



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

POSTKOLONYAL TİYATRODA GÖÇMENLER: ASIF KHAN'IN
WILLKOMMEN* VE SHARMILA CHAUHAN'IN *NOTHING TO
***DECLARE* OYUNLARINDA IRK, AİDİYET VE ÖTEKİLİK**

Alina BOYDAK AŞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Önder ÇAKIRTAŞ

Bingöl – 2026

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

POSTKOLONYAL TİYATRODA GÖÇMENLER: ASIF KHAN’IN
WILLKOMMEN* VE SHARMILA CHAUHAN’IN *NOTHING TO
***DECLARE* OYUNLARINDA IRK, AİDİYET VE ÖTEKİLİK**

Alina BOYDAK AŞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Önder ÇAKIRTAŞ

Bingöl - 2026

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ	I
TEZ KABUL VE ONAY	II
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
1. GİRİŞ	1
1.1. Postkolonyal Kuramın Tanımı ve Tiyatro Çalışmalarına Etkisi	4
1.2. Britiz Tiyatrosunda Göçmen Temsilinin Tarihçesi.....	7
1.3. Kavramsal Çerçeve: Terminoloji, Kuram ve Edebiyattaki Konumu	11
2. ASIF KHAN’IN <i>WILLKOMMEN</i> OYUNUNDA GÖÇMEN KİMLİĞİ	15
2.1. Yazarın Portresi: Asif Khan ve Kültürlerarası Anlatının İnşası.....	15
2.2. <i>Willkommen</i> : Göçmen Odysseia’sının Epizodik Kurgusu ve Çocuk Bakışı	17
2.3. Karakterlerin Postkolonyal Analizi	20
2.3.1. Ammar: Travmanın Tanığı ve “Bakış”ın Politikası.....	21
2.3.2. Baba: Otoritenin Çöküşü, Hukuksal Dışlanma ve “Eksik Erkeklik”	31
2.3.3. Anne: Sessizliğin Yüğü ve Belirsizliğin İtirafı	41
2.4. Yan Karakterler: Kolektif Travma ve Toplumsal Yüzleşme	45
2.4.1. Rüya Sesleri: “Fare” Metaforu ve İçselleştirilmiş Irkçılık.....	45
2.4.2. Kamp ve Biyopolitik Denetim: Megafonlu Adam ve Sivil İtiraz	47
2.4.3. Kamusal Alanda Dışlama: İstasyon Sahnesinde Öfke, Utanç ve Yabancı Figürü	49
2.4.4. Houda: Tamamlanmamış Yolculuk ve Yasın Siyaseti	50
2.5. Bölüm Sonucu: “Sınır”ın Ontolojisi ve Eksik Kalan “Hoş Geldiniz”	52

3. SHARMILA CHAUHAN'IN <i>NOTHING TO DECLARE</i> OYUNUNDA GÖÇMEN KİMLİĞİ.....	54
3.1. Yazarın Portresi: Sharmila Chauhan ve “Çifte Göçmen” Kimliği	54
3.2. <i>Nothing to Declare</i> : Oyunun Yapısı, Sınır Mekânı ve Beyanın İronisi.....	56
3.3. Beyaz Maskeler ve Egemen Bakışın Temsili: Baş Göçmenlik Memuru	58
3.4. Bilezikler: Kadın Hafızası, Göç ve Kültürel Süreklilik	66
3.5. Künyeler: Savaş, Kayıt ve Kuşaklar Arası Hafıza	72
3.6. Hegemonik Erkeklik ve Şiddetin Döngüsellliği: Oyundan Savaşa.....	77
3.7. Bölüm Sonucu: Sınırların Silinmesi ve Melez Kimliğin İnşası	81
4. SONUÇ.....	83
KAYNAKÇA.....	87
ÖZGEÇMİŞ.....	92

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “Göçmen Kimliklerinin Postkolonyal Sahne Temsili: Asif Khan’ın *Willkommen* ve Sharmila Chauhan’ın *Nothing to Declare* Oyunlarında Irk, Aidiyet ve Ötekilik İnşası” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etik ilkelere ve akademik kurallara özenle uyduğumu; tez içinde yer alan tüm bilgi, değerlendirme ve yorumları bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi; bu çalışmada doğrudan ya da dolaylı olarak yararlandığım tüm kaynaklara uygun biçimde atıf yaptığımı ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

Aksi belirtilmedikçe, bu çalışmada İngilizce kaynaklardan aktarılan ifadelerin Türkçe çevirileri tarafımdan yapılmıştır.

Alina BOYDAK AŞAN

İmza

Tarih: 03 / 08 / 2026

TEZ KABUL VE ONAY

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Alina Boydak Aşan tarafından hazırlanan Postkolonyal Tiyatroda Göçmenler: Asif Khan'ın *Willkommen* ve Sharmila Chauhan'ın *Nothing to Declare* Oyunlarında Irk, Aidiyet ve Ötekilik başlıklı bu çalışma, 03/08/2026 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Baysal

İmza: 

Danışman : Doç Dr. Önder Çakırtaş

İmza: 

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Sevcan Işık

İmza: 

ONAY

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 03/08/2026 tarih ve sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Doç. Dr. EMRAH AKYÜZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tez, Asif Khan'ın *Willkommen* ve Sharmila Chauhan'ın *Nothing to Declare* adlı oyunlarında göçmen kimliğinin postkolonyal bağlamda nasıl temsil edildiğini incelemek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışma sürecinde göç, aidiyet, ötekilik, hafıza ve kimlik kavramları çağdaş Britiz tiyatrosu çerçevesinde ele alınmıştır.

Tez çalışmamın her aşamasında bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren, akademik desteğini esirgemeyen çok değerli danışman hocam Doç. Dr. Önder ÇAKIRTAŞ'a içten teşekkürlerimi sunarım. Çalışmanın şekillenmesinde ve geliştirilmesinde sunduğu katkılar benim için son derece kıymetli olmuştur.

Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım Bingöl Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'ndaki değerli hocalarıma teşekkür ederim.

Son olarak, eğitim hayatım boyunca bana güvenen, sabır gösteren ve desteklerini her zaman hissettiren biricik anneme, varlığına her gün şükrettiğim babama ve tüm stresimi göğsünde yumuşatan eşime içtenlikle teşekkür ederim.

Alina BOYDAK AŞAN

İmza

Tarih: 03 / 08 / 2026

ÖZET

Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Özeti

Tezin Başlığı : Postkolonyal Tiyatroda Göçmenler: Asif Khan'ın <i>Willkommen</i> ve Sharmila Chauhan'ın <i>Nothing To Declare</i> Oyunlarında Irk, Aidiyet ve Ötekilik
Tezin Yazarı : Alina Boydak Aşan
Danışman : Doç. Dr. Önder Çakırtaş
Anabilim Dalı: İngiliz Dili ve Edebiyatı
Kabul Tarihi : 03.08.2026
Sayfa Sayısı : V (ön kısım) + 93 (tez)
Bu tez, Asif Khan'ın <i>Willkommen</i> ve Sharmila Chauhan'ın <i>Nothing to Declare</i> adlı oyunlarında göçmen kimliğinin çağdaş İngiliz tiyatrosunda nasıl temsil edildiğini inceler. Çalışmanın odağında, göçün bu oyunlarda yer değiştirme deneyiminin ötesine geçerek savaş, sınır, dil, aile hafızası, sömürge mirası ve aidiyet arayışıyla birlikte kurulması yer alır. <i>Willkommen</i>, savaş nedeniyle ülkesinden ayrılan Ammar'ın çocuk bakışı üzerinden mültecilik deneyimini ele alır; deniz, sınır, kalabalık ve “hoş geldiniz” söylemi aracılığıyla güvenlik ve kabul edilme duygusunun kırılmasını gösterir. <i>Nothing to Declare</i> ise, önce Hindistan'dan Uganda'ya, ardından Uganda'dan Britanya'ya göç eden bir ailenin kimlik, aidiyet, asimilasyon ve hafıza deneyimlerine odaklanır. Oyunda bilezikler ve künyeler, aile içinde aktarılan hatıraları ve imparatorluk geçmişinin izlerini taşıyan nesneler olarak öne çıkar. Çalışmanın kuramsal çerçevesini postkolonyal kuram, diaspora çalışmaları ve kültürel kimlik tartışmaları oluşturur. Bu doğrultuda melezlik, taklit, ötekilik, aidiyet, temsil ve hafıza kavramlarından yararlanılır. Göçmen kimliklerinin sahnede nasıl temsil edildiğini incelemek amacıyla eleştirel söylem analizinden yararlanılmış; karakterler, mekânlar, nesneler ve dil kullanımı postkolonyal bir perspektifle analiz edilmiştir. İnceleme, her iki oyunda da göçmenliğin yalnızca mağduriyet ya da uyum anlatısı olarak kurulmadığını; kayıp, direnç, hafıza ve yeni aidiyet biçimleriyle birlikte sahnelendiğini ortaya koyar.
Anahtar Kelimeler: Postkolonyalizm, göçmen kimliği, Britizlik, aidiyet, çağdaş Britiz tiyatrosu

ABSTRACT

Bingol University Institute of Social Sciences Abstract of Master Thesis

Title of the Thesis: Migrants in Postcolonial Theatre: Race, Belonging, And Otherness in Asif Khan's <i>Willkommen</i> and Sharmila Chauhan's <i>Nothing To Declare</i>	
Author	: Alina Boydak Aşan
Supervisor	: Assoc. Prof. Dr. Önder Çakırtaş
Department	: English Language and Literature
Date	: 3 August 2026
This thesis examines the representation of migrant identity in contemporary British theatre through Asif Khan's <i>Willkommen</i> and Sharmila Chauhan's <i>Nothing to Declare</i>. The study considers migration not only as an experience of displacement but also as a process shaped by war, borders, language, family memory, colonial legacies, and the search for belonging. <i>Willkommen</i> addresses Ammar's experience of uncertainty from a child's perspective after he is forced to leave his country because of war. Through recurring images of the sea, borders, crowds, and the discourse of "welcome," the play reveals the fragility of the sense of safety and acceptance. <i>Nothing to Declare</i> focuses on the experiences of identity, belonging, assimilation, and memory within a family that first migrates from India to Uganda and subsequently from Uganda to Britain. In the play, suitcases and dog tags emerge as objects that carry intergenerational memories and traces of Britain's imperial past. The theoretical framework of the study draws on postcolonial theory, diaspora studies, and debates on cultural identity. Accordingly, the analysis employs the concepts of cultural mimicry, otherness, belonging, representation, and memory. Critical discourse analysis is used to examine how migrant identities are represented on stage, while the characters, spaces, objects, and use of language are analysed from a postcolonial perspective. The study demonstrates that migration is not constructed in either play solely as a narrative of victimhood or assimilation; rather, it is staged through loss, resistance, memory, and the formation of new modes of belonging.	
Keywords: Postcolonialism, migrant identity, Britishness, belonging, otherness, contemporary British theatre	

1. GİRİŞ

Günümüz tiyatrosunda göç, kimlik, aidiyet ve ötekileştirme gibi temalar giderek daha görünür hale gelmiştir.¹ Özellikle Britanya sahnesinde, farklı kültürel kimlikler ve göç deneyimleri daha sık ele alınmaktadır. Bu durum, göç olgusunun yalnızca politik değil, aynı zamanda kültürel bir mesele olarak da tartışılmasına zemin hazırlar. Brexit süreciyle birlikte göç, Britanya’da yalnızca siyasal bir tartışma başlığı olmaktan çıkmış; yabancı düşmanlığı (xenophobia)², sınır politikaları ve ulusal aidiyet tartışmalarıyla daha sert biçimde iç içe geçmiştir. Yaşanan olaylar göçmenlerin gündelik hayatta karşılaştıkları zorlukları ve aidiyet sorunlarını daha açık biçimde ortaya koyar. Bu politik atmosfer, tiyatro metinlerinde göçmen figürünün nasıl temsil edildiği sorusunu da önemli hâle getirir. Bu tez, bu sorudan hareketle çağdaş Britiz³ tiyatrosundan Asif Khan’ın *Willkommen* (2019) ve Sharmila Chauhan’ın *Nothing to Declare* (2019) adlı oyunlarını inceler. Her iki oyun da Fin Kennedy editörlüğünde yayımlanan *Migration Plays* (2019) kitabında yer alır. Kitap, genç izleyicilere yönelik bir proje kapsamında üretilmiştir. *Willkommen*, savaş ve baskıdan kaçan bir ailenin Avrupa’ya uzanan yolculuğunu çocuk bakışıyla anlatır. *Nothing to Declare*, göçü iki farklı tarihsel dönemde deneyimlemiş bir ailenin asimilasyon, hafıza ve Britizlik tartışmalarıyla kurduğu ilişkiyi ele alır. Amaç, bu iki oyunda göçmen kimliğinin postkolonyal bağlamda nasıl temsil edildiğini ve sahnede nasıl görünür kılındığını ortaya koymaktır. Böylece çağdaş Britiz tiyatrosunda göç deneyimlerinin temsiline dair daha derinlikli bir okuma geliştirilmesi hedeflenir. Çalışmanın kuramsal zemini, postkolonyal kuramın temel kavramlarına dayanır. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (1994) adlı çalışmasında geliştirdiği melezlik (hybridity), taklitçilik (mimicry) ve müphemlik (ambivalence)⁴ kavramlarıyla kültürel kimliklerin sabit ve özsel olmadığını, aksine sürekli müzakere edilen süreçler içinde kurulduğunu ileri sürer.

¹Bu tezin hazırlanması sürecinde yalnızca dilsel denetim ve anlatımın iyileştirilmesi amacıyla yapay zekâ destekli araçlardan yararlanılmıştır. Çalışmanın bilimsel içeriği, kuramsal çerçevesi, çözümlemeleri ve ulaşılan sonuçlar tez yazarına aittir. Ayrıca, aksi belirtilmedikçe, İngilizce kaynaklardan aktarılan ifadelerin Türkçe çevirileri tez yazarı tarafından yapılmıştır.

²Yabancıya ya da yabancı olarak görülen gruplara yönelen korku, güvensizlik ve düşmanlığı ifade eder.

³Bu çalışmada, Çakırtaş’ın (2020, ss. 17–18) terminolojik tercihine uygun olarak "British" kavramı "Britiz", "Britishness" kavramı ise "Britizlik" şeklinde kullanılmıştır. Çakırtaş’a göre "İngilizlilik" karşılığı, kavramın Birleşik Krallık bağlamındaki çokkültürlü ve kapsayıcı yapısını tam olarak yansıtmamaktadır.

⁴*Ambivalence* kavramı Türkçe literatürde çoğunlukla “müphemlik” olarak karşılanır. “Ambivalent” ise bağlama göre “müphem”, “ikircikli” ya da “çift yönlü” biçiminde çevrilir.

Bhabha'ya göre kültürel anlamın üretildiği “üçüncü uzam (third space)”, kimliğin sabit bir öz değil, söylemsel olarak kurulan bir yapı olduğunu gösterir (Bhabha, 1994, s. 37).⁵ Bu alan, kültürel anlam ve sembollerin sabit bir öz taşımadığını, aksine yeniden üretilebilir ve dönüştürülebilir olduğunu mümkün kılan söylemsel koşulları oluşturur. Bu çerçevede “üçüncü uzam”, farklı kültürel sistemlerin karşılaşmasıyla ortaya çıkan bir ara konumu ifade eder. Bhabha'nın “aradalık (in-between)” olarak tanımladığı bu alan, kimliğin sabit değil, müzakere içinde şekillenen ve hibrit bir yapı olduğunu ortaya koyar (Bhabha, 1994, s. 38).⁶

Bhabha'nın kuramında taklitçilik (mimicry), sömürge öznesinin sömürgeciyi taklit etmesi sürecinde ortaya çıkan, ancak hiçbir zaman tam bir özdeşlik üretmeyen çelişkili bir temsil biçimini ifade eder.⁷ Nitekim Bhabha, bu durumu “Neredeyse aynı, ama tam olarak değil” ifadesiyle açıklar (Bhabha, 1994, s. 86). Bu nedenle taklitçilik hem benzerlik hem de farklılık içeren ikircikli (ambivalent)⁸ bir yapı sergileyerek sömürgeci söylemi istikrarsızlaştırma potansiyeline sahiptir (Bhabha, 1994, s. 86).

Edward W. Said, Batı'nın Doğu'yu irrasyonel ve geri kalmış bir “öteki” olarak kurduğunu gösterir (Said, 1978, s. 2–3).⁹ Oryantalizm bu anlamda yalnızca bir temsil biçimi değil, aynı zamanda Batı'nın Doğu üzerinde bilgi ve iktidar kurmasını mümkün kılan bir söylem olarak işler. Bu söylem, Doğu ile Batı arasında keskin bir ayrım üretir. Doğu'yu tanımlanması ve denetlenmesi gereken bir nesneye indirger. Böylece ortaya çıkan indirgemeci temsiller, Batı'nın politik ve kültürel üstünlüğünü meşrulaştıran bir çerçeve oluşturur. Oryantalist söylem, doğulu öznelerin Batı merkezli bir bakışla nasıl temsil edildiğini ve ötekileştirildiğini açıklamak için kritik bir kuramsal çerçeve sunar (Said, 1978, s. 2–3).

Frantz Fanon, *Siyah Deri, Beyaz Maskeler (Black Skin, White Masks)* sömürgeciliğin birey üzerindeki psikolojik etkilerini ele alır ve Siyahi öznenin beyaz egemen bir dünyada konumlanırken derin bir kimlik bölünmesi yaşadığını gösterir.

⁵Sabit kimlik kategorilerinin çözüldüğü, farklılıkların müzakere edildiği ve hibrit kimliklerin üretildiği ara alan.

⁶Öznenin iki ya da daha fazla kültürel konum arasında yer aldığı ve aidiyetin belirsizleştiği ara durum.

⁷Taklit yoluyla kurulan, ancak hiçbir zaman tam olmayan ve bu eksiklik üzerinden farklılık üreten temsil biçimi.

⁸Sömürgeci söylemle ilişkinin aynı anda hem uyum hem de direnç, hem benzerlik hem de farklılık içeren çelişkili niteliği.

⁹Egemen öznenin kendini tanımlamak için karşısına yerleştirdiği ve farklılık üzerinden kurduğu özne.

Fanon’a göre Siyahi birey, bu düzende var olabilmek için kendini beyaz normlara göre yeniden kurmaya yönelir; bu da öznenin kendi benliğine yabancılaşmasına ve “beyazlık” üzerinden tanımlanan bir kimlik arayışına sürüklenmesine yol açar (Fanon, 1986, s. 9–14). Nitekim Fanon, Siyahi öznenin “beyaz olmak isteme” arzusunu vurgular ve bunun yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda derin bir psikolojik içselleştirme biçimi olduğunu belirtir (Fanon, 1986, s. 9–10). Bu bağlamda, sömürge öznesinin deneyimi tekil ve bütünlüklü bir kimlikten ziyade, parçalanmış ve çelişkili bir yapı sergiler. Fanon’un ifadesiyle Siyahi birey, “biri kendi topluluğuyla, diğeri beyazlarla olmak üzere iki boyuta sahip” bir varoluş geliştirir (Fanon, 1986, s. 17). Bu ikili yapı, öznenin hem kendine hem de içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı yabancılaşmasına yol açarken, aynı zamanda aidiyet krizini de beraberinde getirir. Dolayısıyla Fanon’un çözümlemeleri, göçmen ya da etnik azınlık karakterlerin maruz kaldıkları ırksal ötekileştirmenin yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda psikolojik düzeyde nasıl işlediğini anlamak açısından önemli bir kuramsal zemin sunar.

Gayatri Chakravorty Spivak (1988), “Madun Konuşabilir mi? (Can the Subaltern Speak?)” adlı makalesinde “madun” (subaltern)¹⁰ kavramı üzerinden, toplumsal ve söylemsel hiyerarşilerin en alt basamağında yer alan öznenin temsil edilme sorununu tartışır. Spivak’a göre mesele yalnızca madunun konuşamaması değildir. Asıl sorun, mevcut temsil yapıları içinde sesinin tanınabilir ve duyulabilir olmamasıdır. “Madun konuşamaz” (The subaltern cannot speak) ifadesi de bu yapısal sınıra işaret eder (Spivak, 1988, s. 308). Spivak ayrıca temsilin iki farklı anlamı arasında bir ayrım yapar: Vertretung, bir grubun ya da öznenin adına konuşmayı ve onu politik olarak temsil etmeyi ifade ederken; Darstellung, öznenin belirli söylemler aracılığıyla nasıl tasvir edildiği ve yeniden sunulduğu anlamına gelir (Spivak, 1988, s. 275–277). Spivak’a göre bu iki temsil biçimi çoğu zaman iç içe geçer. Özellikle entelektüeller, madun adına konuştuklarında (Vertretung), aynı zamanda onu belirli söylemsel çerçeveler içinde yeniden üretir ve tasvir ederler (Darstellung). Böylece madunun kendi sesini doğrudan duyurması yerine, başkaları tarafından tanımlanan ve temsil edilen bir özne konumuna yerleşme riski ortaya çıkar. Bu yaklaşım, incelenen tiyatro metinlerinde göçmen karakterlerin kendi seslerini ne ölçüde ifade edebildiklerini sorgulamayı mümkün kılar. Aynı zamanda bu sesin hangi söylemsel sınırlar içinde

¹⁰Spivak’ın kullanımında, egemen temsil yapıları içinde kendi sesini bağımsız biçimde duyurma ve tanınabilir bir özne olarak temsil edilme imkânından yoksun bırakılan özneyi ifade eder (Spivak, 1988).

temsil edildiği sorusunu da gündeme getirir. Bu tartışma, çağdaş Britanya tiyatrosunda göç, kimlik ve temsil meselelerini anlamak açısından önem taşır.

1.1. Postkolonyal Kuramın Tanımı ve Tiyatro Çalışmalarına Etkisi

Yirminci yüzyıl boyunca Avrupa sömürgeciliği, Afrika, Asya ve Karayipler başta olmak üzere farklı coğrafyalarda çeşitli biçimlerde deneyimlenmiştir. Sömürgeleştirme süreçleri her toplumda aynı koşullarda gerçekleşmemiş olsa da, bu süreçler sömürgeleştirilen toplumların toplumsal, kültürel ve psikolojik yapıları üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Crow ve Banfield (1996, s. 1–3), sömürge deneyimlerinin tarihsel ve toplumsal koşullara göre değişiklik gösterdiğini, ancak bu süreçlerin sömürgeleştirilen toplumlar üzerinde kalıcı toplumsal, kültürel ve psikolojik etkiler bıraktığını belirtmektedir.

Bu bağlamda postkolonyal kuram, sömürgeciliğin kültürel ve toplumsal etkilerini inceleyen eleştirel bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. “Postkolonyal” terimi, sömürgeleştirme sürecinin başlangıcından günümüze kadar emperyal süreçten etkilenen tüm kültürel oluşumları kapsayacak biçimde kullanılmaktadır (Ashcroft, Griffiths ve Tiffin, 2002, s. 2). Bu yaklaşım, sömürgeciliğin etkilerinin siyasal bağımsızlığın kazanılmasıyla sona ermediğini; kültürel üretim, temsil biçimleri ve kimlik oluşumları üzerinde etkisini sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Postkolonyal kuramın sunduğu kavramsal çerçeve, tiyatro ve performans çalışmalarında da önemli bir uygulama alanı bulmaktadır. Küresel emperyalizm, tanınma siyaseti ve çokkültürlülük gibi meselelerin tiyatro aracılığıyla ele alınması, postkolonyal tiyatro çalışmalarının temel ilgi alanları arasında yer almaktadır (Bhatia, 2006, s. 6). Bu bağlamda tiyatro, sömürgecilik deneyimlerinin, kültürel karşılaşmaların ve kimlik mücadelelerinin görünür hâle geldiği bir alan olarak değerlendirilebilir. Postkolonyal eleştiri, kültürel farklılıkları görünür kılmayı ve sömürgeci söylemlerin ürettiği homojenleştirici eğilimleri sorgulamayı amaçlamaktadır (Gilbert ve Tompkins, 2002, s. 4). Bu doğrultuda postkolonyal tiyatro çalışmaları, sömürgeci söylemlerin sahnede nasıl yeniden üretildiğini, dönüştürüldüğünü ve eleştirel biçimde sorgulandığını incelemektedir. Özellikle göç,

aidiyet, dışlanma ve kültürel kimlik gibi meseleler, çağdaş Britanya postkolonyal tiyatrosunda öne çıkan tartışma alanları arasında yer almaktadır.

Postkolonyal tiyatro, tek tip bir estetik anlayışa dayanmak yerine farklı performans gelenekleri ve sahneleme pratiklerinin çoğulluğunu yansıtır. Bu yönüyle postkolonyal performanslar, sömürgeci, ataerkil ve ulusal anlatıları eleştirel biçimde sorgulayarak yerleşik güç ilişkilerini görünür kılmakta ve dönüştürür (Bhatia, 2006, s. 8). Sahnede inşa edilen göçmen kimliklerini ve bu kimliklerin temsil biçimlerini çözümlemek, postkolonyal düşüncenin sunduğu kavramsal araçlara başvurmaya gerekli kılar. Doğu ile Batı arasında kurulan ontolojik ve epistemolojik ayrım, Doğu'nun belirli bir söylem aracılığıyla tanımlandığını ve bu söylem içinde konumlandırıldığını gösterir. Oryantalizm, Doğu'yu betimleyen, sınıflandıran ve yöneten bir bilgi ve iktidar mekanizması olarak işleyerek, onun hakkında hüküm verme yetkisini elinde tutan kurumsal bir yapı niteliği taşır (Said, 1978, s. 3). Bu söylemsel yapı içinde Doğu, çoğu zaman egzotik, irrasyonel ve edilgen bir öteki olarak temsil edilir. Temsilin bu biçimi, Doğu'nun kendi adına konuşabilen bir özne olarak değil, Batı tarafından anlamlandırılması gereken bir nesne olarak kurgulanmasına yol açar. Bu nedenle Doğu, kendi kendini temsil edemeyen ve dolayısıyla temsil edilmesi gereken bir varlık olarak konumlandırılır (Said, 1978, s. 21). Tiyatro sahnesi de tarihsel olarak bu temsil biçimlerinin yeniden üretildiği alanlardan biri olarak işlev görür. Ancak çağdaş göç temalı oyunlar, bu yerleşik temsil kalıplarını sorgulayan ve dönüştüren metinler olarak öne çıkar. Bu oyunlarda göçmen karakterler, yalnızca temsil edilen nesneler olarak değil, kendi deneyimlerini ifade eden öznel olarak sahneye taşınır. Sahne, ötekileştirici söylemlerin yeniden üretildiği bir alan olmanın yanı sıra, bu söylemlerin sorgulanmasına ve alternatif temsil biçimlerinin geliştirilmesine de olanak tanır.

Kimliklerin sabit ve bütünlüklü yapılar olmadığı, aksine karşılaşma ve müzakere süreçleri içinde oluştuğu düşüncesi, postkolonyal analizde belirleyici bir yer tutar. Bu çerçevede kültürel anlamın üretildiği alanın, farklı söylemlerin kesiştiği bir üçüncü mekân olarak işlediği kabul edilir (Bhabha, 1994, s. 37). Bu alan, kimliklerin kesin sınırlar üzerinden tanımlanmasını zorlaştırarak onları sürekli dönüşen ve yeniden kurulan yapılar haline getirir. Bu dönüşüm süreci, özellikle temsil biçimlerinde ortaya çıkan gerilimler üzerinden görünür hale gelir. Egemen kültürle kurulan ilişki, basit bir

uyum ya da reddetme ikiliğine indirgenemez; aksine benzerlik ile farklılık arasında salınan çelişkili bir yapı sergiler. Bu durum, taklitçilik kavramı ile açıklanır ve hiçbir zaman tam bir özdeşlik üretmeyen, “neredeyse aynı ama tam değil” biçiminde işleyen bir temsil mantığına işaret eder (Bhabha, 1994, s. 86). Bu nedenle kimlik, ne tamamen ait olunan bir yere indirgenebilir ne de bütünüyle dışarıda konumlanır; aksine bu iki uç arasında kurulan bir ara konumda şekillenir. İncelenen oyunlardaki karakterlerin hem “içeride” hem “dışarıda” konumlanmaları, bu ara mekânın sahnedeki karşılığını oluşturur. Bu durum, sahnenin kimliklerin yeniden müzakere edildiği ve farklı aidiyet biçimlerinin görünür hâle geldiği bir alan olarak değerlendirilmesine olanak sağlar.

Sömürgeciliğin etkileri yalnızca kültürel düzeyde değil, aynı zamanda bireysel psikoloji üzerinde de derin izler bırakır. Sömürge öznesinin egemen kültür karşısında konumlanma süreci, öznenin kendi benliğiyle kurduğu ilişkiyi dönüştürerek bir yabancılaşma deneyimi üretir. Bu bağlamda dil, yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir alan olarak işlev görür. Bir dili konuşmak, o dilin taşıdığı dünyayı ve değerler sistemini de üstlenmek anlamına gelir (Fanon, 1986, s. 17). Bu süreç, sömürge öznesinin kendini egemen kültürün normları üzerinden yeniden kurmasına yol açar. Yerel kültürün değersizleştirilmesi ve baskın kültürün üstün konumda sunulması, özne üzerinde derin bir aşağılık duygusu üretir ve kimlik oluşumunu parçalı hale getirir (Fanon, 1986, s. 18). Öznenin deneyimi, kendi kültürel kökeni ile egemen kültür arasında bölünmüş bir varoluşa işaret eder. Tiyatro metinlerinde bu gerilim en çok dil, aksan ve ifade biçimleri üzerinden görünür hale gelir. Göçmen karakterlerin dili kullanma biçimi, iletişim işlevinin ötesinde iktidar ilişkileri ve aidiyet meseleleriyle de yakından bağlantılıdır. Bu nedenle dil, tiyatro sahnesinde yalnızca kimliğin kurulduğu değil, aynı zamanda sorgulandığı önemli bir temsil alanı hâline gelir.

Temsil ve konuşma hakkı meselesi, postkolonyal tartışmaların merkezinde yer alır. “Madun” (subaltern) kavramı etrafında geliştirilen yaklaşım, toplumsal ve söylemsel hiyerarşilerin en alt basamağında yer alan öznenin hangi koşullarda temsil edilebildiğini sorgular. Spivak’ın vurguladığı gibi temsil, doğrudan bir ifade biçimi değil, daha çok söylemsel yapılar içinde şekillenen bir süreçtir (Spivak, 1988, s. 279). Sömürge sonrası bağlamda, madun öznenin sesi çoğu zaman dolaylı biçimlerde ortaya çıkar ve çoğunlukla bastırılır. “Madun konuşamaz” ifadesi, mutlak bir sessizlikten

ziyade sesin mevcut temsil mekanizmaları içinde tanınabilir ve meşru bir biçimde dolaşıma girememesine işaret eder (Spivak, 1988, s. 308). Tiyatro sahnesi ses verme iddiası taşısa da temsilin hangi sınırlar içinde gerçekleştiği sorusu açık kalır. Göçmen karakterlerin anlatılarının öznenin deneyimini ne ölçüde yansıttığı ya da izleyici beklentilerine göre yeniden üretildiği burada belirleyici hale gelir.

Çağdaş Britanya tiyatrosunda ulusal kimlik meselesi, yeni yazarlık pratikleriyle yeniden tartışmaya açılır (Middeke vd., 2011, s. xiii). Siyahi ve Asyalı oyun yazarlarının üretimleri, marjinalleştirilmiş deneyimleri sahnenin merkezine taşır. Bu durum, yerleşik anlatı yapılarını da dönüştürür. İncelenen oyunlar bu açıdan yalnızca bireysel göç hikâyeleri olarak okunmaz. Aynı zamanda tarihsel ve söylemsel bir yeniden yazım alanı olarak değerlendirilebilir.

1.2. Britiz Tiyatrosunda Göçmen Temsilinin Tarihçesi

Britiz tiyatrosunda göçmen temsili, sadece demografik değişimlerin sahneye yansımalarıyla açıklanamaz. Aynı zamanda Britanya'nın ulusal kimliğinin nasıl kurulduğunu ve "Britizlik" (Britishness) sınırlarının nasıl tartışmaya açıldığını da gösterir (Çakırtaş, 2020, s. 56).¹¹ İkinci Dünya Savaşı sonrasında hız kazanan kitlesel göç hareketleri, imparatorluk merkezini geri dönülmez biçimde dönüştürmüştür. Bu değişim, tiyatro sahnesine de yansır. Sahne, ortaya çıkan gerilimleri, çatışmaları ve melezleşme süreçlerini görünür kılan başlıca kültürel alanlardan biri haline gelir. Sahne, temsili yeniden üretmenin ötesinde, kimlik, aidiyet ve vatandaşlık gibi kavramların sorgulandığı bir karşılaşma alanı olarak işler. Mülteci ve göçmen tiyatrosu yalnızca bir temsil pratiği değil; misafirperverlik, etik sorumluluklar ve aidiyet meselelerinin tartışmaya açıldığı, aynı zamanda politik müdahale potansiyeli taşıyan bir alan olarak değerlendirilebilir (Jeffers, 2012, s. 14–15). Göçmen figürü zamanla pasif ve sessiz bir konumdan çıkarak, kendi deneyimini ifade eden daha etkin bir özneye doğru dönüşür.

¹¹"Britishness" kavramı Türkçeye çoğunlukla "İngilizlik" olarak çevrilse de bu karşılık kavramın çokkültürlü ve kapsayıcı yapısını tam olarak yansıtmaz. Bu nedenle "Britizlik" terimi tercih edilmiştir.

Göçmen figürünün daha etkin bir özne olarak görünür hale gelmesi çoğu zaman 1948’de Empire Windrush gemisinin Jamaika’dan Tilbury limanına yanaşmasıyla başlayan “Windrush Kuşağı” ile ilişkilendirilir.¹² Yine de ilk dönemde Siyahi ve Asyalı sanatçılar, Britiz tiyatrosunun kurumsal yapısının büyük ölçüde dışında kalmıştır. Bu dönemde Siyahi karakterler, çoğu zaman kendi anlatılarını kuran özneler olarak değil, hâkim kültürel söylem içinde tanımlanan figürler olarak sahneye taşınmıştır. Böylece Siyahi öznenin temsil alanı daralmış; kendi deneyimini ifade eden bir karakter olmaktan çok, başkaları tarafından anlamlandırılan bir konuma yerleştirilmiştir.

Dönemin sınırlı sayıdaki Siyahi oyun yazarları, “temsilin yükü” (burden of representation) altında üretim yapmak zorunda kalır. Her bir karakterin tüm bir topluluğu temsil etmesi yönündeki beklenti, bireysel ifade alanını daraltır. Böylece sanatçı, çoğu zaman kolektif bir kimliğin zorunlu temsilcisi konumuna itilir (Mercer, 1994).¹³

Errol John’un *Moon on a Rainbow Shawl* (1958) gibi öncü oyunları, Karayip göçmen deneyimini içeriden bir bakışla sahneye taşır. Bu metinler temsiliyet krizine erken bir müdahale olarak da görülebilir. Aynı zamanda göçmen öznenin kendi hikâyesini üretme ve yeniden tanımlama çabasının ilk örnekleri arasında yer alır. Buna rağmen erken dönemde göçmen figürü henüz “bizden biri” olarak görülmez. Daha çok farklılığı üzerinden tanımlanan ve hâkim söylem içinde konumlandırılan bir “öteki” olarak kalır. Bu temsil biçimi, farklı olanın basitleştirilerek indirgenmesine dayanan stereotipleştirme süreçleriyle ilişkilidir (Hall, 1997, s. 257–259).

1950’lerin ve 60’ların entegrasyon odaklı yaklaşımı, 1970’ler ve 80’lerde yerini daha radikal ve politik bir örgütlenmeye bırakır. İngiltere’de ırkçılık karşıtı hareketlerin yükseldiği ve göçmen toplulukların devlet kaynaklı ırkçılık pratikleriyle karşı karşıya kaldığı bu süreçte, sömürgecilik deneyimi ve Britanya’da maruz kalınan ortak ırkçılık deneyimleri etrafında şekillenen “politik siyahılık” (political blackness)¹⁴ anlayışı belirginleşir. Bu anlayış, Afrika, Karayip ve Asya kökenli topluluklar arasında ırksal adalet mücadelesi temelinde ortak bir politik kimlik oluşturmayı amaçlamaktadır

¹²“Windrush Kuşağı”, 1948’de Empire Windrush gemisiyle Britanya’ya gelen Karayipli göçmenleri ve sonrasında gerçekleşen benzer göç dalgalarını ifade eder.

¹³ “Temsilin yükü” kavramı, azınlık sanatçıların tüm bir topluluğu temsil etme beklentisiyle karşı karşıya kalmasını ifade eder.

¹⁴ Britanya’da Afrika, Karayip ve Asya kökenli topluluklar arasında ortak ırkçılık ve marjinalleşme deneyimleri temelinde gelişen politik dayanışmayı ifade eder.

(Narayan, 2019, s. 949). Gilroy’a (1987, s. xviii–xix) göre bu gelişme, Britanya’nın sömürge sonrası dönemde imparatorluk kaybına uyum sağlama çabası ve buna eşlik eden ırk, sınıf ve ulusal kimlik tartışmalarıyla yakından ilişkilidir.

Asyalı ve Afrika-Karayip kökenli sanatçılar, ortak bir mücadele zemini etrafında bir araya gelir. Bu süreçte Jatinder Verma öncülüğündeki Tara Arts (1977) ve Yvonne Brewster yönetiminde Talawa Theatre Company (1986) gibi tiyatro toplulukları kurulur. Bu topluluklar sahne üretimiyle sınırlı kalmaz. Temsil politikaları üzerinden hâkim tiyatro yapısına karşı alternatif bir kültürel alan açar. Hanif Kureishi’nin *My Beautiful Laundrette* (1985) gibi metinleri ise göçmen kimliğini yalnızca mağduriyet üzerinden ele almaz. Cinsellik, sınıf ve ekonomik ilişkiler gibi farklı dinamikleri de devreye sokar. Böylece “saf mağdur” imgesi sorgulanır. 1980’ler tiyatrosunda göçmen figürü bu noktada dönüşür. Uyum sağlamaya çalışan pasif bir yabancı olmaktan çıkar ve Britiz toplumunun yapısını sorgulayan, dönüştüren yerleşik bir öteki olarak konumlanır. Siyahi ve Asyalı tiyatronun kurumsallaşma süreci, 1990’lı yıllarda başlayarak 2000’lerin başında belirgin bir dönüşüm gösterir. Bu dönemde, çokkültürlülük politikalarının etkisi ve “suratına tiyatro (in-yer-face)”¹⁵ tiyatro anlayışının yükselişiyle birlikte etnik azınlık yazarları ana akım sahnelerde (National Theatre, Royal Court) daha görünür hale gelir. Roy Williams, Kwame Kwei-Armah ve Tanika Gupta gibi yazarlar, metinlerinde “Siyahi/göçmen tiyatrosu” etiketini geri planda bırakır. Karakterlerini daha geniş insani deneyimler çerçevesinde ele alırlar. Bu durum, etnik azınlık tiyatrosunun ulusal repertuvar içinde daha merkezi bir konuma yerleşmesiyle ilişkilidir. (Middeke vd., 2011, s. xvii).

Britiz tiyatrosunda göçmen ve etnik azınlık temsiline ilişkin bu dönüşüm, yalnızca estetik tercihlerdeki değişimlerle açıklanamaz. Aynı zamanda kurumsal ve politik müdahalelerin de önemli bir sonucudur. Özellikle Stephen Lawrence cinayetinin ardından hazırlanan Macpherson Raporu (1999), Britanya’daki kurumsal ırkçılığı görünür kılmış; bunu takip eden Eclipse Konferansı (2001) ve Eclipse Raporu ise tiyatro sektöründeki eşitsizliklere dikkat çekmiştir (Çakırtaş, 2020, s. 14–15). Eclipse Raporu’nda kamu tarafından finanse edilen tiyatro kurumlarının fırsat eşitliği politikalarını gözden geçirmeleri ve etnik azınlık sanatçıların temsiliyi artırmaya

¹⁵ 1990’lar Britanya tiyatrosunda ortaya çıkan ve izleyiciyi doğrudan etkilemeyi, rahatsız edici temalar aracılığıyla güçlü bir yüzleşme deneyimi yaratmayı amaçlayan bir tiyatro anlayışını ifade eder.

yönelik somut adımlar atmaları önerilmiştir. Çakırtaş'ın (2020) belirttiği üzere, bu süreç özellikle 2003 sonrasında Siyahi Britiz oyun yazarlarının görünürlüğünün artmasına ve etnik azınlık tiyatrosunun ana akım sahnelerde daha fazla yer bulmasına katkı sağlamıştır.

11 Eylül 2001 saldırıları ve 2005 Londra bombalamaları sonrasında bu görece istikrarlı tablo değişmeye başlar. Göçmen temsili bu dönemde yeni bir yön kazanır. Özellikle Müslüman kimliği, güvenlik söylemleriyle iç içe geçen tartışmaların merkezine yerleşir. Bu süreçte Müslüman öznenin sahnedeki temsili daha sorunlu bir hal alır. Oryantalist klişeler ile Batı'nın güvenlik kaygıları arasında sıkışan bu temsil, çoğu zaman öznenin kendi deneyiminden çok egemen söylemin ihtiyaçlarına göre şekillenir (Çakırtaş, 2020). Verbatim (Kelimesi kelimesine)¹⁶ tiyatro tekniklerini benimseyen Tricycle Theatre gibi kurumlar, *Guantanamo* (2004) gibi yapımlarla bu gelişmelerin hukuki ve insani boyutlarını sahneye taşır. Bu örnekler, tiyatronun yalnızca bir temsil alanı olmadığını gösterir. Aynı zamanda eleştirel tartışmaların üretildiği alternatif bir kamusal zemin olarak da işlev görebildiği daha açık hale gelir.

Yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan jeopolitik gelişmeler, özellikle Suriye iç savaşı ve 2016 Brexit referandumu, Britanya sahnesinde göçmen temsiline yeni bir yön kazandırır. Bu dönemde “göçmen” (migrant) kavramına ek olarak “mülteci” (refugee) ve “sığınmacı” (asylum seeker) figürleri daha belirgin hale gelir. Mülteci deneyimi sahnede çoğu zaman bürokratik süreçler ve “inandırıcılık” performansları üzerinden ele alınır. Jeffers'a göre, sığınmacıların biyografik anlatıları bürokratik beklentiler tarafından biçimlendirilmekte ve belirli anlatıların meşru kabul edildiği bir çerçeve içerisinde sunulmaktadır. Bu durum, sığınmacının anlatısını hem yetkililere hem de dolaylı olarak izleyiciye kabul ettirmek zorunda kalan bir özne olarak konumlanmasına neden olur. (Jeffers, 2012, s. 150–151). Brexit süreciyle birlikte şekillenen politik atmosfer ve Birleşik Krallık'ta göçmenlere yönelik olarak geliştirilen “Hostile Environment” (Düşmanca Çevre Politikası) yaklaşımı¹⁷, temsillerde daha sert ve gerilimli anlatıların öne çıkmasına yol açar. Aleks Sierz'e (2017, s. 4) göre Brexit sürecinde göçmenler, toplumsal sorunların başlıca sorumluları

¹⁶ Gerçek kişilerin tanıklıklarına, röportajlara ve belgelere dayanan, metnin doğrudan bu kaynaklardan oluşturulduğu bir tiyatro türünü ifade eder.

¹⁷Birleşik Krallık'ta özellikle Theresa May'in İçişleri Bakanlığı döneminde geliştirilen ve göçmenlerin ülkedeki yaşam koşullarını zorlaştırmayı amaçlayan göç politikalarını ifade eder.

olarak günah keçisi hâline getirilmiş ve yabancı düşmanlığını besleyen söylemlerin merkezinde konumlandırılmıştır. Bu durumun tiyatro metinlerine de yansıdığı görülür. Bu çerçevede üretilen oyunlar, mülteci deneyimini ve yabancı düşmanlığını merkeze alır. Aynı zamanda toplumsal sınırların nasıl kurulduğunu ve yeniden üretildiğini sorgular. Sahne, böylece yalnızca temsilin gerçekleştiği bir alan olmaktan çıkar; güncel politik ve toplumsal meselelerin tartışmaya açıldığı eleştirel bir zemine dönüşür. Bu dönemde tiyatro, “farklı olanla yüzleşme” anlatılarına daha fazla odaklanır. Göçmen deneyimi artık yalnızca temsil edilen bir konu değildir. Aynı zamanda kültürel ve toplumsal gerilimlerin sahnede görünür hale geldiği bir karşılaşma alanı olarak ele alınır. Sahne, “biz” ile “öteki” arasındaki ilişkinin aidiyet, farklılık ve güç ekseninde yeniden kurulduğu estetik bir alan olarak değerlendirilir (Turgut ve Yemez, 2016). Bu noktada göçmen figürü, yalnızca ekonomik ya da demografik bir unsur olarak kalmaz. Aynı zamanda hâkim kültürel kabulleri sorgulayan bir temsil biçimi haline gelir. Günümüz Britiz tiyatrosunda göçmen temsili de bu değişimle birlikte farklı bir yön kazanır. Tekil ve indirgenmiş anlatıların ötesine geçer. Postkolonyal mirasın, neoliberal politikaların ve küresel krizlerin kesişiminde şekillenen daha çok katmanlı bir yapı sergiler.

Bu tarihsel arka plan ve dönüşüm süreci, tezde incelenen Asif Khan’ın *Willkommen* (2019) ve Sharmila Chauhan’ın *Nothing to Declare* (2019) adlı oyunlarının konumlandırılması açısından önemli bir çerçeve sunar. Bu metinler, Britiz tiyatrosunda göçmen temsiline ilişkin tarihsel gelişimin güncel örnekleri olarak okunabilir. *Willkommen*, mülteci krizinin yarattığı belirsizlikleri ve “hoş geldin” söyleminin kırılmasını sahneye taşır. *Nothing to Declare* ise yerleşik göçmen toplulukları içindeki aidiyet ve ihanet meselelerini ele alır; “biz kimiz?” sorusunu Brexit sonrası İngiltere bağlamında yeniden gündeme getirir. Bu açıdan her iki oyun, yirminci yüzyılın ortalarından itibaren şekillenen göçmen anlatılarının, yirmi birinci yüzyılın politik ve toplumsal koşulları içinde nasıl yeniden yorumlandığını gösterir.

1.3. Kavramsal Çerçeve: Terminoloji, Kuram ve Edebiyattaki Konumu

Bu çalışmada incelenen oyunlardaki temsilleri çözümleyebilmek için postkolonyal kuram ile göç çalışmaları arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmak

gerekir. Sıklıkla birbirine yakın anlamlarda kullanılan bu kavramlar, çalışmanın kuramsal zemini açısından farklı yönleriyle ele alınmalıdır. Postkolonyalizm, esas olarak sömürgecilik geçmişinin bugünün kültürü, kimliği ve güç ilişkileri üzerindeki etkilerini inceler. Göç çalışmaları ise sınırların geçilmesi, hareketlilik, diasporik toplulukların oluşumu ve göçmenlerin devlet karşısındaki yasal konumlarıyla ilgilenir. Bu iki alan özellikle Britanya bağlamında iç içe geçer; çünkü İngiltere’ye yönelik göç hareketlerinin önemli bir bölümü eski sömürge topraklarıyla kurulan tarihsel ilişkilerden bağımsız düşünülemez. Dolayısıyla diaspora kavramı, yalnızca bireysel bir yer değiştirme deneyimini değil, kolektif göç süreçleriyle şekillenen toplumsal ve kültürel bir yapıyı ifade eder. Diaspora, “ev” ve “dağılma” kavramları arasında yaratıcı bir gerilim taşır; bu nedenle hem köklerle hem de göç yollarıyla ilişkilidir (Brah, 1996, s. 189). Diasporik deneyim, geçici ya da gündelik bir hareketlilikten farklı olarak toplulukların tarihsel göçleri, bellekleri ve aidiyet ilişkileri içinde oluşur. Bu nedenle diasporik kimlikler sabit değildir; farklı kuşaklar, kültürel miraslar ve yaşanılan toplumla kurulan ilişkiler içinde sürekli yeniden şekillenir. Bu kavram, incelenen oyunlarda karakterlerin yalnızca yer değiştiren bireyler olarak değil, birden fazla kültürel, tarihsel ve toplumsal aidiyet arasında konumlanan öznel olarak okunmasını mümkün kılar.

Bu teorik kesişimi anlamlandırmak açısından, postkolonyal edebiyatın merkezle kurduğu ilişki önemlidir. Merkez, Avrupa-merkezli edebi kanonu, kültürel otoriteyi ve eski emperyal güçlerin belirlediği estetik ölçütleri ifade eder. Postkolonyal yazın, bu merkezin dışında bırakılan ya da ikincil konuma itilen edebi ve kültürel üretimleri görünür kılar. İngiliz edebi kanonu, uzun süre kültürel değer ve beğeni ölçütü olarak kabul edilmiş; bu durum postkolonyal dünyadaki edebi üretimleri Avrupa-merkezli standartlara göre değerlendiren bir hiyerarşi yaratmıştır (Ashcroft, Griffiths ve Tiffin, 2002, s. 7). Bu nedenle postkolonyal edebiyat yalnızca yeni metinlerin ortaya çıkmasıyla değil, aynı zamanda hangi metinlerin “değerli”, “merkezî” ya da “marjinal” sayıldığını belirleyen kültürel ölçütlerin sorgulanmasıyla ilgilidir. İncelenen oyunlardaki karakterler yalnızca sınır aşan bireyler olarak değil, sömürgecilik sonrası dönemin dilsel, kültürel ve tarihsel yüklerini taşıyan postkolonyal öznel olarak da düşünülmelidir. Burada temsil kavramı, göçmen ve mülteci karakterlerin sahnede hangi söz, beden, mekân ve anlatı biçimleriyle görünür kılındığını ifade eder. Postkolonyal özne ise sömürgecilik sonrası dönemin dilsel, kültürel ve tarihsel

yükleriyle şekillenen; aidiyeti tek bir ulusal ya da kültürel kimlikle açıklanamayan karakterleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu yaklaşım, “göçmen” ve “mülteci” kavramları arasındaki ayrımı yeniden ele almayı gerektirir. Söz konusu ayrım yalnızca hukuki değil, aynı zamanda tarihsel ve söylemsel boyutları da içerir.

Tiyatro sahnesinde ve kamuoyunda bu iki kavram çoğu zaman iç içe geçer. Oysa hem hukuki statü hem de deneyim açısından belirgin farklar bulunur. Birleşmiş Milletler’in 1951 Cenevre Sözleşmesi’ne göre mülteci; ırkı, dini, tabiiyeti, belirli bir toplumsal gruba mensubiyeti ya da siyasi düşüncesi nedeniyle zulme uğrama konusunda haklı nedenlere dayanan korku taşıdığı için ülkesinin dışında bulunan ve ülkesinin korumasından yararlanamayan ya da yararlanmak istemeyen kişidir.¹⁸ Buna karşılık göçmen kavramı, ekonomik, sosyal, ailevi ya da kişisel nedenlerle bir ülkeden başka bir ülkeye yer değiştiren bireyleri kapsayan daha geniş bir hareketlilik alanını ifade eder. Bu noktada asimilasyon kavramı da göçmenlik deneyimini açıklamak açısından önem kazanır. Asimilasyon, bir etnik ya da sosyal grubun, genellikle azınlık konumundayken, diğer bir grupla uyumlu hâle gelmesi anlamına gelir. Bu süreç dil, gelenek, değer ve davranışlarda ya da temel hayati çıkarılarda değişiklik yaşanmasıyla ilişkilidir. Söz konusu grup, geleneksel kültürel uygulamalarını tamamen bırakmasa da asimilasyon çoğu zaman onun toplumun diğer fertlerinden ayırt edilemez hâle gelmesine yol açar. Bu nedenle asimilasyon, kültürel uyumun en aşırı hâli olarak tanımlanmaktadır (Uluslararası Göç Örgütü, 2013, s. 10). Mültecilerin kabul sürecinde, otoriteleri ikna edecek “inandırıcı” bir zulüm anlatısı sunmalarının beklendiği vurgulanır (Jeffers, 2012, s. 1). Bu durum, mülteci ve göçmen figürlerinin kamusal ve kültürel temsillerinde farklı biçimlerde konumlandırılmasına yol açar. Nitekim sahne üzerinde mülteci karakteri çoğunlukla travma ve mağduriyet üzerinden temsil edilirken, göçmen karakteri daha çok uyum, asimilasyon ve aidiyet tartışmaları içinde ele alınır. Bu bağlamda incelenen oyunlardan *Willkommen*, mülteciliğin getirdiği zorunluluk ve belirsizlik hâlini öne çıkarırken; *Nothing to Declare* göçmenliğin yerleşiklik ve kimlik inşasıyla ilişkili sorunlarına odaklanarak bu ayrımın dramatik yansımalarını ortaya koyar. Bu kavramsal ayrımlar, incelenen oyunların dâhil olduğu göçmen edebiyatının çağdaş edebiyat içindeki yerini de tartışmayı gerekli kılar. Damrosch, bir edebi eserin ulusal alandan yeni bir dünya bağlamına geçtiğinde

¹⁸ United Nations. (1951). *Convention Relating to the Status of Refugees*. Article 1(A)(2) (1951 Cenevre Mülteci Sözleşmesi).

niteliğinin değiştiğini ve eserlerin yabancı bir kültürel alanda alımlandıklarında dünya edebiyatı hâline geldiğini belirtir (2003, s. 14). Bu süreçte metnin anlamı yalnızca kaynak kültürle sınırlı kalmaz; alımlayan kültürün değerleri, ihtiyaçları ve okuma biçimleriyle birlikte yeniden şekillenir (Damrosch, 2003, s. 14). Bu açıdan göçmen edebiyatı, yalnızca belirli bir ulusal geleneğin parçası olarak değil, farklı kültürel bağlamlarda yeniden anlam kazanan bir yazın alanı olarak değerlendirilebilir. Çağdaş göçmen tiyatrosu da ulusal sınırları aşan bu dolaşım içinde kimlik, aidiyet ve mekân kavramlarını sahne üzerinde yeniden tartışmaya açar.

2. ASIF KHAN'IN *WILLKOMMEN* OYUNUNDA GÖÇMEN KİMLİĞİ

2.1. Yazarın Portresi: Asif Khan ve Kùltürlerarası Anlatının İnşası

Bradford, West Yorkshire doğumlu Asif Khan, çağdaş Britanya tiyatrosunda oyuncu, oyun yazarı ve yapımcı olarak tanınır. Salt Grammar School, Baildon'da eğitim gören Khan, drama okuluna başlamadan önce University of Bradford'da Electronic Imaging and Media Communications alanında lisans eğitimi almıştır. Oyunculuk eğitimini ise Royal Academy of Dramatic Art'ta almıştır (Khan, t.y.-a). Eğitim geçmişı ve Bradford'da yetişmesi, Khan'ın tiyatro pratiğini hem yerel kültürel çevreyle hem de Britanya'nın kurumsal tiyatro geleneğiyle ilişkilendirir.

Khan'ın kariyerinde oyunculuk belirgin bir yer tutar. Resmî biyografisinde Royal Court Theatre, Royal Shakespeare Company, Tara Theatre, Tamasha, Kiln Theatre, Arcola Theatre, National Theatre ve Unicorn Theatre gibi kurumlarla yaptığı sahne çalışmaları sıralanır. Oyuncu olarak yer aldığı yapımlar arasında *Love, Bombs & Apples*, *Snookered*, *A Passage to India*, *Tartuffe*, *A Kind of People*, *When the Crows Visit* ve *Silence* yer alır (Khan, t.y.-a). Sahne üzerindeki bu deneyim, Khan'ın yazarlığında karakterlerin konuşma biçimlerine, sahne ritmine ve seyirciyle kurulan ilişkiye yansır. Khan, tiyatro dışında televizyon, film ve radyo alanlarında da üretim yapmıştır. Resmî biyografisinde *Mr Bates vs The Post Office*, *Doctor Who*, *Spooks*, *Stath Lets Flats*, *Casualty*, *Doctors* ve *The Dumping Ground* gibi televizyon yapımlarında yer aldığı belirtilir. BBC Radio 4 ve BBC Asian Network için çeşitli radyo çalışmalarında bulunmuş; BBC Radio 4 dizisi *The Archers*'ta Akram Malik karakterini canlandırmıştır (Khan, t.y.-a). Sanatsal kimliği bu yönüyle sahne yazarlığından daha geniş bir performans alanı içinde şekillenir.

Khan'ın tiyatroyla ilişkisi çocukluk ve gençlik yıllarına uzanır. The Guardian'da yayımlanan söyleşide, on beş yaşındayken Bradford'daki Theatre in the Mill'e gittiğini ve tiyatroya bu yerel kurum aracılığıyla yaklaştığını anlatır. Aynı söyleşide Bradford'u yazarlığını besleyen temel mekânlardan biri olarak tanımlar. Yeni bir metne başladığında karakterlerini çoğu zaman Bradford'dan ya da Bradford'la bağlantılı kişiler olarak hayal ettiğini belirtir (Ryan, 2025). Bradford, Khan'ın oyunlarında rastgele seçilmiş bir arka plan değildir. Britanyalı Müslümanların, Güney Asya kökenli

toplulukların ve göçmen ailelerin gündelik deneyimleri, kentin çok kültürlü yapısı içinde sahneye taşınır.

Khan'ın yazarlık kariyerinde ilk önemli dönüm noktası *Combustion*'dır (2017). Oyun, 2014 yılında Arcola Theatre'in playWROUGHT#2 Festival'i için seçilen altı yeni metinden biri olmuş; 2017'de AIK Productions ve Tara Arts ortaklığıyla sahnelenmiş ve Aurora Metro Books tarafından yayımlanmıştır (Khan, t.y.-a; Khan, 2017). Bradford'da Ramazan ayında geçen metin, çocukların cinsel istismar amacıyla kandırılması (grooming) skandalı haberleri üzerinden örgütlenen ırkçı bir yürüyüşün yarattığı gerilimle yerel bir tamirci olan Shaz'ın gündelik hayatını karşı karşıya getirir. Shaz'ın işini sürdürme ve evlenme planı, kız kardeşi Samina'nın kamusal alanda sesini duyurma isteğiyle birlikte ilerler (Khan, t.y.-b). Politik baskı, oyunda dışarıdan gelen geçici bir kriz gibi durmaz; karakterlerin gündelik hayatına sızan bir gerilim olarak kurulur. Mizah ise bu gerilimi yumuşatan basit bir unsur olmaktan çıkar ve Müslüman erkek imgesini tehdit, suç ya da mağduriyet kalıplarının dışına taşıyan bir anlatım aracına dönüşür. Khan, 2015 yılında AIK Productions'ı kurarak üretimini daha kurumsal bir zemine taşımıştır. AIK Productions, Khan'ın resmî sitesinde "azınlık arka planlarından gelen hikâyeler ve sesler" üzerine yoğunlaşan bir tiyatro oluşumu olarak tanıtılır (Khan, t.y.-b). Şirketin ilk yapımı, Hassan Abdulrazzak'ın *Love, Bombs & Apples* (2016) adlı tek kişilik oyunudur. Metin 2016'da yayımlanmış; AIK Productions tarafından 2015'te Arcola Theatre'da sahnelenmiştir (Abdulrazzak, 2016; Khan, t.y.-b). Khan bu yapımda sahnedeki tek oyuncu olarak farklı coğrafyalardan gelen dört erkek karaktere hayat vermiştir. Oyuncu bedeni üzerinden kurulan bu çoklu temsil, onun karakter yaratımı ve performans süreçlerine doğrudan dâhil olduğunu ortaya koyar. Yapımın mizah ve politik yorumu bir araya getirmesi, Khan'ın sonraki üretimlerinde de karşılaşılan çok katmanlı temsil anlayışıyla ilişkilendirilebilir.

Khan'ın çocuklar ve gençler için yazdığı ya da uyarladığı metinlerde gündelik hayat daha belirgin bir merkez kazanır. *Jabala and the Jinn* (2022), *Sisters 360* (2025) ve *Planet Omar* (2026) gibi oyunlarda Müslüman karakterler dinî ya da politik bir başlığın içine sıkıştırılmaz. Aile, arkadaşlık, kayıp, hayal gücü, oyun ve gündelik arzular bu metinlerin temel dokusunu oluşturur. *Jabala and the Jinn* önce 2021'de Belgrade Theatre'da çevrim içi gösterim olarak prömiyer yapmış, 2022'de turneye çıkmış ve aynı yıl Aurora Metro Books tarafından yayımlanmıştır (Khan, t.y.-b; Khan,

2022). *Sisters 360* ise 2025'te Methuen Drama tarafından yayımlanmış, Polka Theatre, Leeds Playhouse ve Bradford City of Culture 2025 kapsamında sahnelenmiştir (Khan, 2025). Bradford'da yaşayan iki başörtülü üvey kız kardeş Fatima ve Salima'nın kaykay yapma hayali etrafında kurulan oyun, Müslüman kız çocuklarına dair alışılmış imgeleri kırma isteğiyle bağlantılıdır. Anlatının merkezinde iki Britanyalı kız çocuğunun hayalleri, arkadaşlıkları ve aile ilişkileri yer alır (Ryan, 2025).

Bu tezde incelenecek olan *Willkommen* (2019), Khan'ın göç, çocuk bakış açısı ve gençlik tiyatrosu alanındaki üretimi açısından önem taşır. Khan'ın resmî biyografisinde oyun, gençler için yazılmış bir göç oyunu olarak tanıtılır. Metin Tamasha ve Migration Museum tarafından sipariş edilmiş, Derby'deki Landau Forte College öğrencileri tarafından sahnelenmiş ve Methuen Drama'nın *Migration Plays* (2019) başlıklı derlemesinde yayımlanmıştır (Khan, t.y.-a; Khan, 2019). Bloomsbury'nin tanıtımında oyun, on bir yaşındaki Ammar'ın savaşın parçaladığı bir ülkeden deniz ve kara yoluyla Avrupa'da yeni bir hayata ulaşma yolculuğunu izleyen bir metin olarak özetlenir (Bloomsbury Publishing, 2019). *Willkommen*, bu çerçevede bireysel bir kaçış hikâyesinden çok, göç, sınır, belirsizlik ve yerinden edilme deneyimlerini genç izleyiciler için sahneye taşıyan eğitimsel ve kültürel bir projenin parçası olarak okunabilir. *Willkommen* (2019), Khan'ın genel yazarlık çizgisiyle uyumludur. Khan'ın oyunlarında Müslüman, göçmen ya da azınlık kimlikleri tek boyutlu mağduriyet anlatılarına indirgenmez. Karakterler çoğu zaman gündelik hayatın sıradan ilişkileri, mizah, aile bağları, arkadaşlıklar, korkular ve arzular içinde kurulur. Ammar'ın çocuk bakış açısı, savaş ve göç gibi ağır politik meseleleri daha sade bir algı düzleminden aktarır. Ancak bu sadelik oyunun etkisini zayıflatmaz. Yerinden edilme deneyiminin bedensel ve duygusal boyutlarını daha görünür hâle getirir. Khan'ın tiyatrosunda öne çıkan eğilim burada da sürer: sahnedeki özne mağdur ya da sembolik bir figür olarak sabitlenmez; hareket hâlinde, kırılğan, hayal kurabilen ve çok katmanlı bir insan olarak belirir.

2.2. *Willkommen*: Göçmen Odysssea'sının Epizodik Kurgusu ve Çocuk Bakışı

Asif Khan'ın *Willkommen* oyunu, klasik Aristotelesçi dram yapısının gerektirdiği yer, zaman ve eylem birliğini bilinçli olarak reddeder. Bunun yerine, mültecilik deneyiminin parçalı ve istikrarsız doğasını yansıtan epizodik bir kurgu kurar. Oyun, tek bir mekânda sabitlenmek yerine savaşın tahrip ettiği “ev”den başlayarak botlara, sınırlara, otoyollara ve tren istasyonlarına uzanan kesintili bir göç rotası sunar. Bu yapısal tercih, Vicky Angelaki'nin çağdaş Britanya tiyatrosunda mekânın yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda akışkan ve performatif bir “ara mekân” (interspace) olarak kurgulandığını ileri süren yaklaşımıyla örtüşür (Angelaki, 2024, s. 3).¹⁹ Karakterler bu nedenle iki ulus-devlet yani Suriye ve Almanya arasındaki fiziksel ve hukuki boşlukta konumlanır. Bu konum, Homi K. Bhabha'nın aradalık (in-between) ve ara alanlar (interstices) kavramlarıyla ifade ettiği ara uzama karşılık gelir (Bhabha, 1994, s. 2). Kimliklerin müzakere edildiği, sınırların belirsizleştiği bir geçiş zemini söz konusudur.

Oyunun dramaturjik yapısı, göç sürecinin travmatik duraklarını temsil eden yedi sahne üzerine kuruludur: “Son Gün”, “Bot”, “Ada”, “Çit”, “Tren İstasyonu”, “Uzun Yürüyüş” ve “Karşılama” (Khan, 2019). Bu sahneler yalnızca coğrafi geçişleri göstermez. Aynı zamanda göç deneyiminin kesintili ve eşiksel doğasını görünür kılar. Brexit süreciyle birlikte şekillenen dışlayıcı politik atmosferde göçmenler kamusal tartışmalarda giderek daha fazla hedef hâline gelmiş; bu durum hem sertleşen sınır rejimleri ve toplumsal gerilimleri derinleştirmiş hem de çağdaş Britanya tiyatrosunda göç ve göçmenlik temalı daha karanlık ve çatışmalı temsillerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Sierz, 2017, s. 4, 10). Özellikle “Bot” sahnesinde bedenlerin birbirine sıkıştığı anlar dikkat çeker. Bireysellik silikleşir. Öznenin hem fiziksel hem de ontolojik düzeyde sınırlandığı bir durum ortaya çıkar. Bu yoğun sıkışmışlık hissi, Fanon'un varlık-olmama alanı (zone of non-being)²⁰ kavramıyla okunabilir; burada özne, tanınma ve özneleşme imkânından mahrum bırakılarak bir tür varlık olmama alanına sürüklenir (Fanon, 1986, s. 10). Bu noktada sahne yalnızca bir geçişi değil, öznenin insanlık statüsünün askıya alındığı bir deneyimi dramatize eder.

Khan'ın anlatıdaki en stratejik tercihlerinden biri, bu şiddet deneyimini dokuz yaşındaki Ammar'ın perspektifinden sahneye taşımasıdır. Göçmen yaşamı ne

¹⁹ Sabit coğrafi alan olmaktan çıkan, geçişli ve ilişkisel mekânsal uzam.

²⁰ Sömürge öznesinin insan olarak tanınmadığı, ontolojik olarak dışlandığı ve özneleşme imkânından mahrum bırakıldığı bir varlık-olmama alanını ifade eder.

tamamen psikolojik ne de tamamen sosyolojik kategorilerle açıklanabilir. Ekonomik, kültürel ve etnografik boyutları da içeren çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle deneyimin trajik ve melodramatik yönünü sanat yoluyla yansıtmak oldukça karmaşık bir hâle gelir (Turgut ve Yemez, 2016, s. 305). Çocuk bakışı burada belirleyici rol oynar. Bu bakış, deneyimin hem kırılğanlığını hem de teorik kalıplara sığmayan yönlerini görünür kılar. Khan bu zorluğu, Ammar’ın zihinsel dünyasında travmatik gerçekliği doğrudan vermek yerine dönüştürerek aşar. Ortaya çıkan şey, gerçek ile hayal arasında kurulan bir ara deneyim alanıdır. Örneğin babasının sırtında uzun bir yolculuğa katlandığı sahnede kendisini bir “Triceratops”²¹ üzerinde hayal etmesi (Khan, 2019, s. 79), çocuğun maruz kaldığı gerçekliği katlanılabilir hâle getirme çabasını gösterir. Bu sahne travmanın dolaylı biçimde işlendiğini açıkça ortaya koyar. Ehntholt ve Yule (2006, s. 1198), travma sonrası stres belirtilerinin küçük çocuklarda travmatik olayların oyun aracılığıyla tekrarlayıcı biçimde yeniden canlandırılması şeklinde ortaya çıkabileceğini belirtir. Ammar’ın durumunda ise bu tekrar pasif değildir. Oyun, travmanın yeniden üretimi olmaktan çıkar ve özneyi koruyan bir direniş biçimine dönüşür.

Oyunun psiko-politik derinliği, Ammar’ın kâbuslarına sızan “Rüya Sesleri” (Dream Voices) aracılığıyla katmanlaşır. Bu seslerin karaktere “Sıçan” ve “Pis hayvan” şeklinde hitap etmesi (Khan, 2019, s. 76), Fanon’un, beyaz dünyanın içinde renkli öznenin bedensel şemasını kurmakta güçlük yaşadığını belirttiği değerlendirmeye birlikte düşünülebilir (Fanon, 1986, s. 110). Bedensel şema, öznenin bedeni ile dünya arasındaki ilişkiyi kurmasını sağlayan yapıdır; ancak beyaz bakışla karşılaşma, öznenin kendisini üçüncü kişi bilinci ve dışsal bir uyarıcı aracılığıyla algılamasına neden olur (Fanon, 1986, ss. 110–111). Bu karşılaşma sonucunda bedensel şema parçalanır ve yerini “ırksal epidermal şema” alır (Fanon, 1986, s. 112). Başka bir ifadeyle, beden dışarıdan yöneltilen bakışın belirlediği bir işarete dönüşür; özne de kendisini bu bakışın ürettiği aşağılayıcı ve sınırlayıcı tanımlar içinde görmek zorunda kalır. Fanon, bu deneyimi “üçlü bir biçimde var olma” (I existed triply) sözleriyle ifade eder; hemen ardından kendisini bedeni, ırkı ve ataları bakımından sorumlu hissettiğini belirtir (Fanon, 1986, s. 112).

²¹ Tarih öncesi dönemde yaşamış, üç boynuzlu bir dinozor türüdür.

Oyunda kullanılan “ensemble” (topluluk/koro) tekniği de dikkat çekicidir. Bu teknik, postkolonyal eleştiri açısından önemli bir işleve sahiptir. Batı söylemi mülteciyi çoğu zaman sabit ve homojen bir “öteki” olarak kurar (Said, 1978). Buna karşılık oyuncuların sürekli rol ve kimlik değiştirdiği bu sahneleme biçimi, kimliğin sabit değil, dönüşen bir yapı olduğunu gösterir. Ammar dışındaki karakterlerin (insan kaçakçısı, polis, Avrupalı yerli) aynı oyuncular tarafından dönüşümlü olarak canlandırılması, “biz” ve “öteki” arasındaki sınırların yapaylığını açığa çıkarır (Khan, 2019, s. 49). Bu tercih, Helen Gilbert’in postkolonyal tiyatroyu Batılı gerçekçi temsil biçimlerine alternatif olarak konumlandıran yaklaşımıyla örtüşür (Gilbert, 2001, s. 6).

Oyunun finalindeki “Willkommen” sahnesi ise, misafirperverlik (hospitality)²² paradoksunu görünür kılan tekinsiz bir atmosfer sunar. Kalabalıklar “Hoş geldiniz!” diye bağırırken Ammar’ın yol arkadaşı Houda’nın yolda ölmüş olması, bu karşılaşmayı tekinsiz hale getirir. (Khan, 2019, s. 80). Fiziksel sınır aşılmış olsa bile kayıp ortadan kalkmaz. Dolayısıyla mekânsal ve duygusal sınırların belirsizleştiği “tekinsiz” (unhomely)²³ bir deneyim üretir (Bhabha, 1994, s. 9). Khan, böylece göç deneyimini yalnızca bireysel bir trajedi olarak sunmaz. Aynı zamanda toplumsal ve politik bir mesele olarak sahneye taşır. Göç, burada yalnızca temsil edilen bir olgu değil, anlam üreten bir estetik forma dönüşür (Turgut ve Yemez, 2016, s. 320).

2.3. Karakterlerin Postkolonyal Analizi

Willkommen oyununda karakterler, göç deneyimini yalnızca dışsal bir yer değiştirme süreci olarak yaşamaz. Bu süreç aynı zamanda kimlik, aidiyet duygusu ve varoluş algısı üzerinde belirleyici etkiler yaratır. Oyun, göçü soyut bir kriz anlatısı olmaktan çıkarır. Farklı karakterler üzerinden somut ve çok katmanlı bir insan deneyimi sunar. Anlatının merkezinde yer alan Ammar, bu deneyimi hem yaşayan hem de anlamlandıran bir figürdür. Çocuk anlatıcı olması önemli bir tercihtir. Göçün yarattığı kırılmaları doğrudan ve filtresiz bir biçimde görünür kılar. Aynı zamanda bu

²² Yabancıların kabulünün, ev sahibinin diline ve kurallarına tabi kılındığı, bu nedenle koşulsuz olmayan misafirperverlik biçimi.

²³ Fiziksel anlamdaki evsizlikten ziyade, ev ile dış dünya ve özel alan ile kamusal alan arasındaki sınırların birbirine karıştığı bir yerinden edilme durumu.

deneyimin nasıl içselleştirildiğini de gösterir. Oyunun sonunda dile getirdiği “Kendimi farklı hissettim / Sanki değişmişim gibi / Daha yaşlı / Daha bilge / Olmam gereken bir adam gibi” (Khan, 2019, s. 80) sözleri, bu dönüşümün en açık ifadesidir. Ammar’ın deneyimi, yalnızca kayıp ve travma ile sınırlı değildir. Erken bir olgunlaşma sürecine de işaret eder.

Baba figürü ise göç süreci boyunca otoritesini korumaya çalışan bir karakter olarak ortaya çıkar. Ancak bu çaba kırılanaşır. Aileyi koruma sorumluluğu ile yaşadığı güçsüzlük arasında gerilim oluşur. Bu gerilim hem fiziksel hem de duygusal bir yıpranmaya yol açar. Göçün etkisi burada açık biçimde görülür. Yalnızca çocukları değil, ebeveynlik rolünü de dönüştürür.

Kadın karakterler daha çok sessizlik, kayıp ve görünmezleşme üzerinden kurulur. Anne figürü bakım veren rolüyle varlığını sürdürür. Houda’nın anlatıdan eksilişi ise göç yolculuğunun geri döndürülemez kayıplarını görünür kılar. Her karakter farklı bir iz taşır. Göç deneyiminin tek bir biçimi olmadığı burada açık hale gelir. Karakterler bu nedenle edilgen mağdurlar olarak ele alınmaz. Her biri yaşadıkları deneyim karşısında farklı tepkiler geliştiren ve dönüşen bireylerdir.

2.3.1. Ammar: Travmanın Tanığı ve “Bakış”ın Politikası

Oyunun anlatı stratejisinin merkezinde yer alan dokuz yaşındaki Ammar, klasik bir dramatik kahramandan çok, olayların hem tanığı hem de mağduru olan bir gözlemci-anlatıcıdır. Çocuk perspektifi, anlatının yönünü belirler. İzleyiciyi politik önyargılarını askıya almaya zorlar. Sahnede temsil edilen şiddetle doğrudan bir etik karşılaşma kurar. Ammar’ın belleği ise masum bir çocukluk anlatısı değildir. Şiddet ve çaresizliğin iç içe geçtiği travmatik kırılma anları etrafında şekillenir. Oyunun başındaki sahne, bu travmatik belleğin temelini oluşturur. Göç yolculuğundan önceki son ana odaklanır. Ammar, halasının kanlar içinde yerde yattığı ve babasının çaresizlik içinde yardım çağrısında bulunduğu anı şu sözlerle aktarır:

Baba

Bize yardım edin!

Rejim bizi öldürüyor!
Her gün kan akıyor!
Konuşamıyorum!
Lütfen bize yardım edin! (...)

Ammar

Babamın ülkemdeki son günümde bunları haykırdığını duydum.
Elinde kamerası olan bir adama haykırıyordu bunu.
Etrafı benim insanlarımla çevriliydi
Hepsi izliyordu
Bazıları ağlıyordu. (...)

Baba

Neden bize yardım etmiyorlar?! (Khan, 2019, s. 51).

Babanın “Konuşamıyorum!” ifadesi, biyolojik bir yetersizlikten çok daha fazlasına işaret eder. Burada mesele sesin varlığı değil, yardım çağrısının egemen düzen içinde ne ölçüde karşılık bulabildiğidir. Baba bağırır, yardım ister; ancak bu çağrı etkili bir müdahaleye dönüşmez. Sahnedeki “kamera” figürü bu noktada belirleyicidir. Kamera yaşananları kaydeder ve görünür kılar; fakat bu görünürlük müdahaleye dönüşmez. Aksine, şiddetin izlenmesine aracılık eder. Böylece sahne yalnızca bir tanıklık anı sunmaz. Şiddetin izlenirken etkisizleştiği bir temsil biçimini de açığa çıkarır.

Ammar’ın, dünyasındaki en güçlü koruyucu figür olan babasını bir kamera karşısında çaresizce yardım isterken görmesi, çocuk açısından son derece sarsıcı bir deneyimdir. Burada yalnızca dışsal şiddet yoktur. Aynı zamanda güven duyulan yetişkinin güçsüzlüğü de görünür hale gelir. Bu durum çocuk için belirleyici bir kırılma yaratır. Ammar’ın “Etrafı benim insanlarımla çevriliydi / Hepsi izliyordu” sözleri, yaşanan çaresizliğin bireysel olmaktan çıktığını gösterir. Ortada kolektif bir tanıklık vardır. Ancak bu tanıklık müdahaleye dönüşmez. Bu deneyim, Ammar’ın ilerleyen sahnelerde gerçeklikten uzaklaşarak hayal gücüne yönelmesini de açıklar. Çünkü güvenlik ve koruma ile özdeşleşen baba figürü burada etkisiz hale gelmiştir.

Ammar’ın belleğinde yer eden bu kırılma, savaşın yarattığı şiddetin çocuk zihninde nasıl sıradanlaşabildiğini ortaya koyar. Buna karşılık aile içindeki güven duygusunun sarsılması çok daha derin bir etki bırakır. Nitekim karakter, evindeki son günü anlatırken savaş seslerini alışılmış bir arka plan olarak betimler:

Ammar

Bomba seslerine alışmıştım

Silah seslerine alışmıştım

Çığlık seslerine alışmıştım (...)

Ama

Alışık olmadığım tek şey

Babamın ağlama sesi

Ve görüntüsüydü (...)

Buna alışık değildim

Beni uyandıran şey bu oldu

Memleketimdeki son günümde (Khan, 2019, s. 51).

Bombalar, silahlar ve çığlıklar Ammar için tanıdık hâle gelmiştir. Buna karşılık babasının ağlaması onu asıl sarsan deneyimdir. Şiddet artık alışılmıştır. Ancak güven duyduğu yetişkin figürünün kırılma ve kırılganlaşması çok daha derin bir etki yaratır. Ailenin stres karşısında çocuk için koruyucu bir tampon işlevi gördüğü; göç öncesi ve sonrası aile içi uyumun mülteci çocukların ruh sağlığı açısından önemli olduğu belirtilmiştir (Ehnholt ve Yule, 2006, s. 1200). Bu çerçevede babasının ağlaması, Ammar için alışık olduğu şiddet görüntülerinden farklı bir anlam taşır. Çünkü bu an, onu koruyan yetişkin figürünün sarsıldığını açıkça gösterir. Ev artık güvenli değildir. Ammar bu yüzden fiziksel olarak geri çekilebileceği bir yer arar:

Ammar

Battaniyemin altına geri süründüm

Orada kendimi güvende hissettim

Orada kaldım. (Khan, 2019, s. 51).

“Memleketimdeki son günümde” ifadesi sahneye güçlü bir zaman duygusu ekler. Battaniye burada yalnızca fiziksel bir örtü değildir. Ammar’ın kendisini koruyabildiği sınırlı bir alanı temsil eder. İçeride çekilme, tehditkâr dış dünyadan uzaklaşma ve güvenli bir alan yaratma çabası olabilir. Bu davranış travma yaşayan çocuklarda sıkça görülen kaçınma tepkileriyle ilişkilidir (Vatansever ve Erden, 2018, s. 177). Maruz kaldığı deneyimi yönetmenin bir yolu olarak düşünülebilir. Ammar, battaniyenin altından çıktığı anda ise durum değişir. O noktada artık yalnızca bir çocuk

değildir. Mülteci olma deneyimiyle karşı karşıyadır. Bu yüzden o kısa güvenli ana tutunmaya çalışır.

Ammar'ın battaniyenin altında kurmaya çalıştığı sınırlı güvenlik hissi, göç yolculuğunun başlamasıyla birlikte kesintiye uğrar. “Bot” sahnesi bu kırılmanın en açık biçimde görüldüğü anlardan biridir. Kalabalık, düzensizlik ve yönlendirmeler arasında karakterlerin hareket alanı daralır. Bireysel deneyimler giderek silikleşir. Ammar sahneyi aktarırken yön kaybı ve belirsizlik hissini açıkça hissettirir:

Ammar

Çocuklar ağlıyordu
Sahili göremiyordum
Babamı göremiyordum
Çok fazla insan vardı (...)
Sonra
Babamın eli
Göğsümde
Beni kendine çekiyor
Başardı! (Khan, 2019, s. 53).

Görme eyleminin kesintiye uğraması yalnızca fiziksel bir engellenme değildir. Aynı zamanda çevreyi anlamlandırma kapasitesinin zayıflamasına işaret eder. Bu, göçmenlerin çoğu zaman bireysel hikâyelerinden koparılarak daha geniş ve anonim bir anlatı içinde konumlandırıldığını düşündürür. Nitekim çağdaş göç tartışmalarında bireyler, sınır geçişleriyle birlikte politikleşen belgeli ya da belgesiz kimlikler üzerinden ele alınır (Cox, 2014, s. 15). Bu durum, onları çoğu zaman tanınabilir olmaktan çok tanımlanabilir hâle gelen varlıklar olarak konumlandırır.

Sahnedeki şiddet, kaçakçının silahını ateşlemesiyle yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda çevresel bir tehdide dönüşür:

Ammar

Babam botun içine saklanıyor
GÜM!
Adam bulutları vuruyor
İt yoksa kimse gidemez! (Khan, 2019, s. 53).

Babanın zorla bottan indirilmesi, aile içindeki koruyucu ilişkinin kesintiye uğradığı bir kırılmadır. Bu müdahale, bireysel iradede bağımsız işleyen bir zorunluluğu ortaya koyar. Karakterlerin hareket alanı dışsal güçler tarafından belirlenir. Ammar için bu an yalnızca mekânsal bir ayrılık değildir. Aynı zamanda güven duygusunun sarsılması anlamına gelir. Travma sonrasında ebeveyn desteğinin ruhsal sorun gelişme riskini azaltmada önemli olduğu; çocukların korunma, bakım ve karar alma açısından yetişkin figürlere bağımlı olduğu belirtilir (Jensen vd., 2014, s. 2). Bu nedenle babanın zorla bottan indirilmesi, Ammar’ın güvenlik duygusunu sarsan bir kopuşa dönüşür.

“Bulutları vuruyor” ifadesi sahnedeki çevrenin algılanış biçimini de değiştirir. Gökyüzü artık nötr bir arka plan değildir. Şiddetin yöneldiği bir yüzeye dönüşür. Doğal çevre güvenli olmaktan çıkar ve tehdit unsuru haline gelir. Babanın kısa süre sonra yeniden bota çekilmesi fiziksel ayrılığı sona erdirir. Ancak sahnedeki kırılmayı ortadan kaldırmaz. Ailenin yeniden bir araya gelişi, koruyucu bir düzenin yeniden kurulmasından çok ortak bir kırılmanın sürdürdüğünü gösterir.

Motorun durduğu ve sessizliğin hâkim olduğu an, sahnedeki gerilimi yoğunlaştırır. Karakterlerin kırılabilirliği daha belirgin hale gelir. Görüş alanının tamamen kaybolduğu bu ortamda, mekân karanlık üzerinden algılanır. Yön duygusu zayıflar. Ammar’ın anlatımı bu belirsizliği doğrudan yansıtır:

Ammar: Her yer karanlık
Sadece telefonların ışığı var (...)
Düdükler
İnsanlar ceketlerindeki düdüklere asılıyor
Telefon ışıklarını sallıyorlar. (Khan, 2019, s. 55).

Karanlık içinde hareket eden ışıklar ve düdük sesleri, sahnede kolektif bir yardım çağrısına dönüşür. Bireysel hareketler, görünür olma ve yön bulma çabasının parçasıdır. Karakterler kontrol edemedikleri bir ortamda varlıklarını sürdürmeye çalışır. Cep telefonu ışıkları sınırlı bir yön bulma imkânı sunar. Aynı zamanda belirsizliği daha da görünür kılar. Işığın zayıflığı kırılabilirliği artırır ve güvenlikten ne kadar uzaklaşıldığını açıkça ortaya koyar. Kurtuluş anı, bir sahil güvenlik müdahalesiyle değil, sıradan bir balıkçı teknesiyle gerçekleşir. Bu ayrıntı önemli bir

fark yaratır. Kurtuluş kurumsal bir yapıdan değil, bireysel bir karşılaşmadan doğar. Ammar'ın anlatımı bu anı şöyle kurar:

Ammar

Uzakta

Karanlıkta

Bir ışık (...)

Bir balıkçı! (...)

Balıkçı bir ip atıyor

Güvendeyiz! (Khan, 2019, s. 56).

Balıkçının gelişi, belirsizlik içinde yön duygusunu yeniden kurar. Ancak bu güvenlik hissi kalıcı değildir. Tehlikenin sona ermesi, deneyimin etkisinin ortadan kalktığı anlamına gelmez. Ammar'ın sahnenin sonunda söylediği söz bunu açıkça gösterir:

Ammar

Deniz çok korkutucu, Baba (Khan, 2019, s. 56).

Bu söz, yaşananların yalnızca bir olay olarak kalmadığını ortaya koyar. Deneyim algıyı dönüştürür. Deniz artık yalnızca geçilen bir mekân değildir. Ammar'ın zihninde korku, belirsizlik ve tehlikeyle ilişkilenen bir alana dönüşür. Yaşananların kalıcı iz bıraktığı bir gerçektir. Tehlike ortadan kalksa bile yarattığı etki sürer. Ammar'ın denize yüklediği anlam, yaşadığı deneyimin algısını nasıl dönüştürdüğünü açık biçimde gösterir. Göç ve mültecilik deneyimleri de çoğu zaman yalnızca fiziksel bir yer değiştirme ile sınırlı kalmaz. Bireyin algısını ve dünyayla kurduğu ilişkiyi de kalıcı biçimde dönüştürür.

Ammar karaya ulaşır. Ancak kurulan bu yeni mekân tam anlamıyla güvenli bir alan değildir. Denizde yaşanan kırılma, anlatının sonraki bölümünde kâbuslar aracılığıyla yeniden belirir:

Rüya Sesi 1

Savaşta öleceksin.

Rüya Sesi 2

Sana ihtiyacımız yok.

Rüya Sesi 1

Suda öleceksin.

Rüya Sesi 2

Seni sevmiyoruz.

Ammar

Nefes alamıyorum! (Khan, 2019, s. 58).

Kâbus sahnesinde, deneyimin geçmişte kalmadığını gösterir. Yaşananlar özenin algısında yeniden üretilir. Sesler tek bir kaynağa indirgenmez. Ammar'ın maruz kaldığı farklı söylemler iç içe geçerek ortaya çıkar. “Sana ihtiyacımız yok” ve “Seni sevmiyoruz” ifadeleri, kabul edilme ve reddedilme arasındaki gerilimi görünür kılar. Bu durum öznenin konumunu belirsizleştirir. Seslerin dışarıdan geliyor gibi kurulması, bu söylemlerin özneye dayatıldığını düşündürür. Aynı zamanda bu sesler, çocuğun deneyimi içinde içselleştirilmiş bir korkuya dönüşür. Böylece dışlayıcı söylemlerin yalnızca kamusal alanda kalmadığı görülür. Öznenin iç dünyasında da etkisini sürdürür. Kâbus, şiddetin sona ermediğini ve biçim değiştirerek devam ettiğini açığa çıkarır.

Ammar'ın bu seslere fiziksel bir tepki vererek “Nefes alamıyorum!” diye uyanması, travmanın bedensel düzeyde de yeniden üretildiğini gösterir. Bu tepki, travma sonrası stres yaşayan çocuklarda sıklıkla görülen travmatik olayın tekrar tekrar yaşantılanması ve aşırı uyarılma belirtileriyle örtüşür (Ehnholt ve Yule, 2006, s. 1198). “Nefes alamama” hali, bir yandan denizde karşılaşılan boğulma tehlikesinin bedensel bir tekrarıdır. Diğer yandan öznenin maruz kaldığı tehditkâr söylemler karşısında varoluş alanının daralmasına işaret eder.

Rüya sesinde yer alan “Suda öleceksin” tehdidi, yalnızca bireysel bir korkuyu değil, öznenin içinde bulunduğu güvencesiz konumu da açığa çıkarır. Bu ifade, ölümün rastlantısal değil, belirli bedenler için daha olası hâle geldiği bir durumu ima eder. Achille Mbembe'nin nekropolitika kavramı bu noktada açıklayıcıdır. Egemenliğin nihai ifadesinin, büyük ölçüde kimin yaşayacağına ve kimin öleceğine karar verme gücü ve kapasitesinde bulunduğu belirtilir (Mbembe, 2003, s. 11). Rüya sesinde dile getirilen “Suda öleceksin” tehdidi, mülteci öznenin yaşamının dışsal bir iktidar tarafından belirlenebildiği güvencesiz bir konumda bulunduğunu düşündürür. Deniz, yaşam ile ölüm arasındaki belirsizliğin somutlaştığı bir alan olarak anlam kazanır.

Babanın Ammar'ı uyandırıp “Tamam, geçti / Kötü bir rüya” diyerek onu sakinleştirmeye çalışması, koruyucu ebeveyn rolünü yeniden kurma çabasıdır. Ancak bu müdahale, sahnede açığa çıkan korkuyu ortadan kaldırmaz. Deneyimin “rüya” olarak adlandırılması, yaşananın etkisini hafifletmeye yöneliktir. Buna rağmen Ammar'ın bedensel tepkisi ve rüya içeriği birlikte düşünüldüğünde, yaşananların ebeveyn korumasını aşarak çocuğun algısına yerleştiği ve kalıcı bir etki bıraktığı görülür.

Ammar'ın kâbuslarla kesintiye uğrayan anlatısı, Houda ile kurduğu kısa diyalogda geçici bir yön duygusu kazanır. İki çocuğun konuşması, yolculuğun ortasında kırılğan bir anlam alanı açar:

Houda

Nereye gidiyorsun?

Ammar

Bilmiyorum.

Ama annem güvenli olacağını söyledi.

Bombalar yok.

Ve okullar olacak.

Orada resim yapabileceğim.

Yeni arkadaşlar edinebileceğim.

Houda

Benim gittiğim yer de orası olabilir.

Ammar

Sen nereye gidiyorsun?

Houda

Bir yere.

Güvenli olacak bir yere.

Bombalar yok.

Okulların olacağı bir yere.

Orada okuyabileceğim.

Yeni arkadaşlar edinebileceğim.

Ammar

Aynı yer olmalı!

Houda

Annem dedi ki

Oraya vardığımızda

İnsanlar bağırarak: Willkommen! (Khan, 2019, s. 59).

Konuşmanın dikkat çekici yönü, çocukların “nereye” gittiklerini bilmemelerine rağmen aynı yeri tarif edebilmeleridir. Güvenlik, okul ve oyun gibi tekrar eden imgeler, somut bir coğrafyadan çok, ortak bir beklenti etrafında kurulan mekân oluşturur. Varış noktası, haritada belirlenmiş bir yer olmaktan çok, şiddetin olmadığı bir yaşamın mümkün olduğu varsayımına dayanır. Ammar’ın “Aynı yer olmalı” sözü, bu hayalin paylaşıldığını gösterir. Ancak bu ortaklık doğrudan deneyime değil, aktarılmış bilgiye dayanır. Annelerin “güvenli olacak” söylemi, çocukların dünyasında Batı’yı koşulsuz bir kabul alanı olarak kurar. Houda’nın “Willkommen” repliği, bu beklentinin en yoğun ifadesidir. Kabul edilme anı, henüz gerçekleşmeden dil üzerinden kurulmuş bir vaade dönüşür. Sahne, beklenti ile karşılaşma arasındaki mesafeyi görünür kılar. Çocukların kurduğu anlatı, henüz deneyimlenmemiş bir geleceğe aittir ve bu yüzden kırılgandır. Bhabha’nın ara alanlara yaptığı vurgu, kimlik ve mekânın sabit yapılardan ziyade karşılaşmalar içinde kurulduğunu gösterir (Bhabha, 1994, s. 2). Bu bağlamda Batı, kesin ve güvenli bir varış noktası olarak değil, henüz deneyimlenmemiş bir karşılaşma alanı olarak belirir. Çocukların diliyle kurulan umut, ilerleyen süreçte karşılaşılacak gerçeklikle arasındaki gerilimi şimdiden içinde taşır.

Houda’nın sözünü ettiği “güvenli yer”e ulaşması mümkün olmaz. Karakter yolculuk sırasında hayatını kaybeder. Denizde yaşanan kayıp, göçün deneyiminin ne kadar kırılgan ve öngörülemez olduğunu ortaya koyar. Aynı geleceği paylaşan iki çocuktan yalnızca birinin hayatta kalması, göç yolculuğunun eşit koşullarda ilerlemediğini açıkça gösterir. Ammar açısından yaşananlar, yalnızca bir arkadaşın kaybı değildir. Birlikte kurulan “Willkommen” hayalinin de yarıda kalması anlamına gelir. Varış, kesin ve güvenli bir son olmaktan çıkar.

Oyunun finalinde Ammar, kaybı doğrudan dile getirmek yerine, onu temsil yoluyla yeniden kurmayı seçer:

Ammar

Houda için bir resim çizeceğim.

Onun göremediği varış anını...

İnsanların "Willkommen" diye bağıracağı o anı. (Khan, 2019, s. 81).

Resim çizme eylemi, tamamlanamayan yolculuğu sembolik düzlemde yeniden kurar. Houda'nın ulaşamadığı varış, anlatı içinde görünür hâle gelir. Ancak bu görünürlük gerçekleşmiş bir deneyime değil, eksiklik üzerine kurulu bir temsile dayanır. Oyun, mülteci deneyimini tamamlanmış bir hikâye olarak değil, eksik kalan ve sürekli ertelenen bir süreç olarak belirir.

Ammar

Kendimi farklı hissettim

Sanki değişmişim gibi

Daha yaşlı

Daha bilge

Olmam gereken adam gibi (Khan, 2019, s. 81).

Ammar'ın finalde dile getirdiği “Olmam gereken adam gibi” ifadesi, yaşanan dönüşümün yalnızca bireysel bir olgunlaşma olarak değerlendirilemeyeceğini gösterir. Bu ifade, öznenin kendisini dışsal normlar doğrultusunda yeniden tanımladığını düşündürür. Doğu'nun belirli temsiller aracılığıyla kurulduğu ve bu temsillerin öznenin kendisini algılama biçimini şekillendirdiği dikkate alındığında, Ammar'ın kendisini “daha yaşlı” ve “daha bilge” olarak konumlandırması yalnızca deneyimlerin sonucu değildir. Said'in ortaya koyduğu gibi, Doğu sabit bir gerçeklikten ziyade temsil pratikleri aracılığıyla kurulan bir yapıdır ve bu temsiller öznenin kendisini algılama biçimini de etkiler (Said, 1978, s. 2–3, 203).

Kimlik sabit bir özden türemez; kültürel farkların kesiştiği alanlarda, karşılaşmalar ve müzakereler içinde şekillenir (Bhabha, 1994, s. 2). Ammar'ın kullandığı dil, öznenin doğal bir gelişim çizgisi içinde değil, karşılaştığı durumlar ve beklentiler doğrultusunda konumlandığını açığa çıkarır. Oyun, mülteci çocuğu yalnızca travma yaşayan bir figür olarak sunmaz. Onu belirli söylemler içinde anlam kazanan bir özne olarak kurar. Anlatıcı konumu da bu sürecin parçasıdır. Yalnızca deneyimi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda onu anlamlandırır. Ammar'ın anlatısı, göç deneyimini bireysel bir travma anlatısının ötesine taşıyarak, temsil rejimleri içinde sürekli yeniden kurulan bir özneleşme sürecini görünür kılar.

2.3.2. Baba: Otoritenin Çöküşü, Hukuksal Dışlanma ve “Eksik Erkeklik”

Oyunun dramatik kurgusunda Baba figürü, geleneksel koruyucu rolün göç koşulları altında nasıl aşındığını gösterir. Başlangıçta aile içinde karar alan ve yön belirleyen konumdadır. Fakat sınır mekânına yaklaşıldıkça bu konumunu sürdüremez. Yaşanan bu değişim, bireysel bir güç kaybı değildir. Karşılaşılan yapısal sınırlamalarla ilişkilidir. Taksiciyle kurulan diyalog, bunun en açık örneklerinden biridir:

Baba

Taksi!

Taksici

Evet

Baba

Adanın kuzeyine.

Taksici

Götüremem, arkadaşım.

Baba

Neden?

Taksici

Sizin insanlarınızı almama izin yok.

Baba

İyi para öderim.

Taksici

Üzgünüm arkadaşım

Götüremem

Yasalara aykırı

Mahkemeye gönderirler

Ehliyetimi alırlar. (Khan, 2019, s. 60).

Babanın “İyi para öderim” demesi, durumu ekonomik bir pazarlık üzerinden çözme girişimidir. Ancak bu girişim karşılık bulmaz. Para burada işlevini yitirir. Bu durum, mültecinin piyasa içinde tanınabilir bir özne olarak konumlanamadığını gösterir. Ekonomik imkân, tek başına hareket özgürlüğü sağlamaya yetmez. Taksicinin “Sizin insanları” ifadesi bu kırılmayı daha da belirginleştirir. Baba artık bireysel bir müşteri değil, genelleştirilmiş bir grubun parçasıdır. Özne kamusal alanda tekil bir varlık değildir. Aksine ırksallaştırılmış bir kategori içinde düşünülür. Bu durum,

Fanon'un sömürge dünyasını tanımlarken işaret ettiği bölünmüş yapıyla ilişkilidir; burada bireyler ekonomik ya da kişisel özellikleriyle değil, ait oldukları kategori üzerinden değerlendirilir (Fanon, 2007, s. 46).

Ortaya çıkan ayrımın yalnızca bireysel bir tercih olmadığı, daha geniş bir yapısal mantığa dayandığı söylenebilir. Sömürge dünyasında iktidar yalnızca sınırlarla değil, polis, ordu ve hukuksal mekanizmalar aracılığıyla gündelik hayatın içine nüfuz eder ve şiddeti sıradanlaştırır (Fanon, 2007, s. 44). Babanın karşılaştığı durum, mülteci kimliğin dışlanmasını gündelik düzeyde görünür kılar. Taksicinin reddi kişisel bir tercih olmaktan çok, hukuksal bir çerçeveye dayanır. “Yasalara aykırı” ifadesi, yardım etmenin dahi riskli hâle geldiği bir düzeni ima eder. Cezalandırılma ihtimali, sıradan bireyleri sınır rejiminin dolaylı aktörlerine dönüştürür. Böylece dışlama, yalnızca sınır hattında değil, gündelik hayatın içinde de yeniden üretilir.

Babanın yaşadığı hukuksal ve ekonomik iktidarsızlık, çocuğun bedensel deneyimine doğrudan yansır ve koruyucu rolünü sürdürmesini zorlaştırır:

Ammar

Yürümeye başladık

Hava sıcaktı

Güneş tepemize vuruyordu (...)

Yollar uzadıkça uzadı

Ayaklarım acıyor, Baba. (Khan, 2019, s. 60).

Taksiye binilememesi hareketin bedensel yükünü doğrudan görünür kılar. “Ayaklarım acıyor, Baba” ifadesi, göç deneyiminin çocuk bedeni üzerindeki etkisini somutlaştırır. Ekonomik imkânların devre dışı kalması, bu yükün hafifletilmesini imkânsız hale getirir. Babanın sahip olduğu imkânlar, oğlunun maruz kaldığı fiziksel zorlanmayı ortadan kaldırmaya yetmez. Bu durum, koruma ve güvenlik sağlama kapasitesinin sınırlandığını gösterir. Sahne yalnızca bireysel bir yetersizliği değil, daha geniş bir iktidar kaybını görünür kılar. Erkeklik performansı çoğu zaman koruma ve kontrol üzerinden kurulur. Bu kapasitenin kesintiye uğraması ise öznenin konumunu doğrudan etkiler. Koruyucu rolün sürdürülememesi, erkekliğin sürekliliğini zedeleyen bir kırılmaya işaret eder. Bhabha, tekinsiz anın kişisel ve ruhsal tarihteki travmatik ikirciklilikleri siyasal varoluştaki daha geniş kırılmalarla ilişkilendirdiğini belirtir

(Bhabha, 1994, s. 11). Bu ilişki, Ammar’ın bedensel acısının Babanın sınır rejimi tarafından kısıtlanan hareket alanından ayrı düşünülmemesinde görünür hâle gelir.

Mekânsal koşullar bu kırılmayı daha da belirginleştirir. Güneş, sıcak ve uzayan yollar, arka planda kalan unsurlar olmaktan çıkar. Onlar doğrudan mülteci bedeni için zorlayıcı bir çevreye dönüşür. Baba artık yön belirleyen bir figür değildir. Çocuğun yaşadığı acıya eşlik eder, ancak onu ortadan kaldıramaz. Babanın taksi sahnesinde karşılaştığı dışlanma, sınır hattında farklı bir biçimde yeniden görünür. Ammar’ın “Bir evden daha uzun” diyerek betimlediği metal çitler ve dikenli teller, yalnızca hareketi engelleyen fiziksel yapılar değildir (Khan, 2019, s. 62). Görüş alanını kapatan bu dikey yapı, karakterleri sınırlayan ve onları kapatılmış bir mekâna hapseden bir düzen kurar. Baba, rasyonel bir çıkış yolu arayarak çitin uzunluğunu sorduğunda, aldığı yanıt içinde bulundukları durumun sınırlarını açıkça ortaya koyar:

Baba

Bu çit ne kadar uzunlukta?

Çitin Yanındaki Adam

Yüz mil.

Geldiğimizi biliyorlardı.

İnşa ettikleri şey bu.

Bize hayvan muamelesi yapıyorlar.

Baba

Ne zamandır buradasınız?

Çitin Yanındaki Adam

Dokuz uzun gün.

Dokuz soğuk gece. (Khan, 2019, s. 60).

“Bize hayvan muamelesi yapıyorlar” ifadesi, öznenin insan kategorisinin dışına itilerek değersizleştirildiğini gösterir. Sömürge bağlamında sömürgeci, sömürge halkını insanlıktan çıkarır ve onları hayvan düzeyine indirir. Sömürge halkından söz ederken sürülerden, hayvan kokularından, arı gibi üşüşmelerden ve karınca gibi kaynaşmalardan söz eder (Fanon, 2007, ss. 48–49). Bu dil, sömürge halkını aşağılayıcı bir konuma yerleştirir; “hayvan” sözcüğü de sömürgeci söylemde dışlayıcı sınıflandırmanın bir parçası hâline gelir (Fanon, 2007, s. 49). Çitin Yanındaki Adam’ın sözleri, bu tür bir insanlık dışılaştırma dilinin güncel mülteci deneyiminde yeniden

üretildiğini gösterir. Çitin uzunluğu ve geçişin fiilen imkânsız hâle gelmesi, mültecilerin hareketinin mekânsal sınırlar aracılığıyla denetlendiğini gösterir. Günler boyunca aynı noktada bekletilen kalabalık, hareket edemeyen ve geçiş izni beklemek zorunda bırakılan bir gruba dönüşür. Bu bekleyiş ve hareket edememe hâli, kalabalığın insanlık dışılaştırıcı bir muamele içinde tutulduğunu gösterir.

Babanın sahnedeki konumu, giderek daralan bir hareket alanı içinde belirir. Bilgi edinmeye yönelik soruları, çözüm üretmekten çok içinde bulunduğu çıkmazı açığa çıkarır. Polis müdahalesiyle birlikte bu alan daha da sınırlandırılır:

Polis

İlerle! Çekil oradan! (Khan, 2019, s. 60).

Polisin kullandığı emir dili, karşılıklı bir iletişim kurmaktan çok, bedeni yönlendirmeye yöneliktir. Hareketin dışarıdan belirlenmesi, öznenin eylem kapasitesini sınırlandırır ve onu yönlendirilen bir bedene indirger. Michel Foucault’nun belirttiği gibi, modern iktidar bedeni “manipüle edilen, biçimlendirilen ve itaat eden” bir varlık hâline getirir (Foucault, 1992, s. 168). Baba, taksiciyle kurduğu diyalogda en azından pazarlık yapabilen bir özne konumundayken, sınır polisinin karşısında yalnızca fiziksel varlığıyla yer kaplayan bir bedene indirgenir.

Sınır hattındaki bekleyiş, yalnızca devlet müdahalesiyle değildir. Aynı zamanda sivil grupların varlığıyla da gerilimli bir alana dönüşür. Ammar’ın “sopalı ve beyzbol sopalı kalabalıklar” olarak betimlediği gruplar, mülteci bedeninin yerel düzeyde de istenmeyen bir varlık olarak görüldüğünü gösterir (Khan, 2019, s.70). Şiddet, bu noktada yaygınlaşır. Devlet müdahalesiyle sınırla kalmaz:

Ammar

Bir adam hortumla
Su sıkıyor (...)
Su çok güçlü
Tek bir atışta
Kalabalığın çoğunu deviriyor (...)
Bazıları vazgeçiyor
Ve geri çekiliyor

(Babasına) Bizden gerçekten nefret ediyor olmalılar, Baba. (Khan, 2019, s. 71).

Burada su, deniz yolculuğunda ölüm riskiyle ilişkilenen bir unsurken, karada kontrol aracına dönüşür. Tazyikli su kalabalığı dağıtır. Bedenleri geri iter. Ammar'ın “Bizden gerçekten nefret ediyor olmalılar” sözü, karşılaşılan şiddetin yalnızca bireysel tepkilerden ibaret olmadığını gösterir. Sara Ahmed'in belirttiği gibi, ötekilere karşı duyulan öfke, onlardan uzak duran ve mesafe kuran bir beden üretir (Ahmed, 2014, s. 13). Bu sahnede de su, bu mesafeyi fiziksel olarak kuran bir araç hâline gelir. Kolektif şiddetin yoğunlaştığı sahnede Babanın fiziksel otoritesi zayıflar. Taksiciyle yaptığı müzakere sonuç vermez. Polis karşısında da etkisiz kalır. Hareket alanı giderek daralır. Tazyikli suya maruz kalındığında ise Baba, ailesini korumak için yalnızca bedenini siper edebilir. Başka bir müdahale imkânı kalmaz. Koruyucu rol bu noktada değişir:

Baba

İyi insanlar da var.

Her bir kötü insan için

Üç tane iyi insan bulacaksın. (Khan, 2019, s. 60).

Bu sözler sahnedeki şiddetle örtüşmez. Ancak Baba, çocuğun algısını tamamen yıkıcı bir gerçekliğe bırakmamaya çalışır. Dış koşullar değişmez. Bu yüzden müdahale alanı çocuğun algısına kayar. Baba artık fiziksel olarak koruyamaz. Ama anlam kurmaya çalışır.

Sınır hattında karşılaşılan yardım teklifi, anlatının yönünü kısa süreliğine değiştirir. Yoldan geçen bir kadının aileyi arabasına alma önerisi, mevcut koşullar içinde nadir bir imkân sunar. Ancak bu imkân seçicidir. Teklifin yalnızca “çocuklar” üzerinden kurulması, yardımın koşullu bir biçimde sunulduğunu gösterir. Bu durum, Jacques Derrida'nın konukseverlik anlayışında koşulsuz konukseverlik ile koşullara bağlı kabul arasındaki gerilimle ilişkilendirilebilir (Derrida, 2000, ss. 121–123). O'Gorman'ın açıklamasında ise konukseverlik, konunun ev sahibinin belirlediği koşullara ve ev üzerindeki hâkimiyetine tabi olduğu bir ilişki olarak ele alınır (O'Gorman, 2006, ss. 51–52). Babanın bu öneriyi reddetmesi, bireysel kurtuluş ile kolektif aidiyet arasındaki gerilimi açığa çıkarır:

Kadın

İsterseniz bizim arabaya gelebilirsiniz.

Baba

Onlar benim halkım

Ben onlar gibiyim

Onlar gibi yürüyeceğim (...)

Onlara ne olursa

Bana da o olacak.

Kadın

Çocuklar için endişeleniyorum.

Baba

Çok fazla çocuk var

Benim çocuklarım o çocuklardan daha iyi değil. (Khan, 2019, s. 73,74).

Babanın yanıtı, kendisini ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmeyi reddettiğini gösterir. “Onlar benim halkım” ifadesi, aidiyetin bireysel çıkarın önüne geçtiğini açık biçimde ortaya koyar. Kadının sunduğu seçici kurtuluş imkânı, mülteciler arasında örtük bir ayırım üretir. Baba bu ayrımı kabul etmez. “Benim çocuklarım o çocuklardan daha iyi değil” sözü, bu hiyerarşiyi askıya alır. Karakter, içinde bulunduğu koşullara rağmen etik bir tercih yapabilen bir öznedir. Diyalogun devamında Baba, Batı’nın misafirperverlik anlayışı ile kendi deneyimlediği dayanışma biçimi arasında açık bir karşılaştırma kurar:

Baba

Komşumuzun ülkesinde savaş varken

Bir sürü insanı kabul ettik

Onları evlerimize aldık

Onlara mülteci muamelesi yapmadık

Onlara kardeş gibi davrandık

Ama benim ülkemde savaş varken (...)

Kimliğimizi bile kaybettik

Ve dünya sessiz kaldı. (Khan, 2019, s. 74).

Sahne, Batı ile Doğu arasındaki ilişkinin doğal değil, söylemsel olarak kurulduğunu görünür kılar. Said’in belirttiği gibi “Doğu”, kendiliğinden var olan bir gerçeklik değil, tarihsel olarak üretilmiş bir temsil alanıdır (Said, 1978, s. 5). Babanın aktardığı deneyim, bu temsil düzeni içinde yer bulamayanların nasıl görünmez hale geldiğini ortaya koyar. “Kimliğimizi bile kaybettik” ifadesi, hukuki statülerini yitiren

insanların siyasal olarak da tanınmadıklarını düşündürür. Böylece mülteci figürü, hakları ve aidiyetleri olan bir özne olmaktan uzaklaşır. Giorgio Agamben'in kavramsallaştırmasında *zoē*²⁴, tüm canlılara ortak olan yalın yaşamı; *bios*²⁵ ise bireye ya da topluluğa özgü, siyasal olarak nitelikli yaşamı ifade eder (Agamben, 1998, s. 9). Modern siyasette yalın yaşamın siyasal alanın merkezine yerleşmesi, “çıplak hayat”ın (*bare life*)²⁶ siyasallaştırılması olarak değerlendirilir (Agamben, 1998, s. 10). Çıplak hayat, siyasal düzene dışlanma yoluyla dâhil edilen yaşamı ifade eder (Agamben, 1998, ss. 11–12). Bu çerçevede, Babanın sözündeki insan olarak tanınma ve aidiyet kaybını daha açık hâle getirir.

“Dünya sessiz kaldı” sözü, bu deneyimin yerel sınırları aşarak küresel ölçekte karşılık bulmadığını gösterir. Babanın anlatısı, dışlanma deneyimine rağmen kolektif aidiyetten vazgeçmez. Arabaya binerek ayrılmak yerine kalabalıkla birlikte yürümeyi seçer. Bu tercih, bireysel kurtuluş ile ortak kader arasındaki gerilimi görünür hâle getirir.

Yemek kuyruğunda deneyimlenen sessizlik ve geri çekilme hâli, ailenin kendi içine döndüğü anlarda farklı bir ifade biçimine dönüşür. Fiziksel gücün belirleyici olmadığı bu koşullarda Baba, dili kullanarak konumunu yeniden kurar. Yol kenarındaki açık arazide, belirsizliğin en yoğun olduğu anda Shakespeare’e yaptığı gönderme bu dönüşümün en açık örneklerinden biridir:

Baba

Olmak ya da olmamak

İşte bütün mesele bu

Biz olacağız! (*We will be!*)

Ammar

Biz olacağız! (Khan, 2019, s. 75).

Shakespeare’in “Olmak ya da olmamak” ifadesi burada bir tereddüt olarak kalmaz. “Biz olacağız” cümlesiyle birlikte daha kararlı bir varlık ifadesine dönüşür. Bu kullanım, ifadenin doğrudan tekrarı değildir; dönüştürülmesidir. Baba, Batı kanonuna ait bu ifadeyi olduğu gibi yinelemek yerine kendi bağlamına çeker ve ona

²⁴Tüm canlılara ortak olan, siyasal ya da toplumsal olarak nitelendirilmemiş yaşamı ifade eder.

²⁵ Bireye ya da bir topluluğa özgü, belirli bir yaşam biçimini ifade eder.

²⁶ Siyasal düzen içinde dışlanma yoluyla içeride tutulan ve yalnızca biyolojik varlığı üzerinden değerlendirilen yaşamı ifade eder.

yeni bir anlam verir. Benzer bir yeniden kurma, mizah aracılığıyla da gerçekleşir. Açık bir arazide, geçici ve güvencesiz bir konaklama anında kurulan diyalog, içinde bulunulan koşulları doğrudan değiştirmez. Ancak onları farklı bir şekilde anlamlandırır:

Ammar

Baba bak

Büyük bir tarla

Bizim.

Baba

Hadi uyuyalım.

(Şaka yaparak) Hangi odayı istersin?

Ammar ve Anne

(Gülerler). (Khan, 2019, s. 76).

Bu kısa diyalog, mekânsal yoksunluğu ortadan kaldırmaz. Ancak algıyı kısa süreliğine değiştirir. Belirsizlik ve güvencesizlik, oyunlaştırılarak katlanılabilir bir hâle gelir. Dil ve mizah, fiziksel koşulların ötesinde işleyen sınırlı bir dayanma alanı oluşturur:

Ammar

Hala Sophia! (...)

Orada Halam Sophia var!

Baba

Sophia halan öldü, Ammar.

Ammar'ın başını öper. (Khan, 2019, s. 76).

Kurulan oyun ani bir kesintiyle son bulur. Baba, mizahın sağladığı mesafeyi geri çeker ve çocuğu gerçeklikle yüzleştirir. Başını öpmesi, bu geçişin sertliğini yumuşatan bir temas haline gelir. Koruyucu rol burada duygusal bir eşlik biçimi kazanır. Ailenin kendi içinde kurduğu bu sınırlı dayanma alanı, dış dünyayı değiştirmez. Anlatının ilerleyen kısmında Baba, sesini ilk kez kamusal bir alana taşır. Röportaj sahnesi, mülteci kimliğine atfedilen anlamların doğrudan sorgulandığı bir alan açar:

Baba

Biz barışçılız, benim halkım
Biz çalışkanız
Biz eğitimliyiz
Birbirimizi severiz.
Battaniyelerimizi paylaşıyoruz
Yemeğimizi paylaşıyoruz
Ayakkabılarımızı paylaşıyoruz
Benim yerimde olsaydın
Ben de senin için aynısını yapardım. (Khan, 2019, s. 80).

Bu söylem, mülteciyi “tehdit” ya da “yük” olarak tanımlayan yaygın temsillere karşı bir karşı anlatı oluşturur. Kullanılan ifadeler, özneyi eksiklik üzerinden değil, ilişkiler ve dayanışma üzerinden tanımlar. Savunmanın son kısmında karşıtlık daha da belirginleşir:

Baba

Aramızda hiçbir fark yok
Bu yüzden bizden korkmayın
Biz de tıpkı sizin gibi insanız
Silahlarımız yok
Sadece bacaklarımız var (Khan, 2019, s. 80).

Babanın “Bizden korkmayın” ifadesi, mülteci bedeninin henüz karşılaşma anında tehdit olarak algılandığını gösterir. Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası* adlı çalışmasında, “kaçak göçmenler” ve “sahte mülteciler”in ulus için “istila ve yağmalanma tehlikesi” olarak sunulduğunu; ulusal menfaatlerin gerçek sahibi olarak kurulan “senin” elindekileri alma tehdidi şeklinde gösterildiğini tartışır (Ahmed, 2015, s. 9). Bu söylem, göçmeni ulusal “biz”in karşısında konumlandırır.

Ahmed’in ırksallaştırılmış bedenlere²⁷ ilişkin tartışması, korkunun bu tür karşılaşmalarda nasıl işlediğini açıklamak açısından önem taşır. Fanon’un deneyiminden hareketle Siyahi bedenin beyaz çocuk tarafından “korku nesnesi” olarak ilan edildiğini belirtir (Ahmed, 2015, s. 83). Siyahi beden, beyaz bakış içinde korkuyla

²⁷İrksallaştırılmış beden (*racialized body*), ırkı veya etnik kökeni üzerinden belirli anlamlar yüklenen; bu anlamlar aracılığıyla tehdit, yabancılık ya da aşağılıkla ilişkilendirilen bedeni ifade eder.

çevrelenir; bu korku, bedenler arasındaki ilişkiyi belirler ve Siyahi bedenin kendi varlığını da korku üzerinden hissetmesine yol açar (Ahmed, 2015, ss. 83–84). Ahmed’e göre öteki, “yanlış yorumlama” yoluyla korkunç olarak hissedilir; ötekine yöneltilen korku da beyaz bedenın ondan uzaklaşmasını sağlayan mesafeyi yeniden üretir (Ahmed, 2015, s. 84).

Babanın sözleri bu bağlamda okunabilir. “Aramızda hiçbir fark yok” ve “Biz de tıpkı sizin gibi insanız” cümleleri, mülteci kalabalığı ile karşısındaki insanlar arasındaki ayrımı sorgular. “Silahlarımız yok / Sadece bacaklarımız var” sözleri ise kalabalığın korku nesnesi olarak görülmesine karşı çıkar. Baba, kalabalığın silah taşımadığını ve ellerindeki tek şeyin bacakları olduğunu söyler. Böylece sahne, korkunun mülteci bedenine kendiliğinden ait olmadığını; karşılaşma sırasında üretilen bir anlam olduğunu düşündürür.

Muhabirin “Neredeyse orada olmak nasıl hissettiriyor?” sorusuna verilen yanıt, tüm bu yolculuğun neden sürdürüldüğünü açıklar:

Muhabir

Neredeyse orada olmak nasıl hissettiriyor?

Baba

Yeniden umut etmek için bir sebebimiz var

Çocuklarımız için iyi bir hayat istiyoruz

Bizi yeni evimize götürecektir

Son trene yetiştik. (Khan, 2019, s. 80).

Finaldeki “son tren” sözü, Babanın yeniden umut etmeye ilişkin sözlerinden hemen sonra gelir. Zygmunt Bauman, *Iskarta Hayatlar* adlı çalışmasında ilerlemeyi gittikçe hızlanan bir tren imgesiyle anlatır; bazı insanların bu trene ayak uyduramadığını ve dolu vagonlarda yer bulamadığını belirtir (Bauman, 2018, s. 27). “Son trene yetiştik” sözü, bu imgeye aile açısından farklı bir anlam verir. Bauman’ın ilerleme treninde bazı kişiler ayak uyduramaz ya da kendilerine yer bulamazken Baba, ailesinin trene yetiştiğini söyler. Tren, çocukları için istedikleri “iyi hayat” ve onları götürecektir “yeni ev” düşüncesiyle birleşir. “Çocuklarımız için iyi bir hayat istiyoruz” ve “Bizi yeni evimize götürecektir” sözleri, yolculuğun neden sürdürüldüğünü açıklar. Baba, muhabirin sorusuna verdiği yanıtta çocukları için kurduğu geleceğe yönelir.

Savaş, kaçış ve sınır deneyimi boyunca yaşadığı kayıplara rağmen, konuşmasını geleceğe bağlar. Bu nedenle “son tren”, Babanın çocukları adına sürdürdüğü umudun bir parçası hâline gelir.

2.3.3. Anne: Sessizliğin Yüğü ve Belirsizliğin İtirafı

Oyunun dramatik yapısında Anne (Mama), Baba’nın üstlendiği karar alıcı rolün dışında kalır. Kriz anlarında çocuklarla ilgilenir ve aileyi duygusal olarak bir arada tutmaya çalışır. Gidilecek yer ve karşılaşacakları durumlar hakkında bilgi sahibi değildir. Bu durum, Anne’nin sahnedeki söz alanını daraltır. Spivak, “kadın olarak madunun duyulamadığını ya da okunamadığını” belirtir (Spivak, 1988, s. 308). Annenin sahnedeki varlığı da bu sınırlı temsil alanı içinde belirir. Nitekim sahnedeki ilk eylemi sözlü bir açıklama değil, bedensel bir temastır:

Ammar

Annem yanağıma dokundu

Alnımdan öptü.

Anne

Uyan, sevgili Ammar

Bütün kıyafetlerini topla

Bütün boyama kalemlerini topla

Buradan gitmeliyiz. (Khan, 2019, s. 52).

Annenin Ammar’ı uyandırma biçimi, yaklaşan kopuş öncesinde kısa süreli bir güven alanı kurma çabasıdır. Bu temas, duyguların yalnızca içsel durumlar olmadığını; bedenler arasında dolaşarak ilişkileri şekillendirdiğini gösterir (Ahmed, 2015, s. 12). Aynı zamanda sahne, insanın başkalarına bağımlı ve kırılgan bir varlık olduğunu açık biçimde ortaya koyar. Annenin dokunuşu bu kırılganlığı ortadan kaldırmaz. Onu geçici olarak yatıştırır. Ancak Ammar’ın “Nereye?” sorusu, Annenin koruyucu rolünün karşılayamadığı belirsizliği açığa çıkarır:

Ammar

Nereye, Anne?

Nereye?

Anne

Bilmiyorum, Ammar

Bilmiyorum. (Khan, 2019, s. 52).

Annenin “Bilmiyorum” yanıtı, gidilecek yerin belirsizliğini açıkça ortaya koyar. Ammar’ın “Nereye?” sorusu karşısında kesin bir cevap veremez. Emma Cox, göçmenin bir evi bırakıp başka bir ev kurabileceğini, birden fazla eve sahip olabileceğini ya da hiçbir eve sahip olmayabileceğini belirtir (Cox, 2014, s. 4-5). Annenin sözü, ailenin artık dönebileceği ya da güvenle varacağı sabit bir ev düşüncesinden uzaklaştığını gösterir. Kısa süreliğine Annenin bedeni ve şefkati etrafında kurulur. Deniz sahnesinde bu durum daha belirgin hale gelir. Tekne güvenli değildir. Dengesiz ve tehlikelidir. Anne burada yalnızca duygusal destek sunmaz. Çocuğu bedeniyle korumaya çalışır:

Ammar

Erkekler ailelerine katılmak için

Tekneye doğru koşarken

Annem elimi sımsıkı tuttu

Tekne sallandı. (Khan, 2019, s. 53)

Annenin Ammar’ın elini sımsıkı tutması, teknenin sallandığı anda çocuğu yanında tutma çabasını gösterir. Teknenin hareketi üzerinde söz sahibi değildir. Elini bırakmaması, sahnedeki sınırlı koruyuculuğunun bir parçasıdır. Yolculuk ilerledikçe teknenin içi daha da ağırlaşır. Duman, benzin kokusu ve sıkışmış bedenler mekânı kaplar. Rahatsızlık, teknenin içindeki havaya ve yolcuların bedenlerine yayılır. Anne bu duruma yine bedeniyle karşılık verir:

Ammar

Nefes alamıyordum

Annem yüzüme bir eşarp sardı

Kız kardeşimin yüzüne de. (Khan, 2019, s. 55).

Eşarp, geçici bir sınır işlevi görür. Dışarıdaki havayı tamamen durduramaz. Ama onun doğrudan bedene nüfuz etmesini azaltır. Annenin müdahalesi sınırlıdır. Yine de çocukları korumaya yönelik somut bir çabadır. Ayrıca bu sahne, Annenin sessizliğinin

mutlak olmadığını gösterir. Ailenin bütünlüğü tehdit edildiğinde, özellikle Babanın suya düşmesiyle birlikte, bu sessizlik hayatta kalmaya dönük acil bir çağrıya dönüşür:

Baba

(Suya düşer)

Anne

Çabuk! Daha hızlı! (*Quick! Faster!*)

Ammar

Babam yüzüyor (...)

Başaramayacak Anne!

Anne

Daha hızlı! Hadi! (*Faster! Come on!*) (Khan, 2019, s. 54).

Babanın denize düşmesiyle birlikte aile içindeki denge anlık olarak bozulur. Anne bu anda yalnızca bekleyen ya da eşlik eden bir figür değildir. “Çabuk” ve “daha hızlı” sözleriyle müdahale eder. Parçalanma tehlikesiyle karşı karşıya kalan aileyi bir arada tutmaya yönelik acil bir tepki olarak okunabilir. Ancak baba tekneye geri çekilip çocukları kollarıyla sardığında, annenin sesi yeniden geri planda kalır. Karakter, görünür bir müdahaleden tekrar daha sessiz bir koruma biçimine döner.

Yolculuğun fiziksel tehlikeleri geride kaldığında anne, bu kez sınır rejiminin politik diliyle karşılaşır. Radyodan duyulan başbakan sesi, mültecilere yönelik kabulün koşullarını ilan eder. Anne ise bu dili Ammar için yumuşatan ve anlaşılır kılan bir aracı konumuna geçer. Başbakanın “Onların toplumumuza entegre olmalarını ve dilimizi öğrenmelerini bekliyoruz” ifadesi, kabulün koşulsuz olmadığını gösterir (Khan, 2019, s. 68). Kapı açılır; fakat içeri girenin ev sahibinin dili ve kuralları içinde yeniden şekillenmesi beklenir. Derrida, konukseverliğin yasalarının ev sahibi ile konuğa koşullar, normlar, haklar ve görevler yüklediğini; buna karşılık sınırsız konukseverliğin yeni gelenin adı ya da kimliği sorulmadan kabulünü gerektirdiğini belirtir (Derrida, 2000, s. 77). Fakat sahnedeki kabul, saf bir karşılama değildir. Mülteciye yer açılır; ancak kabul, uyum ve dil öğrenme beklentilerine, dolayısıyla ev sahibi toplumun koyduğu koşullara uyma talebine bağlanır. Ammar’ın “Onların dilini öğrenmek zor olacak mı?” sorusuna Annenin verdiği yanıt, onun daha pratik ve onarıcı yönünü ortaya koyar:

Anne

Zaman alacak

Ama okullar var

Ve senin gibi başkalarıyla birlikte olacaksın

Birlikte öğreneceksiniz. (Khan, 2019, s. 68).

Anne burada belirsizliği ortadan kaldırmaz. Ancak onu yönetilebilir bir sürece dönüştürür. Dil öğrenmeyi bir engel olarak değil, zaman içinde aşılabilecek bir uyum süreci olarak çerçeveler. Bu yaklaşım, çocuğu yeni bir toplumsal düzen içinde yer alabilecek bir özne olarak konumlandırır. Okul, burada yalnızca dil öğrenilen bir yer değildir; resmî dilin geçerli ve kabul edilir sayıldığı kurumsal alanlardan biridir. Bu yönüyle sahne, Pierre Bourdieu'nün dilsel pazar (*linguistic market*) kavramıyla birlikte düşünülebilir. Bourdieu, resmî dilin okullarda ve diğer resmî kurumlarda meşru ölçüt hâline geldiğini belirtir (Bourdieu, 1991, s. 45). Dilsel pazar, farklı dilsel pratiklerin meşru kabul edilen kullanıma göre değerlendirildiği; bu pratiklere verilen değer de rekabet hâlindeki dilsel kullanımlar içinde belirlendiği alanı ifade eder (Bourdieu, 1991, s. 53). Annenin “Birlikte öğreneceksiniz” sözü, Ammar'ın yeni çevresine katılımının okul aracılığıyla öğreneceği resmî dille ilişkilendirildiğini gösterir. Giriş sahnesinde bavula konulan boyama kalemlerinin bu sahnede yeniden ortaya çıkması, anlatı içinde işlevlerinin değiştiğini gösterir:

Ammar

Kalemlerimi alabilir miyim Anne?

Anne

(Kalemleri çıkarır).

Ammar

Ben, annem, babam ve kız kardeşimin resmini çiziyorum (...)

Büyük kalabalıklar

Şu kelimeyi söylüyorlar

'Willkommen'. (Khan, 2019, s. 69).

Kalemler, oyunun başında geride bırakılan hayata ait bir nesne olarak saklanırken, burada başka bir anlam kazanır. Ammar onları artık geçmişi korumak için değil, henüz gerçekleşmemiş bir geleceği kurmak için kullanır. Çizdiği resimdeki “Willkommen” (hoş geldiniz) ifadesi, yaşanmamış bir karşılaşmanın hayali olarak

ortaya çıkar. Ancak Annenin “O kelimeyi duyarsam mutlu olacağım” yanıtı, bu hayalin kesin olmadığını hatırlatır (Khan, 2019, s. 69). Ammar’ın iyimserliği ile Annenin temkinli yaklaşımı burada ayrışır. Çocuk geleceği kurar; Anne ise onun gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinden emin değildir.

Sonuç olarak Anne (Mama) karakteri, oyunun başında belirsizlik içinde kalan ve “bilmiyorum” diyen bir figürken, yolculuk boyunca farklı biçimlerde hareket eder. Tekne sahnesinde bedeniyle çocuklarını korur. Sınır hattında onları yeni koşullara hazırlar. Bu sahnede ise geçmişten kalan bir nesneyi geleceğe yönelten bir rol üstlenir. “Willkommen” kelimesinin yalnızca bir söz değil, kabul edilme ve güvende olma ihtimalini taşıdığını bilen anne, bu ihtimale mesafeli ama yönünü oraya çeviren bir konumda kalır.

2.4. Yan Karakterler: Kolektif Travma ve Toplumsal Yüzleşme

Oyunda çekirdek ailenin dışında kalan yan karakterler (Dream Voices, Refugees, Crowd), mülteci deneyiminin sadece bireysel olmadığını gösterir. Bu karakterler, yaşanan krizin toplumsal ve yapısal boyutlarını sahneye taşır. Basit birer arka plan unsuru gibi görünseler de farklı işlevler üstlenirler. Bazıları Batı’nın korku ve önyargılarını yansıtır. Bazıları devletin uyguladığı baskıyı görünür kılar. Bazıları ise mülteciler arasındaki dayanışmayı temsil eder.

2.4.1. Rüya Sesleri (Dream Voices): “Fare” Metaforu ve İçselleştirilmiş Irkçılık

Ammar’ın uykuya daldığı anlarda duyulan “Rüya Sesleri”, yalnızca bir rüya unsuru değildir. Bu sesler, dış dünyadaki söylemlerin çocuğun zihnine sızmış hâli olarak okunabilir. Özellikle Batı medyasında ve aşırı sağ söylemlerde görülen insandışılaştırıcı dil burada tekrar eder. İnsandışılaştırma (dehumanization) olarak adlandırılan süreç, bir grubun insan olarak algılanmasını aşındırır. Yalnızca hakaret içeren bir dil kullanımından ibaret değildir. Bireyler, duyguları ve kişilikleri olan özneler olarak değil; insanî niteliklerinden, onurlarından ve bireyselliklerinden yoksun

bırakılmış varlıklar olarak temsil edilir (Sharafat vd., 2024, s. 319). Bu temsil biçimi, mültecilerin marjinalleştirilmesini ve dışlanmasını besler. Aynı dil tekrarlandıkça, etki yalnızca dışarıyla sınırlı kalmaz. Zamanla öznenin kendilik algısına da sızar:

Dream Voice 1

Sen pis bir hayvansın

Dream Voice 2

Sen bir faresin

Ammar

Neden?

Dream Voice 2

Buraya ait değilsin

Dream Voice 1

Tekneye geri dön

Bütün evlerimizi aldınız

Bütün paramızı aldınız. (Khan, 2019, s. 67).

Mültecinin “fare” (rat) olarak adlandırılması, yalnızca bir hakaret değildir. Bu benzetme, özneyi kirli, hastalık taşıyan ve tehditkâr bir varlık gibi gösteren insan-dışılaştırıcı bir dile yaslanır. İnsan ile hayvan arasındaki sınır bulanıklaşır. Böylece mülteci, hak talep eden bir kişi olmaktan uzaklaştırılır. Kontrol edilmesi gereken bir varlık gibi konumlandırılır. Said’in temsil eleştirisi açısından bu tür adlandırmalar önemlidir. Temsil, ötekiyi yalnızca anlatmaz; ona kimlik, biçim ve yer verir (Said, 1978, s. 86). “Fare” sözü de bu yüzden masum bir benzetme değildir. Mülteciyi aşağıya çeken ve değersizleştiren bir adlandırmadır. “Buraya ait değilsin” ifadesi, dışlamayı daha açık hâle getirir. Ammar artık yalnızca istenmeyen biri değildir; bulunduğu yerle kurabileceği ilişki de reddedilir. Bu söz, mülteciyi geçici olarak bulunduğu mekânda bile kabul edilmeyen bir varlık hâline getirir. Aidiyet burada yaşanan bir deneyim olmaktan çıkar. Dışarıdan verilen ya da geri çekilen bir izin gibi işler.

Rüya Sesleri’nin Ammar’ın zihninde yankılanması, dışlayıcı dilin yalnızca dışsal bir saldırı olarak kalmadığını gösterir. Zamanla çocuğun kendini algılama biçimine de sızar. Bhabha’nın Fanon’a yazdığı önsözde vurguladığı “Bak, bir Zenci!” sahnesi, ırkçı bakışın özneyi kendi bedenini başkasının gözünden algılamaya zorladığını ortaya koyar. Bu sahnede özne, bedeninin yalnızca kendisine ait

olmadığını; ırkı, tarihi ve ona yüklenen imgelerle birlikte algılandığını fark eder (Bhabha, 1986, s. xvii). Ammar’ın rüyasında duyduğu sesler de benzer biçimde işler. Onu yalnızca korkutmaz, kendisiyle kurduğu ilişkiyi de bozar.

2.4.2. Kamp ve Biyopolitik Denetim: Megafonlu Adam ve Sivil İtiraz

Oyun, mültecileri yalnızca pasif mağdurlar olarak göstermez. Onları, devletin denetim biçimlerine karşı temkinli davranan ve birlikte hareket edebilen özneler olarak da kurar. “Megafonlu Adam”ın polis tarafından iletilen mesajları aktardığı sahne, kamptaki düzenin nasıl işlediğini açıkça gösterir:

Megafonlu Adam

Polis dağıtacağını söylüyor

Az önce biber gazı istediler

Kampta kaydolmanız gerektiğini söylüyorlar (...)

Böylece size zarar vermezler.

Çitteki Adam 2

Ne şansımız var?

Polis gazı yüzüme sıkacak

Ayrıca aileme

Bizi zorluyorlar. (Khan, 2019, s. 65).

“Kayıt altına alma” işlemi ilk bakışta idari bir zorunluluk gibi görünür. Ancak sahnede kayıt, aynı zamanda bir denetim aracıdır. Kaydolan mülteci, devletin gözünde tanınabilir ve izlenebilir hâle gelir. Kimliği, bulunduğu yer ve statüsüyle ilgili kararlar bu işlem üzerinden düzenlenir. Bu nedenle kayıt, yalnızca koruma sağlayan bir prosedür değildir; mülteciyi devletin kararlarına daha açık hâle getirir. Megafonlu Adam’ın “Böylece size zarar vermezler” sözü, bu gerilimi açık biçimde gösterir. Polis önce biber gazı tehdidinde bulunur, ardından kaydolmayı zarar görmemenin koşulu hâline getirir. Koruma vaadi, tehdidin ardından gelir ve kaydı kabul etmeye bağlanır. Eyal Weizman, Adi Ophir’in “ahlaki teknolojiler” dediği mekânsal düzenlemeler, fiziki aygıtlar, teknik standartlar ve gözetleme usullerinden oluşan karmaşık düzeneğin, güncel şiddetin uygulanmasında ve yerinden edilmiş kişilerin yönetiminde

işlev gördüğünü belirtir (Weizman, 2018, s. 17). Sahnedeki kayıt çağrısı da bu mantıkla işler: Mülteciden zarar görmemek için denetim düzenine girmesi beklenir. Çitteki Adam 2'nin “Bizi zorluyorlar” sözü, bu vaadin mülteciler tarafından güven verici bir teklif olarak algılanmadığını gösterir. Kayıt burada gönüllü bir başvuru değil, biber gazıyla tehdit altında bırakılarak kabul edilmesi istenen bir işlem hâline gelir.

Devletin “otobüslere binin” çağrısına karşı geliştirilen tepki, mültecilerin resmi güvenlik söylemine duyduğu güvensizliği açıkça gösterir:

Mülteci 2

Bekleyin!

Bu otobüslere güvenmiyorum

Ya bizi yanlış yöne götürürlerse?

Garantisi ne? (...)

Yalan söylüyorlar.

Mülteci 1

İlk otobüsü önden gönderelim

Ve sınırdan haber bekleyelim. (Khan, 2019, s. 77).

Mültecilerin otobüslere hemen binmemesi, devletin yönlendirmesini doğrudan kabul etmediklerini gösterir. Ancak sahnedeki tepki açık bir başkaldırı değildir. Mülteci 1'in önerisi daha temkinlidir: İlk otobüs gönderilecek, sınırdan haber beklenecek, sonra karar verilecektir. Böylece topluluk, devletin sunduğu güzergâha hemen teslim olmaz; ama doğrudan çatışmaya da girmez. James C. Scott'ın “gündelik direniş” kavramı burada açıklayıcı olur. Scott'a göre baskı altındaki gruplar çoğu zaman açık ve örgütlü isyanlara yönelmez. Bunun yerine ayak sürüme, kaçınma, sahte uyum ya da dolaylı taktikler geliştirir. Bu tür pratikler genellikle otoriteyle doğrudan sembolik bir çatışmadan kaçınır (Scott, 1985, s. xvi). Sahnede de mülteciler otoriteye açıkça meydan okumaz. Yine de emri kendi güvenliklerini düşünerek bekletir ve kontrol etmeye çalışırlar. Otobüs sahnesi bu yüzden mültecileri yalnızca yönetilen bir kitle olarak değil, belirsizlik içinde karar alan ve birlikte hareket eden bir topluluk olarak gösterir.

2.4.3. Kamusal Alanda Dışlama: İstasyon Sahnesinde Öfke, Utanç ve Yabancı Figürü

Tren istasyonu, oyunda yalnızca bir geçiş noktası değildir. Kimin kabul edildiği, kimin dışarıda bırakıldığı burada açıkça görülür. Kalabalığın tepkisi, mülteciyi kamusal alanda istenmeyen bir varlık olarak kurar:

Kalabalık 2

Git buradan, seni istemiyoruz!

İstasyondaki Kadın 2

Kendinizden utanmalısınız

Bu ülke için bir utanç kaynağısınız!

Ya siz çaresiz olsaydınız?!

Ya siz savaştan kaçıyor olsaydınız?! (Khan, 2019, s. 70).

“Git buradan, seni istemiyoruz” sözü doğrudan bir dışlama çağrısıdır. Kalabalık, mültecinin orada bulunmasını kabul etmez. Sara Ahmed’in yabancı figürü üzerine yaptığı tartışma bu sahneyi anlamak için uygundur. Ahmed’e göre yabancı, yalnızca tanınmayan biri değildir; aksine, zaten “yerinde olmayan” kişi olarak tanınır. Yabancıtanın tanınması, aynı zamanda “burası bize ait” duygusunu güçlendirir (Ahmed, 2000, s. 21–22). Bu açıdan kalabalığın tepkisi, kişisel bir öfkeden fazlasını içerir. Mültecinin istasyondaki varlığı, kamusal alanın sınırlarını tartışmalı hâle getirir. Kalabalık, “biz” duygusunu mülteciyi dışarıda bırakarak kurar. Yabancı burada uzak bir figür değildir; fazla yakına gelmiş ve bu yüzden rahatsızlık yaratmış bir bedendir. İstasyondaki Kadın 2’nin “Kendinizden utanmalısınız” sözü, bu dışlayıcı dili kesintiye uğratar. Kadın, kalabalığın öfkesini ahlaki bir sorun hâline getirir. “Ya siz çaresiz olsaydınız?” sorusu ise bakışın yönünü değiştirir. Mülteciyi tehdit olarak görmek yerine, onun durumuyla özdeşlik kurmaya çağırır. Ancak sahnede bu çağrı zayıf kalır. Baskın olan, kalabalığın mülteciyi istasyondan ve kamusal alandan uzaklaştırma isteğidir.

Bu gerilim, mülteci bedeninin kamusal alanda nasıl “istenmeyen” bir varlığa dönüştürüldüğünü gösterir. Kalabalığın “seni istemiyoruz” sözü, mülteciyi toplumsal alanın dışında tutulması gereken bir fazlalık gibi görür. Bauman’ın “atık insanlar”

kavramı burada devreye girer. Bauman’a göre modern düzen, bazı insanları “işe yaramaz”, “yetersiz” ve “istenmeyen” olarak damgalayarak dışarıda bırakır (Bauman, 2018, s. 17). İstasyon sahnesinde de benzer bir mantık işler. Mülteci yalnızca fiziksel olarak uzaklaştırılmak istenmez; aidiyet hakkı da reddedilir. Böylece dışlama, gündelik dilde ve kamusal tepkilerde yeniden üretilen duygusal ve kültürel bir tutuma dönüşür.

2.4.4. Houda: Tamamlanmamış Yolculuk ve Yasın Siyaseti

Oyunun finalinde Houda sahnede görünmez. Buna rağmen yokluğu, anlatının en belirleyici kırılmalarından birine dönüşür. Ammar, yolculuğun sonunda onu aradığında artık güvenli varış fikri bozulur:

Ammar

Houda nerede?

Ona anlatacak çok şeyim var.

Houda'nın Annesi

Korkarım

O artık burada değil.

Ammar

Nerede?

(Cevap yok).

Cevap vermesine gerek yoktu

Gözleri her şeyi anlatıyordu. (Khan, 2019, s. 80)

Houda’nın ölümü, sınırın yalnızca geçilmesi gereken coğrafi bir çizgi olmadığını gösterir. Sınır, burada kimin varışa ulaşabileceğini ve kimin geride kalacağını belirleyen ölümcül bir eşiğe dönüşür. Daha önce rüya sahnesinde duyulan “Suda öleceksin” tehdidi, Houda’nın yokluğuyla somutlaşır. Bu nedenle kayıp rastlantısal bir olay gibi okunmaz. Daha önce değinilen nekropolitik çerçeve, Houda’nın tamamlanamayan yolculuğunda yeniden görünür hâle gelir: bazı bedenler koruma alanının dışında bırakılır ve ölüme daha açık hâle gelir (Mbembe, 2003, s. 11). Ammar’ın “neredeyse başarmıştı” duygusu, kaybın ağırlığını artırır. Houda varışa çok yaklaşmıştır; fakat “Willkommen” hayaline ulaşamaz. Çocukların birlikte kurduğu

kabul edilme düşü burada yarıda kalır. Güvenli varış herkes için aynı anlama gelmez. Aynı yolu paylaşan iki çocuktan biri hayatta kalırken, diğeri anlatıda yalnızca yokluğuyla yer alır.

Houda'nın ölümünün doğrudan gösterilmemesi dikkat çekicidir. Oyun, ölümü bir sahne görüntüsüne dönüştürmek yerine, annenin sessizliği, bakışı ve Ammar'ın anlama anı üzerinden aktarır. Bu dolaylı anlatım, bazı kayıpların kamusal alanda nasıl görünmez kalabildiğini düşündürür. Judith Butler, bazı yas biçimlerinin ulusal olarak kabul görüp ses bulurken diğerkayıpların düşünülemez ve yası tutulamaz hâle geldiğini belirtir. Butler'a göre bu ayrım, hangi yaşamların normatif olarak insan sayıldığına ve hangi ölümlerin yas tutulabilir kabul edildiğine ilişkin dışlayıcı kavrayışları üretir ve sürdürür (Butler, 2005, s. 12). Houda'nın yokluğu bu nedenle yalnızca kişisel bir acı değildir. Mülteci ölümlerinin ne kadar kolay sessizliğe bırakılabildiğini de gösterir. Houda'nın annesi konuşamaz; fakat Ammar onun yokluğunu anlar ve taşır. Yas burada yalnızca ağlamakla sınırlı kalmaz. Görünmez bırakılan bir hayatı hatırlama ve ona değer verme biçimine dönüşür. Houda sahnede yoktur; ama Ammar'ın anlatısı sayesinde tamamen silinmez. Ammar, bu kayıp karşısında pasif kalmaz. Oyunun başında annesinin bavula koyduğu ve finalde geri aldığı boyama kalemlerini, Houda'yı hatırlamak için kullanır:

Ammar

Yeni evime vardığımda
Bir resim yapacağım
Houda için
Görmeye çok yaklaştığı şeyin resmi
Görebileceği şeyin
Yolculuğun son kısmının. (Khan, 2019, s. 81).

Houda için çizilecek resim, kaybı telafi etmez. Bunun yerine onu silinmekten korur. Ammar, Houda'nın ulaşamadığı varış anını temsil ederek onun yokluğunu görünür kılar. Böylece Houda anlatıda yalnızca kaybedilen bir çocuk olarak kalmaz; hatırlanan ve yeniden anlam kazanan bir varlığa dönüşür. Sonuç olarak Ammar, Houda'nın kaybı aracılığıyla yalnızca hayatta kalan kişi değildir. Aynı zamanda bu kaybı hatırlama ve temsil etme sorumluluğunu üstlenen bir tanığa dönüşür.

2.5. Bölüm Sonucu: “Sınır”ın Ontolojisi ve Eksik Kalan “Hoş Geldiniz”

Asif Khan’ın *Willkommen* oyunu, mültecilik deneyimini yalnızca bir yer değiştirme hikâyesi olarak kurmaz. Oyun boyunca sınır, karakterlerin bedenlerini, ilişkilerini ve kendilik algılarını değiştiren bir eşik olarak işler. Bu nedenle yolculuk, bir ülkeden başka bir ülkeye geçme sürecinden ibaret değildir. Kimliğin, aidiyetin ve hayatta kalma biçimlerinin yeniden sınandığı bir deneyime dönüşür. Baba figürü, göç sürecinde otoritesini ve toplumsal konumunu giderek kaybeder. Taksiciyle, polisle ve sınır düzeniyle karşılaştığı anlarda koruyucu rolü zayıflar. Buna rağmen tamamen edilgenleşmez. Sözü, tanıklığı ve etik tercihleriyle varlığını sürdürmeye çalışır. Anne ise kamusal alanda daha geri planda görünür; fakat bakım, temas ve koruma pratikleriyle ailenin dağılmasını engelleyen temel figürlerden biri hâline gelir. Ammar’ın çocuk bakışı oyuna ayrı bir düzey kazandırır. Onun anlatısı, yetişkin dünyasının şiddetini daha açık ve sarsıcı biçimde duyulur kılar. Yolculuk ilerledikçe çocukluk masumiyeti aşınır; göç deneyiminin bıraktığı izler Ammar’ın dilinde ve algısında belirginleşir. Yan karakterler de bu deneyimin bireysel bir hikâyeyle sınırlı olmadığını gösterir. Rüya Sesleri, dışlayıcı söylemlerin yalnızca kamusal alanda kalmadığını, çocuğun zihnine kadar sızabildiğini ortaya koyar. Kamp, istasyon ve kalabalık sahneleri ise mültecinin hem devlet denetimi hem de toplumsal dışlama tarafından kuşatıldığını gösterir.

Houda’nın yokluğu bu bölümün en ağır kırılmalarından biridir. Onun yolculuğu tamamlayamaması, varış fikrinin herkes için aynı anlama gelmediğini hatırlatır. Fiziksel olarak bir yere ulaşmak, kayıpların geride kaldığı anlamına gelmez. Ammar’ın Houda için çizmek istediği resim de bu noktada önem kazanır. Resim kaybı telafi etmez; fakat Houda’nın yokluğunu tamamen silinmekten korur. Bu açıdan *Willkommen* başlığındaki “Hoş geldiniz” sözü, oyun boyunca sorgulanan bir vaade dönüşür. Çocukların hayal ettiği kabul anı hiçbir zaman tam ve güvenli biçimde gerçekleşmez. Varış bir son değil, yeni bir belirsizliğin başlangıcıdır. “Ev” de sabit ve güvenli bir mekân olmaktan çıkar; koşullara, tanınmaya ve kabul edilmeye bağlı kırılgan bir deneyim hâline gelir.

Sonuç olarak oyun, mültecilik deneyimini yalnızca hareket, sınır geçişi ya da yeni bir ülkeye varış üzerinden düşünmez. Hafıza, kayıp, korku ve aidiyet arayışı da bu deneyimin parçasıdır. Yolculuk sona erse bile ait olma mücadelesi devam eder. Bauman’ın mülteciler için belirttiği gibi, varış çoğu zaman tamamlanmış bir yerleşme anlamına gelmez; geçicilik, belirsizlik ve eğretilik duygusu devam eder (Bauman, 2018, s. 92). Bu nedenle oyundaki “hoş geldiniz” ifadesi, gerçekleşmiş bir kabulden çok, eksik kalan ve sürekli ertelenen bir vaadi temsil eder.

3. SHARMILA CHAUHAN'IN *NOTHING TO DECLARE* OYUNUNDA GÖÇMEN KİMLİĞİ

3.1. Yazarın Portresi: Sharmila Chauhan ve “Çifte Göçmen” Kimliği

Sharmila Chauhan, çağdaş Britanya tiyatrosunda Güney Asya diasporasında, toplumsal cinsiyete ve güç ilişkilerine odaklanan bir yazar olarak öne çıkar. Oyun yazarı, senarist ve düzyazı yazarı olan Chauhan'ın metinlerinde aşk, cinsellik, aile, ırk, toplumsal cinsiyet ve diasporik deneyim sıkça kesişir. Yazarlık sürecinde Kali Theatre'ın yazar geliştirme programı, Royal Court'un yazarlık programı ve Tamasha'nın TDA kursu önemli yer tutar (Bloomsbury Publishing, t.y.). *Born Again/Purnajanam* (2012), *The Husbands* (2014) ve *Nothing to Declare* (2019) gibi oyunlarında özellikle kadınların, göçmen ailelerin ve kültürel mirasın farklı biçimlerde sahneye taşındığı görülür. *Nothing to Declare*, Chauhan'ın bu ilgilerini açık biçimde bir araya getirir. Oyun, göçmenliği yalnızca sınırdan geçme ya da yeni bir ülkeye yerleşme meselesi olarak ele almaz. Göçmen öznenin yanında getirdiği aile hikâyelerine, nesnelere ve kültürel izlere odaklanır. Metnin çıkış noktası yalnızca politik bir kriz değil, aynı zamanda hafıza meselesidir. Chauhan, oyunu artan ırksal hoşgörüsüzlüğe ve Brexit'in yarattığı dışlayıcı atmosfere bir cevap olarak yazdığını belirtir. Yazar notunda özellikle miras, hafıza ve kültürel süreklilik kavramlarını öne çıkarır (Chauhan, 2019).

Chauhan'ın kendi aile geçmişi de oyunun temel sorularını anlamak için önemlidir. Yazar, kendisini “çifte göçmen” bir aileden gelen biri olarak tanımlar. “Çifte göçmen” ifadesi, kimliği tek bir kökene ya da başlangıç noktasına bağlamayı zorlaştırır. Çünkü bu ifade tek bir göç deneyimiyle sınırlı kalmayıp farklı ülkeler arasında birden fazla kez yer değiştirdiği anlamına gelir. Yazarın Doğu Londra'daki evinde bir arada bulunan Hint takıları, Kenya duvar oymaları ve ahşap filler üzerine verdiği örnekler, bu geçmişin eşyalarda ve hatıralarda taşındığını ortaya koyar (Chauhan, 2019, s. 2). Bu nedenle aidiyet, tek bir kökene ya da tek bir varış ülkesine bağlanamaz. Avtar Brah'ın diaspora üzerine tartışması burada açıklayıcıdır. Brah'a göre diaspora, sabit bir kökene dönüş anlatısı olarak düşünülemez; göç, sınır, konum

ve “ev” arzusunun birlikte ele alınmasını gerektirir. Ancak “eve yönelme” arzusu her zaman bir “anayurda dönüş” isteğiyle aynı şey değildir (Brah, 1996, s. 15–16).

Maya’nın aile geçmişini anlatma biçimi, Brah’ın tartışmasını sahneye yaklaştırır. “India, Uganda and now England” sözü, kimliği tek bir yerle açıklamak yerine, farklı coğrafyalar arasında taşınan bir geçmişe bağlar (Chauhan, 2019, s. 6). Böylece oyun, “nerelisin?” sorusuna kesin bir cevap vermek yerine, sorunun kendisini tartışmaya açar. Stuart Hall’un kültürel kimlik anlayışı da bu okuma için önemlidir. Hall’a göre kültürel kimlik sabit değildir; her zaman melezdir. Ancak melezlik rastlantısal bir karışım anlamına gelmez. Belirli tarihsel oluşumlar, özgül geçmişler ve kültürel ifade biçimleri içinden kurulur. Kimlik bu nedenle tamamlanmış bir özden çok, geçici bir “konumlanma” olarak düşünülebilir (Hall, 1996, s. 504). Chauhan’ın oyununda Maya ve Joseph tek bir ulusal kategoriye sığmaz. Maya’nın geçmişi Hindistan, Uganda ve İngiltere arasında kurulurken, Joseph’in hikâyesi Karayipler, savaş ve Britanya hattında şekillenir. İki karakterin deneyimi, kimliğin yalnızca “nereden geldiğiyle” değil, hangi hikâyelerin taşındığıyla da ilgili olduğunu gösterir.

Oyunun dikkat çekici yönlerinden biri, bu hikâyeleri yalnızca insan karakterler üzerinden anlatmamasıdır. Chauhan’ın yazar notunda söz ettiği çocukluk eşyaları bu açıdan önemlidir. Yazar, Doğu Londra’daki evlerinde bulunan ahşap filler, Hint takıları ve Kenya duvar oymalarının kendisi için güçlü hatırlatıcılar olduğunu söyler. Ona göre bu nesneler, kimliğinin tek bir parçadan oluşmadığını hatırlatır. Chauhan’ın “anchors” olarak adlandırdığı eşyalar, geçmişle bağ kurmayı sağlayan somut dayanaklardır (Chauhan, 2019, s. 2). *Nothing to Declare* içinde Bilezikler ve Künyeler benzer bir işlev üstlenir. Dekoratif ayrıntı olmaktan çıkar; aile tarihini, göç yolculuklarını, kayıpları ve kuşaklar arası aktarımı taşırlar. Oyun hafızayı yalnızca zihinde saklanan bir şey olarak düşünmez. Hafıza bazen bileğe takılan bir bilezikte, bazen boyunda taşınan bir künyede, bazen de valize yerleştirilen küçük bir eşyada varlığını sürdürür. Bu işlev, Bhabha’nın tekinsiz yaşamları tartışırken özel ile kamusal, geçmiş ile şimdi ve ruhsal olan ile toplumsal olan arasındaki kesin ayrımların sorgulandığını belirten yaklaşımıyla birlikte düşünülebilir (Bhabha, 1994, s. 13). Bilezikler ile Künyeler, kişisel hatıraları Hindistan, Uganda, Karayipler, savaş ve Britanya’ya uzanan tarihsel süreçlerle aynı sahne düzleminde buluşturur.

Chauhan'ın yazar notunda sorduğu temel soru da buradan doğar: İnsanlar çağdaş Batı yaşamına “uyum sağlamak” için nelerden vazgeçmeye zorlanmaktadır? Bu soru, oyunun asimilasyon ve entegrasyon arasındaki farkı tartışmasını sağlar. Entegrasyon, birlikte yaşama imkânına işaret ederken, asimilasyon çoğu zaman geçmişten, dilden, aile hafızasından ve kültürel izlerden vazgeçmeyi talep eder. *Nothing to Declare*, böyle bir vazgeçiş kabul etmez. Göçmen kimliğinin ancak taşınan geçmişle birlikte anlaşılabilirliğini savunur. Bu açıdan oyun, *Willkommen*'den farklı bir yerde durur. *Willkommen*, mülteci yolculuğunu sınır, hareket ve varışın kırılabilirliği üzerinden kuruyordu. *Nothing to Declare* ise varmış, yerleşmiş ya da “Britiz” kabul edilen öznelerin hâlâ hangi şartlarla kabul edildiğini sorar. İkinci oyun, fiziksel yolculuktan çok kültürel mirasın korunmasına ve aidiyetin yeniden müzakere edilmesine yoğunlaşır.

3.2. *Nothing to Declare*: Oyunun Yapısı, Sınır Mekânı ve Beyanın İronisi

Nothing to Declare, Britiz-Hintli Maya ile Britiz-Karayıpli Joseph'in adlandırılmamış bir Batı ülkesindeki göçmenlik merkezinde sorgulanmasıyla başlar. Baş Göçmenlik Memuru ve diğer memurlar, ikiliyi kabul edilmenin koşulu olarak geçmişlerinden ve kültürel işaretlerinden vazgeçmeye yöneltir Kalabalık da bu dışlayıcı dili koro hâlinde tekrarlar. Maya'ya Bilezikler, Joseph'e ise Künyeler eşlik eder. Bu iki nesne sonraki sahnelerde ailelerin göç, savaş ve kuşaklar arası aktarım hikâyelerini görünür kılar. Oyun, sınırdaki beyan sürecini idari bir işlem çerçevesinde ele almaz. Bu süreci, kimliğin ve hafızanın sınırlanmış bir alan olarak ortaya koyar. Bu temel çatışma, sahne notlarında daha ilk anda görünür hâle gelir. Mekân, bir havaalanındaki varış alanı ya da yol kenarındaki bir sınır noktası olarak düşünülebilecek adlandırılmamış bir göçmenlik merkezidir. Göçmenlik memurlarının yükseltilmiş bir platformda konumlanması ve arkalarında “Ülkemize hoş geldiniz- Lütfen giriniz” ile “Giriş reddedildi-Gözetim altına al ya da sınır dışı et” anlamına gelen iki tabelanın bulunması, oyunun temel gerilimini daha en başta kurar (Chauhan, 2019, s. 4). Karşılama vaadi ile dışlama tehdidi aynı mekânda yan yana durur. Sınır bu yüzden geçiş yapılan bir yer olmaktan çıkar. Artık kabulün her an geri çekilebildiği koşullu bir alan olur. Bu sınır mekânı, aynı zamanda diasporik aile tarihlerini açığa çıkaran bir

çerçeve işlevi görür. Sahne notlarında anlatının Hindistan, Uganda ve Karayipler’e uzanabileceği belirtilir. Maya’nın geçmişi Hindistan, Uganda ve İngiltere hattında; Joseph’in geçmişi ise Karayipler, savaş ve Britanya bağlantıları içinde şekillenir. Böylece oyun, göçmen kimliğini tek bir çıkış noktasına bağlamaz. “Nereden geliyorsun?” sorusu karakterler için basit bir coğrafi bilgiye indirgenemez. Yanıt, kuşaklar boyunca taşınan hikâyeleri, dilleri, kayıpları ve nesneleri içerir.

Oyunun bu sınır mekânını Brexit sonrası Britanya atmosferinden ayrı düşünmek zordur. Sierz, Brexit tartışmasının Britanya’da sınıf, kuşak, eğitim, kozmopolitlik, “Little Englander”²⁸ tutumu, çokkültürlülük ve ırkçılık gibi ayrımları daha görünür hâle getirdiğini belirtir (Sierz, 2017, s. 6). Bu bağlamda oyundaki sınır kapısı, yalnızca göçmenlik işlemlerinin yapıldığı bir yer değil, Brexit sonrası dışlama dilinin sahne üzerindeki sıkışmış biçimi olarak da okunabilir

Baş Göçmenlik Memurunun açılıştaki “Beyan edecek bir şey yok mu?” sorusu, oyunun başlığını doğrudan sahneye taşır (Chauhan, 2019, s. 5). Gümrükte bu soru, yolcunun yanında beyan edilmesi gereken herhangi bir şey taşıyıp taşımadığını anlamaya yöneliktir. Chauhan ise bu bürokratik ifadeyi daha geniş bir anlam alanına çeker. Oyun ilerledikçe “beyan”, yalnızca çantalarındaki nesnelerle ilgili olmaktan çıkar; kişinin geçmişini, ailesini, dilini, kültürel hafızasını ve aidiyetini açıklamaya zorlandığı bir sorguya dönüşür. Böylece başlıktaki “beyan edecek bir şey yok” ifadesi ironik hâle gelir. Maya ve Joseph’in yanında tehlikeli bir eşya bulunmasa bile, taşıdıkları geçmiş ve kültürel izler denetimin konusu yapılır.

Bilezikler ve Künyeler bu noktada önem kazanır. Chauhan’ın sahne notlarında bu iki unsurun birer hatıra nesnesi olarak düşünülebileceği, fiziksel nesne, kostüm ya da koro biçiminde temsil edilebileceği belirtilir (Chauhan, 2019, s. 4). Chauhan, anlatıyı yalnızca insan karakterlerin sözlerine bırakmaz. Nesneler, aile tarihini ve kuşaklar arası hafızayı taşıyan birer dramatik unsur hâline gelir. Bilezikler Maya’nın geçmişiyle, Künyeler ise Joseph’in ailesel ve tarihsel mirasıyla bağlantı kurar. Açılıştaki kalabalık, oyunun toplumsal dışlama boyutunu tanıtır. Maya ve Joseph’in “yabancı”, “egzotik” ve “etnik” gibi sözcüklerle adlandırılması, onların daha ilk anda çoğunluktan ayrı bir yere yerleştirildiğini gösterir (Chauhan, 2019). Bu adlandırmalar

²⁸ Britanya’nın dış dünyadan ve özellikle göçten uzak durması gerektiğini savunan içe kapanmacı ve milliyetçi tutumu ifade eden politik-kültürel bir kavramdır.

ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı biçimde ele alınacaktır; burada önemli olan, oyunun sınır deneyimini yalnızca memurların bürokratik diliyle değil, kalabalığın gündelik tepkileriyle de kurmasıdır.

Oyunun sınır çizgisi etrafında kurduğu düzen de bu dışlamayı pekiştirir. Çizgi, yalnızca sahne üzerinde çizilen bir ayırım değildir; aidiyetin kimlere verileceğini ve kimlerden esirgeneceğini belirleyen bir işaret gibi çalışır. Memurların çizgiye yüklediği anlam, “bizim olan” ile “ait olmayan” arasında kesin bir ayırım kurar. Böylece sınır, pasaport kontrolünden daha geniş bir işleve sahip olur. Dil, bakış, tabela, sıra, nesne ve bedenler üzerinden yeniden üretilen bir denetim biçimine dönüşür. Oyunda asimilasyon baskısı da bu sınır mantığıyla birlikte gelişir. Memurların ve kalabalığın dili, yeni ülkeye kabul edilmenin yalnızca yasal koşullara değil, belirli kültürel izlerden vazgeçmeye de bağlı olduğunu düşündürür. Baharat, dil, dinî kimlik, sömürge geçmişine dair eleştirel görüşler ve aile hafızası gibi unsurlar, “uyum” adına ayıklanması gereken fazlalıklar gibi görülür. Oyun böylece entegrasyon ile asimilasyon arasındaki farkı tartışmaya açar. Birlikte yaşama vaadi, çoğu zaman farklılığın korunmasına değil, onun azaltılmasına dayanır. *Nothing to Declare*, sınırı yalnızca giriş ya da çıkış noktası olarak düşünmez. Sınır, hafızanın, aidiyetin ve kültürel mirasın denetlendiği bir sahne düzeni hâline gelir. Maya ve Joseph’in “beyan edecek bir şeyleri yokmuş” gibi görünür; oysa metin bunun tersini kurar. Asıl taşınan şeyler resmî belgelerde ya da gümrük formlarında değil, kuşaklar boyunca aktarılan hikâyelerde ve hatıra nesnelerinde saklıdır. Bilezikler ve Künyeler’in sonraki sahnelerde geçmişî konuşturan tanıklara dönüşmesi de oyunun merkezindeki ironiyi güçlendirir.

3.3. Beyaz Maskeler ve Egemen Bakışın Temsili: Baş Göçmenlik Memuru

Oyunun “Sahne 1: Hoş geldiniz” (Scene One: Welcome...) başlıklı açılışında karşılama vaadi kısa sürede bir denetim sahnesine dönüşür. Göçmenlik memurlarının beyaz giymesi ve beyaz maske takabilmesi, onları bireysel karakterlerden çok resmî bir düzenin temsilcileri gibi gösterir. Maske, memurun yüzünü ve kişisel ifadesini siler; geriye denetleyen, seçen ve ayıran bir otorite kalır. Baş Göçmenlik Memurunun copuyla kalabalıktaki bazı kişileri “şüpheli” olarak işaretlemesi de bu otoriteyi

pekiştirir. Sahne yönergesinde çantaların arandığı ama hiçbir şey bulunmadığı belirtilir (Chauhan, 2019, s. 5). Buna rağmen Baş Göçmenlik Memuru, Kalabalık içindeki bazı kişileri “şüpheli” olarak işaretlemeyi sürdürür. Şüphe, çantalarda bulunan herhangi bir nesneden kaynaklanmaz. Doğrudan belirli bedenlere yöneltilir. İktidar bu sahnede yalnızca Baş Göçmenlik Memurunun elinde toplanmaz. Memurların tavrında, Kalabalığın tepkisinde ve bedenleri sınıflandıran sahne düzeninde de işler. Bilgi, söylem ve davranış biçimleri üretir. Beden ise bu iktidar/bilgi ilişkilerinin merkezinde yer alır; farklı söylemsel düzenekler bedeni ayırır, sınıflandırır ve üzerine anlamlar yükler (Hall, 1997, s. 50). Baş Göçmenlik Memurunun “Beyan edecek bir şey yok mu?” sorusu da bu denetim mantığı içinde anlam kazanır. İlk bakışta gümrük işlemini hatırlatan sıradan bir soru gibi görünür. Ancak sahnede soru, bilgi almaktan çok şüpheyi sürdürmeye yarar. Çantalarda bir şey bulunmaması, Maya ve Joseph’in güvenli sayılması için yeterli olmaz. Memurun bakışı bedenlere, isimlere ve görünüşe yönelir. Maya ve Joseph’in “farklı” görünmeleri nedeniyle sahnenin merkezine alınmaları, denetimin nesnelerden kişilere kaydığını gösterir. “Beyan” burada yalnızca valizde ne taşındığını değil, öznenin kim olduğunu ve hangi geçmişle geldiğini sorgulayan bir işleyişe dönüşür. Maya ve Joseph’in sahnenin merkezine alınmasıyla birlikte kalabalığın tepkisi belirginleşir. Kalabalık onları önce merakla izler, ardından işaret eder ve dışlayıcı bir dille adlandırmaya başlar:

Kalabalık

Kim bu?

Benim değil, bizim değil.

Yabancı, egzotik, 'etnik'

Benim değil, bizim değil.

Ait değil, burada olmamalı. (Chauhan, 2019, s. 6)

Bu sözler, Maya ve Joseph’i yalnızca tarif etmez; onları çoğunluğun dışında bir yere yerleştirir. “Yabancı” ifadesi ulusal alana ait olmama hâlini vurgularken, “etnik” sözcüğü onları beyaz ve yerleşik kabul edilen norm karşısında işaretli bir kimlik olarak kurar. “Egzotik” nitelemesi ise bu dışlamaya kolonyal bir anlam katar. Said’in Oryantalizm tartışmasında belirttiği gibi Doğu, Batı’nın gözünde çoğu zaman uzak, romantize edilmiş ve egzotik bir temsil alanı olarak kurulmuştur; aynı zamanda Batı’nın kendini tanımlarken karşısına yerleştirdiği bir imge işlevi görür (Said, 1978,

s. 1–2). Said’in ilerleyen sayfalarda vurguladığı “yabancılık”, “farklılık” ve “egzotik duyusalılık” gibi nitelermeler de bu temsil biçiminin Doğu’yu sıradan bir coğrafyadan çok, Batılı bakışın anlam yüklediği bir nesne hâline getirdiğini gösterir (Said, 1978, s. 72–75). Ancak oyunda bu adlandırma yalnızca Maya’yı değil, Joseph’i de içine alır. Bu nedenle sahne, farklı göçmen geçmişlerinin aynı dışlayıcı bakış altında benzer biçimde işaretlendiğini düşündürür.

Kalabalığın “Benim değil, bizim değil” şeklindeki tekrarı, Maya ile Joseph’e yönelen dışlayıcı bakışı memurların tutumuyla sınırlı olmaktan çıkarır ve Kalabalığa yayar. Bu tekrar, rahatsızlık ve kuşku duygusunu iki karakterin bedenlerine bağlar. Duygular, öznenin içinde sabit duran hâller değildir; dolaşım içinde bedenler ve nesneler arasında hareket eder, bazı bedenlere ve nesnelere “yapışır” (Ahmed, 2015, ss. 21, 28). Bu sahnede de “bizim olmayan” niteliği Maya ile Joseph’e bağlanır. Böylece göçmen beden, somut bir tehlike oluşturduğu için değil, ait olmadığı düşünülen bir beden olarak kuşkulu hâle gelir. Kalabalık içindeki Skye ve River’in diğerlerinden ayrı durması, bu dışlayıcı tepkinin bütünüyle tartışmasız olmadığını sezdirir. Yine de Baş Göçmenlik Memurunun “Yeter! Geri çekilin” komutu, sahnedeki hareketi yeniden kontrol altına alır (Chauhan, 2019, s. 6). Memur yalnızca Maya ve Joseph’i değil, kalabalığın tepkisini de yönlendirir. Böylece sınır sahnesi, devletin resmî denetimi ile toplumun gündelik dışlama reflekslerinin birbirini beslediği bir alan hâline gelir. Göçmenlik memurlarının sahneye beyaz tebeşirle çizgi çekmesi, denetimi yalnızca bakış ve sorgu düzeyinde bırakmaz; mekânı da yeniden düzenler. Çizgi, Maya ve Joseph’i kalabalıktan ayırır. Böylece sınır, soyut bir devlet kuralı olmaktan çıkar ve sahne üzerinde görülebilir bir işarete dönüşür:

Baş Göçmenlik Memuru

Bir çizgiye ihtiyacımız olduğunu görüyorum.

Skye

Ama neden? Çizgiler buraya ait değil.

Baş Göçmenlik Memuru

Her şeyin bir çizgiye ihtiyacı vardır

Bir sınıra, ait olunacak bir yere

Aksi takdirde kaybolursun (Chauhan, 2019, s. 6).

Skye’ın “Çizgiler buraya ait değil” itirazı, sınırın doğal değil, sonradan kurulmuş bir ayırım olduğunu hatırlatır. Memurlar ise çizgiyi düzen, yön ve aidiyet için gerekliymiş gibi sunar. Maya ile Joseph’in aile geçmişleri ise farklı coğrafyalara uzanır. Bu nedenle çizgi, yalnızca sahneyi ikiye ayıran fiziksel bir sınır olarak kalmaz; karakterlerin çok katmanlı geçmişlerini tek bir aidiyet içinde sınırlama girişimine dönüşür. Diaspora, sınır ve konum kavramlarının birlikte düşünülmesi, bu sahnedeki çizginin işlevini anlamayı kolaylaştırır. Sınır burada yalnızca politik bir çizgi değil, göçmen öznenin nerede konumlandırılacağını belirleyen bir kavram olarak ele alınır (Brah, 1996, s. 176–177). Oyunda çizgi de benzer biçimde işler. Maya ve Joseph’in nerede duracağını belirlerken, onların hangi toplumsal alana ait sayılacağını da işaretler. Bu çizgi, karakterlerin birden fazla coğrafyaya uzanan diasporik geçmişlerini tek bir aidiyet içinde sabitlemeye çalışır. Baş Göçmenlik Memuru, çizginin iki tarafı arasında kurulan aidiyet ve dışlanma ayırımını şu sözlerle daha da keskinleştirir:

Baş Göçmenlik Memuru

Çizginin ötesindeki her şey bizimdir...

Arkasında kalan hiçbir şey - ait değildir (Chauhan, 2019, s. 6).

Bu sözle sınır, yalnızca mekânı ayıran bir çizgi olmaktan çıkar; aidiyetin kimlere verileceğini de belirleyen bir ölçüte dönüşür. Bir taraf “bizim” alan olarak tanımlanırken, diğer taraf ait olmayanların yeri hâline gelir. Brah’ın “biz” ile “ötekiler” arasındaki sosyal ayrımların tarihsel ve toplumsal olarak kurulduğuna dair vurgusu, bu sahnenin mantığını açıklamaya yardım eder (Brah, 1996, s. 180–181). Baş Göçmenlik Memurunun dili de tam olarak böyle bir ayırım kurar: “bizim” olan alan korunur, çizginin gerisinde kalanlar ise dışarıda bırakılır. River’ın sorusu, çizginin yalnızca içeridekileri değil, dışarıda bırakılanları da tanımladığını açığa çıkarır:

River

Yani seni içeri mi hapsediyor?

Baş Göçmenlik Memuru

Hayır, tehlikeyi dışarıda tutar. (Chauhan, 2019, s. 6).

Baş Göçmenlik Memuru çizgiyi bir baskı aracı gibi değil, koruyucu bir sınır gibi anlatır. Fakat tehlikenin ne olduğu açıklanmaz. Tehlike, belirli bir suçtan ya da eylemden değil, çizginin dışında bırakılan varlıkların kendisinden üretilir. Yabancı figürü, ulusal mekân içinde yalnızca tanınmayan kişi değildir; kimin ait sayılıp kimin dışarıda tutulacağını belirleyen bir sınır işlevi de görür (Ahmed, 2000, s. 3). Bu nedenle memurun “tehlikeyi dışarıda tutar” sözü, sınırı masum bir güvenlik önlemi gibi gösterirken Maya ve Joseph’i daha baştan kuşkulu bir konuma yerleştirir. Hemen ardından Baş Göçmenlik Memurunun sorgusu başlar:

Baş Göçmenlik Memuru

Şimdi durumunuzu beyan edin...

Kimsiniz ve nereden geliyorsunuz?

Maya

Maya — yanılısama demektir...

Belki de en büyük yanılısama “ev”dir.

Tek bir yer yoktur

Ev denebilecek.

Hindistan, Uganda ve şimdi İngiltere.

Dünyayı dolaşarak

Ailemiz binlerce kilometre yol kat etti.

Evler değiştirdi, diller değiştirdi,

Bazı geleneklerden vazgeçti ve yenilerini yarattı.

Orada olmayan fırsatları yarattı.

Kim olduğumuzu hiç unutmadık,

Nereden geldiğimizi...

Baş Göçmenlik Memuru

Geçmişe tutunmak, geleceğe giden yol değildir!

Eğer bırakabilseniz, burası sizin eviniz olabilir... Sıradaki!

(Chauhan, 2019, s. 6–7)

Memurun sorusu kısa ve düzenli bir cevap bekler: bir isim, bir ülke, net bir köken. Maya ise bu kalıba sığmayan bir aile tarihi anlatır. Adının “yanılısama” anlamına geldiğini söylemesi, hemen ardından “ev” fikrini tartışmaya açması boşuna değildir. Ev, yalnızca kişinin “nereden geldiği” sorusuyla açıklanabilecek sabit bir köken değildir. Ait olma duygusu; sesler, kokular, dokunuşlar, gündelik alışkanlıklar ve hatıralar aracılığıyla bedende kurulan bir deneyimdir (Ahmed, 2000, s. 89).

Maya'nın cevabında “ev”, aile hafızasının farklı katmanlarıyla birlikte düşünülür. “Hindistan, Uganda ve şimdi İngiltere” ifadesi, Maya'nın aile tarihini tek bir başlangıç noktasına bağlamaz. Aksine, sömürgecilik, göç, yer değiştirme ve yeniden yerleşme süreçleriyle şekillenen bir hat çizer. Bu hat, sıradan bir seyahat anlatısı değildir. Diasporik yolculuklar, yalnızca bir yerden başka bir yere gitmekle açıklanamaz; hangi koşullarda, hangi tarihsel baskılar içinde ve hangi aile anlatılarıyla yaşandıkları önemlidir (Brah, 1996, s. 179). Maya'nın “evler değiştirdik, diller değiştirdik, bazı geleneklerden vazgeçtik ve yenilerini yarattık” sözleri de bu yüzden yalnızca kaybı anlatmaz. Aile geçmişi, farklı coğrafyalar ve değişen gündelik pratikler içinde yeniden kurulmuştur. Bu geçmiş, tek bir kökenden çoğalan düz bir soy çizgisi gibi işlemez. Hindistan, Uganda ve İngiltere yan yana geldiğinde, aile tarihi çoklu yolculuklardan, farklı anlatılardan ve yeniden hatırlanan deneyimlerden oluşan bir doku kazanır. Diaspora deneyimi de bu anlamda sabit ya da önceden verilmiş bir kimlik değil; yaşanmış, aktarılmış ve yeniden yorumlanmış hikâyelerden oluşan bir süreçtir (Brah, 1996, s. 180). Maya'nın “kim olduğumuzu hiç unutmadık” sözü, bu yüzden yalnızca geçmişe bağlılık değil, değişime rağmen süren bir hafıza iddiasıdır.

Sahnedeki hiciv, göçmenlerden istenen “beyan” listesinde daha da keskinleşir. Baş Göçmenlik Memurunun “Buraya hiçbir şey getirmenize gerek yok: değerler, gelenekler, hatta dil” sözü, ilk bakışta rahatlatıcı bir vaat gibi görünür. Oysa yeni ülkeye kabul, yalnızca tehlikeli nesnelerin geride bırakılmasına bağlı değildir; dil, alışkanlıklar ve geçmişle kurulan bağ da denetime açılır. Memurun “Herkes açık; ama önce beyan etmelisiniz” sözü, oyunun başlığındaki ironiyi belirginleştirir. Mekân herkese açık gibi sunulur; fakat bu açıklık koşulsuz değildir. İçeri girebilmek için önce neyin taşındığını, neyin geride bırakılacağını ve neyin kabul edilebilir sayılacağını açıklamak gerekir:

Baş Göçmenlik Memuru

Hadi gelin!

Herkes açık — Ama önce beyan etmelisiniz.

Maya

Beyan mı?

Göçmenlik Memurları

Şunlardan herhangi birini getirip getirmediğinizi beyan etmelisiniz:

- Aşırı baharatlı yiyecekler, dinî kimliği açığa çıkaran eşyalar,

yerel yeteneklerin önünü kapatan müzikler.

- Kültürel kotanızı aşan her şey;

örneğin ikiden fazla dil ya da çok sayıda dinî bayram.

- Birleşik Krallık'ta yasaklanmış ya da kısıtlanmış görüşler;

örneğin ırkçılığın var olduğu ya da İmparatorluğun harika olmadığı ve benzeri. (Chauhan, 2019, s. 8)

Liste ilk bakışta abartılı ve komik görünür; fakat bu abartı, kabul edilmek için nelerden vazgeçilmesinin beklendiğini açığa çıkarır. “İkiden fazla dilin” yasaklı bir fazlalık gibi sunulması, dilin yalnızca iletişim aracı olmadığını hatırlatır. Dil, kültürel hafızayı ve dünyayı algılama biçimini taşır; kişinin kendisini, topluluğunu ve yaşadığı yeri nasıl anlamlandırdığı büyük ölçüde dil aracılığıyla şekillenir (Ngũgĩ wa Thiong’o, 1986, ss. 389-390). Dilin azaltılması ya da denetlenmesi, yalnızca konuşma biçimine değil, geçmişle ve toplulukla kurulan bağa da müdahale eder. Bu yüzden memurun “değerler, gelenekler, hatta dili” geride bırakmayı önermesi, kabulün kültürel süreklilikten vazgeçme şartına bağlandığını düşündürür. Bu talep, göç deneyiminin yalnızca ülkeler arasında gerçekleşen fiziksel bir hareket olmadığını gösterir. Göçmenlerin dil, dinî pratikleri ve kültürel alışkanlıkları, varış toplumunda kabul, uyum ya da dışlanma ölçütleri içinde değerlendirilir. Etnik ve kültürel farklılıkların toplumsal anlamı, büyük ölçüde kabul eden toplumun ve devletin bu farklılıklara yüklediği anlamla belirlenir (Castles vd., 2014, s. 18). Memurların beyan listesi de bu yaklaşımı yansıtır. Maya ile Joseph’in taşıdığı farklılıklar, korunabilecek kültürel bağlar olarak değil, açıklanması ve sınırlandırılması gereken unsurlar olarak sunulur. Bu asimilasyon talebi, göçmenlerin kültürel ve tarihsel aidiyetleri ile varış toplumunun onlardan beklediği uyum arasında oluşan gerilimi görünür kılar. Özel alana ait bu unsurların göçmenlik görevlilerinin denetimine açılması, Bhabha’nın tekinsizlik tanımında vurguladığı özel alan ile kamusal alan arasındaki sınırı belirsizleştirir (Bhabha, 1994, s. 9). Böylece sınır politikası, karakterlerin yalnızca ülkeye girişini değil, kişisel ve ailesel geçmişleriyle kurdukları ilişkiyi de belirlemeye yönelir.

Migritude tartışmaları da bu gerilime odaklanır. Migritude, göç, diaspora, sömürgecilik ve sınır rejimleri arasındaki ilişkiyi tartışmaya açan edebî, kültürel ve siyasal bir alanı ifade eder. Kavram, Frankofon Afrika edebiyatı tartışmalarında ve Shailja Patel’in performans pratiğinde farklı hatlar üzerinden gelişir. Bu nedenle sabit ve kapanmış bir tanıma indirgenemez; tanımı ve kullanım alanı farklı bağlamlarda

genişleyen bir kavram olarak değerlendirilir (Ali vd., 2020, ss. 55-59). Patel'in kullanımında *migritude*, *siyahilik* (*négritude*) ile "göçmen tutumu" (*migrant attitude*) ifadeleri arasındaki sözcük oyunundan doğar. Dışarıda bırakılmış konunun onurunu savunur; göçmen ve diasporik kültüre değer kazandırır. Köken kimlikleri (*identities of origin*) ile asimilasyon kimlikleri (*identities of assimilation*) arasında seçim yapmayı reddeder; farklılığı gizlenmesi ya da silinmesi gereken bir unsur olarak değil, güç kaynağı olarak ele alır (Monegato, 2009, s. 237). Bu çerçevede, Chauhan'ın sahnesindeki beyan talebini açıklamaya yardımcı olur. Memurlar, Maya ile Joseph'in dilini, dinî kimliğini, kültürel pratiklerini ve tarih bilgisini açıklanması ya da sınırlandırılması gereken fazlalıklar olarak sunar. Tiyatroda göçmen tutumu, göçü eşitsiz iktidar ilişkileri, sömürgeci miras, tarih ve jeopolitikte birlikte ele alan eleştirel bir yönelim olarak düşünülebilir (Kabwe, 2024, ss. 133–135). *Nothing to Declare*'da sınır sahnesi, göçmenliğin bu ilişkilerden bağımsız ele alınamayacağını gösterir. Kabul, karakterlerin farklılıklarını korumasına değil, onları beyan ederek denetime açmasına bağlanır.

Beyan listesinde "İmparatorluğun harika olmadığı" görüşünün yasaklı sayılması ise oyunun Birleşik Krallık'a yönelttiği politik eleştiriyi belirginleştirir. Burada sorun yalnızca göçmenin ne getirdiği değildir; hangi tarih anlatısını beraberinde taşıdığıdır. Irkçılığın varlığından söz etmek ya da imparatorluğu eleştirmek, sınır düzeninin duymak istemediği bir hafızayı açığa çıkarır. Kolonyal tarih çoğu zaman ulusal nostalji ve melankolinin hizmetinde görünür olur; imparatorluk geçmişi, artık imparatorluk olmayan ülkelerin siyasal hayatını şekillendirmeyi sürdürür (Gilroy, 2005, s. 2). Bu açıdan oyundaki yasak, basit bir mizah unsuru değildir. İmparatorluğu eleştiren hafıza susturulmak istenir; göçmenden yalnızca eşyalarını değil, rahatsız edici tarih bilgisini de sınırdan bırakması beklenir.

Maya

Beyan edecek hiçbir şeyimiz yok.

Joseph

Hiçbir şey.

Baş Göçmenlik Memuru

(Onları şüphayle inceler.)

Göçmenlik Memurları

(Bavullarını incelemek için aşağı inerler.)

Beyan edecek hiçbir şey yok mu?

Joseph

Tek bir şey bile yok.

Göçmenlik Memurları

Beyan edecek hiçbir şey yok mu...?

Maya

Hiçbir şey.

(Bir şey bulurlar.)

Göçmenlik Memurları

Bu ne?

Maya

Hiçbir şey.

Göçmenlik Memurları

Bir şey gibi görünüyor.

Maya

Hiçbir şey.

Göçmenlik Memurları

Bilezikler... Künyeler!

Memurlar hatıra nesnelerini almak ister. (Chauhan, 2019, s. 8)

Sahne “hiçbir şey” (nothing) kelimesi ısrarla tekrarlanır. Maya ve Joseph için ortada beyan edilmesi gereken bir suç unsuru yoktur; Bilezikler ve Künyeler kişisel hatıra nesneleridir. Fakat memurların bakışı, “hiçbir şey” olarak görülen bu eşyaları bir anda “bir şeye” dönüştürür. Devletin denetimi, yalnızca yasaklı nesneleri değil, kişisel ve ailevi hafızayı da hedef alır. Bilezikler ve Künyelerin “hatıra nesneleri” (keepsakes) olarak tanımlanması bu yüzden önemlidir. Bu nesneler yalnızca aksesuar ya da eski eşya değildir; göç, savaş, aile ve kayıp tarihlerini taşır. Memurların onları almak istemesi, sınırın geçmişle kurulan bağı da denetlemeye çalıştığını gösterir.

3.4. Bilezikler: Kadın Hafızası, Göç ve Kültürel Süreklilik

Nothing to Declare, sınır sahnesinde “hatıra nesnesi” olarak işaretlenen bilezikleri sonraki sahnelerde kendi geçmişini anlatan bir sese dönüştürür. Böylece bilezikler, yalnızca Maya’nın yanında taşıdığı bir eşya olmaktan çıkar; Hindistan’dan

Doğu Afrika'ya, oradan İngiltere'ye uzanan aile tarihinin maddi taşıyıcısı hâline gelir. Oyun, Bileziklerin hikâyesini üretim anından başlatır:

Bilezikler

Hindistan toprağında saklı
Girişimciler tarafından kazılıp çıkarılan
Yaşlı bir adamın eliyle keşfedilen
Altını çıkarmak ve saflaştırmak için
Çıplak elleriyle asidi karıştıran
Sıcak kömürlerde ısıtmak için çıplak tenini kullanan (...)
Ve yumuşak metali parlayan altın diskler haline getiren bir kuyumcuya (...)
On iki özdeş altın bilezik
Koyu sarı bir renk tonuyla
Sanki Hint güneşi içimizde eritilmiş gibi (Chauhan, 2019, s. 10).

Bileziklerin değeri yalnızca altından yapılmış olmalarından kaynaklanmaz. Altın, topraktan çıkarılırken ve işlenirken insan emeğiyle, bedenle ve coğrafyayla temas eder. Asit, kömür, çıplak el ve ten imgeleri, nesnenin arkasındaki görünmeyen emeği sahneye taşır. "Hint güneşi" benzetmesi de bilezikleri ekonomik değer olmaktan çıkarır. Onları geldikleri yerin ışığını, sıcaklığını ve hafızasını taşıyan nesneler hâline getirir. Değerli nesneler kimi zaman yalnızca zenginlik göstergesi değildir; soy, aidiyet, statü ve kültürel süreklilikle ilişkili anlamlar da taşır (Weiner, 1992, s. 3). Bilezikler de bu bağlamda süs eşyası olarak değil, emekle, yerle ve aile hafızasıyla yüklenmiş bir miras olarak belirir.

Bileziklerin hikayesi, üretim anından sonra Hansa'nın göç yolculuğuna bağlanır. Oyun, altının değerini yalnızca maddi bir zenginlik olarak değil, yeni bir hayata hazırlanmanın aracı olarak kurar:

Bilezikler

Hansa tarafından gizlice satın alındı
Karnında ilk çocuğu olan yeni evli bir kadın
Doğu Afrika'daki kocasıyla buluşmak üzere *kali pani* boyunca yapacağı yolculuktan önce
(Chauhan, 2019, s. 10.)

Hansa'nın yolculuğu *kali pani* ifadesiyle anılır. Oyun metninde “kara su” anlamıyla açıklanan bu ifade, sahnede yalnızca denizi adlandırmaz; geride bırakılan hayat ile kurulacak yeni hayat arasındaki belirsiz eşiği de belirtir. Hint göç tarihi içinde *kala pani/kali pani*, deniz aşırı geçişe bağlanan karmaşık bir anlam alanına sahiptir. Terim, kimi anlatılarda kutsal mekândan ayrılma, toplumsal bağların sarsılması ve kast kaybı gibi sonuçlarla ilişkilendirilmiştir; ancak bu anlam tarihsel olarak tek ve değişmez bir yasak biçiminde işlememiştir (Bates ve Carter, 2021, ss. 37–38). Bu nedenle Hansa'nın yolculuğu, yalnızca bir yer değiştirme sahnesi olarak kalmaz. Yeni evlidir, hamiledir ve Doğu Afrika'da nasıl bir hayatla karşılaşacağını bilmeden yola çıkar. Bilezikleri gizlice satın alması da bu belirsizliğe karşı alınmış sessiz bir önlem gibidir. Altın, Hansa'nın bedenine ve yolculuğuna eşlik eder; hem maddi güvence hem de geride bırakılan yerle kurulan bağ hâline gelir. *Kala pani/Kali paminin* sonradan bilinmeyene yapılan okyanus yolculuğunun yanında yerinden edilme deneyimini de anlatan bir metafor olarak kullanılması, Bileziklerin bu sahnedeki işlevini daha görünür kılar (Bates ve Carter, 2021, s. 53). Hansa'nın taşıdığı şey yalnızca altın değildir; göçün belirsizliğine karşı yanında tuttuğu küçük ama dayanıklı bir geçmiş parçasıdır. Bileziklerin hikâyesi Hansa'nın yolculuğuyla sınırlı kalmaz; aile içinde el değiştirerek başka kadınların hayatına da karışır. Hansa'nın bileziklerin dördünü Surya'ya vermesi, altının yalnızca süs eşyası olarak değil, kadınlar için maddi ve duygusal bir güvence olarak düşünüldüğünü gösterir:

Bilezikler

Herkes hayır diyor - Surya bile

Ama Hansa ısrar ediyor ve kimse itiraz edemedi onu gönderiyor

Ona dört bilezik veriyor

Onları güvende tutmasını söylüyor çünkü - altın her kadın için sigortadır...

Şimdi geriye sadece sekizimiz kaldı (Chauhan, 2019, s. 11).

Hansa'nın ısrarı, aile içindeki kadınlar arasında sessiz ama güçlü bir aktarım kuar. “Altın her kadın için sigortadır” sözü, bileziklerin değerini yalnızca ekonomik karşılığa indirgemez; kadınların kırılgan koşullar içinde kendilerine ait bir dayanak yaratma çabasını da açığa çıkarır. Sahnede kadının güvenliği, resmî mülkiyet ilişkilerinden çok bedene yakın tutulan, saklanan ve gerektiğinde devreye sokulan nesnelerle ilişkilendirilir. Bu nedenle Bilezikler, Hansa'dan Surya'ya geçerken

yalnızca el değıştirmez; kadınlar arasında korunması gereken bir imkân, bir tedbir ve bir hafıza biçimi hâline gelir. Değerli nesnelerin kuşaktan kuşağa aktarılması, kimi zaman aile kimliğinin ve süreklilik duygusunun yeniden kurulmasına aracılık eder (Weiner, 1992, s. 11). Hansa'nın Surya'ya verdiği dört bilezik de bu aktarımın küçük ama belirleyici bir parçasıdır. Oyunda bileziklerin “sigorta” olarak anılması tam bu noktada anlam kazanır: Hansa, Surya'ya yalnızca altın vermez; belirsiz bir geleceğe karşı korunabilecek bir geçmiş parçası bırakır. Bileziklerin anlamı, Chandu'nun İngiltere'den İrlandalı eşi Sinaed ile dönmesiyle yeniden değışir. Nesne aynı nesnedir; fakat temas ettiği beden, içinde bulunduğu ev ve uyandırdığı duygular farklılaşır:

Bilezikler

Sinaed - İrlandalı - yeşil gözler ve güneşi hiç görmemiş bir cilt.

Ne Afrika güneşini... ne de bileklerinde parıldayan sarı Hint güneşini (Chauhan, 2019, s. 12).

Bileziklerin Sinaed'in bileğinde görünmesi, nesnenin aile içindeki “yaşamını” başka bir evreye taşır. Aynı altın bilezikler Hansa için yolculuk öncesinde bir güvence, Surya için kadınlar arası dayanışmanın parçası, Sinaed içinse aileye katılmanın görünür işareti hâline gelir. Nesnelerin biyografisine bakmak, onların nereden geldiğini, kimler arasında dolaştığını, nasıl kullanıldığını ve zaman içinde hangi anlamları kazandığını sormayı gerektirir (Kopytoff, 1986, s. 66–67). Bu açıdan Bilezikler tek bir anlamla sabitlenmez; her el değıştirmişte aile içindeki ilişkileri ve aidiyet duygusunu yeniden kurar. Sinaed'in bilezikleri gündelik hayat içinde taşınması, nesnenin aile içindeki anlamını daha da karmaşıktırır:

Bilezikler

Saçını yaparken parıldıyor

Bulaşıkları yıkarken parıldıyor

Gülerken ve elleri titrerken parıldıyor

Kocasının ayaklarını yağla ovarken parıldıyor.

Ama Hansa'nın kalbi kırık (Chauhan, 2019, s. 12).

Sahnede “parıldamak” sözcüğünün tekrarı, bileziklerin görünürlüğünü artırır. Sinaed onları yalnızca özel bir anda takmaz. Onları gündelik hayatın içinde taşır. Saçını yaparken, bulaşık yıkarken, gülerken ve kocasına bakım gösterirken bilezikler

hep kolunda. Böylece bilezikler, Sinaed'in bedeninde aile içi hayata katılmanın bir işareti hâline gelir. Fakat aynı görünürlük Hansa için acı vericidir. Çünkü bilezikler onun gözünde yalnızca takı değildir. Hindistan'dan Doğu Afrika'ya taşınan, kadınlar arasında saklanan ve korunması gereken bir geçmişin parçasıdır. Sinaed'in bileğinde parladıklarında, bu geçmiş başka bir bedende ve başka bir bağlamda görünür olur. Hansa'nın "kalbinin kırık" olması, bu nedenle yalnızca gelinine duyduğu mesafeyle açıklanamaz. Asıl kırılma, bileziklerin taşıdığı hafızanın yeni bir aile düzeni içinde farklılaşmaya başlamasından doğar. Bu gerilim zamanla yumuşar. Sinaed'in Hansa'ya ve onun taşıdığı kültürel izlere duyduğu ilgi, aile içinde yeni bir yakınlaşma alanı açar. Ancak bileziklerin kadınlar arasındaki aktarımı yine Hansa'nın kontrolünde ilerler. Torunu Adhiti doğduğunda bileziklerden ikisini ona vermesi, nesnenin kuşaklar arası hareketini sürdürür. Böylece bilezikler Sinaed'in bedeninde geçici olarak farklı bir anlam kazansa da, aile hafızası içinde yeniden kadınlar arası aktarım hattına bağlanır. Bileziklerin güvence işlevi, 1972'de Uganda'daki Asyalıların sınır dışı edilmesiyle daha açık hâle gelir. Aile, ülkeyi kısa süre içinde terk etmek ve yanına yalnızca sınırlı miktarda para almak zorunda kaldığında, gündelik hayat bir anda valize sığdırılması gereken parçalara ayrılır. Bu kriz anında Bilezikler artık yalnızca hatıra ya da süs eşyası değildir; belirsiz bir gelecekte işe yarayabilecek maddi bir dayanak hâline gelir. Hansa'nın onları saklaması ve koruması, daha önce söylenen "altın her kadın için sigortadır" sözünü geriye dönük olarak güçlendirir. Bu anda Hansa ile Sinaed arasındaki ilişki de değişir. Hansa bilezikleri saklayacak güvenli bir yer bulamazken, Sinaed kendi İncil'ini keserek ona yer açar:

Bilezikler

Sonunda saklayacak başka yer kalmadı.

Sinaed İncil'ini alır ve içinden sayfaları keser.

Sinaed

Al, bileziklerini buraya saklayabilirsin.

Hansa altı Bileziği İncil'in içine saklar. Sinaed onu valizine koyar. Ve giderler (Chauhan, 2019, s. 13-14).

Bu sahnede İncil de bilezikler de alışılmış işlevlerinin dışına çıkar. İncil yalnızca dinî bir metin olarak kalmaz; Hansa'nın altınlarını saklayan bir yere dönüşür. Bilezikler de yalnızca bedende taşınan süs ya da güvence nesnesi değildir; başka bir

inancın kitabı içinde korunur. Sinaed'in yaptığı şey büyük bir politik söylem değildir; fakat kriz anında eldeki nesneyi başka türlü kullanarak Hansa'ya hareket alanı açar. Gündelik pratiklerin kimi zaman mevcut düzenin içinde, elde bulunan araçları farklı amaçlarla kullanarak işlediği düşünüldüğünde, İncil'in bu sahnedeki dönüşümü küçük ama belirleyici bir taktik olarak okunabilir (de Certeau, 1984, s. 29–30). Böylece Sinaed, Hansa'nın geçmişini tamamen sahiplenmez; ama o geçmişin yok olmaması için kendi nesnesini kullanıma açar. Uganda'dan ayrılışın ardından Londra'ya varış, bilezikleri başka bir bağlama taşır. Hansa için yeni hayat yalnızca güvenli bir yere ulaşmak değildir. Londra'daki fabrika sahnesinde giymek zorunda kaldığı gri kıyafetler, onun bedenini alışık olmadığı bir düzene sokar. Sari yerine pantolon ve bluz giymesi, yalnızca kıyafet değişimi olarak verilmez; Hansa'nın kendi bedenini tanıma biçimini de sarsar:

Bilezikler

Okyanusu geçmeyi başardık.
Kumaş ve bez arasına gizlenmiş küçücük Hint güneşi parçaları
Tanrı'nın kelimeleri arasına... (...)
Hansa bir fabrikada çalışmak zorunda
Gri kıyafetler, pantolonlar ve bluzlar giyiyor
Ona ait olmadığını söyleyen kıyafetler
Sarilerine hiç benzemeyen
Vücudunun her yerini gösteren bu dar kıyafetlerin içinde kendini çıplak hissediyor
Bu yüzden Hansa hepimizi takıyor - altımızı birden...
Geldiği yer için bir gurur kaynağı
Yürürken parıldayan altın gün ışığı (Chauhan, 2019, s. 14).

Hansa'nın bilezikleri yeniden takması, fabrika düzenini açıkça bozan büyük bir eylem değildir. Daha küçük, gündelik ve bedene yakın bir direnme biçimidir. Kendine ait bir alanı olmayan öznenin, başkasının kurduğu düzen içinde fırsat kollayan geçici müdahalelerle hareket etmesini anlatan “taktik” kavramı burada açıklayıcıdır (de Certeau, 1984, s. xix). Hansa gri fabrika kıyafetlerinin içinde bu düzeni tamamen değiştiremez; fakat Bilezikleri bedenine geri çağırarak onun içinde kendisine ait bir iz bırakır. Altının parıltısı, ona nereden geldiğini hatırlatmakla kalmaz; yeni mekânda tamamen silinmediğini de gösterir.

3.5. Künyeler: Savaş, Kayıt ve Kuşaklar Arası Hafıza

Bileziklerden sonra konuşan ikinci nesne Künyelerdir. Bu kez aile hafızası, Michael'ın savaşta yarım kalan hikâyesi üzerinden açılır. Künye küçük bir metal parçasıdır. Fakat oyunda yalnızca askerî kimlik belirleme aracı olarak kalmaz. Michael'ın adını, beden bilgisini, ölüm ihtimalini ve ailesine dönecek haberi taşır:

Künyeler

Birinci satır, askerin tam adı

İkinci satır, seri numarası artı tetanoz aşılarının ve kanın tarihi

Üçüncü, dördüncü ve beşinci satırlar, en yakın akrabasının adresi ve dinin kısaltması.

Ben oval şekilli paslanmaz çelik bir künyeyim

Savaşçılar için tanımlayıcı

Yaşayanlar için

Ama özellikle ölenler için (Chauhan, 2019, s. 17).

Künye, askerin kimliğini hikâye olarak vermez. Satırlara bölünmüş bilgi olarak verir. Ad, numara, kan, din ve yakın akraba bilgisi yan yana gelir. Böylece asker hem yaşayan bir kişi hem de kaybolma ya da ölme ihtimali bulunan bir beden olarak kayda geçirilir. Belgenin bilme ve gösterme işlevi burada önem kazanır. Belgeler, yalnızca bilgi aktaran metinler değildir. Aynı zamanda bir şeyi tanınabilir ve kanıtlanabilir hâle getiren maddi araçlar olarak çalışır (Gitelman, 2014, s. 1–2). Künye de Michael'ı bu biçimde kayda geçirir. Onun kişisel hikâyesinden ziyade savaş düzeninin ihtiyaç duyduğu bilgileri taşır. “Özellikle ölenler için” sözü, bu kaydın soğuk tarafını açığa çıkarır. Künye, savaşta kaybolabilecek bedeni tanınabilir kılmak için vardır.

Künyelerin taşıdığı insan hikâyesi, 1944'te Jamaika'dan savaşa katılan Michael ile açılır. Michael, İngiliz Karayipler Tümeni'ne katılırken bunu yalnızca askerî bir görev gibi görmez. Sınırları savunmak, barış ve eşitlik için savaşmak istediğine inanır. Bu istek, Britanya ile kolonileri arasındaki savaş ilişkisini görünür kılar. İkinci Dünya Savaşı, Britanya'nın tek başına yürüttüğü bir savaş değildir; imparatorluk askerî birlikleri, sömürge kaynakları ve kolonyal özneler bu savaşın parçasıdır. Ashley Jackson'ın belirttiği gibi, Britanya'nın savaşa ilişkin anlatıları çoğu zaman bu imparatorluk boyutunu geri plana iter; oysa Britanya savaş boyunca kolonyal askerî

katkıya ve imparatorluk kaynaklarına dayanmıştır (Jackson, 2015, s. 559–561, 563). Michael’ın savaşa katılması da bu bağlamda anlam kazanır. O, kendisini savunduğu düzenin içinde bir yere sahip sanır. Fakat künyelerin anlattığı hikâye, bu aidiyet beklentisinin nasıl kırıldığını gösterir:

Künyeler

Geceleri harfleri ve sayıları okşardı
Sanki biz onun eve dönüş anahtarımız gibi
Uykuya dalarken kendine artık çok uzun sürmeyeceğini söylerdi
Yakında eve döneceğini...
Ne yazık ki, haklıydı (Chauhan, 2019, s. 17).

“Ne yazık ki, haklıydı” cümlesi, Michael’ın eve dönüş umudunu acı bir ironiye çevirir. Michael gerçekten döner; ama beklediği biçimde değil. Künye onun için önce eve kavuşma umududur. Harfleri ve sayıları okşaması, bu küçük metal parçaya tutunma isteğini gösterir. Ölümünden sonra aynı nesne, bedeninin tanınmasını sağlayan işarete dönüşür. Eve dönüş fikri burada yarım kalır; aileye ulaşan şey Michael’ın kendisi değil, onun ölümünü haber veren metal bir izdir. Michael’ın ölümü aileye bir subayın kısa taziye cümlesiyle ulaşır. Subay görevini yerine getirir, künyeleri Mary’ye verir ve sahneden çekilir. Fakat Künyelerin anlatısı, bu resmî teslim anının içinde söylenemeyen başka bir şey olduğunu hissettirir:

Subay

Ordu en derin taziyelerini sunar... Gerçekten üzgünüm... Bu onun... (Künyeleri Mary'ye verir.)

Mary

Teşekkür ederim.

Künyeler

Sessizlik var.
Bir şeyler söylemek istiyorum
Onlara Michael vurulduğunda
Aklındaki son şeyin yüzlerindeki gülümseme olduğunu söylemek istiyorum
(...)
Ama hiçbir şey söyleyemiyorum.
Bu yüzden bekliyorum (Chauhan, 2019, s. 18).

Sahne Künyeler, Michael'ın ölüm haberini taşıyan nesneye dönüşür. Subayın sözleri kısa ve resmîdir. Mary'nin cevabı da aynı ölçüde kısadır. Asıl duygu, Künyelerin söylemek isteyip söyleyemediği yerde kalır. Michael'ın son anda çocuklarının yüzünü düşündüğünü yalnızca Künyeler bilir. Fakat bunu Mary'ye aktaramaz. Böylece nesne hem haberin taşıyıcısı hem de eksik kalmış bir tanıklığın yeri olur. Künyeler konuşamaz; bekler. Bu bekleyiş, George'un künyeleri devralmasıyla devam eder:

Künyeler

Sonra sıcak bir el, ama daha yumuşak ve daha meraklı.

Babası gibi ter kokusu, ama daha silik, daha tatlı.

Bu George (Chauhan, 2019, s. 18).

Böylece Künyeler, Michael'ın ölümüne bağlanan askerî nesneler olmaktan çıkar; babanın yokluğunu aile hafızasında canlı tutan ve kuşaklar arası bağı taşıyan nesnelere dönüşür. George, babasının ölümünü doğrudan yaşamamış olsa da Künyelerin taşıdığı duyusal izler aracılığıyla bu kayba yaklaşır. Metalin ağırlığı, babasına ait ter kokusu ve ailedeki sessizlik, onun için geçmişle bağ kuran işaretlere dönüşür. Önceki kuşağın travmatik deneyimlerinin sonraki kuşağa doğrudan hatırlama yoluyla değil, anlatılar, imgeler ve davranışlar aracılığıyla aktarılması, post-bellek (postmemory) kavramının temelini oluşturur (Hirsch, 2008, ss. 106–107). George'un Künyelerle kurduğu bağ da babasının ölümüne ilişkin deneyimin aile hafızasında bu şekilde sürmesine işaret eder. Bu nedenle George, Künyeleri babasıyla kurduğu bağın parçası olarak görür. Edward'ın onları geri istemesi, sahnedeki gerilimi açık biçimde gösterir:

Edward

Ver onu bana...

George

O Babamındı.

Edward

Ne olmuş yani? Zaten kimse onun ne yaptığını umursamıyor. Ben savaşa gittiğimde, insanlar benim kim olduğumu hatırlayacak.

George

Savaşmak hiçbir şeyi çözmez.

Edward

Kim demiş? (Chauhan, 2019, s. 19).

Edward burada babasını savunmaz. Aksine, onun unutulmuş olmasını kabul eder. Bu kabul, onu durdurmaz; tam tersine harekete geçirir. Hatırlanmak ister. Bunu da savaş üzerinden kurar. Künyelerin anlatımı bu durumu daha da netleştirir:

Künyeler

Michael ve ailesi savaştan sonra hiçbir şey alamadılar.

Masadaki boş bir yer ve benden başka hiçbir şey. (...)

Ama savaşın nabızı kardeşimin içinde daha sert, daha yüksek atıyor.

Edward gibi bir çocuk için yapacak başka ne var ki?

Savaşmak, erkek olmak.

1955'te Edward orduya katılmaya karar verir - ve babası gibi olur.

Süveyş Krizi sırasında İngilizler için savaşmaya gider (Chauhan, 2019, s. 20).

Süveyş Krizi'ne (1955) yapılan atıf, tarihsel döngüsellliği işaretler. Baba (Michael) II. Dünya Savaşı'nda sınırları korumak için harcanmıştır; oğul (Edward) ise şimdi bir başka emperyal krizde erkek olmak adına aynı mekanizmaya kurban edilir. Burada tekrar eden şey çok açıktır. Michael'dan geriye bir boşluk kalır. Edward o boşluğu doldurmaya çalışır. Aynı yolu seçer. George ise farklı davranır. Künyeyi saklar. Önce çorabın içine, sonra kitapların arasına. Yani hatırayı korur, ama yeniden üretmek istemez. Künyeler bu iki yönü birlikte taşır: hem geçmişte olanı hatırlatır hem de aynı şeyin yeniden olabileceğini gösterir. Savaş alanında künye, yalnızca bir kimlik işareti olarak kalmaz. Edward onu boynuna taktığında nesneye farklı bir anlam yükler. Korktuğu anda ona dokunur. Bu temas, kısa süreli bir güven duygusu yaratır. Sanki künye onu koruyabilecekmiş gibi davranır. Nesneyle kurulan bu temas, korkuyu tamamen ortadan kaldırmaz; ama onu bir an için erteler:

Künyeler

Savaş: Güneş ışığı altında yanan toprak parçaları. (...)

Edward korkuyor.

Cebimin derinliklerine uzanıp beni çıkarıyor.

Beni boynuna takıyor.

Ter, umut gibi tat vermeye başlıyor. (...)

"Geri çekilin! Siper alın!"

Sağır edici bir ses.

Her yer ışıık.

Toprak şiddetli yağmur gibi yağıyor.

Ama gördüğüm tek sıvı etrafımızdaki kan gölleri.

Edward başaramıyor (Chauhan, 2019, s. 20).

Edward'ın ölümüyle birlikte, "Britizlik" (Britishness) adına vaat edilen kahramanlık anlatısı çöker; geriye sadece kan ve metal (künye) kalır. Bu umut çok uzun sürmez. Künye, Edward'ı koruyan bir nesneye dönüşmez. Aksine, onun ölümüyle birlikte yeniden eski işlevine döner: bedeni tanımlayan bir işarete. Edward'ın kaybıyla birlikte sahnedeki savaş dili de sadeleşir. Geriye yalnızca parçalanmış bir beden ve onu temsil eden metal kalır. Edward'ın ölümünden sonra künyelerin George'a dönmesiyle sahnedeki odak değişir. George nesneyi sadece saklamaz; onunla uğraşır. Temizler, düzeltir. Özellikle "bükülmüş tarafını düzleştirmesi", savaşın bıraktığı izi silmeye yönelik küçük bir müdahale gibi görünür. Bu büyük bir onarım değildir. Ama yine de anlamlıdır. Çünkü George, kaybı nesne üzerinden yeniden kurmaya çalışır. Künye artık yalnızca bir ölüm işareti değil, hatırlama biçiminin parçası hâline gelir. George'un künyeyle kurduğu ilişki, önceki kuşaklardan farklıdır. Michael ve Edward için künye savaşla doğrudan bağlantılıdır; kimlik, görev ve ölümle iç içedir. George ise aynı nesneye başka bir anlam yükler. Onu korur, temizler ve onunla konuşur:

Künyeler

George beni temizliyor, tozu ve kumu nazikçe silmek için yumuşak bir bez kullanıyor.

İki kitap arasında bükülmüş olan bir tarafımı düzleştiriyor.

Sonra benimle konuşmaya başlıyor

Tıpkı babasının yaptığı gibi

Çocukları için farklı bir şey istediğini söylüyor...

Gelecek için, bu numaralar değil

Ordu, savaşlar ve ölüm değil

Eğitim, fırsatlar ve farklı bir şey yapma şansı (Chauhan, 2019, s. 21).

Künye ortadan kalkmaz; ama başka bir anlam kazanır. Savaşla kurduğu bağ geri planda kalır. Yerine, George'un kurmak istediği gelecekle ilişkili bir anlam geçer.

Künyeyi kitapların arasına koymas1 da bu değişimi destekler. Nesne artık yalnızca geçmişi taşımaz; aynı zamanda farklı bir yönü işaret eder.

3.6. Hegemonik Erkeklik ve şiddetin Döngüsellii: Oyundan Savaşa

Oyunda savaş, yalnızca cephede yaşanan bir deneyim olarak kalmaz; aile ilişkilerine, erkeklik algısına ve kuşaklar arası hafızaya da sızar. Michael ve Edward'ın hikâyeleri, savaşın aile içinde tekrar eden bir kayıp biçimine dönuştüğünü gösterir. Özellikle erkek karakterlerin savaşla kurduğu ilişki dikkat çekicidir. Edward'ın savaşı erkekliğin kanıtı gibi görmesi tesadüf değildir. Oyunda askerlik, güç ve erkeklik duygusu iç içe ilerler. Hegemonik erkeklik, yalnızca bireysel davranışlarla değil; otorite, kurumlar ve askerî güçle kurulan ilişkiler içinde de şekillenir (Connell, 2005, s. 77). Edward'ın savaşa yönelmesi bu baskının aile içindeki yansımasıdır.

Künyeler

Edward korkuyor.

Cebimin derinliklerine uzanıp beni çıkarıyor.

Beni boynuna takıyor.

Ter, umut gibi kokmaya başlıyor. (...)

“Geri çekilin! Siperin arkasına dönün!”

Sağır edici bir ses var.

Her yer ışık içinde.

Toprak ağır bir yağmur gibi üzerimize yağıyor.

Ama benim gördüğüm tek sıvı etrafımızdaki kan gölleri.

Edward kurtulamıyor. (...)

George beni temizliyor; tozu ve kumu nazikçe silmek için yumuşak bir bez kullanıyor.

Eğilmiş taraflarımdan birini iki kitabın arasında düzleştiriyor. (...)

Çocukları için farklı bir şey istediğini söylüyor...

Orduyu, savaşları ve ölümü değil.

Eğitimi, fırsatları ve farklı bir şey yapma şansını.

(Chauhan, 2019, s. 20)

Bu sahnede savaşın dili değişir. Edward'ın ölümüyle birlikte cesaret ve kahramanlık fikri geri çekilir. Geriye beden, kan ve künye kalır. Edward'ın korkması

özellikle önemlidir. Oyun, askeri figürü yenilmez bir kahraman gibi kurmaz; korkan, yönünü kaybeden ve sonunda ölen bir genç olarak gösterir. Künyelerin George’a dönmesiyle birlikte nesnenin anlamı da değişmeye başlar. George onu saklamakla yetinmez; temizler ve düzeltir. Eğilmiş tarafını iki kitabın arasında düzleştirmesi, savaşın bıraktığı izi tamamen silemese de onunla başka türlü ilişki kurmaya çalıştığını gösterir. George’un çocukları için “ordu, savaşlar ve ölüm değil; eğitim, fırsatlar ve farklı bir hayat” istemesi de bu yüzden önemlidir. Aile içinde tekrar eden savaş fikri ilk kez açık biçimde sorgulanır.

George’un İngiltere’ye gitme isteği, ailedeki önceki yolculuklardan farklıdır. Michael ve Edward savaşa gitmiştir; George ise yaşamak için gitmek ister. William’ın “Bizi istemiyorlar” sözü, göçmenlerin metropole yönelik güvensizliğini açık eder. George’un cevabı ise bu dışlanmayı doğrudan sorgular:

George

Kimin umurunda? Biz onların savaşını savaştık! (...)

Eğer savaşları için yeterince iyiysek

Sokakları için de yeterince iyi olmalıyız

Bir değişikliğe ihtiyacım var. Yeni bir hayat şansına (Chauhan, 2019, s. 21).

George’un sözleri, Britanya’nın savaş sırasında sömürgelerden beklediği sadakat ile göçmenlere yönelik dışlayıcı tavır arasındaki çelişkiyi açığa çıkarır. İmparatorluk geçmişinin bastırılması, bu geçmişin yükünü taşıyan insanların barış zamanında dışarıda bırakılmasını da beraberinde getirir (Gilroy, 2005, s. 98–99). Bu ayrılık sahnesinde künye iki kardeş arasında paylaşılır. George gider; William kalır. Böylece aile hafızası da tek bir yerde durmaz. Bir parçası babanın toprağında kalır, diğer parçası George’la birlikte yola çıkar:

William

O zaman git. Ama ben kalmalıyım- Babamın toprağına ve Anneme bakmalıyım.

George

O zaman bunu al.

Künyelerden birini çıkarır ve William’a verir. Kardeşler sarılır. (Chauhan, 2019, s. 21).

Bu sahnede künye yalnızca babadan kalan bir eşya değildir. İki kardeşin farklı seçimlerini birbirine bağlayan nesne hâline gelir. William toprağı, evi ve anneyi korumayı seçer. George ise hareketi ve yeni hayat ihtimalini seçer. Böylece aile geçmişi tek bir yerde kalmaz; iki farklı coğrafyada taşınmaya devam eder. Künyenin paylaşılması da bu ayrılığı tamamen kopuşa dönüştürmez. Aynı geçmiş, iki kardeşin üzerinde farklı yönler taşınır. Joseph'in daha sonra sınır kapısında taşıdığı tek künye, bu aile hafızasının George'un yolculuğuyla birlikte İngiltere'ye kadar ulaştığını gösterir. Oyunun finalinde bu hafıza yeniden sınır kapısına gelir. Göçmenlik Bürosu yalnızca giriş yapılacak bir yer değildir. Joseph ve Maya'dan neyi bırakıp neyi taşıyacaklarına karar vermeleri beklenir. Kalabalığın "Bütünleş, sapma" ve "Bizim bir parçamız ol, bizden ayrı olma" sözleri, kabulün koşullu olduğunu gösterir. İçeri girebilmek için geçmişin bazı parçaları geride bırakılmalıdır.

Joseph bu baskı karşısında önce hafiflemek ister. "Hüzün geride bırakılması daha kolay olandır" der. Maya ise buna karşı çıkar. Acı veren hatıraların da kimliğin parçası olduğunu hatırlatır. Böylece sınır yalnızca fiziksel bir çizgi olmaktan çıkar; hangi geçmişlerin içeri alınabileceğini belirleyen bir eşiğe dönüşür. Ahmed'in tartıştığı gibi, mutluluk ve uyum söylemi çoğu zaman göçmenden geçmişin zorlayıcı parçalarını geride bırakmasını bekler (Ahmed, 2010, ss. 121–123). Memurun "İçeri girmek istiyorsan, bırakmalısın" sözü de bu beklentiye açık eder. Ancak Bilezikler ve Künyeler bu bırakma talebini bozar. Nesneler, geçmişin yalnızca acıdan oluşmadığını gösterir. Aynı zamanda direnme, hatırlama ve bağ kurma imkânı taşırlar. Joseph'in Künyeleri geri alması bu yüzden önemlidir. Dedesi Michael savaşıydı; Joseph ise kendisini pasifist olarak tanımlar. Yine de bu iki konum birbirini tamamen dışlamaz. Joseph, dedesinin geçmişini tekrar etmek yerine onu kendi kimliği içinde başka bir yere yerleştirir:

Maya

Ben altın güneş ve sisli griyim.

***Joseph** Geri döner, Künyeleri alır ve Maya ile birleşir*

O bir savaşıydı, ama ben bir pasifistim...

Maya ve Joseph

Biz her ikisiyiz –

Bilezikler

Geçmiş...

Künyeler

Ve gelecek! (Chauhan, 2019, s. 24).

Maya'nın "altın güneş ve sisli gri" sözü, aile geçmişinde yan yana duran farklı coğrafyaları ve bu coğrafyalara yüklenen duyguları çağrıştırır. "Altın güneş", Hindistan ve Uganda'yla ilişkilenen sıcak iklimin ötesinde, aile anlatılarında canlılık, hareket ve merak duygusuyla anılan geçmişi düşündürür. Bu imge, Maya'nın henüz doğrudan deneyimlemediği ancak ailesinin hikâyeleri aracılığıyla tanıdığı coğrafyaları zihninde canlı hâle getirir. "Sisli gri" ise Londra'nın soğuk ve endüstriyel atmosferini çağrıştırırken, aynı zamanda aile için henüz nasıl şekilleneceği bilinmeyen yeni hayatın belirsizliğine işaret eder. Maya bu iki imgeyi birbirinin karşısına koymaz. Geçmişe ait sıcaklık ile geleceğe ilişkin belirsizliğin aynı aile hikâyesinde birlikte yer aldığını gösterir. Joseph de benzer biçimde Künyeleri reddetmez. Onları yeniden alır; ancak savaşı sürdürmek için değil, aile geçmişiyle bağ kurmak için taşır. Finalde River ve Skye'ın çizgiyi silmeye başlaması, sahnenin yönünü değiştirir:

River ve Skye çizgiyi silmeye başlarlar.

Skye

Ailelerimiz nesillerdir aynı topraklarda yaşadı.

Her gün onların ayak izlerini yeniden arşınıyoruz.

River

Ama hiç geçmişinin olmadığı yeni bir yerde yaşamayı hayal et.

Hiçbir kökünün olmadığı.

Maya

Nesiller boyu hareket halindeyken.

Joseph

Sevdiklerinin hayatlarının güç savaşlarında yitirildiği yerde

Tarihinin ağzında acı bir tat bıraktığı yerde.

Skye

Burada bizimle kalın.

Tarihinizi yeni kökler salmak

Ve yeni çiçekler yaratmak için kullanın.

Maya ve Joseph yadigârlarına tutunurlar ve 'Hoş geldiniz' kapısından geçerler.

Skye ve River kalabalığı geride tutar.

Tüm Yadigârlar

Siz ileriye doğru yolculuk ederken

Bırakın yolu biz işaretleyelim.

Küçük ipuçları oluşturalım
Diğerlerinin yollarını bulmasına yardım etmek için
Aileye geri dönüş için
Evlerine geri dönüş için
Kalplerine geri dönüş için (Chauhan, 2019, s. 24-25).

Çizginin silinmesi, oyunun başında kurulan ayrımı tersine çevirir. Artık mesele geçmişini dışarıda bırakmak değildir. Skye'ın "tarihinizi yeni kökler salmak için kullanın" sözü, oyunun asıl önerisini açıklar. Kök salmak, geçmişini unutmakla değil, onu yeni bir yerde yeniden kullanmakla mümkün olur. Maya ve Joseph'in "Hoş geldiniz" kapısından yadigârlarıyla geçmeleri de bunu gösterir. Bilezikler ve Künyeler artık sınırda bırakılması gereken yükler değildir; yolu işaretleyen, aileye ve eve dönüş duygusunu taşıyan nesnelerdir. Oyun böylece göçü yalnızca kayıp üzerinden kapatmaz. Acı, hafıza ve umut aynı anda taşınır. Maya ve Joseph için aidiyet, geçmişten vazgeçmekten ziyade geçmişini yeni bir hayatın içine alarak kurmaktan geçiyor.

3.7. Bölüm Sonucu: Sınırların Silinmesi ve Melez Kimliğin İnşası

Nothing to Declare sınır kapısında başlar; fakat oyun ilerledikçe bu kapının yalnızca pasaport ya da gümrük kontrolüyle ilgili olmadığı anlaşılır. Maya ve Joseph'ten istenen şey, yanlarında ne taşıdıklarını söylemeleri kadar, geçmişleriyle nasıl ilişki kuracaklarını da açıklamalarıdır. Bu yüzden Bilezikler ve Künyeler bölüm boyunca sıradan eşya gibi durmaz. Bilezikler kadınlar arasında aktarılan göç, emek ve aile hafızasını taşır. Künyeler ise savaşta kaybedilen erkeklerin, eksik kalan dönüşlerin ve imparatorluk için ödenmiş bedellerin izini sürdürür. İki nesne de sınırda bırakılacak bir yük değildir; Maya ve Joseph'in nereden geldiklerini ve bu mirasla nasıl devam edeceklerini gösteren küçük ama dirençli izlerdir. Finalde Maya ve Joseph içeri girmek için geçmişlerinden vazgeçmezler. Bilezikleri ve Künyeleri yanlarında tutarak geçerler. Oyun burada uyum fikrini yeniden düşünmeye zorlar. Uyum, geçmişini silmek anlamına geliyorsa kabul edilemez. Fakat geçmişini yeni bir hayatın içine taşıyabiliyorsa başka bir aidiyet biçimi mümkün olur.

Maya'nın "altın güneş ve sisli gri" sözü bu yüzden bölümün merkezinde durur. Bu ifade Hindistan'ı, Uganda'yı ve İngiltere'yi tek bir çizgide eritmez; aralarındaki mesafeyi de saklar. Joseph'in Künyeleri yeniden alması da benzer bir anlam taşır. Dedesinin savaşçı geçmişini tekrar etmez, ama onu geride de bırakmaz. Kendi pasifist kimliğiyle o miras arasında yeni bir bağ kurar. River ve Skye'ın çizgiyi silmesi, oyunun başında kurulan sınır düzenini bozar. Çizgi silindiğinde sınırın doğal değil, kurulmuş bir ayrım olduğu daha açık görünür. Skye'ın "tarihinizi yeni kökler salmak ve yeni çiçekler yaratmak için kullanın" sözü, oyunun önerisini sade biçimde verir. Kök salmak, geçmişsiz olmak değildir. Bazen kök, taşınan bir nesnede, aileden kalan bir hikâyede ya da acı veren bir hatıradadır. Bu nedenle *Nothing to Declare*, göçü yalnızca kayıp hikâyesi olarak kapatmaz. Oyun kaybı saklamaz; ama hikâyeyi yalnızca kayıpla da bitirmez. Maya ve Joseph'in "Hoş geldiniz" kapısından yadigârlarıyla geçmesi, geçmişin sınırdan bırakılmadığını gösterir. "Beyan edecek bir şey yok" sözü de bu noktada ironikleşir. Çünkü asıl beyan, onların sözlerinden çok yanlarında taşıdıkları nesnelerde saklıdır.

4. SONUÇ

Bu çalışma, Asif Khan'ın *Willkommen* ve Sharmila Chauhan'ın *Nothing to Declare* adlı oyunlarında göçmen ve mülteci kimliklerinin çağdaş Britiz tiyatrosunda ırk, aidiyet, ötekilik ve temsil sorunuyla ilişkili olarak nasıl kurulduğunu incelemiştir. Çalışmada eleştirel söylem analizinden yararlanılmış; karakterler, sınır mekânları, dil kullanımı, aile ilişkileri, hatıra nesneleri ve sahneleme tercihleri postkolonyal bir çerçevede değerlendirilmiştir. Bu inceleme, göçü savaş, sömürgecilik mirası, dışlanma, asimilasyon baskısı, aile hafızası ve aidiyet arayışıyla örülen çok katmanlı bir deneyim olarak ele almıştır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, postkolonyal kuram ile göç ve diaspora çalışmaları arasındaki ilişki üzerine kurulmuştur. Said'in oryantalist temsil ve ötekileştirme tartışmaları, Fanon'un ırksallaştırılmış beden ve insanlık dışılaştırma çözümlemeleri, Spivak'ın maduniyet ve temsil sorununa ilişkin yaklaşımı, Bhabha'nın aradalık, melezlik, taklitçilik ve müphemlik kavramları, Brah'in diaspora yaklaşımı ve Hall'un kültürel kimlik anlayışı, oyunlardaki göç deneyimini farklı yönleriyle değerlendirmeyi mümkün kılmıştır. Bu kavramlar yalnızca kuramsal bölümde açıklanmış değildir. Çözümleme boyunca karakterlerin sınırla karşılaşma biçimlerini, dışlanma süreçlerini, aile hafızasıyla ilişkilerini ve Britizlik tartışması içindeki konumlarını değerlendirmek için kullanılmıştır. Bu çerçevede ötekilik, her iki oyunda da karakterlerin değişmez bir niteliği olmaktan ziyade, devletin, toplumun ve gündelik dilin ürettiği bir konum olarak ele alınmıştır. *Willkommen*'de Ammar ve ailesinin mülteci kimliği, güvenlik söylemi ve korku aracılığıyla kuşkulu hâle getirilirken, *Nothing to Declare*'de Maya ile Joseph etnik ve kültürel farklılıkları üzerinden "bizden olmayan" bedenler olarak konumlandırılır. Said'in oryantalist temsil ve ötekileştirme tartışmaları, bu sınıflandırmanın hangi söylemler aracılığıyla kurulduğunu açıklamak için kullanılmıştır. Fanon'un çözümlemeleri ise mülteci ve göçmen bedenlerin ırksallaştırılmış bakış içinde nasıl değersizleştirildiğini değerlendirmeyi mümkün kılmıştır. Spivak'ın maduniyet tartışması da *Willkommen*'de özellikle Anne'nin karar alma ve söz söyleme alanının daraltılması üzerinden ele alınmıştır. Böylece temsil sorununun kimin konuşabildiği, kimin adına konuşulduğu ve hangi seslerin geri planda kaldığıyla ilgili olduğu ortaya konmuştur.

İki oyun, göçün farklı aşamalarına odaklanır. *Willkommen*, savaş nedeniyle evinden ayrılmak zorunda kalan Ammar'ın yolculuğu üzerinden mültecilik deneyiminin kırılganlığını, belirsizliğini ve geri döndürülemez kayıplarını ele alır. Çocuk bakışı, savaşın ve yerinden edilmenin etkisini gündelik korku, ayrılık, kâbus ve erken olgunlaşma deneyimiyle ilişkilendirir. *Nothing to Declare* ise varış ülkesine ulaşmış ve burada yaşam kurmuş göçmen karakterlerin kabul görme koşullarını sorgular. Maya ile Joseph'in deneyimi, yerleşmiş olmakla ait olmak arasındaki farkı belirginleştirir. Bu iki anlatı, farklı göç biçimlerini ele alsa da aynı soruda birleşir: Bir ülkeye girmek ya da orada yaşamak, toplumsal olarak kabul edilmek için yeterli midir? Bu ayrım, çalışmada başvurulmuş postkolonyal kavramların iki oyunda farklı bağlamlarda nasıl işlerlik kazandığını da belirginleştirmiştir. *Willkommen*'da Bhabha'nın aradalık (in-between) kavramı, Ammar ve ailesinin savaşla yıkılan eski evleri ile henüz güvenli ve kalıcı sayamayacakları yeni yaşam arasında kalışını açıklamak için kullanılmıştır. Bu bakımdan mültecilik, yalnızca bir ülkeden diğerine geçiş değil, aidiyetin askıda kaldığı bir eşik deneyimi olarak değerlendirilmiştir. *Nothing to Declare*'da ise Bhabha'nın melezlik (hybridity) kavramı ile Hall'un kültürel kimlik yaklaşımı, Maya ve Joseph'in tek bir ulusal, etnik ya da kültürel kategoriye indirgenemeyen konumlarını açıklamıştır. Karakterlerin kimlikleri Hindistan, Uganda, Karayipler ve Britanya arasında taşınan farklı tarihler, aile anlatıları ve kültürel pratikler içinde şekillenir. Taklitçilik (mimicry) ve müphemlik (ambivalence) kavramları da özellikle *Nothing to Declare*'daki asimilasyon baskısını değerlendirmede işlevsel olmuştur. Göçmen karakterlerden Britiz toplumuna uyum sağlamaları, kültürel işaretlerini azaltmaları ve belirli davranış kalıplarına yaklaşmaları beklenir. Buna rağmen bu uyum talebi, onların bütünüyle kabul edildiği anlamına gelmez. Taklitçilik, egemen kültüre benzemeye yönelmenin tam bir özdeşlik üretmediğini; müphemlik ise kabul ile dışlanmanın aynı süreçte birlikte işleyebildiğini açıklamıştır. Böylece Maya ile Joseph'in Britanya'da yaşam kurmalarına rağmen "bizden olmayan" kişiler olarak konumlandırılmaları, yalnızca bireysel bir dışlanma deneyimi değil, ulusal kimliğin sınırlarıyla ilgili bir mesele olarak okunmuştur.

Diyaspora kavramı, *Nothing to Declare*'daki aile geçmişinin tek bir anayurda ya da tek bir göç hareketine indirgenemeyeceğini ortaya koymuştur. Brah'ın yaklaşımı, Maya'nın Hindistan, Uganda ve Britanya arasında şekillenen aile hikâyesini; Joseph'in Karayipler, savaş ve Britanya hattında kurulan geçmişini birlikte düşünmeyi

sağlamıştır. Bu noktada diyasporik kimlik, yalnızca kökene bağlı bir aidiyet biçimi olarak değil; göç yolları, kayıplar, hatıralar ve yeniden kurulan aile bağları içinde oluşan hareketli bir yapı olarak anlaşılmıştır. Bilezikler ve Künyeler de bu nedenle dekoratif sahne unsurları olarak değil, aile hafızasını kuşaklar arasında taşıyan nesneler olarak ele alınmıştır. Hirsch'in post-bellek kavramı, önceki kuşakların savaş, göç ve kayıp deneyimlerinin sonraki kuşaklara nesneler, anlatılar ve duyusal izler aracılığıyla nasıl aktarıldığını açıklamıştır. Böylece aidiyetin geçmişi tamamen silmeye dayanan bir uyum süreci olmadığı, geçmişle bağ kurarak başka bir gelecek tasarlama imkânı taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmada sınır ve dil, yalnızca idari ya da iletişimsel unsurlar olarak değerlendirilmemiştir. Eleştirel söylem analizi aracılığıyla, sınırın hangi bedenlerin kabul edilebilir, hangilerinin kuşkulu ya da tehditkâr sayıldığını belirleyen bir iktidar alanı olarak işlediği gösterilmiştir. *Willkommen*'da deniz, bot, çit ve kalabalık, mülteci yolculuğunun sürekli denetim altında gerçekleştiği bir güzergâh oluşturur. *Nothing to Declare*'da ise göçmenlik bürosu, dilin ve kültürel işaretlerin, aile geçmişinin ve hatıra nesnelerinin sorgulandığı bir alana dönüşür. Her iki metinde “hoş geldiniz” söylemi de kabulün koşulsuz olmadığını düşündüren ortak bir motif olarak ele alınmıştır. Bu söylem, mülteci ve göçmenlerin kabul görmesinin devletin, toplumun ve ulusal aidiyet anlayışının belirlediği şartlara bağlı olduğunu gösterir.

Sömürgecilik geçmişi iki oyunda aynı biçimde ve aynı yoğunlukta yer almaz. *Nothing to Declare*'da imparatorluk mirası, ailelerin göç rotaları, savaş deneyimleri ve asimilasyon talepleri üzerinden doğrudan tartışılmıştır. Bu çözümleme, Britizliğin tek bir etnik ya da kültürel kökene dayanan kapalı bir kimlik olarak düşünülemeyeceğini ortaya koymuştur. *Willkommen*'da ise sömürgecilik mirası daha dolaylı biçimde, mülteci bedenine yönelen ırksallaştırılmış bakış, güvenlik söylemi ve dışlama pratikleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu karşılaştırma, çağdaş Britiz tiyatrosunda göçmen ve mülteci temsiline imparatorluk, savaş, ırk ve hareketlilik tarihinden bağımsız ele alınamayacağını gösterir. Özetle çalışma, sahneleme tercihlerinin göçmen ve mülteci kimliğinin temsiline doğrudan katkı sağladığını ortaya koymuştur. *Willkommen*'un epizodik yapısı ve Ammar'ın çocuk bakışı, zorunlu göçün kesintili, belirsiz ve travmatik niteliğini sahneye taşımıştır. *Nothing to Declare*'da Kalabalığın koro hâlindeki dili, göçmenlik memurlarının sorgulayıcı tutumu ve Bilezikler ile

Künyelerin sahnedeki varlığı; dışlama, hafıza ve direnme arasındaki ilişkiyi görünür hâle getirmiştir. Bu biçimsel tercihlerin değerlendirilmesi, iki oyunun göçmen ve mülteci karakterleri uzaktan gözlemlenen figürler olarak kurmadığını, onları kendi tarihleri, kayıpları, sözleri ve aidiyet mücadeleleri içinde sahnenin merkezine yerleştirdiğini gösterir.

Sonuç olarak bu tez, *Willkommen* ve *Nothing to Declare* üzerinden göçmen kimliğinin çağdaş Britiz tiyatrosunda edilgen bir öteki olarak sabitlenmediği sonucuna ulaşmıştır. İnceleme, mülteci ve göçmen karakterlerin ırk, ötekilik, temsil sorunu ve aidiyet tartışmalarının kesişiminde şekillendiğini ortaya çıkarmıştır. Ammar'ın zorunlu göç deneyimi ile Maya ve Joseph'in diasporik geçmişi farklı koşullardan doğsa da iki oyun, ulusal kimliğin sınırlarını ve kabul görmenin koşullarını sorgular. Bu yönüyle çalışma, Britizliğin değişmez ve tek tip bir kimlik olmaktan ziyade göç, hafıza, kültürel farklılık ve tarihsel eşitsizlikler içinde sürekli yeniden müzakere edilen bir alan olarak düşünülmesi gerektiğine işaret eder.

KAYNAKÇA

- Abdulrazzak, H. (2016). *Love, bombs & apples*. Oberon Books.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life* (D. Heller-Roazen, Çev.). Stanford University Press.
- Ahmed, S. (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*. Routledge.
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.
- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2. bs.). Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası* (S. Komut, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Ali, A., Foster, C. I. ve Nair, S. M. (2020). Introduction: Migritude from a comparative perspective. *The Minnesota Review*, 2020(94), 54–66. <https://doi.org/10.1215/00265667-8128407>
- Angelaki, V. (2024). *Staging interspaces in contemporary British theatre: Environment and fluidity*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-54892-5>
- Ashcroft, B., Griffiths, G. ve Tiffin, H. (2002). *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures* (2. bs.). Routledge.
- Bates, C. ve Carter, M. (2021). Kala pani revisited: Indian labour migrants and the sea crossing. *Journal of Indentureship and Its Legacies*, 1(1), 36–62. <https://doi.org/10.13169/jofstudindentleg.1.1.0036>
- Bauman, Z. (2018). *Iskarta hayatlar: Modernite ve safraları* (O. Yener, Çev.). Can Sanat Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1986). Foreword: Remembering Fanon. İçinde F. Fanon, *Black skin, white masks* (C. L. Markmann, Çev., ss. vii–xxvi). Pluto Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bhatia, N. (2006). Postcolonial theatres. *Feminist Review*, 84(1), 5–9. <https://doi.org/10.1057/palgrave.fr.9400310>

- Bloomsbury Publishing. (2019). *Willkommen*.
<https://www.bloomsbury.com/uk/willkommen-9781350067691/>
- Bloomsbury Publishing. (t.y.). *Sharmila Chauhan*.
<https://www.bloomsbury.com/uk/author/sharmila-chauhan/>
- Brah, A. (1996). *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. Routledge.
- Butler, J. (2005). *Kırılğan hayat: Yasın ve şiddetin gücü* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power* (G. Raymond ve M. Adamson, Çev.; J. B. Thompson, Ed.). Polity Press.
- Castles, S., de Haas, H. ve Miller, M. J. (2014). *The age of migration: International population movements in the modern world* (5. bs.). Palgrave Macmillan.
- Chauhan, S. (2019). Nothing to declare. İçinde F. Kennedy (Ed.), *Migration plays* (ss. 1–25). Methuen Drama.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2. bs.). University of California Press.
- Cox, E. (2014). *Theatre and migration*. Palgrave Macmillan.
- Crow, B. ve Banfield, C. (1996). *An introduction to post-colonial theatre*. Cambridge University Press.
- Çakırtaş, Ö. (2020). *Ten ve kimlik: Çağdaş Siyahi İngiliz tiyatrosu*. Çizgi Kitabevi.
- Damrosch, D. (2003). *What is world literature?* Princeton University Press.
- de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Çev.). University of California Press.
- Derrida, J. (2000). *Of hospitality* (R. Bowlby, Çev.). Stanford University Press.
- Ehnholt, K. A. ve Yule, W. (2006). Practitioner review: Assessment and treatment of refugee children and adolescents who have experienced war-related trauma. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 47(12), 1197–1210.
<https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.2006.01638.x>
- Fanon, F. (1986). *Black skin, white masks* (C. L. Markmann, Çev.). Pluto Press.

- Fanon, F. (2007). *Yeryüzünün lanetlileri* (Ş. Süer, Çev.). Versus Kitap.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.
- Gilbert, H. (Ed.). (2001). *Postcolonial plays: An anthology*. Routledge.
- Gilbert, H. ve Tompkins, J. (2002). *Post-colonial drama: Theory, practice, politics*. Routledge.
- Gilroy, P. (1987). *There ain't no black in the Union Jack: The cultural politics of race and nation*. Unwin Hyman.
- Gilroy, P. (2005). *Postcolonial melancholia*. Columbia University Press.
- Gitelman, L. (2014). *Paper knowledge: Toward a media history of documents*. Duke University Press.
- Hall, S. (1996). The formation of a diasporic intellectual: An interview with Stuart Hall by Kuan-Hsing Chen. İçinde D. Morley ve K.-H. Chen (Ed.), *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies* (ss. 486–504). Routledge.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Jackson, A. (2015). The British Empire, 1939–1945. İçinde R. J. B. Bosworth ve J. A. Maiolo (Ed.), *The Cambridge history of the Second World War* (Cilt 2: *Politics and ideology*, ss. 558–580). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHO9781139524377.027>
- Jeffers, A. (2012). *Refugees, theatre and crisis: Performing global identities*. Palgrave Macmillan.
- Jensen, T. K., Skårdalsmo, E. M. B. ve Fjermestad, K. W. (2014). Development of mental health problems: A follow-up study of unaccompanied refugee minors. *Child and Adolescent Psychiatry and Mental Health*, 8(1), 29. <https://doi.org/10.1186/1753-2000-8-29>
- Kabwe, M. B. (2024). Dramaturgical methods: Migrant attitudes, wayward archives and other proposals for creative research. İçinde M. Fleishman ve A. Halligey (Ed.), *Making/doing/thinking: Methods for performance research* (ss. 128–

- 137). University of Cape Town Libraries.
<https://doi.org/10.15641/978.0.7992.2559.4>
- Khan, A. (2017). *Combustion*. Aurora Metro Books.
- Khan, A. (2019). Willkommen. İçinde F. Kennedy (Ed.), *Migration plays* (ss. 47–82). Methuen Drama.
- Khan, A. (2022). *Jabala and the Jinn*. Aurora Metro Books.
- Khan, A. (2025). *Sisters 360*. Methuen Drama.
- Khan, A. (t.y.-a). About me | Showreel.
<https://www.theasifkhan.com/aboutmeshowreel>
- Khan, A. (t.y.-b). AIK Productions. <https://www.theasifkhan.com/aikproductions>
- Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: Commoditization as process. İçinde A. Appadurai (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective* (ss. 64–92). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004>
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics (L. Meintjes, Çev.). *Public Culture*, 15(1), 11–40.
<https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- Mercer, K. (1994). *Welcome to the jungle: New positions in Black cultural studies*. Routledge.
- Middeke, M., Schnierer, P. P. ve Sierz, A. (Ed.). (2011). *The Methuen drama guide to contemporary British playwrights*. Methuen Drama.
- Monegato, E. (2009). On migritude part 1: When saris speak – The mother: A conversation with Shailja Patel. *Altre Modernità*, (2), 235–239.
<https://doi.org/10.13130/2035-7680/300>
- Narayan, J. (2019). British Black Power: The anti-imperialism of political blackness and the problem of nativist socialism. *The Sociological Review*, 67(5), 945–967. <https://doi.org/10.1177/0038026119845550>
- Ngũgĩ wa Thiong’o. (1986). *Decolonising the mind: The politics of language in African literature*. James Currey.

- O’Gorman, K. D. (2006). Jacques Derrida’s philosophy of hospitality. *Hospitality Review*, 8(4), 50–57.
- Ryan, A. (2025, 22 Nisan). Playwright Asif Khan: “When people think about theatre, they think white people and Shakespeare”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2025/apr/22/asif-khan-playwright-sisters-360-play-interview-leeds-playhouse>
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Routledge & Kegan Paul.
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. Yale University Press.
- Sharafat, M., Mahmood, R. ve Gul, S. (2024). Dispossession and dehumanization: A subaltern study of *The Underground Railroad*. *University of Chitral Journal of Linguistics and Literature*, 8(1), 319–325. <https://doi.org/10.33195/jll.v8i1.357>
- Sierz, A. (2017). Dark times: British theatre after Brexit. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 39(1), 3–11. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00346
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? İçinde C. Nelson ve L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the interpretation of culture* (ss. 271–313). Macmillan Education.
- Turgut, F. ve Yemez, Ö. (2016). İngiliz ve Amerikan göçmen tiyatrosunda farklı olanla yüzleşme hikâyeleri. İçinde A. Köksal (Ed.), *Zamanın izleri: İşgal, göç ve muhacirlik* (ss. 305–322). Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Uluslararası Göç Örgütü. (2013). *Göç terimleri sözlüğü* (2. bs., No. 31). Uluslararası Göç Örgütü.
- United Nations. (1951). *Convention relating to the status of refugees*. <https://www.unhcr.org/sites/default/files/legacy-pdf/4ca34be29.pdf>
- Vatansever, M. ve Erden, G. (2018). Mülteci çocuklar ve ergenler ile yapılan psikolojik görüşme üzerine bir derleme. *Çocuk ve Gençlik Ruh Sağlığı Dergisi*, 25(2), 175–186.
- Weiner, A. B. (1992). *Inalienable possessions: The paradox of keeping-while-giving*. University of California Press.
- Weizman, E. (2018). *Arendt’den Gazze’ye ehvenişer siyaseti: İnsancıl şiddetin kısa tarihi* (S. Bayram, Çev.). Açılımkitap.

