the dialectics of absence and presence. The actor makes her/his role visible as a mask when s/he chooses not to lose herself within the role as tradition suggests and this causes to a stepping back from the role. This step is accompanied by a mirroring stepping back in the audience, where the spectator wants to jump over the role and tries to see the hidden actor/face behind. Theatre stage is a place to hide for the actor. The whole stage can be thought as a gigantic masque. In fact the actor makes use of many masks, one of which can be thought as a voice mask; a dubbing process but this time operating reverse just to emphasize the impossible harmony or unity. The puppet might be considered as a mask before an actor. But their togetherness emphasizes a dismemberment of subjectivity. Beginning with Artaud who feels a great discomfort about dubbing, this paper plans to borrow ideas from Kleist and Craig on the subject of the puppet.

Şamil Yılmaz
Ankara Üniversitesi

Maskenin Çifte İması

Grotowski ve Artaud'nun yazılarında maske iki bağlamda kullanılır. Metaforik bağlam maskeyi toplumsal yozlaşmanın bir göstergesi olarak okur ve olumsuz çağrışımlarla yüklüdür. Pratiğin bağlamı ise bir öz fikrini yüzeyinde dondurduğu için maskeyi onaylar. Her iki isim de toplumsal maskelerin çıkarıldığı sahici ve kökensel bir tiyatro deneyiminin imkânını araştırmaktadır. Hedef insanın özüne, tiyatro aracılığıyla özsel bir insan tanımına ulaşmaktır. Bu noktada süreç, maske aracılığıyla, teatrallik, mevcudiyet, öz, sahicilik gibi kavramların tiyatro içinde yeniden düşünülmesine imkân verir. Maske, insan varlığının ve tiyatronun farklı uçlarını anlamak için kavramsal bir araçtır.

The Double-Entendre of the Mask

In the writings of Grotowski and Artaud, the concept of mask is used in two contexts. Metaphorical context considers "mask" as a sign of social corruption and it is loaded with negative associations. The context of practice approves mask as it fixes the idea of essence on the surface. Both practitioner-theorists search for the means of the genuine and primordial theatre experience free from social masks. The aim is to reach the essence of human being and by means of the theatre to reach an essential human definition. In this phase, the process allows reconsideration of the concepts of theatricality, presence, essence and genuineness within theatre through mask. The mask is a conceptual mean to conceive human existence and the diverse edges of the theatre.

Doç. Dr. Kerem Karaboğa
İstanbul Üniversitesi

Copeau'dan Terzopoulos'a Oyuncu ve Maske

Oyunculukta maske unsurunun 20. yüzyıl başlangıcında yeniden keşfedilmesi büyük oranda sanatı soyutlama olarak ele alan anlayışın uzantısıydı. Gerçeğin benzetmeci bir anlayışla yansıtılmasının karşısında yüzeydeki görünür gerçeğin ardındakine ulaşmak esas alınıyordu. Maske, gündelik gerçeklikle girdiği keskin çatışma içinde, oyuncunun zihinsel, fiziksel ve duyusal alışkanlıklarının kırılmasında ve oyunculuğa özgü potansiyel anlatım olanaklarının araştırılmasında güçlü bir araç rolü üstlenmekteydi. Bu konuşmada, maske aracılığıyla girişilen söz konusu arayışta karşımıza çıkan belli başlı dört deneyim üzerinde durulmaktadır: Jacques Copeau ve "ifadesiz-tarafsız maske" *(neutral mask)*, Vsevolod Meyerhold ve "sosyal maske" *(sociol mask)*, Jerzy Grotowski ve "öz-dışavurumsal maske" *(self-expressive mask)*, Theodoros Terzopoulos ve "ilksel maske" *(primordial mask)*. Copeau'nun ifadesiz-tarafsız maskesi oyuncunun elinden kendi doğal yüzünü ve sesini alarak onu bedeninin ifade olanaklarını keşfetmeye kışkırtır. Maskeyle bütünleşme ve hareket alışkanlıklarının dönüştürülmesi olmaksızın yürütülecek her çaba boşa çıkacaktır. Meyerhold maskeyi karşıtların çatışmasını ve birbiriyle yer değiştirebilirliğini görünürleştirmek için kullanır. *commedia dell'arte* ya da Kabuki maskelerinin çağdaş sosyal eşdeğerini bulgulamaya çağrılan oyuncu kendi bedensel enstrümanına hâkimiyetini en yüksek seviyede geliştirmeye uğraşmalı ve gerçek ya da doğal olgulara karşı diyalektik bir bakış açısı geliştirebilmelidir. Grotowski, oyuncusundan toplumsal maskesini (*persona*'sını) sıyırıp atarak sahneye çıkmasını ister. *Persona*'dan soyunmanın biçimsel ifadesi yine bir maske olacaktır kuşkusuz, ancak bu sefer, oyuncunun derinde sakladığı gerçeklik yoluyla yapılanmıştır ve ekspresyonistler ile Artaud'nun bir zamanlar araştırdığı içten ışımanın bedensel tezahürüne sahiptir. Terzopoulos ise, araştırmasında ne sosyal ne de bireysel olana değil, bir olgu olarak maskeyi meydana çıkaran en başlangıçtaki insani hakikate yönelir, Dionysos-Apollon birlikteliğine. Beden ilkel ve arketipsel olana yönlendirilir ve bu temas sağlandıktan sonra ise çevresine ve sözcüklere onun hâkimiyeti içinden yanıt oluşturur. Dolayısıyla, ortaya çıkan bedensel ifade, trajik maskenin etkisini ve niteliğini taşır. Maskeyle farklı yönlerden hesaplaşan dört deneyimin ortaklaştığı nokta, oyuncuyu gündelik dışı davranışa ve algılayışa yöneltmeleridir. Maske insani sınırlarımızı aşmamızı sağlar ve her seferinde, bizi varoluşumuzun gizemlerini çözmeye kışkırtır. Onu oyuncu için cezbedici kılan da budur.

Performer and Mask from Copeau to Terzopoulos

The re-discovery of the mask in acting at the beginning of the 20th century was mainly the offset of the approach that takes art as abstraction. It aimed to reach beyond the reality on the surface as opposed to reflecting reality in simile. The mask was a powerful tool in breaking the mental, physical, and sensational habits of the performer in his sharp conflict with the daily reality and in searching for potential expressive means exclusive to acting. This talk focuses on the four main types of experience that we encounter in the search through the mask: Jacques Copeau and the "neutral mask", Vsevolod Meyerhold and the "social mask", Jerzy Grotowski and the "self-expressive mask", Theodoros Terzopoulos and the "primordial mask". Copeau's neutral mask deprives the performer off his natural face and voice, provoking him to discover the expressive possibilities of his body. Any effort excluding the integration with the mask and the transformation of the gestural habits will be wasted. Meyerhold uses the mask to illuminate the conflict of the opposites and their reciprocality. The performer is challenged to discover the modern social equivalents of the *commedia dell'arte* or Kabuki masks and he has to endeavour to improve his command of his own bodily instrument and in the process develop a dialectic point of view for real or natural facts. Grotowski demands the performer to take off his social mask (his *persona*) when going on stage. The formal expression of taking off the persona will of course be another mask, but this time it is formed through the reality kept deep inside by the performer and it has the bodily appearing of that

inner glitter once inquired by the expressionists and Artaud. Terzopoulos heads for neither the social nor the individual but for the humanly reality of it all, which has originally created the mask as a fact - the association of Dionysus and Apollon. The body is turned towards the primitive and the archetype and once the connection is established it forms the answers to its environment and the words from within its dominance. Thus, the bodily expression bears the effect and characteristics of the tragic mask. The common denominator of these four experiences that settle with the mask from different angles is that they direct the performer to behaving and perceiving outside the daily norms. The mask helps us to pass over our humanly borders and each and every time provokes us to solve the mysteries of our existence. And that is what makes it so charming for the performer.

IV. OTURUM SESSION IV
Moderatör Moderator **Doç. Dr. Nilgün Tutal**

Yard. Doç. Dr. Özlem Belkıs

Dokuz Eylül Üniversitesi

Modern Maskesinin Altındaki Muhafazakârlık:
Oyun Metinlerimizde Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları Nasıl Üretiliyor?

Tiyatromuz ilk adımlarını batılılaşmanın bir aracı ve öğreti alanı olarak attı. Dramatik tiyatro, Tanzimat döneminde, batılı yaşam biçiminin çarpık uygulamalarını ve gelenekten gelen köhnelikleri eleştirmeyi amaçlıyordu. Cumhuriyet döneminde de benzer bir yol izledi. Modern ve batılı bir yaşam biçiminin belirtisi olarak tiyatro batı yanlısı devlet adamları tarafından desteklendi. Fakat elbette modern görünüşün altında azımsanmayacak bir muhafazakârlık vardı. Modernlik iddiası gerçek yüzünü toplumsal cinsiyet rollerine bakışta, kadına karşı tavrında gösterir. 'Herkes için eşitlik' düşüncesinin samimiyeti, metinlerde sınanır. Kadının konumu, olumlanan ve olumlanmayan temsil biçimleri, modernliğin ne kadar samimi algılandığının kanıtıdır. Bu çalışma, tiyatroyu batılılaşmanın, modernleşmenin bir uzantısı olarak gören bakışın, muhafazakâr yanlarını vurgulamayı amaçlamaktadır. Oyunlardaki kadın karakterler ve toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını örneklerle incelemek, bugünkü tiyatral ve ideolojik duruşumuzu da irdelemeye zemin hazırlıyor. Feminizm ve toplumsal cinsiyet başlıkları son yıllarda popüler bir çalışma alanı oldu, fakat kendini tekrar döngüsüne de girdi. Bu tekrara düşmeden soruları farklı kalıplarla sormak, maskeleri kaldırarak meseleleri yeniden tartışmak önemlidir.

The Conservatism under the Mask of Modernity...
How Gender Stereotypes Are Produced in our Dramas?

Our national theatre had taken its first steps as a doctrine space and an instrument of westernization. Aristotelian drama in *Tanzimat* period aimed to criticize about western lifestyle which lived skew and also existing oldness of past. At the republic period it had followed the similar example as well. The theatre was a symbol of modern and western lifestyle which is supported by statesmen who advocate of westernization. But in fact there was conservatism under this modern appearance. The claim of modernity shows its real face in its viewpoints for the gender roles and attitude towards women. The intimacy of the idea of 'equality for all' is tested by drama texts. Women's location in social life and her representation forms is the evidence of how sincere perceived modernity. This study aimed show aspects of conservatism in the theatre which is claimed as an extension of westernization and modernization to examine the women characters and gender stereotypes in our national dram texts also gives chance to examine the groundwork for to research our theatrical and ideological way. In recent years feminism and the gender studies have became very popular workspace, but also is in a vicious circle. Now the important things are asking these questions in different pattern and re-discussing issue by removing masks.

Yard. Doç. Dr. Arpine Mızıkyan-Akıçıcı
İstanbul Üniversitesi

***Cloud Nine*: Gerçek Cinsel ve Toplumsal Kimliği Gizleyen Maskeler**

Caryl Churchill'in ilk kez 1979 tarihinde sahneye konan ve birinci perdesi Afrika'daki bir İngiliz sömürgesinde, ikinci perdesi ise 1979 yılında Londra'da bir parkta geçen iki perdelik oyunu *Cloud Nine*, cinsellik ve sömürgecilik baskısı arasındaki yakın ilişkiyi ele almaktadır. Bu durum, oyunda karakterlerin sahip oldukları cinselliklerinin ve toplumsal cinsiyetlerinin karşı cins tarafından (erkekler kadınlar, kadınlar ise erkekler tarafından) oynanması ile seyirciye/okuyucuya sunulmaktadır. Oyundaki karakterler, sadece ve sadece gizlilik içinde yüz yüze gelebildikleri ve içlerinde baskı altına aldıkları gerçek duygularını, takmak zorunda oldukları "maskeler" ardına gizlemek zorundadırlar. Aksi taktirde, olduklarından farklı bir karaktere bürünürler. Bu bastırılmış duygular, şüphesiz kısıtlayıcı toplumsal gelenek ve göreneklerin bir sonucudur. Örneğin, sömürgeci zihniyetin, ataerkil ve baskıcı düzenin bir temsilcisi olan Clive, diğer karakterler gibi, yüzüne bir maske takıp, gerçek toplumsal cinsiyetini gizlemektedir. Bu aslında, Viktorya Dönemi İngiltere'sinin sözde hiyerarşik düzeninin ardında yatan kaosun bir imgelemidir. Bu çalışmada, Caryl Churchill'ın *Cloud Nine* adlı oyununda, kadın ve erkek karakterlerin, cinselliklerini ve toplumsal cinsiyetlerini maskeler ardına saklayıp, gerçekte sahip oldukları kimliklerden farklı görünmek zorunda oldukları incelenecek ve oyun yazarının bu durumu, cinsel baskı, cinsel rol şartlanmaları ve sömürgecilik gibi birtakım önemli kavramları ortaya çıkarmak için kullandığı irdelenecektir.

***Cloud Nine*: Masks to Veil Gender and Sexual Identities**

Caryl Churchill's two-act play *Cloud Nine*, which was first performed in 1979 by the Joint Stock Theatre Group, highlights the analogy between sexual and colonial oppression by utilizing cross-gender and cross-racial casting. Many of the characters are played by opposite-sex actors and some have non-traditional sexual identities, which, in the second act are freely demonstrated in an atmosphere marked by less male domination and more energy stemming from women and homosexuals. The play revolves around the repressed personal desires within the characters that are hidden behind the "external masks" that they are forced to wear. In order for the characters to perform with their true feelings, they have to do so in secret, otherwise they are obliged to keep up appearances, which is the outcome of restrictive social conventions epitomized by Clive, the British colonial administrator. Clive, like the other characters in the play, has to produce a persona, or public face, in order to "save face", which is evocative of the chaos lurking beneath the surface of Victorian England's hierarchical social order. To impose his ideals on his family members as well as the natives, he has to employ a variety of measures under a series of masks that help to cover his real identity. In the light of the arguments mentioned above, this paper aims to illustrate the difficulty of self-representation for the characters, male or female, who are compelled to wear masks in order to hide their repressed personal desires. This situation allows Churchill to unveil some major issues such as sexual repression, sexual role conditioning and the hidden discourses in relation to colonialism and race.

Doç. Dr. Fakiye Özsoysal
İstanbul Üniversitesi

Ataerkil Söylemlerin Maskesini Düşüren Feminist Oyunlarımız ve İstanbul'da Feminist Tiyatrolar

Ülkemizde feminist tiyatro çalışmaları 1980 sonrasında küçük oluşumlar olarak görülmekte 1990'lı yıllarda hareketlenmekte, ilk profesyonel feminist tiyatro ise 2000 yılında kurulmaktadır. İstanbul'daki feminist tiyatrolar ve feminist yazarlardan söz etmek istendiğinde bir ayırımdan da söz etmek gerekir: Kadın tiyatroları ve kadın oyunları; feminist tiyatrolar ve feminist oyunlar. Bu kavramsal tanımlamalar aslında tiyatro gruplarının farklı feminizm anlayışları ve farklı tiyatro pratiklerini de anlatmaktadır. Kendini doğrudan feminist tiyatro grubu olarak tanımlayıp bu yönde 12 yıldır devam eden üretimler yapan tek bir feminist tiyatro grubu vardır: Tiyatro Boyalı Kuş. Kendini feminist yazar olarak tanımlayıp 12 yıldır feminist oyunlar yazan da tek bir feminist yazarımız vardır: Zeynep Kaçar. Tiyatro alanında feminist üretim yapan bu feminist tiyatrocular Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nün ilk mezunlarındandır. İstanbul'daki diğer tiyatro grupları ve yazarlar kendilerini "kadın tiyatroları", yazarlar da oyunlarını "kadın oyunları" olarak tanımlamaktadırlar. Bu ayrımın neden yapıldığı ve İstanbul'daki feminist tiyatroların neleri sorguladığı, nasıl sorguladığı, ataerkil söylemlerin maskesini düşürme ve onları yapısöküme uğratma biçimlerinin neler olduğu ve izleyiciyle ilişkileri bu bildirinin konusunu oluşturmaktadır.

Turkish Feminist Plays, Questioning and Unmasking the Patriarchal Discourse; and Feminist Theatre Groups in Istanbul

In Turkey, feminist theatre practice starts with small steps after 1980, in the middle of 1990's women's theatre starts and in the year 2000 the first and very feminist theatre gorup is established. To mention about the feminist theatres and playwrights in Istanbul means to mention about the division between the theatre groups that describe themselves as "Women's Theatre" and their plays as "Women's plays" and the others that make the description as "feminist theatre" and as "feminist plays". This division of notions also reflects their different understandings of feminism and their different feminist theatre practice. From this point of view In Istanbul (and also in Turkey), there is only one feminist theatre group: Tiyatro Boyalı Kuş, that has carried on their feminist theatre practice since 2000 and there is only one feminist playwright, Zeynep Kaçar, who has been writing feminist plays since 2000. These feminist theatre people are among the first graduates of Theatre Criticism and Dramaturgy Department. The reason of this division (women's theatre and feminist theatre), what the feminist theatre practice is questioning, how it is questioning the patriarchal discourse, how it is deconstructing and unmasking the patriarchal discourse, how they establish audience-stage dialogue in Istanbul stages are the themes of this paper.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü ve
İstanbul Üniversitesi Haldun Taner Tiyatro Uygulama ve Araştırma Merkezi
"Uluslararası Disiplinlerarası Tiyatro Buluşması: Maske"nin
gerçekleştirilmesine destek sağlayan
kişi ve kuruluşlara teşekkür eder.

İstanbul University Theatre Criticism and Dramaturgy Department and
İstanbul University Haldun Taner Theatre Research Centre
would like to thank the following persons and companies
for their contribution towards the realisation of the
"International Interdisciplinary Theatre Meeting: Mask".

TT FİLM

CÜNEYT YILMAZ

KIRMAZ
ORMAN ÜRÜNLERİ ve İNŞAAT SAN. TİC. LTD. ŞTİ.

KAHVE DÜNYASI

OFÇAY

ÖMER ERBAŞ

COŞAR İNŞAAT
YAPI MALZEMELERİ

SEVGİ FOTOĞRAF

SİNEM KILIÇ

MUSTAFA ÇİFÇİ

NİKO KALAMARİS

KÜNYE
COLOPHON

Operasyon Yöneticisi
Operation Manager
Buse Çifçi

Operasyon Yönetici Yardımcısı
Assistant Operation Manager
Melissa Finfinis
Uğur Çevlik

Medya İlişkileri
Media Relations
Başar Uğur
Uğur Çevlik
Neslihan Bediroğlu

Prodüksiyon
Production
Taygun Aydın
Hüseyin Başaran
Sercan Bozkaya
Burcu Algül

Konuk Ağırlama
Hospitality
Melissa Finfinis
Ceylan Demirtaş

Akreditasyon
Accreditation
Ebru Pektaş
Melikşah Ümet

Yardımcılar
Assistants
Ayça Öztürk
Tutku Uğur
Serhan Akkoyun
Kübra Özçevik
Cihan Durmuş

Arşiv
Archives
Nursel Duru

Arşiv Fotoğrafları
Archive Photos
Lioudmila Gündoğdu
Neslihan Bediroğlu
Ceylan Demirtaş

ÖZET KİTABI
BOOK OF PROCEEDINGS

Editör
Editor
Evren Barın Egrik

Editör Yardımcısı
Editorial Assistant
Tuğba Türkan Azizağaoğlu

Tasarım
Design
Aykut Şengözer

Çeviri
Translation
Ayşe Emek