

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI DRAMATURGİ VE ELEŞTİRİ
ANABİLİM DALI

JEAN GENET'DE TEATRALLİĞİN ÖRGÜTLENİŞİ

Yüksek Lisans Tezi

Zeynep Erdal

Ankara-2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI DRAMATURGİ VE ELEŞTİRİ
ANABİLİM DALI ANABİLİM DALI

JEAN GENET'DE TEATRALLİĞİN ÖRGÜTLENİŞİ

Yüksek Lisans Tezi

Zeynep Erdal

Tez Danışmanı:

Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir Çevik

Ankara-2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI DRAMATURGİ VE ELEŞTİRİ
ANABİLİM DALI

Zeynep Erdal

JEAN GENET'DE TEATRALLİĞİN ÖRGÜTLENİŞİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir Çevik

Tez Jürisi Üyeleri

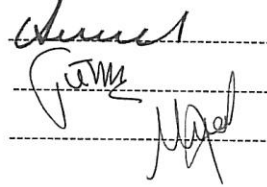
Adı ve Soyadı

Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir Çevik

Yrd. Doç. Dr. Gülayşe Temeltaş

Yrd. Doç. Dr. Murat Cankara

İmzası



Tez Sınavı Tarihi: 03/08/2017

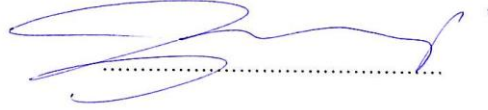
TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(07.08.2017.)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin Adı ve Soyadı

Zeynep Erdal

İmzası



ÖNSÖZ

"Kuş ölür, sen uçuşu hatırla" Furug Ferruhzad'ın bu dizesi, bana Ankara Üniversitesi Tiyatro bölümünde geçirdiğim bir yıllık süreci çağrıştırıyor. "Teatrallık" kavramına merakım, hocam Beliz Güçbilmez'in yürüttüğü Tiyatro Kavramları derslerini takibim sırasında oluştu. Her hafta keşfettiğim yeni bir bakış açısı kavrama olan ilgimi arttırdı ve henüz bir yıllık ders sürecim bitmeden tez konumu teatrallik olarak belirlemiştim. Tanımlaması epey zor olan bu kavramın neresinden tutacağımı bilemiyordum sadece. Teatrallik, beni hem kendine çeken hem de yanına yaklaşmaktan ödümün koptuğu büyümlü bir alandı benim için. Düşüncelerimi ikinci dönem N. Selda Öndül hocamın yürüttüğü dramaturji dersleri billurlaştırdı. Tartıştığımız Jean Genet'nin *Hizmetçiler* oyunu, teatrallik ekseninde önce bir makaleye, sonra da bu teze dönüştü. Bir yerde 'şimdilik' sonlandırmak zorunda kaldığım ama aslında eksiğinin çok olduğunu düşündüğüm bu çalışma, düşün dünyama kattığı pek çok yeni bilgiyle gelişmemi sağladı. Bu gelişimde büyük payı olan Ankara Üniversitesi Tiyatro bölümü hocalarıma, danışmanım A. Kadir Çevik'e teşekkür ederim.

Sonu gelmez eğitim hayatım boyunca üstümden elini hiç çekmeyen ve - asla çekmeyeceklerini bildiğim- annem ile teyzeme, yokluğuyla beni hala büyüten anneanneme, tezin oluşum aşamasından yazımına kadar süren dönemde tüm buhranlarıma katlanan Tunç'a minnet borçluyum. Ayrıca manevi desteklerini hep hissettiğim Gülден Ateş ve Nur Çelik'e, tezin tüm aşamalarında bana büyük bir özveriyle yardım eden Eylem Ejder'e ne kadar teşekkür etsem az. Olmasalar, altından kalkamazdım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM: TEATRALLİK'İ TANIMLAMAK	13
1.1. Teatrallik Kavramına Kısa Bir Giriş.....	13
1.2.'Benlik' ve 'Rol'	26
1.3. Teatral 'Yarık' ve Metafor	30
1.4. Jean Genet'de Teatrallığe Giriş	32
II.BÖLÜM: ÖZNE'NİN KURDUĞU TEATRALLİK.....	41
2.1. Özne'nin Süreci	42
2.2. İmgesel Teatrallik: <i>Hizmetçiler</i>	45
2.3. Törenselle Teatrallik: <i>Zenciler</i>	55
III.BÖLÜM: ALANIN KURDUĞU TEATRALLİK.....	65
3.1. Bedenin Merkezi.....	65
3.2. Hükümsüz Teatrallik: <i>Balkon</i>	70
3.3. Devingen Teatrallik: <i>Paravanlar</i>	79
SONUÇ	87
KAYNAKÇA.....	93
İNTERNET KAYNAKLARI	99
ÖZET	100
ABSTRACT	101

GİRİŞ

Jean Genet tiyatrosunun omurgasını 'rol' kavramı oluşturur. Oyunlarında ve oyun kişilerinde lineer gelişen neden-sonuç bağının izini sürmek mümkün değildir. Gerçeklik duygusunun kırılmasıyla dengesini yitiren oyun kişilerinin içsel bütünlükleri takip edilemez. Oynadıkları 'oyunlar' ile sürekli daralan ve sonunda yok olmaya yüz tutan yapılar kuran oyun kişileri, rollerini birbirlerine -iç içe geçen aynaların yansıttıkları sonsuz imgeler gibi- birbirlerinin aracılığıyla yansıtırlar. Böylece gerçek ile görünen ters çevrilirken var olmanın yerini 'rol yapma' edimi alır ve oyun-kişilerinin eylemleri birbirini mütemediyen tekrar eden birer 'taklit' haline gelir.

Genet oyunlarında 'gerçeklik, 'teatrallik' kavramına zemin oluşturan 'rol-yapma' ile oluşur. Jean Genet tiyatrosu, yaşamı mevcut gerçekliğini yadsıyarak yansılar çünkü aradığı, yaşamın sunduğu gerçeklik değildir. Onun için 'görünen gerçek' ile 'görünen gerçeğin ardında' saklanan başka bir giz vardır.

Yola sarhoşken çıktığınızda yolu farklı şekilde görürsünüz. ...Bu 'gerçek keşiftir. Gerçekliği anlıyorsunuzdur; ilk kez bütün sınırlar ve kısıtlamalar kalkmıştır ortadan. Nesnel gerçeklik yerinden edilmiştir.¹

Genet bir sonucun değil, bir deneyimin peşindedir. Dolayısıyla bulmayı umduğu bir gerçeklikten ziyade yaşanacak bir süreçten bahsedilebilir. Bu düşünceye paralel oyunlarını -Genet tiyatrosunu- değerlendirirken de benzer bir pratik işletilebilir. Genet'nin bahsettiği, sınırların ve kısıtlamaların ortadan kalktığı bir çeşit aradalık, hükümsüzlük halidir. Nesnel gerçeklik ile görünen gerçeğin ardındaki arasında bir 'yarık' açılmıştır. Bu yarık, 'gerçek' düzlemde işaretler taşımakla birlikte 'gerçek' düzleme ait değildir. Öte yandan gerçeklikten güç alarak oluşmuştur. Tam olarak tanımlanamayan bu 'arada kalma' durumunu; sahne-yaşam, rol- gerçek ya da rol-benlik

¹ Jean Genet, **Hizmetçiler**, Çev: Salah Birsal, İstanbul: Nisan Yayınları, 2000, s. 157.

arasında da görmek mümkündür. Sahnenin hiçbir zaman yaşam olamayacağı gibi rol de hiç bir zaman gerçek ya da benlik olamaz. Fakat aralarında her iki ucu (sahne-yaşam, rol- gerçek, rol-benlik) birbirine bağlayan bir alan oluşmuştur. Bu alan, Genet'nin bulduğu, bu çalışmanın 'yarık' olarak nitelemeyi tercih ettiği, 'gerçek keşfin' alanıdır. Çalışmada, incelenecek dört oyunda (**Hizmetçiler, Balkon, Zenciler, Paravanlar**) Genet'nin 'gerçek keşif' olarak tanımladığı mefhumun izi sürülecek, bahsedilen 'gerçeklik' metaforik yapılar kurularak analiz edilmeye çalışılacaktır. Çalışma, bahsi geçen oyunlardaki metaforik yapıları 'teatrallik' şemsiyesi altında toplamayı tercih etmiştir. Çünkü teatrallik metafora dönüştürmek ya da metaforu teatrallik'e dönüştürmek, bir başka şeyin hakikatini savunmak için kullanılan çok anlamlı bir işarete dönüştürmektir.²

Yaklaşık iki bin beş yüzyıllık tiyatro tarihine hızlıca bir göz atıldığında, teatrallik kavramına karşı oluşan bakış açılarının olumlu ve olumsuz olarak iki kutba ayrıldığı söylenebilir. Çalışma, öncelikle tiyatro tarihi içinde 'teatral olanın' evrimine kısaca değinecek sonrasında ise kavram üstüne yapılan yorumlardan bahsedecektir. Kavramı -tiyatro kökeninden kaynaklı- yerenler arasında Platon, Jean-Jacques Rousseau gibi isimler vardır. Platon tiyatro sanatını ideal devlet açısından yorumlamıştır. Dönemin oyun yazarlarını şairlerini/ozanlarını, aldatma sanatında usta birer kişi olarak görür. İdealar dünyası ile yaşam arasında, -yaşamdaki her şeyin idealar dünyasındaki hakikatin birer taklidi olduğunu öne sürerek- bağ kuran Platon, sanatçının eserini, taklidin taklidi olarak niteler. Bu yüzden insanları ideal olandan iki kat uzaklaştıran tiyatro sanatını oluşturduğu ideal devlet yapısı içinde zararlı bulur.³ Rousseau da benzer bir savla tiyatronun zararlı olduğunu öne sürmüştür. 'Rol' olgusu

² Glen McGillivray, "The Discursive Formation of Theatricality as a Critical Concept", **metaphorik.de** **2009**, s. 103. (metaphorik.de, bir internet dergisidir)

³ Platon, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu - M. Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016, s. 89.

üstünden meseleye yaklaşan Rousseau, rol yapan birinin kolaylıkla insanları kandırabileceğini, bunun da son derece ahlak dışı olduğunu söyler.⁴

Ortaçağa gelindiğinde, dünyayla sahnenin birleştiği, bir sahne olarak dünya; 'teatrum mundi' düşüncesi ile karşılaşılır. İnsanlar, tanrının onlara hazırladığı yazgı karşısında etkisiz birer figürdurler çünkü sahnenin yönetmeni ve tek seyircisi tanrıdır. Tiyatro tarihi, çağlar boyunca farklılık gösterse de hep teatrum mundi üstünden şekillenmiş, yalnızca dönemlere göre farklı biçimlere girmiştir. Dünyayı sahne metaforuna benzeten William Shakespeare insanları birer oyuncu olarak görür. Ona göre yaşam, bir tiyatro oyunu kadardır.⁵

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısıyla başlayan süreç, rol-yapma, oyun, mimesis fikri üstünden 'teatral-olan'a karşı silahların çekildiği bir dönemdir. Sahne tüm araçlarıyla 'gerçek' yaşamı yansıtır. Bu çağda, seyircinin sahne ile özdeşlik kurarak yanılsamaya kapılacağı bir tiyatro düşüncesi tesis edilmiştir. Realizmin ve naturalizmin ön plana çıktığı bu çağda, sahne ile birebir aynı olan on dokuzuncu yüzyıl yaşamı, Richard Sennett'in ifadesiyle "sokakların tiyatro sahnesinden fırlamış oyuncularca doldurulduğu" bir dönem olarak nitelenir.⁶ Teatral olanın makbul olmadığı, yapmacık bulunduğu bu dönem, sonrasında romantik gerçekçilerden 'sade (*artless*) tiyatro düşüncesi' altında ayrılarak teatral olanı yeniden çağıracaktır.⁷

Yirminci yüzyılda avangartlar ve onların ekmeğine -bir tür sadelik fikrinin peşine düşerek- yağ süren gerçekçiler ile teatrallık yükselişe geçmiştir. Bu kez Artaud, Meyerhold, Evreinov, Pirandello, Craig, Grotowski, Barba ve Brecht, 'sahneye' çıkarlar. Hepsinin ortak fikri tiyatronun tekrar teatralleşmesi yani; aslına rücu etmesi, kendi dilini

⁴ Tracy D. Davis & Thoman Postlewait , "info", **Theatricality**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 5.

⁵ ibid, s. 9.

⁶ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev: Serpil Durak - Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 212.

⁷ T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 11-12.

konusur hale gelmesidir. Meyerhold, Grotowski ve Barba 'hakikati' ortaya çıkarmak için oyuncuya yönelirken, Pirandello insan doğasındaki ikirciklikten yola çıkar. Evreinov ise günlük hayatı farklılaştırabilen bir tür teatral güdünün peşinde koşar.⁸ Ona göre 'bakış'ın (*gaze*) bir tür dönüştürücü güce sahip olma etkisi vardır. Bu etkiden yararlanarak yani farklı bir gözle bakarak günlük hayat teatralleştirilebilir. Bunun için bakışın odak kabul edildiği bir tür çerçeve oluşturur Evreinov ve oluşturduğu kurgusal çerçeveye gündelik olanı, bakış alanından ayırır. Böylece görülen gerçek alan ile teatrallliği tesis etmiş olur. Oyuncululuğun, teatrallığe özgü bir tür hakikat fikrinin öne çıktığı bu dönemde, artık sahnede sadece kendisinin temsili olan bir tiyatrodan söz edilecektir. Roland Barthes'ın saptaması tiyatronun; tiyatro eksi metin (*theatre minus text*) metinden ayrıştırılmış bir gösterenler zinciri haline geldiğinin ifşasıdır.⁹ Sahne dışındaki gösterenlerden kendini sıyırmış bir tiyatro hedeflenir ne var ki bu isteğin sukut-u hayale uğraması uzun sürmeyecektir. Barthes'ın karşısına, metinsiz tiyatro fikrini reddeden Erika Fischer Lichte çıkar. Lichte, tiyatronun temsil sanatından kaynaklanan bir sanat olduğu gerekçesiyle metinsiz olamayacağını belirtir. Tiyatronun sahnede mevcut kodları anlamlandırabilmek için bir göstergeye, yani metne ihtiyacı vardır. Çalışmanın başında *teatrum mundi* düşüncesinin bütün bir tiyatro tarihini etkilediği, dönemlere göre düşüncenin biçim değiştirerek kendisini tekrar var ettiği söylenmişti. Bu kez, *teatrum mundi* düşüncesi, yaşamdaki gerçek nesneler ile bu gerçek nesnelerin sahnedeki göstergeleri kullanılarak görünür kılınmıştır. Sahnedeki gerçek ile göstergeleri arasındaki ilişki, gerçek yaşam ile kurmaca dünya arasındaki ilişkiye paralel düşünülebilir. Bu çalışma için buraya kadar biriktirilen analogilerden aşık ki, ikili bir ilişki olmaksızın yani, bir gösteren bir göstergeye dönüşmeksizin sahnede 'oluşabilecek' bir mevcudiyetten bahsetmek pek de olanaklı değildir. Bu tezde Genet tiyatrosuna - incelenecek Genet oyunlarına- gerçeklik-rol, gerçeklik-yanılsama, kendilik-rol

⁸ Ragnhild Tronstad, "Could the World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures", *SunStance*, Vol. 31, No. 2, 2002, s. 220.

⁹ G. McGillivray, 2009, s. 106.

karşıtlıkları üstünden yaklaşılacaktır. Bunu yaparken de çalışmanın niyeti, oyunların bel kemiğini oluşturan 'rol' olgusunun sahnede neye dönüştüğüne bakmak olacaktır. İnceleme boyunca, kişinin bir öz-benliği var mıdır, kimlik denen olgu nasıl biçimlenir, kişi sahnede -dünyada- farklı kimliklere girmeden, rol yapmadan kendini ifade edemez mi gibi soruların cevapları aranmaya çalışılacak ve bunu yaparken de Genet'nin temel meselesi olan 'gerçeğin yadsınması' sıçrama tahtası olarak kullanılacaktır. Amaçlanan, tüm ikiliklerin arasından tomurcuklanan, Genet'nin gerçeğin keşfi olarak nitelendirdiği teatrallik kavramını -rol olgusunu temel alarak- oyunların içinde görünür kılmaktır. Çalışmada, buraya kadar tiyatro tarihi içinde teatralliğin nasıl konumlandığına bakılmıştır, buradan sonraki kısımda ise kavramın nasıl yorumlandığından bahsedilecektir.

Teatrallik kavramını bugünkü tartışmalara konu edecek şekilde tekrar 'sahneye' çıkaran, postmodernizme karşı modernizmi savunduğu makalesi **Sanat ve Nesnelik (Art and Objecthood: 1967)** ile sanat tarihçisi Michael Fried olmuştur. Makalesinde heykel ve resim sanatı üstüne konuşan Fried, postmodernizmle birlikte eser ile alımlayıcısı (*beholder*) arasındaki ilişkinin teatralleştiğinden yakınıdır.¹⁰ Fried'e göre, sanat eseri tamamlanmak için alımlayıcısının bakışına ihtiyaç duymamalı, anlık bir etkiyle alımlayıcısını çarpıp geçmelidir. Çarpıp geçme, esere bakan alımlayıcının, sanat eserinde ancak bir bütünlük bulması ile mümkün olabilir. Aksi halde yani bu bütünlük hissi alımlayıcı tarafından yakalanamazsa, eser ile alımlayıcısı arasındaki ilişki nesneleşir, dolayısıyla teatralleşir. Fried'ın kavramı belirlerken yola çıktığı nokta, tiyatro sanatının seyircisiz olamayacağı gerçeğine dayanır. Kendi başına bir 'bütün' oluşturamayan tiyatro bu bütünlüğü yakalamak için muhakkak ki 'bakan bir göze' ihtiyaç duyar. Kavramı belirleyen bu ihtiyaç, Fried tarafından modern sanatın çöküşünü getiren yegane yozlaşma olarak görülmüştür.

¹⁰ Michael Fried, "Art and Objecthood", **Art in Theory 1900-1990**, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, s. 830.

Fried'in tanımlamasından yola çıkılarak, Anne-Britt Gran'ın, teatrallliği görünür kıldığı şu dört ilişki biçiminden söz edilebilir: İki alan arası, oyuncu alanı ile oyuncu arası, iki dünya arası ve seyirci ile performans¹¹ arası.¹² İki alandan bahsederken, bir ayağını 'gerçek' dünyanın oluşturduğu teatrallığın diğer ayağını, -mit ve ritüellerle gerçek dünyayı bir süreliğine askıya alan- Michail Bakhtin'in *karnavalist*¹³ dünyasının oluşturduğunu belirtir Gran. Tasarlanmış, kurulmuş bu dünyayı Josette Féral de 'kurgusal alan' olarak nitelemiştir. Féral'in tanımladığı kurgusal alan teatrallığın en verimli toprağıdır çünkü ancak çerçevelenmiş bir alan dahilinde bakan-bakılan ayırımından söz edilebilir. Bakılan, seyredilen, çerçevelenmiş teatral alanın içinde olandır. Bakan ise çerçevenin dışında kalan, öteki'dir. "Teatrallik, bir özellikten ziyade özneyle süreç içindeki bir tanışım sürecidir. Bakılan ya da bakışa açılan bir süreçtir."¹⁴ Féral'in bahsettiği süreçte eylem, gerçek yaşam alanından kurgusal alana geçerken bir 'yarılma' oluşturur. Oluşan bu yarılmanın içinde artık ne tamamıyla gerçekten ne de tamamıyla kurgusal olandan bahsedilebilir. Yarılma, illüzyonun oluşturduğu yerden yaratılan bir 'an'lık bakışın içindedir. Féral'in 'yarılma' dediği bu bir anlık bakış, yaşam ile sahne, gerçek ile rol, gösteren ile gösterge, arzu ile imge karşıtlıklarının arasında da oluşabilir. Bu çalışmada teatrallığe zemin hazırlayacak yarıklık; sahne ile yaşam, dolayısıyla rol ile gerçek arasında aranacaktır. Féral, teatrallığın muhakkak birisi için, bakan bir göz, öteki için olması gerektiğini söyler. Teatrallığı bir süreç olarak tanımlayan Féral, öteki'nin bu süreç içinde sürekli yer değiştirdiğini belirtmiştir. Féral'in

¹¹ Türkçeye '*performance*' teriminden çevrilen yaygın kullanımıyla 'performans'tan kastedilen, oyuncunun o an göstermiş olduğu hünerdir. Bu çalışmanın konusu dışında kalmakla birlikte oyuncunun oyun sürecindeki '-şimdi ve burada' olmasını imleyen- performansı boyunca ne kadar 'kendi' ve ne kadar 'canlandırdığı kişi' olduğu da incelenebilecek bir başka 'teatrallik' tartışmasının konusudur. Burada 'performans'la kastedilen oyunun kendisidir. Tez boyunca 'oyun' kavramı hep bir 'kurmaca' ile anılacaktır. Bu yüzden oyun'un kendisini imlemek için 'performans' kullanılmıştır.

¹² R. Tronstad, 2002, s. 218.

¹³ Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro 1882-1992**, Çev. Beliz Güçbilmez - Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara: 2010, s. 21-22.

¹⁴ Josette Féral, "Theatricality: The Specificity of Theatral Language", **SunStance**, Vol. 31, N. 2, 2002, s. 96.

bu tespiti yaparken ilham aldığı, Jacques Derrida ve ardıllarının önerdiği olumlayıcı (affirmative) yorumlamayı benimseyenlerdir.¹⁵

Tiyatro tarihi boyunca teatrallığın nerede, nasıl konumlanacağını araştıran Batılı düşünürlerin fikirleri iki ana hatta görünürlük kazanmıştır. Bunlardan biri Evreinov, Barba gibi nostaljik, teleolojik bir köken arayışında olanlardır. Hakikati ortaya çıkarmak için teatral olanın izini antropolojik bir yaklaşımla sürmeye çalışırlar. Diğer hatta ise 'oyunu' onaylayan, süreci daimi erteleyen Jacques Derrida'nın önerdiği olumlayıcı (affirmative) yorumlama yer alır. Olumlayıcı yorumlama teatrallığı; arzunun konumunun daimi yersizleşmesi ve dolayısıyla özne alanının merkezsizleştirilmesi içinde tanımlar.¹⁶ Bu çalışmada, -Genet oyunlarını sıçrama tahtası yaparak- rol, kimlik, benlik düşünceleri üzerine yoğunlaşılacaktır. Bu niyetle yola çıkarken Josette Féral'in sahnede imgeselin tüm oyunsuluğunu açığa vurarak özneyi ortaya çıkaran **Performans ve Teatrallık: Giz Perdesi Parçalanmış Özne (Performance and Theatricality; The Subject Demystified: 1982)** makalesinden cesaret alınmıştır. Féral, makalesinde öznenin kendisini nesnenin (rolün) içinde kurduğundan, sonra gerekirse kurduğu rolü yok ederek kendisini (öznenin) başka bir nesne içinde tekrar kurabileceğinden bahseder. Rol değişiminin sık yaşandığı Genet oyunlarında teatrallığın oluşumuna zemin hazırlayan, öznenin sürekli değiştirdiği nesnelerdir. Bunun nedeni araştırıldığında, çalışmanın karşısına G. W. F. Hegel'in *öz-bilinç* ve Jacques Lacan'ın *arzu nesnesi* kavramları çıkar. Lacan öznenin yaşam boyu bir türlü tatmin edemediği *arzu nesnelerinin* peşinde koştuğunu söylemiştir.¹⁷ Yaşamın sahne olduğuna ve sahnenin de yaşam olduğuna dayanılırsa Lacan'ın tatminsiz öznelerine -bu tanımlamadan yola çıkarak- Genet oyunlarında rastlamak mümkündür. Tiyatronun Lacan'cı bir imge ile baş etmeye çalıştığını savlayan Féral'in tespiti, teatrallık denen tanımlanamaz kavramın da

¹⁵ G. McGillivray, 2009, s. 104.

¹⁶ Samuel Weber, **Institution and Interpretation**, Stanford CA: Stanford University Press, 2001.

¹⁷ Mutluhan İzmir, **Öznenin Diyalektiği Hegel, Sartre ve Lacan**, Ankara: İmge Kitabevi, 2013, s. 260.

Lacan'ın baş edemediği özneleri arasından zuhur ettiğini söyler. Her bir rol değişiminde oluşan yarı, yeni bir yarıyı öncüler. Öznenin yersizleşmesi, alanının değişimini çağırır. Her defasında rolden role geçen öznenin alanla kurduğu ilişki de odağını yitirir. Böylelikle öznenin yersizleşmesiyle alan da merkezsizleştirilir. Her defasında aynı durumun yaşandığı oyunlarda, gerçeğin yadsınmasıyla gerçeğin de önüne geçilmiş, sahnede simülakrlardan oluşan bir tür 'ultra -gerçeklik' inşa edilmiştir. Ultra-gerçeklik, Jean Baudrillard'ın, simülasyon teorisiyle tanımladığı simülasyon evrenin ötesindeki bir tür yeniden üretilebilirlik ile oluşur.

Postmodern çağda taklit ve temsil süreçlerinden oluşan bir dünyaya hapsedilen bireyin kendisine bir kod düzeni içinde verilen gerçeğe ulaşması mümkün değildir. Çünkü gerçek sadece bir kurgudur. Postmodern toplumda bireyin tepki göstermesi, onun bir simulakr evreni içinde bireyselleştirilip hapsedilerek gerçeklikten izole edilmesiyle sağlanmaktadır. Simulakr insanın dışındaki evrenin taklit yoluyla temsili anlamına gelen bir sözcük olarak kullanılmaktadır. Ancak burada, dış evrenin ne olduğuna ya da başka bir deyişle gerçekliğine taklidine bakılarak ulaşılamaz. Bireyin içinde hapis olduğu simulakr evreninde gerçek ile taklidi ya da gösteriyi birbirinden ayırmak, buna göre mümkün değildir.¹⁸

Baudrillard, postmodern toplumun salt bir yeniden üretim toplumu olarak şartlandığını söyler. Gerçek, yeniden üretimi sağlanabilen bir eşdeğerine dönüşmüştür ve aynı zamanda her zaman bulunan, halihazırda önceden zaten yeniden üretilmiş olana, yani ultra-gerçeğe dönüşmektedir. Ultra-gerçek tam da bu bakımdan, gerçeğin tamamen yok olduğu değil, gerçeğin yeniden üretilerek ulaşabileceği en üst aşamadır. Ultra-gerçek, simülasyon evrenine aittir ve bu yüzden yeniden canlandırmanın ötesine geçmektedir

¹⁸ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, Ankara: İmge Kitabevi, 2009, s. 309-310.

Baudrillard'ın teorisine göre. Bu yeniden üretimin sürekli yinelenmesiyle 'hakikate' doğru içinden çıkılması mümkün olmayan bir evren kurulmaktadır. Üretilen ve içinden çıkılamayan, içinden çıkılamadığı için üst bir aşamayı çağıran evren, simülasyon evrenidir.¹⁹ Öznenin arzu peşinde yersizleşmesi ve dolayısıyla alanın merkezsizleştirilmesi Genet oyunlarında, Baudrillard'ın söz ettiği yapıyı andıran küçük evrenler oluşturur. Sürekli simüle edilerek daralan alan, oyun ile gerçeğin bağına zayıflatır ve oyun artık 'gerçekten bağımsız bir gerçek' olarak var olur hale gelir. İncelenecek oyunlarda alanın yersizleşmesinin böyle bir simülasyon evrenine ve giderek gerçeklikten bağına koparan bir ultra-gerçekliğe sebebiyet verdiği düşünülmüştür. Bu çalışmada amaçlanan; teatrallığı olumlayıcı yorumlama ile okuyarak; öznenin yersizleşmesini Lacan'ın arzu-nesnesi üstünden ve alanın merkezsizleştirilmesini de Baudrillard'ın simülasyon kuramı aracılığıyla yorumlamaya çalışmaktır. Yorumların çalışmayı Genet oyunlarında, teatrallığın tomurcuklandığı yerlere götüreceği ümit edilmektedir. Esas olarak çalışmanın niyeti, oyun içinde oyun yapısıyla gittikçe daralan 'oyunların' sonsuz bir yakınsamayla bir yok oluşa gittiğini saptamaya çalışmak; bu yok oluşu, ölümcüllüğü bir metafor olarak kullanıp Genet teatrallığını, 'ölümcül teatrallık' olarak nitelemektir.

Çalışmanın ilk bölümü teatrallık kavramı üzerinedir. Birinci bölüm, kendi içinde dörde ayrılmıştır. Önce kavrama tarihsel bir perspektifle yaklaşılarak tarihsel süreç içinde teatrallık olgusunun algılanışı değerlendirilecektir. İkinci kısımda Genet oyunlarına rehberlik edecek benlik ve rol kavramları incelenecektir. Kişinin bir öz benliği var mıdır, kimlikler nasıl oluşur soruları üstünden 'rol' olgusu billurlaştırılmaya çalışılacaktır. Üçüncü kısımda, gerçek ile kurgu, benlik ile rol arasında oluşan ilişki, 'teatral yarık' ile 'metafor' arasında aranacaktır. Zira çalışmanın temelini atan, bu ikili

¹⁹ Oğuz Adanır, **Fikir Mimarları / Baudrillard** , İstanbul: Say Yayınları, 2016, s. 199.

ilişki biçimidir. Birinci bölümün son kısmı Jean Genet'nin tiyatroya bakış açısına ve tiyatrosundaki teatrallik olgusuna ayrılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü 'özne'nin kurduğu teatrallik üstünedir. Bu bölüm, incelenecek oyunlardaki oyun kişilerinin 'psikolojik motivasyonlarını' tahlil etmeyi amaçlar. Üç kısımdan oluşur. Birinci kısım 'Öznenin Süreci'nde; öznenin rolün içinde inşa sürecine değinir. Lacan'ın, Hegel'in öz-bilinç kavramından miras alarak geliştirdiği *arzu nesnesi* üstünden gerçek-rol, imge-arzu, görünen-görünmeyen ikilikleri değerlendirilir. Tezde ikinci kısım **Hizmetçiler** oyununun değerlendirildiği "İmgesel Teatrallik" başlığı altında yer alır. Oyunda teatralliğin tomurcuklandığı yer, rol değişimleriyle belirlenen imgesel düzendir. Teatralliğin tomurcuklandığı yeri gözeterek teatrallığe metaforik bir imgesellik yüklenmiş, dolayısıyla **Hizmetçiler** oyununda teatralliğin oluşumu "İmgesel Teatrallik" olarak isimlendirilmiştir. Öznenin rol değişiminden kaynaklı teatrallik olgusu üçüncü kısımda, "Törensel Teatrallik" başlığı altında okunmaya çalışılacaktır. Bir törenin oluşumunu sağlayan 'yüceltme', 'kutsama' ve 'katılma' bölümlerinin **Zenciler** oyun metninde saptanmasıyla bu kısımda oluşan teatrallik törensellik metaforuyla adlandırılmıştır. Oyun kişilerinin psikolojik motivasyonları üstünden teatralliğin arandığı bu bölümde temel olarak teatrallığe zemin hazırlayan ortak payda, öznenin yersizleşmesi sürecidir. Dolayısıyla öznenin kurduğu teatrallik, bu oyunlarda itici güç olmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümü 'alan'ın kurduğu teatrallik üstünedir. Bu bölümde incelenecek olan, oyun kişilerinin alan üstünden kurdukları 'teatral motivasyonlar'dır. Bu bölümde teatral olan temel itkiyi, Jean Baudrillard'ın simülasyon, ultra-gerçeklik, simulakr kavramlarından almaktadır. Üç kısımdan oluşur. Birinci kısım, 'Bedenin Merkezi', bedenin gerçek evrene eş kurulan simulakr evreninde nasıl değiştiğini konu alır. Gerçek evrene kurulan eş evrenlerin bir süre sonra mevcut dünya gerçekliğiyle bağını koparması sonucu odağının kaybeden beden, kurulan ultra-gerçeklikte yeniden

oluşur. Üçüncü bölümün ikinci kısmı, alanın hükümsüzleşmesinden ilham alarak ismi "Hükümsüz Teatrallik" olarak belirlenen **Balkon** oyununun incelemesine ayrılmıştır. Gerçekliğin yanılsamayla ters yüz edildiği, dolayısıyla gerçeğe birlikte yanılsamanın da hükümsüz kaldığı oyunda, oyun kişileri konumsuzlaşırlar. Oyunun tam ortasında, oyun alanının merkezi değişir. İki alan arasında hükümsüz kalan oyun kişilerinden cesaret alarak bu kısmı belirleyen teatral motivasyon hükümsüz olarak belirlenmiştir. Çalışmanın üçüncü kısmında **Paravanlar** oyunu, "Devingen Teatrallik" başlığı altında okunmuştur. Paravanların sahnenin asal oyuncusu olduğu oyunda, mütemadi bir oluşum ve dönüşüm vardır. Alan, paravanlarla ve paravana çizilen resimlerle kurulur. Her bir sahne değişimiyle dolayısıyla paravanların değişimiyle kurulan yapı bozulur ve sonra tekrar kurulur. Sahnede paravanların oluşturduğu daimi bir devinim gözlenmiştir, dolayısıyla bu oyunda oluşan teatrallik, devinme metaforuyla ifade edilmiştir. Ortak paydası özne alanının merkezsizleştirilmesi olan bu iki oyunda, çalışmanın ikinci bölümünde merkeze alınan oyun kişilerinin psikolojik motivasyonlarının da payı vardır kuşkusuz. Hatta psikolojik motivasyon üstünden kurulan çalışmanın ikinci bölümünde, özne alanının saptanan motivasyonlar nedeniyle merkezsizleştirildiğini de söylemek mümkündür. Bu çalışmada her bir oyun, ikinci ve üçüncü bölüm dahilinde tek tek incelenebilir ve bu tezin iddiasını destekleyecek veriler muhakkak her bir oyundan da toplanabilir. Fakat hem bakış açısını billurlaştırmak hem de oyunlardaki farklı teatrallik tonlarını görünür kılmak için çalışmayı iki bölüme ayırmak tercih edilmiştir.

Son olarak bu çalışmanın temel meselesi, (incelenen) Genet oyunlarında gözlenmeye çalışılan teatral oluşumları üzerinden Genet tiyatrosu için yeni bir teatrallik nitelemesi saptamaktır. Bunu yaparken Türkçeye **Gözetim Altında (Death Watch:1947)** olarak çevrilen oyun inceleme dışı bırakılmıştır. Bunun nedeni, Gözetim Altında oyununda da diğerlerinde olduğu gibi bir tür ölümcüllük durumuna rastlanmış olmasına rağmen, **-Hizmetçiler, Balkon, Zenciler ve Paravanlar'**da gözlenen- teatral

olanı kuran yapısal daralmanın **Gözetim Altında** oyununda gözlenmemiş olmasıdır. Genet tiyatrosu için saptanmaya çalışılan teatrallik gerçek ile yanılsamanın arasında oluşan 'yarık'ta tespit edilmiştir. Bu tezde, oyun kişilerinin gerçek- yanılsama, benlik - rol, görünen-görünmeyen arasındaki yarıktaki oluşan sonsuz salınımları, Lacan ve Baudrillard'ın teorilerinden ilham alınarak okunmuştur. Çalışma boyunca oyun-içinde-oyun yapısıyla sürekli daralan bu yarığın Genet tiyatrosunu imhaya, bir tür yok oluşa, ölümcüllüğe götürdüğü görülecektir.



I.BÖLÜM: TEATRALLİK'İ TANIMLAMAK

1.1. Teatrallik Kavramına Kısa Bir Giriş

"Teatrallik" kavramı antropolojiden, sosyolojiye, felsefeye kadar geniş bir alanda araştırma konusu edilmiştir. Bu kadar geniş yelpazede mevcudiyet gösteren bir kavramı kuşkusuz tek bir sözcük ya da cümleyle tanımlamak epeyce zor zira, kavramın anlamı tiyatro sanatı içinden oluşmuş sonrasında sosyal yaşamın her alanında uygulanabilir hale gelmiştir. Her tanımlama kavrama bir önlük daha giydirmiştir. Böylelikle, hareket alanının özgürlüğünden aldığı hız, kavramı geniş bir yelpazede tanınır kılmıştır.

Teatrallik, bir temsil kipi, tarihsel olgular tarafından karakterize edilmiş bir çeşit davranış pratiğidir. Diğer yandan kavrama, bir çeşit özdeşlik yorumuyla da bakılabilir. Teatrallik, özü gereği, bir çeşit tören, toplumsal bir festival, karnavalesk halk gösterisi olarak görülebilir.²⁰ Sanat tarihçileri, sosyal bilimciler, felsefeciler tarafından yapılan pek çok farklı tanım kavrama olumlu ve olumsuz anlamlar yükler. Teatrallik, kimi zaman Antik Yunan dönemindeki mimesis ile kimi zaman da Ortaçağ'daki, bütün dünyanın bir sahne olduğunu iddia eden theatrum mundi düşüncesiyle ifade edilmiştir. Tanımlamalar özsel olarak farklı olsa da, kavramın ifadesine kuşkusuz katkı sağlamışlardır. Kapsadığı tarihsel düşünce pratiğiyle her tanımlamanın kavramın gelişimine -kim zaman kendisinden önceki tanımlamayla çelişir de olsa- muhakkak bir katkı sağlayacağını göz önüne alınmaktadır. Dolayısıyla yapılacak tüm okumalar, tekil bir bakış açısının değil çoğul bakış açılarının birleşik bir yansıması olmayı hedeflemektedir.

²⁰ T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 1.

Tarihsel süreç içinde izi ilk sürülecek kişi Platon'dur. Platon, **Yasalar**²¹ adlı eserinde insan yaşamını tanrılar tarafından sahnelenen bir kukla gösterisine benzetir. Ona göre insan, tanrılar tarafından tüm eylemleri kontrol edilen iradesiz bir canlıdır.

" -...yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde
boydan boya ışığa açılan bir giriş.... İnsanlar
çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından
zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. yüksek bir
yerde yakılmış bir ateş parlıyor arkalarında. Mahpuslarla
ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak
bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi
aralarına koydukları ve üstünde marifetlerini
gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. -
Garip bir sahne doğrusu, garip mahpuslar. -Ama tıpkı
bizler gibi...."²²

Platon verdiği örnekle her şeyin "aslı"nın "idealar dünyası"nda bulunduğunu, insanların -olumsuzlayarak- bu dünyada yalnızca idealar dünyasının birer taklidi olduklarını ileri sürmüştür. Yaşanılan dünyada, duyularla algılanabilenlerin haricinde bir de zihinle algılanabilen idealar (biçimler) dünyası vardır. Gerçek olan Platon'a göre bu idealar dünyasıdır. Duyularla algılanabilen her şey ise birer taklitten, yanılsamadan ibarettir. Platon tüm sanatları da birer ikinci taklit olarak görmektedir. Duyularla algılanan da zaten taklittir. Sanat eseri de bu durumda taklidin taklididir. Bu yüzdendir ki Platon Homeros'tan bu yana tüm şairlerin birer taklitçi olduklarını ileri sürmüştür²³. Taklit ile 'hakikat'ten, bilgidен uzaklaşılacağını söyleyen Platon'un aksine, dram sanatının ilk

²¹ Platon, **Yasalar**, Çev. Candan Şentuna, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007.

²² Platon, **Devlet**, 2016, s. 232.

²³ ibid, s. 84.

kuramcısı Aristoteles, **Poetika**'da ancak taklit yoluyla insanlığın bilgiye sahip olabildiğini söyler:

Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılırlar ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler.²⁴

Antik Yunan dönemindeki mimesisi, Ortaçağ'ın ibret (*morality*) ve mucize (*miracle*) oyunlarında görmek mümkündür. Mucize oyunlarında İncil'den bölümler oynanırken, ibret oyunlarında kilise tarafından onaylanan figürler (iyilik, cömertlik vb.) alegorize edilir. Toplumun Hristiyan olmasının etkisiyle, theatrum mundi imgeleri ön plana çıkar. Bütün dünya bir sahnedir ve dünya tiyatrosunun bir tek seyircisi vardır; Tanrı. Tanrının aşağıda caka satarak kılıktan kılığa giren çocuklarını göklerden seyrettiği düşünülür. Balzac kılıktan kılığa girmeyi, insanların farklı durumlarda takmak durumunda oldukları maskeler olarak tanımlamıştır.²⁵ Zaten Euripides'e gelinceye kadar tüm ünlü figürlerin (Prometheus'un, Oidipus'un vb.) yalnızca başlangıçtaki kahraman Dionysos'un birer maskesi oldukları söylenebilir.²⁶

Tiyatroya, dolayısıyla 'teatrallık' olgusuna olumsuz bakan diğer iki isim -erken dönemde- Friedrich Nietzsche ve Jean-Jacques Rousseau'dur. Tiyatroya ait olan; 'oynamak', 'rol', 'sahneye çıkmak' terimleri tasarlanmış, kurgulanmış olanı içerirler. Dolayısıyla bu terimlerle hareket eden bir kişinin karşısındakini kandırması

²⁴ Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Yayınları: İstanbul, 2010, s. 16.

²⁵ R. Sennett, 2016, s. 55-56.

²⁶ Friederich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016, s. 63-64.

kaçınılmazdır. 'Teatrallığe' gıyabında tiyatroya y neltlen olumsuz bakış Jonas Barish'in **Anti-Teatral  nyargı (The Antitheatrical Prejudice)** kitabında saptadığı değerlendirmesiyle, tiyatronun -aldatma sanatında usta olan oyuncularıyla- seyirciyi 'hakikat' olandan uzaklaştıracağı yönündedir. Tiyatroda, 'rol' yapılarak, -temelde 'gerçek'liğin zıddı görüldüğü için- 'teatral' bir tavır içine girilerek yani; 'teatrallik' vasıtasıyla bu uzaklaştırmaya zemin hazırlanır.²⁷ Ortaya konan pek çok olumsuz görüşe karşı tiyatronun 'teatrallik' olgusuna tam da sendelediği yerde koltuk çıkan, dil bilimci, sosyolog Dell Hymes olmuştur. Hymes, 'hakikat' olarak nitelenen gerçeklik özünün tam da 'teatrallığın' ortaya çıktığı yerde neşet ettiğini söyler. Bir şeyin 'gerçekliği' ile o şeyin 'anlatımının' birbirinden farklı olduğunu iddia eder Hymes. Bu yüzden, gerçekliğin temsili tarafından aşındırıldığını, teatral olanın bu aşınmış olanla gerçeği arasında tomurcuklandığını düşünür.²⁸ Seyirci gerçekliği fark edemediğinde, oyunla bir suç ortaklığına girer. Bu iki uçlu suç ortaklığını, hem seyirci hem de oyuncu yaşar. Bu durum Hymes'e göre bir çeşit yönlendirme değildir. 'Hakikat', ancak böyle yakalanabilir. Dolayısıyla teatrallığın konumlandığı yer, tam da bu farkındalığın (*awareness*) oluştuğu yerdir. Farkındalığı; 'mimetik bilmece' olarak tanımlayan Hymes, seyirci ve oyuncuların kuşkusuz bir gerçeklik içinde olduğunu ancak paradoksal bir biçimde mimesisin gerçeklikten yoksun kalınarak oluşabildiğini tespit etmiştir. Hymes'ın çığır açan bu saptaması, Hymes'dan yıllar önce, "yaşam hakikati" ile "sahne hakikatini"nin ayrılması gerektiğini söyleyen Denis Diderot'yu hatırlatır:

"Tiyatroda hakiki olmak denen şey ne demektir,
düşünün bir an. Acaba bu, hayatta olup bitenleri olduğu
gibi sahnede göstermek demek midir? Hiçbir zaman.
Hakikat, bu anlamda, aleladelikten başka bir şey olamaz.
O halde, sahne hakikati ne demektir? Bu, aksiyonların,

²⁷ Jonas A. Barish, **The Anti-Theatrical Prejudice**, California: University of California Press, 1985,

²⁸ T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 6.

konuşmaların, figürün, sesin, hareketin, jestin, yazar tarafından tasarlanan ve komedyen tarafından çoğu kere abartılan bir ideal modele uyması demektir. İşte harikuladelik budur."²⁹

Bin yedi yüzlerin ikinci yarısında sahnede nasıl rol yapılması gerektiğini tartışan Diderot, sahnede, tasarlanmış, üzerine düşünölmüş ve belirli sınırlar içinde tutulmuş bir yapıya ancak mimesis ile ulaşılabilceğini iddia eder.³⁰ İnsanların tanrının birer kuklası ve tanrının da bu çaresiz kuklaların tek seyircisi olduğu fikrinin Aydınlanma Çağı ile değişmesiyle 'varlık', çeşitli düşünörlerce sorgulanır olmuştur. Düşünörlerin başında, 'ilk-bir'³¹ fikrine dayanarak insanın varoluşunu, dñyanın varoluşuna paralel 'ilk-bir' tasarısıyla açıklayan Nietzsche gelir. Nietzsche'ye göre dñnyada, sonra oluşan her şey, 'ilk-bir' kavramına özlem olarak ortaya çıkmıştır. "Tanrının Ölümü"nü ilan etmesiyle yaşanan kriz sonucu, estetist bir tavırla mevcudiyete yaklaşıp "dñyanın kendi kendini doğuran bir sanat yapıtı" olduğunu iddia eder Nietzsche. Schoupenhauer'dan aldığı tasarım(*vorstellung*) fikrini, Schelling'e yaslanarak devam ettirir. Dñya mütemadiyen yaratılan, yeniden yaratılan bir sanat yapıtıdır ve bu yaratının önünde ya da ardında hiç bir şey yoktur³². Dñyayı şekillendiren bu tasarım fikri tragedyayı da şekillendirmiştir. Nietzsche, düşün hayatının ilk dönemi denebilecek -Wagner'in birleşik sanat yapıtını

²⁹ Denis Diderot, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşönceler**, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2013, s. 17.

³⁰ Denis Diderot, duyulardan arınılabildiği ölçüde sahici oyunculuğa ulaşılabilceğini savlar. Onun sözünü ettiği istikrardır. Duygulanımları doğrultusunda oynayan bir oyuncunun her temsilde aynı duygu durumunu yakalaması muhtemel değildir. Duygularından arınmış, düşünerek, sağduyulu oynayan bir oyuncunun ise her temsilde istikrarlı olarak aynı duygu durumunu yakalayabilmesi muhtemeldir. Biri, kendisini duygularının çoşumuna bırakıyordur diğeri ise ilk temsildeki oynama biçimini taklit ediyordur. Bkz: ibid, s. 19.

³¹ Friederich Nietzsche kendi gerçekliğimizi bir an için bir kenara bırakırsak, der kendi görgöl varoluşumuzu dñyanın varoluşu gibi, "ilk-bir" in her an üretilen bir tasavvuru olarak kavrarız. Erken dönem fikirleriyle Dionizyak olanı yücelten Nietzsche sonrasında 'teatral' olanın yanında durmuştur. Bkz: F. Nietzsche, 2016, s. 31.

³² Allain Megill, **Aşırılığın Peygamberleri**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Say Yayınları, 2012, s. 73.

savunduğu³³- dönemde Dionizyak olanı Apollonik olanın önünde tutmasına rağmen dramı, "Dionizyak olanın Apollonik olan ile"³⁴ somutlanması olarak tanımlamıştır.

Bütün bir tarih akışı içinde teatrallığın mimesisten ayrı düşünülmemesi, dünya sahnesine 'teatrum mundi'nin (bir sahne olarak dünya) türevleri olarak yansımıştır. Özellikle felsefe ve sosyal bilimlerde görünür olan 'teatrallık' kavramı; yaşam ile sahne arasında Shakespeare'den ödünç aldığı bir metaforla tekrar sahnededir. Bütün dünya bir sahnedir; yaşam ve ölüm dramın her iki ucundadırlar ve insanlar basit oyunculardır. Tanrı, kader, gelecek -her ne denirse- senaryoyu yazıyordur.³⁵ Bu düşünceye benzer bir şekilde, Cervantes Don Quixote'de, sahnede oluşan her şeyin hayatta da yer alabileceğini, sahnede oyunun, yaşamda ömrün bittiğini vurgular.³⁶ Bu düşünce sahne ile yaşam ikilisini metaforik bir ilişkide birleştirir. Alegorinin ifade ettiği gibi, theatrum mundi düşüncesi insanların gündelik yaşamlarında birer 'oyuncu' olduğunu imler. Bu oyuncu sahnede kendi mevcudiyetini fark ettiğinde, seyirciler de kendi mevcudiyetlerini fark ederler. Yani, sahne olan bu dünyada birer 'rol'ü olan her 'oyuncu', - Ben Johnson'un da ifade ettiği gibi- mimetik bir refleks tarafından kontrol edilir.³⁷

Eğer tiyatro ve yaşama ayrılmaz bir ikili olarak bakılırsa, davranışlar -yalnızca- bir dizi rolden ibaret görülür. Dolayısıyla kişiler yalnız birer 'oyuncu' iseler, mimesis için de bir başlangıç noktası belirlenemez. Belirsizlik, dönemin tiyatro düşüncesini yanlış bir idealin kaçınılmaz taklidine saplar. 'Hakikat'in özünü barındırdığı düşünülen 'gerçek', sahnede 'yanılsama' yoluyla görünür kılınmaya çalışılır. Yirminci yüzyıla

³³ Gesamtkunstwerk; Richard Wagner'in opera eserlerinde ortaya attığı, tüm sahne elemanlarının birbiri içinde hemhal oluşunu savunduğu teoridir. Nietzsche, tragedya üstüne düşüncelerini açıklarken Dionizyak olanın öne çıkması gerektiğini belirtmiştir. Koro ile seyirci arasına oyuncunun girmesini Dionizyak olana ihanet olarak görür. Böylelikle topluca katılım kesintiye uğratılır ve teatral olan; ben ile öteki ortaya çıkar.

³⁴ Apollon-Dionysos; gerçeklik ile düş arasındaki gerçek olana katılma ile fantazi dünyası içinde eğlenme arasına gidip gelen iki kutuptur. Apollon, sanatta sınırlamalar çizerek ahenk oluşturmaya çalışır, biçim verir. Dionysos ise tamamıyla ölçsüz esrik olandır. Bkz: A. Megill, 2012, s. 83-85.

³⁵ ibid, s. 9.

³⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, **Don Kişot**, Çev. Reşat Nuri Güntekin, İstanbul: YKY, 2015, s. 539.

³⁷ T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 10.

gelindiğinde Craig, Artaud, Evreinov, Pirandello, Grotowski gibi sanatçılar, yanılsama yoluyla gerçekliğe ulaşamayacağını düşünürler ve kendi dönemlerine kadar tiyatronun yok saydığı, anlamlandıramadığı 'başlangıç noktası'nın peşinden giderler. Vardıkları temel nokta, insan varoluşunun sahnede yanlış bir temsilden kaynakladığıdır. Sahnede bu yanlış temsili kırmak, 'hakiki' olan 'öz' ile seyirciyi buluşturmak için Craig seyirci yerine kuklayı, Meyerhold gerçekçi oyunculuğu yerine duyguların geri plana alındığı mekanik oyunculuğu önerir. Kavramı teorik alanda okumaya çalışan bir diğer isim Rus avangartlarından Nikolai Evreinov'dur. Evreinov, tiyatronun yalnız kendini yansıttığı 'öz-gönderimsel' tiyatroyu savunur. Öz-gönderimsel tiyatro düşüncesi tiyatronun yaşamın bir kopyası olarak görülmemesini, tiyatronun yalnız ve sadece tiyatro olduğunu ve dolayısıyla kendine ait 'gerçekleri' olabileceği varsayımına dayanır.³⁸

Modernizmin karşısında yer alan avangart sanatçılar, 'gerçekçi tiyatro düşüncesi'nin karşı istikametinde konuşlanarak meseleye bakmaya çalışırken, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı oluşmaya başlayan 'gerçekçi tiyatro düşüncesi' kendi içinde doğan melodrama sırt çevirerek -farkında olmadan- 'teatrallik' olgusuna kucak açmıştır. Amaçları, Nikolai Evreinov'un tiyatronun öz-gönderimselliği olarak tanımladığı bir dizi teatral girişimi ve teatrallik görünür işleyişini silmek, tiyatroyu 'gerçekçi-teatrallik' düşüncesiyle şekillendirerek tekrar modernize etmektir. Bu düşünce, bir çeşit 'sade sanat' (*artless*)³⁹ fikri üstünden yürür. Amaçları 'teatrallik' olgusunu olumlamak olmasa da, nihayetinde gerçekçiliğin bir türü olan melodram ile gerçekçi-teatrallik arasında yaratılmaya çalışılan bu farklılık 'teatrallik' kavramının kendisini olumlu bir anlama ulaşmasına zemin hazırlamıştır.⁴⁰

Avangart düşüncenin etkisinde artık tiyatro, 'teatrallik' olgusunun ön plana çıkarıldığı büyütülmüş gerçeklik ile karşı karşıyadır. Bu gerçek, seyirciye sürekli olarak

³⁸ T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 11-12.

³⁹ *ibid*, s. 12.

⁴⁰ *ibid*, s. 11.

'tiyatro'da olduğunu ve kendisi için kurgulanmış bir gösteriyi izlediğini hatırlatır. Sahne, -aslında Diderot'dan aldığı bilinçaltı bir mirasla- kullandığı teatral enstrümanlarla kendi dilini konuşur ve kendi kurallarını dayatır olmuştur. Alexander Tairov'un saptamasıyla, tiyatronun zincirlerinden kurtulmasıyla oluşan değişim, -sahne yalnızca 'şimdi' ve 'burada', olanın var olması- tiyatroda ikonik göstergelerin ilk sıraya yerleşmesini sağlamıştır.⁴¹ Bu değişim, teatralite kavramının tanımını bir kez daha düşündürmüştür. Roland Barthes'ın önerdiği gibi, teatralite, tiyatroyu metinden arındırmak mıdır, yoksa yazılı metinden başlayan ve sahnede inşa edilen işaret ve algı süreci midir?⁴² Barthes, teatraliteyi metinden arındırarak sahnedeki performansın işaretleriyle sınırlar fakat Anne Libersfeld bu bakış açısını reddeder. Libersfeld, sahnedeki performansın üç gönderim alanı olduğunu ifade eder: Dramatik metin, dramatik metnin yansıması ve dünya.⁴³ Çalışmanın bu aşamasında Libersfeld'in sözünü ettiği üç göndereni daha iyi kavrayabilmek için, bakış açısının biraz daha inceltip, Meyerhold'un üstünde ısrarla durduğu temsil ile gerçeklik arasındaki benzeşime odaklanılacaktır.

Meyerhold, temsil ile gerçeklik arasında gözetilmesi gereken bir denge olmadığını, dahası teatralitenin ne gerçekle ilişkili bir illüzyon içinde ne de özel bir estetiğe bağlı olduğu düşüncesindedir. Bir yandan kavramın tiyatronun özünde, teatral işlevin merkezinde durması gerektiğini, diğer yandan da teatral üretim sürecinin önemli olduğunu, bu süreçte gerçeklikle dışarıdan herhangi bir şekilde ilişkilendirilebilecek her şeyin birer gösterge haline dönüşebileceğini söyler.⁴⁴ Teatraliteyi anlamak ve anlamlandırmak için bir yorumlama modeli inşa etmeye çalışan semiotikçiler, dramatik kodları tanımlamak için yine dramatik metinden yararlanırlar çünkü Süreyya Karacabey'in de belirlediği gibi, diğer sanatların temsil edici olmayan estetiğine karşın

⁴¹ ibid, s. 13.

⁴² Roland Barthes'tan aktaran T.Davis & T. Postlewiatt, 2003, s. 24.

⁴³ ibid, s. 24.

⁴⁴ J. Féral, 2002, s. 105.

tiyatronun tanım ölçütü 'temsile' bağlıdır.⁴⁵ Erika-Fischer Lichte tiyatronun ayırıcı özelliğini, gerçek dünyanın materyallerini gösterge olarak kullandığını ifade eder. "Göstergelerin göstergesi", gerçek nesneleri kurmaca dünya içine yerleştirir ve böylelikle o nesneler ikili anlam kazanırlar. Böylelikle, sahnedeki olaylar ile kurmacanın işaret ettiği dünya arasında kesintisiz bir iletişim oluşur.⁴⁶ Bu iletişimin sürekliliği, teatrallığı sonsuz iletişim sürecinde yüzen işaretler haline getirir. Böyle olunca kavram, kendi içinde daha da belirsizleşir. Thomas Postlewait ve Tracy C. Davis, iletişim sürecindeki tüm işaretlerin teatrallığın birer göstereni olarak algılandığında, teatrallik olarak tanımlanan alanın nasıl özelleşeceği sorusu üzerinde dururlar.⁴⁷

Her şeyin bir gösterge haline gelmesi, hiçbir şeyin tek başına mevcudiyet gösterememesi demektir. Artık bir şey bir diğer şeyle kurduğu ilişki ölçüsünde mevcut, aksi halde namevcuttur. Bu ilişkiyi, 1967'de yazdığı dönem için çığır açan makalesi **Sanat ve Nesnelik'de (Art and Objecthood)** olumsuzlayarak tanımlayan Micheal Fried teatrallığı öznel arası yarıktaki konumlandırıp, 'farazi bir boşluk' olarak niteler.⁴⁸ Fried, resim-heykel sanatı ile tiyatro sanatını karşılaştırmış, kavramı bugün tartışılan boyutuyla keşfeden ilk eleştirmen olmuştur. Teatrallığı, yükselen postmodernizm akımına karşı bir tehdit olarak gören Fried, modernizmi (resim ve heykel sanatı başta olmak üzere) savunmuştur. Modern sanat eserinin kendi içinde 'özgünlük' olarak tanımlanabilecek bir bütün oluşturabildiğini, teatrallığın ise sanat eserinin özündeki bütünlüğüne zarar verdiğini savunur:

Tiyatronun diğer sanatların aksine izleyicisinin olması -

tiyatro birileri için vardır- modernist duyarlılığın tiyatrodaki

⁴⁵ Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara: De-Ki Yayınları, 2006, s. 123.

⁴⁶ ibid, s. 124.

⁴⁷ T.Davis & T. Postlewait, 2003, s. 24.

⁴⁸ G. McGillivray, 2009, s. 105.

her şeyden daha fazla kabul edilemez bulduğu şeydir.

Belirtmek gerekir ki literalist (modern) sanatın da seyircisi vardır, fakat burada özel bir durum söz konusudur: literalist sanatı izleyen kişinin sanat eserini, kendisinin olarak deneyimlediği bir durumda, kendisi o anda sanat eseriyle birlikte olan tek kişi olmasa bile, eserin yalnızca kedisi için var olması gibi önemli bir his vardır.⁴⁹

Fried'ın burada bahsettiği 'literalist sanat', bir eser olarak tamamlanmak için seyircinin bakışına muhtaç olmayan, modern sanattır. Bir eserin büyük sanat yapıtı olması modernizmin 'şimdilik' (*presentness*) ilkesine uyması, anlık olması yani esere bakan alımlayıcının esere baktığı 'şimdi'de bir bütünlük bulması demektir. Modern sanatın çöktüğünü ilan eden Fried bu çöküşü, nesne ile seyirci arasındaki ilişkinin teatralize edilmesine bağlamıştır. Postmodern eserlerin nesne ile seyirci arasındaki bir algı alışverişiyle tamamlandığı hesaba katılırsa Fried, sanat eserinin kendisini tamamlayacak bir bakışa ihtiyaç duymaması gerektiğini savunur. Tamamlanmak için alımlayıcısının (seyircisinin) bakışına ihtiyaç duymayan heykel ya da resim ise, teatralize edildiğinde, alımlayıcısı (seyircisi) ile arasındaki ilişki bozulur. Eser ile alımlayıcı arasındaki ilişki nesneleşmiş yani, teatralize edilmiş olur. Nesneleşmeyi sanatın yozlaşması olarak tanımlayan Michael Fried, sanatın tiyatrodan kaçabildiği ölçüde yozlaşmadan kurtulacağına inanır.⁵⁰ Teatrallığı farazi bir boşluk olarak tanımlayan Fried'ın düşüncesini Rosalind Krauss, bir çeşit 'hükümsüzlük' olarak nitelemiştir.⁵¹ Dolayısıyla her şeyin bir gösterge haline geldiği postmodernizmle birlikte 'teatrallık', yazılı argümandan başlayarak sahne üzerinde inşa edilen gösterenlere ve duygular yoğunluğuna bağlı olan bir kavram halini almıştır.

⁴⁹ M. Fried, 2003, s. 831.

⁵⁰ *ibid*, s. 831.

⁵¹ Rosalind Krauss'dan aktaran G. McGillivray, 2009, s. 105.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, mimesisi öne çıkaran 'tiyatro düşüncesi', geçmişine dönerek 'oluşumunu' aramaya başlar. Bu 'arama'ya **'Yaşamdaki Tiyatro (The Theatre in Life: 1927)** incelemesindeki 'estetik öncesi içgüdü' tanımlamasıyla katkı sağlayan sanatçılardan biri Evreinov'dur:

Tiyatro sanatı çok basit bir nedenden ötürü estetik değil, estetik-öncesidir(pre-estetique); zira nihayetinde bütün sanatların özü olan dönüşüm(transformation) estetik sanatların özü olan oluşumdan (formation) daha kolay erişilebilir ve ilkseldir. inanıyorum ki teatrallik, kültürün erken tarihinde bir tür sanat-öncesi hizmeti gördü. Bu... tüm sanatların başlangıcı için gereken ilksel insanın teatrallliği duyumsamasından kaynaklıydı.⁵²

Evreinov, tiyatroyu 'geniş zamanlı bir metaforik biçim' olarak belirler.⁵³ Amacı, ahlaki değerlere sahip saf bir teatrallik için belirli iddialarda bulunmaktır. Glen McGillivray **Eleştirel Bir Kavram Olarak Teatrallığın Söylemsel Biçimlenişi (The Discursive Formation of Theatricality as a Critical Concept: 2009)** makalesinde, Samuel Weber'in Derrida'nın bir makalesinden yola çıkarak oluşturduğu bir saptamayı değerlendirir. Weber, kavram olarak 'yorumlamayı' ve 'yorumlama pratiklerini' tartıştığı **'Tesis ve Yorumlama' (Institution and Interpretation: 1987)** kitabının girişinde, Derrida'nın Batı düşüncesinin yorum sürecini yapı-söküme uğrattığı; **'Beşeri Bilimler Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun' (Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences: 1978)** çalışmasını yeniden okumuştur. McGillivray, Weber'in tespiti olan; Derrida'nın süreç, oyun ve anlamın ertelenmesine yönelik 'olumlayıcı (*affirmative*)' yorumlaması ile nihai bir 'hakikat'i ortaya çıkarmayı

⁵² Nikolai Evreinov'dan alıntılanan G. McGillivray, 2009, s. 108-109.

⁵³ ibid, s. 109.

amaçlayan 'nostaljik' teleolojik⁵⁴ yorumlama arasındaki bölünme fikrini ele alışına ve Batı söyleminin bu iki yorumsal konumlanış arasındaki bir üstünlük savaşıyla karakterize edilmesine yönelir.⁵⁵ Evreinov gibi tiyatroyu antropolojik bir bakışla yorumlayan Barba'nın da amacı, meseleye nostaljik teleolojik kökene dair bir okumayla yaklaşmaktır. Barba, tiyatro antropolojisi özelinde bu amaç doğrultusunda çalışmıştır. Fakat Jacques Derrida ve sonrası bazı çağdaş araştırmacılar kökene dair 'nostaljik' incelemenin karşısında konum alırlar. Bunun yerine 'olumlayıcı (*affirmative*) yorumlamayı' benimserler. Olumlayıcı yorumlama, 'hakikat'i kökende aramayı reddeder onun yerine, gerçekliği özneler-arası ve tesadüfi kesişmelerden müteşekkil bir şey olarak görür.⁵⁶ Performans/tiyatro sanatını, Lacan'cı bir ayrım ile imgesel ve sembolik ilişkiler üstünden okuyan Josette Féral de Derrida'nın olumlayıcı yorumlama stratejisini benimseyenler arasındadır:

Teatrallik, sonu gelmez oyunun ve arzunun konumunun durmak bilmez yersizleşmesinin (displacement of desire) ürünüdür. Bir başka ifadeyle, imgesel bir yapısal-alanla meşgul olan öznenin konumunun ürünüdür.⁵⁷

Arzunun konumunun yersizleşmesi, daimi değişen özneler arası ilişkilerin sonucu oluşur. Özneler-arası değişen ilişkiler dolaylı olarak 'alan'ı da etkiler. Alan, her defasında merkezleştirilmiş halde (de-centered) tekrar yapılır. Bu noktada teatrallığın iki alan arasında tomurcuklandığını tespit eden Anne-Britt Gran ve Féral'in görüşlerine bir kez daha göz atmak bu bölümdeki eksik taşları yerine oturtmak adına gerekli görülmektedir. Féral'in belirlemesiyle iki alandan kasıt; 'gerçek' yaşam alanı ve

⁵⁴ Teleoloji, maddesel dünyayı şekillendiren bir doktrindir. Olayları varsayılan sebepler doğrultusunda açıklamaya dayanır. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/teleology>.

⁵⁵ G. McGillivray, 2009, s. 3.

⁵⁶ ibid, s. 109.

⁵⁷ Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", **Modern Drama**, Vol. 25, N. 1, 1982, s. 177.

kurgusal alandır. Teatrallik, gerçekliğin askıya alındığı kurgusal alanda meydana gelen 'yarık'ta oluşur. Bu yarıktaki bir 'araf', bir 'aradalık' halinden bahsedilebilir çünkü yarıktaki tamı tamına ne gerçek alanın içinde ne de kurgusal alanın dahilindedir. Tiyatroda 'oyun' olgusundan işte böyle bir yarıktaki içinde; böyle bir aradalık halinde bahsedilebilir. Olumlayıcı yorumlamanın benimsenmesiyle, Derrida'nın varsaydığı, -kökene doğru meyleden bir konum yerine- oyunu onaylayan; her defasında yapıyı tekrar kurarak bir öncekinin ötesine geçmeyi amaçlayan bir yorumlama stratejisi geliştirilmiştir.⁵⁸ Bunu da kuşkusuz öznenin yerinin -dolayısıyla- alanının daimi değişimi çağırır. Thomas Postlewait ve Tracy C. Davis'in editörlüğünü yaptığı ve kavrama dair geniş yelpazede incelemeler içeren **Teatrallik (Theatricality: 2003)** derlemesinin girişinde teatrallik Postlewait ve Davis tarafından, "gün gibi aşikardır ki teatrallik kavramı, belli bir şeye özgü tam anlamlardan mahrum olsa da, bütün anlamları kapsamaktadır"⁵⁹ sözleriyle ifade edilmiştir. Bunun yanında, Fried'in teatrallığı olumsuzlarken kullandığı *ne o ne o; hem o hem o*⁶⁰ tanımlaması da, çalışmanın başından bu yana genel görünümü çizilmeye çalışılan kapsayıcılığı işaret eder. Féral, kapsayıcılıkla kastedileni billurlaştırdığı **Teatrallığın Yükselişi ve Düşüşü (The Rise and Fall of Theatricality: 2002)** makalesindeki tespitinde meseleyi şöyle özetler:

Teatrallik mefhumu, hilebaz değildir, daha ziyade
tiyatro tarihinin yeniden canlandırılmasıdır. Çünkü
bilhassa tiyatro mefhumu değiştiğinden biz de teatrallik
kavramını sürekli olarak yeniden tanımlamak
zorundayız.⁶¹

⁵⁸ G. McGillivray, 2009, s. 110.

⁵⁹ T. Postlewait, & T. Davis, 2009, s. 1.

⁶⁰ Fried'tan aktaran Elif Apaydın, Shakespeare'in Teatrallığı, **Ankara Üniversitesi**, 2016. (yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

⁶¹ Josette Féral, "Forward", **SubStance**, Vol. 31, N. 2, 2002, s. 4.

Tiyatro düşüncesi değıştikçe teatral olanın da değışeceğini öne süren Féral, her iki kavramın da (tiyatro ve teatrallik) yeniden keşfedilmesi gerektiğine inanmaktadır. Dolayısıyla mütemadiyen değışen arzunun ve alanın konumu, oyuncunun bir paradoksu değil aksine teatrallığın 'doğal' tezahürüdür.

Yaklaşık yirmi beş asırlık bir tarih söz konusu olduğunda görülebılır ki 'teatral olma' olgusu, dolayısıyla teatrallik, kimi dönemlerde sahneden seyirciye taşan fazlalık, kimi dönemlerdeyse olmazsa olmaz bir gereklilik olarak görülmüştür. Tarihsel süreç boyunca geline son nokta, kavramın kökene dair nostaljik teleolojik ve oyunsu olanı öne çıkaran olumlu (*affirmative*) olmak üzere iki şekilde yorumlanabileceğidir.

1.2.'Benlik' ve 'Rol'

'Kişi' (*person*) kelimesinin tarihsel kökeni incelendiğinde, 'maske' kelimesiyle aynı anlamı taşıdığı fark edilmiştir. 'Maske'nin sözlüksel anlamına bakıldığında, boyalı karton, kumaş veya plastikten yapılan ve başkalarınca tanınmamak için yüze geçirilerek kullanılan yapma yüz ve gerçek duyguları ya da bir şeyin gerçek görünüşünü gizleyen aldatıcı görünüş, davranış'⁶² tanımlamalarıyla karşılaşılır. Kelimeye ait anlam, mevcudun üstüne yüklenen hep yeni bir inşa halini betimlemektedir. 'İnşa' eylemi, oyun olanı, kurmaca olanı akla getirir. Dolayısıyla oyun, oyuncuyu ve kurmaca olanı düşündürmektedir. Kişi mefhumunun oyuncu mefhumuyla sahne üstünde eş olduğunu söyleyen Tronstad, kişi ve oyuncunun ortak bir iletişime, tavra, oyunculuğa dolayısıyla kendini temsile sahip olduğunu saptamıştır. Saptamasını 'kişi' kelimesinin Latince 'maske değışimi' anlamına gelmesine dayanarak kurmaktadır:

Latince 'kişi'; maske değışimi, bir kişinin dış görüntüsü, sahnede sahtesi yapılan anlamına gelmektedir ve bazen özellikle bir maske ya da

⁶² http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.593261f23cd0c9.99892001

yapışkan olarak yüzün kılık değiştirdiği sahnenin bir parçası haline gelir.⁶³

Sahnenin bir parçası olan kişi, oyuncudur. Dolayısıyla maske değişimi oyuncu olmakla eş anlam taşır. Buradan, her bir kişi kendini temsil ettiğinde ve her bir oyuncu bir maske değişimini temsil ettiğinde kişinin maske değişimsiz temsil edilemez hale geldiği sonucuna ulaşılabilir. Benzer bir ifadeyle İngiliz felsefeci Thomas Hobbes, bireyin kişiliğini ifade etmesinin rol oynamaktan başka bir şey olmadığını söyler.⁶⁴ Yani Hobbes'un ifadesiyle kişiler, iletişime geçtikleri andan itibaren aslında rol-yapmaya başlarlar. O halde 'benlik' diye tanımlanabilecek bir 'kişilik özü' yoktur ya da olsa olsa 'benlik' hayat boyunca farklı kostüm ve aksesuarlar giydirilecek cansız bir mankendir. Hobbes'a benzer bir ifade kullanan Robert Ezra Park, insanların birbirlerini roller içinde tanıdıklarını dahası bu rollerde kendilerini tanıdıklarını söyler:

Bir anlamda kendimiz hakkında oluşturduğumuz anlayışı -hakkını vermeye çalıştığımız rol- temsil ettiği sürece bu maske bizim daha hakiki benliğimizdir, olmak istediğimiz halimizdir. Sonuçta, rolümüzü anlayış şeklimiz doğamızın, kişiliğimizin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Bu dünyaya bireyler olarak geliriz, kişilik kazanırız ve birer kişi oluruz.⁶⁵

İnsanlığın sorunlarını bir tür 'oyun' olarak algılayan Balzac, rolleri; insanların farklı durumda takmak zorunda oldukları çeşitli maskeler olarak nitelendirir.⁶⁶ Balzac'ın 'insanların sorunları' dediği 'yaşam' ile 'oyun' arasında kurduğu benzeşimden yola çıkılarak 'kimlik' ile 'maske' arası benzer bir benzeşim kurulabilir. Farklı durumlarda takılmak zorunda olunan maskeler, kişilerin farklı durumda takınmak durumunda

⁶³ R. Tronstad, 2002, s. 216.

⁶⁴ ibid, s. 216.

⁶⁵ Robert Ezra Park'dan alıntılan: Erving Goffman, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, Çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s. 31.

⁶⁶ R. Sennett, 2016, s. 56.

kaldıkları tavırlar, onların o anki 'kimlik'leridir. Demek ki, bir 'öz-benlik'ten söz edilemiyorsa bir 'öz-kimlik'ten de söz edilemez. Kişi, ancak farklı kimlikleri farklı davranış modelleri ile görünür kılar. Kişinin kendini ifade etme derecesi, başka bir ifadeyle izlenim bırakma kabiliyetinin, özü birbirinden çok farklı iki tür işaretleşme faaliyeti içerdiğini belirtir Erving Goffman: kişinin verdiği izlenim ve kişinin yaydığı izlenim.

Kişinin verdiği izlenim, sözlü simgeleri ve onların yerine geçen şeyleri içerir; kişi bunları yalnızca kendisinin ve başkalarının bu simgelere yükledikleri anlamları iletmek için kullanır. Kişinin yaydığı izlenim ise, gözlemcilerin fail hakkında bulgu sayılabileceği beklentisiyle değerlendirilen çok çeşitli eylemler içerir. Buradaki beklenti, eylemin normalde o eylem yoluyla iletilen bilgilerden daha farklı nedenlerle gerçekleştirilmiş olmasıdır. Göreceğimiz gibi, bu ayrım yalnızca işin başında anlamlıdır. Tabii ki kişi bu iki tür iletişim aracılığıyla bilerek yanlış bilgi verebilir. Bu durum; 'rol yapma'yı içerir.⁶⁷

'Rol yapma', 'Kendilik', 'Benlik'; örneklenmeye çalışılan alıntıdan görülebileceği üzere, yaşam içinde mutlaka bir karşılığa sahiptir. Bir yanıyla kişinin maruz kaldığı davranış etkilerine verdiği tepkiler olarak da okunabilir.

Heidegger varlığın temel biçimini, dünya ile etkin alış veriş içinde olma hali olarak tanımlar ve buna bağlı olarak canlının etkinlik biçiminin ve aldığı rollerin, "ötekiler"in etkinlikleri ve rolleri olduğunu söyler.⁶⁸ Böylece 'ötekini'nin etkinliğiyle; ötekinin gömleğini giyme, ötekinin tavrını alma gibi çok çeşitli tanımlanabilecek 'rol-yapma' olgusunun 'kurmaca' karakteri açığa çıkar.

⁶⁷ Erving Goffman, 2014, s. 16.

⁶⁸ ibid, s. 67-68.

"...kimlik, temelde, belirli bir isim tarafından tayin edilme, bu tanımlamayı kabul etme, ona eşlik eden gerekli rolleri içselleştirme ve bu kurallar uyarınca hareket etme meselesidir."⁶⁹

Çeşitli maskeler içinde kişinin dış dünyayla etkileşim içinde olması, aldığı etkiler karşısında verdiği tepkiler, kişinin kendisini dış dünyaya ifade biçimi olarak görülebilir pekala. Ancak her zaman kişinin dış dünyayla iletişim halindeyken büründüğü kimlikler bir ifade biçiminin aracı olmayabilirler. Modern kültürde 'sınırsız' benliğe duyulan inanç üzerine yazdığı kitabı **İçtenlik ve Sahicilikte (Sincerity and Authenticity: 1971)**, Lionel Trilling, kendini ifşa etmenin bir ifade etme edimi anlamına gelmediğini, bu durumun 'narsizmin saklı yüzü' olduğunu iddia eder.⁷⁰ Narsizm, Lacan'ın 'İmgesel düzen'inin ta kendisidir. Tezin 'Öznenin Süreci' bölümünde ayrıntılarıyla anlatılacak olan 'İmgesel düzen'; Lacan tarafından kişinin sürekli bir 'kimlik' arayışında olduğu, -dolayısıyla 'rol-yapma', 'rol-değiştirme' sürecinin sık yaşandığı- arzu nesnesini bir türlü tatmin edemediği dönem olarak tanımlanmıştır. Kişi ile 'rol'ü arasında ya da kişinin rolleri arasında yaşadığı bu sürekli yersizleşme, roller arasında bir 'yarık' oluşturur. Oluşan 'yarık' tam anlamıyla tanımlanamaz -bir çeşit araf, aradalık, boşluk- an'lık bir oluşumdur.

Teatrallik ve performans arasında analogi kurduğu **'Performans ve Teatrallik: Giz Perdesi Parçalanmış Özne (Performance and Theatricality: The Subject Demystified: 1982)** makalesinde Josette Féral teatrallığın öznenin daimi yersizleşmesinin sonucu olarak tanımlar:

⁶⁹ ibid, , s. 34.

⁷⁰ R. Sennett, 2016, s. 49.

Teatrallik, bu sonu gelmez oyunun ve arzunun konumunun bu durmak bilmez yersizleşmesinin ürünüdür başka bir ifadeyle; imgesel kurgusal bir alanla meşgul olan öznenin konumunun ürünüdür.⁷¹

Yani Féral teatrallığın; iki 'rol', iki 'alan' arasındaki 'yarıkta' tomurcuklandığını söyler. Yarıktaki sarkaç hiçbir zaman durmaz, sürekli hareket eder ve böylelikle öznenin 'rol'den 'rol'e girmesini sağlar. Yaşam da tıpkı böyle bir teatral edimle sürer. Tatmin edilemeyen arzu, kendine mütemadiyen yeni 'roller' arar. Jean Genet'nin oyun kişileri de yaşamda olduğu gibi tatmin edemediği arzuları peşinden koşarlar. Bunu yaparken rolden role girerler ve bir süre sonra -gerçek yaşamda olduğu gibi- bu eylem, hayatta kalmalarının tek şartı haline gelir.

1.3. Teatral 'Yarık' ve Metafor

Ragnhild Tronstad, kimi teatral olguları metafor ile ilişkilendirdiği **Dünya Bir Sahne Olabilir mi? Teatrallik ve Metaforik Yapılar (Could the World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures)** makalesinde teatrallığı, tiyatro ve dünya arasındaki ilişki üzerinden tanımlamıştır. Teatrallik kavramının gerçek hayatla ilişkisini, metaforla kelimenin sözlük-anlamı (literal) arasındaki ilişkiye benzetir Tronstad. Metafor, Yunanca'da meta-pherein sözcüklerinden türemiştir. Aktaran, taşıyan, bir şeyi bir yerden alıp başka bir yere götüren demektir.⁷² Metafor kullanmak demek, bir kelimeye başka bir anlam yükleyerek üretilen anlamı kullanmak demektir. Ivor Richards, **Retoriğin Felsefesi (The Philosophy of Rhetoric)** kitabında metaforik yapılara ikiye ayırarak tanımlamıştır; anlam (*tenor*) ve araç (*vehicle*); kullanılan kelime.⁷³ İkisinin de (anlam ve araç) sözlük anlamları farklıdır. Metaforda bir araya geldiklerinde sözlük anlamlar askıya alınır ve yeni bir anlam olan “metaforik anlam”

⁷¹ J. Féral, 1982, s. 177.

⁷² R. Tronstad, 2002, s. 217.

⁷³ ibid, s. 217.

üretilir. Böylece yeni anlam aracılığıyla metafor, sözlük anlamı dönüştürmüştür. Paul Ricoeur da metaforun, içeriğin yıkımıyla başka bir anlam olarak doğduğunu belirtmiştir:

Metaforik anlam, yalnızca semiotik (anlamsal) bir çarpışmadan oluşmaz; sözlük anlamın, sözcüklerin genel ve yaygın anlamlarının içerildiği dünyanın çökmesiyle, yeni bir anlamın doğmasıyla oluşur. Bu bağlamda metafor bir belirsizlikten çok belirsizliğin giderilebildiği noktadır.⁷⁴

Üretilen metaforik anlamın, iki farklı anlamsal sözcüğün tam da ortasından neşet ettiği düşünülürse, teatrallik kavramı metaforik olana benzeş okunabilir. Aynı makalede, Anne-Britt Gran, teatrallliği dört farklı ilişki birimiyle tanımlar: İzleyiciler ile performans arası, alan ile oyuncu arası, iki alan arası ve iki dünya arası.⁷⁵ Temel olarak iki alan, iki dünya arasına konumlanan teatrallik, -tıpkı metaforik anlamın; anlam ile araçsal (*vehicle*) anlam arasında oluştuğu gibi- gündelik yaşam ile mevcut gündelik yaşama çerçeve tutularak ayrılan kurgusal alan 'arasında' oluşur. Gündelik yaşama tutulan çerçeve, uzamı iç ve dış olarak ikiye böler ve arada bir 'yarılma' meydana gelir. İşte teatrallik bu yarıktan neşet eder. Teatrallığın bir türlü tanımlanamaz olması da bu yarığın konumundan ileri gelir çünkü yarık ne gündelik dünyada konumlanabilir ne de kurgusal dünyayla. İki alanın tam da ortasındadır, bu yüzden her iki alana da uzanabilir fakat hiç bir zaman herhangi bir alanda varlık gösteremez.

Teatrallik, kendini belirli kısıtlamalara tabi tutan, kuşkunun ardında saklanan ya da deneysel olan değildir. Hem gündelik, sıradan olan hem de imgesel boyutta olan iki uzama da saygılıdır. Herhangi bir hiyerarşi kurmaz ama eni-sonu ötekinin uzamında mevcut olur.⁷⁶

⁷⁴ Paul Ricoeur, "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling", **Critical Inquiry**, Vol. 5, N. 1, 1978, s. 146.

⁷⁵ Gran'dan aktaran R. Tronstad, 2002, s. 217.

⁷⁶ J. Féral, 2002, s. 98.

Teatrallığın tomurcuklandığı 'yarık'ta gündelik yaşam ile kurgusal yaşam iç içe geçerler. Burada Fried'in 'ne o ne o, hem o hem o' tanımlaması anımsanabilir. Gerçeğin kurguyla ve kurgunun gerçeğe aynı anda var olduğunu düşünmek, zihinsel süreçte gerçeği kurgusal ve kurguyu da gerçek olarak varsayma ihtimalini doğurur. Benzer düşünce; benlik-rol, gerçek-yanılsama, arzu-imge ikililerinde de işletilebilir. Algının karmaşıklaştığı bu ikililerin birbirine çarpıştığı durumda oluşan görüntüyü somutlaştırmak için Alberto Giacometti'nin dikey yüzeyi yatay zeminle iç içe geçirdiği heykelleri anımsanabilir. Kurgunun gerçek ve gerçeğin kurgu, benliğin rol ve rolün benlik olarak varsayıldığında sonuç; bulanık, belirlenemez bir karmaşadır. İşte metaforik anlam, teatral olanın bulanıklığını billurlaştırmak için teze bu noktada yardımcı olabilir. Metafor kullanmak demek, bir kelimeye başka bir anlam yükleyerek üretilen anlamı kullanmak demekse bu işleyiş tersine çalıştırıldığında, üretilen metaforik anlamın kelimeyi (*tenor*) görünür kılmayı sağlayabilir. Yani anlam (*tenor*) - metafor arasındaki bağ, gerçek olan- teatral olan arasında bir kez daha düşünüldüğünde; anlamdan metafor üretilbildiği gibi, üretilen metaforla da anlamı görünür kılmak mümkün olabilir. Dolayısıyla, tanımlanamaz teatrallik olgusu bu bağlamda gerçek ile kurgu, benlik ile rol ya da arzu ile imge arasındaki yarıktan neşet ederek gerçeği, benliği ya da arzuyu metaforik bir anlam yardımıyla billurlaştırabilir.

1.4. Jean Genet'de Teatrallığa Giriş

John Berger düşüncelerimizin ve inançlarımızın görme biçimini etkilediğini söyler.⁷⁷ Düşünceler ve inançlar belirli bir tarihsel perspektifte yalnızca kişisel deneyimler doğrultusunda oluşur. Kişisel deneyimlerden kaynaklı, görünen şey(ler) aslında aranan şey(ler)dir. Böyle olunca kişinin aradığı şey(ler)e bakıyor olması da kaçınılmaz bir sonuç haline gelir. Bu düşünce pratiğini doğrulayan Berger, yalnızca

⁷⁷ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s. 7.

bakılan şeylerin görüleceğini belirtmiştir çünkü bakmak, bir seçme edimidir.⁷⁸ Kişinin neye bakıyor olduğuna önceden karar verildiğine göre -ki bu seçilmiş bir bilinçaltı eylemi gibi görünmektedir- bakılacak nesneyi (olanı) de yalnızca (o) kişi belirleyecektir. Buradan çıkarılacak sonuç, bakılacak nesnenin (olanın) belirleniminin, kişinin o nesneyle arasında kurduğu ilişkiye göre her defasında yeniden şekil alacağıdır. Tek bir nesneye değil, nesnelerle aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman, der Berger çünkü görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir.⁷⁹

Jean Genet'nin oyunları ile yapmaya çalıştığı da, sürekli olarak hareketli olan bu devingenliği açığa vurmaktır. Bunu, -gözü sınırlayan, daraltan- alışıldık görme biçimlerini alaşağı ederek yapar. Görüş ile nesne arasında mütemadi olan değişkenliği -muğlaklığı- açığa çıkarmaya çalışır. Bakan ile bakılan arasında teşekkül eden boşluğa, hükümsüzlüğe işaret eder Genet. Boşluğu, Alberto Giacometti'nin heykelleriyle somutlar. Heykelleri uzun, dik ve belirsiz olarak niteler. Bu belirsizlikten çok etkilenmiştir. Giacometti'nin heykellerinin esasının, 'görünen', 'kıyaslanabilen' doğanın yanıltıcı (illüzyonist) gücünü ortaya çıkardığını iddia eder.⁸⁰ Giacometti'nin aldatılmış insandan geriye kalanın sırrını çözmek amacıyla gözü rahatsız eden uzaklaştırmayı iyi fark edebildiğini, bunu da aldatici görünüşünden arındırılan insandan geriye kalanın sırrını çözmek maksadıyla yaptığını söyler. Giacometti'nin heykelleri Genet'ye sadece insanı değil en sıradan nesneyi bile kapsayabilen bir arayış olarak gelmiştir.⁸¹ Arayış, hiç bir zaman erişemeyeceği gerçeklik yani, muğlaklıktır. Genet'nin **Hizmetçiler** oyununun önsözünde belirttiği gibi, gerçeklik olarak nitelenen mefhumu bakış açısı şöyledir:

⁷⁸ ibid, s. 9.

⁷⁹ ibid, s. 9.

⁸⁰ Jerry L. Curtis, "The World is a Stage: Sartre versus Genet", **Modern Drama**, Vol. 17, N. 1, 1974, s. 34.

⁸¹ Jean Genet, **Giacometti'nin Atölyesi**, Çev. Hür Yümer, İstanbul:Metis Yayınları, 1999, s. 8.

Yola sarhoşken baktığınızda onu farklı şekilde görürsünüz. Bu gerçek keşiftir. Gerçekliği anlıyorsunuzdur; ilk kez bütün sınırlar ve kısıtlamalar kalkmıştır ortadan. Nesnel gerçeklik yerinden edilmiştir.⁸²

Gerçek olanın -o eski- nesnel olandan ayrılması gerektiğine inanan Genet, ideal dramatik⁸³ sanatı, "aktif sembollerin karmaşık ağı" ve oyuncuyu, "göstergelerle şarj edilen bir gösterge" olarak görmektedir.⁸⁴

Değişen dünya algısıyla tiyatronun, özelinde teatral eylemin yeniden sorgulandığı yirminci yüzyıl için Genet'nin de dediği gibi yeni bir gerçeklik tanımlamasına ihtiyaç vardır. Bu yeni tanımlama sanatın varoluşunu belki de en saf haliyle ortaya çıkaracaktır. Sanatın, varoluşla yalnız ve yalnız kendi içsel 'boşluğunu' faş ederek uzlaşabileceğini belirtmiştir Estetik Teori'de Adorno.⁸⁵ Uzlaşmak kelimesi Genet söz konusu olunca kulak tırmalayabilir ama yine de yerinden etmeye çalıştığı gerçeklik algısını duyumsayabilmek, dahası -oyunlarını kavrayabilmek- yerine ikame edilecek olanı bulabilmek için "boşluk" ile kast edileni tanımlayabilmekte yarar vardır. "Boşluk" özellikle yirminci yüzyılda tiyatrodaki sahnenin kalın kırmızı perdeleri kalkınca daha çok açığa çıkmıştır. Diğer sanatlar gibi tiyatro da, kendi içsel boşluğunun farkına varmış ve bu boşluğun yarattığı hükümsüzlüğü sahneden seyirciye doğru açmaya, görünür kılmaya başlamıştır.⁸⁶ Seyirci de, artık sahneden farklı bir temsil anlayışı üretmesini beklemektedir. Tüm gerçekçi sahne araçlarının ortadan kaldırıldığı bu dönemde yeni ve farklı üretim, ancak sahnenin boş ve bakir hale getirilmesiyle sağlanabilir.⁸⁷ Dolayısıyla artık sahne, üstünde teatral olanın rahatça hareket edebileceği, önyargılardan ve koşullanmışlıklardan uzak 'kör' alanı çağırır. Sahnedeki bu kör alan, kendisini gündelik

⁸² J. Genet, 2000, s. 157.

⁸³ Buradaki 'dramatik', klasik dramatik bir oyun metni olarak yorumlanmamalıdır. Genet'nin bahsettiği hangi akıma ait olursa olsun, dram metninin kendisidir.

⁸⁴ J. L. Curtis, 1974, s. 79.

⁸⁵ Adorno'dan aktaran Jean-Pierre Sarrazac, "The Invention of Theatricality: Rereading Bernard Dorth and Roland Barthes", **SubStance**, University of Wisconsin System: 2002, s. 57.

⁸⁶ J. P. Sarrazac, 2002, s. 58.

⁸⁷ ibid, s. 59.

yaşam alanı ile sahnedeki kurgusal alana yani seyirci ile sahne arasında oluşan 'yarık'ın içine konumlandırır. Genet, Pirandello ve Brecht gibi sanatçıların tiyatro düşünceleri, seyircinin talep ettiği farklı bir temsil anlayışına aranan kanı temin etmiştir. Kendi poetikalarına özgü bir anlayışla, hükümsüzlüğü ifşa edilen yarıktaki yeni bir gerçeklik inşasına başlarlar. Politik-eleştirel kanatta yer alan Brecht, "tiyatro olduğunu ifşa eden tiyatro" düşüncesi ve eleştirel bir bakış ile doldurmaya çalışılır bu yarığı. Pirandello ve Genet'nin kurduğu gerçeklik anlayışı ise naturalist olanla uyumsuz olmamakla birlikte, tiyatro tarafından yansıtılmayan, tiyatro tarafından emilip yok edilen (*absorbition*) gerçekliğin peşine düşer. Naturalist tiyatroda, sahne tarafından emilerek kaybedilen gerçek, sahne-seyirci arasındaki ilişkide bir çeşit vitro-uzama (sanal alan) dönüşmektedir.⁸⁸ Vitro-uzama dönüşen yeni-gerceklik, teatralite doğruğultusunda gerçeğı yansıtmayı değıil aksine, onu deneyimlemeyi esas alır. Bakışın yerinden edilmesinden kaynaklanan algıdaki değıışkenlik tiyatro düşüncesindeki gerçeklik fikrini de sabit bir konumdan kurtarmıştır. Böyle olunca gerçek, algılanan ölçüsünde deneyimlenen bir mefhum haline gelmiştir. Çalışmanın ifade gayretine Berger'in sözcükleri değıecek olursa denebilir ki; gerçek deneyimlenebilir hale gelmiştir zira her zaman hareketli olan bakış bunu dayatmaktadır.

Her zaman hareketli olan bakış, nasıl ki bakan ile nesne arasında bir ilişkiler ağından teşekkül etmişse, teatral olan da sahnede deneyimlenmeye çalışılan yeni-gerceklik algısı ile seyirci (alımlayıcı) arasında teşekkül eder. Bu ilişki biçimini Anne-Britt Gran, üç farklı ilişkilendirmeye açıklamıştır: Seyirci ve oyun (sahnedeki performans) arasındaki ilişki, iki alan (*space*) arasındaki ilişki (seyir yeri ve sahne alanı) ve oyuncunun iki dünya arasında kurduğu ilişki. İki dünya arasındaki ilişkiden kasıt; gündelik rutin dünya ile sahnede kurulmuş karnavalesk dünya arasındaki ilişkidir.⁸⁹ Gran'ın bu saptamasını destekleyen Féral, teatraliteğın Gran'ın iki dünya arası diye

⁸⁸ ibid, s. 60.

⁸⁹ R. Tronstad, 2002, s. 216-217.

bahsettiği, iki alan arasında oluşabileceğini söylemiştir. Gündelik dünyaya ait olan Gerçek Alan ve tasarlanarak ya da mevcut gündelik-gerçeğe çerçeve tutularak ayrılan Kurgusal Alan. Gerçek Alan, gündelik dünyaya ait bir sahiciliği barındırırken Kurgusal Alan, oyuncu ya da seyirci tarafından oluşturulmuş başka bir gerçeği (sanallığı) taşır. Kurgusal Alan oluşturmadaki amaç, seyircinin vitro-uzamdaki yeni-gerçekliği oluşturulan kurgusal alan vasıtasıyla deneyimleyebilmesini sağlamaktır. Kurgusal çerçeve vasıtasıyla bu yeni-gerçek ile oluşan teatrallik, nesnelerin gündelik hayattaki gibi algılanmamasına olanak tanır.⁹⁰ Anlam sabit değildir aksine sürekli yer değiştirerek yersizleştirilen özne ve merkezsizleştirilen alanla yorumlanabilir durumdadır.

Féral'in tanımlamasıyla teatralin görünen gerçekten ayrımı (*sine non qua*),⁹¹ Meyerhold'un tiyatronun tekrar teatralleştirilmesi düşüncesini hatırlatır. Artık kendi dilini konuşup kendi kurallarını dayatan bir sahne söz konusudur. Sahnenin kendi dili, oyuncunun bedeni başta olmak üzere, kostüm, ışık, müzik gibi enstrümanlardan doğar. Ne var ki tüm bunları illüzyon oluşturmak için kullanan naturalist tiyatrodan farklı şekilde kullanmak gerekmektedir. Çünkü artık tiyatro sahneleme ile değil, mevcut olanı ifşa etme ile ilgilidir. Dolayısıyla tüm sahne elemanları bu ifşaya hizmet edecek, işaretler, gösterenler (*signs*) yoluyla yeni-gerçekliğe, bir vitro-uzama ulaşılacaktır. Hegel'den miras kalana dönmüştür. Sahnede temsil edilen eni-sonu hiçbir zaman bir kostüm koleksiyonundan ya da canlandırılan (taklit edilen) içerikten başka bir şey değildir.⁹² Taklit olanı imleyen Hegel'den miras bu tanımlama bu sefer başka bir tartışmayı beraberinde getirir. Sahne-gerçek arasındaki yarığa konumlandırılmaya çalışılan yeni-gerçek anlayışı vitro-uzam nasıl tanımlanmalıdır? Temel mesele şudur: Tiyatro, artık bundan sonra yalnızca sezilebilenin mi peşinde koşacak yoksa açık-anlaşılabilir düşünsel olanın mı yanında duracaktır? Yani, biçim için anlam feda mı

⁹⁰ ibid, s. 221.

⁹¹ J. Féral, 2002, s. 60.

⁹² J.P. Sarrazac, 2002, s. 62.

edilecektir? Kuşkusuz yalnız ve yalnız düşünsel olanın peşine düşmek, teatral biçimi naturalist tiyatro düşüncesiyle sürdürmeyi gerektirecektir. Nesnenin ve varoluşun sahnesel mevcudiyetinden herhangi bir düşünce pratiği olmadan söz etmek elbette anlamlı değildir. Bu aşamada yapılması önerilen, yüzyıllardan beri ifade edilenin ortak alanında, tekrar asla dönülerek, arkaik ve şifresel (*enigmatic*) gücün peşinde koşmaktır. Anlamanın çok-katmanlılığı, göstergelerin yoğunluğu ancak bu şekilde anlaşılabilir kılınır. Féral'in 'seyircinin algılama edimi' olarak tarif ettiği teatrallık tanımlamasını, Fischer-Lichte'nin "işaretleri kullanmanın kısmi bir kipi, semiotik sürecin kısmi bir çeşidi" tanımlaması tamamlar.

Semiotik işlev, alanın değişimiyle birlikte teatrallık ortaya çıktığında belirlenir. Simge kullanımının semiotik işlevi, simgesel davranışın simgesi, durumun ya da iletişimin (kişiler arası) süreci, belirli bir alan içinde algılanılır (oyuncu tarafından) ve algılatılır (seyirciye). Bu davranışsal, durumsal ve iletişimsel süreç, teatrallikle ilgilidir.

Nihayetinde teatrallık, sonsuz iletişim sürecinde var olan simgelerden başka bir şey haline gelmez.⁹³

Tiyatro, artık sahnesel gerçekten azade, mevcudiyeti açığa çıkaran simgeler, işaretler, hiyeroglifler gibi özerk elemanlarla yüzleşip, 'tiyatronun özerk-gerçekliği' olan yeni-gerçekliğin peşine düşer.⁹⁴

Tiyatro tarihinde ulaşılan çok-katmanlı anlam, şifresel ifadeler, ulaşılması hedeflenen anlamı daha görünür kılmayı amaçladığı halde tersine hep daha kaotik bir hale getirmiştir. Küreselleşme ile dünyanın yaşadığı kaos ve anlam bunalımları kuşkusuz tiyatronun ifade araçlarını etkilemiştir. Dramatik eylem üstüne binen yük arttıkça, anlamı daha çok açık edecek yorumlamaya duyulan ihtiyaç da artmıştır.

⁹³ T. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 24.

⁹⁴ J.P. Sarrazac, 2002, s. 61.

Durum, çözülmeye çalışıldıkça karışan bir yumak halini almıştır. Jean Baudrillard, bu yumağı yirminci yüzyılda 'anlam yitimi' olarak ifade eder:

Derinlik, eskiden olduğu gibi değil artık. Görünümün çöküşünü
fısıldayan 19.yy'daki uzun sürecin ardından 20.yy'da onun
yerini alan anlamda da görünümün çöküşüne eş ağır bir süreç
görülmüştür. Peki.... (bu sefer) anlamın yerine ne gelecektir?
Artık ne görünümünden, ne anlamdan memnun değiliz.⁹⁵

Yirminci yüzyılda anlamın yitimini fısıldayan, bugünkü tiyatro teorisyenlerini, yönetmen ve oyuncuların dikkatini çeken Baudrillard'ın ironik gözleminden türeyen soru: anlamın yerine ne konması gerektiğidir. Anlamın yerine ne konmalıdır? Genet'nin oyunlarında görünür kılınmaya çalışılan da budur. Anlamın yitiminin farkındadır Genet. Bu yüzden oyunlarının hiçbirinde anlamın peşinde koşmaz. Onun temel amacı, tiyatrodaki üstlenilen 'rol'lerin gerçek hayattan daha gerçek olduğunu göstermektir. Dram sanatında ironi kavramını inceleme altına alan Beliz Güçbilmez, bu durumu ironi kavramıyla şöyle açıklar:

Oyuncu ve izleyici kimlikleri, tek kimlik içinde yok etme, Genet
tiyatrosunun asal eksenini oluşturur. Buradan bütün oyunlarına
uygulanabilecek bir ironi formülü çıkarmak mümkündür: İnsan
hem sahnede, hem sahne dışındaki günlük yaşamında rol yapar
ama yaşamda oynanan rollerin bilincinde olunmadığından,
yaşamda üretilen roller, tiyatrodaki üstlenilen rollerden daha az
"gerçek"tir.⁹⁶

Çalışmada, Genet'nin peşinde koştuğu 'gerçeklik'in, anlamla değil açıkça taklide dayanan ve her eylemin bir gösteri olarak sunulduğu teatralleştirme anlayışı içinde

⁹⁵ Jean Baudrillard'den aktaran: ibid, s. 69.

⁹⁶ Beliz Güçbilmez, **Sofokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Ankara: Deniz Kitabevi, 2003, s. 131.

açıklanabileceğini bir kez daha yapılan bu sağlamayla kuvvetlendirildikten sonra, - Güçbilmez'den esinlenip- Genet tiyatrosunun teatrallik algısı, ironik olarak tanımlanabilir. Ancak tezin peşine düştüğü öncelikle bir tanımlamadan ziyade Genet tiyatrosundaki teatrallik mefhumunu açıklanabilir kılmaktır. Bu sebeple, Genet oyunlarındaki teatrallığın ifşası, Baudrillard'ın tanımladığı "yitirilmiş anlam"da aranacaktır. Bu gizi Baudrillard'ın önerdiği simülakrlar çözebilir ancak.

1960'lı yıllardan itibaren Batı'da etkisini kaybetmeye başlayan gerçekçilik akımı, insanların gerçeklik olarak tanımladıkları şey(ler)den uzaklaşıp, o şey(ler)e yabancılaşmasıyla başka bir biçime bürünmüştür. İnsanların artık özel ya da toplumsal yaşantılarında yaşadıkları hiçbir şey gerçekçilik düşüncesiyle karşılanamaz hale gelmiştir. Gündelik yaşantının gerçekçilik fikri etrafında belirlenemez oluşu, Jean Baudrillard'ın saptamasıyla dünyada yaşanan belirsizlikler ve kaos ortamının getirisi, bireylerin, sorgulamaktan uzaklaşan bir yapıyla yavaş yavaş kabul ettiği sistem kavramı almıştır.⁹⁷ İşte böyle bir dünyanın getirisi olarak simülasyonlar evreninden bahsedilebilir. Simülasyonlar evreni, bir çeşit ikame evren değil bir çeşit eş evrendir. Oyunlarını kişiler ve olaylar doğrultusunda eş evrenlerle kuran Genet için de böyle bir simülasyonlar evreninden ve dolayısıyla simulakrlardan bahsedilebilir. Bir çeşit eş evren olan simülasyonlar evreni, mevcut gündelik evrenin eş inşası ile var olur. Bu aşamada gerçek alan ile kurgusal alan arası bahsedilebilen teatrallikten, gündelik evren ile simülasyonlar evreni arasında da söz etmek mümkündür. Teatral olan bu kez, bu iki evren arasındaki yarıktaki mevcudiyet kazanır. Çalışmanın bu aşamasında hedeflenen, yarıktaki oluşan 'kısmi mevcudiyeti' açığa çıkarmak olacaktır. 'Kısmi mevcudiyet' tanımlaması, simülasyon evreninde oluşan -ikame- yaşamda arzusunun, dolayısıyla öznenin ve alanın sürekli olarak yersizleşmesi, merkezsizleştirilmesini vurgulamak için kullanılmıştır. Çalışmada bu yersizleşme (*dispalacemet of desire*) ve

⁹⁷ Oğuz Adanır, 2016, s. 52.

merkezsizleştirilme (*de-centered of place*) Jacques Derrida'dan hareketle 'olumlayıcı (*affirmative*) yorumlama' kullanılarak incelenecektir. Ayrıca çalışmada Genet oyunlarında görünür kılınmaya çalışılan oyunların içerik analizi buradan tespit edilmeye çalışılacaktır.



II.BÖLÜM: ÖZNE'NİN KURDUĞU TEATRALLİK

Yirminci yüzyıl tiyatrosunda Eugenio Barba, Victor Turner gibi teorisyenlerin teatrallığı antropolojik bir köken arayışla kuvvetlendirmek istemesinin aksine Derrida ve ardılları teatrallığı, 'oyun'u onaylayan, oyunun ötesindeki gizin peşine düşen 'olumlayıcı (*affirmative*) yorumlama' ile açıklamaya çalışmışlardır.

Oyunlar, alışılmış hayattan başka türlü olmak özelliğiyle sanki bir üst gerçeklik olarak düşünülebilir, bu anlamda bir gizlilik ya da tarafların tutumuna göre belirlenen amaca ulaşmak için bir taktik ya da strateji içerirler.⁹⁸

Yavuz Pekman'ın belirttiği taktik ve stratejiye göre yer değiştiren arzunun konumu oyunun istikametini belirler. Bu bağlamda öznenin -dolayısıyla nesnenin- ve paralel olarak uzamın yer değiştirmesi muhtemeldir. Bu bağlamda oyun, süreç ve anlamın ertelenmesine yönelik 'olumlayıcı yorumlama' stratejisini benimseyen Féral, teatrallığı sonu gelmez oyunun ürünü olarak görür.

Teatrallık, (bu) sonu gelmez oyundan ve arzunun konumunun sürekli yersizleştirilmesinden oluşur, bir başka bir ifadeyle, süreç içindeki arzunun konumu ile uzamın (alanın) imgesel inşasından meydana gelir.⁹⁹

Tezde bu bölüm için amaçlanan arzunun konumunun nasıl değiştiğini yani arzunun yersizleşmesinin hangi sebeplerle meydana geldiğini, arzu, imge, oyun içinde oyun kurma olguları üstünden anlamaya çalışarak bunun nasıl bir teatrallık inşa ettiğini; kişilerin 'psikolojik motivasyonlarının' nasıl bir teatrallık doğurduğunu araştırmak olacaktır.

⁹⁸ Yavuz Pekman, "Oyunlarla Yaşayanlar ya da Yaşadığımız Oyunlar", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 2. Sayı, İstanbul, 2003, s. 32.

⁹⁹ G. McGillivray, 2009, s. 108.

2.1. Özne'nin Süreci

Sigmund Freud'un çalışmalarını daha ileri götürerek Jacques Lacan'ın oluşturduğu 'arzu'yu tanımlamadan önce Freud'un sabit olarak kurguladığı 'özne'ye Lacan'ın nasıl bir değer atfettiğini hatırlayarak başlamak çalışmaya sağlam bir temel oluşturmak için yararlı olacaktır. Hümanizmin ayrılmış, yekpare duran özne algısının tersine Lacan 'özne'yi bölünmüş olarak tanımlamıştır. Özne, kimlikleri ödünç alıp, - Julia Kristeva'nın tanımlaması yinelenecek olursa -bir "yolculuk" içerisinde gezinmektedir.¹⁰⁰ Lacan da, Kristeva'ya paralel bir bakışla, egonun (benin) bir yanılsama, yalnızca bilinçdışının bir ürünü olduğunu vurgular. Freud, öznenin sabitliğinin onun egoyu güçlü kılma amacından ileri geldiğini, bu kabulün ben bilinci bilinç/akıl ilişkisi ile egonun (bu anlamda bilincin) bilinçdışından daha güçlü kılınması uğraşının reddi temeli üzerine oturduğunu iddia etmiştir. Oysa Lacan'a göre bilinçdışı, ben'in kurulduğu¹⁰¹ alandır. Burada öncelikle anlamlandırılması gereken 'ben' kavramıdır. Bu istikamette, 'ben'in nasıl doğduğu ve tam olarak nasıl 'öz-bilinç'e karşılık geldiğini kavramak, özne sürecinin koltuk değneği olacaktır. Tülin Bumin'in saptamasıyla Hegel'in 'hakikat' kavramına getirmiş olduğu yenilik, öz-bilinç düşüncesinin doğuşunu sağlamıştır.

Hegel'e göre, insan tekinin hakikat olarak kabul ettiği

bir şeyin (kendisinin bir öz-bilinç, bir insan olduğunun)

özel bir kanı olmaktan çıkıp, tam anlamıyla bir hakikat

¹⁰⁰ Julia Kristeva'dan aktaran Nami Başer, **Fikir Mimarları: Lacan**, İstanbul, 2010, s. 48.

¹⁰¹ Kurmak fiilinin anlamı incelenirse inşa etmek, oluşturmak, düşünmek, zihinde büyütme gibi anlamlarla karşılaştırılır. Aynı şekilde İngilizce karşılığıyla "to create" değerlendirildiğinde, bir şeyi mevcuda getirmek, yoktan var etmek anlamındadır. Dolayısıyla bilinçdışı ancak ve ancak ben'in mevcut hale getirilmesi, kurulması ile mümkündür.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58e4c03c234011.32837132 ve <https://en.oxforddictionaries.com/definition/create>.

olması için, diğer öz-bilinçler tarafından bilinmesi, kabul edilmesi gerekir.¹⁰²

Hegel'in belirtmiş olduğu gibi öz-bilinç, dış dünyanın bilinci olmadan -yani Öteki (*Other*¹⁰³) olmadan- var olamaz. Öz-bilincin var olabilmesi için, yani kişinin var olduğuna dair öznel hakikati, nesnel hakikat haline getirebilmesi için en az iki öznenin bir savaşta karşı karşıya gelmesi gerektiğini belirtir Kojeve. Sonrasındaysa bu iki tutuma karşın öznelerden bir tanesi, diğerine karşı tutumunu değiştirmelidir. Yani Hegel'in belirttiği gibi, biri diğerinin öz-bilincini kabul etmeli ve başlangıçtaki öz-bilinç olma amacını terk etmelidir. Fakat bu tek başına yetmez. Öz-bilinç olmak için biri diğerini kabul etmiştir ama -mevcudiyet gösterebilmek için- o diğeri de (kabul eden de) kabul edilmelidir. Kabul eden bağımlı-bilinç artık kabul ettiği öz-bilinçle denk değildir. Oysa öz-bilincin tam anlamıyla bir mevcudiyet kurması için kendisine denk bir bilinç tarafından kabul edilmesi gerekir. Bu durumu efendinin (öz-bilincin) tragedyası olarak nitelendiren Kojeve, aslında avantajlı tarafın diğer bir öz-bilinç tarafından kabul edilmiş öz-bilinç haline gelmeye aday olan bağımlı-bilinç (köle) olduğunu söyler.¹⁰⁴ Hegel'in bilinçler-arasında kurduğu bu diyalektiği kendisine bir sıçrama tahtası yapan Lacan, özneler arası ilişkiyi, yitirilen mutlak gücün ve bütünlüğü barındıran Öteki'nin arayışı olarak niteler.¹⁰⁵

Paralel bir konumda meseleye yaklaşan Féral, tiyatronun imge ile baş etmek zorunda olduğunu söylemiştir. Sahnedeki öznenin süreci, Lacan'ın saptadığı sürekli bir bütünlük arayışının sürecidir. Kendisini kuran, bozan sonra tekrar kuran özne bu sürecin mütemadiyen yersizleşen kahramanıdır. Sahnenin amacı da bu yolculukta özneye

¹⁰² Tülin Bumin, **Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi**, İstanbul: YKY, 2001, s. 19.

¹⁰³ Burada amaç Lacan'ın Öteki'sidir. Bkz: Slavoj Žižek, **Yamuk Bakmak**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

¹⁰⁴ Alexandre Kojeve, **Hegel Felsefesine Giriş**, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: YKY, 2004, s. 25.

¹⁰⁵ S. Žižek, 2004, s. 33.

öncesinde fiziksel sonrasındaysa psikolojik alan açabilmektir. Performans ile teatrallik arasındaki bağı tartıştığı **Performans ve Teatrallik: Giz Perdesi Parçalanmış Özne (Performance and Theatricality: The Subject Demystified: 1982)** makalesinde Féral, sahne alanının özne alanı ile ilginç bir paralellik taşıdığını iddia eder. Bu paralellik, oyuncunun oyunla özdeşleştiği anda, rolü ile kurduğu özdeşliği eş zamanlı olarak sahne alanıyla da kuruyor olmasından ileri gelir. Hem sahne hem özneye kurulan özdeşlik, tümel bir hal almıştır, der. Sonrasında bu özdeşliğin bozulması ise İmgesel'in tüm oynusuluğunu açığa çıkarır. Böylece sahnede hem özne olan hem de özne olmayan kurulur. Öznenin kendisini kurması ve tekrar bozması, öznenin yitirmiş olduğunu düşündüğü bütünü arama gayretindendir. Çalışmanın bu kısmı, öznenin aradığı bütünselliğin kaynağına inmeye çalışacak bu bağlamda Lacan'ın 'İmgesel düzen' olarak tanımladığı 'arzu nesnesi'nin olduğu evreyi teatrallikle ilişkilendirecektir. Sahnede oluşan öznenin bir başka mecrada tekrar oluşmasını oyun ve oyun kişisi arasındaki bölünme olarak niteleyen Féral, teatral olanın bu yarıktaki oluştuğunu söyler.¹⁰⁶ Öncesinde özdeşlik kurmuş oyun kişisi ve oyun, ayrılarak aralarında bir boşluk, bir hükümsüzlük durumu, bir yarık oluştururlar. Tam olarak tanımlanamayan bu kimsesiz boşluk hali, teatralliğin tomurcuklandığı yerdir. Dolayısıyla teatrallik arzusunun gıyabında arzu nesnesinin yersizleşmesinden kaynaklanmıştır. Özne (oyun kişisi) kendisini nesnenin (rolün) içinde konumlandırır, inşa eder ya da kurar denebilir. Fakat sonra gerekirse bu konumlanışı bozar, yok eder, değiştirir. Böylece çeşitli roller, öznenin farklı arzu nesnelerinde inşa edilirler ve pek çok küçük öteki (*object petit*) oluştururlar. Arzusunun yersizleştiği bu mütemadi yapı teatrallik kavramının yaşam alanı bulduğu yarığa zemin oluşturur.

¹⁰⁶ Josette Féral, "The Specificity of Theatrical Language", **SubStance**, Vol. 31, No. 2, 2002, s. 96.

2.2. İmgesel Teatrallik: *Hizmetçiler*

Çalışmanın bu bölümünün İmgesel Teatrallik diye tanımlanmasının sebebi, İmgesel düzende yaşanan ilişkilerin arzu'yu sürekli yerinden edecek hale gelmiş olmasıdır. Bu saptama incelenecek her oyunda vardır ve çalışmada bu kısımlara değinilecektir ama İmgesel ilişki düzeninden oluşan teatrallik, **Hizmetçiler** oyununda daha ağır basmaktadır. Bu nedenle **Hizmetçiler** oyunundaki teatrallik olgusu, İmgesel olarak tanımlanmıştır.

Heidegger varlığın temel biçimini öznenin dünya ile etkin ilişkiler içinde olan hali olarak saptar. Buna bağlı olarak öznenin etkinlik biçimi ve aldığı rolleri, 'ötekilerin' etkinlik ve rolleri olarak değerlendirir.¹⁰⁷ Lacan'ın "ben bir ötekidir" diye de ifadelendirilebilecek Heidegger'in bu saptamasını Mutluhan İzmir, Özne'nin kendisinden önceki toplumsal rolleri taklit etme edimi içinde olması olarak değerlendirir.¹⁰⁸ Yani özne, içinde bulunduğu toplumsal ilişkilerden azade düşünülemez. O halde, özne denen mefhum, aslında nev-i şahsına münhasır bir oluşum değildir. Bu kadar saptama, kuşkusuz çalışmayı bir kimlik sorgusu ve tanımlamasına götürebilir ama öncelikle İzmir'in saptamasıyla 'taklit edilen' rollerden oluşan özne'nin neden böyle bir ihtiyaca girdiğini belirlemek -çalışmanın teatrallik ekseninden çıkmaması için- gerekli görülmektedir.

Lacan ana rahmine düşen bebeğin gelişimini üç düzen içinde tanımlamıştır: Gerçek düzen, İmgesel düzen ve Simgesel düzen. Bebek, ana rahmindeyken kimi ihtiyaçlarının olabileceğinin farkında değildir. Tüm ihtiyaçları, bunlara gereksinim duymadan karşılanır. Lacan bebeğin bu tamamlanmışlık durumunda var olduğu düzene Gerçek adını vermiştir ve gerçek düzeni dil öncesi, yani insan öncesi bir konuma

¹⁰⁷ Tamsin E.Lorrain'dan aktaran: Mutluhan İzmir, **Öznenin Diyalektiği, Hegel, Sartre ve Lacan**, Ankara: İmge Kitabevi, 2013, s. 67.

¹⁰⁸ ibid, s. 101.

yerleştirmiştir. Dolayısıyla henüz konuşamayan ve imgeler oluşturamayan bebeğin tüm deneyimi, bulunduğu rahim içindeki varlığı gerçek düzeni tanımlar. Lacan imkansız olanı Gerçek diye tanımlamıştır ve bu anlamda ölüm deneyiminin, aktarılamaz yani simgeselleştirilemez olmasını da Gerçek olarak nitelemiştir. Ana rahminde var-olan bebeğin bütün olma, tamlık duygusu İmgesel dönemde kesintiye uğrar. İmgesel dönemde artık çocuk ana rahminden çıkmıştır. Doğumundan sonra anlamlandıramayacağı bir evren içerisinde bulur kendisini. İhtiyaçları kendisi talep etmeden karşılanmamaktadır. Karşısında, somut olarak anne olan bir başkası, bebek için kendini yerine koyabileceği, hitap edebileceği biri vardır. Bir yandan da kendisine baktığında iki kol, iki bacak gibi parçalı yapılar görmektedir. Bebeğin karşısında ilk gördüğü annesi ise bebeğe tam, bütünlüklü bir beden imgesi sunar. Lacan, bebeğin karşısında bulunan bu somut varlığa, (büyük) Öteki der ve öznenin oluşumu daima 'öteki' ile varsayar. Yani 'Ben'in ortaya çıkabilmesi için çocuğun kendisini 'öteki' olarak görebileceği bir 'ayna evresi'nin zorunlu olduğunu söyler. Aynada görülen, bedensel bir bütünlük, tamlık yanılsaması yaratan 'öteki', 'ben'in temelidir bu saptamanın vardığı sonuca göre. İlk "öteki", "küçük" öteki olarak tanımlanır (küçük a ile yazılan *autre*). Zamanla çocuk başka (küçük) 'öteki'leri algılar, bu algılar bedensel tamlık yanılsamasını bozduğu için parçalanmaya, 'eksik'liğe ve saldırganlık tepkilerinin oluşumuna neden olur. Böyle olunca çocuğun kendini eksik olarak tanıyışı, karşısında duran bütünlüğe erişme yani Öteki gibi görünme arzusuna yol açar. Çocuk öteki'ler gibi bir biçime sahip olma coşkusuna kapılarak aynadaki kendi görüntüsü ya da kendisiyle karıştırdığı benzerinin görüntüsü karşısında bu görüntülerle özdeşleşme çabasına girer.¹⁰⁹

Hizmetçiler oyununda, sürekli değişen roller, iki kardeşin oynadığı oyun, temel anlamda bu özdeşleşme çabasının bir tezahürüdür. Oyunlarındaki amaç, hanımı

¹⁰⁹ Bruce Pink'den aktaran: M. İzmir, 2013, s. 175.

öldürmek gibi görünse de Lacan'cı bir okuma yardımıyla bu amacın hanımın temsil ettiği otoriteye, güce sahip olma dürtüsünden kaynaklandığı iddia edilebilir.

Claire: ...(kolunu öne uzatışı ve ses tonu öfkesini göstermektedir.)

Gene mi bu eldivenler? Çık dışarı. Tükürüklerini de al. Oynama o eldivenlerle (Claire konuşurken Solange da kauçuk eldivenleri seyrederek, onları kimi zaman yelpaze gibi açar, kimi zaman da çiçek demeti biçimine sokar) Yorma kendini, keyfine bak! Ağırdan al, zamanımız bol. Çık dışarı!

(Solange birden davranışını değiştirir, parmaklarının ucuyla kauçuk eldivenleri tutarak tıptı tıptı dışarı çıkar. Claire tuvalet masasının önüne oturur. Çiçekleri koklar. Tuvalet eşyalarının tozunu alır. Saçlarını fırçalar, makyajını temizler.)

Claire: Entarimi hazırlayın. Geç kaldım, çabuk. Neredesiniz? (Arkasına döner) Claire! Claire!¹¹⁰

Kolunu öne atarak, ses tonunu ayarlayarak sahne üstünde kendini kuran özne, Hanım ile özdeşleşir. Böylece, kendisinde eksik olanı -otoriteyle- tamamlama edimine gider. Öznenin sahnede kendini kurduğu bir diğer araç 'dil'dir. Saussure, dil bilim kuramında 'dil'i, kavramları belirten göstergeler dizgesi olarak tanımlar ve bu göstergeler dizgesinin sınırsız sayıda dilsel üretimin kaynağı olduğunu belirtir.¹¹¹ **Hizmetçiler** oyununda kendini hem dıştan (fiziksel) hem de içten (dilsel) kuran özne - Saussure'un de belirttiği gibi- pek çok gösterge üretir. "Çık dışarı!" repliğine kadar özne Hanım'la özdeşlik kurduğu bir yapı içindedir. Özne, kendisini başka bir nesnede, Hanım'ın içinde kurmuştur. Burada "çık dışarı" repliği bir yarık oluşturur. Çünkü sonrasında hem

¹¹⁰ J. Genet, 2000, s. 5.

¹¹¹ Şaban Köktürk & Semra Eyri, "Dilbilim ve Göstergebilim: Ferninand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak", **SAÜ Fen Edebiyat Dergisi**, 2.sayı, Sakarya, 2013, s. 128.

Solange'ın hem de Claire'in tavrı değişmeye başlar. Öncesinde Claire'in kendisini Hanım olarak kurduğu alanda, Solange da -bir an- kendisini- Claire konuşurken kauçuk eldivenleri seyretmesi, onları kimi zaman yelpaze gibi açmasıyla- bu kurgunun içine sokar. "Çık dışarı" repliği bu bağlamda hem kendisini kuran öznenin -Solange'a Claire olarak- bir uyarısı hem de öznenin kendisini tekrar inşa etmeye başladığı için bir sıçrama tahtası olarak okunabilir. Bu iki kelimedenden oluşan sözcük öbeği, sonrasında her iki öznenin de (Solange ve Claire) kendilerini tekrar kurma girişiminden anlaşılacağı üzere, her iki şekilde de oyun için tanımlanamayan bir araf, yarıktır. Özne(ler) kendi(leri)ni tekrar kurar(lar) ve bu inşa oyun boyunca devam eder. Öznenin mütemadi inşasıyla gösterenler zinciri sürekli bir dolaşım / değişimle hareket etmeye başlar. Çalışmanın bu noktada ilgilendiği öznelerin kendilerini kurması ile yersizleşmesi (*displacement*) arasında -az önce- yarık olarak nitelendirilen boşluktur. Öznenin yersizleşmesi ve alanın bir an hükümsüz kalmasıyla oluşan boşlukta, Féral'in tanımladığı biçimiyle teatrallik örgütlenir. Tiyatronun gösterge üzerine, temsil üzerine yani; zemini olmayan bir gerçeklik üzerine kurulu olduğunu söyler Josette Féral.¹¹² Dolayısıyla sabit olmayan 'özne'lerce çevrelenen tiyatro sabit anlamlar üret(e)mez. Çünkü değişken anlamlar içinde göstereni mütemadi değişen öznelerle devinir. Michael Polany'nin tanımlamasına başvurulursa, teatral olan her zaman bir örtük anlam içerir.¹¹³

Claire: Benden nefret ediyorsunuz, değil mi? beni uysallığınızla,
alçakgönüllülüğünüzle, kuzguncuklarınızla, kasımpatlarınızla
eziyorsunuz. ... Şunu iyi belleyin. Mario'yu bu vücut ve suratla
ayartamazsınız. ...

....

¹¹²Marvin Carlson, **Performans: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi, 2013, s. 89.

¹¹³J.Baillon'dan aktaran J. Féral, 2002, s. 96.

Claire: beni suçluyorsun. Daha ilk günden beri beni küçük düşürmeye çalışıyorsun, suratıma tükürecek anı bekliyorsun.

Solange: O kadar uzun boylu değil hanımcığım. Eğer beyefendi....

Claire: Ne durdun, söylesene! Beyefendinin benim yüzümden hapse girdiğini söyleyeceksin, değil mi?

Solange: Ağzımı açsam, sizi tehdit ettiğimi sanıyorsunuz...

Claire: Beyefendiyi polise yakalattırdım, onu ele verdim diye sana kul köle mi olayım? ...¹¹⁴

Polany'nin 'örtük anlam' olarak tanımladığı aslında öznenin yersizleşmesidir. Öyle ki özne kendi içinde de yersizleşir. Verilen ilk örnekte bu daha ziyade eldiven, yelpaze gibi -aksesuar kullanarak- fiziksel enstrümanlarla yapılmıştır. Üstteki örnekte ise, öznenin kendini yersizleştirme enstrümanı dil'dir. "Benden nefret ediyorsunuz, değil mi? Beni uysallığınızla, alçakgönüllülüğünüzle, kuzguncuklarınızla, kasımpatlarınızla eziyorsunuz. ... Şunu iyi belleyin. Mario'yu bu vücut ve suratla ayartamazsınız. ..." ifadesinde özne kendi içinde bölünür. Karşısındaki bağımlı-bilinç (Solange'a) karşı 'Hanım' nesnesinde yapılanan özne, aynı zamanda bu yapılanmanın verdiği iktidarı kullanarak Mario üstünden bağımlı-bilince karşı özerk-bilinç kurma çabasına girer. Fried'ın teatrallliği olumsuzlarken kullandığı 'ne o ne o, hem o hem o' tanımını, bu örnekte öznenin kendisini kurduğu ikili yapıda da görmek mümkündür. Claire, hem Hanım hem Solange'dır. Aynı ikilik Solange üstünden de kendini gösterir. "O kadar uzun boylu değil hanımcığım" repliğinde Solange hem bir hizmetçidir, hem de Claire'e meydan okuyan kardeşidir. Bu ikilik durumunu Féral, süreç içinde oyuncunun yarattığı 'öteki'ni ortaya çıkarması olarak açıklamıştır. Ortaya çıkan Polany'nin 'örtük anlam'ıdır. 'Öteki'; monolog, diyalog, jest, mimikle ortaya çıkarabileceği gibi kostüm ve dekor

¹¹⁴ ibid, s. 7-8-9.

elemanlarıyla da ortaya çıkar. Sahnedeki illüzyonu ortaya çıkaran tüm bu elemanların doğrudan ya da dolaylı olarak sahip olunan bir dünyasal bakışı açığa vurduğunu belirten Féral, temsil sanatı için bu durumun zaten başlı başına teatral olduğunu nitelemiştir.¹¹⁵ Féral'in saptaması yerindedir çünkü bir gösterenden diğerine geçiş, bir öncekinin illüzyonunu ifşa eder. Bu da, ortada bir yanılsama olduğunun kanıtıdır. Freud'un kariyeri boyunca özdeşleşmeye ve egonun biçimlendirilmesindeki asal role gitgide daha fazla yönelmesinden hareketle (Lacan'ın) kimliğin toplumsal analiz modeline atıfta bulunan Elin Diamond'ın analojisini ödünç alarak egonun geçişken ve değişken olarak okunmasının esasen teatral bir kurmaca olduğu da söylenebilir.¹¹⁶ Çalışmada, bu aşamada -hem bir ara sonuç çıkarmak hem bir değerlendirme yapmak adına- Lacan'ın Hegel'ci öz-bilinçten devralarak oluşturduğu 'arzu' kavramının teatral bir kurmaca olduğu iddia edilecektir. Bahsi geçen teatral kurmaca ise 'İmgesel Teatrallik' olarak nitelendirilecektir.

İmgesel teatrallikten Genet'nin **Balkon**, **Zenciler** ve **Paravanlar** oyunları için de söz etmek mümkündür. Buradaki temel mesele otoriteye, güce sahip olmaktır. Güç, tüm oyunlardaki Öteki'dir. Nihayetinde eksikliği hissedilen ve sahip olunmak istenen yegane mefhumdur. Balkon oyunu için Irma'nın müşterilerinin arzu nesneleri toplumdaki erk birimleri; general, yargıç, piskopos üstünden şekillenir. **Zenciler** ve **Paravanlar** oyunları içinse güçsüz kalmış zenciler ve Araplara hükmeden Batı toplumudur. Oyunlarda özne, kendisini bu arzu nesneleri doğrultusunda yapılandırır. Fakat arzunun hiçbir zaman karşılanamayacak olmasından kaynaklı yersizleşmesiyle oluşan yarıktan teatrallik oluşur. Çalışmada oluşan bu teatrallik şimdilik İmgesel olarak nitelenmiştir ancak ileriki bölümlerde teatrallik kavramı sabit tutulmakla bu birlikte oldukça verimli kavramın nitelendirmelerini değiştirilecektir.

¹¹⁵ J. Féral, 2002, s. 100.

¹¹⁶ M. Carlson, 2013, s. 83.

Özne, kendi ile yüzleşmesini öteki üstünden yaptığında ayrıcalıklı bir yerdedir, der Féral.¹¹⁷ Böylelikle özne ötekine egemen konumdadır, kendini kontrol eder. Fakat yine de öteki, özne üstünde egemenlik kurabilir.

Bir ağacın dallarından sarkan ve avının iştahını kabarttığı
her halinden belli olan yılanın nazarıyla karşılaşan beyaz
sincap o kadar çok korkar ki, yilandan uzaklaşmak yerine
yavaş yavaş ona doğru hareket eder ve sonunda kendini
yılanın açık ağzından içeri atar. sincabın kendini
koruma içgüdüğü açıkça yılanın iştahını doyurma yani
"yutma" nesnesi olmaya kendinden geçmiş şekilde
katılır. Sincap duygu açısından yılanla özdeşleşir ve
bunun üzerine kendiliğinden, yılanın boğazından inip
kaybolarak, onunla cismani özdeşlik kurar.¹¹⁸

Schopenhauer'den alınan Max Scheler'in idiyatik olarak nitelediği bu alegoriyi Féral, ötekinin özne üzerinde kurduğu egemenlik olarak tanımlamıştır. Freud gibi Scheler de, ötekiyle ilişkinin yok edici olduğunu iddia eder. İdiyatik özdeşleşme, kişinin karşısındakinin bilinçli varoluşu ve özyapısına bakmaksızın, tüm haklarına el koyup bunlardan yoksun bırakılmışçasına bir başka benliği kendi içine çekip gölgede bırakmasıdır.¹¹⁹ Özne, bir yanıyla mevcudiyetini tamamlamak için eksik olan öteki ile özdeşleşmek istemektedir, bir yanıyla da paradoksal olarak her bir özdeşleşme adımı öznedeki arzuya duyduğu açlığı körüklemektedir. Öteki (büyük), bir eksik'i olmadığı varsayılarak -eksik'i gizli tutularak- tüm arzusunun mekanı olarak kurulur; bu mekanı

¹¹⁷ Josette Féral, 1982, s. 176.

¹¹⁸ M. Carlson, 2013, s. 45.

¹¹⁹ Bu durum iç-algisal özdeşleşme olarak da adlandırılır. Başkalarının, özellikle de çocuğun özdeşleştiği bir ebeveynin bilinçdışıdaki karşılığı olan imago, mevcudiyet ile de ilişkilidir ve iç-algisal özdeşleşme sonucu oluşur. Kara Silverman, **Görünür Dünyanın Eşiği**, Çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 45.

devlet, tanrı, yasa, kısaca özne için simgesel düzenin bütünlüğünü temsil eden herhangi bir şey doldurabilir. **Hizmetçiler** oyununda Öteki, Hanım'dır. Ancak hizmetçiler, Hanım'ın kimliğine sahip olduklarında beyefendiyle birlikte olabilecekleri, iyi bir hayat yaşayabilecekleri dürtüsüne sahiptirler. Ne var ki, bu dürtüyü tatmin etmeye çalışırken yaşadıkları her bir tamamlama deneyimi eksik kalır. Oyunda, hizmetçilerin Hanım'ı öldürmek için birbirleri üstünden yaptıkları her bir provanın yarım kalışı, bir türlü tamamlanamayışı, özdeşlik kurmak istedikleri Hanım'a karşı dürtülerini kışkırtır. Onlara yeni bir 'arzu nesnesi'nin kapısını açar.

Solange: ...sizi öldürme işini ben üstüme almış olsaydım, yemin ederim işinizi çoktan görmüştüm.

Claire: Ama solange...

Solange: Çoktan! Ağzınızı açar bu zehirli ıhlamuru, bana içmeyeceğinizi söylemek pervasızlığını gösterdiğiniz bu ıhlamuru, size zorla yuttururdum. Ben diz çökeyim, ellerimi kavuşturarak, eteğinizi öperek size yalvarayım da siz ölmeyi reddedin ha!

Claire: İş sonuna kadar götürmek hiç de kolay değildi.

Solange: Öyle mi sanıyorsunuz? Ben hayatı size zindan etmesini bilirdim. Sonunda belki de vermezdim zehri ama, o zehir için sizi yalvartabilirdim. Her ne türlü olursa olsun, hayatı size zehir ederdim.¹²⁰

Solange'ın bu çabası işe yaramış, Claire'i kışkırtmıştır. Claire tekrar 'oyuna' döner. Aslına bakılacak olursa, her iki hizmetçi de kurdukları oyuna devam etmek durumundadırlar. Haricinde mevcudiyetleri tehlikeye girer. İmgesel düzen içindeki öznenin eksik dürtüsü hiç tatmin olmayacağı, hiç bitmeyeceği için farklı bir ihtimal

¹²⁰ J. Genet, 2000, s. 66-67.

mümkün değildir. Bu aşamada, öznenin yersizleşme süreci bir de seyirci ile kurduğu ilişki üstünden okunmaya çalışılacak ve her ikisinin götürdüğü ortak sonuçtan yola çıkılarak tamamlanışın -yani tekrar gerçek düzene geçmenin- ancak Lacan'ın iddia ettiği ölüm deneyimiyle mümkün olduğu sonucuna varılacaktır.

Sahne üzerinde yapılan ve yersizleşen özne, kuşkusuz ki seyirciyi de eş zamanlı bir yapılanma ve yersizleşme algısına sürükler. Seyirci bu noktada tamamen aldatılmıştır ve çelişki içindedir der Féral.¹²¹ Buradaki çelişki, sahnedeki ötekine inanmaktan kaynaklanır. Schechner bu çelişkiyi, seyircinin öznenin yersizleşen yanı ile mücadelesi olarak tanımlamıştır.¹²² Seyirci, sahnede kendini kuran özneye bakar, onu seyrederek, onunla özdeşleşir. Kendisini öznenin kurduğu imgesel alanın içine dahil eder. Bu alan muhakkak ki öteki'nin arzusundan kaynaklanmış bir alandır. Yani seyirci 'ötekinin arzusu'nda kendisini kurmuş olur. Öznenin yersizleşmesiyle 'öteki'nin arzusu'ndan ayrılan seyirci, kendisini kimsesiz bir boşlukta bulur. Seyircinin gözü önünde sürekli oluşacak bu boşluk, araf, hükümsüzlük hali seyirciyi teatralliğin oluşturduğu alana doğru çeker. Schechner'in ifadesiyle öznenin olmayanı, -değili- ile mücadele eden seyirci bu sefer başka bir ötekinin eline düşer.¹²³ Sahnede mütemadiyen yersizleşen özne, seyirciyi de peşinden sürükler.

Claire: Bırak gideyim.

Solange: Kımıldamayın! Kız kardeşimi kurtarmak, kendimi de aynı anda öldürebilmek için hanımefendi, belki bana en kısa yolu gösterebilir, beni yüreklendirebilirsiniz.

Claire: Ne yapmak istiyorsun? Bunlarla nereye varacağız?

Solange: Lütfen Claire, cevap ver bana

¹²¹ J. Féral, 2002, s. 104.

¹²² ibid, s. 100.

¹²³ Schechner'den aktaran ibid, s. 100.

Claire: Solange, burada keselim. Artık dayanamıyorum, bırak beni.

Solange: Devam edeceğim, tek başıma, tek başıma devam edeceğim, canım! Kımıldamayın! Avucunuzun içindeyken hanımefendinin kaçması imkansızdı. (Claire'in üzerine yürüyerek) Ve bu defa da böylesine ödlek bir kızın hesabını görmek istiyorum.¹²⁴

Öznenin sürekli yersizleşmesi, aynı zamanda seyirciye hizmetçilerin içinden çıkamadıkları sarmalı, oluşan İmgesel teatrallığı ifşa eder. Sarmal, yeniden başlanan her bir oyunda alanı daraltarak bir daha oluşur. Bu iki hizmetçinin mevcudiyetlerini sürdürmeleri için sürekli bir ötekiyle var olmaları, oyun içinde oyun kurmaya devam etmeleri gerekmektedir. Böylelikle öncekine nazaran daralan bir alanda başka bir oyun oluşur. Bu durum kendi içinde sürekli tekrarlar. Oluşan yeni oyun -sarmal- ile bir önceki arasında ortaya çıkan İmgesel teatrallık, oynayacak alan kalmayıncaya kadar oluşmaya devam eder. Geline son noktada ise, oluşan İmgesel teatrallıkların sonucu ölümcül bir teatrallık ile sarmal kapanır yani oyun biter. Claire ve Solange'ın artık bir kez daha oyun oynayacak, oyunu yineleyecek yeri kalmamıştır.

Claire: (hanımın sesiyle sızlanır) Pencereyi kapatın, perdeleri de çekin.

Tamam.

Solange: Geç oldu. Herkes yattı. Artık keselim.

Claire: (eliyle susmasını işaret eder) İhlamurumu verin Claire!

Solange: Fakat...

Claire: İhlamurumu verin dedim. Tekrar et, hanımefendi ihlamurunu içecek.

Solange: Hanımefendi ihlamurunu içecek

¹²⁴ J. Genet, 2000, s. 72.

...

Solange: ama hanımefendi soğudu ıhlamurunuz.

Claire: Olsun, öyle içirim. Ver! (Solange tepsiyi getirir.) Ooo, hem de en pahalı, en gözde fincan. (Claire fincanı alır, içer)¹²⁵

Her yeni oyunla, giderek daralan alan, nihayetinde Claire'in ölümü, Solange'ın da, -Claire'in bir yansıması olduğu için- metaforik ölümüyle sonuçlanır. Lacan'ın dediği gibi ölüm deneyimiyle birlikte tekrar gerçek düzene geçilmiş böylelikle bütünlük sağlanmıştır.¹²⁶ Yok olarak tamamlanmaya giden bu yolda hizmetçilerin rol oynama dürtüleri mütemadi olarak özdeşlik kurmaya çalıştıkları öteki'yle bir türlü tamamlayamadıkları eksikleriyle yeniden yinelenir. Her defasında tekrar eden bu durumun psikolojik motivasyonu, öznenin imgesel düzen içinde kalmasından ileri gelir. Çalışmada, hizmetçilerin mevcut durumdan çıkamama hali, bu bölümde açıklanmaya çalışılan sebeplerden dolayı, İmgesel Teatrallik olarak nitelenmektedir.

2.3. Törenselleştirme: Zenciler

Çalışmanın bu bölümünde törenselleştirme olanı teatral olanla okuma niyeti, temel olarak Genet'nin görünenin ardında duran yanıltıcılığa dayandırılmakta, görünen ile yanıltan (fark-edilemeyen) arasındaki müphemlikte oluşan hakikatin, törenselleştirme olanda kendini açık ettiğini iddia edilmektedir. Temelde teatral olanın; gerçek-illüzyon, hakikat-imge, görünen-görünmeyen salınımlarında oluştuğuna dayanarak, törenselleştirme olanla teatral olan arasında bir benzerlik kurulabilir. Bu bağlamda, teatral olanın bir yanı sıra müphem olanın yuvasında doğduğu düşüncesi, teatrallik törenselleştirme olan içinde arayabilmeyi sağlar. Bu bölümde bir yandan teatral olan aranırken, bir yandan da öznenin yersizleştiği an'ları bulmak hedeflenmektedir. Nihayetinde, **Zenciler** oyununda

¹²⁵ J. Genet, 2000, s. 76-78-79.

¹²⁶ M. İzmir, 2013, s. 198.

teatrallığın törensel olandan teşekkülü, öznenin yer değiştirme arzusuna bağlanarak, teatrallığın törensel biçimde oluştuğu iddia edilecektir.

Bir akşam bir oyuncu benden zencilerin oynayacağı bir oyun yazmamı istedi. İyi ya, bir zenci nedir diye düşündüm. Her şeyden önce rengi nasıldır?¹²⁷

Genet, oyunu yazma yolculuğunun başlangıcını bu sözlerle ifade etmiştir. Zencinin rengindeki belirsizlik, Genet'nin Giacometti'nin heykelleri üstüne fikirlerini anımsatması açısından ilginçtir. Genet'nin Giacometti'nin heykellerinden çok etkilendiğini belirten Mara De Gennaro, heykellerin esasının, görünen doğanın ardındaki yanıltıcı (illüzyonist) gücü ortaya çıkarmasından ileri geldiğini söylemiştir.¹²⁸ Görünen-illüzyon, gerçek-illüzyon, hakikat-imge ikilileri arasındaki sarkaçsal salınım ile de ifade edilebilir bu durum. Fried'in teatrallığı tanımlamaya çalışırken; 'ne o ne o, hem o hem o' ifadesindeki her iki yana yaslanmışlık Genet'nin ifadelerinde de fark edilir. Görünen illüzyonu, illüzyon görüneni imlerken, sarkaç iki karşıtlık arasında sürekli salınır. Nihayetinde birbiri içine girerler ve görüneni bir süre sonra görünmez, emin olunamaz kılarlar. Her gece zencilerin öldürdüğü beyaz kadının hikayesi zencilerin ağzından -bu belirsizlikte- seyirciye aktarılır. Nasıl gerçekleştiği bir süre sonra belirsizleşen aktarım, mimetik gösteri ile eyleme dönüşür. Başkasının anlatısını taklitle oluşan oyun-içinde-oyun Neal Oxander tarafından bir taklit-gösteri (*mime-show*) olarak nitelendirilmiştir. Taklit-gösteri, taklidin taklidi olma özelliğiyle yani, mevcut olan unsurlarıyla -ya da mevcut olduğu varsayılanın denmeli- törensel olana yaklaşır.¹²⁹ Çalışmada, bu unsurlar yeniden keşfedilip teatral olanın bulunup çıkarılması umut

¹²⁷ Jean Genet, **Zenciler**, Çev. Nami Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 11.

¹²⁸ ibid, s. 13.

¹²⁹ Neal Oxander, "Can Genet Be Saved? Remarks on The Blacks", **Contemporary Literature**, Vol. 16, No. 4, 1975, s. 424-425.

edilmektedir ama önce Oxander'ın belirlemesiyle taklit-gösterinin işlevinden bahsetmek yerinde olacaktır.

Taklit-gösteri, hem oyunun anlattığı gerçekliği hem de illüzyonu taşır der Oxander.¹³⁰ Yani, gerçekmiş gibiyken aslında illüzyon, illüzyonmuş gibiyken aslında gerçektir. İç içe geçmiş bu sarkaç yapı, ne o'dur, ne o'dur ya da hem o'dur, hem o'dur. Sahnede olan eylem ne tamamıyla 'gerçek' ne de tamamıyla 'hayali'dir. **Ne Köy Olur Ne Kasaba**'nın anlatısı ve **Yuf**'un eylemiyle sahnede temsil edilen beyaz kadının cinayeti böyle bir müphemlik içerir. Temsilin kurgulanmış gerçeklikten oluştuğu oyunda, her gece öldürülen bir beyaz kadın vardır fakat nasıl öldürüldüğü pek çok kez değişmektedir. Beyaz kadını temsil eden de her gece değişmektedir. Dolayısıyla temsil edilen beyaz kadın özelinde, özne yersizleşerek teatrallığı besler. Teatrallığın temsil ile açığa çıktığını söyleyen Roland Tronstad, temsilin hem kendisini hem de kendisinden başka bir şeyi işaret ettiğini belirtir.¹³¹ Yani temsil edilen-temsil edilemeyen, gerçeklik-kurgusal olan ya da gerçeklik-hayali arasındaki salınımında müphem, bilinmez olan dolayısıyla teatral olan yeşermeye başlar. Temsil edilen-temsil edilemeyen, gerçek olan-kurgusal olan, gerçek-imgesel ikiliklerinin arasında ince bir tülbent, bir gölge var gibidir. Bu gölgenin içinden çıkan teatrallık nihai hakikati sürekli erteler. Sürekli ertelenen nihai hakikat ise tekrar yeşermek ümidiyle yerini törensel olana devreder. Görünen doğanın ardındaki yanıltıcı gücü ortaya çıkarmanın peşinde olan Genet tiyatrosu, seyirciye gösterilen temsil-gösterisinin ardındakini işaret eder. Öznenin yersizleşmesiyle giderek beyazlara benzeyen zenciler, kendi ırklarını yok ederler. Kendilerine benzemeyene yaşam alanı tanımayan beyaz kimlik ile kendi siyahlığı içinde yer değiştiren zenciler, içlerinden hain olarak gördükleri birini öldürürler her gece. Sahnede temsil gösterisinin ardına saklanan bu hakikat, törensel olanın temsiliyle, yani

¹³⁰ Richard C. Webb, "Ritual, Theatre and Jean Genet's The Black's", **Theatre Journal**: Dec 1, 1979: 31, s. 446.

¹³¹ R. Tronstad, 2002, s 222.

teatral olanla ortaya çıkar. Buradan hareketle **Zenciler** oyununda törensel olanın teatral olduğu iddia edilebilir. Çalışmanın bu bölümünde törensel olanın neden teatral olduğu -oyundaki törenselliği uğraklara ayırarak- tespit edilmeye çalışılacaktır.

Eleştirmen R. A. Zimbardo, Genet oyunlarını Jean-Paul Sartre'dan ödünç aldığı bir ifadeyle birer 'kara-tören' (*black mass*) olarak nitelemiştir. Zimbardo, oyunundaki 'kara tören'in oluşumunun üç uğrakta: yüceliş, kutsama ve katılma tamamlandığını söyler.¹³² Oyunun başlamasıyla zenciler, Mozart'ın melodileri eşliğinde tek sıra halinde sahnede dans etmeye başlarlar. Mozart'ın müziğini, beyazların müziği olarak nitelendiren Webb, zencilerin Mozart eşliğinde dans etmelerini beyaz güç tarafından köleleştirilmelerinin bir göstereni olarak okur.¹³³ Bir yandan yüksek bir platformun üstünde onları izleyen mahkeme heyeti vardır. Mahkeme heyeti, beyaz maskeler takmış zencilerdir. Zencilerin giderek beyazlaşacağını oyunun daha başından açık eden, 'kara tören'in ilk uğrağı yüceltişi simgeleyen bu beyaz maskeler, beyazları temsil ederken aynı zamanda sahnede konuşanı da temsil ederler. Maskeyi takan her bir zenci, hem maskenin ötesindeki temsil ettiği -beyaz kimlik- ile varlık gösterir hem de öncül kimliği -zenci kimlik- ile bir beyazın temsilinin içine girer. Oyun çerçevesi içinde performansçının durumunu tanımladığı, hem kendisi olma hem de olamama hali maskeyle okunur kılınmıştır. Özne, yanılsamadan kaynaklı kendisi değildir öte yandan, gerçeklikten kaynaklı kendisi olmayan biri de değildir. Maskenin ardındaki özne, sürekli yersizleşir. Maskeyle kendisi olma-olamama hali arasındaki müphemlikte hayat bulan teatrallık, öznenin yersizleşmesiyle oluşmuştur.

Maskenin siyahlarla mahkeme heyetinin arasına girmesiyle başlayan yüceltiş, Yuf'un -o anki oyun için- öldürülen kadını canlandırmasıyla devam eder. Sarı

¹³² R. A. Zimbardo'dan aktaran R. Webb, 1979, s. 421.

¹³³ ibid, s. 422.

perukasını ve maskesini takan Yuf, katafalka çıkar ve diğer zenciler tarafından teker teker selamlanır.

Kar: Ben de sizi selamlıyorum. Fakat sizin o kara pamuktan
çoraplarınızın altından neler sızıyor öyle? Tanrım doğru mu bu? Tuzağa
düşmüş bir beyazın maskesinin arkasında bir zavallı zencinin korkudan
tir tir titrediği doğru mu?¹³⁴

Yücelen imge ile özne arasına yerleşen müphemlik, Féral'in tanımlamasıyla bir yanıyla yeni bir özneyi kurmaktayken, diğer yandan eş zamanlı özne olmayanı da kurmaktadır. **Yuf'u** sırayla selamlayan zenciler, **Ne Köy Olur Ne Kasaba'nın** öldürme eylemini anlatmaya devam etmesiyle bu kez teker teker öldürülen beyaz kadını canlandırmaya başlarlar. Görünen ile görünmeyen arasında oluşan bu ikilik 'yüceltilen' ile -yüceltilene zıt bir terim oluşturarak- 'baskılanan' arasında okunabilir. Özne, kendine 'yüceltilen' ile 'baskılanan' arasında bir yer aramaktadır çünkü ne birinde ne ötekinde sabit kalabilir. Çalışmanın bu aşamasında bu sabitsizlik ediminin, -Lacan'a dayanan bir okumayla- öz-bilince erişmek isteyen bağımlı bilincin arzusundan kaynaklandığı söylenebilir. Nihayetinde kadın öldürülmüş de olsa beyazdır ve arzu **Zenciler** oyununda her daim 'beyaz olma' eğilimindedir. Gran'ın tanımıyla iki ayrı dünya arasından -günlük dünya ve kurgulanmış dünya- zuhur eden teatrallik 'yüceltilmiş' ile 'baskılanmış' özneler arasında ortaya çıkar. Törenselleşenin yüceltiş kısmında oluşan bu teatrallik olgusunun, artarak zencilerin öfke ayinine dönüştüğünü belirten Webb, oyundaki yüceltişi, tanrının beyaz ruhuna yapılan zikir olarak adlandırmaktadır.¹³⁵

'Yüceltiş'ten sonra gelen 'Kutsanma' uğrağı hem oyunun hem de törenin doruk noktasıdır. Törenselleşeni oluşturan ritmin, tekrarın, coşkunun en üst düzeye çıktığı 'kutsanma' uğrağında özne, -hep beyaz kalarak- sürekli yer değiştirir. Altmış santim bir

¹³⁴ J. Genet, 2014, s. 50-51.

¹³⁵ R. Webb, 1979, s. 426.

oyuncak bebekle canlandırılan Vali, Uşak, Yargıç, Kraliçe, Webb tarafından 'kendini dünyada canlandıran beyaz-tanrı' olarak simgeselleştirilir. 'Yüceltişle' birlikte başlayan ilk-tören (zencilerin Mozart müziğiyle dans etmesi), 'kutsanma'da bir çeşit taklit gösterisine dönüşmüştür. 'Kutsanma' uğrağında fraktal bir yapı gözeterek oluşan oyun, maskenin eteklerinin altından çıkardığı bir bebek kuklasıyla -oyun-içinde-oyun olgusunu- Max Black'in Evreinov'dan dönüştürdüğü çerçeve / odak metaforunu anımsatır.¹³⁶ Evreinov, teatralliği günlük hayatı farklı göme arzusu üstünden okumuştur. Fas'ta sokakların kesiştiği bir yerde otururken, mahalle sakinlerinin günlük hareketlerini, -onların günlük performanslarını- gözlemler. Belli bir süre sonra gördükleri, artık gerçeklik ya da yaşamın bir bölümü değildir.¹³⁷ Evreinov'un gözlemi, bakışı tarafından çerçevelenen, renkli ışıklar altında, bir yönetmenin elinden çıkmış gibidir. Evreinov'un günlük hayatı farklı bir gözle görerek teatralleştirme içgüdüsünü Black, çerçeve / odak metaforuyla zenginleştirmiştir. Evreinov'un çerçevesi, hayali gerçeğin olduğu yerdir ve bakışı yani odak, kurduğu hayali çerçeve olmadan var olamaz.¹³⁸ Bu bağlamda, Féral'in ötekinin bakışı olmadan teatral olandan bahsedilemeyeceği düşüncesi ile Evreinov'u yan yana getirerek, çerçevesiz bir odağın mümkün olamayacağı sonucunu ulaşılabılır. Günlük yaşamı askıya alarak karnavalesk bir dünyada oluşan törenin, kendi içinde oluşan diğer törensel yapılarla çoğalması, yeni oluşan törensel yapıya karşı bir çerçeve oluşturmasını sağlar. Yeni oluşan törensel yapı ise bir öncekinin odağında yer alır. Kutsanmada, oyununun doruk noktasında yer alan maskenin altından oyuncak bebek kuklasının çıkması kendini merkezleştirerek odağa almıştır. Dolayısıyla tören-içinde-tören ve oyun-içinde-oyun yapısının iç içe geçmesinden kaynaklı bir teatrallık oluşmuştur.

¹³⁶ Evreinov'dan aktaran R. Tronstad, 2002, s. 218.

¹³⁷ ibid, s. 219.

¹³⁸ ibid, s. 220.

Zencilerin beyazlara olan nefretinin artmasıyla hızlanan ritmin, kutsanmada doruk noktasına çıkması ile, yüceltişte hissedilen tanrının ruhu, artık yeryüzünde cisimleşmiştir. Zencilerin nefretinin sonucu yeryüzünde temsil edilir hale gelen beyaz-tanrı giderek zencilerin ruhlarını ele geçirmeye başlar.

Saadet: Dahomey! Dahomey! Bana yardım edin zenciler... Beyaz güneşliklerinizle Tombutuku'lu beyler giriniz, ... altın ve çamur kaplı bütün kabileler, benim vücudumdan çıkınız. ... Orada mısınız? Benim emrim olmadan sahneden ayrılmayınız. Seyirciler size baksınlar. Derin bir uyuşukluk, sizden çıkan hani neredeyse elle tutulacak gibi bir uyuşukluk onlara da yayılıyor ve seyircileri hipnoza daldırıyor. Biraz sonra onların arasına ineceğiz ama önce...

Ne Köy Olur Ne Kasaba: Bayan...

Saadet: ...ama önce ben size zencilerin en alçağını muhteşem bir törenle tanıtacağım. (Ne Köy Olur Ne Kasaba'ya) Haydi!¹³⁹

Özne adım adım yersizleşir ve zenciler, tören içinde oluşan tören ile temsil ettikleri maskelere dönüşmeye başlarlar ve törensel olanın ulaştığı nihai uğrak, 'katılma'da son bulur. Bir yanda nefret edilen ve öldürülen bir beyaz kadın diğer yanda ise beyaz kadından nefret eden zenciler vardır. 'Katılma' ile birlikte seyirci -ki burada Genet beyaz olmalarını istemiştir- ile etkileşime geçen siyahlar, bir çeşit iletişim üretirler. Üretilen bu iletişimin Aristotelyen bir katharsis ile arınmaya sebep olmayacağını, aksine seyirciyi kamçılacağını iddia eder Webb.¹⁴⁰ Çalışmada, Webb'in bu iddiasının oyunun devamında nasıl temellendiğine bakılacak ve törensel olana dair bir teatrallik okuması yapılmaya çalışılacaktır ancak öncesinde 'katılma' nihai uğrağında oluşan teatrallik incelenecektir.

¹³⁹ J.Genet, 2014, s. 61-62.

¹⁴⁰ R. Webb, 1979, s. 446.

Öznenin birleştirici bir mutabakata erişebilmek amacıyla bir arzu alanı içinde yersizleştğini söyler Féral.¹⁴¹ Çalışmada, özne için dürtüsel olan birleştirici mutabakatın, arzunun eksik kaldığı İmgesel dönemin bir tezahürü olduğu önceki bölümde açıklanmıştı. Kuşkusuz bu arzu beyazların sahip olduğu; erk, güç arzusudur. Çalışmanın bu kısmında, katılmayla bir an için erişilen bu 'birleştirici mutabakat'ın nasıl bir teatrallığı örgütlediği belirlenmeye çalışılacaktır. 'Ben bir ötekidir' der Lacan. Ben'in öteki olma hali, ben olmamasından kaynaklandığı gibi aynı zamanda öteki de olmamasından kaynaklanır. Yani 'aynılık' ile 'farklılık' daimi bir devinim içindedir. Her ikisi arasında devinen uç, bir an 'ben'e bir an 'öteki'ne çarpar. Böylelikle arada duran hakikat flulaşmaya başlar. Katılma uğrağı böyle bir flulaşmayı ortaya çıkarır.

Saadet: Beyaz mı? Hayır siyah. Siyah mı, beyaz mı? Yoksa mavi miydi?

Kırmızı mı? Yeşil mi? Bütün bu renkler beni bitirdi artık.¹⁴²

'Aynılık' ile 'farklılığın' iç içe geçmesi, hakikatle illüzyonun iç içe geçmesi demektir. Böylelikle anlam ile anlamın yersizleşmesi arasında daimi bir hareket oluşur. Bu hareketin içinden de yapıyı berraklaştıran bir oluşum doğar. Aynılığın kalbinden çıkan ötekilik, anlam ile anlamın yersizleştiği anda ortaya çıkmıştır. Teatrallığı, aynı olanın kalbinde oluşan öteki olarak tanımlayan Féral'den hareketle, katılma uğrağında böyle bir teatrallığın oluştuğu iddia edilebilir. Zenciler oyununda Féral'in tanımlamasıyla teatrallığın oluşup oluşmadığına bakılırsa:

Kellerkeli: ...Oldu mu? Bitti mi? Maskelerinizi hemen çıkarmayın.

Aziz-Nazarlık-Şehri: Daha tam bitmedi. Elinden geldiğince kendini savunmaya çalışıyor ama nasıl olsa yok edilecek.

...

¹⁴¹ J. Féral, 2003, s. 171.

¹⁴² J. Genet, 2014, s. 64.

Kellerkeli: Düşünün bir kere: Burada söz konusu olan bir zenciye yargılamak, büyük ihtimalle mahkum etmek ve hatta idam etmek. Çok önemli şeyler bunlar.

Oyunun bu aşamasında ortaya çıkan 'hakikat', 'oyunun' dışında -sahne dışında da denebilir- zencilerden birinin sahnedeki mahkemenin aksine 'gerçek' bir mahkemede yargılanıyor ve belki de öldürülecek oluşudur. Seyircinin Aristotelyen bir katharsise dahil olmadığı törenin katılma evresinde oyun yeniden başlamıştır ve yeniden kendini kurmaktadır. Törenselle olanın nihai uğrağında -katılmada- yer alan teatrallik, kendini yeniden kuran oyunda aynılığın, içinden çıkan öteki'yle oluşur.

Oyun, aynı içinden çıkan öteki, maskenin temsiliyle temsil edenin birbiri içine geçmesi, dolayısıyla sabitlenemeyen öznenin sürekli yersizleşmesiyle devam etmektedir. 'Hakikat'ın ortaya çıkmasıyla birlikte oyunda nihai bir yüzleşme meydana gelir. Genet, zencilerin güce sahip olduklarında hiç çekinmeden gaddar olabileceklerini söylemiştir çünkü ayakta kalmak için başka şansları yoktur.¹⁴³ Katafalkta yatan beyaz kadının (**Yuf**) katili hala bulunamamıştır. Zenciler ile mahkeme heyeti arasında geçen tartışma bir havai fişekle kesilir. İllüzyonla saklanın ardındaki 'hakikat' bir kez daha açığa çıkar. Sahne dışında yargılanan zenci idam edilmiştir. 'Oyun dışında'ki hakikatin ifşa oluşu oyunun 'asıl' odağıdır. Oyunun asıl odağının saklanmasıyla, Genet'nin amaçladığı yanılsamalar düzeni oluşturulur. Zencilerin görünen doğasının ardındaki yanılsama, giderek beyazlaşıp kendilerini yok eden bir yapının dışavurumu olarak ortaya çıkar. Bu dışavurum, öznenin daimi olarak yersizleşen arzusunun peşinde koşmasından kaynaklanır. Zenciler için arzu, hayatta kalmalarını sağlayacak olan güçtür. Ne var ki, güce sahip olma istenci, -Max Scheler'in idiopatik alegorisinde olduğu gibi- güç tarafından yok edilmeleriyle son bulur.

¹⁴³ De Gennaro, 2003, s. 205.

İç içe geçen üç 'oyun' olarak okunabilecek **Zenciler** oyunu; oyunun kendisi, oyunun kendisinin içinde kurulan mahkeme ve oyunun kendisinin dışında kurulan (ama oyun içinde açığa çıkan) mahkeme ile, her biri diğerini tekrarlayan törensel yapılara benzetilebilir. Tören kavramının 'oyun'dan türediğini söyleyen Metin And'a referansla,¹⁴⁴ zencilerin her bir oyunun kendini tekrarlayan törenlerden oluştuğu ileri sürülebilir. Törensel teatrallığın, bir yanıyla birbiri içine geçen oyunlardan ileri geldiği, diğer yanıyla da tören olgusunun içinde yer alan yüceltme, kutsama ve katılma uğraklarıyla şekillendiği iddia edilmiştir. Çalışmada her bir oyunun, kurulurken ve aynı anda bozulurken; gerçek-illüzyon, hakikat-imge, görünen-görünmeyen arasında açığa çıkan müphemlikle törensel olanın kurulması anında beliren 'ne o ne o, hem o hem o' durumu eş görülmüş ve buradan hareketle ortaya çıkan teatrallığın törensel olduğu iddia edilmiştir.

¹⁴⁴ Metin And, **Oyun ve Büğü**, İstanbul: YKY, 2016, s. 37.

III.BÖLÜM: ALANIN KURDUĞU TEATRALLİK

Öznenin konumunu belirleyen, -önceki bölümde tahlil edilmeye çalışıldığı gibi- arzunun yersizleşmesidir. Arzunun yersizleşmesi, McGilivray'ın vurguladığı alanın merkezsizleştirilmiş olması (*decentered of space*) eşliğinde açığa çıkar. Bu minvalde teatrallik kendisine, Donald Winnicott'un ifadesiyle 'dönüşen uzam' la birlikte 'öteki' olana 'sanal bir alan' açar.¹⁴⁵ Açılan bu yeni sanal alan, imgenin inşasından dolayısıyla, özne alanın merkezini değiştirmesinden meydana gelir.

Tezin bu bölümü için amaçlanan, arzunun konumunun nasıl değiştiğini bu kez alanın merkezsizleştirilmiş olması (*decentered of space*) üstünden okumaya çalışmak olacaktır. Bu bağlamda alanın merkezsizleştirilmesine, yirminci yüzyılda oluşan tiyatrodaki postmodern düşünce genelinde ve Baudrillard'ın -anlamın yitimini ilan edişiyile- oluşturduğu simülasyon, simülakr ve ultra-gerçeklik kavramları özelinde mercek tutulacak, bunun nasıl bir teatrallik inşa ettiği, oyun kişilerinin 'teatral motivasyonlarının' nasıl bir teatrallik doğurduğu saptanmaya çalışılacaktır.

3.1. Bedenin Merkezi

Bedenin merkezinin değiştiği yeni dünya düzenini Maurice Merleau-Ponty, nesnelerin kendi kendileriyle mutlak bir özdeşlik içinde bulunamayacağı bir dünya olarak okur.¹⁴⁶ Postmodern olarak nitelenen bu yeni düzende, biçim ile içerik iç içe geçip belirsizleşmiş dolayısıyla özdeşlik alanıyla değişim alanını kesin çizgilerle birbirinden ayırmak imkansızlaşmıştır. Nihayetinde, oluşan bu yeni düzende algı istikrarsızlaşır. Çalışmada, Ponty'nin beden üzerine, algıdan hareketle yaptığı tespiti genişletmeden önce, postmodern dünyanın önerdiği toplum modelinden bahsetmek

¹⁴⁵ J. Féral, 2002, s. 98.

¹⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, **Algınana Dünya**, Çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis yayınları, 2014, s. 21.

istenmektedir. Zira, dönemi kavramanın bedenini merkezsizleşme sürecini analiz açısından önem taşıdığı düşünülür.

Postmodern dünyada, Karacabey'in belirttiği gibi, artık hakikat ile batıl, öz ile görünüş, rasyonel ile irrasyonel arasındaki ayrımın ortadan kalktığı yeni bir düzen hakimdir. Nietzsche ile Heidegger'in kurduğu 'ayrım felsefesi' bu yeni düzeni şöyle açıklar:

Ayrım felsefesi tüm metafizik hakikatleri ve metafizik mantık sistemlerini parçalamayı ve çözmeyi hedefler fakat aynı zamanda eskisinin yerine geçebilecek yeni bir hakikat ya da aklın imkanını da reddeder, yirminci yüzyılın insanlığı için çelişen ve çarpışan bir yorumlar dünyasından çıkış yoktur.¹⁴⁷

'Ayrım felsefesi'nden yola çıkarak, dünyanın artık yorumdan ibaret olduğunu ilan etmek mümkündür. Kesinliğin, mutlaklığın kırıldığı bu yeni düzen, özne ile nesne arasındaki ikili karşıtlığı ortadan kaldırmıştır çünkü. Karşıtlıklar üzerinden düşünmeye alışan zihnin, özne ile nesne arasında kesin bir ayrım gözetemez dolayısıyla belirli bir anlam da üretemez.

Anlamın anlamının gücü, gösterilen anlama hiçbir mühlet, hiçbir duraksama tanımayan belli bir arı ve sonsuz müphemliktir. daima tekrar anlamlandırılır ve farklılaşır.¹⁴⁸

Anlam, çoğullaşmış ve istikrarsızlaşmıştır. Böyle bir düzende özne de kendisini tekil olarak tanımlayamaz. Çoğullaşan anlam, öznenin konumunu dolayısıyla bedenini de etkiler. Anlamın muğlaklığıyla batın ile zahir arasında salınan özneyle birlikte, beden de kendisini mutlak bir uzamda konumlandırılamaz. Öznenin yer değiştirmesine paralel

¹⁴⁷ Steven Best - D. Kellner'den aktaran Karacabey, 2006, s. 110.

¹⁴⁸ Edibe Sözen'den aktaran Karacabey, 2006, s. 111.

olarak defasında beden de her defasında değişir. Anlamın istikrarsızlaştığı ve sũrekli uzam değiştirdiği bu yeni evreni Jean Baudrillard, 'simũlasyon kuramı' ũstũnden açıklar. Çalışmada, Baudrillard'ın teorisini, simũlasyon kuramını açıklamaya girişmeden ũnce Baudrillard'ın bu kuramı hangi dũřũnce ekseninde şekillendirdiğini anlamak tercih edilmektedir. Bağlamın oluşması için bu ũncũl bilgi elzem gũrũlũr.

Baudrillard'ın simũlasyon teorisi, Batı rasyonalizmine yũneltilmiř bir eleştirinin ũrũnũdũr. Eleştirisi, Batı'nın -kendisine hiyerarşık bir ũstũnlũk sağlamak için- 'ilkel' diye nitelendirdiği 'ilksel' toplulukların, kelimenin olumsuz anlamıyla 'ilkel' olmadıkları dũřũncesinde temellenir. Baudrillard, -Batı'nın "toplum" diye tanımladığı- bu "toplulukların", Batı'yı hũmanist ideallere eriştirecek olan modern dũnem treni için birer yakacak olduklarını ileri sũrer. İlksel olmaları bahanesiyle -'ilkel' gũsterilerek- medeniyetten yoksun, yoksul ve ahlaksız ilan edilmişlerdir. Baudrillard'a gũre bu apaçık bir yalandır ũnkũ Batı, mevcut sistemi ve yaşamı yeniden ũretmek istemektedir. Gerçek ve gerçekliğin egemen olduğu dũnyada, burjuva/kũylũ, kapitalist/emekçi gibi sınıfsal yapılanmaların, insanlara sunulmaya çalışılan birer illũzyon olduğunu sũyler.¹⁴⁹

Modern toplumlar burjuvalaşma ve sanayi devriminin getirisi ũretim ve 'ağdaşlaşma' basamağından sonra hızlı bir tũketim basamağına atlamışlardır. ũretilimin artmasıyla tũketimin de artacağı ũngũrũlmũřtũr muhakkak ama beklenenin ũzerindeki ařırđ tũketim -yani kapitalizm- hızlı bir neo-liberalizmi beraberinde getirmiştir. Sıkışan sistemde yeni bir arayış peşinde koşulsa da, artık sistemin dışında bir yaşam sũrdũrmek olanaklı değildir. Denebilir ki Batı uygarlığı, simgesel -yani içerik, ideolojik, politik, felsefi, kũltũrel dũzeyde bir model olma ũzellięini- anlamını yitirmiştir. Maddi anlamda sahip olduklarını da yitirmemek için bu bitmişliği yadsımaya, gizlemeye gayret etmektedir. İşte simũlasyon evreni denen şey, bu bitmişliğin yadsınmaya, gizlenmeye

¹⁴⁹ O. Adanır, 2016, s. 14.

çalışıldığı evrendir.¹⁵⁰ Batı atalet içine girmiştir, der Baudrillard ve bu ataletini ancak ve ancak tam zıddı ile, "hız" ile saklayabilir. Artık gerçekte ikame edilecek olan, Nietzsche'nin bahsettiği görünümünden oluşan yaşamsal, nesnel, içkin bir dünya illüzyonudur.¹⁵¹ Baudrillard, Nietzsche'nin 'dünya illüzyonu' tanımlamasını, patafizik bir yorumla açıklar. Baudrillard'ın iddiası, gerçekliğini yitirmiş bir evren hakkında gerçek kavramlara dayanan gerçek bir kuram üretilmediğidir. Bu yüzden içinde yaşanmakta olduğunu söylediği simülasyon evreni konusunda ancak 'patafizik' yorumlar üretilbileceğini iddia eder. Baudrillard sunduğu her bir kavramı belirlediği ve anlamlandırması çok da kolay olmayan yeni bir kavramla açıklamaktadır. Dolayısıyla bu aşamada 'patafizik' kavramını görünür kılmaya çalışmak tezde bir anlam bütünlüğü oluşturmak adına yararlı olacaktır.

Yalın bir deyişle patafizik, gerçek ve düşsele aynı
değeri atfederek düşsel çözümler üretme yöntemidir.
Düşsel çözümler üreten biri gerçek ile düşsel olan
arasındaki farkları bilmesine karşın bunları görmezden
gelir yani yadsır. İçinde yaşadığı evrene bilinçli bir
şekilde yabancı bir gözle bakmaya ve bu evreni düşsel
gerçek ayrımı yapmadan parçalarına bölerek sonra
yeniden bir araya getirmeye çalışır.¹⁵²

Yitirilen anlamın parçalarının arandığı simülasyonlar evreninde, gösterenin göndergesinden söz edilemez. Çünkü artık 'gerçek' ve ya 'hakikate' özgü olanla

¹⁵⁰ Oğuz Adanır, *Simülasyon Kuramı Üzerine Söyleşiler Ve Notlar*, Hayal et Kitap Yayınları, İstanbul: 2008, s. 13.

¹⁵¹ O.Adanır, 2016, s. 219.

¹⁵² ibid, s. 55.

kurulabilecek hiç bir ilişki yoktur. Dolayısıyla tüm gönderen sistemleri dışlanmıştır.¹⁵³ Yirminci yüzyılda anlamın çöküşü, artık gerçeğin sanal gerçeklik aracılığıyla klonlandığı, 'doğal' dünyanın yerine teknik ve yapay uzamın geçtiği bir dünya düzenini çağırır.¹⁵⁴ Baudrillard'ın 'simülatif gerçeklik' diye tanımladığı bu yeni gerçeklik, bünyesinde içkinlik ve anında'lığı barındırır. Yani, sanal olanla her türlü dışsallık emilip her türlü içsellik eritilmiş dolayısıyla, 'gerçek'ten farklı kopyalanmamış, klonlanmamış başka -yeni- bir yapı yaratılmıştır ve yaratılan bu yeni yapının referans aldığı bir 'ilk' hakikat yoktur. Çalışmada buraya kadar Baudrillard'ın yiten anlamın yerine teorize ettiği simülasyon evreninin nasıl bir ihtiyaçla ve ne şekilde teşekkül ettiğini açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın istikameti, bu aşamadan sonra oluşturulan simülasyon evreninde değişen beden konumuna çevrilecektir.

Yukarıda tanımlanmaya çalışılan düşünce pratiğiyle paralel olarak -anlamın gıyabında- öznenin ve alanın oluştu bir köken, bir merkez düşüncesinden söz etmek de artık mümkün değildir. Özneye birlikte o an orada oluşan beden, sonrasında yeniden simüle edilip başka bir evrende tekrar oluşur. Baudrillard, birbirinden bağımsız, öncülü sonrası ile bağlantısız bu evreni *ready-made* evreni olarak tanımlamıştır. Bağlam içinde yeşeren anlam, oluşan *ready-made* evreninde vücut bulur ve sonra tekrar kaybolur. Fakat sonrasında başka bir simülasyonunun oluşturulduğu başka bir *ready-made* evreninde tekrar oluşur. Beden de öznenin müttemadi yersizleştiği göstergelerin sonsuz zincirinin bir parçasıdır artık. Mutlaklığın ve kesinliğin tasfiye edildiği bu aşamada, hiçbir zaman olduğu yerde kalamayan, sabitlenmeyen beden farklı göstergelerin peşinde farklı anlamlar üreterek kendi alanını merkezleştirir.

Çalışmada, sahne alanının özne alanı ile paralellik taşıdığı, Féral'den ödünç alınarak 'Özne'nin Süreci' bölümünde söylenmişti. Yine de alanın nasıl

¹⁵³ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998, s.

12.

¹⁵⁴ O. Adanır, 2016, s. 169.

merkezsizleştirildiğini beden üzerinden anlamaya çalışırken bu bölümü tekrar anımsamaya ihtiyaç duyulmaktadır. Özne alanı, sahne alanıyla paralel düşünülebilir. Oyuncu, rolü ile kurduğu özdeşliği eş zamanlı olarak sahne alanıyla da kurar. Fakat sonrasında bu özdeşliğin bozulması söz konusudur çünkü artık ortada bir anlam kalmamıştır. Özne sürekli kendine yeni anlam(lar) arar. Bu anlam arayışında bozulan oyuncu-rol özdeşliğiyle birlikte eş zamanlı oyuncunun rol bedeni ile kurduğu özdeşlik de bozular. Rol bedeninden ayrılan oyuncu alan değiştirir. *Ready-made* evreninin getirisi simülatif-gerçeklik oluşumlarında yaratılan her bir simülakrla özne yeniden oluşturulur. Dolayısıyla artık öznenin var olduğu sabit bir alandan bahsedilemez. Özne alanı oluşan her yeni 'simülasyon evreni' ile farklı bir uzamda yeniden yaratılır yani alan merkezsizleştirilir.

Anlamanın; hakikat-illüzyon, gerçek-imge, batın-zahir arasında bir sarkaç misali salındığı ve hiç bir zaman kendine belirli bir merkez bulamadığı, kendine içkin bir tür simülasyon evreninde oluştuğu iddia edilebilir. Çalışmanın bu bölümünde Genet'nin kurduğu simülatif-gerçeklikte anlamanın istikrarsızlaşmasının, alanı istikrarsızlaştığı gösterilecektir. Teatral olanın da bu istikrarsızlıkta tomurcuklandığı ispat edilmeye çalışılacaktır. Alanın istikrarsızlaşmasının sonucu merkezsizleştirilme, oyun kişilerinin teatral motivasyonlarına dayanarak belirlenmeye çalışılacak sonuçta incelenecek her bir oyun özelinde saptanan teatrallik metaforları II.Bölümle birleştirilerek, Genet tiyatrosu için yeni bir teatrallik metaforu önerme gayretine girilecektir.

3.2. Hükümsüz Teatrallik: *Balkon*

Çalışmanın bu bölümünde incelenecek **Balkon** oyununda saptanan teatrallik, oyundaki hükümsüzlükten ileri gelmektedir. Hükümsüzlük, -bölümün içinde örneklenecek pek çok şekilde oluşabildiği gibi- ana ekseninde Irma'nın Yanılsamalar Evi ile dış dünyanın çarpışmasından neşet eder. Biri 'doğal' diğeri 'kurgusal' diye

nitelenebilecek iki farklı dünyanın çarpışması, alanının merkezleştirilmesine yol açar ve bu merkezleştirme anında nereye tutunacağını bilemeyen özne, hükümsüzleşir. Alanın merkezleştirilmesinden oluşan hükümsüzlük incelenen oyunlar içinde en çok **Balkon**'da öne çıkmıştır. Bu sebeple çalışmanın bu bölümünde 'Hükümsüz Teatrallık' saptaması **Balkon** oyunu üzerinde görünür kılınmaya çalışılacaktır.

Alanın merkezleştirilmesi, Irma'nın Yanılsamalar Evi'nin dış dünyaya açılması ile Yanılsamalar Evi'ndeki her bir müşterinin dışarıdan eve girme ya da evden dışarıya çıkma anında okunabilir. Fakat öncesinde -önceki bölümde girişi yapılan- Baudrillard'ın simülasyon evrenini, Genet'nin oluşturduğu dünya paralelinde detaylandırmak tercih edilmektedir çünkü Baudrillard'ın saptadığı simülatif evreni kavramanın Genet'nin 'kurduğu' dünyayı anlamak için bir kılavuz olacağı düşünülmektedir.

Baudrillard, simülasyon evreninin oluşumuna dair varsayımlarının birinde; dünyayı kesinkes bir illüzyon olduğu varsayımıyla açıklar. Varsayım, bu dünyayı herhangi bir hakikat ya da ölümle değiş tokuş edebilmenin olanaksız olduğu üstünedir. İnsanların metafizik güzelliğe sahip bu dünyaya tahammül edemediğini, bu yüzden de -başlangıçtan bu yana varlığını sürdüren illüzyondan koruyacak ve onun üzerini örtecek / maskeleyecek- çok çeşitli biçimlerde anlam simulakrlarıyla aşkınlık üretme gereksinimi duyduğunu söyler. Bu gereksinim, insanları hiç kimseye hesap vermek zorunda bırakmayacak, gerçeğiyle hiçbir benzerliğe sahip olmayan bir dünya gereksinimine sürükler. Kendine ait kuralları olan, hiyerarşik bir yapının kurulduğu Genet oyunları tam da böyle bir gereksinimin yansımasıdır.

Bu özel mekanlarda -hapishane, kışla, kilise- gerçek 'oyun' oynanır... Ve ancak bu gizli topluluk, bu 'farklı' mekanlar bir çekiciliğe sahiptir: yaratıcılığın, sanatın toprağıdır, Genet'nin özel kurallar uygulamaya

çalıştığı dış dünyanın bir mikro-kozmosudur. Sadece o dünyanın sakinleri tarafından tanınabilecek gizli dillere sahip mekanlara ait hiyerarşiler vardır. Yabancıların dışlandığı, soyut, kişisiz mekanlardır.¹⁵⁵

Bostford bu saptamayı tüm Genet oyunları için yapmıştır. Çalışmanın bu bölümde **Balkon** oyunu okunduğu için şimdi ve bundan sonra yapılacak tüm saptamalar **Balkon** oyunu üstünden değerlendirilecektir.

Baudrillard'ın tanımladığı simülasyon evreni, Yanılsamalar Evi'nin dış dünya ile kurduğu ilişkiyi yansıtar. Ev'e gelen müşteriler, dış-dünyada sahip olamadıkları hiyerarşiler içindedirler. Kendi oluşturdukları senaryolarla yarattıkları *ready-made* evrenlerinin içinde, kendi özel dillerini konuşurlar. Gerçeklik olarak tanımlanan şey(ler)den uzaklaşıp, o şey(ler)e yabancılaşmayla başka bir biçime bürünen öznenin algı dünyasında artık anlam yitirilmiş yerine, bu gerçeğin simülakrları geçmiştir. Piskopos, Yargıç, General, İhtiyar; hepsi kendi kurdukları simülasyon dünyasının birer simülakrlarıdır. Genet tiyatrosunun 'temsili' üstüne kurulduğunu söyleyen Bernard Dort, temsil edilenin yine temsil olduğunu belirtir. Yani, Genet'nin yaptığı 'tiyatro hakkında tiyatro'dur.¹⁵⁶ Geline bu noktadan tekrar Baudrillard'a dönerek öncesinde bahsi geçen simülasyon tanımını anımsamak, Genet'nin oyunları ile Baudrillard'ın teorilerini yan yana getirmek için uygun bir zemin oluşturacaktır.

Simülasyonda, gerçeğin sanal gerçeklik aracılığıyla klonlandığı, 'doğal' dünyanın yerine teknik ve yapay dünyanın konulmasıyla ilgili ikili bir varsayımdan söz edilebilir.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Keith Bostford'dan aktaran Carol Rosen, The Structure of Illusion in Genet's The Balcony, **Modern Drama**, Vol. 35, N. 4, Winter 1992, s. 514.

¹⁵⁶ Maria Shevtsova, The Consumption of Empty Signs: Jean Genet's The Balcony, **Modern Drama**, Vol. 30, No. 1, 1987, s. 35.

¹⁵⁷ O. Adanır, 2016, s. 171.

Oyunda oluşan temel hükümsüzlüğün Irma'nın bir genelev patroniçesiyken Kraliçe olmasıyla Yanılsamalar Evi'nin ters döndüğü VIII. sahne olduğu giriş bölümünde söylenmişti. Çalışmada bu hükümsüzlüğün tahlili -son değerlendirmede dönülmek üzere- şimdilik ertelenmekte ve değerlendirmeye seyircinin ilk baktığı yerden yani; 'oyunun kurulduğu' yerden başlamak tercih edilmektedir.

Genet tiyatrosunu tanımlarken 'aynalar holü' metaforunu kullanır Martin Esslin.¹⁵⁸ İç içe geçmiş aynalardan bahseder ve oyunun fantazi dünyasını temsil eden fantazilerden oluştuğunu söyler. 'Fantazi dünyasını temsil eden fantaziler' tamlaması, Dort'un 'tiyatro hakkında tiyatro' tamlamasını hatırlatır. Dort, bu tanımlamayı 'temsil'e dikkat çekmek için kullanmıştır. Tanımlamasını inşa ederken, 'tiyatro hakkında tiyatro' argümanını, Genet'nin görünen gerçeğin ardındakini ifşa etmek için mevcudu yıkmasına dayandırır. Benzer bir **Balkon** okumasında iç-içe geçen yapı; Esslin'in 'fantazi dünyasındaki fantaziler' ile de açıklanabilir.

Balkon oyunundaki oyun alanı genelevdir. Genelev **Balkon** oyununu temsil eder. Yani 'oyun' kendini temsil eder. Usual Order'ın 'cehenneme dönüşecek birer cennet'¹⁵⁹ dediği küçük odalarda kurulan fantaziler, Esslin'in belirttiği gibi fantazilerin birer fantazisidir. Kendi fantazilerinde belirli streo-tipleri -yani temsilin temsilini- temsil eden müşteriler ise birer simülakrlarına dönüşmüşlerdir. Odaya girerler, senaryolarını 'canlandırırlar' ve kendilerine verilen süre bitince odadan çıkarlar. Müşteriler, kendileri için oluşturulan simüasyon evrenindeyken dış dünyayı ertelerler, demiştir Carol Rosen.¹⁶⁰ Sıkıştırılmış bir süre içinde, aslında hakikati bulmak için 'gerçek' olanı ertelerler çünkü özne anlam arayışındadır. Dış dünyada yitirilen anlam, kurulan yeni simülakrlar dünyasında aranır. Bu arayışta özne yer değiştirir, gösterisi için

¹⁵⁸ Maria Shevtsova, The Consumption of Empty Signs: Jean Genet's The Balcony, **Modern Drama**, Vol. 30, No. 1, 1987, s. 36.

¹⁵⁹ Carol Rosen, "The Structure of Illusion in Genet's The Balcony", **Modern Drama**, Vol. 35., No. 4, 1992, s.514.

¹⁶⁰ ibid, s. 515.

hazırlanan kostümünü giyip aksesuarlarını takar. Öznenin bir nesneden diğerine geçişi sırasında değişen uzam, öznenin alanını merkezleştirir. İki dünya arasındaki boşlukta tomurcuklanan teatrallığı bu kez alanın-merkezsizleşmesi okunur kılar çünkü alan merkezsizleşirken bir an nesnesiz kalan özne, anlamsızlaşmış, hükümsüzleşmiştir.

Kendisini uzamda konumlandıran ve uzamı dağıtıp alanını merkezleştirilen öznenin yolculuğunda sahnenin amacı, özneye kendisini konumlayabileceği fiziksel alanı açabilmektir. Balkon oyununda temel alan değişimi VIII. tabloda, değişen alanda dönüştürülen özneler üstünden oluşur.

Genelevin cephesinde yer alan balkonun ta kendisi. Balkonun kenarı tam sahnenin kıyısına denk düşer. ... Pencerede hazırlanmakta olan Psikopos, Yargıç ve General görünür derken iki kanatlı camlı kapının açılmasıyla balkona çıkarlar. ...kürklü peleriniyle bayan Irma ... çekine çekine balkondaki yerlerine yerleşirler. ... Az ötede balkonun dışında Dilenci belirir.

Dilenci: Yaşasın Kraliçe!

...Chantal görünür. Bir silah sesi. Chantal yere yıkılır.¹⁶¹

Oyununun merkezinde yer alan bu sahnede Chantal'ın öldürülmesiyle illüzyonun sınırlarının genişlediğini söyler Rosen.¹⁶² Irma'nın 'Kraliçe' suretinde balkonda görünmesiyle suret, aslın önüne geçmiş, 'oyun' tersine dönmüştür. Shevtsova, Genet tiyatrosunun toplumun bir yansımasıyla şekillenmediğini ve topluma bir şey işaret etmek istemediğini -Genet oyunları genelinde ve **Balkon** oyunu özelinde- bir kez daha dile getirir.¹⁶³ 'Gerçeklik', 'hakikate' ulaşmak için artık sadece bir maskedir. Simülatif dünya, 'gerçek dünya' ile yer değiştirmiş ve 'gerçek dünya'nın maskesini alaşağı etmiştir.

¹⁶¹ Jean Genet, **Balkon**, Çev. Başar Sabuncu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 98-99.

¹⁶² C. Rosen, **Modern Drama**, s. 517.

¹⁶³ Schechner'den aktaran M. Shevtsova, 1987, s. 36.

Oyunun başında fantazi olan 'oyun' giderek canlı bir organizmaya dönüşmektedir.¹⁶⁴ Simülatif dünyanın 'gerçek' olanla yer değiştirmesini, teatrallığın içten dışa dönüşü olarak okuyan Richard Schechner, oluşan teatrallığın travestizmin (Irma'nın Kraliçe'ye ve diğer oyun kişilerinin 'dış dünya'daki yansımalarına dönüşmesi) merkeze konumlandırılmasından kaynaklandığını belirtir.¹⁶⁵ Yanılsamalar Evi'nin iç dünyadan dış dünyaya çıkmasıyla katlanan hükümsüzlükte teatrallik de katlanır. Travestizmle birlikte tiyatro-genelev, tiyatro-toplum, görünen-gerçek ikilileri değişmiştir. Kurgu gerçekle, tiyatro görünenle yer değiştirir. Aslında her bir gösterge çifti ya da her bir tekil gösterge aynı göstereni imler. Fakat bu ikiliklerin tekrar üretilme süreciyle, göstergeler kendi özgünlüklerini ve anlamlarını boşaltırlar. Anlamanın boşalması, özne için bir hükümsüzlüktür. Aynı göstereni imleyen göstergelerden artık bir çift olarak söz etmek mümkün değildir. Birbiri içine geçen muğlak bir yapı oluşturmuşlardır. Özne, yeri artık belirsizleşen bu göstergeler arasında salınmaya başlar. Bir uçtan diğer uca yaptığı bu salınımında özne merkezini kaybetmiştir. Teatral olanı belirsiz olan olarak tanımlamış olan Fried bu noktada anımsanarak, öznenin belirsizliğin beraberinde bir hükümsüzlüğü oluşturduğunu dolayısıyla buradan da teatral olanın neşet ettiğini söylenebilir.

Oyundaki bir diğer teatrallik, dolayısıyla hükümsüzlük, Irma'nın Kraliçe olarak görevini tamamlamasından sonra -halka Kraliçe'nin varlığıyla tekrar güven aşılınıp isyanın büyümesinin engellenmesinden sonra- baş gösterir. Fraktal oluşumuyla tanımlanabilecek bu iki zaman arasındaki yarıktaki teatrallik neşet eder.

Bu geçmiş ve gelecek arasında yer alan (kronolojik olarak belli bir yere sahip) bir an değil, canlı yayındakine benzeyen, o an orada olmayı zorunlu kılan(öncesi ve sonrası olmayan) bir andır. Bu bütün zamansal boyutları

¹⁶⁴ B. Güçbilmez, 2003, s. 127.

¹⁶⁵ M. Shevtsova, 1987, s. 37.

hem birbirine yaklaştıran bir nokta, hem de hepsini aynı
anda yok eden bir andır. Zamana özgü 'Bütünsel
Gerçeklik' yalnızca kendisiyle ilgili tek bir işlemle
ilgilenmekte; özdeşleşmektedir. Bu 'gerçek zaman'
kavramıyla birlikte bütün boyutların, zamana özgü
fraktal bir biçim olarak adlandırılabilcek tek bir noktaya
sıkıştırılıp odaklandığı görölmektedir.¹⁶⁶

Canlı bir organizma gibi birbiri içine geçen 'oyun'da toplum ve tiyatro karşılıklı olarak birbirini dışlar. Robert Abirached, Genet tiyatrosunu öz-dönüşümsel olarak tanımlamıştır.¹⁶⁷ Öz-dönüşümsel yapıda, olaylar tek bir merkez etrafında dönerler. Dolayısıyla yapı olaylarla birlikte kendi içine kapanır ve dış dünya kurulan yapının dışında bırakılır. Fraktal oluşumuyla da tanımlanabilecek bu durum, yani Genet tiyatrosunun topluma her hangi bir mesaj iletme kaygısı olmayışı, yapının iç içe çoğalarak daralmasıyla açıklanır. Birbiri içine geçen şekiller -bir sonraki bir öncekini dışlayarak- daralan bir alan oluşturur. Simulakrların, 'gerçeğı' dışlayıp yeni bir simülatif-gerçeklik oluşturması gibi, Yanılsamalar Evi'nde de gerçek yadsınarak kendine ait yeni bir gerçeklik oluşturulur. Bu yeni-gerçeklik Baudrillard tarafından 'bütünsel gerçeklik' olarak tanımlanmıştır:

'Bütünsel gerçeklik' dediğimde bununla bütün dünyanın,
sınırlandırılması olanaksız işlemsel bir projeye suç ortaklığı yapılmasını
yani her şeyin gerçek, görünür, saydam ve “özgürleştirilmiş” olduğı, bir
sonuca ulaştırıldığı ve anlamlı olması gerektiğı (oysa anlamdan söz

¹⁶⁶ O.Adanır, 2016, s169.

¹⁶⁷ Abirached'den aktaran M. Shevtsova, 1987, s. 36.

edebilmek için her şeyin anlamlı olmaması gerekmektedir) bir dünyayı
kast ediyorum.¹⁶⁸

Irma'nın Kraliçe olması, bir yanıyla yine bir yanılsama yaratırken diğer yanıyla 'Yanılsamalar Evi'ni dış dünyaya açar. Irma tüm müşterileriyle evinden çıkmış dış dünyaya karışmıştır. Her şeyin saydamlaştığı ve aynı zamanda yaratılan yeni bir illüzyonla karmaşılaştırıldığı bu yeni alan 'bütünsel gerçeğin' olduğu hükümsüzlük anıdır. Oyun sonunda Irma, bu hükümsüzlüğü kırmak için, dış dünyadaki 'gerçeklikten' tekrar Yanılsamalar Evi'ne dönmek ister.

Irma: (yalnız kalır, ışıkları söndürmeyi sürdürür) Otuz sekiz salon...
Dile kolay. Her biri baştan aşağı altın yaldızlı; makineler marifetiyle,
hepsi birbiri içine geçmeye ayarlı... Bu evin hem hanımı, hem hizmetçisi,
hem de kendi kendimin tek efendisi olmak uğruna düzenlediğim tüm bu
temsiller... Aman, şu kılıktan kılığa girmek yok mu hele... Kendi
rolünü oynadığın yetmezmiş gibi, bir de yeni yeni roller yarat
başkalarına... (Sahnenin ortasında duraksar, yüzü seyirciye dönük)
Sizlere yani... her ne olmak isterseniz yarından tezi yok, salonlarım ve
kostümlemlerimle yeniden hizmetinizdeyim. Evinize dönün şimdi.
Evinizdeki her şey buradakilerden bile sahte olsa da... Haydi güle
güle.(son ışığı da söndürür)¹⁶⁹

Son tabloda Irma'nın seyirciyle konuşmasını seyircinin vekili haline gelmesini, tiyatro süreci üstünden değerlendiren Shevtsova, tiyatro sürecinin, tiyatro üstüne yansıtılarak toplum üstünde eş zamanlı kesişen bir yanılsamalar zincirine dönüştüğünü belirtmiştir.¹⁷⁰ Bu yanılsamalar zincirinde artık 'daha gerçek' olan yansıtılmaktadır.

¹⁶⁸ Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s. 13.

¹⁶⁹ J. Genet, 2006, s. 128.

¹⁷⁰ M. Shevtsova, 1987, s39.

'Daha gerçek' olan oluşan simülasyon evrenlerinin iç içe geçmesiyle Bütünsel Gerçekliğin de üstünde bir 'ultra-gerçek'tir. Bu aşamada Oğuz Adanır'dan yardım alarak bir 'ultra-gerçeklik' tanımlaması yapmakta yarar vardır:

Ultra gerçeklik, gerçeği yok etmek demektir, illüzyonu yok etmek demektir, nesnel algılanan dünyayı yok etmek demektir. Baudrillard'ın tanımlamasıyla; simulakrlar ve simülatifin gerçeğidir. Simülatifin gerçeği ancak kusursuz bir yeniden-canlandırma teknolojisiyle, sanal düzeyde dünyanın/evrenin birer kopyasını üretmekle mümkün olur. Bu bağlamda yapılan aslında illüzyonu yok etmektir. İllüzyonu yok etmek, aynı zamanda gerçeği yok etmektir ama simülasyon, gerçeğin karşıtı değildir. Simülasyon tanımlanırken dünyasal gerçekliğin kendi içinde çözülüp dağıldığı ve yoğunluğu büyük ölçüde yitirdiği devasa bir entropik süreç olarak nitelenmiştir.¹⁷¹

Kesişen yanılsamalar zinciriyle oluşan ultra gerçek Irma'nın 'Evinizdeki her şey buradakilerden bile sahte' repliğinde gizlidir. Güçbilmez'in belirttiği gibi insan hem sahnede hem sahne dışında rol yapar. Ancak yaşamda oynanan rollerin bilincinde olunmadığından yaşamda üstlenilen roller, tiyatrodaki üstlenilen rollerden daha az 'gerçektir'.¹⁷²

Nihayetinde ulaşılan ultra gerçeklikte, değişen uzam karşısında öznenin kendini yeniden kurmasıyla özne alanı merkezleştirilir. Kendi merkezine doğru ilerleyen yapı ile merkezleştirilen özne alanı arasındaki yarıktaki oluşan hükümsüzlük, teatral olanın tomurcuklanmasına zemin hazırlar. *Mise-en-abyme* şekillerini hatırlatan, dıştan içe birbiri içine kapanarak ilerleyen oyun yapısı, -mise-an-abyme şekilleri gibi- kendi içine

¹⁷¹ O. Adanır, 2016, s. 199.

¹⁷² B. Güçbilmez, 2003, s. 131.

sonsuz yakınsamayla yaklaşır. Metaforik olarak bir yok oluşu ünleyen bu yapı, tezde iddia edilmeye çalışılan Genet'nin ölümcük teatrallğine katkı sağlayacaktır.

3.3. Devingen Teatrallik: *Paravanlar*

Jean-Paul Sartre **Aziz Genet'de (Saint Genet)**, Genet'nin eserlerindeki varoluş olgusunun yok oluşla eşzamanlı olarak kendini kurduğunu söyler.

Görünüş, saf hiçlikle aynı zamanda ortaya çıkar ve hiçliğe yol açar.

Varoluş, kendini mutlak gerçeklik olarak kurmaya son vererek yok oluş

haline gelir.¹⁷³

Sartre'ın tanımladığı görünüş, **Paravanlar** oyununda sahnede devamlılığı reddeden, kendini sürekli kesintiye uğratan bir sahne diliyle açığa vurulmuştur. Oluşturulan sahne dili, imgenin gücüne yaslanır, etkili bir güç olarak imgeyi kullanır. Sahnede sürekli bir devinim vardır, paravanlar sahneye girer, sahneden çıkar, oyun kişileri sahneye girer, sahneden çıkar. Sahnede hep bir şeyler vardır ve aynı zamanda hep bir şeyler yoktur; imgeler ortaya çıkar ve kaybolurlar. Varoluş ve yok oluş arasındaki bu tanımlanamaz boşlukta bir 'hükümsüzlük', 'hiçlik' oluşur. Çalışmanın bu bölümünde **Paravanlar** oyunundaki teatrallğin sahnede var edilen imgeler ile yine sahnede var edilen 'hiçlik' arasından tomurcuklandığı iddia edilecektir. İmge ile hiçlik arasında sürekli oluşan devinimden kaynaklı olarak bu bölümde bahsi geçen teatrallik, devingen olarak adlandırılacaktır.

Yazma ve Farklılık (Writing and Difference) kitabında Jacques Derrida, kendini yazılı olarak ortaya koyan ve sonrasında kendini tekrar boşaltan

¹⁷³ Jean Paul Sartre, **Saint Genet: Actor and Martyr**, ed: Bernardt Frechtman, Minnesota , University of Minnesota Press: 2012, s. 625.

hükümsüzlükten bahseder.¹⁷⁴ Genet de **Paravanlar** oyununda, Derrida'nın tanımlamasına benzer bir üslup kullanmıştır. Sahnede paravanlardan, renkli kostümlerden, yapıntı sahne elemanlarından (takma çene, popo, saç gibi) oluşan yeni bir biçim oluşturmuştur. Oyun boyunca oluşturduğu biçimi, seyircinin gözü önünde bozar sonra tekrar yapılandırır.

Yapı bir gramerdir ve (...) tüm parçalarıyla dünya oluşturduğu şiirsel dilin yapılandırılması ve sökülmesi vasıtasıyla yapılandırılan ve tekrar yapılandırılan şifreli bir yazıttır.¹⁷⁵

Derrida'nın bu tespiti, Genet'nin oluşturmaya çalıştığı yapıyı anlaşılır kılmak için önemlidir. Oyun kişilerinin paravanların üzerine çizdiği her resim seyircide bir imge oluşturur. Resimler arttıkça seyircide oluşan imgeler de artar ve bu imgeler bir anlam bütünü meydana getirir. Genet böylece anlamı inşa etmiş olur. Fakat sonra her tablonun bitişiinde paravanlar sahneden çıkartılır. Takip eden sahnede, yeni boş paravanlar gelir. Böylece Genet, seyircinin önünde kendi kurduğu anlamı yıkmış olur. Gelen yeni paravanlarda az önce bozduğu anlamı yeniden inşa eder. Oyundaki üçüncü tabloda, Leyla, Said'in pantolonuyla konuşurken dışarıdan bir takım hayvan sesleri duyulur. Kulisten gelen hayvan seslerini taklit eden bir süre sonra sahneye giren Anne'dir.

Leyla: oysaki her şeye hazırsın; yürümeye, işlemeye, tükürmeye, öksürmeye, sigara içmeye, bir adam gibi osurmaya ve ata biner gibi oturmaya, ben de ata biner gibi senin üzerine oturmaya...

(Kulisten, iki üç tavuk gıdaklaması, güvercin kuğurdamaları, bir horoz ötüşü, bir havlama duyulur. Bütün bu sesler çok net, yüksek ve hafifçe de parodik olacak)

¹⁷⁴ Derrida'dan aktaran Claire Finburgh, "Unveiling The Void: The Presence of Absence in the Scenography of Jean Genet's "The Screens"", **Theatre Journal**, Vol.56, No.2, (May, 2004), s. 218.

¹⁷⁵ Derrida'dan aktaran C. Finburgh, 2004, s. 214.

Anne: (kulisten) İçeri girmeyin. Bugünkü yeminizi verdik işte.

(Kmesteki sesler yine duyulur: tavuklar, horozlar, köpek, domuz...

Leyla pantolonu alır, yere oturur ve dikmeye başlar)

Anne: (girer. Hayvan seslerini taklit eden odur. Bir süre daha devam eder) Bir pantola! Yamalı bir pantola ilanı aşk. Seninle gezeceğini sanıyorsun stelik...¹⁷⁶

Genet, seyirciden az önce sakladığı seslerin sahibini az sonra görünür kılar. Böylece seyirci algısında kurduğu yapıyı bozmuş olur. Buna, öncesinde oluşturduğu bir illüzyonu sonrasında yıkmak da denebilir. Neticesinde seyircinin zihninde bir imge yaratır ve sonrasında onu bozar. Her bir tabloda mutlaka gerçekçi bir sahne elemanı kullanır Genet. Bu, seyircinin illüzyon kurmasına yardımcı olur. Zira tablo sonu yıkacağı yapıyla bozulan illüzyonun etkisi daha kuvvetli olacaktır. Paravanlara çizilen herhangi bir resim; güneş, ağaç ya da kokunun sahnede bulunan gerçekçi sahne elemanıyla bütünleşmesi bir yanıyla derin bir zıtlık oluşturur. Bunu neden yaptığını Pauvert'e mektubunda şöyle anlatır:

Bir mesafe yaratmaya çalıştım. Tiyatronun, tiyatro üstüne yorum yapabilmesini sağlatabilecek bir ton yakalamaya çalıştım.¹⁷⁷

Genet'nin tiyatroyu, tiyatro üstüne yorum yapabilecek hale getirmesi, çalışmanın 'Hükümsüz Teatrallik' bölümünde Dort'un Genet tiyatrosu üstüne yaptığı 'tiyatro hakkında tiyatro' tespiti akla getirir. Dort'un bu tespiti yaparken düşüncesi Genet oyunlarının kendi dışındaki herhangi bir şeye değil, sadece kendine işaret ediyor oluşundandır yani; oyunlar temsilin temsilidir. Temsil ile açılan mesafe, temsilin temsili ile daha da açılır hale gelmiştir. Dolayısıyla artık 'gerçek'ten bahsetmek çok da mümkün

¹⁷⁶ Jean Genet, **Paravanlar**, ev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 32.

¹⁷⁷ C. Finburg, 2004, s. 214.

değildir. 'Gerçek' artık yitirilmiştir ve yitirilen 'gerçek' ile yavaş yavaş bir içe göçüş meydana gelmektedir. Baudrillard, 'yitirilen gerçek'i dünyadaki ideolojik kutupsal yapıların yirminci yüzyılla birlikte çöküşüyle açıklar. Karşıtlıklar, birbirine yaklaşarak, birbiri içerisinde eridikçe dünya da içine doğru göçmeye başlamıştır. Baudrillard'a göre umutlarını, amaçlarını ve geleceğe yönelik düşlerini kaybeden toplumların yaşamı yeniden üretmekten başka bir şansları yoktur. Bunu yaparken de bir simülasyon evreni oluştururlar. Özne-nesne gibi zıtlıklara dayalı olan modern dönemin yerini kutupların birbiri içinde eridiği yeni bir döneme bıraktığını söyler. Baudrillard bunu bir yaşam simülasyonu, böyle bir yaşama sahip insanlarıysa birer insan simulakları olarak tanımlar. **Paravanlar**'da böylesi bir 'yaşam simülasyonu'nun yaratıldığı iddia edilebilir. Paravanlar ve oyun kişileri aracılığıyla yaratılan simülatif evrende, Baudrillard'ın bahsettiği gibi zıtlıkların yerini, kurulup ve sonra tekrar bozulmak suretiyle birbiri içinde eriyen yapılar almıştır. Genet'nin **Paravanlar** oyununu tanımlarken 'doğru' ve 'doğru-olmayan' ifadesi Baudrillard'ın birbiri içinde eriyen zıtlıkların oluşturduğu bulanıklığın bir diğer ifadesidir. Dolayısıyla doğru ve yanlışın olmadığı simülasyonlar evreninde artık 'hakikat', öznel bir algı haline gelmiştir. Buna paralel olarak özne ile nesne arasındaki ilişki de değişir. Postmodern dünya özneyi yutmuş ve özne-nesne diyalektiğini tersine çevirmiştir. İçe göçüş ile birlikte zıtlıklar hükmünü yitirir. Baudrillard'a göre ortada artık ne özne ne de nesne kalmıştır, bunlar birbiri içinde erimişlerdir. Bu durum toplum kavramını da etkileyecektir. Zira öznenin ve nesnenin olmadığı bir toplum tahayyülü pek de mümkün değildir. Bu noktada Baudrillard, 'toplum hakikati'nin sonunun geldiğini iddia eder. Zıtlıkların birbiri içine çökmesiyle, hakikat kavramının öznel bir algıya dönüşmesi ve dolayısıyla çoklu algının hükmünü ilan etmesi, oluşan simülasyon sürecini bütünsel gerçeklik aşamasına getirmiştir.

Genel olarak bu tezde bahsi geçen tüm Genet oyunlarında ve özel olarak **Paravanlar**'da hakikat, Genet'nin kurduğu ikili yapılarda gizlenir. Kastedilen 'hakikat'

nesnel, rasyonel bir hakikat değil, daha öznel bir hakikattir. Giz ise, açığa çıkmayı bekleyen bir tür hükümsüzlük olarak adlandırılabilir. Genet, **Paravanlar** oyunundaki hakikatin 'doğru' ve 'doğru-olmayan' arasında olduğunu söyler.¹⁷⁸ Burada dikkat çeken husus; 'yanlış' değil, 'doğru-olmayan' tanımlamasını kullanmasıdır çünkü ona göre 'doğru' ve 'yanlış' birbirlerinin zıddı değildir.

Oyunda ikili karşıtlıklar, sadece kullanılan yatay / dikey sahne elemanları, renkler, gerçekçi dekor elemanları / paravanlar üstüne resmedilen şekillerce değil 'diegetik' ve 'mimetik' anlatı arasında da kurulmuştur. Sir Harold ve Bay Blankensee sömürgeleştirdikleri topraklar üstüne konuşurken Araplar, Sir Harold'un portakal bahçesini ateşe verirler:

Bay Blankensee: ...Bu ülkeyi biz kurduk onlar değil. Onların arasından, bu ülke hakkında bizim gibi konuşabilen bir kişi bile bulamazsınız.

(Bir Arap sürünerek girer ve portakal ağaçlarının dibine çizilmiş olan ateşi üfleyip tutuşturur. Bu beyefendiler onu görmezler.)

Bay Blankensee: Bir Alman operetinde, şimdi hangisi olduğunu hatırlamıyorum, şu repliği duydum: "Şeyler, onları daha iyi bir hale getirmeyi bilenlere aittir..."

(İkinci bir Arap girer ve o da birincisi gibi ateşi körükler)¹⁷⁹

Sir Harold ve Bay Blankensee ile sömürdükleri toprakları 'kurdukları'ndan bahsetmektedir. Öte yandan o topraklar üstünde sömürgelerden de önce var olan Araplar, Bay Blankensee'nin kurmuş olduklarını iddia ettikleri toprakları ateşe vermekte, yıkmaktadırlar. Oyunda diegetik olarak kurulan yapı, mimetik olarak bozulur. Sahnede biçimin kurulumu ve bu biçimin bozumu lineer bir çizgide ardışık ilerlemez, iç

¹⁷⁸ C. Finburgh, 2004, s. 206.

¹⁷⁹ J. Genet, 2007, s. 85-86.

içe geçerek eşzamanlı oluşur. Portakal ağaçlarının ateşe verildiği, üstüne çizilen alevlerle resmedilmiştir. Sonrasında alevlerin büyüdüğünü anlatmak için daha büyük alevler çizilmiştir. Paravanların üstüne çizilen resimler gitgide çoğalır. Oyun kişileri ve yapıntı sahne elemanları, bir önceki oyun kişileri ve sahne elemanlarını örterek çoğul bir yapı, seyircinin imgeleminde yeni bir anlam inşa eder. Dolayısıyla Baudrillard'ın söylemiş olduğu gibi, anlamı yitiren dünyanın yaşamı yeniden üretmek, anlamı tekrar var etmekten başka şansı yoktur. Genet anlamı sahnede kurduğu çoklu yapıyla yeniden üretir. Genet'nin 'hakikat' olarak tanımladığı 'doğru' ile 'doğru-olmayan' arasındaki boşluğu Sartre, 'varlığın kalbindeki varlık deliği, hiçlik' olarak ifade etmiştir.¹⁸⁰ Mütemadiyen yer değiştiren paravanlar sahnede Sarte'ın tanımladığı hiçliği oluştururlar. Biçimsel bir çok yönlülük sergileyen bu hiçlik bir türlü dolmaz çünkü her bir sahnesel eleman için seyircinin zihninde oluşan imge yeniden kurulur.

Sahnedeki oyun karakterleri ve alan çoklu hareketliliğin birer göstergeleridir. Oyuncular platformları kaldırır, kurarlar, bu platformlar sahnede köye, saate, çöle dönüşür. Sahnedeki paravanların ve paravanların üzerindeki resimlerin sürekliliği, seyircinin zihninde bir imge çokluğuna sebep olur. Seyircinin zihnine bombardıman edilen imgeler, bir süre sonra seyirciyi kendi kurduğu imgeden ayırmaya, uzaklaştırmaya başlar. Baudrillard'ın gerçeklik üstüne kurduğu mantık pratiği imgeler üstünden inşa edilirse; sürekli artan imgelerin, bir süre sonra kaybolduğu, - bolluklarında- kendi kendilerini perdelediği ve böylece bir hiçliğe yol açtığı görülür. Yaratılan bu simülatif gerçeklik imgenin zıttı olmadığı için, seyircinin zihninde doğrulanamaz.¹⁸¹ Bir süre sonra oyunun sahnede kurduğu hakimiyet, sahnenin oyunda kurduğu hakimiyetin önüne geçer. Sahnenin alanı, sürekli devinen bu yapıyla 'alanın oyunu' haline gelir. Artık değişen her bir paravanla birlikte yalnızca sahnedeki oyun

¹⁸⁰ C. Finburgh, 2004, s208.

¹⁸¹ Mehmet Güzel, "Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Genel Kavramları", **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**, 2015 Bahar, sayı. 19, s. 80. www.flsfdergisi.com

değişmez, sahnedeki alan da değişir. Alan, paravanlar, kişiler ve diğer sahne elemanları gibi bir sahne elemanı haline gelmiştir. Alanın oyununun her bir tabloda sürekli değişimi, seyircinin zihninde oluşan parçalı yapıyı daha da keskinleştirir. Odaklanılacak belirli bir alan olmayışı, dolayısıyla alanın seyirci zihninde merkezleştirilmiş olması, bir yanıyla oluşturulan imgeyi, diğer yanıyla imge bombardımanından oluşan hükümsüzlüğü oluşturur. Olumluyıcı Yorumlama'nın teatrallığın oluşumunu iki temel etkiye; öznenin-yersizleşmesi ve alanın-merkezleştirilmesi esasına dayandırdığı tespitinden yola çıkılırsa, **Paravanlar**'da 'alan', oluşan imge ve hükümsüzlük arasındaki yarıktadır. Seyircinin zihninde oluşturulan ve bozulan her bir imgede, bu yarık daha da derinleşir. Finburgh'a göre **Paravanlar**'daki teatrallık, imge ile hiçlik arasındaki göreceli kutuplaşmadır.¹⁸² İmge kendini sürekli şarj ederek hiçleşir ve hiçlik ile arasında oluşan yarıktadır salınmaya başlar. Finburgh'un göreceli kutuplaşma dediği, işte bu salınımdır çünkü yarık hiçbir zaman dolmaz. Zaten teatrallığı de var eden bu salınımdır. Said'in evlenmek için Leyla'yı almaya gittiği oyun, ölümün ardında son bulur. Son tabloda ölümler haricinde herkesi sahneden tahliye eder Genet. En son ölümler kalır. Evlenme, kutlu bir olay, bir yaşam belirtisi olarak okunursa ölüm her şeyin bittiği noktadır. Ondan ötesi yoktur. Ama Genet'de ondan ötesi de vardır; ondan ötesi hiçliktir. Yaşam ile ölüm ötesi arasında bir devinim kurar. **Paravanlar**'ın biçiminde, diğer oyunlarda olduğu gibi net olarak kendi içine kapanan bir *mise-en-abyme* yapısı gözlenmez. Yine de yaşamdan ölüme geçerken sürekli kendi içinde devinen ve biçimsel olarak -kurulan ve yıkılan paravanlarla- kendini tekrar eden bir yapı belirlemek mümkündür.

Paravanlar'daki teatrallık, sahnede biçimsel olarak kurulan imgeler ile bu imgelerin çokluğunda algının istikrarsızlaşmasıyla oluşan hiçlik arasındaki yarıktadır tomurcuklanır. 'Alanın oyunu', merkezleştirilmiş imgelerin kurulmasını, sonrasında

¹⁸² C. Finburgh, 2004, s223.

kurulan imgeleri yıkarak alanın hükümsüzleşmesini sağlar. Böylece kurulan imge ve imgenin yıkımıyla oluşan hiçlik arasından 'Devingen Teatrallik' neşet eder.



SONUÇ

Yirminci yüzyılda sahneye tenzil-i rütbeyle tekrar çıkan 'teatrallik', büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Öyle ki, kavram tiyatro insanları, sosyologlar ve teorisyenler tarafından sahiplenilmiş, her birinin teatrallığe atfettiği anlam ile zamanla çoğalmış ve nihayetinde pek çok anlamı bünyesinde taşır hale gelmiştir. Bir yandan tiyatro sahnesinde eylemi barındıran bir temsil kipi öte yandan sosyoloji ve psikolojiye kaynaklık eden bir yorumlama biçimidir. Temsil bağlamındaki değeri her çağın tiyatro düşüncesine göre değişmekle birlikte, psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlarında aynı anda hem negatif hem pozitif okumalar barındırabilmektedir. Samuel Weber, Derrida'nın **Beşeri Bilimler Söyleminde Yapı, Gösterge, Oyun (Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences: 1978)** çalışmasını yeniden okuyarak; nostaljik, teleolojik yorumlama ile olumlayıcı yorumlama arasında oluşan bölünme fikrini ele alır. Anne-Britt Gran ve Josette Féral'in tanımlamalarıyla gerçek dünya ile kurgusal dünya arasında neşet eden teatrallik, olumlayıcı yorumlama ile kullanıldığında, oyunu, süreci, çoğulluğu öne çıkaran, anlamın ve oyunun daimi ertelenmesine yönelik bir nitelik kazanmaktadır. Dolayısıyla olumlayıcı yorumlama, sabit bir 'hakikat' fikrinin peşinden koşan nostaljik yorumlamanın aksine 'gerçekliği', özneler arası tesadüfi kesişmelerde arar. Olumlayıcı yorumlama stratejisini benimseyen Josette Féral bu bağlamda kavramı, oyunun ve arzunun konumunun daimi yersizleştirilmesinin ürünü olarak yorumlamaktadır. Tezde, olumlayıcı yorumlama stratejisinden yola çıkıp, Féral'in ve Gran'in tanımlamalarının destekleriyle, Jean Genet tiyatrosunda teatrallığın örgütlenişi aranmaktadır. Metinlerinin 'oyun içinde oyun' yapısı, rol değişimleriyle sürecin ve anlamın sürekli ertelenmesi, Jean Genet tiyatrosu için böyle bir yorumlama stratejisini işletilebilir kılmaktadır.

Genet oyunlarındaki oyun kişilerinin mütemadi rol değişimi; kimlik, benlik, rol kavramlarını gündeme getirir. 'Kişi' kelimesinin tarihsel kökeninin maske değişimi

olmasından yola çıkılıp, kimlik tanımlamalarının değışkenliğı ve bu değışkenliğe neden olan reflekslere bakıldığında, Erving Goffman ve Richard Sennett'in savları doğrultusunda görülür ki 'kimlik' bir yanılsamadan ibarettir. Durumlara, koşullara hatta çağlara göre değışebilen kimlikler, sürekli 'öteki'ne göre şekil alır. Buradan hareketle benlik-rol karşıtlığı gerçek yaşam-kurgusal yaşam karşıtlığıyla birlikte düşünülebilmektedir. Zira öznenin süreci sabit işlemez, sürekli bir 'oynaklık' halindedir. Bu minvalde öznenin sabitsizliğiyle tezahür eden benlik-rol, benlik-kimlik karşıtlıkları, bu karşıtlıkların içinde teatralliğın oluştuğı yeri tekrar düşündürür. Teatrallık, öznenin kimlikler arası geçişindeki yarılma neşet eder. Bu yarılma arzuyu, dolayısıyla özneyi yersizleştirir. Çalışmada bu noktayı berraklaştırmak için, teatrallik metaforla birlikte bir kez daha tanımlanmıştır. Metaforun iki farklı kelimenin arasında, her iki kelimenin de anlamını taşıyarak oluşması, öznenin roller arası değışiminden oluşan teatralliğı metaforik olarak düşünebilmeyi sağlamaktadır.

Oyunlarda roller arası değışimin sebebine inildiğinde Lacan'ın 'arzu nesnesi'ne rastlanmıştır. Rol değışiminin sebebi, bir türlü tatmin olamayan arzu, yani öznedir. İmgesel döneme takılı kalan oyun kişileri kendilerini var edebilmek için mütemadi bir rol değışimi içindedirler. Oyun içinde kurulan oyunlar, sürekli oluşturulan tekrarlar hep bu yüzdendir. İmgesel döneme takılı oyun kişilerini incelenen bütün oyunlarda bulmak mümkündür. Fakat çalışmada **Hizmetçiler** oyunundaki oyun sürecinin ağırlıklı olarak imgesel dönem üstünden yürüdüğü tespit edilmiş ve bu yüzden oyundaki teatrallik imgesellik metaforuyla belirlenmiştir.

Arzu nesnesi üstünden okunan bir diğerk oyun **Zenciler**'dir. Arzunun, dolayısıyla öznenin yersizleşmesiyle giderek beyazlara benzeyen zenciler, kendi ırklarını yok ederler. Törenselse bir yok ediş hikayesi olan oyunda, görünen ile görünenin ardındaki yanıltıcılık; tekrar gerçek-yanılsama, görünen-görünmeyen, arzu-imge karşıtlıklarını düşündürmektedir. Oyunda sürekli var olan belirsizlik, Michael Fried'ın teatralliğı

olumsuzlarken kullandığı 'ne o ne o, hem o hem o' tanımını anımsatmaktadır. Oyunun oyun içinde sürekli açılmaları ile ilerlemesi, Fried'ın tanımlamasıyla birleştirilerek oyunun, görünenin illüzyonu ve aynı zamanda illüzyonun görüneni imlediği sarkaçsal bir yapıdan oluştuğu tespit edilmektedir. Bu sarkaçsal yapı gerçek ile kurgu arasında neşet eden teatralliğin bir yanıyla hem gerçeği hem kurguyu imlediğini, öte yanıylaysa ne gerçek ne de kurgu olmadığını ortaya çıkarmaktadır. **Zenciler** oyununun oyun- içinde-oyun yapısı, törenselliği çağırıştırır. Ayrıca oyundaki törensel yapı, Max Black'in Evreinov'dan dönüştürdüğü odak/çerçeve metaforunu hatırlatmaktadır. Günlük hayata ayrı bir 'bakışla' odaklanmanın hayali bir çerçeve yarattığını söyleyen Evreinov, bu bakış olmadan, yani odak olmadan oluşan hayali çerçevenin de var olamayacağını söylemektedir. Bu söylemle, Féral'in ötekinin bakışı olmadan teatral olandan bahsedilemeyeceği saptaması birleşerek, tören yapısındaki teatral oluşumu açıklamaktadır. Oyunda ön-plana çıkan törensellik, oyundaki teatralliğin törensel olarak belirlenmesine sebep oluşturur.

Tiyatro tarihinde 'uyumsuz tiyatro' içine konumlandırılan Jean Genet'nin, uyumsuzluğu, gerçekle kurduğu ilişki üstünden okunabilir. Genet tiyatro tarafından yansıtılamayan, nesnel gerçeğin yerinden edildiği yeni bir 'gerçeklik' algısı peşindedir. Bu yeni 'gerçeklik', seyirciye gösterilen gerçeklik değildir. Sahne-seyirci arasındaki deneyimden oluşan bir çeşit vitro-uzamdır. Vitro-uzama dönüşen bu 'yeni gerçeklik', teatrallik doğrultusunda gerçeği yansıtmaya değil aksine, onu deneyimletmeyi amaç edinmiştir. Dolayısıyla teatral olan, sahnede oluşan yeni gerçeklik 'algısı' ile seyirci arasından teşekkül etmektedir. Meseleye vitro-uzam, yeni gerçeklik gibi kavramlarla yaklaşmak, çalışmayı Baudrillard'ın teorileriyle buluşturmuştur. Baudrillard, 'gerçeklik' algısını kendi dünya görüşlerindeki zıtlıklara göre kurmuş olan insanların, yirminci yüzyılda yaşadığı gerçeklik yitimiyle birlikte inanç sistemlerindeki diyalektik yapının bozulduğunu söylemektedir. Karşıtlıklar, birbirine yaklaşarak, birbiri içerisinde erimeye

ve birbiri içine göçmeye başlamıştır. Baudrillard'a göre, gerçeklik ilkesini -umut ve beklentilerini- kaybeden toplumların, yaşamı yeniden üretmekten başka şansları yoktur. İşte bu yeni üretim sürecinde simülasyon evreni ortaya çıkmıştır. Böylece, özne-nesne gibi karşıtlıklarla algılanan dünyanın yerini, bu karşıtlıkların birbiri içinde eridiği simülasyonlar evreni almıştır. Böyle bir evrende yaşayan insanlar da artık birer simulakrlar olarak tanımlanmaktadır. Baudrillard'ın simülasyon teorisini oluşturan etmenler; karşıtlıkların birbiri içinde erimesi, müphemleşme, Genet'nin bu tezde incelenen tüm oyunlarında gözlenmiştir. Buradan hareketle; olumlayıcı yorumlamada bahsedilen arzu alanının merkezsizleştirilmesi, bu bağlamda incelenen oyunlarda Baudrillard'ın teorisine dayanarak okunmaktadır. Bu okuma, aynı zamanda oyun kişilerinin teatral motivasyonlarının oyunlarda oluşturduğu teatralite tanımlamalarına zemin hazırlamaktadır.

Balkon oyununda teatralite, kurulan Yanılsamalar Evi üstünden gerçeğin yadsınmasıyla oluşmaktadır. Saptanan hükümsüz teatralite, temel olarak Irma'nın Kraliçe'nin yerine geçmesiyle oluşur. Böylelikle Yanılsamalar Evi'nde oluşturulan yanılsama tersine döner. Bu Martin Esslin tarafından fantazinin fantazisi olarak tanımlanmıştır, aynı zamanda temsilin temsili olarak da okunabilir. 'İçeride' kurulan dünyanın, 'dışarı'ya çıkmasıyla oyun kişileri temsil ettikleri karakterlere dönüşür. Oyun kişinin yer değiştiren bedeni, temsilinin içinde odağını değiştirmiştir. Dolayısıyla arzu alanını değiştiren oyun kişileri için konumlanacakları yeni bir arzu alanı kalmamıştır. Bu bağlamda merkezsizleştirilen arzu; oyun kişilerinin temsil ettikleri karakteri bir kez daha temsil etme durumları; ortada bir hükümsüzlük oluşturmuştur. Aynı hükümsüzlük Irma ve müşterilerinin, Kraliçe'nin balkonuna çıkmalarıyla oyun kişilerinin mekan değiştirmesi sonucu da oluşmuştur. Birbiri içine geçen oyun yapısı, Baudrillard'ın simülasyon evrenini hatırlatmaktadır. Her oyun kişisi, temsil ettiği karaktere dönüştüğünde birer simulakr haline gelir. Artık oluşan bu simulakrlar ve simülasyon evreni görünenin ardındaki başka bir gerçeği ünlemektedir. Oluşan simülasyon

evreninin 'gerçek' hayatla ilişkisi kalmamıştır. Arada oluşan hükümsüzlük, oyun kişilerinin temsil ettikleri karakterlere dönüşmeleriyle oluşmuştur. Dolayısıyla bu oyun için saptanan teatrallik metaforu artık oluşan temsilsizlikten kaynaklı hükümsüz olarak belirlenmiştir.

Paravanlar oyununda teatrallığı oluşturan, oyun kişilerinden ziyade oyundaki paravanlardır. Her bir tabloda sahneye çıkan paravanlar, üzerine çizilen resimler ve sonrasında tablo sonunda paravanların yenileriyle değiştirilmeleri oyunda göstergelerle zenginleşen bir devinim yaratmaktadır. Genet, **Paravanlar** oyununun hikayesini tanımlarken, 'doğru' ile 'doğru olmayan'ın arasındaki 'hakikat' ifadesini kullanmıştır. Bu ifade, bu noktada karşıtlıkların çöküşüyle oluşan simülasyon evreni ve ultra gerçekliği hatırlatmaktadır. Karşıtlıkların silindiği ve buna paralel olarak anlamın çoğullaştığı dünya, **Paravanlar** oyunun ta kendisidir. Oyunda paravanlara birbiri üstüne çizilen resimler, art arda sahneye girip çıkan paravanlar, yirminci yüzyılın imge bombardımanını düşündürmektedir. Anlamın çoğullaşması, her tabloda oluşan yeni bir oyunla sürecin ertelenmesi, dolayısıyla paravan değişimiyle seyircide oluşan odak kaybı, alanı merkezsizleştirmektedir. Tüm bu zemini paravan değişimleri, yani paravanların devinimi sağlamaktadır. Devinim arasında merkezsizleştirilen arzudan kaynaklı olarak oyunda oluşan teatrallik, devingen olarak tanımlanmaktadır.

Genet oyunlarında oyun içinde oluşan oyun yapısı, olumlayıcı yorumlama stratejisi ve yukarıda özetlenen teatrallik tanımlamalarıyla birleştirildiğinde, arzunun imgeler arası sürekli yer değiştirdiği saptanmıştır. Dolayısıyla oyun kişilerinin tüm motivasyonları bu yer değişiminde kilitlenmiştir. Arzunun tatminsizliği, öznenin imgeler arası salınımının nedeni olduğu gibi, salınımın hiç bitmemesinin de sebebidir. Yaşam alanı giderek daralan oyun kişileri, bir türlü tatmin edemedikleri arzu karşısında çaresiz kalırlar. Bulundukları yerden çıkmanın hiç bir yolu yoktur fakat bulundukları yerde var olmanın tek koşulu 'oyun' oynamaktır. Genel fotoğrafa bakıldığında, oluşan teatrallığın oyunlar arası boşluktan neşet ettiği saptanmıştır. Bu aşamada *mise-en-abyme*

yapısı ortaya çıkar. İç içe oluşan sonsuz *abyrne* yapısı, giderek alanı daraltır. Bu daralış, oyunların sonsuz bir yakınsamayla kendi içine kapanması bir tür yok oluşu beraberinde getirir. **Hizmetçiler** oyununda, hanımın ölümünü yansılayan sonsuz oyun, **Balkon**'da oyun kişilerinin temsil ettikleri karakterlere dönüşmesiyle arzunun düştüğü boşluk; **Zenciler**'in düzenledikleri töreni kendi ırklarından birinin ölümüyle noktalamaları ve **Paravanlar**'da düğünün habercisi bir tabloda başlayan oyunun ölümün de ötesinde bitmesi; her bir oyun için yok oluşun birer göstergesidir. İncelenen oyunlarda genel olarak saptanan *mise-en-abyrne* yapısının getirisi bu yok oluş, Jean Genet tiyatrosu için ölümcül teatralliğin oluşmasına sebebiyet vermektedir.

Genet içine kapalı, "tiyatro hakkında konuşan bir tiyatro" yaratma amacıyla yola çıkmıştır. Fakat Genet tiyatrosu kendi yaşadığı çağı yansıtır. Oyunlarını Köle-Efendi diyalektiği ile örmesi bunun en açık kanıtıdır. Her oyununda Genet temel olarak, kölenin efendileşmesini ve kölenin efendisinin zulmünü taklit etmesini anlatır. Böyle bakıldığında her çağa söyleyecek çok sözü vardır Genet'nin çünkü oyunlarındaki kişilerin davranışlarını insan doğasının ikircikliği belirler. Zulme uğrarken güçsüz olan gücü eline geçirdiğinde zalim olacaktır. Bu durumu eleştirmede Genet aksine kaçınılmaz olarak görür ve sadece gösterir. Zira gücü muhafaza etmenin zalim olmaktan geçtiğine inanır. Yaşadığımız çağı, muhtemelen yaşanacak çağları önceki çağların da belirleyeni olan bu köle-efendi diyalektiği belirleyecektir. Oyun kişilerinin gıyabında Genet'nin gösterdiği davranış biçimleri, bizi kendi davranış biçimlerimizi aslında kendi hür irademizle belirlemediğimiz gerçeğiyle yüzleştirir. Hepimiz birer köleyiz ve efendilerimize öykünerek yaşamamız kaçınılmaz. Kırılması imkansız bir döngüdür bu. Döngü, Genet'nin oyunlarında kurduğu fraktal gibi içinden çıkılması mümkün olmayan bir yapıdır. Dolayısıyla yaşamakta olduğumuz hayat aslında tam da Genet'nin anlattığı hayatın bir yansımasıdır.

KAYNAKÇA

Ackerman, A., “Introduction: Modernism and Anti-Theatricality”, **Modern Drama**, 2001, Vol.44, No.3 Fall, 2001. s. 275-283.

Adanır, O., (2016), **Baudrillard**, İstanbul, Say Yayınları.

Aristoteles, (2010), **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitapevi.

Artaud, A., (1993), **Tiyatro ve İkizi**, Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, YKY.

Benjamin, W., (2015), **Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, Çev. Gökhan Sarı, İstanbul, Zeplin Düşünce Yayınları.

Baudrillard, J., (1998), **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları.

Baudrillard, J., (2001), **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

Baudrillard, J., (2005), **İmkansız Takas**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J., (2005) **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

Baudrillard, J., (2006), **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J., (2006), **Kusursuz Cinayet**, Çev. Necmettin Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Bumin, T., (2001), **Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi diyalektiği, Praksis Felsefesi**, İstanbul, YKY.

Butler, J., (2016), Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi, Çev. Başak Ertürk, İstanbul, Metis Yayınları.

Carlson, M., (2013) **Performans: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Yayınları.

Curtis , J. L., (Spring 1974), The World is a Stage: Sartre versus Genet, **Modern Drama**, Vol. 17, No. 1, s. 33-41.

Çakmak, B., (2012), Absürd Tiyatroda Oyun Kavramı ve Samuel Beckett'in 'Oyun Sonu' ile Jean Genet'nin 'Balkon' Oyunlarına Yönelik Karşılaştırmalı Bir İnceleme, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 34, s. 45-71.

Cervantes Saavedra, M., **Don Kişot**, Çev: Reşat Nuri Güntekin, İstanbul:YKY.

Davis, T.C. & Postlewait, T., (ed), (2003), **Theatricality**, Cambridge, Cambridge University Press.

De Gennaro Mara, What Remains of Jean Genet, **The Yale Journal Criticism**, Vol. 16, No. 1, Spring 2003, s. 190-209.

Diderot, D., (2013), **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.

Dolan, J., (Dec. 1993), Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance and the “Performative”, **Theater Journal**, Vol. 45, No. 4, s. 417-441.

Egginton, W., (2013) **How the World Became a Stage**, Albany, State University of Newyork Press.

Eyri, S. & Köktürk, Ş., (2013), Dilbilim ve Göstergebilim: Ferninand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak, **SAÜ Fen Edebiyat Dergisi**, 2.sayı, Sakarya, s. 128-136.

Feral, J., (Spring 1982), Performance and Theatricaliy: The Subject Demystified, **Modern Drama**, vol. 25, No. 1, s. 170-181.

Feral, J., (2002), Theatricality: The Spesificity of Theatrical Language, **SubStance**, Vol. 31, No. 2, s. 94-108.

Fried, M., (2003), “Art and Objecthood”, **Art in Theory 1900-1990**, Oxford: Blackwell Publishing, s. 823-835.

Genet, J.(2000), **Hizmetçiler**, Çev: Salah Birsell, İstanbul, Nisan yayınları.

Genet, J.,(2007) **Paravanlar**, Çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Genet, J., (2008), **Açık Düşman**, Çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul, Metis Yayınları.

Genet, J., (2014), **Balkon**, Çev. Başar Sabuncu, 2.basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Genet, J., (2014), **Zenciler**, Çev. Nami Başer, 2.basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Goffman, E., (2014), **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, Çev. Barış Cezar, İstanbul, Metis Yayınları.

Gran, A. B., (2002), The Fall of Theatricality in the Age of Modernity, **SubStance**, Vol. 31, No. 2, s. 251-264.

Grazia, E., An Interview with Genet, (1993), **Cardozo Studies in Law and Literature**, Vol. 5, No. 2, s. 307-324.

Hegel, G.W.F., (1986), **Tinin Görüngübilmi**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea İstanbul Yayınları.

Innes, C., (2009), **Avant-garde Tiyatro**, Çev. Beliz Güçbilmez - Aziz V. Kahraman, Ankara, Dost Yayınları.

İzmir, M., (2013), **Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre ve Lacan**, İstanbul, İmge Kitabevi.

Karacabey, S., (2006), **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, De-ki Yayınları.

Kojeve, A., (2004), **Hegel Felsefesine Giriş**, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, YKY.

Merleau-Ponty, M., (2014), **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, İstanbul, Metis Yayınları.

Mollaer, F., (ed), (2014), **Kimlik Politikaları**, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

Nietzsche, F., (2011), **Böyle Söyledi Zerdüşt**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Yayınları.

Nietzsche, F., (2016), **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İstanbul, İş Bankası Yayınları.

Oxenhandler, N., (Autumn, 1975), "Can Be Genet Saved? Remarks on "The Balcks"", **Contemporary Literature**, Vol. 16, No. 4, s. 417-432.

Platon, (2016), **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M.Ali Cimcoz, İstanbul, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Pucher, M., (2002), **Stage Fright**, United States of America, The John Hopkins University Press.

Ricoeur, P., (1978), The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling , **Critical Inquiry**, Vol.5, No.1, s143-159.

Rosen, C., (Winter 1992), The Structure of Illusion in Genet's Balcony, **Modern Drama**, Vol. 35, No. 4, s. 513-519.

Sarrazac, J.P., (2002), The Invention of Theatricality: Rereading Bernard Dort and Roland Barthes, **SubStance**, vol. 31, no. 2, s. 57-71.

Sartre, J.P., (2016), **Varlık ve Hiçlik**, Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul, İthaki Yayınları.

Sayın, Z., (2013), **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları.

Sennet, R., (2016), **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Shevtsova, M., (Spring 1987), The Consumption of Empty Signs: Jean Genet's The Balcony, **Modern Drama**, Vol. 30, No. 1, s. 25-45.

Silverman, K., (2006), **Görünür Dünyanın Eşiğinde**, Çev. Aylin Onacak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Şaylan, G., **Postmodernizm**, (2009), Ankara, İmge Kitabevi.

Tronstad, Rognhild, (2002), Could The World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures, **SubStance**, Vol.31, no. 2, s. 216-224.

Webb, R. C., (1979), Ritual, Theatre and Jean Genet's "The Blacks", **Theatre Journal**; Dec 1, s. 443-459.

Weber, S., (2001), **Institution and Interpretation**, Stanford CA, Stanford University Press.

Wulf, C., (2008), **Tarihsel Kültürel Antropoloji**, Çev. Özgür Dünya Sarısoy, İstanbul, Dipnot Yayınları.

Yıldız Turan, E., (Haz.2015), Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat, **Tarih Okulu Dergisi**, Sayı 22, s. 1-8.

Zizek, S., (2002), **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları.

Zizek, S., (2004), **Yamuk Bakmak**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.



İNTERNET KAYNAKLARI

Güzel, M., Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudirillard'ın Simülasyon Teorisinin Genel Kavramları, **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**, 2015 Bahar, sayı: 19, s. 65-84
www.flsfdergisi.com.

McGillivray, G., (2009), The Discursive Formation of Theatricality as a Critical Concept, **metaphorik.de**, 17, Sydney.



ÖZET

Bu tezde tiyatronun temel unsuru olan teatrallik kavramı; 'rol' ekseninde tartışılmaya çalışılmış, bu tartışmadan hareketle Jean Genet'nin Hizmetçiler, Balkon, Zenciler ve Paravanlar oyunlarında teatrallığın örgütlendiği yerler aranmıştır. İncelenen oyunlarda saptanan teatrallik biçimlerine metaforik anlamlar yüklenerek yeni teatrallik nitelermelerine ulaşılmaya çalışılmıştır. Öznenin yersizleştigi ve alanın merkezsizleştirildiği olumlayıcı yorumlamayı benimseyen tez üç bölümden oluşur. İlk bölüm; teatrallik kavramına tarihsel bir bakıştan yola çıkıp , rol, benlik, kendilik, teatral yarık ve metafor kavramlarını tartışmış ve bakışını Genet tiyatrosunda teatral olana çevirmiştir. İkinci bölümde öznenin yersizleştigi Hizmetçiler ve Zenciler oyunları teatrallığın oluşumuna zemin hazırlayan oyun kişilerinin oluşturduğu psikolojik motivasyonlar açısından değerlendirilir. İncelenen oyunlarda öznenin daimi yersizliği, çalışmanın bu kısmında teatrallığı Lacan'ın imgesel dönemiyle kesiştirmiştir. Rol olgusu, Lacan üstünden yorumlanarak oyunlardaki teatrallik metaforları; imgesel ve törensel olarak saptanmıştır. Üçüncü bölümde alanın merkezsizleştirildiği Balkon ve Paravanlar oyunları incelenir. Bu bölümde teatrallik, oyun kişilerinin teatral motivasyonlarıyla şekillenir. Alanın merkezsizleşmesiyle oluşan teatral motivasyon Baudrillard'ın simülasyon, ultra-gerçeklik teorileriyle görünür kılınmaya çalışılır. Oyunlardaki teatrallik metaforları; hükümsüz ve devingen olarak belirlenmiştir. Teatrallığın örgütlenişi, rol özne etkileşiminden hareketle her bir oyunu için farklı bir metaforla nitelenen Genet teatrallığı, sonuç olarak gittikçe daralıp içine kapanan oyun yapısı sebebiyle ölümcül teatrallik olarak nitelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Teatrallik, Jean Genet, Hizmetçiler, Balkon, Zenciler, Paravanlar, Olumlu Yorumlama, Arzu Nesnesi, Simülasyon, Ultra Gerçeklik, Similakr

ABSTRACT

This thesis sets out to discuss the concept of theatricality, the key element of theatre, in relation to 'role' and examine the formation of theatricality in Jean Genet's *The Maids*, *Balcony*, *The Blacks* and *The Screens*. Attaining metaphoric meaning to the forms of theatricality in the plays under discussion, new forms of theatricality are intended to find. The thesis that depends upon affirmative interpretation with displacement of desire and de-centering of place consists of three parts. The first part of the thesis, taking a historical perspective as a starting point, offers a detailed discuss of role, ego, selfdom, theatrical cleavage and metaphor along with a deep analysis of Genet's view of theatricality. In the second part, *The Maids* and *The Blacks* which have displacement of desire are examined in terms of psychological motivations of the characters that . The displacement of desire in these two plays cause Lacan's imaginary order. Interpreting the phenomenon of role via Lacan the metaphor of theatricality is detected as imaginative and ceremonious. In the third part, *Balcony* and *The Screens* which have de-centered of place are examined. In this part, theatricality is shaped by characters' theatrical motives. The theatrical motives which is occurred by de-centered of place is tried to make visible via Baudrillard's simulacr universe and ultra-reality theories. The metaphor of theatricality in these two plays are detected as void and precess. As a result, characterized for a different metaphor for each play Jean Genet's theatricality is termed fatal because of the plays' mise-en-abyme structure .

Key Words: Theatricality, Jean Genet, The Maids, Balcony, The Blacks, The Screens, Affirmative Interpretation, Subject's Desire, Simulacrum, Ultra Reality, Simulacr, Mise-en-abyme