

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR SANATTA YETERLİK SANAT DALI

20. YÜZYIL TİYATRO METİNLERİNDE YARATICI KRİZ
SANATTA YETERLİK TEZİ

OKTAY EMRE

2024

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR SANATTA YETERLİK SANAT DALI

20. YÜZYIL TİYATRO METİNLERİNDE YARATICI KRİZ
SANATTA YETERLİK TEZİ

OKTAY EMRE

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurul Karar/No: 04.10.2024-32

DOÇ. DR. YAVUZ ADUGİT

KOCAELİ 2024

ÖNSÖZ

Yaşamımızın her alanında aralıklarla denk düştüğümüz bir sözcük olan kriz, bizi kendisine yanıt vermeye zorlamakta ve bizlere bir şeyin eşiğinde olmanın baskısını uygulamaktadır. 20. Yüzyıl belki de bir şeyin eşiğinde olmanın baskısının en çok hissedildiği çağdır ve bundan ötürü politikadan sanata, bilimden ekonomiye bu döneme içkin her şey bu olgu ile yeniden okunmaya ihtiyaç duymaktadır. Çalışma, bu ihtiyaç minvalinde 20. Yüzyıl dram sanatını kriz olgusu ekseninde yeni bir okumaya açmayı amaçlamıştır.

Bu çalışma boyunca entelektüel donanımdan, dünya ve yaşam görgüsünden her daim etkilendiğim kıymetli hocam Doç. Dr. Yavuz Adugit'e çalışmaya ve yaşamıma sunduğu değerli katkıları dolayısıyla; bizlerin dünyaya ve yaşama bakışını dram sanatı aracılığıyla incelten, yazınsal tüm çalışmalarında varlığından güç aldığım bölümümüzün kurucusu Prof. Dr. Sema Gökteş'a; tevazu, incelik ve duyarlılıkla entelektüel dünyamın oluşumunda kendisine her zaman minnettar olduğum Prof. Dr. Hasan Akbulut'a; 20. Yüzyıla içkin edebiyat, felsefe ve sanat alanlarında yapmış olduğu çalışmalarla entelektüel dünyamızı besleyen ve tezimize nezaket ve ilgi ile katkı sunan kıymetli hocam Prof. Dr. Metin Toprak'a; Türk Tiyatrosu ve oyun yazarlığı alanında yapmış olduğu incelikli çalışmalarla tiyatromuz adına önemli bir boşluğu dolduran sayın hocam Prof. Dr. Bünyamin Aydemir'e 'teşekkür' sözcüğünün yetersizliğini hatırlayarak 'teşekkür' ediyorum.

Ayrıca çalışma boyunca desteklerini sunan değerli hocalarım Prof. Dr. Süreyya Temel, Doç. Dr. Üftade Muşkara ve Doç. Dr. Funda Özşener'e yeniden 'teşekkür' sözcüğünün yetersizliğini hatırlayarak...

ÖZET

Bilindiği üzere 20. Yüzyılda bilimsel gelişmeler savaş enstrümanlarına dönüştürülmüş, insani değerler zedelenmiş, sanat alanında ise yeni gerçeklik arayışları ortaya çıkmıştır. Bundan dolayıdır ki sanat alanında önemli dönüşümler yaşanmış ve bu çağ akımlar çağı olarak adlandırılmıştır. Çalışmanın odak noktasını oluşturan bu dönüşüm yaratıcı kriz bağlamında ele alınmış ve dramın yaşamla olan ilişkisi araştırılmıştır.

Dönüşümün olanaklarını yaratmayan kriz çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde sorun, buhran, felaket gibi negatif anlamlara sahip olan ama dönüştürücü etkisi olmayan olgular ile kriz arasındaki ayrımlar belirlenmiş; bu alanda çalışmalar üretmiş düşünürler aracılığıyla kavram üzerinden bir sınır denemesi yapılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde çağın dram anlayışını izleyebilmek için dram alanında çağın ne zaman başladığı tespit edilmiş, üçüncü bölümünde ise kavram üzerinden çağın yaşadığı değişim ve dönüşümün izleri sürülmüş, dram alanında 20. Yüzyılın sona erip ermediği tartışılmış, elde edilen verilerin sunulduğu sonuç kısmı ile çalışma sonlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kriz, 20. Yüzyıl Tiyatrosu, Modernizm, Mimesis, Gerçeklik

ABSTRACT

As it is known, in the 20th century, scientific developments were turned into instruments of war, human values were damaged, and new searches for reality emerged in the field of art. For this reason, important transformations took place in the field of art and this era was called the age of movements. This transformation, which forms the focus of the study, is discussed in the context of creative crisis and the relationship between drama and life is investigated.

Crisis that does not create opportunities for transformation is excluded from the scope of the study. In the first part of the study, the distinctions between phenomena that have negative meanings but do not have a transformative effect, such as problem, depression, disaster, and crisis are determined; A verge attempt has been made on the concept through thinkers who have produced studies in this field. In the second part of the study, it was determined when the age began in the field of drama in order to follow the understanding of drama of the age. In the third part, the changes and transformation experienced by the age were traced through the concept, it was discussed whether the 20th century had ended in the field of drama, and the study was concluded with the conclusion part where the data obtained were presented.

Key Words: Crisis, 20th Century Theatre, Modernism, Mimesis, Reality

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
ÖZET	2
ABSTRACT	3
GİRİŞ	5
BİRİNCİ BÖLÜM	12
1. KRİZ OLGUSUNUN İZİNİ SÜRMEK	12
1.1. Kriz Olgusunun İzini Sürmek	12
1.2. Krize Yönelik Bir Sınır Çizme Denemesi	15
1.3. Gerçeklik ve Simülakr Deneyimi Olarak Kriz.....	19
1.4. Modernizmin Krizi.....	23
1.5. Modernizmin Tahribatı ve Kriz.....	28
1.6. Bir Başka Başlangıç: Avangard	34
İKİNCİ BÖLÜM	39
2. MODERNİZMİN İŞLERLİĞİ ve MODERN TİYATRO	39
2.1. Modernizmin İşlerliği.....	39
2.2. Modern Tiyatro.....	42
2.3. Gerçekçiliğin Gerçekliği.....	47
2.4. Ibsen: Modern Tiyatro.....	51
2.5. Çehov: Komik Olmayan Komedi Olarak Martı ve Vişne Bahçesi	59
2.6. Strindberg: İki Dünya Arasında	65
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	78
3. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA YARATICI KRİZ	78
3.1. Maeterlinck'ten Beckett'a Anlamın Felci.....	89
3.2. Alfred Jarry'den Antonin Artaud'ya Yıkıcılığın Zaferi.....	98
3.3. Ionesco ve Brecht'e Gerçeklik Temsiliyetinin Gerilimi	108
3.4. Postmodernizm, Performans, Post-Dramatik Yapı.....	118
SONUÇ	127
KAYNAKÇA	135

GİRİŞ

F. Garcia Lorca'dan Sean O. Casey'e, Arthur Miller'dan Tennessee Williams'a, Arnold Wesker'dan John Osborne'a, Eugene O'Neill'dan Jean Genet'ye, J. Paul Sartre'dan Albert Camus'ya, Eugene Ionesco'dan Samuel Beckett'a, Edward Albee'den Arthur Adamov'a, Bertolt Brecht'ten Gerhart Hauptmann'a, Haldun Taner'den Vasıf Öngören'e, Peter Turruni'den Friedrich Dürrenmantt'a, Edward Bond'dan Heiner Müller'e, Harold Pinter'dan Sarah Kane'e birçok oyun yazarının; Erwin Piscator'dan Konstantin Stanislavski'ye, Augusto Boal'den Jerzy Grotovski'ye, Stella Adler'den Antonin Artaud'ya, Peter Brook'dan Bertolt Brecht'e birçok teorisyen ve yönetmenin; epik tiyatrodan absürd tiyatroya, avangard tiyatrodan Kitchen Sing'e, in yer faceten post-dramatik tiyatroya birçok tiyatro türünün; Peter Szondi'den Hans Thies Lehmann'a, Marvin Carlson'dan Christopher Innes'a, Raymond Williams'tan Terry Eagleton'a, Martin Esslin'den Mike Sell'e, Katie Mitchell'den Richard Schechner'a birçok tiyatro teorisyeni ve akademisyenin var olduğu bir çağ olan 20. Yüzyılda, tiyatro, oldukça kısa aralıklarla dönüşümlere uğramış, hayatla kurduğu ilişkide özerkliğini ilan ederek zengin bir mecraya ulaşmıştır.

Tiyatronun özerkliğini ilan etmesi düşüncesi Kant'tan bu yana - sanatın bilgisinin, dilinin ve anlatısının kendisinde olmasına yönelik düşünce- hayatta ilk olarak bu denli karşılık bulmuş olsa gerek. Lakin tiyatronun zengin, yaratıcı, kendini kendinden dönüştürücü bu süreci dünyanın gittikçe yoksullaştığı, yıkıcı bir dönemine denk gelmektedir.

20. Yüzyıl yıkımlar ve inşalar tarihidir fakat onu özel kılan başka etmenler de vardır. Belki de dünya hiçbir yüzyılda farklı coğrafyalarda benzer yıkım ve inşalara aynı zamanlarda tanıklık etmemiş, dünyanın herhangi bir yerindeki bir buluş, bir teori, bir yönelim bu denli hızlı bir başka coğrafyaya ulaşmamış ve orada bir dönüşüme, infiale neden olmamıştır. Dolayısıyla 20. Yüzyıldaki bir gelişme, bir oluş salt ortaya çıktığı coğrafyayı değil aynı zamanda bu çağı aynı anda deneyimleyen

insanlar ve şeyleri de benzer şekilde etkilemiştir. Joseph Nicephore Niepce tarafından 1814 yılında çekilen ilk fotoğraf, George Eastman tarafından 1888 yılında elde taşınabilen ilk fotoğraf makinesinin icadı ve sonrasında süregelen bir şekilde gelişen fotoğrafın ve onun ardılı olan video filmlerin dünyaya bakışı değiştirdiği ve ilerleyen dönemlerde ulus devletlerin kurulmasında önemli bir yeri olduğu reddedilemez bir olgudur. 20. Yüzyılı deneyimleyen insanlar ve şeylerin bir bütün halindeki yansımalarına bir diğer örnek ise dadaizmin aynı dönemde iki farklı kıtada ortaya çıkmış olmasıdır. 1915'te iki Fransız sürgün Marcel Duchamp ve Francis Picabia New York'ta; Zürih'te ise Hugo Ball, Carl Wilhelm Richard Hülsenbeck gibi isimler dada hareketini başlatıyorlardı (bkz. Hopkins, 2020:21-27). Buradan hareketle 20. Yüzyılda sesi sınırları aşan sanatçıların ortaya çıktıkları coğrafyalarla kimliklendirilmeleri, kategorize edilmeleri beyhude bir çabanın neticesi olacaktır; çünkü onların dil ve anlam arayışları söz konusu çağın ortaklaşan dil ve anlam arayışlarının birer parçasıdır.

Öyleyse yol haritamızı belirleyecek önkoşul şu soruya cevap vermekle mümkün olacaktır: tiyatrodaki hangi 20. Yüzyıl? Klasik karakterlerin öldüğü, şatoların yıkıldığı, mimesisin yara aldığı, dördüncü duvardan tuğlaların eksiltildiği, seyir yeri ile sahne arasındaki sınırların ihlal edildiği 20. Yüzyıl mı yoksa gerçekle gerçek olmayanın sınırlarının ortadan kalktığı, tüm karşı gerçekçi akımların paradigmalarının post-modernizm tarafından devralındığı, avangard mirasın kapitalizmin metasına dönüştürüldüğü 20. Yüzyıl mı? İşte tüm bu soruların yanıtını elde edebilmek için panoramik bakışın zarurieti ortaya çıkmaktadır.

Bilindiği üzere ilk olarak Robert Barker tarafından bir yere yüksekte bakmayı işaretleyen ve yoğunlukla plastik sanatlar alanında kullanılan panorama kavramı, bir yandan bakışın genişliğini işaretlemekte öte yandan ise bakılan yerin hareketliliğinin analizini yapabilmek için uygun bir mesafe ve açı sunmaktadır. Peki ama 20. Yüzyıl nerede bitmektedir? İşte panoramik bakışın bizlere sunacağı ilk önemli katkı 20. Yüzyılın nerede başlayıp, nerede bittiğine yönelik yapılacak saptamalarda karşılık bulacaktır.

Bir diğerk önemli katkısı ise bu kaotik yapının içerisinde kaybolma riskini minimize etmesi olacaktır.

Bu çalışma, ilk olarak 20. Yüzyılda kaleme alınmış buna karşın 19. Yüzyılın etkilerini taşıyan oyunları ele alacak ve onların 19. Yüzyıla olan organik ilişkilerini deşifre edecek, böylece 19. Yüzyıl ile 20. Yüzyıl arasındaki karakter, olay ve mekanlar üzerinden okuma yapabilmenin olanaklarını yaratacaktır; çünkü tarih her ne kadar sayılarla ifade edilse de sanatın bu dizgeyle uyum içinde hareket etmesi beklenilemez. Bundan dolayı çalışma özelinde 20. Yüzyılı başlatabilmenin ve/veya okuyabilmenin yolu 19. Yüzyılın paradigmaları üzerine inşa edilen yenilikleri tespit etmekle mümkün olacaktır. Böylelikle tiyatrodan yaşama, yaşamdan tiyatroya kurulu olan köprü görünür kılınacaktır.

“Modern dram genellikle –oyuncu ile seyircisi, yazar ile oyuncusu, yazar ile seyircisi arasında- bir yabancılaşma ve düşmanlıkla nitelendirilmiştir”¹ (Barr, 2019:7) bu da tiyatronun konvansiyonel yapısının yanı sıra dramın seyirciyle yeni bir ilişki geliştirdiğini göstermektedir. Bu yabancılaşma ve düşmanlığın oyun ve teori kitaplarının isimlerine yansıdığını da görmekteyiz: Against Theatre, Performing Opposition, Antitheatricality, Unmaking Mimesis, The Death of Character... Bu yeni ilişki tiyatroda zaman kavramının yanına uzamı, zamanla uyum içinde iş gören mekânın yanına zamandan bağımsızlaşarak anlamlar üreten mekânı ve/veya mekansızlığı, karakterin öngörülebilir yolculuğunun yanına ise öngörülemezliği eklemiştir. Böylelikle konvansiyonel tiyatroya ek olarak ortaya çıkan bu yeni ve tekinsiz kanal beraberinde “hangi tiyatro?” sorusunu da ortaya çıkarmıştır. *‘Hala tükenmemiş bir tasarım olarak modernizmin’ paradigmasını taşıyan tiyatro mu yoksa ‘çağımız tiyatrosuna bütünleştirici kimliğini veren’ (bkz. Candan, 1994:14) öncü/avangard tiyatro mu?*

Tiyatronun seyirciyle ve kendisiyle geliştirdiği yeni ilişki 20. Yüzyılın genel karakteristiğini belirlerken, söz konusu ilişkinin çetrefilliği

¹ Barr, Modern Dramı dram sanatı üzerine geliştirilen yeni fikirler, tiyatro uygulamaları ve oyun yazarlığındaki değişimler dolayısıyla 1880’lerden başlatmaktadır (bkz. Barr, 2009:13) ama buradaki vurgusu 20. Yüzyıla dairdir.

hem çalışmanın odaklandığı alanın zenginliğini göstermekte hem de bu alanın zemininin kayganlığına dolayısıyla tehlikesine işaret etmektedir. Bu çalışma yukarıda bahsedilen yeni ilişkinin kurallarını ve/veya kuralsızlığını deşifre etmek üzere hareket edecektir. Unutulmamalıdır ki 20. Yüzyıl hem bilim ve teknoloji çağıdır hem teori ve uygulama açısından önemli bir zenginliğine sahiptir, hem akıl çağı paradigmalarının yerini tekinsizliğe bıraktığı –kimi düşünörlere göre ise tekinsiz olan akıl çağının kendisidir- bir yüzyıldır hem de tarihsel avangardların tarih sahnesine artık geri dönüşü olmayan bir sertlikle giriş yaptıkları bir yüzyıldır. Dolayısıyla 20. Yüzyılın bunca hızlı dönüşöme uğrayan yapısı, gerçeklik kavramının yeniden düşünölmelerini zorunlu kılmaktadır.

Gerçeklik algısında önemli değişimlerin ortaya çıktığı bununla birlikte mekân ve zaman mefhumlarının işlerliğinde kırılmaların yaşandığı bu dönemde bellek de önemli değişimler yaşamış, absürd tiyatrunun bileşenlerinden biri oluvermiştir. Bu bileşen aracılığıyla kim olduğunu hatırlamayan, benliğini yitirmiş veya hiç inşa edememiş karakterler ortaya çıkmıştır. Salt yıkımlar değil aynı zamanda psikanalizin ortaya çıkması da bu süreci beslemiştir. Çünkü psikanalizle birlikte anlaşılmiştir ki insan ve şeyler salt rasyonel bir perspektifle çözümlenememektedir. Gerçeği çevreleyen ve anlaşılmayı bekleyen başka etmenler vardır. Sanat alanına önemli olanaklar sunan bu yaklaşımın katkısıyla dram retorik ve form açısından dönüşöp çağının gerçekliğini yakalamaya çalışmıştır. Buna karşın çağın gerçeklik anlayışı aralıklarla değişime uğramış ve bu değişim süreğenleşerek çağın karakterine evrilmiştir.

Artık insan ve şeylerin tiyatrodaki temsili sadece akılla kavranılabilir olmaktan çıkmıştır. Eğer insan salt akılla kavranabilen ve akılla iş gören bir varlık olsaydı ne Vladimir ile Estragon bir bilinmezliği beklerdi ne de Madeleine ile Amédée'nin evlerinin içinde bir ölü büyöydü. Belleksizlerin, uyumsuzların, kötörlömlerin, yerinden edilmişlerin ve dünyanın değişebileceğine dair umudu olmayanların dünyasının temsil edilmeye başlandığı bu çağda öte yandan varlık ve anlam ilişkisinin pozitif bir bakışla yeniden yorumlandığı, sınıflararası çelişkilerin araştırıldığı, ezilenlerin ve

yoksulların tiyatronun öznesi haline getirildiği bir başka anlayış da varlık alanı kazanmıştır. Bir diğer deyişle dünya hem absürd, avangard ve patafiziksel tiyatronun dünyasıdır hem de epik, varoluşçu, feminist, natüralist, gerçekçi tiyatronun... Bu durum elbette gerçekçi/karşı gerçekçi, modernist/postmodernist gibi formülasyonlarla da ifade edilmektedir lakin bu formülasyonlar söz konusu akım ve yönelimlerin birbirleri arasındaki ilişkilerini görünmez kılmakta; buna ek olarak onların varlık gerekçelerinin ıskalanmasına neden olmaktadır. Ayrıca yapısalcı-postyapısalcı çözümleme teknikleri; metinleri arzu, istenç, dil, tarih, üretim ilişkileri bağlamında okuyan yaklaşımlar; Raymond Williams gibi 20. Yüzyılı Marksizm, Freudçuluk ve varoluşçu gibi bakışların egemenliği altında formüle edenler de vardır. Hatta George Steiner’in tragedyanın ölümünü ilan ettiği bu yüzyıl, trajik olanın anlamının yeniden düşünülmesini zorunlu kılmış ve bu zorunluluk 20. Yüzyıl oyun metinlerinin zemininde de karşılık bulmuştur. Bu karşılık kimi zaman savaştan nemalanan ve hem benliğini hem de çocuklarını hayatta kalma güdüsüne kurban eden Cesaret Ana’da, kimi zaman *“yaşamsal bir gücü, bir arzu ilkesini varlıklarında sürdürmeye yönelik tükenmeyen ısrarları”* (Badio, 2016:74) ile Godot’yu Beklerken’de, kimi zaman *“ben iyi Hamletim yas için bir neden verin bana”* (Müller, 2021:219) diyen Hamlet Makinesi’nde, *“hiç umut olmadan sınırda şarkı söylüyorum”*² diyen 4.48 Psikoz’da karşımıza çıkmaktadır.

20. Yüzyılda nedir trajik olan? Onun işlevi Girard’ın belirttiği üzere toplumu kendi şiddetinden korumak mıdır? (bkz. 2003:142-143). *“Zorunluluğun kuvvetleriyle onların egemenliğine karşı bilinçli direniş”* (Eagleton, 2012:169) sergileyenlerin mağlubiyeti midir? Steiner’in bir dram biçimi olarak trajediyi tanımlarken ifade ettiği üzere sadece ‘kişisel ıstırap ve kahramanlığın temsili’ midir? (bkz. Steiner, 2011:1) yoksa Eagleton’nın işaretlediği üzere trajik olanı ölçmemizi sağlayan değer algımız Auschwitz sonrası trajik olanı sığ bir gösterene mi dönüştürmüştür? (bkz. Eagleton, 2012:99) Cevap bunlardan hangisi olursa olsun 20. Yüzyılda trajik olanın tahribat, kısıtlanma, gündelik olanın buhranı gibi konuları da bünyesine

² Sarah Kane, 4.48 Psikoz, oyun metni.

dahil ettiği; orta ve alt sınıf karakterlerin sahnelerde yoğunluk kazandığı; rutubetli mutfakları, gettolardaki gecekondu ve barları, dar apartman dairelerini şiddet, yoksunluk, aldatılma gibi olgularla dönüşüme uğradığı gerçektir. Yani trajik olan modernizmle birlikte deforme olmuş dilin etkileri Raymond Williams'ın deyimiyle düzleşmiş bu da trajik olanın 'kurucu temellerini tehlikeli bir erozyona' uğratmıştır (bkz. Williams, 2018:16). Bu durumu Eagleton Tatlı Şiddet adlı çalışmasında şu şekilde yorumlamaktadır "yirminci yüzyılda trajedinin başına gelen, onun ölmesi değil modernizme doğru bir değişime uğramasıdır" (Eagleton, 2012:272) Her ne kadar 20. Yüzyılın düşünsel motivasyonu 'bilimsellik gibi bir ayrıcalığı yitirmeme kaygısını' taşısa da (bkz. Küçük, 1993:40-41) rasyonel düşüncüyü ve onun tüm mirasını reddeden aykırı girişimler bir modernizm parodisi olarak bu yüzyıldaki yerini almıştır. Bu da Eagleton'ın trajedinin başına geleni yorumlarken ki ifadesinde geçen 'modernizm' kavramından ne anlaşılması gerektiğinin tartışılmasını zorunlu kılmakta ve beraberinde şu sorunun sorulmasını da elzem hale getirmektedir: 20. Yüzyılda 'modernizme doğru bir değişime uğramak' trajedi için ne kadar kapsayıcı bir saptamadır?

İşte 20. Yüzyıl tiyatrosunun kendi içerisinde trajik olanla kurduğu bu yeni ilişki ve çeşitlilikten dolayı bu çalışmada hem tarihsel hem de coğrafi anlamda sıçramalı bir tekniğin kullanılması uygun görülmüştür.

20. Yüzyıl salt oyun yazarları açısından değil daha önce de değindiğimiz üzere aynı zamanda tiyatro teorisyenleri, yönetmenler ve akımlar açısından da verimli bir mecradır ama çalışma teorisyen, yönetmen ve akımlara özel başlıklar oluşturmayacak, onları 20. Yüzyıl tiyatrosunu kimliklendiren çıkışları, çatışmaları, katmanlı yapıya zemin hazırlayan argümanlarıyla yeri geldikçe 20. Yüzyılın ontolojik birer parçası olarak ele alacaktır.

20. Yüzyıl -her ne kadar savaşlar ve otoriter rejimler bağlamında çetin bir yüzyıl olsa da- tiyatrosunun katmanlı yapısını hayattan tiyatroya doğru çözümlenmeye odaklanmış olan bu çalışmanın, 20. Yüzyıl tiyatrosuna yeni bir bakış açısı kazandırması çalışmanın temel motivasyonudur. Unutulmamalıdır ki günümüz tiyatrosunun yaşamsal bağları 20. Yüzyıl

tiyatrosunda atılmış, paradigmaları bu çağda oluşturulmuştur. Belki de bu hayati bağlar ve paradigmalar üzerine inşa edildiğini düşündüğümüz 21. Yüzyıl tiyatrosu hala başlamamış veya sanıldığından çok daha önce başlamıştır.

Temel motivasyonu yaşamdan tiyatroya doğru çağın tiyatrosunun katmanlı yapısını yaratıcı kriz olgusu ekseninde çözümlemeye odaklanmış olan çalışma boyunca 20. Yüzyıl tiyatrosu tespit edilip onun karakteri analiz edilecektir. 19. Yüzyıl tiyatrosunun nerede sona erdiği, onun 20. Yüzyıl tiyatrosu üzerindeki etkileri, dramda kriz olgusunun nasıl ve neden ortaya çıktığı, çağın paradigmalarında nasıl değişimler yarattığı ve beraberinde hangi sorunları ve/veya hangi yenilikleri getirdiği, gerçeklik algısı üzerindeki etkilerinin araştırılması, gözlemlenmesi ve sonuç alabilmek adına sorulacak sorular çalışmanın hipotezine yönelik bir sınır inşa edecektir.

Elde edilen veriler ışığında kimi zaman karşılaştırmalı kimi zaman ilişkilendirmeli bu sistematikte çağa içkin dram anlayışının yaratıcı krizle olan bağını açığa çıkaracak olan çalışma, tespit ettiği verileri bir bütün olarak ortaya koyarak kendi teorisini inşa edecektir.

Çalışmada ilk olarak kriz olgusu kavramsallaştırılacak, ardından 19 ve 20. Yüzyılın karakteristiğini belirleyen paradigmalar eşliğinde çağın tiyatrosunun sınırları araştırılacak ve bu sınırları belirleyen yapı analiz edildikten sonra çağın dram anlayışı krizin dönüştürücü gücü ekseninde incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KRİZ OLGUSUNUN İZİNİ SÜRMEK

1.1. Kriz Olgusunun İzini Sürmek

Eski Yunanca'da (*krísis*, *krit-* κρίσις, κριτ) yargı, hüküm ve hastalığın dönüm noktası anlamlarına gelen; ayırmak, yargılamak (*krínō* κρίνω) fiilinden +sis ekiyle türemiş olan kriz sözcüğü³, ortaya çıktığı günden bugüne kendisine yakın birçok olgu ve problemi kendisiyle tamamlamakta/onların nesnesi olmakta; böylece paralel anlamını çoğaltarak güncelliğini korumaktadır. Her ne kadar buhran, felaket, sorun, kaos gibi sözcüklerin yerine kullanılabilir gibi görünse de epistemolojisi dönüştürücü gücünde olan kriz, dinamikleri ve taşıdığı kombinasyonları itibariyle ilk aşamada olumsuz kategorilerin nesnesi olarak görünmektedir. Oysa sözcüğü buhran, felaket, sorun gibi olgulardan ayıran temel özellik sözcüğün statik ve kinetik olmak üzere çift yönlü yapısıdır.

Buhran içerisinde durağan bir çaresizliği, felaket hızlı bir yıkımı, sorun çözülmesi gereken bir durumu, kaos ise düzensizlik hali, bilinmezliğin boşluğu gibi anlamları işaretlerken; kriz hem bir süreci hem de kendinden sonraki yeni bir dönemi ihtiva etmektedir. Dolayısıyla kriz, içerisinde enzimler barındıran bir başka deyişle canlılık organizmaları barındıran bir gelecek kombinasyonlar örgütlenmesidir. İyimser yer değiştirmeler açısından kaos yerini düzene, sorun yerini çözüme, felaket yerini eskinin yeniden kurulumuna, buhran yerini uzun soluklu bir çözüme bırakırken; kriz yeni enstrümanların keşfiyle yerini bu yeni enstrümanların kuracağı geleceğe bırakır. Bu sözcüğün kinetik ve dönüştürücü yapısıdır. Kötümser yer değiştirmeler açısından bakıldığında ise kaos, felaket, sorun, buhran gibi kriz de tıpkı yerini çıkışsız bir yıkıma veya verimsiz bir durağanlığa bırakabilir. Bu da sözcüğün statik yönlü yapısıdır. Bu durumda ne yeni enstrümanlar geliştirebilir ne de geleceğin kurgusunda bir payanda oluşabilir. Bu tür krizler temelsiz, Umberto Eco'nun deyimiyle 'yaratıcı

³ <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/kriz>

olmayan kriz'lerdir (bkz. *Yılmaz, 2001:10*). Kimi zaman ise kaosa ve sorunlara neden olacak, çığ düşmesi, sel olması, trafik yoğunluğu gibi doğal veya öngörülebilir krizler meydana gelmektedir. Yaratıcı olmayan bu tarz krizler de tesadüfi değildir lakin zamanı veya ortaya çıkacağı yer kestirilemediği için kendisini önleyecek enstrümanlar geliştirilememektedir.

Yaratıcı/dönüştürücü olan ve olmayan olarak iki gruba ayırmış olduğumuz kriz, çalışmamızın ilerleyen aşamalarında salt kriz olarak ifade edilecek ve kast edeceğimiz onun yaratıcı/dönüştürücü özelliğini taşıyan yanı olacaktır. Çünkü sözcüğün kinetik yönlü dönüştürücü yapısı gelecekle ontolojik bir ilişki kurmaktayken, dönüştürücü olmayan yapısı sıradan ve yok olmaya yatkın özellikler göstermektedir.

Gelecekle kurduğu ilişki açısından kriz, -bizlerin tarihin bir yöne sahip olduğu düşüncesiyle- tarihin önemli bir bileşeni olmakta, hatta onun dinamosu işlevini üstlenmektedir. Çünkü Allan Megri'nin de ifade ettiği üzere "*Tarihin doğrusal bir karakteri olduğu varsayımı olmasaydı krizi düşünmek mümkün olmazdı*" (Megri, 2021:362).

Hareket enerjisini elektriğe ve elektriği de güce çeviren dinamo metaforu, tarih ile kriz arasındaki doğrusal ilişkiyi tespit edebilmek adına önemli bir işlevi üstlenmektedir. Buna karşın krizin karakteristiği asimetriktir. "*Çeşitli kopuşlar, sıçramalar, mutasyonlar koyutlarken, örtük bir zamansal süreklilik varsayımına tepkide bulunmaktadır*" (Megri, 2021:365). Lakin tarihin bir yönü olduğu düşüncesiyle krize baktığımızda, o, dramatik bir şekilde tarihi ilerleten, tarihe yön veren ve onu yeni eşiklere ulaştırıp o eşiklerden atlatan bir basınç olgusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eski Yunancada hastalığın teşhisi ve hastalıktan iyileşmeye yönelik dönüm noktasını işaretleyen kriz, hastalığı teşhis ve tedavi edecek olan özne üzerinde bilmenin ve yönetmenin basıncını oluşturmaktadır. Yani burada hasta olan nesne, hastalığı teşhis ve tedavi edecek olan özne konumundadır. Paul Valery'nin de vurgu yaptığı üzere öznenin, karşısında bulunduğu hastanın durumu, öznenin zihninde meydana gelecek olan krize derinliğini ve ağırlığını vermektedir (bkz. *Valery, 2004:102*).

Teşhis ve tedavide gerekli olan hastalığı bilme ve yönetme stratejisi krizin salt pratik önemini değil aynı zamanda teorik ve bilimsel sistematığının dinamik yapısını da ortaya koymaktadır. Köhne bir teori ve bilimsel olmayan bir sistematiğe krizler aşılamayacağı gibi böylesi vasatlıkların yeni krizlerin doğmasına neden olacağı aşıkardır. Dolayısıyla kriz, eldeki teori, sistematik ve pratiğin test edildiği bir yüzleşme mecrasıdır. Bundan dolayı olsa gerek Zygmunt Bauman bu yüzleşme mecrasını “doğal durum” olarak okur (Bauman, 2005:324). Yani düzeni ve işlerliği sağlayan her türlü enstrümanın pasifize olması. Ona göre kaos ve kaostan düzen çıkarmak gündelik hayatın mucizesidir. Bu mucizeler rutini güvenilirliğini yitirir ve sık sık ihlale maruz kalırsa Wittgenstein’in deyimiyle “nasıl devam edeceğini bilmek”, yerini müphemliğe bırakır (bkz. Bauman, 2005:49-50) ve (kültürel) kriz olgusundan bahsetmek mümkün olur.

Kısaca Bauman krizi kaostan tıkanıklığı olarak vurgularken, Atilla Karaosmanoğlu dönemin aydın ve bilim insanlarının da katıldığı bir tartışmada kaostan tıkanıklığının krizi çıkardığını savunur (bkz. Karaosmanoğlu, 2001:231). Umberto Eco ise onu “yıkıma götüren bir dönüşüm süreci” (Eco, 2001:27) olarak düşünür. Sanem Yazıcıoğluna göre ise “Kriz, sorun yaratan belli bir durumun çözümlenme olanağından kopmuş gibi görüldüğü an ya da bu anların toplamıdır (Yazıcıoğlu, 2001:34). Tüm bu vurgu ve işaretlemelerdeki tek ortak yan onun negatif bir süreç olmasına yöneliktir. Buna karşın tartışma derinleştikçe krizin kimi zaman bir aydın sorumluluğu, kimi zaman ‘kuşku tohumları’yla bezeli eleştirel bakışın tetikleyicisi, kimi zaman devinmenin doğal sonucu olduğu ortaya çıkmaktadır. Ve kriz bunlardan hangisi olursa olsun bir metafor olarak doğmakta veya eşiği geçmekte olan bir basınç halini ihtiva etmektedir. Bu basınç, sanattan sosyolojiye, tarihten felsefeye hangi alanda olursa olsun kullanımında simetrik ve asimetric dinamikler barındırdığı için yapılması gereken ilk şey teorik bir sınır inşasıdır.

Krize yönelik oluşturulacak bu sınır inşasının asıl gerekçesi kavram üzerine yeterince teorik çalışma yapılmamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Her ne kadar Aristoteles'ten Husser'e, Bauman'dan Eco'ya, Megri'den Eagleton'a, Marks'tan Althusser'e, Simon Clarke'tan Edward Cartenper'e birçok düşünür krizle iş görmüş olsalar da bu çalışmaların çoğunda kriz, anlatıların bir nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı çalışmamızın karşılaması gereken en önemli sorunlardan biri oluşturulacak olan sınıra bağlı kalabilmek olacaktır. Çünkü kriz, her an kendisine oluşturacağımız sınırı ihlal edebilme dinamiklerine sahip kompleks bir yerde konumlanmaktadır.

1.2. Krize Yönelik Bir Sınır Çizme Denemesi

Kriz ilk olarak Eco'nun deyişiyle *"yıkıma götüren bir dönüşüm süreci"*dir ve bu süreç *"varolan bir hali eleştirip, bu değişmezlik tarlasına "kuşku" tohumlarını ekmektir (Eco, 2001:10-11)*. Bu kuşku tohumlarının yeşerebilmesi ve krize evrilebilmesi için ilk olarak bu tohumların bir başka deyişle eleştirilerin başkalarının da kabul görmesi gerekmektedir. Bu noktada eleştiren, eleştirilerin yanında yer alanlar ve eleştirilen şeyin dönüşüme uğraması için çalışması gerekenler olarak üç temel payandanın varlığı ortaya çıkmaktadır.

İlk olarak yönelttikleri eleştirileri ve sorularıyla kuşku tohumlarını ekenler Eco'ya göre entelektüellerdir ve onların temel görevleri bu kuşku tohumlarını ekmek iken krizin giderilmesi esnasında entelektüel iş yapmaz. Çünkü onun işi pergelinin iğnesini yani yazmaz yerini doğru yere saptamak iken pergeli çevirerek krizin nedenlerini tespit etmek ve çözümü için çalışmalar üretmek bilim insanlarından sanatçılara toplumun tüm kesiminin sorumluluğundadır.

Öyleyse kriz, yeni bir başlangıç ile eskinin arasında kalan bir doğum sürecidir. Bu süreci ilk olarak tespit eden ve yeniye davet çıkaran da entelektüellerdir.

Krizin, gerçekten bir kriz olabilmesi için Sanem Yazıcıoğlu'na göre *"kriz gerçekten de bir kriz yaratmalı"*dır (Yazıcıoğlu, 2001:34) O halde kriz, kendisi gibi görünen ama kendisi olmayan, bir başka deyişle bir yanılısma veya krize evrilmeden çözülebilen sorunsal ve dönüşüm

yaratmayan bir kaos ve buhran olma ihtimalini de barındırmaktadır. O halde bir kriz gerçekten de nasıl bir kriz olabilir? Onu kriz yapan şey nedir? Sanem'e göre "geleceğe doğru açık ve belirsiz kalan çözümlenme olasılığı karşısında kriz, (...) gibi görünen bir şey olarak vardır" (Yazıcıoğlu, 2001:34). Varlığı ortaya çıktığı andan başlayarak çözümlenme olanağından uzak gibi görüldüğü sürecin kendisi krizdir. Yani çözümlenene değin çok bilinmeyenli ve her bir bilinmeyeninde dinamik sorunlar barındıran şeydir. O halde bu bilinmeyen karşısında yaşanan aciziyet durumu, onunla mücadele edilecek enstrümanların yokluğuyla yüzleşmek demektir.

Demek ki kriz, hem "gibi görünme" (sorun, kaos, buhran vb.) ihtimalini de bünyesinde barındıran ve kendisi olmayan hem de çözümsüz görünen yapıyla olasılıksızlıklar cenderesinde muhatabını baskılayan, onu yetersizlikleriyle yüzleştiren bir karşılaşma durumudur. Ki bu durum, şimdiki zamana içkin olan zeminin harcında bir şeylerin eksik olduğunu da göstermektedir. "Eğer henüz sağlamlaştırılmayan bir zemin söz konusuysa, onu oluşturmaya çalışırkenki aralık krizin de ortaya çıktığı yerdir. Başka deyişle kriz, eylemsizlikten eyleme, gizilden edimsele geçiş aralığında gerçekleşir" (Yazıcıoğlu, 2001:36).

Madem kriz, eylemsizlikten eylemliliğe geçişi işaretlemekte; o halde bir etki ve tepkiler kümesi içerisinde yer almaktadır. İnsanın eyleyen bir varlık hatta eylemenin onun doğasının önemli bir parçası olduğu düşünüldüğünde krizin insan doğasına içkin olduğu sonucuna varılacaktır. Bu da onu kriz olmaktan çıkaracak ve bizleri Aristoteles'in Metafizik adlı kitabındaki şu saptamasına götürecektir: "devinim bir etkinlik hali, (...) bir etkinlik hali, görmek güç, varolması olası. (...) Devindiren her şey olanak halinde devinebilir bir şey olduğundan ötürü devinir" (Aristoteles, 2001:101). Yine Aristoteles'e göre devinim temasla gerçekleşmekte ve temas edenler arasında etkilenim vardır. "Devindiren, devindirdiği zaman devinimin ilkesi ve nedeni olacak bir biçimi her zaman taşıyacaktı" (Aristoteles, 2001:101). O halde devinim, devinebilir şeylerin gerçekleşme halidir ve bu gerçekleşme hali gerçekleşmenin ilke ve nedeni olacak bir biçimden azade değildir.

Kriz, bir devinin hali ise devindirdiği şeyleri gerçekleştiren bir ilke ve nedensellik ile iş görmekteyse o halde her kriz varolması olası, görmesi güç, etkilenimlerle sonuçlanan bir gerçekleşme, tamamlanma halidir. Buna karşın devindirenin varlığı (insan) varolduğu sürece gerçekleşme, tamamlanma sonuca asla ulaşmayacak veya kendisini yineleyerek süregelen kimliğini inşa etmeyi sürdürecektir.

Edgar Morin ise krizin ortaya çıkma nedenselliğine farklı bir bakış kazandırır. Ona göre krizin ortaya çıkmasına neden olan şey “*artık bir şeyin yerine konacak örnek bulunma[yışı], yani kendisinde bir karşı-örnek taşımayan ilk dalga[nın] (...) yayılmaya başla[masıdır]*” (Morin, 2001:78). Bu durum, krizin ve olağan olanın⁴ karşılaşması anlamında bir ikilik ortaya koymaktadır. Yani kriz olan ve olmayan. Burada krizi kriz olarak tanımlayan, onu ortaya koyan ama bir yere yerleştiremeyen olağanlığıdır kendisidir. Bu karşılaşma kendinden (olağandan) kopanla, doğanla bir ilk karşılaşma, yarılma halidir. En önemlisi de kendinden kopanı tanıyamama, onu tanımlayamama durumudur. Şüphesiz ki onu bir yerlere yerleştirebilme (çözümleme), yeniden olağan olanın bir parçasına dönüştürebilme veya ‘yeni olağan’ haline getirebilme, düşünme ve eylemeyi zorunlu kılacaktır. İşte bu zorunluğun baskısı her ne kadar göçebe görünse de krizin etimolojisindeki baskıyla paralellik gösterir. David Swartz’ın da belirttiği üzere bu baskı ayrıca “*son derece bilinçli strateji geliştirme biçimlerini teşvik edebilir*” (Swartz, 2011:161).

Matematikçi René Thom’a göre kriz gizli ve sinsi bir karakteristiğe sahiptir. Bu karakter onu felaket, kaos, sorun gibi kendisiyle çoğunlukla yan yana kullanılan kavramlardan ayıran temel özelliğidir. “*Genellikle bir düzenleme sürecindeki nicel bir karışıklığın ardından belir[en]*” kriz, “*kendisinden sonra gelen ya da kendisinin neden olduğu felaketin habercisi ol[maktadır]*” (Thom, 2001:145). Thom’a göre krizi, salt bir felaket tellalı olarak açıklamak yeterli değildir. O, aynı zamanda öznellik taşıyan bir tehdit olgusudur. Tehdit dinamiklerine sahip olan kriz, ‘düzenleme

⁴ Krizin olağan bir durum olduğunu Aristoteles’in Metafizik adlı kitabından yola çıkarak daha önce metsilemeye çalışmıştık lakin olağanın buradaki kullanımı ‘kriz olmayan’ anlamındadır.

mekanizmalarındaki bir hatanın' neticesinde baş gösterecek Nelson'ın ifadesiyle *"bizi tepki vermeye çağır[acaktır]"* (Nelson, 2019:110).

Kutsal İnsan adlı kitabında Giorgio Agamben ise yeryüzünün yazılı olmayan yasalarına göre krizi belirleyen şeyin 'yerleştirme ve düzenleme arasındaki bağı tamamen koparan' kamplar olduğunu söyler (bkz. Agamben, 2001:30-31). Ona göre totolojik mekanlar olan bu kamplar sembolik anlamda bir sınır oluşturmakta ve bu sınır *"üyelik ile içlenmeyi, dışarıdaki ile içeridekini, istisna ile kuralı kesin bir biçimde ayırma yolundaki bütün girişimleri"* (Agamben, 2001:36) ifşa eder.

Öyleyse krizin karakteristiğinde ikili karşıt bir sistem varolageldiğini söylemek mübalağa olmayacaktır. Çünkü Agamben'in vurgusu her ne kadar kriz merkezli olmayıp, egemenliğin paradoksuna içkin yerleştirme ve düzenleme bağlamında olsa da ortaya çıkan şey egemenliğin meşruiyet zemini arayışıyla ilişkilidir. I. Dünya Savaşının ardından biyosiyasal⁵ bir harekete dönüşen Nasyonal Sosyalist ideolojinin ortaya koyduğu insanlık krizinde olduğu gibi. Üyelik ile içlenme, dışarıdaki ile içerideki, yerli ile yabancı.

Mikhail Bakhtin ise krizin bu ikili karşıtlık yapısını edebiyat teorisi bağlamında açıklarken şu ifadelerle başvurur: *"doğum ve ölüm (hamile ölü imgesi), hayır duası ve beddua (ölüm ve yeniden doğum eşanlı olarak dileyen kutsayıcı karnaval bedduaları), övgü ve yergi, gençlik ve yaşlılık, üst ve alt, bir şeyin dışyüzü ve içyüzü, aptallık ve bilgelik"* (Bakhtin, 2001:242). Ona göre krizin her iki kutbunu da birleştiren şey ise karnavalın ikircikli yapısıdır. Dahası edebiyatta kriz, insana yeryüzünde bulunan yaşamdan çok daha farklı bir yaşamı görme olanağı yaratan bir düş temasını da bünyesinde taşır (bkz. 2001:279). O, *"kökten değişimin ve beklenmedik yazgı dönüşümünün gerçekleştiği, kararların verildiği, yasak çizgilerin geçildiği, kişinin yenildiği veya öldüğü anlamına bürün[en]"* bir kavşaktır (Bakhtin, 2001:302).

⁵ Yaşayan insanların, nüfus olarak tanımlanması ve bu nüfusun kontrolü, düzenlenmesi.

Slavoj Žižek ise ekolojik kriz tartışmaları üzerinden krize yönelik şu saptamayı gerçekleştirir: *“En sorgulanmayan önvarsayımlarımız, anlam ufkumuz, düzenli, ritmik bir süreç olarak “doğa”ya dair günlük kavrayışımız sorgulanmaktadır”*. Ona göre kriz, *“hakkında şüphe beslemenin anlamsız olduğu apaçık kesinlikler alanını aşındırmaktadır”* (Žižek, 2004:55).

Peki öngörülemeyen, hesaplanamaz oluşuyla kendisine yakın olgu ve kavramlardan ayrılan ve kendisine tepki verilmesini zorunlu kılan kriz, bir bölgenin, topluluğun veya çağın karakterinde kendisini yinelemesiyle gerçeklik algısında kırılmalara neden olabilir mi?

1.3. Gerçeklik ve Simülakr Deneyimi Olarak Kriz

Simülasyon bilindiği üzere yapay bir yeniden üretim deneyimidir. Bu yapay üretim her ne kadar ‘gerçeklik olarak algılanmak isteyen bir görünüm’ (simülakr) olmasa da (şimdilik) gerçeğin kendisine yönelik bir önhazırlık, bir karşı karşıya kalma durumunun provasıdır. Örneğin henüz avukat olmamış bir hukuk öğrencisi için düzenlenen sahte mahkeme salonu veya bir tıp öğrencisi için düzenlenen sahte ameliyathane ve hasta bir simülasyondur. Bu, ileride gerçeklikle sınanacak, geçerliliği gerçeklik üzerinden test edilecek mimetik bir yeniden üretim durumudur ve geleceğin şimdiki zamana içkin kurgusudur. Baudrillard’ın diliyle ifade edecek olursak *“Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon denilmektedir”* (Baudrillard, 1998:14).

Simülakr ise bir süre gerçeğin yerini işgal ettikten sonra gerçekliğe dönüşen görünümün kendisidir. Hasta olmadığı halde hastanın yerine geçerek onu taklit eden bir kimsenin kendisini bir süre sonra hasta hissetmesi veya rolüne çalışan bir oyuncunun canlandıracağı karakteri zamanla tüm benliğine işleyerek “o” olması simülakrdır. Dolayısıyla simülakr artık gerçeğin yerini işgal etmemekte, bizzat gerçeğin kendisi olmaktadır (bkz. Baudrillard, 1998:13). Özetle simülasyon geleceğe yönelik kurgulanmış bir şimdiki zaman provası iken simülakr, şimdiki zamanda gerçeğin yerini gerçek olmayana devretmesidir.

Jean Baudrillard, simülasyonu “gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi” (Baudrillard, 1998:14) olarak ifade ederken önemli bir tespitte bulunur. Ona göre simülasyonlar bir başka deyişle hipergerçeklik, düşgücünü ortadan kaldırmakta, dolayısıyla tinsel olan yani metafizik deforme olmaktadır. “Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olacaktır” (Baudrillard, 1998:14) derken Baudrillard, bir yandan da aynasını veya yansımısını yitirmiş gerçekliğin “düşsel beraberlik” yoksunluğuna vurgu yapmaktadır. Bir başka deyişle gerçeklik ile metafizik arasındaki ilişkinin kopukluğuna.

Hatırlanacağı üzere, Edmund Husserl de Avrupa insanlığının krizinin temelini, rasyonalizmin paradigmasında olduğunu işaretlemiştir. Ona göre rasyonalizm tinsel olanı askıya alarak akli önplana çıkartmakta böylece akıl ile doğa arasındaki ilişki zedelenmekteydi. Paul Valery de - Husserl’e oldukça yakın bir bakıştır- Aklın Krizi adlı makalesinde Avrupa’da yaşanan büyük yıkımların nedenini tarihin ortaya koyduğu erdemler ve bilimle ilişkilendirir (bkz. Valery, 2004:101). Husserl’in Avrupa İnsanlığının Krizi (1934-37) adlı eserindeki tespiti ilerleyen yıllarda Adorno, Benjamin, Horkheimer, Pollock, Herbert Marcuse, Baudrillard, Paul Valery, Alain Touraine, Marinetti, Duchamp gibi pek çok isim tarafından derinleştirir. Bu isimlerin farklı pencerelerden aynı noktaya bakmalarını sağlayan temel etken elbette 19. Yüzyıldan devralınan ve 20. Yüzyıl Avrupasında ağırlığı daha fazla hissedilen normatif düzenleme enstrümanlarının işlerliğindeki bozukluktur.

Bilimsel bakışın nüvelerini oluşturan, tinselliğin, bir başka deyişle doğa ve akıl birlikteliğinin askıya alınıp aklın ön plana çıkarıldığı Rönesans sonrası Avrupasının tarihi bir yandan bilim, sanat, felsefe alanlarında erişilmesi zor bir zenginliği ortaya koyarken öte yandan aynı tarih insanlığın maruz kaldığı yıkımların da arenası olmuştur. Bunun temel nedeni ileride açıklayacağımız üzere doğanın bir parçası olan insanın, kendisini doğanın hâkimi konumuna taşımak istemesidir.

Bilindiği üzere 20. Yüzyılı tanımlayan temel olgu sanayileşmeden dünya savaşlarına, bilimsel gelişmelerin kullanım biçimlerindeki hatalardan kentleşme sorunlarına, dünya devrimlerinden sınıf sorunlarına, ırk temelli politikalarından küreselleşmeye kriz olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bilginin kaynağına akıl aracılığıyla ulaşılabilceğini salık veren Aydınlanma Dönemi ve Rasyonalist Felsefenin bilimden teknolojiye, felsefeden sanata neredeyse her alanda egemen olduğunu, Batının tüm çıkmazlarında bu epistemolojinin karşımıza çıktığını görürüz. *“Francis Bacon’un ‘bilmek [doğaya] egemen’ olmaktır sözüyle vücuda gelen ve Horkheimer’in insanın doğaya bu tahakkümünün, insanın insana tahakkümü önünde duran kapıyı araladığı yönündeki eleştirisine hedef olan bu hakimiyet, Husserl tarafından da aynı gerekçeyle eleştirilir”* (Kartal, 2010:161). Ona göre reel dünyanın bir parçası olan insan, bilmek ile elde edilecek olan egemenliğin öznesi konumundadır.

Her ne kadar doğaya egemen olma iddiasında olsa da doğaya tabii olduğunu, onunla uyum içerisinde yaşaması gerektiğini unutan 20. Yüzyıl insanı, Baudrillard’ın da değindiği üzere sanal gerçeklik çağı olan bu Yüzyılda gerçekte gerçeğin sureti arasındaki mesafesizlikten ötürü tehdit altındadır (bkz. Baudrillard, 2001:129). Bu tehdit dünyasını oluşturan mesafesizlik ilişkisi, gerçeğin yerini arzulayan ve onun yerine geçen simülakr deneyimleridir. Bir yandan belleksizliğe, öte yandan tekinsizliğe davetiye çıkaran söz konusu yer değiştirme, simgesel bağ kurma yitimine ve değer yargılarında kırılmalara neden olmuştur.

Çağın birçok diktatörünün savaş alanında döktüğü kan ‘tam ekran’ bir televizyonda veya bilgisayar ekranında oynanan oyunun bir ‘level’ı gibi sunulmakta, böylelikle gerçek olanla gerçeğin temsili arasında bir benzerlik çukuru bir simülakr meydana gelmektedir. Radyo ile başlayıp televizyon ve bilgisayarlarla devam eden eşzamanlılığın ortaya koyduğu mesafesizlik ve belleksizlik, gerçek olarak sunulan lakin müphem bir dünyayı bizlere sunmaktadır. Artık gerçeğin yerini gerçek olarak sunulan simülakrlar ihtiva etmektedir. Simülakrların ihtiva ettiği bu alanda insan artık tıpkı bir strateji oyununda verilen emir ve görevleri yerine getiren hareketli bir görüntüdür.

Kendisini kendisine verilen görevlerle tamamlamak istemektedir; çünkü *“işletim sisteminde, hiçbir zaman bireyin kimliği öncelikli değildir”* (Baudrillard, 2001:133). Öncelikli olan bireye yüklenilmiş olan simülakr ideolojiler ve amaçlardır. Bu amaç doğrultusunda birey *“kendisini simüle etme olanağını, sanallığın elle dokunulamayan ortamında yok olma olanağını yakalar ve haliyle, kendisi için de olmak üzere hiçbir yerde işaret noktası bulamaz”* (Baudrillard, 2001:133). Buradan hareketle denilebilir ki 20. Yüzyıl gerçek olanla simülakrın bir varoluş arenasıdır; güç artık ışına gücü, imgeler birer virüs, bedenler geçişken birer nesnedir.

Atomun parçalandığı, gidilmesi bir zamanlar hayal olan gezegenlerde keşiflerin yapıldığı, ‘bir varmış bir yokmuş’çasına tuşa dokunarak binlerce insanın yaşam hakkının gasp edildiği ve bu gaspın ekranlar aracılığıyla naklen yayımlanması Bacon’un *“bilmek [doğaya] egemen olmaktır”* önermesini ilk bakışta her ne kadar doğru çıkartır görünse de insanın egemenlik mücadelesi onun uyumsuzluğunu ve yıkımını gözler önüne sermektedir.

Descartes’tan Kant’a akla yapılan vurgu ve rasyonalizmin inşasının bir sonucu olan modernizm, kendisinden önceki dönem ile arasındaki sınırı, insanların ve nesnelerin yönetimini elinde bulundurma fikri ile çizmektedir. Bu fikir, bilimsel bilgiyi evrenselleştirerek *“bilimsel türden bir kanıtlamaya dayanmayan tüm inançlar, toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimlerini”* (Touraine, 1994:25) reddettiği için ona göre artık her şeyin ölçüsü insan⁶ değil bilen insandır. Hükmeden, dönüştüren, düzenleyen insandır.

Rollerin yeniden belirlendiği, benliklerin rollerin icrasında kurulduğu, tarihe yeni bir ereğin vakfedildiği, sınıfsal ayrımların keskinleştiği, sanayi ve teknolojik gelişmelerle uygarlık ölçütlerinin Batı tarafından yeniden tasnif edildiği bu çağ, Batıyı izlenilen bir konuma yerleştirmiş; süreç içinde karşılaştığı krizleri geçiştirmek için kullandığı yöntem ve teknikler, ortaya koyduğu teori ve uygulamalarla kendisini sürekli olarak ileriye taşıma yöntem ve kabiliyeti Batının dünya üzerinde

⁶ Protogoras’ın ünlü sözü.

hakimiyet kazanmasını sağlamıştır. Lakin bilimsel ilerlemeye koşturulan insanlık krizi yaşamı formel bir düzleme çekmiştir. Richard Sennett'in de saptadığı üzere modern yaşam ile öncesi arasındaki temel fark modern çağda “*duygularımızda neyin sahici olduğuna ilişkin bir düşünüm*” (Sennett, 2013:16) durumudur. Bu da bizleri simulakr deneyimlerimiz içerisinde psikik de olsa yaşamaya yönelik ilkelerimizden uzaklaştırmış, bunun yerine rollerini gerçekleştiren birer nesneye dönüştürmüştür.

Sonuç olarak gerçeklik ile simulakr deneyimler arasında sıkışmış olan Batılı insan, bu çıkmazdan ve/veya krizden çıkmanın yollarını bu Yüzyıl boyunca aramış; bunun neticesinde bilim, sanat ve felsefe alanlarına ilişkin birçok farklı disiplinde öncü isimlerin, buluşların ve akımlarının ortaya çıkmasına önayak olmuştur.

1.4. Modernizmin Krizi

Modernizm Lyotard'ın da belirttiği gibi “*saf felsefede, siyasi felsefede, bilim ya da sanat felsefesinde aynı tarihlerde denk düşm[emektedir]*” (edt. Batur, Lyotard, 2015:21) buna karşın ortalama dört yüz yıl süren Karanlık Çağın Rönesans ile kırılmaya başlaması ve 17. Yüzyılda aklın ön plana çıkması Modernizmin başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir (bkz. Giddens, 2021:9).

Akıl aracılığıyla dogmatik yaşam ve yönetim tarzının sona ermesi gerektiğini muştulayan bu çağ, dünyanın ve yaşamın geleceğine yönelik tahayyülde bir meşale gibi çekici ve izlenilesi görünse de Touraine'ne göre “*modernliğin kurtarıcı gücü, modernlik başarıya ulaştıkça tüken[mektedir]*” (Touraine, 1995:109).

Zira Max Weber'in rasyonelleşme adını verdiği modernleşmeyle birlikte bireysel özgürleşme, kitle toplumu ve kültürünün inşası; eskinin düzenine karşı verilen özgürleşme mücadeleleri, insan merkezli yeni toplum ve düzen çağrıları dünya sahnesinde toplumsal birçok değişimin öncüsü olmuştur.

Rasyonel medeniyet anlayışıyla kapitalizmi geliştiren, bilim ve teknolojik üstünlüğüyle dünyanın iktidarını elinde bulunduran Avrupa, her

ne kadar binlerce yıl doğayla uyum içerisinde yaşamayı başarmış olsa da 20. Yüzyıla gelindiğinde tüm dünyayı dahil ettiği iki büyük dünya savaşıyla birçok değer zedelenmesine neden olmuştur. Avrupa'nın bu savaflara tüm dünyayı dahil edebilmesinin iki önemli nedeni vardır. Bunlardan ilki geliştirmiş olduğu kapitalist ekonomik sistemle dünya üzerinde iktidarını inşa etmiş olması, bir diğeri ise Batılı olmayan ülkelerin bu sistemin dışında kalma endişesidir. Jan Patočka'nın da belirttiği üzere bu dahil etme eyleminin neticesi *“Avrupa'nın bir zamanlar olduğu gibi olmasına asla izin vermeyecek olan mirasçıların ortaya çık[ması]”* olmuştur (Patočka, 2022:20).

Unutulmaması gerekir ki Avrupa bir ülke değil, birçok alanda ortak hareket etme kabiliyeti olmayan buna karşın ortak bir geçmişe ve kültüre sahip sayıca fazla devletlerin var olduğu coğrafyadır; *“eş zamanlı olarak dünya hakimiyetini amaçlayan (...) bir devletler çokluğu* (Patočka, 2022:20).

İktidarı elinde bulundurma ve denge oluşturma mücadelesi elbette başka kıtalarda da karşımıza çıkmaktadır lakin Avrupa'nın dünya üzerindeki tarihsel ve politik etkisi onun kendi iç çatışmalarının dünyaya mal olmasına neden olmuştur.

Avrupa'nın rasyonel medeniyet inşası ile elde ettiği bilim ve teknolojiadaki güç, Avrupa'nın kendine karşı kullandığı yıkımın aracı olmuştur. Unutulmaması gerekir ki aynı güç, Asya'dan Afrika'ya birçok ülkenin yönetilmesi ve sömürülmesinde ve son olarak da kendi güç dengesi savaşlarında kullanılmıştır. Böylece bu devletler tarihsel, politik bir güç sembolünün yukarıda da ifade ettiğimiz üzere mirasçıları oluvermiştir.

Eleştirelliği karakterinde barındıran Modernizme karşı ilk eleştiriler ise bu iki büyük dünya savaşı arasında ortaya çıkmaya başlamıştır. 1930'lardan başlayarak Adorno, Horkheimer gibi Frankfurt Ekolü tarafından masaya yatırılan Modernizm, 1916 yılında Hugo Ball tarafından yayımlanan Dada Manifestosunda reddedilerek dadanın sıfır noktası olduğu vurgulanmıştır. Bir başka deyişle kendinden önceki sanat birikimi ve onun

aklı reddedilmiş; bu manifestonun yayımlanmasından başlayarak sanat tarihi sahnesinde karşı gerçekçiler olarak adlandırdığımız akımlar ortaya çıkmıştır. Tam da bu noktada birçok düşünür ve sanat tarihçisi Modernizmde kırılma yaşandığını kabul etmektedir. Buna karşın başlayan yeni sürecin Modernizmde yeni bir başlangıcı mı işaret ettiği yoksa Modernizmin iflası mı olduğu tartışması devam etmiştir. Bundan dolayıdır ki bu çağın sonlarına tekabül eden geçiş süreci bilgi toplumu, tüketim toplumu, akışkan modernite, postmodernlik, endüstri veya kapitalizm sonrası toplumu olarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Adı her ne olursa olsun 20. Yüzyılda bilgi hacminin doruğa ulaştığı, bu bilginin yaşamı olumlu anlamda dönüştürmede yetersiz kaldığı aşıkardır. Bu yetersizliğin neticesinde ortaya çıkan ise *“sonu gelmeyen bir gelişme süreci, ulaşılabilecek bir nihai amacın ve böyle bir isteğin olmaması[dır] (Bauman, 2023:11).*

Özetle ilk olarak bu bilgi hacmi ile doğa kontrol altına alınmaya çalışılmış, böylelikle dünya bir denetim nesnesine dönüştürülmek istenmiştir. Böylece dünya imgesinde kırılmalar yaşanmıştır.

Marinetti'nin deyiimiyle *“hız, kısaltma, özet ve bireşim aşkı (...) bireyde çoğul ve eşzamanlı bilinçlerin (...)”* oluşmasına zemin hazırlamış *“insan isteklerinin ve hırslarının sınırsız çoğalması ve gelişmesiyle” (edt. Batur, Marinetti, 2015:104)* geleceği arzulayan ve tahayyül eden yeni toplum ve toplum düzeni inşa olmuştur. Bu da insanın ‘şimdi ve burada olmak’lığını zedeleyerek benliğinin zedelenmesine zemin hazırlamış; dünyayı, şeyleri ve insanları bütünlüklü bir dünya içerisinde tasavvur eden sanat avangard sanatla bilincin reel sınırları dışında iş görmeye başlamıştır.

Sanayi ve teknolojideki gelişmelerle birlikte çoğaltılan sanat eseri ve onun imgesi “aura”sını kaybetmiş, modern kitle kültürü, popülist sanat yaygınlık kazanmıştır. Bu da angaje sanat anlayışının yaygınlık kazanmasına neden olmuştur. Tarih sahnesi boyunca belki de hiçbir zaman özerk olamayan sanatın, popülist sanat kültürüyle özgürlük alanı bir yandan daha da daralırken öte yandan avangartlarla birlikte sanatta özerklik mücadelesi güçlenmiştir.

Tarihin ilerlemeye yönelik erekselliği, Avrupa'nın rasyonel medeniyet inşası ile elde ettiği bilim ve teknoloji alanındaki gücü kendisine karşı kullanıp yıkımlara neden olması ile sekteye uğramıştır. Lyotard'ın postmodernik olarak ifade ettiği bu yıkım sonrası süreç yine ona göre “ilerlemeye duyulan inançtan sapmayı işaret[lerken] (Giddens, 2021:10), ilerleme düşüncesi yerini uzun süren bir çıkışsızlığa, buhrana bırakmıştır. Bauman'a göre ise postmodern ifadesi yanlış bir kullanımdır ve onun yerine kullanılması gereken kavram “akışkan modernite”dir. Düşününürün bu kavramı önermesinin nedeni ise değişimin akışkan doğası ve belirsizliğin ise kesinlik olmasıdır (bkz. Bauman, 2023:13).

Avrupa'nın denge savaşlarına diğer birçok dünya devletlerinin de dahil edilmesiyle sonuçlarının keskin ve evrensel bir boyuta ulaştığı rasyonel medeniyet inşası, hem diğer dünya devletlerinin Avrupa'nın yeni mirasçısı olmasına hem de küreselleşmenin hızla yaygınlaşmasına neden olmuştur. Böylece Avrupa'ya veya onun nüvelerine artık hem yerde rastlanmakta hem de hiçbir yerde rastlanılmamaktadır.

Modern toplumsal yapının insana sunduğu olanaklar dünyası ilk etapta her ne kadar çekici görünse de sonuçları büyük bir doğa tahribatı olarak zuhur etmiştir (bkz. Giddens, 2021:15). Bu da ekolojik kaygıların ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu kaygılarla yine modernizmin enstrümanlarıyla mücadele edilmeye çalışılmıştır.

Bilim ve teknoloji alanındaki yeniliklerin militarizmle ilişkilendirilmesiyle ortaya çıkan nükleer bombalar ve cepheleşmeler dünyayı tekinsiz bir yer haline getirerek ilerleme düşüncesine yönelik algıda kırılmalara neden olmuş ve bu çağın insanında onarılması güç huzursuzluklar ortaya çıkmıştır.

Yine ‘enformasyon üzerindeki rasyonel denetim’in baskısıyla doğrulara, olgulara ulaşmak güçleşmiş bir başka deyişle post-truth dönemin kapıları aralanmıştır. Yine Bauman'ın ifade ettiği üzere her şeyin bir post'u modernizmin ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkar. Bu da “sadece olmak [to be] değil, tamam olmaktan kaçarak, hep tanımsız kalarak,

sonsuzu dek “oluş” [becoming] içinde bulunma[yı]” (Bauman, 2023:11) işaretleyen bir “sonrası”nı ifade etmektedir.

Zaman ile uzam arasındaki ilişki mekanik saatin de keşfedilip yayılmasıyla birlikte birbirinden ayrılan iki farklı olgunu halini almıştır. Bu da Modernizme dinamik bir yapı kazandırmış böylelikle devingen ve global bir modern yapı ortaya çıkmıştır. Unutulmamalıdır ki mekanik saatin yayılmasından evvel insanlar zamanı uzamdaki değişkenliklerle ölçmekteydi ve bu ölçü hiçbir zaman tam olarak hesaplanabilir değildi. Zamanın uzamdan koparılıp hesaplanabilir olmasıyla insanlar hem uzamdaki değişiklikleri takip edebilir olmaktan uzaklaşmış hem de saatin mekanik yapısını kendi yaşamlarına dahil etmişlerdir (bkz. Giddens, 2021:21-22).

Bir idea ve süreç olarak modernitenin muhtevası “*rasyonalitenin gerçek sonucu ya da ürünü olarak kavranabilir*” veya tersi... “*Bu bir tarihsel öncelik sorunu değil ve fakat rasyonalite ve modernite arasındaki seçmeci yaklaşımın sorunudur*” (Çiğdem, 2022:3). Bununla birlikte hem Modernizmi hem de rasyonalizmi 17. Yüzyılı merkez alarak işaretlememizin nedeni Çiğdem’in de ifade ettiği üzere her iki idea ve sürecin birbirlerinin hem nedeni hem de sonucu olmalarıdır.

Özetle 17. Yüzyıldan başlayıp 20. Yüzyılı da kapsayan bu süreç, bünyesinde dönüşümsel, geçişsel, süreğen, tarihsel, yaratıcı, tinsel birçok krizi barındırmış ve bu krizler tam olarak çözülmeyen birbirlerine eklemlenerek özellikle 20. Yüzyılda süreğen hale gelmişlerdir.

Husserl’in tespit ettiği tinsel kriz ise -ki sonrasında birçok filozof yukarıda da belirttiğimiz üzere bu tespit ekseninde tartışmalar katılır- bu çağa damgasını vurur. Yani Eco’nun deyimiyle Husserl, değişmezi neredeyse imkânsız görünen bu kesinlik duvarına yönelik ilk kuşku tohumlarını ekmiş (bkz. Eco, 2001:10-11), bu tohumlar Adorno, Benjamin, Horkheimer, Pollock, Herbert Marcuse, Baudrillard, Paul Valery, Alain Touraine, Marinetti, Duchamp gibi isimler tarafından da yeşillendirilmiştir.

Peki Modernizmi baskılayan, onu yetersizlikleriyle eleştiren, kendisine teşhis koyup tedaviyi çağıran bu ilk karşılaşma onda ne gibi tahribatlara neden olmuş ne gibi dönüşümlere, yeniliklere kapı aralamıştır?

1.5. Modernizmin Tahribatı ve Kriz

Aydınlanmanın Diyalektiği adlı çalışmasında Horkheimer ve Adorno, rasyonel toplum inşasının ve dolayısıyla Aydınlanma hareketinin büyük bir gerileme yaşadığını ve bu gerilemenin nedenleri üzerine *“düşünüp taşınmazsa o zaman kendi kaderini tayin ede[ceği]”* (bkz. *Adorno-Horkheimer, 1995:14*) tespit ve uyarısında bulunurlar. Onlara göre ‘dünyayı gizlerinden’, dogmatik yaşamdan kurtararak özgürleştirmeyi amaçlayan Aydınlanma ile dünya 20. Yüzyılda ‘muzaffer bir felaket’i yaşamıştır. İnsanın tinsel yanına yönelik bakış yerini kadavraların parçalanmasına, beyin yapısının incelenmesine bırakmış (bkz. *Touraine,1994:26*), aklın kişisel olmayan yasaları modernleştirici eylemlerle insanı kuşatmıştır (bkz. *Touraine,1994:117*).

Aydınlanmanın logosu, geçtiğimiz Yüzyılda ulaşılmış olduğu bilgi hacmi, elde etmiş olduğu yöntem ve tekniklerle *“kendi bilincinin son kırıntılarını da kendine acımadan yıkıp, kül etmiştir”* (Adorno-Horkheimer, 1995:20). Elde edilen bu yöntem ve teknikler anlamının mutluluğunu ve özerk aklı deforme etmiş, geliştirdiği kapitalist sistem ile sömürüyü sistematik hale getirmiştir. Geriye kalan bu sistematiğe ayak uydurma zorunluluğu, özerk ve doğaya uyumlu akıl yerine faydacı aklın öne çıkması olmuştur. Oysa *“bir insanın hayatının akla uygunluk derecesini belirleyen, bu bütünlükle (bütün varlıkları kapsayan sistem veya hiyerarşi) arasındaki uyumdu”* (Horkheimer, 2013:56).

Hayatın ve doğanın içindeki bir organizma, bir öge olan insan içkin olduğu varlıklar alanını araçlar alanı olarak görmeye başlayarak kendisini de araçsallaştırmış, böylece kendi öznelliğinin de yok oluşuna neden olmuştur.

Akil Tutulması adlı kitabında Horkheimer, bağımsızlaşma sürecinde insanın dünyanın yazgısını paylaştığını ifade eder (bkz. *Horkheimer, 2013:120*). Aydınlanma ve Modernizm ile başlayan bu bağımsızlaşma ve

hemen ardından bir dizi gelişme ile gerçekleştirmeye başlayan egemen olma yarışı, insanın insan üzerindeki egemen olma yarışını bir başka deyişle esir alma mücadelesini de beraberinde getirmekte; insanın kendi doğasını da tahrip etmesi anlamına gelen bu mücadele egemenlik duygusunun insanı esir almasıyla, kendisini yadsımasıyla sonuçlanmaktadır.

Birtakım enstrümanlarla kendini başta olmak üzere doğaya içkin araştırmaya erişilebileceği her şey üzerinde söz ve karar sahibi olmak isteyen insan, bir zamanlar kendisini özne oluşuyla yücelten Aydınlanma düşüncesinden kendi öznelliğine bir hapisane inşa etmeyi başarır. *“Bu yüzden, sanayi toplumlarında bireyin kendi kendini yadsımasının bu toplumu aşan bir hedefi yoktur. Böyle bir kendini silme araçlara rasyonellik kazandırırken, insan hayatını akıldışı kılar (Horkheimer, 2013:120).* İşte 20. Yüzyılın krizler çağı olmasının, bu dönemde krizlerin kolay kolay aşılabilen ve her aşma denemesinde kendisini yitip bir limana sürüklenmesinin nedeni Aydınlanma paradigmaları üzerine inşa edilen Modernizmin onarılamaz ve geri dönülmesi olanaksız görünüşüdür.

Modernizmin insana sunduğu olanaklar dünyası konfor ve çeşitlilik açısından şüphesiz muazzam zenginlik içermekte, ona görünüşte büyük bir özgürlük tanımaktadır. Oysa bu “özgürlük” insanı edilginleştirmiş, her ne kadar araçlar zenginleşse de amaç bağlamında kısırlık ortaya çıkmıştır. Kendisine sunulan araçlar başkaları tarafından tasarlanmış, planlanmış, rasyonelleştirilmiştir. Kişiyi ise çoğunlukla birbirine benzeyen ve her türlü nesneyi araçsallaştırmış bu zengin tasarımlar içerisinde doğal ayıklama becerisinin yitimine neden olacak bir çoraklık kalmıştır. Kişinin evrimine eşlik eden bu çoraklık onun düşünsel ve psikolojik yeteneklerine eşlik etmiştir.

Farklı düşünmenin önemsendiği dünya, farklı düşünenin kitlelerce hor görüldüğü bir yere dönüşmüştür. Çünkü artık düşünme ve eyleme arasındaki mesafe kısalmış, her şey olabildiğince hızlı ve hatasız gerçekleştirilmektedir. Vakit, farklı düşünme ve eylemeye değil varolma koşullarının kendisine sunduğu olanaklar dahilinde tüketilmelidir. Kendisine

sunulan edilgenleştirici ve otomatikleştirici olanaklar dünyasında elleri makinenin düğmesine tam zamanında basmalı, ayakları frene tam zamanında dokunmalı, gözleri aynada olmalıdır ve bunları ne zaman nasıl yapacağına karar verecek olan mimetik refleksi ve onu yönlendiren levha ve uyarılar olacaktır. Bu elbette düzenin kuralları olarak da okunabilmektedir lakin unutulmaması gereken iki önemli şey vardır; gerçekleştirilmesi gereken eylemlerdeki hatasızlık, hız ve çıkışsızlık.

Özgürlük ve çıkışsızlık arasındaki bu paradoksal yapı çağın karakteri olarak kabul edilmiş ve hatta kurumsallaşmıştır. Henüz makinaların çalışmadığı dağ, vadi, orman vb gibi yerler “doğa” adıyla pazar nesnesine dönüştürülmüş, gündelik yaşamımızı sürdürdüğümüz şehirler ve yerleşim yerleri ise doğadan ayrı mekanlar olarak işaretlenmiştir. Oysa Çernobil faciasından sonra terkedilen yerleşim ve üretim alanları evcil olmayan hayvanların ve ağaçların yaşam alanına yeniden dönmüştür. Yani doğa olağan akışında işini sürdürmeye devam etmiştir. Modern insan için şaşılması olan bu olağanlık görülmeye değer bir pazar alanı olmaya hazırlanmaktadır. Bir başka deyişle onun özgürlük alanına sunulmaya hazır olmak üzeredir. Doğa, işlerliğinin olağan amacından hiçbir zaman sapmamış ama insan, parçası olduğu yapıdan ayrılmış olduğu için şimdi ondaki değişimleri şaşkınlıkta izlemekte; bu değişimleri ya tanrısal dokunuşlarla ya da bilimsel çalışmalarla açıklamaya girişmektedir. Onunla kurduğumuz ilişkideki rasyonalist tahakküm böylece devam etmektedir.

Modernizmin ortaya koyduğu sosyo-ekonomik yapı toplumsal rollerin yeniden belirlenmesi aşamasında da etkin olmuş, bu rollerin öğretilmesi için yeni metodolojiler geliştirilmiş, bireysel eğitime alan açılmıştır. Çünkü “*bütün olarak kültürel ilerleme büyük ölçüde, mimetik tavırların bilinçli davranışlara dönüşmesi*” (Hokheimer, 2013:135) ile gerçekleşecektir. Her ne kadar arzu edilen ‘kültürel ilerleme’ gerçekleşmiş olsa da mimetik arzu bu Yüzyılda taklitçi doğası itibariyle bir metaya dönüştürülmüştür. Bir kimsenin veya topluluğun bir nesne veya şeye vermiş olduğu kıymet ve itibar başkalarınınca da verilmiş; bir başka deyişle verilen bu kıymet ve itibar o nesneyi arzunun nesnesine dönüştürmüş, böylece

nesnenin anlam ve işlevi değişmiş, yanılısamalar dünyasında amacından saptırılmıştır.⁷

Foucault'ya göre modernlik zamanda süreksizlikle, yenilik duygusuyla, “*zamanın geçip gidişi karşısında duyulan baş dönmesi[yle]*”, (Foucault,2016:181) bir başka deyişle sonu tahayyül dahi edilemeyen hareketle ifade edilmekte olmasına karşın “*modern olmak, bu sürekli hareketi fark edip kabullenmekle değil; tam tersine, bu harekete karşı belirli bir tutum benimsemekle belli olur*” (Foucault,2016:181). Benjamin'in de belirttiği gibi “*her şeyin bir özü, bir dili vardır, ama yalnızca insan adlandırıcıdır*” (Benjamin, 2008:14) ve elbette kültürel yaşamın inşa edicisidir. İşte zamanda süreksizliğin, doyumsuz yenilik duygusunun ihlal ettiği şey doğanın özü, dilinin varlık gerekçesi yani tinsel olandır. Modernlikte müphem olana yer olmayışı, doğanın tüm gizlerini açığa çıkartma ve ardından onu metalaştırıp piyasa nesnesine dönüştürme süreci onu hoşgörüsüz bir düzenin inşa edicisi konumuna yerleştirir. Modern akıl elbette müphemliği reddettiği içindir ki tanımlama, kimliklendirme ve sabitleme yasasının ihlali onun için bir meydan okumadır (bkz. Bauman, 1991:19). Bunun bir meydan okuma olmasının nedeni, onun sürekli ileriye gitme istediğinin sekteye uğratılacak olmasındandır. “*Modernlik, hep daha çok istediğinden değil, hiçbir zaman yeterince şeye sahip olamadığından*” (Bauman, 1991:21) mustarıptır ve onun için “*sabit olan tek şey kalkış noktasıdır*” (Bauman, 1991:22).

Ahlaki eylemler yerine araçsallaştırma pratiğini önceleyen bu yaklaşım yerinden etme, katletme, soykırım gibi insan hak ihlallerinin ortaya çıkmasına neden olan araçları insanlara sunduğu gibi onları “*ahlaki yargılamadan bağımsız ve bireysel ahlakın kısıtlayıcı etkisinden muaf kıl[mıştır]*” (Bauman, 1991:71). Bunu yaparken de ideolojik, kültürel, dilsel birlik vaadiyle otoritesini meşru kılan modern devlet modelleri sunmuş, “*ortak tarih, ortak ruh ile eşsiz ve başkalarını dışlayan bir yaşam biçimine gönderme[yle]*” (Bauman, 1991:184) ulus devlet tasarımını bir başka

⁷ Konuyla ilgili kapsayıcı bilgiye Rene Girard'ın Romantik Yalan Romansal Hakikat adlı kitabından ulaşılabilir.

ifadeyle ulusun devleti tasarımını güçlendirmiştir. Ulusun devletinde temsiliyet hakkına sahip olmayanların -Yahudiler gibi- asimilasyon politikasına tabii tutulması, yerinden edilmesi ve katledilmesi ‘ahlakın kısıtlayıcı etkisinden muaf’ tutulmuş aklın 20. Yüzyıla damgasını vurmuş insanlığın krizi olarak karşımıza çıkar. Modernizm her ne kadar demokratik hükümet, serbest piyasa ekonomisi ve özerk bilim kurumlarını söylemlerinde öne çıkarsa da bu kurumları disiplin altına alıcı imgesi baskın çıkmış (bkz. *Wagner, 1994:14*) ve demokratik hükümetler antidemokratik uygulamalar üretmiş, serbest piyasa ekonomisi sınıfsal farklılıkları beslemiş ve bilim iktidarın tekelinde iş görmüş, iktidar bilimin özerkliğine ket vurmuştur. Yani özgürlük ve baskı Modernizmde iki önemli ilke olarak iş görmüştür.

17. Yüzyılda özgürlük ve eleştirelilik ilkesiyle kendisini önceki dönemlerden ayıran Modernizm, baskı, disiplin altına alma, ayırıştırma, tabi kılma, yok etme gibi tecrübelerle 20. Yüzyılda tanışmıştır. Daha önce de ifade ettiğimiz üzere bu tecrübe Modernizme yönelik eleştireliliği ve ona yönelik şüpheleri arttırmıştır lakin bilgi ve iktidarın koalisyonu artık kendisine yönelik eleştiri veya direnişleri duyamayacak denli iç içe geçmiştir. Artık benliğin inşası yerini benliğin parçalanmasına bırakmış, tarihin geleceğine yönelik iyimser söylemler Hiroşima’da, Auschwitz’de, Nagazaki’de, Çernobil’de ortadan kalkmıştır. Isaiah Berlin “Two Concepts of Freedom” (1958) adlı denemesinde insanın sınırsız özgürlüğü ile sınırlandırılmış özgürlüğünü ifade eden iki önemli kavramı literatüre kazandırmıştır: negatif özgürlük, pozitif özgürlük. Negatif özgürlük ‘bir şeyden özgür olmak’, pozitif özgürlük ise ‘bir şeye özgür olmak’ anlamına gelmektedir. Negatif özgürlük bir şeyi gerçekleştirebilme olanağının bir otorite tarafından sınırlandırılmamış olduğunu ifade ederken pozitif özgürlük ise negatif özgürlüğe dahil olan şeylerin gerçekleştirilebilme potansiyelini, olanağını işaret eder. Negatif özgürlük, güçlü ve zorbanın kaosa neden olmasını engelleyen bir düzenleme; pozitif özgürlük ise bu düzenleme içerisinde sunulan hak ve olanaklardan faydalanabilme özgürlüğüdür.

Aydınlanma düşüncesi ile negatif özgürlük alanını eleştirelilik, dini otoritelere itaatsizlik gibi olgularla genişleten Batı, liberal düşünce ile pozitif özgürlük alanında fırsatlar dünyasının temelini atmış lakin bireylerin hak ve olanaklardan faydalanabilme hürriyeti özellikle 20. Yüzyılda büyük ölçüde daralmış; kimi toplulukların ise ellerinden alınmıştır.

Aydınlanmaya göre sorular doğru sorulduğu takdirde doğru cevap kaçınılmaz olacak, cevaplar birbirini destekleyecek ve muğlaklığa mahal vermeyecek böylece doğru soru ile doğru cevaba ulaşma sistematiği ideal hayatın kurulmasını sağlayacaktır. Oysa bilimin sistematiği hayatın ve insanın dinamiklerine uygulanabilir değildir. O yalnızca iyi yaşamı elde edebilmenin aracı olması gerekirken amaç haline getirilmiştir -ki bunda elbette Romantiklerin de güçlü etkisi vardır-. Öte yandan Aydınlanmacılar topyekûn aynı bakış açısına sahip değillerdir. Hume, Montesquieu ve Hamann gibi isimler Aydınlanmanın kimi paradigmalarının çıkmazlarını görmüşlerdi. Hume'a göre evrende olan biten her şey olağan akışında ilerlemekteydi. Ona göre her şey her yerde aynı olamazdı ve hayatta zorunluluklar değil olasılıklar mevcuttu. Oysa Aydınlanmacılara göre evrenin gizi doğru yöntem ve tekniklerle çözülebilirdi. Bugün değilse yarın. Montesquieu'ya göre ise insanın mutluluk, doyum, adalet gibi isteklerini gerçekleştirebilmesi şartlara göre değişik yolları zorunlu kılabilirdi. Hem kilisenin hem de Aydınlanmacıların reddettiği bu görüş yine de *"her yerde, herkes için uygun, ezeli doğrular, ezeli kurumlar, ezeli değerler olduğu önermesini değiştirmişti"* (Berlin, 2004:54). Kierkegaard'ı Hume'u, Goethe'yi etkileyen, Kant'la çok yakın ilişkiye sahip olduğu halde çok bilinmeyen Hamann ise evreni zihnimizle değil inançla tanıdığımızı öne sürmüştür. Ona göre bilim her ne kadar kendi amaçları için faydalı olsalar da *"bir yaşam akışı vardı[r] ve bu akışı kesip parçalara ayırma girişimi, onu öldür[mek]"* (Berlin, 2004:62) demekti zira insanlığın nihai amacı bilim değil yaratmaktı, yapmaktı. Bunun önüne çıkan her türlü engel -savaş dahil- insanın kaderiydi ve yine ona göre bilimsel olanın insana uygulanması korkutucu bir bürokrasi yaratacaktı (bkz. Berlin, 2004:62-63). 20. Yüzyılda bu öngörü gerçekleşti. İnsan bu çağda yaratmanın ve

yapmanın peşinden giderek ‘kader’ini yaşarken bilimsel olanın kendisine uygulanmasıyla ‘cansız’ bir oyunun nesnesine dönüşmüştür.

Hükmetme, gerçekleştirme, kimliklendirme, sınırlandırma, sabitleme, keşfetme, sınır çizme, ayrıştırma, tabii kılma, yok etme, kontrol altında tutma, araçsallaştırma, planlama, otomatikleştirme, edilginleştirme gibi negatif sonuçlarıyla 20. Yüzyıla damgasını Modernizmin yeni bir formülasyona ihtiyaç duyduğu veya enstrümanlarını ve onların işleyişlerini revize etmesi gerektiği aşıkardı.

1900’lerden başlayarak ortaya çıkan karşı gerçekçi akımlar, toptancı bir reddedişle geçmişin vebalini taşımayacaklarını ilan ediyor ve kendilerini sıfır noktası ilan ediyorlardı. Dünyayı ve şeyleri resmederken forma başkaldırıyor, kapalı anlatılara yöneliyorlardı. Baskı dönemlerinde sanatın içe kapanması, eleştireliliğini kendine hapsetmesi görülmemiş şey değildi.

17. Yüzyılda Aydınlanma ile başlayıp Modernizme evrilen rasyonelleşme tasarımı 20. Yüzyılın başlarında sona mı eriyor yoksa yaşadığı krizle yeni bir döneme mi girmiş oluyordu?

1.6. Bir Başka Başlangıç: Avangard

20. Yüzyılın ilk yıllarında (1916-1920) Marcel Duchamp, Francis Picabia, Tristan Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters, Raol Hausmann gibi isimler sanat tarihinde artık geri dönülemez bir başlangıç noktası olarak kabul edilen dada hareketini başlatırlar. Bu başlangıç *“çılığına dönmüş bir dünyanın cinnetlerine kendi paradoks ve küstahlık aşklarıyla karşı koy[uş]”* (Hopkins, 2020:11), yeni bir dil ve biçem arayışı olarak kendinden sonraki birçok sanat akımına referans olacak bir başkaldırıcı örgütlemekteydi.

Şaşırtma arzusu, şok, aykırılık, meydan okuma, kaos, modern yaşamın fragmanlaştırılması, çocuk ikelliği, devinimin irdelenmesi, nesnelere farklı şekillerde görmek ve deneyimlemek gibi -yıllar sonra post-modernizm olarak adlandırılacak süreçte de karşımıza çıkacak olan- anlatı teknik ve özellikleriyle kendilerini sıfır noktası olarak tayin etmişlerdi. Dünya Savaşı, Rus Devrimi, makine çağının getirdiği yenilikler; fütürizmin hız ve makine fetişizmi, kübistlerin nesnelere yönelik çok boyutlu bakış

açısı; Freud tarafından psikanalizin teorize edilmesi, Einstein tarafından atomun parçalanması yeni zihnin, yeni yaşamın başladığını işaret eden bu gelişmeler, dadacıların ortaya çıkmasını sağlayan önemli etmenlerdir.

Dadacılar hangi yöntem ve teknikleri kullandıysa, bu yöntem ve teknikler Modernizmin insan üzerinde kullanmış olduğu yöntem ve tekniklere paralellik göstermiştir. Rayından çıkan kapitalizm ve savaş endüstrisinin insan üzerindeki onulmaz etkisi avangard sanatçılarda düzenli, ahenkli, umutlu, somut dünya tasavvurunu tersine çevirmiştir. Çocuk ikelliğiyle, dünyayı ve şeyleri yeniden keşfetme arzusuyla, yaşamı yeniden elde edebilmek için onu parçalara ayırıp yeniden deneyimleme isteğiyle, insanı şaşırtma ve kimi zaman şok etme dürtüsüyle dadacılar aydınlanmanın, rasyonalizmin ve modernizmin sanatsal amentüsünü reddetmişlerdir.

Henri de Saint-Simon tarafından 1820'lerde kullanılan 'avangard' kavramı, sanat alanında teorize edilmeden evvel Fransızca 'öncü birlik' anlamına gelen askeri bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Avangardlar kaybedecek bir şeyi olmayan türlü çılgınlardan oluşan öncü birliktir. Onlar düşmanın saflarında gedik açarak arkadan gelenlere hem yol gösterir hem de bu uğurda canlarını hiçe sayarlar.

Sanat alanında bu kavram sanatçıya yol gösteren, ilerici, tabu yıkıcı, toplumsal normların sınırlarını zorlayan bir karşılığa sahiptir ve bu kavramın 20. Yüzyıl sanatındaki ilk karşılığı dadacılar olmuştur. Dadacıların açtığı bu gedik her geçen sene daha da genişlemiş, sonunda Modernizm sanat alanında kendine yeni bir mecra inşa etmek durumunda kalmıştır. Daha önce de ifade ettiğimiz üzere kimi teorisyenler bu yeni mecraya modernizmin yapısal özelliklerinden yola çıkarak 'akışkan modernite', kimi teorisyenler modernizm sonrası süreci işaretlemek üzere 'post-modernizm' demeyi uygun görmüşlerdir. Toplumun içerisinde bulunduğu duruma odaklanan çalışmalarda ise 'bilgi toplumu', 'tüketim toplumu', 'endüstri' veya 'kapitalizm sonrası toplumu' ifadelerinin kullanıldığını görmekteyiz.

Hatırlanacağı üzere Eco, krizi “yıkıma götüren bir dönüşüm süreci” olarak vurgulamış ve bu süreci “varolan bir hali eleştirip, bu değişmezlik tarlasına “kuşku” tohumlarını ekmek (Eco, 2001:10-11) olarak tarif etmişti. Yine Eco’nun önemli vurgularından biri de bu kuşku tohumlarını eken entelektüellerin çözüm mecrasında yer almamaları olmuştu. İşte tam da bu noktada dadacılar bir entelektüel ve sanatçı (avangard olmak aynı zamanda entelektüel bir birikimi de zorunlu kılmaktadır) sorumluluğu olarak doğruluğundan şüphe edilemeyecek kesinlik tarlasına kuşku tohumu ekmişlerdir. Bu kuşku tohumları, sürrealistlerce de beslenip filizlenmiş, böylelikle bir metafor olarak doğumu işaretleyen basınç sanat tarihi sahnesinde işlevini yerine getirmiştir.

Şimdi eleştirenler, eleştirilerin yanında yer alanlar ve son olarak eleştirilen şeyin dönüşüme uğraması için çalışması gereken mekanizma devreye girmiştir. Kısaca 20. Yüzyılın ilk yılları sanat alanında önemli bir doğumu muştulayan avangardları sahneye taşımıştır. O halde burası, sanat alanındaki değişen paradigmlar ve biçimdeki köklü değişim arzusuyla yeni bir dönemin ilk aşaması olarak kayda geçmiştir. Yani 20. Yüzyıl, sanat alanında 1900 yılında değil dönüşüm için gerekli birikim ve şartların elde edildiği çağın ikinci on yılına yayılan süreçte Hugo Ball, Carl Wilhelm Richard Hülsenbeck tarafından Zürih’te, Marcel Duchamp ve Francis Picabia gibi isimler tarafından ise New York’ta başlatılmıştır.

Dadacıların iki farklı kıtada ve birbirlerine oldukça yakın tarihlerde ortaya çıkmaları ve ardından gerçeğin ötesini, başka boyutlarını ihtiva etmeyi amaçlayan sürrealizmin tarih sahnesinde baş göstermesi sanat alanında gerçeğin temsiliyeti bağlamında büyük krizin habercisi olmuştur.

Bedensel temsiliyetlerin yer değiştirdiği, insan doğasının akıl dışı olarak ele alındığı ve insan aklının derinliklerine inildiği, tuhafliklerle dolu bir yapının ortaya koyulduğu, gerçek olanla olmayanın iç içe geçtiği, zaman ve mekân mefhumları arasındaki uyumlu işlerliğin deforme edildiği, açık cinsellik imgelemlerin, kışkırtıcılığın ve ölçsüz şiddetin bir anlatı diline evrildiği sürrealizm, kendinden sonraki tüm sanat akım ve yönelimleri üzerinde belirgin bir etki oluşturmuştur.

Dadacılarla başlayıp sürrealistlerle perçinlenen bu yeni süreç salt plastik sanatlar alanında değil aynı zamanda modern dram sanatında ve sinemada da önemli bir karşılık bulmuştur.

Kübizmin kolaj tekniğini, fütürizmin ‘hazır yapım nesne’ ilişkisini, dışavurumculuğun renk kullanımını geliştirip kendi anlatı dillerine dahil etmişlerdir. Her ne kadar bir sıfır noktası olarak kendilerini işaretlemiş olsalar da dadacılar tıpkı diğer sanat akımları gibi diğer sanat akımlarının ortaya koyduğu olanaklar dünyasından etkilenmişlerdir.

Anti-militarist ve teknolojik ilerlemeden endişe eden dadacılar 1922’nin ortalarında Breton tarafından gerçekleştirilen ‘Congres de Paris’te buluşmuş ve Breton bu buluşmada “*hareketin ölümüne işaret e[tmış], açıkça söylemese de, dadanın sakınmak istediği şeye dönüştüğünü iddia e[tmıştır]: sanat tarihindeki başka bir hareket olmak*” (Hopkins, 2020:36). Dadanın sakınmak istediği ama neticesinde sakınamadığı bu dönüşüm, 20. Yüzyılın temel karakteristik özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu çağ aynı zamanda izm’ler çağıdır. Bu çağa bu özelliği kazandıran akımların başında da -her ne kadar kronolojik olarak fütürizm ve kübizmden sonra gelse de- etkisi itibariyle dadaizm ve sürrealizm gelmektedir.

Avangard olmanın yakalanmamak, popülerlik kazanmamak, sıradanlaşmamak gibi ilerici, yol gösterici kimi yapısal özellikleri vardır. Eğer avangard bir sanatçı veya akım sıradanlığın esaretine yakalanmışsa avangard olma özelliğini yitirmiş demektir. Bununla birlikte Brecht’in de belirttiği gibi öncü olan, kendisini takip edenlerle arasındaki mesafeyi görünmez olacak denli açarsa ardından gelenler onu izleyemeyecek ve öncü olanın gerçekliği muğlaklaşacaktır (bkz. *edt. Jameson, Brecht, 2016:105*). Buradan da anlaşılacağı üzere avangardlar bir nevi sanatçı ve entelektüeller için de yol açan radikal sanatçılardır. O yol izlenilip de varılması gereken yere varıldığında avangardların işi sona ermiş olmaktadır. İşte Breton’un hareketin ölümünü ilan etmesine neden olan şey de budur.

Dada ölmüştür lakin onun ölümüyle birlikte Breton, Aragon, Peret, Rene Char, Rene Magritte, Lorca, Artaud, Dali gibi birçok isim fütürizmin, kübizmin ve dadaizmin anlatı olanaklarından kimi teknikleri de devralarak yeni bir dili, sürrealizmi inşa etmişlerdir.

1924'te "Manifeste du Surrealisme" hazırlayan Breton'nun tıp ve psikiyatri okuduğu, I. Dünya Savaşında nöroloji koğuşunda çalıştığı, Freud'un teorilerinden etkilendiği ve psikolojik çözümlerle otonom yazma tekniğini geliştirdiği bilinmektedir. İnsan algısının kökenlerine inmeye çalışan ve fenomenleri salt dünyadaki işlevleriyle değil insan üzerindeki etkileriyle de ele alan Breton'un bu yaklaşımı, doldurulması gereken önemli bir boşluğun habercisi olarak sanatta yeni bir krizi haber vermektedir: 'geleceğe doğru açık ve belirsiz' dönüşüm gereksinimi.

Dadacıların ve sürrealistlerin tiyatro üzerindeki yansımalarına, geçmeden evvel belirtmek gerekir ki tiyatrodaki 20. Yüzyılın nerede başlayıp nerede bittiğini saptayabilmek veya bu sorunun peşinden gidebilmek için tiyatrodaki modernizmin başlangıcı kabul edilen 1800'lü yıllar ve Ibsen oyunları ile açılış yapacağımız bir sınır denemesi inşa etmek gerekmektedir. Çünkü tiyatrodaki modernist paradigmanın değişim basıncına maruz kaldığı veya amentüsünün deforme olduğu alanı ve zamanı teşhis etmek, çalışmanın başlıca amaçlarından biridir. Bu alan ve zamanın doğru teşhisi şüphesiz tiyatrodaki 20. Yüzyılın ne zaman başladığına dair bizlere önemli bir düzlük sunacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. MODERNİZMİN İŞLERLİĞİ ve MODERN TİYATRO

2.1. Modernizmin İşlerliği

Çalışmanın bu bölümünde modern perspektif içerisinde şekillenmiş tiyatronun sınırları araştırılacak ve 20. Yüzyıl tiyatrosu ile olan ilişkisi ele alınacaktır. Bilindiği üzere teori, reji, dramaturgi, sahneleme ve sahne teknikleri açısından yeni yöntem ve yönelişlerin ortaya çıktığı bu çağın tiyatrosu, kökleri Modernizmde olan 19. Yüzyıl tiyatrosuyla köklü bir birleşmeyi ve ayrışmayı eş zamanlı yaşamıştır. Bu birleşme ve ayrışma çalışmanın ilerleyen bölümlerinde modernizmi besleyen ve onu eleştiren oyunlar ve onların birbirleri arasındaki ilişkilerini ele alacaktır ama bu ilişkiler ağını tartışmaya açmadan evvel izlenilmesi gereken bir sistematığe ihtiyaç duyulmaktadır.

İlk olarak akıl, evrensellik, hakikat, gerçeklik ve ilerleme gibi kodlarla dünyanın işleyişindeki gedikleri kapatma, bilgi aracılığıyla dünyayı dönüştürme gayretiyle hareket eden Modernizm, yeni bir sanat disiplini olarak sinemayı, ilerlemiş bir bilimi, biçimsel açıdan oldukça zenginleşmiş bir içeriğe sahip sanatı ve felsefeyi dünyaya armağan etmiştir. Buna karşın kendisine yöneltilen eleştirilerin başında ise elde etmiş olduğu yoğun bilgiyi daha iyi bir yaşamı kurmak adına dönüştürmede handikaplara düşmesi gelmektedir. Bu handikaplar iki büyük dünya savaşına, gelişmiş savaş endüstrisine ve değer yitimine neden olan para merkezli ekonomik işleyişin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Peki modernizmin iddiası nasıl formüle edilmiş ve tiyatrodaki yansıması nasıl gerçekleşmiştir?

Modernizmin iddiası daha önce de ifade edildiği üzere bilgi aracılığıyla dünyayı ve hayatı düzenleyerek yaşamın aksayan yanlarını onarmak ve onu ileriye taşımaktır. *“Sonuçta modernlik, insan tasarımı ve başarısının kadirimutlaklığı adına yazgıya ve tayine karşı bir isyandır (Bauman, 1991:94)* Bu ‘isyandır’ gelenekten ve geçmişten köklü bir ayrılmayı

muştulayarak bilmenin egemenliğinde örgütlenen düşünce, teori ve pratik etkinlikler ana hatlarıyla düzen, yapı, bilgi, yasa, nesnellik, akıl, evrensellik, hakikat gibi yapısal özelliklerle modernizmi inşa etmiştir. Öte yandan kavramın etimolojisinde barındırdığı doneler onun şimdiki zamanla güncel bağlara sahip olduğunu, tarz, usul, ölçü gibi anlamlar taşıdığını göstermektedir.⁸

Tarz, usul, ölçü bir düzeni işaretleyen özelliklerdir ve modernistlere göre dünya düzenli bir bütünlüğe, bir işleyişe sahiptir. Dünyada olan biten hiçbir şey rastlantı ve amaçsızlığın hakimiyetinde gerçekleşmemektedir. Aksine her şey belirli bir sistematik içerisinde, belirli bir düzene hizmet etmek için gerçekleşmektedir. Yani dünyadaki işleyiş bir yapıya içkin hareketler ve olasılıklar zincirine bağlıdır. Dolayısıyla olan her şey, olma olasılığına bağlı olarak hareket etmekte, rastlantı ve belirsizliğe yer bırakmadığı gibi öngörülebilirliği de beraberinde getirmektedir. *“Dolayısıyla ontolojik anlamda yapı, bilginin olanağının koşulu olarak ortaya çık[maktadır]” (Adugit, 2005:385)* ve bilgiyi olanaklı kılan onun doğa ve toplum/tarihin yasasına tabii olmasıdır *“bu durumda bilgi, zaten doğada ya da toplumda varolan bu yasalar ve onlar arasındaki ilişkinin keşfedilmesi, açıklanması ve betimlenmesidir” (Adugit, 2005:385)*

Yukarıdaki işleyişin ortaya koyduğu perspektif Modernizmi bir başka boyuta taşımış, bilgiye ulaşma ereği yerini bilgi aracılığıyla denetim altına almaya, oradan da toplumu düzenleme ve kontrol altına almaya değin genişlemiştir. Doğaya içkin bir varlık olan insan, böylece doğanın efendisi olmayı arzulamıştır. Bunun için ona lazım olan şey sanı, kanı, inanç gibi ölçülemez, sınanamaz, kanıtlanamaz olan bilgi dışı argümanalar değil *“nesnel kriterlerce denetlenebilir ol[an] (Adugit, 2005:385)* ve hakikatin koşullarını taşıyan gerçekliktir. Nesnel kriterlerin ortaya koyduğu sınanabilir, kanıtlanabilir, ölçülebilir olma nitelikleri bir şeyin bilgi olup olmadığını ortaya koymakla birlikte bir önkoşul olarak özne-nesne ilişkisini zorunlu kılar.

⁸ Kapsamlı bilgi için Sevan Nişanyan'ın Sözlerin Soyağacı adlı çalışmasına veya <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/modernite> linkine bakılabilir.

Düşünen özne bir başka deyişle gelenekten bağımsızlaşmış akıl veya özgür özne, inanç, kanı, sanı gibi bilgi dışı argümanlar ve simgesel alandaki kültürel kodlara direnebilir ve doğru methodla hakikate ulaşabilir. Bu da bilginin evrensellik ilkesiyle bulunduğu yerdir. Çünkü doğru methodla ve nesnellüğün kriterlerince ulaşılan sonuç ortaya çıktığı zamanı ve mekânı aşarak öznelerarası bir konuma yerleşir. Dolayısıyla bilgi bir yandan düzenli bir işleyişe öte yandan evrenselliğe işaret eder. Düzenli işleyiş tarih ve doğanın yasasına uygun işlerken bu durumu sunma biçimi de bütünlüklü dünya tasavvurları ile meta anlatılarda karşılık bulmaktadır.

Özetle tarz, usul, ölçü, düzeni; düzen, sistematik işleyiş; öngörülebilirlik, doğa ve toplum/tarihin yasasına bağlılığı; sistematik işleyiş, rastlantı ve belirsizliğin yitimini ve öngörülebilirliği; doğa ve toplum/tarihin yasasına bağlılık, bilginin olanaklılığını; bilgi, gerçekliğin ortaya çıkmasını; gerçeklik, öznelerarası geçişi ve evrenselliği olanaklı kılmaktadır.

Tüm bu işleyiş içerisinde Modernizmi kuşatmak pekâlâ mümkün olmasa da onun düşünsel perspektifinin ana yapısı bu şekilde formüle edilmektedir. Onu Modern-Post-modern, erken dönem-geç dönem olarak ele alan düşünsel argümanların varolduğunu yeniden hatırlatmakta yarar vardır. Çünkü bu hatırlatma çarpıcı bir şekilde Modernizmi çevreleyen düşünsel yapının Post-modernizm olduğunu ve onun Post-modernizm tarafından kimliklendirildiğini ifade etmektedir (*bkz. Adugit, 2005:389*).

Çalışmanın üçüncü bölümünde kapsamlı bir şekilde yer verilecek olan bu argümanlar ve tartışmalar öncesinde izlenilmesi gereken elzem sorular şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

*Modernizm düşüncesi tiyatroya nasıl yansımıştır ve Modernizme içkin bir tiyatro anlayışından bahsetmek nasıl mümkün olabilir?

*Modernizme içkin tiyatro anlayışı nasıl kavramsallaştırılmalıdır?

2.2. Modern Tiyatro

16. Yüzyılın sonlarında kullanılmaya başlanan ve daha önce de belirttiğimiz üzere ‘şimdi’yi işaretleyerek bir dönemin başlangıcını muştulayan ‘modern’ kavramı, 19. Yüzyılın ortalarından itibaren “göndermesi gayet hızlı bir biçimde ‘şimdi’den ‘az önce’ye, hatta ‘o zaman’a doğru kay[mış] ve bir süredir de halihazırda mevcut olan ‘çağdaş’la karşıtlık teşkil edecek şekilde sürekli geriye doğru giden geçmişi içermeye başla[mıştır]” (Williams, 2010:43-44). ‘Tiyatroda Modernizm’ denildiğinde ise modern sözcüğü genel olarak “...bugünü oluşturan şeylerin etrafına sınır çeken ilişkisel bir kavram” (Hulfeld, 2019:32) olarak kullanılmakta, bu da sözcüğün tiyatro alanındaki kavramsallaştırılmasında önemli oranda fikir birliğine varılmadığını ortaya koymaktadır.

“1950’lerden beri bütün bir kültürel hareket ya da uğrağı geriye dönük bir genel başlık altına alan ‘modernizm’; böylece terim olarak ‘modern’in takriben 1890 ile 1940 yılları arasındaki baskın versiyonunu tüm hatlarıyla birbirine bağla[mış] (Williams, 2010:44) görünmektedir ve bu anonimleştirici bakış bizleri eleştirel gerçekçiliğin tiyatrodaki kurucusu olan Ibsen’i, Simgesel oyun yazımının en önemli temsilcisi olan Maeterlinck’i ve oyun yazımında belki de ilk avangartlardan olan Alfred Jarry’i, absürd oyun yazımının en önemli isimlerinden olan Samuel Beckett’i, epik tiyatronun teorisyen ve uygulayıcılarından Brecht’i aynı karede görmeye davet etmektedir. Oysa tüm bu yazarlar modern tiyatro tarihi içerisinde yer almalarına karşın modern tiyatro yazarları değildirler. Böylesi bir sistematik tiyatro tarihini modern, post-modern veya gerçekçi-karşı gerçekçi olarak kategorize etmeyi zorunlu kılmaktadır. Post-modernizmin modernizmin kendini tüketiş olduğu düşüncesi, post-modernizmin modernizmin iç hesaplaşması veya post-modernizmin modernizmin akışkanlığından kaynaklı yeni bir aşaması olduğunun tartışıldığı bir felsefe dünyasında 19, 20 ve 21. Yüzyıl tiyatrosunu modern ve post-modern olarak sınıflandırmak yekpare bir yaklaşımın neticesi olacaktır. Bir başka deyişle bu çağların tiyatro tarihindeki çeşitliliğin temsil ve temsiliyet hakkı ideolojik bir bakışa kurban edilmiş olacaktır.

Peki tiyatrodaki modern olan nedir?

Martin Esslin kavramı natüralizm ile antinatüralizm arasındaki zıtlığı belirlemek üzere kullanırken, Özdemir Nutku bu kavramla klasisizmle romantizm arasındaki kopukluğu ortaya koymaktadır⁹. Sevda Şener kurgu tekniğine odaklanarak oyunlardaki olay gelişimin dikeyliği ve yataylığı arasındaki farklılığa^{10 11}; Shepherd-Barr tiyatral deneyimlerindeki değişimlere¹², Oscar Brockett-J. Ball imgesel algı ve biçimsel yeniliklere vurgu yapmak üzere¹³ kavramı kullanmışlardır. Dolayısıyla tiyatrodaki Modernizm kimi zaman Sembolizmle, kimi zaman J. Gottfried Herder'in düşüncelerinden etkilenmiş Sturm und Drang (Fırtına ve Coşku) ve Romantizm (1800-50) ile kimi zaman 20. Yüzyılın ilk yıllarında baş gösteren karşı gerçekçilerle, kimi zaman ise aynı yüzyılın ilk yarısında baş göstermeye başlayan absürd ile ele alınmıştır.

Yukarıdaki yaklaşımlar göstermektedir ki “*tiyatro tarih yazımı belki de moderniteyi pek irdelememiş[tir]*” (Hulfeld, 2019:33). Modern tiyatro tarihsel bir süreci, modernist tiyatro modernizmin paradigmatlarıyla iş gören tiyatroyu işaretlemektedir. Bir başka deyişle modern tiyatro, modern teori, düşünce ve pratik etkinliklerinden etkilenmiş tiyatronun tarihsel sürecini; modernist tiyatro ise bu paradigmatlar eksenindeki etkinlikler bütünüdür. Öte yandan modern kavramı aynı zamanda bir şemsiye kavram olarak da iş gördüğü için tiyatro alanında Ibsen'den başlayarak günümüze değin olan süreç bir bütün olarak okunabilmekte ve modernizm kendi içerisinde erken ve geç olarak ayrımlanabilmektedir.

20. Yüzyıla gelindiğinde ağır eleştirilere maruz kalan modernizm bu çağın büyük yıkımlarından mesul tutulup eleştirilmiş, bu eleştirilerle birlikte yeni bir süreç başlamış, yeni paradigmatlar, teori ve uygulamalar devreye girmiştir. Bu da bizlere göstermektedir ki aydınlanma ışığında inşa edilmiş

⁹ Bkz. Özdemir Nutku, Modern Tiyatro Akımları

¹⁰ Bkz. Sevda Şener, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı

¹¹ Öte Yandan Sevda Şener, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi adlı yapıtında Modern Tiyatronun genellikle Gerçekçi Akımla başlatıldığını belirtir.

¹²Bkz. Kirsten E. Shepherd-Barr, Modern Dram Sanatı

¹³ Bkz. Oscar Brockett-J. Ball-Tiyatronun Temelleri

tiyatro metin ve uygulamaları geçmişten köklü bir ayrılmayı muştulayarak yeni bir yaşama biçimini, yeni bir toplum yapısını arzulamıştır. 20. Yüzyılda ortaya çıkan yeni akım, teori ve uygulamalar ise kendilerini modernizmin reddi üzerine inşa ederek yeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır. Başlayan bu yeni sürecin bitip bitmediği ayrı bir araştırmanın konusu olmakla birlikte etkilerinin sona ermediği açıklıkla söylenebilmektedir. Bundan ötürü bu yeni süreç şimdiyle, şimdiden az evvelle veya şimdi üzerinde baskın etkileri olanı işaretleyen karşı modernist kavramıyla ele alınacaktır. Lakin öncelikle modern tiyatro ile kastedilenin ne olduğunu belirginleştirebilmek adına onun özelliklerini belirtmekte yarar vardır:

*Oyun gerçekçi bir zemin üzerine inşa edilmiş ve oyunun izleyiciye sunduğu dünya malzemesini bu dünyadan almış olmalıdır.

*Gerçeklik ilişkisinin zedelenmemesi için zaman-mekân-olay ilişkisinde sık dokulu bir yapı inşa edilmelidir.

*Oyunlar daha iyi yaşamının olanaklarını arayan bakışa sahip olmalıdır. Çünkü dünya onarılmayı, bilgi keşfedilmeyi beklemektedir.

*Oyun imge ve metaforlarla kurulu bir dile değil, netliğe sahip olmalıdır ve türünün sınırları içerisinde hareket etmelidir.

*Nesnellik ilkesi gereği izleyici/okuyucu ile uygun mesafede konumlanmış olmalıdır.

O halde modern tiyatro ne Maeterlinck'in simgesel oyunları ile ne yerel Batı geleneğini dahi eleştiren yıkıcı romantizmle, ne imgesel algı ve biçimsel yeniliklerle ne logostan ayrılan avangardlarla ne de yatay bir gelişim çizgisine sahip absürd tiyatro ile başlatılabilir. Öte yandan bu isim ve akımlardan kimi modern tiyatronun payandası, kimi modern tiyatronun önemli bir parçası kimi ise modern düşünce sistematiğine ağır eleştiriler getirmiş karşı modernistler olarak yansımaktadır.

Romantizmin yıkıcı ve eleştirel yanı, 20. Yüzyıl tiyatrosuna 'özgürleşme' bağlamında önemli katkılar sunarak avangard tiyatrodan in yer face yönelimine, Maeterlinck'in dramın aksiyonel yapısını sekteye

uğratarak dramda oyuklar oluşturan dram üslubu Çehov'dan Beckett'a birçok yazarı etkilemiş olmasına karşın modern tiyatro anlayışının başlangıcı burada değildir.

1764-65 yıllarında James Watt tarafından bulunan buhar gücü, bir milat olarak yeni bir yaşama olanağının kapılarını aralamış; bu gelişmeyi takip eden pozitif bilim alanındaki sayısız gelişme, sanayi devrimi, 'keşfedilen' yeni yerleşim yerleri, sınıfsal ve ekonomik düzende dengelerin yeni baştan inşa süreçleri dünyanın artık eskisi gibi olamayacağını ortaya koymuştur ve elbette bilme ve keşfetme isteği, araştırma çabası ve hakimiyet tutkusu hız kesmeden kendisi 19. Yüzyılda taşımıştır. Bu yüzyılın tiyatrosu, romantizmin yeni baştan yorumladığı acıma estetiğini değil, eleştireliliği, duygu yoğunluğuyla izleyici etkilemeyi değil tartışma olgusunu merkeze almıştır.

Diderot'tan Lessing'e, Goethe'den V. Hugo'ya, Schiller'den J.J. Rousseau'ya romantizme içkin yazarların drama getirmiş olduğu yenilikçi yapı elbette 19. Yüzyıl tiyatrosunun önünü açmış, dramda yeni yöntem ve yönelişlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatro sahnelerinde soylu kişilerin tragedya, 'soysuz' kişilerin ise komedy formunda sahnelerde olmayışının en önemli nedeni kuşkusuz Romantikler ve onların ortaya çıkmasını sağlayan bilim ve felsefe alanındaki gelişmelerdir. Öte yandan aydınlanma çağının akılla kurduğu ilişkiyi reddetmemiş olan romantiklere göre *"tiyatronun amacı, tanrısal gerçeğe ve insanın doğal özüne ışık tutmak, görevi, insan kişiliğini bu gerçek doğrultusunda yoğurmak, yetkinleştirmektir"* (Şener, 1982:109).

19. Yüzyılın ortalarına değin aydınlanma çağının, Fransız Devriminin ve İnsan Hakları Bildirgesinde yer alan özgürlük, eşitlik, adalet gibi değerlere bağlılığıyla insan gelişimini misyon edinmiş olan Romantizm bireyi merkeze almakla klasik otoritenin zayıflamasında rol oynamıştır (bkz. Şener, 1982:110). Bu gelişmeler ışığında sanatta özetle şu gelişmeler yaşanmıştır:

*Sanat biçimsel kalıplarla dar alana hapsedilmekten kurtarılmış

*Akıl ve sağduyuya yoğunluklu bir duygu eklenmiş

*Sezgi ve duygunun ifade alanı genişlemiş buna karşın aklın alanı daralmıştır. Çünkü sezgi ve duygu aracılığıyla ‘tanrısal gerçek’e ulaşmak hedeflenmiştir. Dolayısıyla sanat ‘tanrısal gerçek’e ulaşmak adına bilim ve felsefeden üstün bir alana konumlandırılmıştır. Bu durum Romantikleri sanata getirdikleri yenilikler bağlamında ilerici, bu yenilikleri ‘tanrısal gerçek’e ulaşmak adına gerçekteştirdikleri için ise paradoksal bir şekilde geriye çekmektedir. İşte bu paradoks nedeniyle modern tiyatroyu romantiklerle değil, modernizmin işlerliğine daha uygun bir yapıyla başlatmak gereği ortaya çıkmaktadır.

Bu yapı, romantiklerin gerçektikten uzaklaşan çoşumculuğunu, tanrısal gerçektliğe ulaşma misyonunu reddederek rasyonel bir zemin üzerinde gerçektliği inşa edecek ve sonrasında çeşitlenerek yaygınlık kazanacak olan 19. Yüzyıl realizmidir.

Tiyatroda 19. Yüzyıl realizmi, hem romantizmin aydınlanma çağı ile olan çatışmasını ortadan kaldırması hem 20. Yüzyılın ilk yarısına yayılan bir dünya görüşü inşa etmesi hem de 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatronun kimi zaman malzemesini aldığı bir alan olması itibariyle önem taşımaktadır. Çünkü 20. Yüzyıl tiyatrosunu çözümlenebilmenin ilk koşulu onun nerede başladığını veya 19. Yüzyıl tiyatrosunun nerede bittiği tespit etmektir. Buna ek olarak bir çağın tiyatro anlayışının sona erip yeni bir çağın tiyatro anlayışının başladığını söylemek, biten anlayışın sona erdiği veya daha sonra bir başka üslup ve biçemle yeniden ortaya çıkamayacağı anlamına gelmemektedir. Bitmek ve başlamakla kastedilen ana akım düşünce ve pratiklerin yoğunluğuna yöneliktir. Zira çalışmanın ileriki bölümlerinde de ifade edileceği üzere romantizm akımın yıkıcı eleştirel anlayışı ve duygulara dönük işlerliği Alfred Jarry’nin 1888 yılında kaleme almış olduğu Kral Übü adlı oyununda farklı biçem ve üslup anlayışıyla, 20. Yüzyılın ilk yarısında ise avangartlarla yeni bir boyut kazanarak yeniden ortaya çıkmıştır. Her ne kadar Alfred Jarry, 19. Yüzyıl ve sonrasına avangard oyun yazarı kimliğiyle damgasını vurmuş olsa da Romantizm, bu

çağın ikinci yarısından itibaren işlerliğini yitirmiş, yerini rasyonel bir anlayışa sahip olan Realizme bırakmıştır.

Tiyatroda realizm birçok tiyatro teorisyenin ortaklaştığı gibi Henrik Ibsen ile başlatılmaktadır. Bunun başlıca nedeni ise neden-sonuç ilişkisi dizgesini takip ederek tiyatroya kazandırmış olduğu eleştirelilik ve tartışma olgusu, sık dokulu oyun düzeni, toplumsal konuların sahneye taşınmasıdır.

2.3. Gerçekçiliğin Gerçekliği

Her ne kadar bilim ve felsefede farklı şekillerde ele alınmış olsa da bilindiği üzere gerçeklik, düşünceden bağımsız olarak zamanda ve mekânda varolan her şey anlamına gelmektedir. Dolayısıyla gerçekliğin ne bir insan zihnine ne de onun yargısına gereksinimi yoktur. O, belirli bir işleyişin neticesinde var olmuş ve yine belirli bir işleyişle var olmaya devam eden fenomenler bütünüdür. Donald Kuspit'e göre *“değişmekte olan, süregiden bir süreç gibi değil de, yazgısal ve sabit bir şey gibi”* görülen gerçeklik, diyalektik bir karmaşıklığa sahiptir lakin toplumda *“standart, şematik bir gözle görül[mekte], bu nedenle de karmaşıklığını yitir[mektedir] (Kuspit, 2006:27)*. Durum estetik açıdan ise birçok gerilimi bünyesinde barındıran, çelişkiler ve sorunlarla doludur. Buna karşın tüm bu gerilim, sorun ve çelişkiler ağı insana gerçekliği yeniden kavrayabilmesi adına olanaklar sunmakta, onun kendi dönüşümünü ve fenomenler alanında kendisini yeniden kavrayabilmesini sağlamaktadır (bkz. Kuspit, 2006:27-28).

Belirli bir işleyişe sahip ve varlığını o işleyişle sürdüren gerçeklik salt gerçekçi çalışmalarda değil karşı-gerçekçi çalışmalarda ve hatta en radikal sanat çalışmalarda dahi varlığını sürdürür. Dolayısıyla her sanat nesnesi bir bütün olarak gerçekçi bir zemine inşa edilmiştir. Alımlayıcının Picasso'nun Guernica tablosunda veya Leos Carax'ın Holy Motors filminde karşılaştığı dünya ile Zola'nın Germinal romanında veya Çehov'un Üç Kız Kardeş adlı oyununda karşılaştığı dünya bu dünyanın gerçekliğine içkin bir dünya olması itibarıyla 'gerçek'tir. Her ne kadar farklı tür, üslup ve biçemlere sahip olsalar da hepsi özünde 'sert bir çekirdek olarak kavranan' gerçekliği veya onun işleyişini sağlayan momentini barındırırlar.

O halde gerçeğe yaptığı vurgu ile kendini var eden Realizmin gerçekliği nedir?

Toplumsal ilişkiler ve ilişkiler ağındaki çarpıklıkları konu edinen, bu çarpıklıkları neden-sonuç dizgesini esas alarak beşeri bilimler ve doğa bilimleri bağlamında gösteren; genellikle mitoloji, efsane gibi geçmişe ve doğa üstü güçlere yaslanmadan şimdiki veya yakın zamanda geçen olayları orta ve aşağı sınıf üzerinden kurgulayarak aktaran Realist çalışmalar (*bkz. Williams, 1977:50*), Romantiklerden sonra hem yeni bir estetiğin kapılarını aralamış hem de Rasyonalizmin tarihsel ereğine katkı sunmuşlardır. Onlara göre gerçek, yaşamda olup bitenlerin temsiline yönelik tutumunda meydana çıkmaktadır. O halde Ibsen ile Beckett, Pudovkin ile Tarkovsky veyahut da Courbet ile Van Gogh arasındaki farklılığı besleyen temel unsur gerçeğin temsil edilişindeki farklılık ve bu farklılıkları besleyen tutumlardır.

Realist çalışmalarda zamanda ve mekânda varolan şeylerin betimlenmesi, betimlenen şey ile benzerlik göstermektedir. Bu durum sanatçıyı sıkı bir gözlemci, onun eserlerini de toplumun aynası konumuna yerleştirmektedir (*bkz. Daldal, 2005:33*). Sanatçı bilimden, onun yöntem/tekniklerinden faydalanmakta, yorumdan ziyade nesnel bir bakışla olay ve durumları ele almaktadır. Bunun tek nedeni gerçeğe öykünme değil aynı zamanda görünenin derinlerine gizlenmiş olan çekirdeğe yani öze ulaşmaktır. Bundan ötürüdür ki bu çalışmalarda neden-sonuç dizgesi epistemolojik bir gelişme göstermektedir.

Neden-sonuç dizgesi ve gözlem tekniğinin ortaya koyduğu nesnellik fikri modernizmde olduğu gibi gerçek olana öznel kanı ve sanılar aracılığıyla değil, belirli metotlar, araştırma yöntem ve teknikleriyle ulaşılabileceğini ifade etmektedir. Ortaya çıkan sonuç denetlenebilir, ölçülebilir ve sınanabilir niteliklere sahiptir. Bu da onun evrensel olanla buluştuğu yerdir.

Evrensel olanın özne ve/veya sanatçı tarafından bulunuşu olmayan bir şeyin icadı değil, bulunmayı, bilinmeyi ve görünür olmayı bekleyen bilginin ve gerçekliğin keşfidir. Bu keşif ise bizlere belirli yasalara tabii

olan bir işleyişin yine belirli bir işleyiş (yöntem, metot) neticesinde ortaya çıktığını göstermektedir. Yani düzen. Dolayısıyla realist çalışmaların biçemlerinde onlara hâkim olan bütünlüklü bir tasavvurun sunumu mevcuttur.

Her ne kadar diyalektik bir karmaşıklığa sahip olsa da toplumdaki yansımada karmaşıklığını yitiren realist çalışmalarda dil, gündelik; kurgu, ilerlemeci; yapı, bütünlüklüdür.

Ele aldığı konular yoğunluklu olarak sosyo-ekonomik farklılıkların ortaya koyduğu gerilim, sorun ve çelişkiler üzerine inşa edilmiştir -Realist çalışmalarda ele alınan konular, temsil edilen sınıflar ve onların gerilim, sorun ve çelişkileri Natüralist çalışmalarda karşımıza çıkmaktadır-. Ele alınan sınıf eğer burjuvazi ise konu onların 'çürümüş ahlakı' üzerine; ele alınan sınıf aristokrasi ise konu onların zamanın ruhuna ayak uyduramayışları; ele alınan sınıf işçiler ve köyden kentlere göç edenler ise konu onların adaptasyon süreçlerinde yaşadıkları sıkıntılar, emeklerinin karşılığını alamayışlarıdır.

Natüralist yazında özne üzerinde dönüştürücü etkiye sahip olan toplum, Realist yazında da dönüştürücü etkiye sahiptir lakin burada karakter kendisinden beklenileni yaparken, realist yazında karakter özne olmanın olanaklarıyla hareket eder. Strindberg'in Baba oyununda görüldüğü üzere erkeklik mefhumuyla yetişmiş olan Baba, kızının kendisinden olup olmadığı şüphesine itilince erkekliği tarafından mahvedilir. Oysa tefeci kadını ve temizlikçiyi baltayla öldüren hukuk öğrencisi Raskolnikov kendi çelişkilerine yakalandığı için sürgüne gönderilir.

Natüralist yazında düzenin çelişkileri ortaya koyulmakta buna karşın realist yazının tersine bir çözüm önerisinde bulunulmamaktadır. Emile Zola'nın Germinal romanında madenleri ateşe verip isyan eden maden işçileri, isyanları kanla bastırıldıktan sonra yaşayabilmek adına yine yıktıkları madenleri onararak yeraltına girerler; onlar için kısa vadede bir çözüm görünmemektedir. Ibsen'in Nora adlı oyununda ise Nora, var

olmadığı ve olamayacağı evinin eşiğinden dışarı adım atarak yeni bir hayata yürür.

Özetle her iki akım da gerçeklik üzerine inşa olmuş, birbirlerini etkilemiş, benzer konu ve sınıfları ele almıştır. Hatırlanacağı üzere gerçeklik, romantizmde tanrısal öze ulaşmak olarak karşımıza çıkmış ve akımın biçimsel anlamdaki ilerlemeci yanına vurgu yapılmıştı. Burada ise gerçeklik mimetik bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşamda olup bitenlerin gerilim, sorun ve çelişkilerinin mimetiği. İçerisinde bilimsellik gibi özel bir motifi ve “çirkinliğin, iticiliğin, hastalıklı olanın duyuşsal açıdan çekiciliği[ni]” (Auerbach, 2019:542) barındıran bir mimetik form.

Realizmin ilk temsilcileri olan Stendhal, Balzac, Flaubert gibi yazarların eserlerinde ‘alt tabaka’ karakterler yok denecek kadar az çıkmaktadır okuyucunun karşısına. Olanlar da “*kendi yaşamlarıyla değil, tepeden bakılarak değerlendirilmektedir*” (Auerbach, 2019:542) oysa Goncourt Kardeşler ve Zola’nın eserlerinde ‘alt tabaka’ kendi yaşamlarıyla değerlendirilmiş ve onların içerisinde buldukları çirkin, itici, hastalıklı dünya incelikle ele alınmıştır. Okur kitlesinin -ki okur kitlesi burjuvalardır- estetik algısıyla uyuşmayan, onları şaşırtan bu hastalıklı dünya 19. Yüzyılın ana motifini oluşturacak ve hızla yaygınlık kazanacaktır. Böylece sanat, çağın burjuvaları tarafından yaşamla ilişkisinde yeni bir aşamaya taşınmış olacaktır.

Yeni kentlerin kurulması, sanayileşmedeki hız, okur-yazar oranlarındaki artış, örgütlü kitlelerin çoğalması, gelir politikalarındaki dengesizlikler vb ile öne çıkan yüzyılın sanatsal aurasının burjuvalar tarafından belirlenmiş olması Auerbach’a göre tesadüfi değildir. Çünkü onlar ekonomik, bilimsel, teknolojik ve politik alanlarda maceraya atılma cesaretini göstermiş, iş ve yaşam alanlarında hareketi, koşuşturmayı esas almış; (bkz. Auerbach, 2019:545) öngörü ve cesaretle son birkaç Yüzyıla öncülük etmişlerdir. Çürümüş burjuva ahlakının hâkim olduğu Ibsen oyunları, üretmekten yoksun Çehov karakterleri, bozuk düzende yalpalayan Gogol’ün tipleri, Hauptmann’ın sefalet içindeki dokuma işçileri, Strindberg’in çöksesli üslubu ise çağın tiyatro anlayışını belirlemiştir lakin

tiyatro alanında burjuvazinin etkisi romana oranla çok güçlü değilse de izleyici kitlesini oluşturan burjuvazi dolaylı olarak yönlendirici güç olmuştur.

Burjuvazinin öngörü ve cesareti ile başlayıp şekillenen Realizmin sınırlarına panoramik olarak baktığımızda öne çıkan değişimler ve yenilikler şu şekildedir:

*Sanatın kavrayışı malzemesini direkt olarak yaşamdan almış

*Duygulardaki zarafet ve ifade biçimleri yoksullaşmış

*Popüler sanat anlayışı yaygınlaşmış

*Sanata bilimsel yöntemler eklenmiş

*Soylu sınıf temsiliyet alanını kaybetmiş

*Romantizmle başlayan tanrısal töze ulaşma gayesi yerini analitik bakışa bırakmıştır.

*Geleneksel ve kutsal olan sistematik olarak zayıflatılmış ve onun mistifikasyonu bozulmuştur (*bkz. Jameson, 2011:134*).

Sonuç olarak Realizmin içerisindeki gerçeklik kendisini bu dünya ve onun işlerliği ile sınırlandırmış, kendisini ‘daha iyi bir yaşam’a hasretmiştir.

2.4. Ibsen: Modern Tiyatro

19. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak güç kazanan gerçekçi tiyatro anlayışı, “*toplumun yaşayan sorunlarına yönelerek çağdaş bir nitelik kazanmıştır*” (*Şener, 1982:135*). Bu nitelik sahnelere gettoların çamurlarını, işçilerin çizmelerini, burjuva yaşamın gerilimlerini, sıradan olanın sığlığını, çirkinliğini getirmiştir. Çünkü bu yüzyılda yoğunluk kazanan yeni kentleşme politikaları ve sanayileşme, yüz yıllardır varolan ama tarihin hiçbir döneminde bu denli öne çıkmamış işçi sınıfını ve ‘alt tabakayı’ görünür kılmıştır. Bu görünüm ilk olarak bir burjuva devrimi olarak adlandırılan Fransız İhtilali, sanat alanında ise romantizmin klasizme ve

onun kurallarına karşı çıkışıyla elde edilmiş; bu yüzyılda ise Aydınlanmanın paradigmatlarıyla yeni baştan düzenlenerek modern tiyatroya yön vermiştir.

Peter Szondi'ye göre ise modern tiyatronun kökleri rönesans dönemi tiyatrosuna yaslanmaktadır. Ona göre, orta çağ düşüncesinin çökmesiyle birlikte cesur bir entelektüel çaba, karakterler arası ilişkiler temelinde kendisini sabitleyip yansıtabileceği sanatsal bir gerçeklik yaratmıştır (*bkz. Szondi, 1982:7*)¹⁴.

Bu gerçeklik tarihsel ve sınıfsal mesafelenme aracılığıyla güçlü bir aurayı beraberinde getirmiş; insana dair çıplak bir gerçekliği gün yüzüne çıkartmıştır. Bundan ötürü Szondi'nin vurgusu yerinde bir vurgudur. Onun karakterleri 'insan maliyetini hesaplamayan' arzusu dolu dizgin kişilerden oluşmaktadır. Bu arzu çoğunlukla cinler, periler, hayaletler tarafından yönlendirilmiş, inşa edilmiş, perçinlenmiş veya dizginlenmesi üzere uyarılmıştır. Doğaüstü güçlerin bu müdahalesi, bir bilinçaltı metaforu veya doğa ile uyumsuzluğundan ötürü aşırılığı bertaraf ederek onu cezalandıran metafizik olarak okunabilmektedir. Düzenleyici bir enstrüman olarak metafizik bir yasa gibi işlemekte, arzu ile eylemlerdeki aşırılık III. Richard'da, Macbeth'te, Hamlet, Jul Caesar ve diğerlerinde olduğu gibi trajik bir şekilde sona ermektedir. Eylemlerin sorumluluğunu insani yasalar ile tartması itibariyle Venedik Taciri ise Peter Szondi'nin argümanını doğrulayan bir yere konumlanmaktadır.

Yahudi bir tefeci olan Shylock kimliği üzerinden kendisini aşağılayan Antonio'dan intikam alabilmek uğruna kendisine borç verir. Yaptığı iyilik, kurguladığı kötülüğün ön oyunudur. Bilindiği üzere kurgusu mahkemede buruk bir yenilgiyle alaşağı olur. Yahudi olduğu için alay edilen, aşağılanan, hor görülen Shylock yasalar karşısında her şeyini kaybeder. Üstelik bir 'yabancı' olarak Antonio'nun canına kast ettiği gerekçesiyle suçlanır ve Hristiyan olmakla cezalandırılır. Kendisine verilen cezalar adaleti sağlamadığı gibi inanç özgürlüğünü zedeleyen yeni adaletsizliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

¹⁴ Peter Szondi'nin *Modern of Drama* adlı kitabı dilimize çevrilmemiş, çeviriler tarafımda yapılmıştır.

Yazar, bu oyunuyla insani gerçeklikleri ortaya çıkartmakla kalmamış, 'ötekilik', adalet, öfke bağlamında önemli bir tartışma mecrasının oluşmasını sağlamıştır. Üstelik yazarın bu oyununda ne doğüstü güçler vardır ne de karakteri uyaracak, onun arzu ve öfkesini yönlendirecek bir dış etmen. Oyun 19. Yüzyıl modern tiyatro anlayışıyla örtüşen bir ilericiliğe sahiptir. Bundan ötürü Szondi modern tiyatronun köklerini burada aramaktadır. Öte yandan tiyatro tarihçisi John Gassner modern tiyatronun ve realizmin köklerinin romantizmde olduğunu düşünmektedir (*bkz. Şener, 1982:135*). Çünkü romantizm her ne kadar gerçekliğini tanrısal töze ulaşma gayesi üzerine inşa etmiş olsa da dram sanatında 'alt tabaka'ya eserlerinde ilk olarak onlar yer vermiş, çalışmalarda tanrının direkt veya dolaylı müdahalesine alan açmamışlardır. Klasizmin karakter ve mekân seçimlerini, üç birlik kuralını reddetmiş, sanatta biçimsel açıdan 'özgürlük rüzgarları' estirmişlerdir.

19. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Fransa ve İngiltere'de sendika kurma, grev yapma gibi hakları elde eden işçilerin romantizmle başlayan görünürlükleri realizmle birlikte yükselmiştir. Kentleşmeyle birlikte artan okur-yazarlık, yayınevlerinin popüler olana yönelik ticari faaliyetleri 'alt tabaka'nın görünürlüğünü yükseltmiştir. Çünkü bir dönem soylulara özgü bir özellik olan okur-yazarlık sıradanlaşmış, yayınevlerinin müşteri kitlesi değişmiş, Goncourt Kardeşler ve Zola'nın çarpıcı eserleri dikkat çekmiştir.

Artık sahnelerde daha iyi bir yaşama hasredilmiş ve malzemesini gündelik yaşamdan almış hikayeler, bu hikayelerin mimetik etkisini arttırabilmek adına kullanımına başlanılmış elektrik ampulleri, gerçekçi kostümler ve oyunculuk vardır.

Bu hikayeleri sarıp sarmalayan izbe, karanlık, nemli, içerisinde yaşamının her türlü olanağını daraltan kötücül mekanlar 19. Yüzyılın gerçek mekanlarıdır. Hikayelerin çoğu yaşamdan devşirilmiş, bilimsel bir sentezle aktarılmıştır. Zola'nın *Germinal*'i gerçek Fransa, Hauptmann'ın *Dokumacıları* gerçek Almanya, Gogol'ün *Müfettiş*'i gerçek Rusyadır ve aktarılan anlatılar yaşanmış olaylardır.

Zamansal ve mekânsal mesafe yoktur. Karakterler bilindik karakterlerdir. Anlatılar, ‘alt tabaka’ için ilgi ve merak uyandıracak konular değildir. Zaten bu anlatıların alımlayıcıları da ilk etapta onlar değil, burjuvalardır. Onların hikayelerini başlarda burjuvalar yazmış, burjuvalar izlemiştir. Burjuvaların hikayelerini eleştirel bir gözle izleyiciye sunan ise Norveçli şair, oyun yazarı Henrik Ibsen (1828-1906) olmuştur.

Dram tekniğini kullanmada oldukça başarılı olan ve ilk etapta bu başarısı dolayısıyla dikkatleri çeken Ibsen, oyunlarında kullandığı analitik metot ve oyunlarının biçimsel yapısındaki güç ile dramın içerisinde bulunduğu tarihsel krizi geçiştirebilmeyi başarmıştır. Szondi’ye göre dram tarihinde dramatik yapı yaratmada iki önemli isimden biri Sofokles, bir diğeri ise Ibsen olmuştur (*bkz. Szondi, 1982:13*). Yazar, Modern Tiyatronun kurucusu ve bir dünya klasiği olmasına karşın oyunlarına yönelik yeterli çalışmaların yapılmamış olduğu ve hatta Modern Sanat alanında isminin Baudelaire, Flaubert veya Manet’in yanına yazılmadığı görülmektedir. Toril Moi’ye bunun iki önemli nedeni vardır ilki tiyatronun modern teorisyenlerce bir sanat formu olarak okunmakta zorlanması ve modern teorinin tiyatroya dair düşüncesindeki eksiklik, bir diğeri ise Ibsen’in sıkıcı, ‘eski bir gerçekçi’ olarak görülmesidir (*bkz. Moi, 2006:2-28*). 1950’lere gelindiğinde yazarın da parçası olduğu gerçekçilik, natüralizm, melodramatik tiyatrallık gibi estetik terimlere negatif anlamlar yüklenmiş, böylece yazar uzunca bir süre görmezden gelinmiştir. Oysa kimi teorisyenlere göre yazar, Shakespeare’den sonraki en önemli oyun yazarıdır.

Oyunlarında geçmiş ile şimdiki zaman arasında köprü kurmuş, geçmiş zamanın şimdiki zamanı yönlendiren güçlü etkisiyle finale ulaşan bir metot inşa etmiştir. Üstelik bu metotta şimdiki zamana içkin karakterler gündelik olanın sığılığıyla yaşarken, geçmiş zaman şimdiki zamanın sığılığını dağıtmak üzere yaklaşır. Genellikle bir burjuva evine sığdırılmış olan şimdiki zaman, geçmiş zamanla karşı karşıya gelişini bu mekânda gerçekleştirmektedir.

Oyunlarını 3-4 ve 5 perde olarak kurgulayan, Yapı Ustası Solness, Nora, Hayaletler, Hedda Gabler, Rosmerler gibi ünlü oyunlarında kurguyu

tek mekânda; Bir Halk Düşmanı, Yaban Ördeği, Denizden Gelen Kadın adlı oyunlarında ise birden çok mekânda inşa eden yazarın ana karakterleri bir mutsuzluk salıncağında sallanan ne gelecekten ne de şimdiden güçlü bir isteği ve umudu olan kişilerden oluşur. Hedda Gabler yan odada, 14 yaşındaki Hedvig tavan arasında, Rosmer ve Rebekka bir köprüde intihar ederken Ellida Wangel geçmişten gelen sevgilisini reddeder, Catilina ve Solness geçmişinin bedelini ölümle öder, Helene Alving'in oğlu ölen kocasının ölümcül hastalığını taşır, Dr. Stockmann toplumdan aforoz edilir, Nora ise ardında naylondan bir yaşam bırakarak evini terk eder.

Auerbach'ın da ifade ettiği üzere yazarın oyunları her ne kadar Norveç'te geçse de ele alınan konular Orta Avrupa burjuvazisinin kültürel özelliklerinden azade değildir (bkz. Auerbach, 2019:563). Yine yazara ve diğer birçok teorisyene göre Ibsen'in keskin ana hatlara sahip kadın karakterleri izleyicide yoğun bir etki bırakmaktadır. Oysa Yapı Ustası Solness, Yaşlı Ekdal, Catilina, Dr. Stockmann da Nora, Hedda Gabler, Helene Alving gibi aynı mutsuzluk salıncağındadır. Salıncak hem geçmiş zamana hem de şimdiki zamana çarpıp savrulmaktadır. Dolayısıyla bir bütün olan bu karakterleri bağlamından koparmak Ibsen'in drama getirdiği yenilikleri iskalamaya neden olacaktır.

Öncelikle yazarın kaleme almış olduğu baş karakterlerin çoğu burjuva toplumunda yetişmiş -yani bilinçdışları burjuva kültürel alanında şekillenmiş- ve yine burjuva toplumu tarafından aforoz edilen veya cezalandırılan kişilerden oluşmaktadır. Hedda Gabler'in, Nora'nın, Helene Alving'in bilinçdışı Dr. Stockmann'dan, Yapı Ustası Solness'tan veya Yaşlı Ekdal'dan farklı değildir. Her birini kuşatan kültürel etmen, varoluşlarını zedeleyen her engel birbirinin benzeridir.

Nora'yı ve Hedda Gabler'i ele geçiren yapay arzu, Flaubert'in ünlü karakteri Madam Bovary'i ele geçiren arzu ile kardeştir -Bovary her ne kadar 'alt tabaka'dan gelmiş olsa da diğerleriyle ortak arzu ve kine sahiptir-. Nora toplumsal normlara çarptığı için evi terk ederken, Hedda Gabler'in intiharı olmadıği kişiye özlemi içinde barındırır. Bovary'nin hazin sonu ise onun asla bir burjuva olamayışıyla ilgilidir. Dolayısıyla Ibsen'in kaleme

almış olduğu baş kadın karakterler dönemlerinden ve kültürlerinden bağımsız değil, bizzat dönemin ve kültürün ürünü kadınlardır. Tıpkı erkek karakterleri gibi. Buna karşın birçoğ inceleme ve çalışmada yazarın kadın karakterlerine mercek tutulmasının nedeni bu karakterlerin dönemin kadın temsiliyetine uygun davranmayışlarıdır.

Nora adlı oyunda ne Nora'nın kocası Helmer, ne arkadaşı Linde; Hedda Gabler adlı oyunda ne Hedda, ne bir zamanlar kendisine tecavüz girişiminde bulunmuş olan eski sevgilisi Elvsted; Hayaletler oyununda ne Helene Alving ne oğlu Osvold; Bir Halk Düşmanı adlı oyunda ne Dr. Stocmann ve karısı ne de abisi Peter mutludur. Oyunların geneline yayılmış koca bir mutsuzluk, koca bir gerilim, sorun ve çelişkiler mevcuttur.

Adorno'nun 'yanlış hayat doğru yaşanmaz' cümlesini doğrular nitelikteki bu kötücül tabloda bir zamanlar genç bir kızı taciz eden Solness, tecavüz girişiminde bulunan Elvsted, Lövborg'un tek nüsha çalışmasını yakan ve intihar Hedda, yaşamını borçlu olduğu karısı Nora'yı hakir gören Helmer vardır. Hepsi hasarlı bilinçdişi tarafından kuşatılmış, mimetik arzularla inşa olunmuş karakterlerdir.

Dramda eleştirel gerçekçiliğin öncü ismi olan yazar ne kadının toplumdaki yerini ne ihtiraslarına yenik düşmüş insanları ne erillikleriyle hesaplaşamayan erkekleri ne de sınıfsal çelişkileri eleştirmiştir. Hatta Ibsen'in herhangi bir konuya direkt eleştiri getirdiğini söylemek de hatalıdır. Onun yaptığı şey bilindişi hasarlı olan bir toplumun üyelerini yine onlara sunmak olmuştur. Yani ağının gediklerini çağdaşlarına gösteren bir yazardır Ibsen.

Bilindiği gibi birçoğ karakteri kendi benliğini tahrip eden toplumsal yapıya karşı teşebbüste bulunur ve yenilir. Oysa kendileri de bu tahripkâr yapının birer parçasıdır. Dr. Stockmann'ın ağabeyi belediye başkanı, kendisi kaplıca doktorudur. Kaplıcanın yapılacağı alanda ve suyunda gerekli araştırmaları zamanında yapmamış şimdiki zamanda ise kaplıca yapımı için harcanan onca para ve emekten sonra projenin yapımına karşı çıkmaktadır. Baba evinde sürdürdüğu burjuva yaşantısına kocası Helmer'le birlikte

devam eden Nora, kocası hastalandığında babasının imzasını taklit ederek kocasının tedavisi için gerekli olan seyahat parasını Krogstad'an alır ve gerçek ortaya çıktığında Helmer tarafından bir başka deyişle toplum tarafından aşağılanır. Tam da bu noktada 'aydınlanan' Nora (...) *Ben hayatta bir şey olamadımsa, bunun suçlusu ikinizsiniz (Babası ve Helmer için) der ve ekler "Hayır!.. Hiçbir zaman mesut olamadım. Mesut olduğumu sandım ama hiçbir zaman mesut değildim"* (Ibsen, 1976:169).

Raymond Williams'ın da ifade ettiği gibi "*kendi arzuları ve kendi doğasından hareket eden bireysel insan trajedisiyle sonuçlana[n] bir eylem girişimi[(...)]*" (Williams, 2018:137) rönesans trajedilerinin genel karakteristiğini oluşturur. Bu bağlamda Szondi'nin modern tiyatronun köklerini Rönesans tiyatrosunda görmesi olağandır. Çünkü benzer işlerlik Ibsen tiyatrosunda da karşımıza çıkmaktadır. Hayat, bireysel deneyimlerle yansıtılmakta; birey, ölüm dahil sınırlarını keşfetmekte; düzen, "*insanın kişiliğinde belirleyici ve trajik bir biçimde parçalan[maktadır]*" (Williams, 2018:138).

İnancın kısıtlayıcı yapısı, tecimsel ilişkiler, pişmanlıklar, sapkın arzular arasında mücadele eden, sınırlarını arayan karakterler kaleme alır Ibsen. Yapay ilişkiler, değişken durumlar, geçmişten gelen insanlar ve diğer tüm etmenler uzlaşamayan, uzlaşmayı reddeden karakterin karşısında konumlanır ve karakter kendisini çepeçevre sarmış olan tüm bu etmenler arasında sınırını arar. Nora'nın sınırı kapıyı çekip çıkmak, Hedda Gabler'in sınırı kendisini öldürmek, Solness'ın sınırı mesleği aracılığıyla ölümsüzleşmeyi arzulamak olmuştur. Sınır hatlarını çevrelemiş olan toplumun uzlaşma şartı, ilişkilerin yapaylığına katlanma ve hatta bu yapaylığa katkı sunmaktır. Uzlaşımın reddi ise bireyin toplumun kendisine sunacağı her türlü olanaktan yoksun kalmak; bir başka deyişle bireyin toplum tarafından yok edilmesi veya bireyin bu savaşımdan tıpkı Dr. Stockmann gibi güçlenip çıkmasıyla sonuçlanacaktır.

Oyunlardaki bir başka moment borç ilişkisidir. Nora hem kocası Helmer'a hem babasına hem de Krogstad'a borçludur öte yandan kocası ve babası da gerçek bir yaşamı kendisinden çalmış olmaları itibariyle ona

borçludur. Zira hatırlanacağı üzere Bir Halk Düşmanı adlı oyunda kaplıca doktoru olan Dr. Stockmann'ın en büyük destekçisi belediye başkanı olan abisi Peter Stockmann'dır ve belki de oyunun en güçlü gerilimi bu borç temelli ilişkide gizlenmiştir. Borç ilişkisi yazarın oyunlarında kimi zaman kalıtsal kötü bir armağan olarak da temsil edilmektedir. Örneğin Hortlaklar/Hayaletler adlı oyunda Bayan Alving'in oğlu Oswald, kalıtsal olarak babasının hastalığını taşımakta; babası bir zamanlar hizmetçi Regine'in annesi ile birlikte olmuş, şimdi ise Oswald, Regine'e gönlünü kaptırmıştır.

Peki Ibsen'i tam olarak eleştirel gerçekçi yapan şey nedir ve yazarın dramın krizine yönelik getirdiği çözüm ne olmuştur?

İyi kurulu oyun düzeni ile yazar, Aristotelyen oyun düzenini perçinlemiş yani biçimsel anlamda oyun yazımına bir yenilik getirmemiş ama onu derleyip toparlamak anlamında yapıya önemli bir katkı sunmuştur. Dolayısıyla yazarın eleştirel yanı biçimle ilgili değildir ama bu güçlü biçim aracılığıyla drama için önemli bir krizi maskeleyi başarmıştır (*bkz. Szondi, 1987:16*). Tiyatroda toplumsal normların duvarlarına çarpıp yönünü arayan, yabancılaşmış, yalnızlaşmış, derinlikli, ihtiraslarına yenik düşmüş, zarar vermekten imtina etmeyen ve kimi zaman yaşamları intihar ile sonuçlanan karakterlerin, bir başka deyişle içsel krizin zamanıdır.

Şimdiki zamanda yaşanan kötücül olayların kökü geçmiştir. Geçmiş zamanda yapılan hatalar, gerçekleştirilen etik dışı davranışlar şimdiki zamanı kurgulamakta ve ona yön vermektedir. Geçmişten aldığı güçle şimdikiyi belirleyen aksiyon tıpkı tragedyalarda olduğu gibi lanetlenmiş bir gölge gibi çökmektedir ama artık ne tanrısal dokunuş söz konusudur ne de tanrının araçları vardır. İnsan eylemlerinden sorumludur ve eylemlerinin sonucunu yaşamaktadır.

İntihar eden karakterler ya bir başka odada intihar eder ya da dışarıda bir köprüünün üzerinde. Geçmiş nasıl ki karşımızdaki burjuva evinin bir odasına sızarsa, dışarıda yaşanan kötücül olaylar da yine aynı odaya sızar. Oyun genellikle başladığı yerde son bulur. Mekân taşıdığı tüm

anlamlardan soyundurulur ve bir cinayet mahalline veya kötücül olayların merkezine dönüştürülür. Geçmiş eylemleri kötü olanlar, şimdiki zamanda buldukları mekanlarda anlam yitimine neden olurlar. Ev artık bir yuva değildir. İşte yazarı eleştirel gerçekçi yapan temel faktör buradadır. Sığınılan, güvenilen mekanlara tekinsizlik sızmış; sağlıklı bir şekilde kökleşmiş gibi görünen ilişkiler kökleşmemiş aksine körlenmiş, çıkışını yitirmiştir.

Szondi'nin de belirttiği üzere dramın kökeni diyaloglar arasında kendini açık eden diyalektiğe bağlıdır (bkz. Szondi, 1987:10-12) ve bu diyalektik yapıda yazar yalnızca oyunu kurar. Mutlak olan oyundur ve saati her zaman şimdiki zamana kuruludur. Bundandır ki yazarın oyunlarında diyalektik şimdiki zamanı geçmiş zamandan soyutlamadan inşa eder. Romantizmin 'tanrısal öz'e ulaşma ideali temsiliyet gücünü kaybetmiş; artık eylemlerinden sorumlu olan, eylemlerinin neticesini yaşayan karakterlerin temsiliyeti başlamıştır. Bu başlangıcın birçok tiyatro teorisyeninin de işaretlediği üzere mimarı Ibsen olmuştur.

Ibsen'in Romantizmin idealizmine son veren ve kurduğu oyunlarla diyalektik işlerliği ön plana çıkaran oyunları, dramdaki krizi böylelikle geçiştirmeyi başarmıştır.

2.5. Çehov: Komik Olmayan Komedi Olarak Martı ve Vişne Bahçesi

“Geçen senenin bitki örtüsüyle birlikte insanlar da çürürler”

Anton Çehov

İroni, Vladimir Jankélévitch'e göre 'komik olamayacak kadar acımasız' bir keskinlik ve dizginsizlik barındırmaktadır (bkz Jankélévitch, 2020:13). Ciddi ve komik olanı tekinsiz bir alanda ele geçirerek onlara beklenmedik oyunlar kurar. Onların anlamlarını, ait oldukları kültürel kodları tehlikeye atar. Bu tekinsiz tuzağın kullandığı en önemli enstrüman alaysıl eleştiri ve sorgulamadır. Bundan ötürüdür ki Çehov'un komedi olarak yazdığı Vanya Dayı ve Vişne Bahçesi adlı oyunları alımlayıcıyı ne

güldürür ne de onlarda buruk da olsa bir sevinç bırakır. Bu oyunlar dönem aristokratlarının, sonunda başarısız oldukları acımasız bir tarihsel dönüşüm sınavının fotoğrafıdır. Sınavda başarılı olabilmek adına hiçbir yaşamsal donanıma sahip değilmişçesine duran ve eğleşenler kendilerini çalışmanın kurtaracağını söyleseler de eyleme geçmez, geçemezler ve tarih sahnesinden ayrılmak durumunda kalırlar. Komik değildir; Çehov'un karakterleri ne Gonçarov'un Oblomov'u gibi uyuşuk bir aşırılıkla komikliğe yaslanırlar ne de Gogol'un Müfettiş'i gibi bozuk düzenin çıkarıcı karakterlerdir. Onlar değişen dünyayla uyumlanamayan, alışkanlıklarından vazgeçemeyen karakterlerdir ve bu durum onları komedinin alanından uzaklaştırmaktadır. Çünkü tarih sahnesinden silinenlerin temsil ettiği şey salt ayrıcalıklı, seçkin olmaları değil aynı zamanda kültür, sanat ve bilimle kurdukları ilişkidir. Komik olmayan bu durum olağan akışa uygun olduğu için aynı zamanda trajik de değildir. Bir sınıf hayatın olağan akışına ayak uyduramamış yerine yaşam ve hareket kabiliyeti çok güçlü olan burjuvazi geçmiştir ve Çehov onların *“ölmekte olan hayatının büyük şiirselliğini kendi içinde ve çiçek açan beyazlığında sakla[mıştır]* (Stanislavski, 2021:91-92). Öyleyse yazar neden bu iki oyunu komedi olarak sunmuş ve araştırma neden yazarın beş büyük oyunu içerisinde bu ikisine odaklanmayı uygun görmüştür?

Bunun ilk nedeni değişen komedi anlayışını irdelemek, ikincisi ise bu iki oyunun diğer oyunlara nazaran toplumsal dönüşümü çok daha net bir şekilde ele almış ve bunu komedi unsurlarıyla harmanlayarak yapmış olmasıdır.

Zupančič'e göre komedi ile trajedinin kesiştiği nokta her ikisinin de 'uyumsuzluğa, uyuşmazlığa, uygunsuzluğa dayalı' oluşudur. 'Niyet ile eylem, arzu ile tatmin, görünüş ile hakikat' arasındaki uyumsuzluk her ne kadar farklı biçemlerde karşımıza çıksa da bu tek başına belirleyici değildir. Trajedi "bir talep ile tatmini arasındaki ilişkinin sonucudur" ve bu talep hiçbir zaman kararında değil aksine eksik, fazla, erken veya gecikmişlik içerir. Zupančič tam da noktada, bu uyuşmazlıkta arzunun ikamet ettiğini ileri sürer ve ekler *“trajedi esasen bu farkın verdiği acıdır. Bu acının kapsamını, mekanını araştırır ve bunu da nesnel koşullar ile baş kahramanı*

kuran öznel tekillik arasındaki ilişki üzerinden yapar (Zupančič, 2011:124). Komedide ise yanlış anlaşılmalara, yanlış hesaplar, yanlış tasavvurlar, davranışlar, sözler, yorumlamalar aracılığıyla gerçeklikten uzak bir fantazmatik örüntünün üst üste binmesi ve pozitif bir atmosfer aracılığıyla çoğunluğun tatmini anlaşılır. Buna karşın komedide bir tatmin söz konusu değildir. Trajedide arzunun gerçekleşme olanağının ıskalanması, bu olanağa kader tarafından müdahale edilmesi söz konusu iken komedide arzunun hiçbir zaman gerçekleşmeyeceği ortadadır buna ilaveten “*Komedinin motorunu oluşturan uyumsuzluk, tatminin talebi asla karşılamayacak olmasından değil, tatmini asla karşılayamayacak olmasından gelir*”. Bundan ötürüdür ki “*komedi tatmin noktasında durur*” (Zupančič, 2011:126).

Onun geçmişle sıkı bağları yoktur. Bir şeyin oluş gerekçesine değil, nasıl işlediğine odaklanır ve şimdide hareket eder. Trajedi, nesnesi olan karakteri bir yazgıya dahil ederken komedi, gerçeği tekrarlayarak onun gücünü azaltır. Çünkü onun tekrarı gerçeğin sahip olduğu “*anlamın sahiden hatalı bir biçimde üretildiği işlemidir. Her şey gayet hatalı bir yoldan anlam kazanır*” (Zupančič, 2011:172).

Ivan Petroviç Voynitski yani Vanya Dayı yaşamının uzunca bir bölümünde kayınbiraderi olan emekli profesör Aleksandr Vladimiroviç Serebryakov’u desteklemiş, onun başarılarıyla kıvanç duymuştur. Şimdi ise onun ikinci karısı olan Yelena Andreyevna’ya âşık olmuş, Serebryakov’a hınç beslemektedir. Üstelik onu öldürmeye dahi teşebbüs etmiştir. Komik değildir çünkü Vanya Dayı bir yüzleşme yaşamaktadır. Miras hakkından vazgeçerek kız kardeşine bıraktığı ve borcunu ödediği yurtluk, yıllarca ekonomik olarak desteklediği profesör tarafından satışa çıkarılmak istenmiştir. Gidecek yeri yoktur. Üstelik Vanya Dayı profesörün ikinci karısına da âşık olmuştur ve Andreyevna profesöre sadıktır.

Vanya Dayı yaşamını sil baştan düzenleyebilecek fiziki ve ekonomik güce sahip değildir. Profesöre ve makalelerine itibarı kalmamıştır. Tüm yaşamı alt üst olmak üzeredir. Sürekli olarak geçmişten, fedakarlıklarından bahsetmektedir. İnşa etmiş olduğu yaşamın hatalarından yakınmaktadır ve

oyunun ürettiği anlam böylesi bir yanılgıya esir düşmenin farkına varmakla ortaya çıkmaktadır. Bu bireysel yıkım her ne kadar kişisel bir deneyim olarak yansıyor görünse de tasavvur ettiği bütünlüklü dünyada özel ve kamusal deneyimler bir bütün olarak ele alınmaktadır. Çünkü onun ele aldığı karakterler mensubu oldukları sınıfın yaşam biçimini yansıtmaktadır. Bireysel çatışmalar aracılığıyla ortaya çıkan monolog yapısı bu oyunların biçimsel özelliklerinden biri olsa da bireylerin yaşadıkları çatışmalar izole bir şekilde ele alınmamıştır.

Çehov, tarafsızdır. modernizmin yıkıcı etkisinin en net ve en keskin yansıdığı Aristokrasi, onun oyunlarında ekonomik gücünü yitirme eşliğinde ele alınır ve genellikle bu eşik geçildiğinde oyunlar sona erer. Geriye hızlı, analitik yeteneği güçlü ve iş bitirici burjuvazi ile onun metalaştıracağı Aristokrasinin mekanları baş başa kalır. Zira 19. Yüzyılda can bulan bu değişim Ekim 1917-18 devrimiyle birlikte doruğa çıkar ve Rusya'nın Aristokrasisi dünyanın dört bir yanına dağılır.

Vanya Dayı, mimetik arzuya kapılmıştır. Dolayımlyıcısı profesör, arzu nesnesi ise profesörün karısıdır. Tıpkı Don Kişot'un Şövalye Amadis'e öykünmesi, onun eriştiği üne erişme arzusu gibi. Ama Don Kişot komiktir. Söz ustasıdır. Bu dünyanın sorunlarını muhatap almaz. Tekrara düşer. Tatmini asla karşılanamayacak bir arzu talebindedir. Oysa Vanya Dayı, arzu nesnesini ele geçirerek arzunun tatminini gerçekleştirebilme olanağına sahip gibi görünmektedir. Bu dünyanın sorunlarıyla ilgilenmektedir. Gerçekçi, düzenli ve çalışkandır. Yani komedinin ortaya çıkmasını sağlayacak yeterli done Vanya Dayı karakteri üzerinden yapılacak okumalarda ele geçirilememektedir.

Profesör ise düştüğü tekrarlar, yaşamla uyuşmayan teori ve analizleri, uyumsuz yaşam biçimiyle komiktir. Doktor Astrov'un şu monoloğu onların uyumsuzluğunun yıkıcı etkisinin en net ifadesidir:

"(...) çıkıp geldiniz; burada çalışan çabalayan, bir şeyler yaratmaya uğraşan kim varsa işlerimizi bırakıp, bütün yaz kocanızın damla

illeti ve sizinle uğraşmak zorunda kaldık. İkiniz, o ve siz, hepimize tembelliğinizi, başıboşluğunuzu bulaştırdınız” (Çehov, 2002:235).

Karakterler uyumsuzdur. Geldikleri mekânın anlamını deforme edip, işlerliğini sekteye uğratırlar. Üstelik yurtluğu satma düşüncesini ifade etmekle profesör, Vanya Dayıyı yaralar. Vanya Dayı, intihar etmek için Doktor Astrov’un çantasından morfin alır ama yakalandığı için morfini iade etmek zorunda kalır. Oyun, Vanya Dayının gözyaşları ve Sonya’nın güzel günleri çağırın duygusal monoloğu ile sona erer.

Aristokrasi yani profesör ve karısı yurtluktan ayrılırlar ama geriye bir yıkım kalır. Komik olan, tekinsiz bir alanda yakalanmış, keskin ve dizginlenemeyen bir acımasızlıkla ele alınmıştır. Bundan dolayıdır ki komik olandan geriye komik olmayan kalmıştır.

Yazarın komedi olarak sunduğu ama komik olmayan bir başka oyunu da Vişne Bahçesi’dir.

Oyun, vişne ağaçlarının çiçek açtığı mayıs ayında Lubov Andreyevna Ranevskaya’nın çiftliğinde başlamakta, yine aynı çiftlikte vişne ağaçlarına vurulan balta sesleriyle ağustos ayında sona ermektedir.

Oyun, tıpkı Vanya Dayı’da olduğu gibi neşeyle başlayıp, göz yaşlarıyla sona erer. Lubov Andreyevna, önce Menton’daki yazlığını parasızlıktan satıp Paris’e geçmiş şimdi de kızlarıyla birlikte Paris’ten buraya gelmiştir. Ne Paris’te ne yolda ne de burada gereksiz harcamalarını azaltmıştır. Hesap yapmamaktadır. Değişen ve dönüşen dünyada tembelliğe yer kalmadığını, eski toprak Aristokrasi yaşamının sürdürülemeyeceğinin farkında değildir. Elindeki bu son yazlık da bir zamanlar bu yazlıkta babası hizmetçilik yapmış olan tüccar Yermolay Alekseyeyiç Lopahin’e satılır ve Lopahin’in ilk işi yazlığı yıkmak, vişne bahçelerini kesip yerine yeni yerleşim yerleri yaptırmak olacaktır. Çünkü o yeni dünya düzeninin, hızın, iş bitirmenin, dönüşümün temsilcisidir. Aristokrasinin şimdiki zamanın gerçekliğiyle uyuşmayan yaşama biçimi, olağan akış içerisinde yok olur lakin olağan akışın acımasızlığı oyundaki komikliği de silip süpürür.

Dramatik yapıdaki eylem sekteye uğramıştır. Üretmeyenlerin, hıza sahip olmayanların, iş bitiremeyenlerin durağanlığı oyunların üzerine ölü toprağı gibi serpilmiştir. Geride hezimete uğramış bir gerçeklik tahayyülü kalmıştır. Üç Kız kardeşin Moskova'ya dönme arzuları gerçekleşemeyecek, toprak sahibi bir memur olan Ivanov yaşadığı ekonomik çöküntü sonrası, Martı oyunundaki yazar Konstantin ise girdiği depresyon neticesinde intihar edecektir.

“Hayır doktor! İnsanların ilk bakışta ya da bir-iki dış belirtiyeye bakarak birbirleri üzerine yargı vermelerini sağlayacak kadar çok sayıda çark, vida ve subap yok hiçbirimizde” (Çehov, 2002:59) der Ivanov. Bu, tam da yazarın oyun kişilerine bakışıyla kesişen bir yaklaşımdır. Onun oyun kişileri hem bayağıdır hem de karmaşık. İçerisinde buldukları durumlar kimi zaman gülünç ve ironik, kimi zaman komik ve hüznüldür. Olay örgüsüne katkısı olmayan ama oyunların atmosferi için hayati öneme sahip bir olağanlık yayılmıştır oyunlara. Örneğin Vanya Dayı'da önemli bir konu konuşulurken evin dışından Marina'nın tavuk yemeleme sesi gelir ve ses evden karşılık alır. Tromifov, Vişne Bahçesi adlı oyunda galoşlarını kaybetmiştir ve kaygılıdır.

Modernizmle birlikte bir sınıfın üzerine çöken şimdiki zamanın gereklilikleriyle uzlaşamama gerilimi, dramın aksiyonel yapısını dıştan içe taşımış ve monoloğa yaslanmış bir anlatı formu ortaya çıkmıştır. Bu form ilerleyen yıllarda Maeterlinck ve Beckett oyunlarında değişim geçirmiş ve dramın aksiyonel yapısında oyuk oluşturmuştur.

Bu durum en belirgin haliyle Üç Kız Kardeş ve Vişne Bahçesi adlı oyunlarda karşımıza çıkmaktadır. Şimdiden vazgeçilmiş, geçmiş güzel günler ve gelecek ütöpik yaşam hayali kurularak 'geçici bir ölüm dönemi boşluğu' ortaya çıkmıştır. Üç Kız Kardeş ait olduklarını düşündükleri yerde değil, Lubov Andreyevna Ranevskaya ise ait olduğu yerleri bir bir kaybetmiştir. Yuva neresidir veya Aristokrasinin yuvası şimdi neresidir? Çehov bu sorunun cevabını vermez. Tarih onları yerinden etmiştir hepsi bu ve bu bir trajedi değildir. Eagleton'ın da belirttiği üzere *“insani yıkım maliyetini umursamaksızın sahiciliği cüretkarca kuşatarak bir işi sonuna*

kadar götüren” (Eagleton, 2003:100) karakterler ikisi intihar emiş olsa da Çehov’a değil Ibsen’e aittir.

Çehov’un karakterleri bir işi sonuna değin götürmeye, insani yıkıma neden olacak girişimlere teşebbüs etmezler. Onları kısıtlayan, çevreleyen kültürel yapı ve ait oldukları sınıf onları durağanlaştırır ve kendi yalnızlıklarında yaşamaya mahkûm eder. Bu mahkûmiyet ilerleyen yüz yıl içerisinde sınıfsal bir kaymanın da son temsiliyetlerini oluşturur. Onları yaşam alanlarından çıkaran bir akış içerisinde gördüğümüz bu son temsiliyet onlarla vedalaştığımız; dünyanın hızı, ilerleme fikrine teslim oluşunun eşliğidir: *“Eski dünyalardan yeni dünyalara doğru bir kayma...” (Eagleton, 2003:151)*

Yeni dünyaya veya umutlu modernite görüşlerine karşı ‘hüzünlü, ağıtsal, bir karamsarlık’la yerinden etme temsiliyetleri sunan yazarın karakterleri *“kendilerini geçici, yersiz yurtsuz ve süreksiz görür[ler]” (Eagleton, 2003:151)*. Bu yersiz yurtsuzluk hissiyatı dünyanın ve şeylerin anlamsızlığıyla karşılaşılan yerdir. Bu, onlarda manevi krizin *“duyumsal olarak algılanmasını sağlayarak, onları[n] meydana çık[masını] sağlamaktadır” (Steiner, 2011:227)*.

2.6. Strindberg: İki Dünya Arasında

Steiner’in deyiimiyle Strindberg’in *“oyunlarına içkin dünya ‘histerik ve parçalı haldedir”* ve ondan önce kimse dramı ‘kişisel bir ifade aracı’ haline getirmemiştir (Steiner, 2011:226). Bunun en önemli nedeni yazarın başarıyı otobiyografik verilerin aktarımında bulmuş olmasıdır. Bir başka deyişle deneyimin drama aktarımı.

Bilindiği üzere 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olmaya başlayan gerçekçilik ve natüralist akımların gündelik yaşamla kurdukları mimetik ilişki, bu sanat akımlarının ifade dili haline gelir. Matmazel Julie adlı oyunda olduğu gibi sosyo-ekonomik farklılıklar dolayısıyla yaşanan gerilim, sorun ve çelişkiler üzerine inşa edilen çalışmalarda toplum dönüştürücü bir etkiye sahiptir. Toplum öğütücü bir makine gibi içine aldığı

şeyi aynılaştırmakta; bilimsel çalışmalarda olduğu gibi aynı nedenler benzer sonuçları vermektedir.

Mimetik bir yeniden inşa modelinin benimsendiği bu çalışmalarda çirkin, kaba, hoyrat olanın duyusal açıdan çekiciliği; kirli, şiddet barındıran, hastalıklı olanın diyalektiği gözler önüne serilir. Bu çekiciliğe Matmazel Julie de kapılır lakin bu kapılma geçmişin şimdiye aktarımıdır.

Şimdiye sirayet eden, onu etkisi altına alan Matmazel Julie'nin annesinin hikayesine gizlenmiş olan uyumsuzluğa yaslanmış gerilimdir. Annesi, bir zamanlar konağın kontrolünü ele almış; konakta çalışan kadınların işlerini erkeklere, erkeklerin işlerini kadınlara vermiş; Julie'yi erkek işlerine koşturarak onu bir erkek gibi yetiştirmiş, kadınlığını bir acziyet olarak okumasına neden olmuştur. İşler zamanla kontrolden çıkınca Kont, işleri yeniden ele almış annesi de atıllaşmaya dayanamayarak konağı ve çevresindeki yapıları kundaklamıştır. Bunun üzerine yoksullaşan kont, karısının önerisiyle bir adamdan faizsiz borç alır lakin borç aldığı kişi karısının sevgilisi, para ise karısına ait olan paradır. Yani Kont, karısı tarafından 'onursuz'laştırılır ve aşağılanır. Bundan sonra ise Kont'un karısı zamanının çoğunu mutfakta geçirir.

Julie, erkeklerden, toplumsal cinsiyet rollerinden nefret etmektedir. Sınıfsal farklılıklara inanmak istemese de onun kendisine sunduğu olanakları sonuna dek kullanmakta beis görmez. Matmazel olmanın temsiliyetini yerine getirmede çoğu zaman başarısızdır annesi gibi. Konağın hizmetçisi Jean ise Fransızca bilen, dünya klasikleri okumuş, çok gezmiş, tiyatrolara gitmiş, iyi dans edebilen, seçkin zevkleri olan; çıkarıcı biridir. Julie'yi etkiler. Terazideki sınıfsal özelliklerin temsiliyeti birbirlerini taşıyamayacak denli ölçüsüzdür. Üstelik Julie'nin aile geçmişi hastalıklı ve kirli olanın gerilimine sahiptir. Tüm bu gerilimlerin temsiliyeti ise onun şimdisinde temsil edilmektedir.

Julie erkeklerden dolayısıyla Jean'den nefret etmekte ama ondan kendisini kurtarmasını da istemektedir buna karşın bir 'madun' olan Jean,

tüm yıkıcılığıyla bu isteği reddeder ve kontun kendisini çağıran zil sesi ile hazır ola geçer.

Antonio Gramsci'nin kavramsallaştırdığı, Gayatri Chakravorty Spivak'ın "Madunlar Konuşabilir mi?" makalesi ile yaygınlık kazanan madun kavramı Latince sub: alt, alternus: öteki sözcüklerinin bir araya gelmesiyle anlamını inşa etmiştir (bkz. Somay, 2011:154). Kavram, Gramsci tarafından her ne kadar sınıfsal bir bakışla ele alınmış olsa da Spivak, Ranajit Guba, Judith Butler tarafından incelenmiş ve hem dezavantajlı gruplar için hem de özne olmanın eşliğini geçememişler için kullanılmaktadır. Başka veya başkası olmayı işaretleyen kavram Butler'ın deyimiyle 'bir varoluş vaadi' (bkz. Butler, 2005:27) olmasına karşın kendi dilleri aracılığıyla ses çıkaramazlar. Söylemleri, hayalleri, dilleri kendilerine ait değildir; öğrendiği dil (Lacancı anlamda) nesneleştirilmiş bir veri olarak öğrenilmiştir. Öfkesi yıkıcı, yıkıcılığı intikam odaklı ve hakimiyet kurma arzusu "geri dönüşsüz imha fillidir" (Somay, 2011:180). 'İnsani yıkım maliyeti'in (bkz. Eagleton, 2003:100) onun için bir önemi yoktur. Onların dünyanın işleyişiyle sorunları yoktur aksine öfkelerinin temelinde ayrıcalıklı olamama vardır. "Küstah madun küstah egemene kızar, ondan nefret eder, fakat onunla doğrudan karşılaşmaya cesareti olmadığı için şuursuz bir yer değiştirme mekanizması ile başka bir hedefe yönelir" (Somay, 2011:186). Bunun en net örneği ise Jean'in Kont'un çizmelerine tekme atıp savurması, ardından zil sesi ile uşak giysilerini giydiği sahnelerdir (bkz. Strindberg, 2004:39-62)

Strindberg de tıpkı Ibsen, Çehov, Hauptmann gibi 'bireysel yıkımdan toplumsal olana doğru dalga dalga kamusal gerçekliği gözler önüne sermektedir bununla birlikte Strindberg, 'Ben dramaturgisi' (bkz. Szondi,1987:22) olarak adlandırılabilir otobiyografik hikâyenin drama aktarılması tekniği ile diğer yazarlardan ayrılmakta; mimetik yapının üreticisi olmakla da onlarla ortaklaşmaktadır.

Jean gerçektir. 'Geri dönüşü olmayan imha filli' olması gerçektir. 19. Yüzyılda Aristokrasinin kalelerinin yıkımında ön saflarda yer alan iş bitirici, hızlı, analitik yeteneği güçlü olan ve bir sonraki Yüzyılı sahnelere

davet eden burjuvazi bu oyunda Julie üzerinden önemli bir gedik bulmuştur. Julie çelişkilerle doludur. “*Senden tiksiniyorum, farelerden tiksindiğim kadar tiksiniyorum ama yine de kaçıp uzaklaşamıyorum senden* (Strindberg, 2004:44) der Julie ama karar veremez. Hareket edemez. Aristokrasiyi temsil ettiği matmazel bedeni uşağı tarafından ele geçirilmiştir. Bilinçdışı ise bir aristokratın bilinçdışı değildir. Öfkelidir. Saldırgandır. Duygusaldır. Önemli gerilimleri aynı anda yaşamaktadır. İş bitirici bir burjuvanın arzu edeceği gedik çoktan inşa edilmiştir. Geriye kalan önce traş olmak sonra da aynı traş bıçağı ile Julie’nin intihar etmesini sağlamaktır:

“(…) bir ucubu dişiyile, öbür ucunu sol eliyle tuttuğu kayışta usturasını bilir. (...) (Usturayı Julie’nin eline iliştirir) Süpürge burada. Ortalık aydınlıkken gidin ambara doğru; ve... (Kulağına fısıldar) (Strindberg, 2004:58).

Oysa sahne 1880’lerde bir İsveç taşra konağında, bir yaz dönümü gecesi; leylakların açtığı dingin, anlamlı, vakur bir dünya ile açılıp şiddetli bir gerilim ile devam eder. Çünkü bireyin ‘*kişisel yazgısının başka yazgılarla iç içe örülmesi*’ (Eagleton, 2012:300) ve bu yazgının kalıtsal lekeli bir miras olarak devri bu dinginliği öbek öbek parçalayan bir mutsuzluğa sarılır.

Yazarın 1887 yılında kaleme aldığı Baba adlı oyunu da bir aristokrasi ailesi içerisindeki iktidar mücadelesini konu edinen çarpıcı bir oyundur. Oyun çarpıcıdır çünkü 136 yıl önce yazıldığı halde oyunun ideolojik tartışması argümanlarından bir şey kaybetmeden kendisini günümüze değin taşımıştır.

Perde açıldığında bizleri ‘eril’ dünyanın sembollerinden olan deri kaplı sedir, sarkaçlı saat, tüfekler, av çantaları, asker paltoları, mahmuzlu çizme, pipo karşılar ve oyun başlar. Yüzbaşı, kayınbiraderi olan Rahibe kızı Bertha’nın eğitim geleceğine yönelik kararını bildirir. Bu esnada bir kadını hamile bırakmış olan Yüzbaşının emireri Nöjd sahneye gelir. Bu, onun ilk vukuatı değildir. Yüzbaşı ve Rahip, Nöjd’e ‘zavallı kadın’ı yüzüstü bırakmamasını söyler ve Nöjd oyunun omurgasını oluşturan tartışmayı

başlatır. ‘Çocuğun kendisinden olduğunu ispatlayacak bir enstrüman var mıdır? Ya kadın, Nöjd’den önce veya sonra başka biri veya birileri ile birlikte olduysa?’ (bkz. *Strindberg, 1982:22-23*).

Yüzbaşı maden ve astronomi gibi bilim dallarıyla ilgilenmekte, makaleler yayımlatmakta ve çağdaşlarını takip etmektedir. Karısı Laura ise muhafazakâr, bilim karşıtı, türlü dolaplar çevirerek istediğini elde eden biridir.

Yüzbaşı kızının şehre yerleşerek öğretmen olmasını istemekte, Laura ise hem Yüzbaşı’nın bu kararı bağımsız almasına hem de kızının şehre gidip öğretmen olmasına karşıdır. Bir kadın olarak kızının geleceğine yönelik söz hakkına sahip değildir ama Yüzbaşı’nın çocuğun kendisinden olduğunu ispatlayacak bir enstrümanı var mıdır? İşte Yüzbaşı’nın içine ekilen bu kuşku tohumu filizlendikçe karakterin ‘erkek’liği onun aklını, yüreğini ele geçirir ve oyunun sonunda Laura istediğini ele geçirir. Yüzbaşı tımarhaneye yollar, Laura ise kızının geleceğine yönelik söz hakkını ele geçirir.

Homeros, Shakespeare, Ibsen gibi yazarlara açık ve örtülü göndermelerde bulunan oyun ‘erkek’liği ve onun yaydığı gerilimleri dönemi içerisinde radikal denilebilecek bir keskinlikte ele almış ve ‘erkek’liğinden soyundurulan bir ‘erkek’ten geriye yine ‘erkek’liğin kalacağını göstermiştir. Çünkü Yüzbaşı’dan geriye yine Yüzbaşı kalmıştır. Yüzbaşıya kurulan kumpasta onun dışındaki herkes rol almış; yine ‘erkek’liğin uzantıları olan muhafazakarlık, gelenek, batıl olan galip gelmiştir.

Kendisinden yaklaşık 70 sene sonra sahneye taşınmış olan Dürrenmatt’ın Yaşlı Kadının Ziyareti adlı oyun da ‘erkek’liği yine ‘erkek’liğin enstrümanlarıyla yenen Claire’in hikayesini konu edinir ama tıpkı Baba oyununda olduğu gibi ne yeni bir dil inşa edilir, ne de yenilen ‘erkek’liğin yerine yeni bir dilsel yorum getirilir. Yenen dil de yenilen dil de aynıdır. Çünkü dil ve olanakları ‘erkek’ tarafından kurulup belirlenmiştir. Gerilimlere sahiptir, arızalıdır.

Matmazel Julie ve Jean arasındaki sapkın iktidar arzusu, Yüzbaşı ile Laura arasında yeniden cereyan eder. Birbirlerini aşağılar, ironik

göndermelerle iğnelerler ve oyun birinin ölümüyle son bulur. “*Sıra dışı olan birinin zevki adına başkalarının gerçekten yok edilmesidir; bunun metaforik uyarlaması, genel modern düşünce bağlamında insan ilişkisi olarak bilinir*” (Eagleton, 2012:344). Freud’un Uygarlığın Hoşnutsuzluğu adlı yapıtında işaretlediği üzere “*iktidar, başarı ve zenginlik için çabalayıp bunlara sahip olanlara hayranlık duyarken yaşamın gerçek değerlerini küçük gördükleri izlenimine kapılmaktan kendimizi alamayız*” (Freud, 1999:23) buna karşın büyülenme ve rahatsızlıkla bütünsel yıkımın hazzı yaşanır (bkz. Eagleton, 2012:345).

Yüzbaşı ölür (Matmazel Julie de ölmüştü). Bu onun ‘erkek’liğine ekilen tohumun yeşermesiyle gerçekleşir. Onun ölümünden sapkın bir haz duyulması olasıdır çünkü Laura’nın inancı ve uğruna verdiği mücadelenin ‘doğru’luğu bir ölümün ‘haklı’ gerekçesini oluşturabilir. Tıpkı Hitler’in binlerce Yahudi’yi öldürmesinin arkasında yatan ideolojik gerekçenin kendini doğrular bir enstrüman inşa etmesi gibi. İdeolojik gerekçe kendini haklı gördüğü için, dünyayı daha yaşanılır kılacağına yönelik argümanı uğruna zalim ve kudretli cehennemini inşa edecektir şüphesiz.

“*Yaşam sevincini ben, çetin, acımasız yaşam savaşının içinde bulurum*” (Strindberg, 1982:81) diyen Strindberg’e göre “*kusurluluğun öbür yüzünün erdem olduğunu kavramış natüralistler (...) özet yargılara karşı çıkmalıdır*” (Strindberg, 1982:83) çünkü doğru natüralistler ona göre hayattaki büyük çatışmaların ortaya çıktığı noktaları yakalayanlardır. Doğadaki bir kesiti sunanlar değil. Baba adlı oyun da doğadaki bir kesiti değil bir kırılma anını sunar izleyiciye. Yıkıcıdır. Kusurludur. Ne Yüzbaşı ve onun ‘erkek’liği ne de Laura erdemlidir. Mekân, bir suç mahalidir; kişisel arzuların ve çatışmaların acımasızca bilendiği bir bilek taşıdır.

Yüzbaşı karısını sevmiş, eksik yanını onunla tamamladığını düşünmüştür ama onun eksik yanı Laura’ya göre aşk değil, anne yokluğudur. Bundandır ki Laura anne rolü ile ona şefkat vermiş, kadın olarak ise intikam almıştır. Çünkü anne figürü olmak onun kadınlığında bir metrese dönüşmüştür:

-Yüzbaşı: (...) Doğumundan sancı çekecek diye dünyaya gelmemi istemiyordu annem. O benim düşmanımdı (...) (Strindberg, 1982:75)

-Laura: (...) Annen dostundu, biliyorsun, oysa kadın düşmanındı. Cinsel aşk çekişmedir. Kendimi sana verdiğimi sanma” (Strindberg, 1982:59)

Deri kaplı sediri, sarkaçlı saati, tüfekler, av çantaları, asker paltoları, mahmuzlu çizme ve piposuyla Yüzbaşı güçsüzdür. Onun güçsüz kılacak tüm güçlü sembollerle kendisini çevrelemiştir. Matmazel Julie de onu güçsüz kılacak Aristokrasi kültürü ile çevrelenmiştir. Oysa Jean yeni bir yaşamın sembolüdür. Kendisi ve arzuları dışında onu çevreleyen hiçbir şey yoktur. Laura da Jean gibidir. Hırslıdır. Arzularını gerçekleştirebilmek adına gereken her şeyi yapar. Yüzbaşının delirmeye başladığına önce onun arkadaşlarını inandırır, onun dış dünya ile bağlantılarını askıya alır ve sonunda hem evdeki diğer bireyleri hem de doktoru onun deli olduğuna inandırır.

Kuşku tohumlarının kendisini ele geçirdiği Yüzbaşı, kızını öldürmeye dahi teşebbüs edecek denli delirir. Laura böylece annelik yaptığı üvey çocuğundan (Yüzbaşı) kadın olarak intikam almış olur. Ama bu mutlak kötülük değildir. Yaşamın olağan akışında biri kazanmış, bir diğeri kaybetmiştir. Bunun çaresi yoktur ve yazara göre çare aramaya da gerek yoktur:

“Yırtıcı kuşun güvercini, kurtların da yırtıcı kuşu yutması acı gerçeğine çare bulunmasını isteyen [kişiye] şu soruyu sormak isterim: Niye bir çare bulunsun ki? Yaşam yalnız büyüklerin küçükleri yemesine izin verecek denli matematiksel bir mantık içerisinde değildir; aynı ölçüde bir arı da bir aslanı öldürebilir, hiç değilse deli edebilir” (Strindberg, 1982:81)

Türlerin Kökeni (1859) ve İnsanın Türeyişi (1871) adlı çalışmalarıyla Darwin, insanın doğasıyla kurduğu ilişkide ona yeni düşünme biçimlerinin olanaklarını sunmuştur. Bu olanak sanatta da karşılık bulmuş, Ibsen ve Strindberg kalıtsal olanın bizleri ne ölçüde etkilediğinin,

şekillendirdiğinin peşine düşmüştür. Hatırlanacağı üzere Ibsen'in Hayaletler oyununda Oswald babasının hastalığını taşımakta ve onun geçmiş deneyimlerinin benzerini yaşamaktadır; Matmazel Julie yarı erkek-yarı kadın cinsiyet rolleri ile büyütüldüğü için onu baskılayan çatışmalar kararlarında kendisini yönlendirmektedir; Baba oyununda Yüzbaşı temsil ettiği 'erkek'liği ile alaşağı edilmektedir.

Ne klasik ne de Shakespeare geleneğine yaslanan bu oyunlar, bu gelenekler ile *"bütüncül biçim sentezi içinde birleştirmeye yönelik en ufak bir çaba dahi göstermezler"* (Steiner, 2011:219). Birçok oyunun biteceği noktada başlayan bu oyunlar insanı çevreleyen dış dünyanın ve onu belirleyen etmenlerin etkilerini araştırmışlardır. Geçmiş hep peşlerindedir. Kalıtsal olan ve büyüdükleri ailenin kültürel sınırları onları yönlendirmektedir.

Strindberg'in 1902 yılında yazdığı Rüya Oyunu ve 1907 tarihli Hayaletler Sonatı ise yazarın hem diğer oyunlarından hem de Ibsen, Çehov gibi modern tiyatro yazarlarının oyunlarından biçem açısından farklı bir yerdedir.

İlk gösterimi 1907 yılında Stockholm'de yapılan Rüya Oyunu, 40'a yakın oyun kişisi ile insanlığın karşılaştığı sorunları gözlemlemek üzere yeryüzüne gönderilen tanrı Indra'nın kızı Agnes'in gerçek ile gerçek olmayan arasındaki yolculuğunu dışavurumcu bir şekilde aktarır. Dramatik yapının ritmini değiştiren bu oyun, ilk gösteriminden sonra alay konusu olmuş lakin 20. Yüzyıl tiyatrosunu selamladığı gerçeği çok geç ortaya çıkmıştır (bkz. Egil-Birgitta, 2007:12).

Üç perde, 41 sahneden oluşan oyun *"insan olmak yürekler acısı"*, (Strindberg, 1982:166) *"işlerinizi ne garip düzenlemişsiniz, insanoğulları!"* (Strindberg, 1982:169), *"mutluluğun koinunda mutsuzluğun bir tohumu vardır yeşeren. Mutluluk alev gibi kendi kendini yer bitir..."* (Strindberg, 1982:192) gibi repliklerle diğer oyunlarında olduğu gibi yaşam ve insan arasındaki gerilimleri açığa vurur lakin bu oyununda sürekli olarak büyüyen bir kule ve çıkmaza girmiş bir dram söz konusudur. Dram çıkmazdadır

çünkü izleyicinin özdeşlik kurmasını sağlayacak iyi-kötü ayrımları ortadan kalkmış, belirli bir nedensellik taşımayan karakterler sahneye gelmiştir. Nedenselliğe sahip olmayan bu karakterler hayatın anlamını çözmek üzere bir kapıyı aralarlar; kapının arkası boştur. Bu boşluk 20. Yüzyıl tiyatrosunda sıklıkla karşımıza çıkan yaşamın anlamsızlığının referansı gibidir.

Yazar, yaklaşık beş yıl sonra kaleme aldığı Hayaletler Sonatı adlı oyunun da benzer biçimsel arayışlarını sürdürmüş, oyununa hayalet, yarı yaşayan mumyalanmış kadın karakterini eklemiştir. Üç perde, en az 17 oyun kişisinden oluşan oyun, ölüleri görebilen Öğrenci karakterinin babasının iflasına neden olan Yaşlı Adam ile karşılaşp onun isteklerini yerine getirmesiyle devam eder ve oyun boyunca geçmişin gizli kalmış sırları ortaya çıkar ama bu Ibsen oyunlarında olduğu gibi gerçekçi bir üslupla yapılmaz.

Yaşlı Adam herkesi tanımakta ve ilk perdede bir nesne gibi hepsini Öğrenciye tanıtmaktadır. İkinci perdede ise Yaşlı Adamın kötü geçmişi gözler önüne serilir ve kötü geçmişiyle esir alınan adam intihara sürüklenir. Üçüncü perde ise monolog ve yakarışların ağırlık kazandığı, sonunda ise Böcklin'in Ölüler Adası tablosunun görünmesiyle sona erer.

Böcklin'in Ölüler Adası tablosu karanlık mavi bulutların ve denizin ortasında sıkışp kalmış, içerisinde birkaç ağaç ve kayalara oyulmuş bir yapının bulunduğu küçük bir adadır. Karanlık ve deniz tarafından izole edilmiştir. Hayaletlerin yaşadığı izlenimi verir. Zamanın durduğu, uzamın anlamını yitirdiği mekân dışı bir mekandır ada. Tıpkı oyunda olduğu gibi.

Mumyalanmış kadın Yaşlı Adam'ın kendisine verdiği sözlere kanmış ve pişmanlığını yaşamak için yirmi yıl bir dolabın içinde beklemiştir (bkz. *Strindberg, 1982:258*). Dolap, kadın için zamanın durduğu, uzamın anlamını yitirdiği bir yer olmuştur. Şimdi her ne kadar dolabın içinden çıkmış ve oraya Yaşlı Adamı tıkmış olsa da oyunun son cümleleri “*Sen, ey zavallı çocuk, bu yanılısama, suç, acı çekme ve ölüm dünyasının çocuğu, Gökyüzü Ülkesinin Tanrısı yaptığın yolculukta sana acısın*” (*Strindberg, 1982:269*) şeklinde olur.

Yazar bir yandan 19. Yüzyılın Natüralist akım anlayışına uygun oyunlar kaleme almış öte yandan 20. Yüzyılın yıkıcı doğasına özgü olanı yakalamış ve bu iki çağı birbirlerine bağlayan bir köprü işlevi görmüştür.

20. Yüzyıl tiyatrosu nerede başlamaktadır? sorusunun yanıtına şimdiye değin en çok yaklaşılan yer burasıdır ve çalışmanın buraya kadarki kısmında görülmüştür ki çağın tiyatrosunun payandasını Romantizm ve Gerçekçilik (Natüralizm ve Realizm) oluşturmuştur.

Tanrısal öze ulaşma gayesinde olan ve Klasisizmin katı kurallarını yıkan romantikler için kuşkusuz Klasisizm ‘gerçeklik’i yansıtabilecek enstrümanlardan yoksundu. Onun mimetiği Antik Yunanda olduğu gibi kadere içkin, sınıfsal bakış açısından kaynaklı olarak da bütüncül bir senteze sahip değildi. Bundan ötürü romantikler Klasisizmin altın kurallarını çiğnemiş olmasına karşın kaderci ağa takılmıştır.

Victor Hugo’nun Sefiller adlı yapıtında, kız kardeşinin çocuklarını beslemek için ekmek çalan ve bundan ötürü mahkûm edilen Jean Valjean, inançlarını yitirmiş, öfkeli biri olarak hapisaneden çıktıktan sonra bir kiliseye ait nesnelere çalar. Polis şüpheli bulduğu Valjean’ı piskopos ile yüzleştirir. Piskopos onu ele vermez. O günden sonra karakter ruhsal bir aydınlanma yaşar ve her ne kadar polis memuru Javert peşinde olsa da yaşamını inançlı biri olarak sürdürmeye karar verir.

Valjean, yaşamında iki önemli kırılma yaşamıştır (ekmek çalıp hapisaneye girmesi ve piskoposun kendisini ele vermemesi). İlkinde her ne kadar işlediği ‘suç’ adi suç olmasa da ağır bedeller ödemiş ve ‘kötü’, öfkeli biri olmuş, ikincisinde ise işlediği ‘adi’ suç olmasına karşın bedel ödemediği için ‘iyi’, dingin biri olmuştur. Tanrı, piskopos aracılığı ile ona bir şans vermiş bir başka deyişle tanrısal hakikat tecelli etmiştir. Yani Valjean eylemlerinden sorumlu değil, tanrısal olanın kendisine sunduğu olanaklar dünyasında bir sınava tabii tutulmuş gibidir. Oysa Nora, Hedda Gabler, Matmazel Julie, Yüzbaşı, Raskolnikov, Madam Bovary, Vanya Dayı ve diğerleri eylemlerinin sonucunu yaşamıştır.

19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan ve anlatılarda gerçekçi tutumu benimseyenler ne romantiklerin peşinden gitmiş ne de Klasisizme dönüş yapmışlardır. Onlara göre tanrısal olana ve kadere yaslanan mimesis ‘gerçekliği’ zedelemektedir. Dolayısıyla olan, oluş hali, gerekçesi ve sonuçlarıyla yansıtıldığı takdirde ‘gerçeklik’le buluşacaktır.

Sonuç olarak 19. Yüzyıl tiyatrosu Ibsen’in eleştirel gerçekçi olarak nitelendirilen çalışmaları ile başlatılmış, Strindberg’in 1902 yılında yazdığı Rüya Oyunu ve 1907 tarihli Hayaletler adlı oyunlarıyla sona ermiş görünmektedir.

Özellikle gen aktarımı, geçmişin şimdi üzerindeki baskın etkisi gibi etmenlere oyunlarında özel olarak yer açan Ibsen’in Darwin’in evrim teorisiyle özel olarak ilgilenmiş olduğunu akıllara getirmektedir. Strindberg’in Baba oyununda da bir çocuğun öz anne-babasının nasıl belirlenebileceği sorusu bir sonraki Yüzyılda çözümlenmiş bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani iki yazar da farklı derecelerde de olsa evrimsel olana ilgi duymuşlardır.

Ibsen, her ne kadar Aristotelyen yapıyı derleyip toparlayan sık dokulu bir metin anlayışıyla oyunlarını kaleme almış ve biçimsel anlamda tiyatroya bir yenilik getirmemiş görünse de onun bu hamlesiyle tiyatro formalist yapısını yeniden kazanmış, mimetik form güç kazanmıştır.

Çehov oyunlarında olağan toplumsal dönüşümün gerilimleri gündelik olanı ıskalamadan gözler önüne serilmiş ve görülmüştür ki “*eski dünyalardan yeni dünyalara doğru kayma...*” (Eagleton, 2003:151) yeni bir çağ başlamak üzeredir ve sahnede gördüklerimiz sınıfsal olarak yer değiştirenlerin son temsilcileridir. Dünya onlar için artık anlamsız bir yere doğru evrilmekte, eski yaşam sona ermektedir. Zira yaşam ve anlam ilişkisi Çehov’dan devralınarak sonraki çağın da tartışma konusu olmuş ve hatta çağı ele geçiren dominant bir hal almıştır.

Bir yanıyla 19 öte yanıyla da 20. Yüzyıl tiyatrosunun baskın izlerini taşıyan Strindberg’in ‘ben dramaturgisi’ yöntemi ile özyaşamdan tiyatroya aktardığı oyunları aracılığıyla görülmüştür ki o bir geçiş dönemi yazarı

olarak, biçimsel anlamda tiyatroya yeni ve oldukça önemli bir kapıyı aralamıştır.

Freud'un profesörlüğünü aldığı yıl olan 1902'de Rüya Oyunu'nu, Carl Gustav Jung'un Zürih'te Frued Derneğini kurduğu 1907 yılında ise Hayaletler Sonatı'nı yazan Strindberg, psikanalizin tiyatrodaki yansımaları neredeyse psikanalizin ortaya çıkmaya başladığı yıllarda gerçekleştirmiş görünmektedir. Buna ek olarak sinemanın ortaya çıkmasıyla çekim tekniklerini izleyici olarak keşfeden yazarın tiyatroya bakışında kırılmalar olması muhtemeldir.

Her iki oyun da duygu ve iç dünya yansımalarını anti-natüralist bir şekilde yansıtmakta, gerçekçi anlatının biçimsel yapısını deforme etmektedir.

1897 yılında geçirdiği akli bunalım sonrası kaleme almış olduğu bu iki oyunun ortaya çıkmasını sağlayan bir diğer etmen ise yazarın Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig'in teorileriyle tanışmış olması ve bu teorileri başkalaştırarak kendi tiyatro anlayışına adapte etmesidir. Unutulmaması gereken bir başka nokta ise yazarın, dönemdaşı olan avangard oyun yazarı Alfred Jarry'nin oyunlarını bu dönemde kaleme almış (1888) sahneye taşımış (1896) olmasıdır.

Rüya Oyunu'nda ardı boş olan kapıların açılması, sürekli büyüyen bir kule ve amaçsız oyun kişilerinin varlığı bir rüyayı hatırlatmaktadır. Malzemesini bu dünyadan alan ama işleyişin bu dünyaya ait olmadığı bir form... Ölüler görebilen öğrenci, mumyalanmış ve bir saatin içinde yirmi senedir bekleyen kadın ve sonunda Böcklin'in Ölüler Adası tablosunun ortaya çıktığı Hayaletler Sonatı... Brockett'in deyişiyle "*her şey olası ve olanaklıdır*" (akt. Candan, 2003:71). Çünkü anlam kendi içinde bütünlüğünü yitirmiş, kopuk ve örtük bir dil aracılığıyla zamanın ve uzamın dışına konumlanmaktadır.

Nedenselliği olmayan karakterler, özdeşleşme yerine oyunu kendi içerisinde kavrama zorunluluğu, sembollerin yaşamın anlamsızlığına yönelik konumlanışları, tezat duyguların biraradalığı ile Klasisizm,

Romantizm ve Gerçekçilik gibi önemli akımlara ev sahipliği yapan 19. Yüzyıl tiyatrosunun 1902 ve 1907 yıllarında dönüştürücü bir krizi yaşayarak sona erdiği görünmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20. YÜZYIL TIYATROSUNDA YARATICI KRİZ

Strindberg'in biçime yönelik yeni arayışlarının neticesinde tiyatrodaki yeni bir çağın başladığını muştulayan oyunları Rüya Oyunu ve Hayaletler Sonatı, tiyatrodaki önemli bir krizin habercisi olur. “*Değişmezlik tarlasına “kuşku” tohumlarını ek[erek]*” (Eco, 2001:10-11) yeni bir başlangıç ile eskinin arasına konumlanan yazar, ‘geleceğe doğru açık ve belirsiz’ ama çözüm olanaklarından -şimdilik- yoksun olan bir şeyi ortaya koymuştur.

Oyunların biçimsel yapısı ve içeriği dinamik sorunlar barındırmaktadır; tiyatro, izleyicisiyle birlikte bu çok bilinmeyenli sorunlarla baş edebilecek enstrümanlardan yoksundur. 19. Yüzyıldan yeni bir Yüzyıla geçerken yeni bir form, yeni bir devinim hali ortaya çıkmış ve kendi kimliğini inşa etmeye başlamıştır. Çağı itibarıyla olağan olan yani gerçekçi anlatı formu olağan olmayanla karşılaşmış ve bir ikilik ortaya çıkmıştır. İlk başlarda kabul edilmeyen ve hatta dalga geçilen bu form, ardından gelenlerle birlikte bir yarılmayı ortaya çıkarmış; sembolik sınır ve alanlar belirlenmiştir. “*Son derece bilinçli strateji geliştirme biçimlerini teşvik e[tmış]*” (Swartz, 2011:161) olan bu formla birlikte tiyatrodaki yeni bir dönem başlamıştır.

Agamben, krizi belirleyen şeyin ‘yerleştirme ve düzenleme arasındaki bağı tamamen koparan’ kamplar olduğunu ve bu kamplar arasında sembolik anlamda sınırlar ortaya çıktığını ifade etmekteydi (bkz. Agamben, 2001:30-31). İşte Strindberg’in Düş Oyunu ve Hayaletler Sonatı adlı oyunları ile gerçekleştirdiği şey tam olarak böylesi bir kamplaşma ve sembolik sınır ilişkisidir.

İstisna olarak başlayan bu girişim, psikanalizin, sinemanın ve yeni teorilerin ortaya çıkmasıyla önemli bir alan kazanmıştır. Alfred Jarry’nin başlattığı karşı-gerçekçi anlatı formu, Strindberg tarafından devralınmış ve sembolik sınır ilişkisi belirginlik kazanmıştır.

Bir tarafta belirli kurallara tabii olan gerçekçi anlatı formu öte yanda sınır tanımayan ve her türlü olasılığa açık, ‘yerleştirme ve düzenleme’ birikiminin dışında hareket eden karşı-gerçekçi form vardır.

Bakhtin’e göre sanat alanındaki kriz insana yeryüzünde bulunan yaşamdan çok daha farklı bir yaşamın olanaklarını göstermektedir ve bu farklılık düş temasıyla, ‘yasak çizgilerin geçilmesiyle’ elde edilmektedir (bkz. Bakhtin, 2001:302). Jarry’nin, Strindberg’in yaptığı her ne kadar yasak çizginin ötesine geçmek olmasa da yaşamı farklı görme ve okumanın olanaklarını düş ve rüya aracılığıyla mekân ve uzamın ötesine taşımışlardır. Burada yasak çizgi kavramı sanat için geçerli olmasa da bir çizginin ötesi olduğu aşikardır. Ötesine geçilen bu çizgi “*hakkında şüphe beslemenin anlamsız olduğu apaçık kesinlikler*” (Žižek, 2004:55) çizgisidir. Artık tiyatro alanındaki tek anlatı formu mimetik form değildir. İşte 19. Yüzyıldan bir sonraki çağa geçişte yaşanmış olan bu kriz dönüştürücü bir etkiyle tiyatro alanında yeni teorilerin, pratik ve etkinliklerin, deneysel oyun metinlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

İçerisinde bulunduğumuz çağda etkilerini yoğun olarak gördüğümüz bu teori, uygulama ve etkinliklerin tümü “*...bugünü oluşturan şeylerin etrafına sınır çeken ilişkisel bir kavram*” (Hulfeld, 2019:32) olarak karşı modernist tiyatroya ve onun bileşenlerine odaklanılmasını zaruri kılmaktadır.

Burada yeniden vurgulanmasında yarar görülmektedir ki modern tiyatro, Aydınlanma ve rasyonalizm fikriyle hareket eden ve onun paradigmasını taşıyan bir anlayışa sahipken, karşı modernist tiyatro bu paradigmanın eleştirelliği üzerine kendisini inşa eden, şimdi üzerinde yoğun etkileri olan, çağın ve zamanın ruhuna uygun tiyatroyu işaretlemektedir. Elbette Ibsen, Çehov, Strindberg (Rüya Oyunu ve Hayaletler Sonatı hariç), Gogol, Hauptmann, E. J. M. Sygne, Bernard Shaw, Büchner gibi çoğunluğu hem 19. hem de 20. Yüzyılda eser kaleme almış olan yazarların günümüz tiyatrosu üzerinde oldukça derin izleri vardır ve tiyatro anlayışları modern olarak kavramsallaştırılabilecek bir yapıya aittir.

Modern tiyatro tarihi içerisinde yer almış olmasına karşın dönemin paradigmasını beslemeyen veya bu paradigmanın sınır çizgisini geçip huzursuzluğa açılan yolu bir başka deyişle karşı modernist tiyatroyu inşa eden Jarry, Strindberg (Rüya Oyunu ve Hayaletler Sonatı) ve Maeterlinck'in Brecht, Artaud, Ionesco, Beckett, Miller, Boris Vian, Edward Bond, Heiner Müller ve Sarah Kane gibi önemli yazarlar üzerinde kalıcı etkiler bıraktığı gözlemlenmektedir.

Peki nasıl olur da Jarry, Strindberg ve Maeterlinck tarafından tiyatroya aktarılan huzursuzluk ve bu huzursuzluğun ortaya koyduğu kriz bir sonraki çağın karakterinin parçası olmuştur?

İlerleyen bölümlerde incelikte ele alınacağı üzere tiyatrodaki huzursuzluğun önemli bir alan işgal ettiğini bu çağda yazılan kimi oyun ve teori kitaplarının isimlerinden de okumak mümkündür; Peter Handke'nin İzleyiciye Sövgü (1966), Elinor Fuchs'un The Death of Character (1996), Elin Diamond'un Unmaking Mimesis...

Tiyatral deneyimin doğası konvansiyonel olandan ayrılıp seyirciyle yeni bir ilişki kurmuş, onu kuşatarak *“neredeyse evrensel mide bulantısına kadar (...) bir aşırılıklar masalı[nda] hem seyirciyi hem de oyuncuyu kendi sınırlarında sına[mıştır] (Barr, 2019:8).*

20. Yüzyılın başlarında Cézanne'in doğayı geometrik formlara dönüştürerek natüralist görünüme müdahale etmesi, Mallarmé'nin sözcükleri anlamlarından sökme teşebbüsü, Maleviç'in soyut ütöpik çalışmaları, Duchamp'ın sanat nesnesini 'hazır nesne/objet trovuve' olarak tasavvur etmesi ve Strindberg'in karanlık sürrealist oyunları mimetik sanat anlayışı ve onun değerlerine yönelik önemli tepkilerden bazıları olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. Artun, 2018:21).

Akıl, etik, bilim gibi kodlarından ayrışmaya başlayan tiyatro diğer sanat dallarında olduğu gibi dada akımı ile birlikte anlamın yerine eylemi koyarak tıpkı romantiklerin yaptığı gibi yıkıcı bir yönelimle Batı geleneğinin inşa ettiği değerleri berhava etmeye teşebbüs eder. Bunun

neticesinde kendinden sonraki tüm akım ve yönelimleri etkileyerek sanata yeni bir perspektif sunarlar.

Tanrının ölümünü ilan eden Nietzsche, Freud'un psikanalizi ve Darwin'in evrimsel biyolojiye yaptığı katkılar 19 ve 20. Yüzyılda oldukça önemli bir yer kaplayan anlamsal krizin önünü açmış, böylelikle bir yandan yıkıcı öte yandan içe kapanık, yaşamı ve şeyleri imgeler ve metaforlar aracılığıyla yeniden keşfetmeye yönelen bir dil inşa edilmeye çalışılır. Bu Donald Kuspit'in deyişimiyle 'sanatın sonu' bir başka deyişle belirli bir perspektifin sonudur ama *"bu artık sanat eseri üretilmeyeceği anlamına gelmez; sanat eserleri varlığını sürdürecektir, ne var ki önemli bir insani kullanımları olmayacaktır"* (Kuspit, 2006:30). Ona göre sanatı tanımlayan, kurallarını belirleyen, mekanlarını dizayn eden estetik anlayışın sonu gelmiştir.

Güzeli görünümüne getirmek üzere yeni biçimsel arayışlar yerini eylemselliğe bırakmış ve hem bir metafor olarak hem de mekân ve işlevi itibariyle müzeciliğin sonu gelmiştir. Bunun nedenlerinden biri de sanatçıların doğdukları ülkelerde yaşadıkları sıkıntı ve korkudan ötürü yerlerinden edilmiş olmalarıdır.

Hugo Ball ve Emmy Hennigs tarafından Zürihte kurulan ve çok sayıdaki sığınmacı sanatçının buluşma noktası haline gelen Kabare Voltaire'de düzenlenen gecelerde deneysel çalışmalar yapılmış *"bambaşka edebiyat, sanat, müzik ve dans formları icat edil[miş]; sergilenen işler art[mış]; izleyici kalabalıkları büyü[müş]; ilgi Zürih'ten Avrupa'nın başka kentlerine taş[mıştır]"* (bkz. Artun, 2018:21). Böylece Kabare'den dada örgütlenmesine geçiş yapılmıştır.

1922'nin ortalarında Paris'te gerçekleştirilen buluşmada Breton ilk olarak dada hareketinin ölümünü, 1924'te ise Sürrealist Manifesto'yu ilan ederek son derece stratejik bir bilinçle yeni bir sürecin başlamasını sağlamıştır. Arthur C. Danto'ya göre 15. ve 20. Yüzyılı kapsayan süreç net olmamakla birlikte bir sanat çağıdır ve bundan sonraki süreç sanatın sonundan sonraki yeni bir dönemdir (bkz. Danto, 2010:25). Bu yeni dönem

her ne kadar dadaistlerle başlatılmış olsa da sürrealistlerin modern sanat anlayışına karşı stratejik yeniden yapılanmalarıyla devamlılık kazanmış ve onları tarihte salt bir dönem olarak ele alınabilmekten öteye taşımış; krizi derinleştirmiştir.

Sanatçıların yaşama yönelik kaygıları, diktatörlüklerin perçinlenmesi, bilimsel bilginin yaşam üzerinde onulmaz etkiler bırakan uygulamaları şüphesiz sanat alanındaki krizi besleyen unsurlar olmuş ve kriz derinleştikçe sanat alanındaki uygulamalar çeşitlenerek yeni akım, teori ve uygulamalar ortaya çıkmıştır. Her ne kadar bu çeşitlilik oldukça zengin bir içerik ve biçimsel arayışlara sahip olsa da ortak bir zemin üzerine inşa olmuş ve birbirlerini beslemiştir.

Yer, olay ve insanlar arasındaki ilişkileri temsil eden anlayış yerini kendini temsil etmeye bırakmış, toplumu ve yaşamı besleyen, düzenleyen bir enstrüman olmaktan ıraklaşarak onun ne olduğunu tanımlamanın, kurallarının neler olduğunu tespit etmenin ve hatta ona ne denileceğinin zorlaştığı bir yere evrilmiştir.

Nasıl ki Descartes ve Kant’la başlayan bilme aracılığıyla insanın kendine dönmesi, kendini anlama arzusu Orta Çağın hakikat anlayışını sona erdirmişse, bu çağda da sanat kendisine ulaşmaya çalışmıştır. Üslup, ölçü bütünlüğü gibi sanatın sınırlarını belirleyen öğeler reddedilmiş; ilginçlik ve hatta sapkınlık olarak lanse edilebilecek teşebbüsler ortaya çıkmıştır.

Sürrealizmle birlikte bilinçaltına yönelen ve gerçeğin ötesini, berisini, altını, üstünü kuşatarak mekân ve uzam arasındaki mantık, matematik, nedensellik ilişkisini reddeden yeni bir anlayış belirginleşmiştir. Çünkü gerçeklik uzam-mekân ilişkisinde değil, öznel deneyimlerdedir. Breton *“henüz belirlenmemiş olan araçlarla rüyaların içeriğini eksiksiz şekilde kaydetmeyi başardığımızda (...)” bu başarının “büyük Sırrın çözümlmesine yardımcı olacağını umut edebiliriz” (Breton, 2009:18)* demektedir. O, sürreal olanın bulunamayacağını bilincindedir. Buna karşın bu arayışla hesaplanamayacak denli mutluluk elde edilecek ve bununla birlikte ölüme yönelik kayıtsızlığa ulaşılabilecektir.

Ölüme karşı kayıtsız olmanın getirdiği ‘estetik ve ahlaki kaygılardan arınmışlık’ düzenleyici enstrümanların kontrol edici yapısını reddeden bir düzlem inşa etmektedir. Günah, yasak, etik dışı gibi kavramlar yerini hayal gücüne, merhametsizliğe, en geniş anlamıyla özgürlüğe bırakmaktadır. Hayal gücünün tutsak edilmesi insanın kısırlaştırılmasına neden olmakta, ondaki adalet duygusunu ortadan kaldırmaktadır (bkz Breton, 2009:8).

Freud’un bilimsel araştırmalarının kendilerine sunduğu olanaklara incelikte teşekkür eden Breton ve diğer sürrealist sanatçılar (Breton, 2009:14) dadaistlerin ardından gerçeklik krizini derinleştiren bir örgütlülük elde etmiştir. Sanat artık estetik ve ahlaki kaygılardan yoksun, tekinsiz, kaotik yeni bir alan keşfetmiştir. Bu, ilerleyen yıllarda sanatın ‘ait olduğu’ mekân ve malzemesinin de değişmesine neden olacaktır.

Mantık ilkelerinin reddi üzerine tiyatro alanında kendi teorisini oluşturan Antonin Artaud da aklın egemenliği ile kurulan denetim mekanizmasının dışına konumlanmaktadır. Ona göre “*eksik olan düşünme dizgeleri değil; bunların fazlalığı ve aralarındaki çelişkiler[dir]*” bu fazlalık ve çelişkiler ortadan kaldırılırsa geriye “*ruhun tüm sapkın olanaklarını yoğunlaştıran gizil bir acımasızlık*” fişkıracak ‘karanlık güçlerin tutkusu’ ortaya çıkacaktır (Artaud, 1993:11).

Artaud, tiyatroyu vebaya benzetmektedir ama benzetme vebanın bulaşıcı özelliğinden değil “*bir kişi ya da kitle üzerinde ruhun tüm sapkın olanaklarını yoğunlaştıran gizil bir acımasızlığın derinliğinden dışarıya doğru fişkirmesinden ve açınlama, öne çıkma olmasındandır* (Artaud, 1993:29). Görüldüğü üzere bu çağa değin güzele, uygarlaşmaya, ahlaki sorumluluklara içkin olan sanat şimdi acımasızlıkla, vebayla, karanlık olanla, sapkınlıkla iş görmeye yönelmektedir.

Düzen, yapı, evrensellik, hakikat, meta anlatı, ilerleme gibi paradigmlar yerini düzensizliğe, karmaşaya, yerelliğe, küçük anlatılara ve deneyimlere bırakmaktadır. Çünkü Freud’un deyimiyle dönem, uygarlığın huzursuz olduğu bir dönemdir ve karşı gerçekçi akımların etrafından örgütlenen sanatçı ve teorisyenler bu huzursuzluğu deneyimlemiş;

modernizmin vaat ettiği dünyanın gerçekleşmediğine tanık olmuşlardır. İdeoloji, inanç, mit gibi toplumsal yapıyı düzenleyen enstrümanlar aracılığıyla inşa edilen benlikler, savaşlar, diktatörler, buhranlarla yitime uğramıştır. Örneğin Artaud yaşamının bir bölümünde sanatoryumda, Nazilerin Fransa'yı işgal ettiği dönemde ise bir psikiyatri kliniğinde yatmış; Breton I. Dünya Savaşında askeri bir nöroloji kliniğinde çalışmış; Luis Aragon tıp öğrenimi gördüğü sırada savaşa çağrılmış; Rene Magritte'in annesi bir nehre atlayarak intihar etmiş; Salvador Dali'ye daha küçükken kaybettiği abisinin adı verilmiş; Lorca'nın eşcinsel olması münasebetiyle kilise ile arası açılmış, René Char ise Nazi işgaline karşı kurulan bir çetede görev almıştır. Dolayısıyla sanatçıların *“sanat ile hayat arasında yeni bileşimlerin peşine düşmeleri”* (Baudelaire, 2021:22) olağan bir sonuç olarak karşımıza çıkar.

Ontolojik kaygıların, suçluluk duygusunun ve ben'in yitimiyle ortaya çıkan yabancılaşmanın egemen olduğu bu dönemde soyutlama anlayışıyla hareket eden ekspresyonistler de natüralist anlayışın yansıtmacılığına karşı çıkmış Georg Kaiser, Ernst Toller, Strindberg, Frank Wedekind, Oskar Kokoscha gibi tiyatro sanatçıları çağın ilk çeyreğinde karşı gerçekçi örgütlenmeye dahil olmuşlardır.

Tasvir ettikleri dünya kötümserdir. Yaşama, doğaya ve insana dair anlam yeniden inşa edilmektedir veya varolan anlam yitmektedir. Her iki durumda da anlam, Aydınlanma hareketi ile inşa olunan anlam değildir ve ortaya Freud'un da yürüttüğü bir tartışma çıkmaktadır: acaba uygarlık insanın özünden bir sapma mıdır?

Gregor Samsa'nın bir sabah böcek olarak uyanışından (Dönüşüm/1915) veya bir kadının saatin içinde yirmi senedir beklemesinden (Hayaletler Sonatı/1908) yaklaşık 25-30 sene sonra Beckett, Estragon ile Vladimir'i Godot'yu beklemek üzere bir yol kenarında konumlandırmıştır. Yoldan geçen Pozzo gaddar bir sahip, Lucky ise insan olmanın özelliklerini yitirmiş bir köledir. Beckett'in 1949 yılında kaleme aldığı bu oyunu ile görülmüştür ki 20. Yüzyılın ilk yarısında farklı sanat akımları ve yönelimlerle yaşama ve anlama yönelik kriz çözümlenmemiş aksine daha da

derinleşmiştir. Bu da dramda hem aksiyonel hem de anlamsal değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

İlk değişiklik metni çevreleyen anlam dizgesindeki kırılmadır. Doğayı, yaşamı ve şeyleri yansılayan mimetik strateji değişmiş; mantık, matematik, neden-sonuç ilkeleriyle işlemeyen bir yapı ortaya çıkmıştır. İkinci önemli değişiklik ise aksiyona dayalı, giriş, gelişme, sonuç veya amaç, yönelim, engel, çatışma dizgesine sahip yapı yerini beklemek, ummak, yerine getirmek eylemsizliğine bırakmıştır.

İlk değişiklik Jarry, Strindberg, Artaud gibi sanatçılar aracılığıyla ortaya çıkarken, ikinci önemli değişiklik Maeterlinck ile başlamış Beckett, Ionesco, Jean Tardieu gibi yazarlarla devam etmiştir. Öte yandan Brecht'in ünlü epik tiyatrosu, Sartre, Camus gibi filozof yazarların varoluşçu oyunları da yine bu döneme içkindir.

Dram, karşı gerçekçiler tarafından bir yandan aksiyonel öte yandan anlam dizgesi bağlamında değişiklikler geçirirken, Erwin Piscator ve Brecht de dramı Platoncu bir yaklaşımla ele alarak onu araçsallaştıran yeni bir teori ve uygulama ortaya koymaktadırlar. Sartre ve Camus ise yaşamın anlamı üzerine sorgulayıcı bir metodla dram ile felsefe arasında köprü kurmaktadır.

İleride de değinileceği üzere düşler, ruhun ilkel yanını öne çıkaran yönelimler, vahşi ve ilkel dürtülere alan açılması uygarlık düşüncesine karşıt bir hareket olarak çağın ikinci yarısında eylem sanatçılarına verimli, özgür, estetik ve ahlaki sınırların ötesinde bir alan açmış olacaktır.

Özetle bu çağda tiyatro biçimsel bağlamda ana hatlarıyla üç önemli kanala ayrılmakta ve elbette bu kanallar da kendi içlerinde farklılıklar göstermektedir. Karşı gerçekçilerin oluşturduğu ilk kanalda sürrealist, dadaist ve absürd tiyatro karşımıza çıkarken, ikinci kanalda epik ve varoluşçu, üçüncü kanalda ise post-dramatik tiyatro ve performans sanatçıları mevcuttur. Bu tiyatro anlayışları kendi içlerinde metnin hakimiyetini reddeden ve metne bağlı kalanlar, bir başka deyişle rolleri icra edenler ve icat edenler, uygarlaşmaya katkıda bulunanlar ve bulunmayı reddedenler, Aristotelyen metin yapısına sahip olanlar ve olmayanlar olarak

ayrılmaktadır. Lakin bu ayrımleme stratejisi derinleştikçe türler arasındaki ilişkinin birçok noktada kesiştiği görünmektedir.

İlk olarak dünyaya, yaşama ve şeylere ilişkin yeni anlam arayışları bu Yüzyılın gerilim, sorun ve buhranlarından kaçınmak veya onları anlamak üzere kimi türler için bir sığınak, kimi türler içinse bir mücadele aracı işlevini görmüştür. Örneğin Ionesco, Beckett, Camus gibi oyun yazarları için dünya kurallarına müdahale edilemeyen, şeyler ve insanların dönüşüm içerisinde oldukları karanlık bir bekleme odası iken, Sartre, Brecht, Hauptmann gibi yazarlara göre insan kendi yazgısını aldığı kararlar ile belirlemektedir. Yani 20. Yüzyıl tiyatrosu her ne kadar farklı türlere sahip olsa da ontolojik olarak pesimist ve mücadeleciler olmak üzere iki temel yapıya sahiptir. Pesimisttir çünkü elde edilen bilgi ile insan hem dünyaya ve yaşama hem de değerlere zarar vermiştir. Mücadelecilerdir çünkü yaşam devam etmektedir.

İkinci olarak karşı gerçekçiler ile başlayan yeni teknik ve yöntemlerde Freud'un geliştirdiği psikanalitik teori ve sinemanın anlatı olanaklarındaki zenginlik etkili olmuş, bu iki gelişme daha sonra absürd tiyatrodaki karşılık bulmuştur.

Biçimsel olarak Aristotelyen yapıya içkin olan varoluşçu tiyatro Aristotelyen olmayan absürd tiyatro ile aynı dönemde baskın eserler üretmiştir. Sartre bireyin özgürlüğe mahkûm olduğunu ve aldığı kararlar ile var olduğunu, Camus insanın yarattığı kültüre uyumsuz olduğunu vurgulamış, Beckett ve Ionesco ise anlam ve değerden yoksun bir dünya tasavvuru ile iradenin özgürlüğünü reddetmiştir. Kısaca tür değişkenlik gösterse de anlam arayışı baskın bir özellik olarak belirmiştir.

Üçüncü olarak farklı türler arasında biçimsel geçişler gerçekleşmiştir. Sürrealistlerin sanata kazandırdığı kolaj tekniği Brecht'in epik tiyatrosunda karşılık bulmuş, farklı zaman ve mekanlarda yer alan nesnelere aynı zaman ve mekânda buluşturularak yabancılaştırma etkisi üretilmiş (*bkz. Ranci re, 2012:52*).

Dördüncü olarak bu dönemde kendinde ve kendisi için dram ile ideoloji için dram olmak üzere dramın iki ana yapıya ayrılmış olduğu görülmektedir. Bir başka deyişle dramın özgürlük problemi derinlik kazanmıştır. Erwin Piscator'un epik ve belgesel tiyatrosu, Brecht'in epik tiyatrosu, Augusto Boal'in ezilenlerin tiyatrosu, feminist tiyatro ve varoluşçu tiyatro gibi tiyatrolar belirli ideolojiler etrafında örgütlenerek bu çağın temel karakteristiğinin birer parçası olmuş, birbirlerini etkilemişlerdir. Dramı araçsallaştırarak daha yaşanılabilir bir dünya kurmak isteyen bu tiyatro anlayışları, alımlayıcıyı pasif konumdan aktif konuma geçirmenin olanaklarını aramış ve Rancière'in deyimiyile 'özgürleşen seyirci' profilini yaratmayı amaçlamışlardır. Öte yandan kendinde ve kendisi için dram anlayışı Aristotelyen tiyatro ile devam etmiştir.

Simulakr deneyimler, dizginlenemeyen şiddet ve dünyanın teyakkuz halinde oluşunun verdiği güvensizlik ortamı çağın insanını yaşamaya yönelik ilkelerinden uzaklaştırmış, böylelikle bir yeniden kurma, inşa etme eğilimi ortaya çıkmıştır. Bu eğilim bir yandan metinlerarası ilişkilerle öte yandan kendinden önceki akım ve yönelimlerle ilişki kurmak koşuluyla gerçekleştirilmiştir. 1966'da Miodrag Bulatović Godot Geldi, 1969'da Edward Bond Lear, 1923'te Anatoli Vasilieviç Lunaçarski Özgürlüğüne Kavuşturulan Don Kişot, 1959'da Albert Camus Ecinniler, 1936'da Klaus Mann Mefisto, 1977'de Heiner Müller Hamlet Makinesi adlı oyunlarıla metinlerarasılığa başvurmuş ve kendi oyunlarını kendilerinden önce yazılmış metinler üzerine yeniden inşa etmişlerdir. Öte yandan dizginlenmeyen şiddeti Artaud'dan miras alan in-yer-face '90lı yıllarda cinsellik, uyuşturucu ve cinayet gibi öğelerle seyirciyi hem oyuna katmış hem de müstehcenliği ve şok edici unsurlarıyla onları etkilemiştir. Artaud ve in-yer-face arasındaki tarihsel süreçte karşımıza çıkan Kitchen Sink Realism¹⁵ öfke merkezli oyunlarının Artaud'nun tiyatroya kazandırmış olduğu dil ile ilişkisi olduğu aşıkardır. Birinde şiddet bir dürtü olarak karşımıza çıkmaktayken, bir diğesinde sosyal adaletsizliğin sonucudur. Şiddet Kitchen Sink Realismde yoğunluklu olarak dilde karşılık

¹⁵ Dilimize Mutfak Lavabosu Gerçekçiliği olarak çevrilmiştir.

bulmaktadır. In-yer-face'te ise şiddet hem dürtü hem de sosyal adaletsizliğin bir neticesi olarak ortaya çıkmaktadır.

Son olarak konvansiyonel tiyatrodaki fiziksel anlamda pasif olan izleyici dada gecelerinde, sürrealizmde, epik ve politik tiyatrodaki, in-yer-face'de oyuna eylemci ve/veya yönlendirici olarak katılmıştır. Böylelikle ulaşılamaz kahraman yerini sıradan insana bırakmış, dram içerisindeki yaşama yön vermede kendilerine alan açılmıştır. Bunun iki önemli nedeni vardır: birincisi konvansiyonel tiyatrodaki izleyici bilmediği bir şeyi izlemekte ve onun oluşum sürecine dahil edilmemektedir, ikincisi ise eyleyen tarafta olmadığı için sessizlik sözleşmesi gereği iktidarını devretmiştir. Seyirci daha önce de konuşma ve ifade özgürlüğünü seçilmişlere devrederek pasifize olmuş ve seçilmiş kişiler yaşama için değerleri zedelemiştir. Şimdi değerlerin alacağı olduğu bu Yüzyılda söz ve iktidar bir eylemciye dönüştürülen izleyiciyle pay edilmiştir. Brecht için *“halktan insanların kendi durumlarının bilincine vardıkları ve menfaatlerini tartıştıkları bir meclis”*, Artaud içinse *“kolektifliğin enerjisinin kendi eline bırakıldığı, arındırıcı bir ritüel”* olan tiyatro mimetik yanlısının tersine *“yaşayan kolektifliği cisimleştiren”* (Ranci re,2021:12-13) bir yapı olarak ele alınmıştır. Çünkü onlara göre Benjamin'in de ifadesiyle söylenecek olursa *“sadece yolu y riyerek kat eden kişi, yolun nereye hükmettiğini öğrenebilir”* (Benjamin, 1999:17). Yol ve yola içkin nesnelere kurulan mesafeli ilişi kendisine sunulanla yetinecek ve onun boyunduruğuna girecektir.

Özetle 20. Yüzyıl tiyatrosu yaşamla kurduğu kuvvetli ilişkilerin bir yansıması olarak çok sesli ve çok boyutludur. Akımlar  ağı olarak da ifade edilen bu Yüzyılda tiyatro kimi zaman bir sığınak olarak iş görmüş, kimi zaman başkaldırıcı örgütleyen bir araç olarak... Ve her iki durumda da kuvvetli bir ifade aracı olarak kendini yenilemeyi başarmış, çağın derinleşen krizleri içerisinde kendi yolunu inşa etmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde tiyatronun döneme içkin krizlere verdiği tepkiler, kendini dönüştürme mücadelesi ele alınacak ve kriz olgusu

bağlamında 20. Yüzyıl tiyatrosundaki yaratıcı edimler, bu yaratıcılığa zemin hazırlayan gelişmeler eşliğinde araştırılacaktır.

3.1. Maeterlinck'ten Beckett'a Anlamın Felci

Modern Tiyatro tarihi içerisinde yer almasına karşın modern tiyatro paradigmaları ile iş görmeyen simbolist oyun yazarı Maurice Maeterlinck 20. Yüzyıl tiyatro anlayışında oldukça geniş ve etkili bir alana sahip olan, absürd ve varoluşçu tiyatronun köklerini saldıgı varlık ve anlam ilişkisini onlardan yarım asır kadar önce oyunlarında tartmış, dram için bir düşünce kanalı inşa etmiştir. Buna karşın yazarın dram tarihi içerisindeki yeri yeterince tartışılmamış, kendinden sonraki oyun yazarları üzerindeki etkisi araştırma konusu yapılmamıştır. Oysa onun dramın aksiyonel yapısını sekteye uğratarak beklemek ve durmak üzerine geliştirdiği form Beckett ve Ionesco'da karşılık bulmuş; tartışmaya açtığı konular Sartre'ın oyunlarında eylemlilikle, Camus'nün oyunlarında ise insanın kültüre olan uyumsuzluğuyla yeni baştan yorumlanmıştır.

Nurdan Gürbilek “*Her yapıt yaşama verilmiş güçlü bir yanıt olmayı ister*” tespitinde bulunur ve ekler “*ister istemesine de yanıt verildiğinde çoktan silinip gitmiştir soru*” (Gürbilek, 2014:195). Maeterlinck'in oyunları yaşama verilmiş güçlü birer yanıtıdır yanıt olmasına ama soru silinip gitmek yerine daha da derinleşmiş, daha da katmanlı bir duruma evrilmiştir. Bundandır ki yazarın yaşama verilmiş yanıtları kendinden sonraki yazarlar tarafından devralınmış, farklı üslup ve biçemlerde arayışlar devam etmiştir.

Oyunlarını zamanın akışını yavaşlatacak mekanlarda kurgulamış, oyun kişilerini engelli, yaşlı, hamile gibi toplumun dezavantajlı gruplarından seçmiş olan Maeterlinck, yaşamın anlamını bilim çağının arifesinde yeniden tartışmaya açmıştır. Bunun en önemli nedeni rasyonalizmin hakimiyeti içerisinde ortaya çıkmış tinsel boşluktur. Bundan dolayıdır ki görünümünün aldatıcı yüzeyselliklerinin ardındaki hakikat sembolik bir dil aracılığıyla kurulmuştur. Kelimelerin olay örgüsünü açıklamak veya diyalog kurmak için örgütlenmediği bu yapıda sorulması gereken soru -Claire Warden'den de ödünç alarak- “*kelimeler ne anlama geliyor? yerine Kelimeler ne yapıyor?*” (Warden, 2015:27) sorusudur.

Kelimeler yazarın oyunlarında ‘sessizliğin tiyatrosu’ da denilen statik bir anlatıyı kurmaktadır. İddiası olmayan karakterler aracılığıyla sembollere alan açılan oyunlarında logostan ve nesnellikten uzaklaşıp soyutlamaya önem veren Maeterlinck, kelimeler aracılığıyla durağanlığı, bu durağan akışla birlikte ise varoluşun en önemli sorunsallarından biri olan yaşam-ölümü ikilemini izlemiştir. Bundan ötürü onun oyunları yaşama verilmiş güçlü bir yanıtıdır ama büyük bir bilinmezlik olan ölümle kurulmuş olan güçlü bağlardan kaynaklı olarak soru silinip gitmemiş, aksine derinleşmiştir. Çünkü yaşamı bilmek, onu tanımak, tanımlamak için onu sona erdiren ve başlatan şeye yönelik bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Evet onu başlatan ve sona erdiren şey doğanın yasalarıdır. Maeterlinck bunu çok iyi bilmektedir. Evin İçi adlı oyununda Azrail, yaşlı adamın canını almak üzere bahçe kapısından içeri girmekte yan odada ise bir bebek dünyaya gelmiştir. Yaşam doğaya içkin yasalarla devam etmektedir.

Bebek dünyaya gelirken geldiği yerin tinsel bilgisini, ölen kişi ise ölümün bilgisini yaşayanlara vermemektedir. O halde yaşamı ve onun gayesini tam olarak bilememenin eksikliğinden ötürü insan yaşam içerisinde ölümü bekleyen sınırlı bir varlık mıdır ve yazarın drama kazandırmış olduğu bu ‘teatral oyuk’un varlık gerekçesi burada mıdır?

Bilindiği üzere gerçekçiliğin ve konvansiyonel tiyatro anlayışının hüküm sürdüğü 19. Yüzyılın son yıllarında Körler (1890), Çağrılmadan Gelen (1890), Evin İçi (1894) gibi kült oyunlarını kaleme alan yazar, insan hakikatini nihilist bir düzlemde ele almış, ölüm olgusunu oyunlarının merkezine yerleştirmiştir. Her ne kadar ölümün dominant etkisinin yaşamın olağan akışı içerisinde etkisini yitireceği düşünülecek olsa da hareketsiz bedenler, aksiyonun sekteye uğramış hali, yaşamın olağan akışındaki gariplikler ve oyunların ölümle sonlanması bu dominant etkiyi yeniden güçlendirmekte ve oyunların merkezine yerleştirmektedir.

Çağrılmadan Gelen adlı oyunda bebek doğmuş ama doğduğundan bu yana ağlamamıştır (*bkz. Maeterlinck, 1961:7*), Körler adlı oyunda zaman mefhumundan ıraklaşmış görme engelli kimseler tek gören kişi olan Rahibin ölümüyle ormanda mahsur kalınca bir bebeğin görme yetisinden medet

ummuş (bkz. Maeterlinck, 1955:39), Evin İçi adlı oyunda ise boğulan bir kızın cesedi ailesine teslim edilmek üzere getirilirken karanlığın içerisindeki meşaleler ölüme eşlik etmekte, karanlığı aydınlatmaktadır (bkz. Maeterlinck, 1958:8). Bir başka deyişle, ölüm insanları bir araya getirmekte ve seremoni ile karşılanmaktadır.

“(…) bireyin doğalcı anlatımına karşıt olarak, gerçekliğin, aldatıcı yüzeysel görünümünü değil, arketip insanın içsel doğasını somut simgelerle cisimleştirerek, daha derin bir düzeyini (...) (Innes, 2010:37) ortaya koyan yazar, ruhani etkiler yaratacak ışık-gölge oyunları, ağaçların arasında dolaşan esintiler, kuruyan otlar, meşaleler, yalnızca ölümü karşılayacak olanın duyabildiği bülbül sesleri gibi etmenlerle “dışsal gerçek[liği] karakterlerin ruhsal tasarımı haline getir[miştir] (Innes, 2010:37).

19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren baskın anlatı formu olan gerçekçilik çağında rasyonalizmin düşünsel yapısına karşıt kendisini var etmeyi başarmış olan yazar, yaşamın doğasından aldığı malzemeyi soyutlayan poetikasıyla real yaşamı askıya almış ve onu çaresizlik, sakatlanmışlık, sınırlandırılmışlıkla yeniden tasarlamıştır. Evrensellik, hakikat, özne gibi paradigmalara tasarlanmış logosa dayalı dünya şimdi bireylerin öznel deneyimleri ile yeni bir gerçekliğin epistemolojisine doğru kayma yaşamaktadır. Dünyaya ve yaşama yönelik yüklenen anlamlarda önemli bir kayma yaşanmakta, olgular yerini yorumlara bırakmakta böylelikle nesnellik fikrinden uzaklaşmaktadır. Oyunlarda kullanılan kuklalar da bu uzaklaşmanın, yansıtmacı tiyatronun gerçekçi doğasıyla mesafelenmenin bir aracı olarak kullanılmıştır.

Kuklanın gerçeklikle ilişkisi Innes’in deyimiyle *“bir ulusun bayrağının bir ulusla ilişkisine benzemekte (...) tüm görünüş, ifadesini sahneden değil, seyircinin zihninde bul[maktadır]” (Innes, 2010:39).* Bundan ötürü soyutlama için önemli bir etmen olan kukla hem Jarry’nin hem de Maeterlinck’in oyunlarında önemli bir işlevselliğe sahiptir. Jarry, Kral Übü’yü, Maeterlinck ise ilk oyunlarını kukla tiyatrosu olarak tasarlamıştır. Hatırlanacağı üzere 1905’e gelindiğinde Strindberg de Hayaletler Sonatı adlı oyununda kukla denli ruhsuz, empati kurulmasına

olanak tanımayan oyun kişileri ile izleyiciyi selamlayacak ve karanlık ile deniz tarafından izole edilmiş bir adayı resmeden Böcklin'in Ölüler Adası tablosu ile oyununu finale ulaştıracaktır.

Böcklin'in Ölüler Adası'nda zaman durmuş, uzam anlamını yitirmiş gibidir. Tıpkı Körler oyununda olduğu gibi. On kör kadın ve küçük bir çocuk bütün kışı yurttan geçirdikleri için yaşlı rahip tarafından gezdirilmek üzere bir şimal ormanına getirilmiştir lakin onları oraya getiren rahip oracıkta ölmüştür. Şimdi körler Böcklin'in Ölüler Adası'ndaymışçasına sıkışık kalmışlardır. Onlar için zaman durmuş, uzam anlamını yitirmiştir.

1880 ile 1886 yılları arasında Böcklin tarafından beş farklı versiyonu çizilen bu tablo, 20. Yüzyılın başlarında birçok evin duvarına asılmış, birçok sanatçıyı etkilemiş ve Rahmaninov'a aynı isimle bir senfonik şiir besteletmiştir. Görünen odur ki tablonun karanlık ve sembolik etkisi Strindberg'in yanı sıra Maeterlinck'in oyunlarına da sirayet etmiştir.

Rahip, ölümünü hissetmiş fenere bakarak büyük bir vakarla gülümsemiş, gözlerini kapamış, susmuş ve ardından ölmüştür (*bkz Maeterlinck, 1955:10*). Yani huzur ve dinginlik içerisinde gözlerini ölümü sembolize eden fenere doğru kapatmıştır ama ardında bıraktığı körler huzursuz, korku içerisinde, çaresizdirler. Yakınlarında bir deniz olan ormanın içerisinde zaman ve mekân mefhumlarının anlamı yitmiştir.

Karakterler bir geçmişe sahip değildir çünkü bu yurtluğa ne zaman ve neden geldiklerini dahi hatırlamamaktadırlar. Şimdi ise geleceğe doğru belirsizdirler. Yolunu bilmedikleri yurtluğa dönmek için hareket ettiklerinde ayakları taşlara, ağaçlara takılmakta; birbirlerine sadece sesleri ile dokunabildikleri bir çaresizlik içindedirler.

“Çok uzakta bir asma saat ağır ağır on ikiyi vurdu[ğunda]” (*Maeterlinck, 1955:16*) kimisine göre öğle vakti, kimisine göre ise gece yarısıdır. “*Ansızın bütün gece kuşları cıvıldaş[maya]*” (*Maeterlinck, 1955:17*) başladığında zamanın Ölüler Tablosu'ndaki zaman olduğu anlaşılır. Soğuk iklim, nehir, yakınlardaki bataklık, ağaçlar, dikenler, kayalar hepsi onlar için tehlikeli bir dünyaya işaret etmekte; onları

durağanlaştırmaktadır. Onlar için beklemekten, durmaktan başka yol yoktur ama onlar durdukça gök gürültüsü, orman kuşlarının sesleri ile atmosfere gerilim yüklenmekte gerçekte gerçek olmayan içe içe geçmektedir. Oyunun sonuna doğru ise uzaktan birinin yürüdüğünü ve onlara doğru geldiğini işitmeye başlarlar. Kadınlardan biri çocuğu kaldırarak onun görme yetisinden yararlanmaya çalışır ama başaramaz. Kar yağmaktadır ve geldiğini düşündükleri kimse onların arasında durmuştur. Çocuk acı acı ağlar ve oyun sona erer.

Ölüm gerçekten gelmiş midir bilinmez ama etrafları ölümün korkusu ile sarılmış olduğu için öznel deneyimlerin birer hakikate dönüştüğü bu oyunda olgular ve nesnellik yerini bireysel deneyimlerin epistemolojisine terk etmiştir.

Beklemek ve durmak aristokratik bir kramp olarak Çehov'un gerçekçi oyunlarında da karşımıza çıkmaktadır. Çağın realitesiyle yüzleşemeyen, dönüşümüne katılamayan bireylerin bu hareketsizliği kültürel iradesizlik olarak karşımıza çıkarken, Maeterlinck'in oyunlarında aynı hareketsizlik felç edilmiş yazgısal bir iradesizliktir. Tıpkı Beckett'in Godot'yu Beklerken adlı oyununda olduğu gibi.

Körler, kendilerini hapsedikleri şimal ormanından alıp yeniden yurtluğa götürecek olan rahibi beklemiş, beklenen rahip ise kendi aralarında ölü olarak bulunmuştur. Şimdi dram tarihinde bekleme sırası Körler'den 59 yıl sonra Vladimir ile Estragon'na devredilmiştir ama büyük ve önemli bir farkla: ölüm yoktur.

Samuel Beckett'in 1949 yılında kaleme aldığı Godot'yu Beklerken adlı oyununda beklemek çaresizlikten değil çikışsızlıktandır. Anlam felce uğramıştır. Ölüm, yaşamı varlığa getirmekten daha mucizevi olmadığı için (bkz. Eagleton, 2019:98) bir kesinlik, bir karar gerektirmektedir. Oysa oyunda karar mekanizmasını işletecek ne irade ne de kesinlik vardır. "Onun yerine karşımızda duran şey, acı çekmenin bir anlamı olabileceği fikrinin ya gülünç yahut ayıp addedildiği Beckettian bir posttrajik bir alemdir" (Eagleton, 2019:185).

“Trajediye ölçmemizi sağlayan değer algımız müthiş bir madde ifradıyla yok edil[diği]” (Eagleton, 2010:99) için tüm değer algısı büyük bir yıkıntının içerisinde ama bu değer sorununun ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Dram alanındaki baskın sanat anlayışının sahip olduğu paradigmalara değişen dünyada işlevsizleştiğini düşünen, dünyanın içerisinde bulunduğu durumdan hoşnut olmayan ve hatta bu hoşnutsuzluğun sorumlusu olarak modernizmi gören yeni bir dram anlayışı ortaya çıkmıştır.

Huzursuzluk, belirsizlik veya sakatlanmışlıkla dünyayı okuyan bu yeni anlayış yerleşik anlam ve değer mefhumlarına yönelik önemli bir krizi haber vermektedir. Üstelik bu krizi derinleştiren sanatçıların birçoğu savaşa tanık olmuş, aile bireylerinden bazılarını yitirmiş veya yerlerinden edilmiştir. Dolayısıyla drama yansıyan bu huzursuzluk aslında onların öz yaşamlarından drama sirayet etmiş görünmektedir.

Vladimir ile Estragon bir kır yolundaki ağacın altında Godot’yu beklemektedir. Estragon ayakkabısını çıkarmaya çalışır ama başaramaz ve oyun “Yapacak bir şey.” repliği ile başlayıp onların hareketsizlikleriyle sona erer. Hareket edemezler çünkü dünyada güvenli bir yer kalmamıştır.

Sadece oyunun kaleme alındığı yıl olan 1949’da iki büyük dünya savaşı yaşanmış, milyonlarca Yahudi sistematik bir şekilde öldürülmüş, Almanya Doğu-Batı olarak ikiye ayrılmış, Amerika uzaya maymun göndermiş, ABD’den sonra SSCB nükleer bombayı elde etmiş, bir adam karısını öldürmek için valizine dinamit yerleştirmiş ve dinamit uçakta infilak ederek 23 kişinin ölümüne neden olmuş, Mao Zedung Çin Halk Cumhuriyeti’ni kurduktan sonra Pekin’i ele geçirmiştir.

Öte yandan Beckett oyunu kaleme aldığı anda Marksizmin dram alanındaki öncüsü addedilen Brecht Epik tiyatro kuramı ve önemli oyunları ile drama yeni bir anlayış kazandırmış; Varoluşçu felsefe Sartre ve Camus gibi filozoflar aracılığıyla yaygınlık kazanmış; Horkheimer, Adorno, Benjamin gibi isimlerin oluşturduğu Frankfurt Okulu yeni bir eleştirel toplum teorisi kurmaya çalışmışlardır. Tüm bu gelişmeler ve teşebbüsler göstermektedir ki -daha önce de belirtildiği üzere- değer algısı büyük bir

yıkıntının içerisinde ama bu değer sorununun ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir.

Dram önemli bir krizle karşı karşıyadır ve göstereceği refleksler onun bu kriz karşısında yönünü belirleyecektir. Yani dram yeniden yaşamın sorunları karşısında konumlanma biçimi ile sınanmaktadır. Çünkü toplumsal yaşam sürdüğü sürece ‘değer’ yeniden inşa edilecektir şüphesiz lakin ne zaman ve nasıl sorusuna vereceği yanıtlarla yönü belirlenecektir. Bu bağlamda dram, bu iki soruya çekincesiz ve çekinceli, şimdi ve cevapsız olmak üzere iki farklı düzlemde yanıt vermiştir. Çekincesiz ve şimdi yanıtı ile krizi aşmaya yönelik hamlelerde bulunan anlayış ideolojik angajmanlara içkin dram anlayışları olurken Beckett bu kriz karşısında çekinceli ve cevapsız bir dram anlayışı ortaya koymuştur. Yazar, Jarry gibi yıkıcı, Strindberg gibi kaotik değildir veyahut Maeterlinck gibi pesimist bir tinselliğe odaklanmamıştır. Ona göre yıkıcı olmak, dünyayı kaotik olarak resmetmek veya tinselliğe alan açmak yaşama değer atfetmektir. Oysa Beckett yaşama değer atfetme hususunda çekincelidir.

Godot’yu Beklerken adlı oyunda bir yol vardır ve her iki yönü de bir uzama yöneliktir. Yaşamın olağan akışı devre dışı bırakılmış, merkez kurumuş ağaç olarak belirlenmiş, buldukları alan ise bataklık olarak işaretlenmiştir. Böylece sembolik, uyumsuz ve uzlaşmaz bir alan ortaya çıkmış ve olağan yaşam olgusu askıya alınmıştır.

Beklenen Godot’nun varlığı veyahut da onun gelip gelmeyeceği okuyucu/izleyici için bir varsayım olabilir lakin çok açıktır ki Vladimir ile Estragon için bu bir kesinliktir; vardır ve gelecektir. Onları yaşama bağlayan da onların yaşamsal aksiyonlarına ket vuran da bu kesinliktir. Geri kalan her şey belirsizdir. Anlam, değer ve hakikat yerinden edilmiş böylelikle özne hem ‘*kendi mutlak ifadesinin anlamsızlığı*’nın şüphesi ile hem de ‘*dünyanın apaçık bir şekilde varoluşunu [onun] yönelimsel bilin[cine] dayandıran yargısızlığı*’ (Badio, 2016:21) ile karşılaşmıştır.

Pozzo ve Lucky gelirler. Lucky’nin boynunda Pozzo’nun takmış olduğu ip vardır. Lucky tüm akılsal yetilerini kaybetmiş, salt komutla

hareket etmektedir. Estragon başta Pozzo'nun Godot olduğundan şüphelenir. Pozzo kendini ve Lucky'i tanıttığında ise şüphe yerini yargısızlığa ve yeniden anlamsızlığa bıraksa da (*bkz. Beckett, 1990:31*) diyaloglar devam eder çünkü insan hem *dilin esiridir* hem de yok oluşun.

Tiyatro tarihi boyunca tanıklık ettiğimiz bu esaretle bir başka deyişle insanın 'kendi mutlak ifadesinin anlamsızlığı'yla yüzleşmesi Godot'nun gelmeyişiyle açığa çıkartılır. Sofokles'ten Beckett'a değin karakterler devinirler, konuşurlar ve yok olurlar ama tarih Beckett'ın oyunları ile bu esareti ve dram için yeni bir soruyu gün ışığına çıkartır: "*Konuşmak zorundayız, doğru, ancak söz neden bahseder? Neden bahsedebilir?*" (*Badio, 2016:26*).

Vladimir ile Estragon beklerler. Onlar beklerken devinirler de ama devinimleri anlamdan yoksundur. Belirli bir amaca hizmet etmeyen bu devinimler anlamlarını yitirmiş oldukları için ilk aşamada hareketin anlamını felce uğratırlar. Konuşmaya ve/veya dile mahkumdurlar ama dil onlar için ontolojik bir alan inşa etmez ve onlar beklemeye mahkûm edildikleri için ölmek onlar için "*hiçbir zaman ölüm anlamına gelmez*" (*Badio, 2016:26*). Devinmek anlamdan, dil ontolojiden, ölüm yaşamaktan ayrılmış, sözün kapsam alanı yeni bir boyut kazanmıştır.

Söz, çıkışsızlık ve ölümden başka neyden bahsedebilir? İnsan sözün, söz var olmanın, var olma ise ölmenin esiridir. Bundandır ki "*varlık kendi yok oluşundan başka bir şey değildir*" (*Badio, 2016:27*). Dramda bunu ortaya çıkarabilen yolu ise Beckett'ın yaptığı gibi akışkan olanı durdurmak ve onu bir çıkışsızlıkta kavramaktır.

Oyunda gelişi ve gidişi olan bir yol vardır. O yoldan Lucky ile Pozzo gelip, ufak bir mola verdikten sonra yola devam ederler. Aynı istikametten gelen çocuk ise Godot'nun yarın geleceğini söyledikten sonra aynı yoldan geri gider. Vladimir ile Estragon ise hep aynı yerde kalırlar. Burası raslantısallığa açık bir buluşma mekanıdır. Her ne kadar Godot ile onu bekleyenler buluşmamış olsalar da hiçliğin ve gerçekliğin buluştuğu sınır hattıdır burası.

Çocuk gerçektir. Abisinden, sürüsünden ve Godot'dan bahseder. Godot'nun kendisine iyi, abisine kötü davrandığını anlatır. Anlatım kendisini gerçek hayattan aktarır çünkü izleyicinin ihtiyacı gerçekliğe dokunmak, onu anlamaktır. Bundan ötürü onun sesi Vladimir ile Estragon'a ulaştığında onları gerçek kılar ama Vladimir'in "*Dün gelen sen değil miydin?*" (Beckett, 1990:71) orusuyla kurulan gerçeklik hızlıca dağılır çünkü Vladimir aynı sahnede belleğin insana oynadığı oyunlardan bahsederek çocuğun belleğin bir oyunu olma ihtimalini devreye sokmuştur. Söz yeniden çıkışsızlığa sürüklenmiş, gerçeklik askıya alınmıştır.

Bu işlem yani askıya alma işlemi salt Vladimir ile Estragon'un amaca yönelik hareket etme ve karar alma yetilerinin felce uğratılmaları, belleksizlikleri ve distopik uzam ile gerçekleştirilmez. Onların karşısında amaca yönelik hareket edebilen, karar alma yetisine sahip Pozzo ile Çocuk karakteri vardır. Pozzo, sözün sahibidir ve sözün sahibi olmakla toprakların ve Lucky'nin de sahibidir. Karar alır, hükmeder, yargılar. Çocuk ise şimdilik Godot'un habercisidir ve çocuk olmanın özelliklerini taşır.

Bir tarafta yaşamın gerçekliğini oyuna taşıyan Pozzo ile Çocuk öte tarafta sözü yaşamla ölçemeyen Vladimir ile Estragon vardır. Bu iki kutbun ortasında ise sözün yaşamsal karşılığını tam olarak kavrayan ve ona hizmet eden Lucky yer almaktadır. Çünkü o Pozzo'nun değil sözün sahibi olan Pozzo'nun esiridir. Pozzo ona "düşün domuz" der ve Pozzo imlası olmayan uzun bir iç monoloğa başlar. Söyledikleri hafızasında düzenli düzensiz yer alan şeylerdir. Anlam bütünlüğüne sahip olmasa da yıkıcı bir etkinin ondaki yansımaları olduğu açıktır. Pozzo, ona "kalk domuz" der kalkar, "bana bak domuz" der ona bakar.

Oyunun hiçbir yerinde ne sözün hükmüne ne de yıkıcılığın etkilerine karşı bir direniş -intihar da dahil olmak üzere- ne kendini ne de yaşamı olumlayan bir karakter vardır. Dram tarihinde kendisini yaşama yeniden hazırlayan ve "*bir tatmin ya da özgürlük olanağı elde etmek için cehennemden geçilmesi gerek[tiğinde]*" (Eagleton, 2012:91) bunu göze alarak tinin birliğini yeniden inşa eden karakter ve olaylar yerini büyük bir belirsizliğe bırakmıştır.

Auschwitz sonrası değerler büyük oranda zedelenmiş, Auschwitz öncesi tarihle sonrası arasında bütünlüklü, büyük bir yabancılaşma yaşanmıştır. “*Durumumuzun olağandışı olduğunu hükme bağlayabileceğimiz ölçütler*” (Eagleton, 2012:99) ortadan kalkmış, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki bağlar değer yitimi ile deforme olmuştur.

Üç Kız Kardeş’te Tuzenbah “*Anlam... Bakın kar yağıyor... Ne anlamı var?*” (Çehov, 2002:344) diye cevap verir Maşa’ya. Ona göre bu doğa yasalarının sonucudur. Anlam, karın veya doğanın bir özelliği değildir lakin insan metafiziksel ihtiyacını karşılamak için türlü yollara başvurmuş, simgesel alanda normlar üretmiş, anlamlar icat etmiştir ama Auschwitz sonrası tüm bunlar zedelenmiştir ve Estragon sorar: “*Neden kendimizi asmıyoruz?*” (Beckett, 1990:127) Estragon ve Vladimir kendilerini asmazlar, asamazlar çünkü onlar tümel anlamda insanlığı sembolize ettikleri için yaşamaya mahkumdurlar.

Onların sembolize ettikleri insanlık hiç de dadaist ve sürrealistlerde olduğu gibi ilkelikle değil ontolojik olanla ilişkilidir. Lucky ile ilk karşılaştıklarında verdikleri korku tepkisi bunun en net örneğidir. Pozzo ile Lucky, Vladimir ile Estragon’dan ayrı bir uzamda yer almış olsaydı şüphesiz onların ikelliği sürrealizm ile uzlaşabilirdi ama Beckett’in “*varoluşçu bakışı, ruhun ilkel yanını özgürleştirmeye yönelik avant-garde kaygıdan oldukça uzaktadır*” (Innes, 2010:18).

Maeterlinck sonrası dramın aksiyonel yapısını varoluşsal bir düzlemde sekteye uğratan yazar, çağın içerisinde bulunduğu krizi anlam ve değer bağlamında ele almış ve dramın hali hazırda içerisinde bulunduğu krizi askıya aldığı sözcükler, anlamlar, aksiyonlarla yeni bir boyuta taşımıştır.

3.2. Alfred Jarry’dan Antonin Artaud’ya Yıkıcılığın Zaferi

Avangard tiyatronun tarihteki en önemli isimlerinden olan ve Kral Übü (1896), Boynuzlu Übü (1896), Zincire Vurulmuş Übü (1899), Übü Baba’nın Resimli Almanacağı (1901), Übü İşbaşında (1901) gibi oyunları ile tiyatrodaki büyük anlatılara, soylu karakterlere, edebi dile, estetik ve etik

sorumluluğa, rasyonalist düşünceye yönelik yıkıcı bir tavır üreten Alfred Jarry, eleştirel ve alaysı üslubuyla dramın taşıdığı toplumsal normları ‘tiksinti’ uyandıran birer unsur olarak ele almıştır.

Dramın romantizmden bu yana maruz kaldığı yıkıcı etkinin en uç noktası olan Übü serisi çirkin ve aşağılık olanın temsilidir. Maeterlinck’ten sonra kukla aracılığıyla yansıtmacı tiyatronun doğasından ayrılan Jarry, çirkin ve aşağılık olanın temsilini salt ilkellik ile değil aynı zamanda tiyatrodaki modern düşüncenin temelini oluşturan Shakespeare dramlarına yaptığı göndermelerle inşa etmiştir. Yani çirkinliğin nedenselliği insanın salt doğasında değil, onu çevreleyen simgesel/toplumsal alanda; onun arzularını biçimlendiren ve belirleyen toplumsal normlardadır. Bundan ötürü Jarry, seçkin sanatın en önemli temsilcilerinin karakterlerine yaptığı göndermeler aracılığıyla dram sanatında geçerli olan anlayışı reddedişin ve bir ‘son’ ile yeni bir ‘başlangıç’ın temsilcisi olmuştur.

Kral Übü’nün aksiyonel yapısı konvansiyonel tiyatrodaki yapı ile benzerlik gösterir. Yani giriş, gelişme, sonuç dizgesi üzerine inşa edilmiştir. Baş oyun kişisi olan Übü Baba, kral Venceslas’ı öldürüp tıpkı Macbeth gibi iktidarı ele geçirir ardından III. Richard gibi çevresindeki birçok kişinin ölüm emrini verir ama babasını öldürüp tahtına oturan Hamlet’in amcası Claudius nasıl ki Hamlet’i gözetim altında tutarsa Übü Baba da öldürdüğü Kral Venceslas’ın oğlu Prens Bougrelas’ı gözetim altına alır. Übü Baba oyun boyunca karısı Übü Ana tarafından kandırılır ve sonunda karısı onun tüm parasını çalar ve Übü Baba generalleriyle birlikte ülkesinden kaçır.

5 perde, 32 sahneden oluşan oyun konvansiyonel tiyatronun biçimsel özelliklerine bağlı kalır ama kurgunun ilerleyişinde deforme ettiği dilsel yapı ile dramın anlatı olanaklarına yeni kapılar aralar. Bunu yaparken varolan dilin kalıplarına eklediği harfler, dili kullanım biçimi ile onu öznel bir aygıtla dönüştürerek seyircide yabancılaşma etkisinin olanaklarını yaratır. Innes’e göre bu durum “*seyircinin imgelemine meydan okumak ve onu özgürleştirmek*”tir (Innes, 2010:47) Appolinare’ın deyimiyle “*kendi nesnesini tümüyle yıkarak ve onun üstüne çıkararak gerçeklikle ilişki kur[an]*”

(akt. Innes, 2010:44) Jarry, yeni bir retorik üzerinden 20. Yüzyılın geneline yayılacak yeni bir dram anlayışının olanaklarını keşfetmektedir.

Jarry'nin konvansiyonel tiyatronun biçimsel yapısına bağlı kalmasının önemli neden ve sonuçları vardır. Nedenlerinden ilki konvansiyonel tiyatroya onun anlatı formu ile karşı çıkmak ve onu zayıflatmak, ikincisi ise kültürel olanla çevrelenmenin insanın ilkel yanını yok edemeyecek olduğunu göstermektir. Dolayısıyla kültür onun için gerçekliği perdelemeye çalışan büyük bir illüzyondur ama bu illüzyon tam manasıyla gerçekliği gizleyebilecek güce sahip değildir.

Hamlet'in amcası Claudius'un, III. Richard'ın, Macbeth ve ötekilerin iktidar hırsına yenik düştüğü veya Medea'nın çocuklarını öldürdüğü, Kreon'un yeğeni Polyneikes'in ölüsünü topraktan mahrum bıraktığı, Orestes'in annesi ve aşğını öldürdüğü büyük anlatılar her ne kadar estetik ve ahlaki sorumluluk barındıran anlatılar olarak görünse de tüm bu karakterler ilkeliklerine yeni düşmüşlerdir. Onların hikayelerini aktaran kültür (tragedyalar) ise etik ve estetik sorumluluk sahibi gibi görünse de ilkelliği perdeleyen bir illüzyondur. Bundan ötürü yazar, konvansiyonel olanın biçimsel yapısını değil retorikini değiştirmiş ve onu kendi formu içerisinde yeni bir görünüşe sunmuştur.

Yazarın bu hamlesi ile dramda yeni bir çağın kapıları aralanmış, avangart akım ve sanatçıların bu yeni yönelimi takip edip dramda anlatının olanaklarını genişletmeleri ile birlikte diğer sanat dallarında olduğu gibi dramda da yeni bir çağa geçiş yapılmıştır.

Kendinden önceki sanatsal ve kültürel birikimi reddedip kendilerini sıfır noktası ilan eden dadaistlere, kendilerini lağvettikten sonra bilinçaltına yönelen sürrealistlere cesaret veren Jarry, sosyo-kültürel alanda yaşanan krizi dram alanına taşımıştır. Dünyanın bilim ve siyaset arenasında kullandığı enstrümanlar gelişmiş, varolan enstrümanların ise kullanılan yöntem ve teknikleri değişmiştir.

Oyunun yazıldığı dönemde (1896) Wilhelm Röntgen, X ışınlarını dünyaya duyurmuş, Henri Becquerel radyoaktiviteyi keşfetmiş (1896);

Lumière Kardeşler, sinematografi icat etmiş (1895), Rudolf Diesel dizel motorun patentini almış (1893), Chicago ve New York'u birbirine bağlayan telefon hattı açılmış (1892), demiryolu inşaatları hız kazanmıştır ki tüm bu gelişmeler yaklaşık çeyrek Yüzyıl sonra başlayacak olan I. Dünya Savaşında kullanılacak önemli gelişmeler olarak tarihe geçmiştir. Tüm bu değişim ve gelişmelerle birlikte Jarry'nin drama tatbik ettiği yenilikler, I. Dünya Savaşının patlak vermesi, psikanalizin ve sinemanın yaygınlık kazanması ile birlikte hızlıca kabul görmüş ve önemli farklılıklar barındırır da ardıllarını üretmeyi başarmıştır.

İlk olarak Strindberg, ardından Artaud'nun alandaki yeniliklere kapı aralayan tutumları Jarry'i avangardların öncüsü konumuna yerleştirmiştir. Jarry hem modernizmin rasyonalist perspektifini hem de kültürel üretimlerini reddeden oyunları ile öne çıkmıştır. Yazar elbette dram tarihindeki gerçeklik arayışında, varolan gerçeklik anlayışını reddeden ilk kişi değildir. Dram tarihi, kendisinden önce romantiklerin coşku ve fırtına hareketi ile başlattıkları güçlü reddedişin cesaretine tanıklık etmiştir lakin onların ortaya koydukları gerçeklik anlayışı etik ve estetik sorumluk taşınması, malzemesini bu dünyadan alması ve yansıtmacı anlayışa sahip olmaları itibarıyla dramın içsel mahiyetini geliştirmeye yönelik olmuştur. Jarry'nin reddi ise gerçekliğin içsel mahiyetini değiştirmeye, varolan anlayışı yıkmaya yöneliktir.

20. Yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde onun bu yıkıcı anlayışı hem patafiziksel tiyatrosunun hem de vahşet tiyatrosunun önemli bileşenleri olmuştur. Her ne kadar Jarry'nin tiyatrosu Christopher Innes tarafından patafiziksel tiyatro olarak okunmuş olsa da (bkz. Innes, 2010:45) Kral Übü, bu tiyatro anlayışıyla örtüşmemektedir. Çünkü Patafiziksel Tiyatro yine Innes'in belirttiği üzere *"uyuşmazlıkların çelişkili bir birleşimi, gündelik nesnelerin sıra dışı biçimde yan yana getirilmesiyle imgelemin özgürleştirilmesi ve eşzamanlı olarak sunulan her şeyin olası olduğu alternatif bir evren"*dir (Innes, 2010:45). Kral Übü ise yıkıcı bir parodidir. Malzemesini bu dünyadan almış, bu dünyaya içkin kültürel ve etik değerlerin içeriğini boşaltmıştır. *'Her şeyin olası olduğu alternatif bir*

evren' patafiziksel tiyatrodan daha çok sürrealist tiyatronun dünyasına içkindir. Jarry'nin ortaya koyduğu dünya algısı daha çok simülakr bir deneyimin yansıması olarak karşımıza çıksa da patafiziksel ve sürrealist tiyatronun kökeni de buradadır. Çünkü o kültürel ve etik olanın ilkel olanı perdeleyen etkisini deşifre etmekle hem sürrealistlere yol göstermiş hem de yıkıcı parodisiyle patafiziksel olanın fiziksel ve metafiziksel dünyanın ötesine geçerek yeni bir dünya yaratma olanağını inşa etmiştir.

Hatırlanacağı üzere Baudrillard simülakr kavramını görüntünün gerçeğin yerine geçtiği ve gerçekliğe dönüştüğü durumlar için kullanmaktaydı. Jarry de hali hazırda gerçeklik olarak algılanan dünya ve onun işlerliğinin etik ve estetik sorumluluğundan soyundurulması durumunda geriye salt gerçekliğin kalacağını göstermektedir. Dolayısıyla denilebilir ki etik ve estetik sorumluluk bir simülakr olarak gerçeğin yerini işgal etmiş bir görüntüdür. Bunu ortaya çıkarabilmek için kullanılacak strateji ise biçime hayat veren, onu belirleyen içeriğin boşaltılmasıdır.

Dünya tiyatrosuna mal olmuş ve birer ikon haline gelmiş karakterleri sahip oldukları dramatik eylem içerisinde kavrayıp inşa edilen anlamsal dizgeyi bozan bu dil, *"kendini "karşı-kurmaca" olarak, temsil edici olmayan bir söylem olarak açıklayacak ve anlamdan arınmış işaretlerin kendiliklerine-materyal değerlerine vurgu yaparak, temsil edici olmayan bir sanatsal yöntem geliştirecektir"* (Karacabey, 2003:37).

Esslin'in ifadesiyle *"dadaist ve sürrealist deneylere doğru ilerleyen deneysel bir tiyatro soykütüğü"* (akt.Warden, 2015:60) sayılabilecek Übü serisi ile Batı kültürünü, kahraman mitini, dramın temsiliyet alanındaki ciddiyetini alaysıl bir retorikle yeni bir gerilim alanına çekmiştir.

Innes'in saptadığı üzere Ibsen'in Hortlaklar, Bir Bebek Evi-Nora veya Bir Halk Düşmanı gibi oyunları burjuvazinin kültürel çıkmazlarını 'tutarlı bir motivasyonla' ve entelektüel bir düzlemde ele aldığı için başlarda her ne kadar tepki ile karşılanmış olsa da entelektüel düzlem bu oyunları kısa sürede kabul edilebilir kılmıştır. Jarry'nin oyunları ise tutarsız motivasyonu, seviyesiz ve saldırgan dili sebebiyle aşırı tepkilere neden

olmuş ve oyunları sahneye oldukça geç taşınmıştır. Örneğin Zincirli Übü 1900’de basılmış olmasına karşın sahneye buluşması 37 sene sonra gerçekleşmiştir (bkz. Innes, 2010:41-42). Bundan ötürü Jarry ile avangardlar arasında tarihsel bir kopukluk hissi ortaya çıkar ve Jarry’nin oyunları simbolist oyun yazarı Maeterlinck ile avangardlar arasına konumlandırılır. Oysa o dram alanında avangardların ortaya çıkmasına vesile olan motivasyonu sağlamış ve onlara oldukça önemli bir keşif alanı bırakmıştır. Ayrıca kuklalar ve retorik aracılığıyla estetik mesafelenmeyi de drama kazandırmış olan yazar, uyuşturucu ile alkol bağımlılığı neticesinde tüberkülozdan ölmüş ama “varolan bir hali eleştirip, bu değişmezlik tarlasına “kuşku” tohumlarını ek[erek] (Eco, 2001:10-11) 20. Yüzyıl dram anlayışının karakterine geri dönülemez yaşamsal fonksiyonlar eklemiştir. Bu fonksiyonlardan biri şüphesiz Antonin Artaud’un da kullandığı şok edimidir.

Jarry, bu edimi ‘düşüncenin rasyonel yapısı’ içerisinde ona karşı çıkararak, Artaud ise ‘düşüncenin rasyonel yapısı’nın karşısına konumlanarak gerçekleştirmiştir. Yani her ikisinde de şok edimi dram anlayışlarının önemli bir bileşeni olarak karşımıza çıkmakta ama kullanım biçimleri açısından ayrılmaktadırlar. Bu ayrışma Artaud’yu sürrealizmin ilkel doğasına, Jarry’i ise Artaud’ya klavuzluk eden bir karşı çıkış cephesine konumlandırmaktadır -Jarry, salt sürrealist sanatçıları değil aynı zamanda dadaistleri, absürd ve epik tiyatroyu da, ileride de değinileceği üzere, farklı açılardan motive etmiştir.

Jarry, Batının değerlerini yine Batılı bir anlatı formu ile eleştirirken Artaud “uygarlık karşıtı biçimleri arayan ilk sanatçı” (Innes, 2010:87) olarak dram tarihine kaydedilmektedir. Uygurlık karşıtıdır çünkü uygarlığın diğer pek çok avangard sanatçıya sunduğu yaşam daha önce de değinildiği üzere insan hakları ihlalleri ile doludur.

Dadaizmi kuran sanatçılar yaşama dönük kaygıları nedeniyle Zürih’e, sanatsal kaygıları nedeniyle ise Kabare Voltaire’e sığınmışlardır. Yani avangard sanatçıların karşı sanatı inşa etme süreçlerine yaşamsal kaygıları eşlik etmiş; bu kaygı hem onları bir arada tutmuş hem de birlikte

hareket edebilme kabiliyetlerini geliştirmiştir. Bundandır ki bu ağ aynı zamanda akımlar ağı olarak da adlandırılmıştır.

Breton'un dadaizmin feshini ilan edip sürrealizmi muştulamasının ardından dram alanında irrasyonel perspektifin inşası şüphesiz ömrünün bir dönemini akıl hastanesinde geçirmiş olan Artaud'nun vahşet tiyatrosu derinlik kazanmıştır.

Gerçek olanın salt rasyonel olanla elde edilemeyeceğini, onu kuşatan şeylerin de gerçeğin bileşenleri olduğunu vurgulayan ve realizm kavramının önüne üst, üzeri, fazla anlamlarına gelen -sr n ekini getirerek gerçeklik anlayışına yeni bir boyut kazandıran sürrealizm, insan doğasına odaklanmış ve bu doğanın akıldışı olduğu hususunda örgütlenmiştir. Bu yaklaşımla birlikte geçmişi ortalama iki asrı geçen tiyatro anlayışının gerçeklik algısında kırılmalar yaşanmıştır.

Kendisini mimetik bir düzlemde inşa etmiş olan Batılı tiyatro anlayışının başarısı sahnede olanın gerçek hayata ne kadar yaklaşabildiğiyle ölçülürken, Strindberg, Maeterlinck, Jarry ve son olarak Artaud'nun irrasyonel yaklaşımlarıyla başarı kıstasını belirleyen ölçütlere yönelik önemli şüpheler ortaya çıkmıştır. Bu şüphelerin bir bilim insanı olan Freud'un psikanaliziyle beslenmesi onları bir yandan rasyonel olanın eksikliğini deşifre etme hususunda başarılı kılmış öte yandan yeni bir gerçekliğin inşası hususunda güvenilir bir alana yerleştirmiştir.

Dünyada olan-bitenin belirli yasalara bağlı oluşundan hareketle kendisini neden-sonuç ilişkisi, mantık dizgesi, fizik yasaları gibi olgular etrafında inşa eden rasyonalizm onlara göre gerçekliği çevreleyen insan doğasını yadsımış bundan ötürü akıldışı olanı görünmez kılmak istemiştir. 20. Yüzyılda hem rasyonalizmin bir sonucu olarak hem de rasyonalizmle birlikte var olmuş olan modernizmin vaat ettiği dünya ve yaşam ilişkisinin hüsrana uğraması akıl dışı olanın görünür kılınmasını sağlayacak şartları ortaya çıkarmıştır.

şiddet, açlık, kitlesel ölüm sarmalındaki 20. Yüzyıl insanı yaşama, doğaya ve insana dair inşa edilen anlamın iflasıyla yzlemiştir. Cesetler,

çıplak bedenler, dizginlenmeyen şiddet bu çağda dünya tarihinin ve sanatın önemli gösterenleri olmuştur. Dünya tarihinde bu durum ideolojilerin hakikat olarak belirledikleri yaşama biçimlerini dayatmaları neticesinde ortaya çıkarken, sanat alanında ise dünyanın içerisinde bulunduğu duruma karşı bir tavır olarak var olmuştur. Bu dönemde sürrealizm de dahil olmak üzere birçok akım kimi ideolojilere angaje olmuş olsa da “*Artaud kararlı bir şekilde bağımsızlığını korumuş ve herhangi bir ideolojinin bileşeni olmamıştır*” (akt. Warden, 2015:58). Bunda onun Doğu toplumlarındaki yerellekle kurduğu ilişki önemli oranda yer kaplar.

Tiyatro ve İkizi adlı kitabında açıklıkla görülebileceği üzere Artaud hakikat hususunda Doğuyu Batıdan üstün görmektedir. Bundan ötürü ne Batının ideoloji dünyasıyla kendi sanatı arasında angajman sağlama gereği duymuştur ne de Batılı tiyatro anlayışının biçimsel yapısını geliştirme gayretine girmiştir. Ona göre Doğu ile Batı arasındaki tiyatro anlayışının çelişmesinin nedeni “*onların (...) amaçlarındaki yücelik ve kararlı gözüpekliktir*” (Artaud, 2009:60). Onlar yaşama içkin her durum ve olaya dair jest ve mimiğe sahiptir ve “*tiyatroya özgü yöntemlerin üstün değerini yine tiyatroya teslim ederler*” (Artaud, 2009:51) çünkü onlar binlerce yıllık bir geleneğe sahiptir ve bu gelenek binlerce yıl sınanarak güçlü jest ve mimikleri inşa etmiş; “*uyumun kullanım gizlerini bozmadan korumuş*”tur. Bu da Artaud’ya göre Doğu toplumlarının değil Batının iflas ettiğini göstermektedir (Artaud, 2009:43).

Doğuyla kurduğu etkileşim aracılığıyla anlama dayalı Batılı retorikten uzaklaşmış ve bunun sonucunda diğer avangartların da birikimiyle Batı dramında yeni bir perspektifin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Peki Artaud ve öncesindeki avangartların teşebbüsleri ile Batı tiyatrosunda nasıl bir gelişim izlenmiştir?

İlk olarak dramdaki gerçeklik temsiliyetinde kırılmalar meydana gelmiştir -ki temsiliyette meydana gelen bu kırılmalar ileride çeşitlenerek devam edecektir. Uygarlığın insanı çevreleyerek özünden sapmasına neden olduğuna yönelik yürütülen tartışma, uygarlığın bir bileşeni olması itibarıyla dramda da karşılık bulmuştur. Temsil edilen gerçekliğin tinsel ve

metafiziksel olanı dışında tutmuş olması ve/veya ona yönelik eleştirel yaklaşımları dramdaki gerçeklik temsiliyetinin eksikliğine işaret etmiştir. Böylece Aristotelyen dram yapısının gerçekliği çevrelediğine inanılan mimetik anlayışına yönelik şüpheler ortaya çıkmıştır.

Sözcüklerin anlamla kurduğu ilişki askıya alınmış, sese odaklanılmış ve ses aracılığıyla “*duyuları coşturma, gevşetme, efsunlama ve ele geçirme amaçla[nmıştır]*” (Artaud, 2009:82). Bu ne Jarry’nin ne Maeterlinck’in ne de Strindberg’in kullandığı bir metottur. Onlar daha çok Aristotelyen yapı içerisinde kırılmalara neden olurken, Artaud hem Aristotelyen dram anlayışının sahip olduğu gelişim dizgesinin hem de retorığının dışında konumlanarak yeni bir formun gelişimine öncülük etmiştir.

Sözcüklerin anlamla kurduğu ilişkinin askıya alınması bu çağın ikinci yarısında performans ve post-dramatik tiyatronun kullandığı metotların önemli bir bileşeni haline gelecektir.

Artaud’un bilinçaltına yönelerek “*vahşeti, tedirginliği, bastırılmış istekleri, tutkuları, heyecanları ortaya çıkar[ıp] (...) insanı gerçek sağlığına kavuşturaca[ğına]*” (Artaud, 2009:7) yönelik tiyatro düşüncesi, yine çağın önemli yönelimlerinden olan in-yer-face’te karşılık bulacaktır. Öte yandan bu form aracılığıyla restore tiyatro davranışını reddederek bireyin kendine dönüşünü sağlamış, böylece Batı tiyatrosunun sınırlarını genişleterek bireyde sağaltım elde etmeye çalışmıştır.

Mimetik tiyatroda değer zedelenmesiyle elde edilen katarsis, Artaud’nun bireyin kendine dönüşünün olanaklarını elde etmesiyle yeni bir formun da önemli bir bileşeni olmuş ve belki daha da önemlisi seyircinin binlerce yıllık konumunda değişim meydana gelmiştir. Seyirci şimdi ne seyircidir ne de değildir; “*vahşet tiyatrosunda*” *seyirci ortadadır ve gösteri kendisini çevreler (...) Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı, seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır*” (Artaud, 2009:73-86). O, şimdi alımlayıcı ile icracı arasındaki sınırdadır. Bu sınır beraberinde bir başka önemli durumu daha meydana getirmiştir; kahraman

mitinin yerinde artık uygarlık tarafından hasta edildiği düşünölen hastalıklı sıradan insan vardır.

Normatif alanda sınırlandırılmış, bastırılmış hastalıklı insanı çevreleyerek sağaltım elde etmeyi düşleyen bu formun ileti enstrümanları tiyatro metninin dışında kalan öğelerdir. Böylece bu öğeler üzerine ilerleyen dönemlerde yeniden düşünölmüş ve bu enstrümanların gelişimi için olanaklı bir alan inşa edilmiştir.

Çağın tiyatrosu için farklı bir form öneren vahşet tiyatrosu, sanat ve yaşam arasındaki kaynaşmanın en sarsıcı örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Artaud'nun Ağustos 1931'de Paris'te düzenlenen Paris Sömürü Sergisinin Hollanda Pavyonunda Bali Tiyatrosu ile karşılaşması, Nicola Savarese'in de değindiği üzere tarihsel açıdan önemli bir karşılaşmadır. Uzun süredir yolunu arayan bir düşüncenin vizyoner bir durumla karşılaşp aydınlanma yaşaması gibi (*bkz. Savares, 2001:53*).

O, bu karşılaşmada Bali Tiyatrosuna kolonyalist bir şekilde yaklaşmamış aksine onları ait olduğu uygarlığın çıkmazlarını ortaya koyabilmek adına bir anahtar gibi düşünmüştür. Bali Tiyatrosunda kullanılan maskeler, yerel kıyafetler, jest, dans, ses ve ışık-gölge oyunları aracılığıyla elde edilen mistik aura ve gerçekleştirilen ritüeller Artaud'da yabancıllığın araçsallaştırıldığı bir forma evrilmiştir. Onun için bu yabancıllık bir özgürleşme edimidir ve bundan dolayı adına vahşet tiyatrosu denmiştir.

Vahşet tiyatrosu fiziksel bir yok ediş, zarar vermeye değil; nesnelere ve olaylar karşısında insanın maruz kaldığı zorbalığa işaret etmektedir (*bkz. Artaud, 2009:72*) ve daha önce de açıklandığı üzere Artaud tiyatroyu vebaya benzetmiştir. Bu, vebanın acımasızlığı, gizilliği ile ilişkilendirilmektedir (*bkz. Artaud, 2009:29*).

Özetle Jarry'nin konvansiyonel tiyatronun formu içerisinde kalıp onun retoriğini deforme etmesi, Artaud'nun uygarlığın insanın özünden bir sapma oluşuna yönelik düşüncesinden hareketle vahşet tiyatrosunu üretmesi, Strindberg'in imgelere yaslanmış iki önemli dramı ve Maeterlinck'in dramın aksiyonel yapısında oluşturduğu oyuk çağa için

yeni form ve içerikte yeni yollar arandığını ortaya koymaktadır. Çağın sonraki dönemlerine de sirayet eden bu arayışlar 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra da devam etmiş ve çağın karakteristiğini belirlemiştir.

3.3. Ionesco ve Brecht'e Gerçeklik Temsiliyetinin Gerilimi

Bireyin kendisini hem kendi içerisinde hem şeyler içerisinde hem de şeyleri kendi içerisinde tanımlamaya, anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştığı bir süreci ve durumu işaretleyen varoluşçuluk 20. Yüzyıla damgasını vurmuş önemli felsefi konulardan biri olarak okunmaktadır. Søren Kierkegaard'dan Martin Heidegger'e, Albert Camus'den J. Paul Sartre'a değin birçok filozofun hem Antik Yunan hem de 17. Yüzyıl filozoflarını referans aldıkları bu konu, sanat alanında spesifik olarak ise dram alanında binlerce yıllık geçmişe sahip olsa da ağırlığı bu yüzyılda çok daha belirgindir.

Camus, Sartre gibi filozofların oyunlar kaleme almaları, Beckett, Ionesco, Jean Tardieu, Jean Genet, Harold Pinter, Václav Havel gibi dram yazarlarının uyumsuzluk merkezli bir retorikle insanı ve şeyleri yeniden anlama ve tanımlama gayretleri; Kafka'dan Marquez'e, George Orwell'dan Miguel de Unamuno'ya birçok yazarın baskı karşısındaki sembolik dil arayışları hem varoluşu yeniden gündeme taşımış hem de 'insanlar ve şeyler' üzerine yeniden düşünülmesi gerektiğinin altını çizmiştir. Bu yeniden düşünme eylemi bünyesinde hem form hem de retorik bağlamında gerçekçi olmayan birçok akım ve yönelimi barındırmıştır.

Gerçekçilik, gerçekçi olmayanlar için Ionesco'nun deyimiyile *"gerçekliğin berisindedir"* çünkü o *"gerçekliği daraltır, azaltır, bozar, temel gerçeklerimizi, temel saplantılarımızı, göz önünde tutmaz; seviyi, ölümü, şaşkınlığı. İndirgenmiş sapık bir perspektif içinde belirtir insanı; düşlerimizdedir, imgelemimizdedir gerçek (...)"* (Ionesco, 1992:6). Gerçekçi olmayanlar için neden-sonuç ilişkisi, mantık ilkeleri, fizik yasaları bu dünyaya içkindir ve ortaya koydukları somut gerçeklik öze dayalı olan imgesel gerçekliği zedelemektedir. Bu düşünceye göre dram açısından klasik dramatik yapıları oyunlar gerçekliği zedeleyen bir temsil problematiğine sahiptir. Bundan dolayı çağın önemli tartışma duraklarından

birini temsil problemi oluşturmuş ve bu probleme yönelik çözüm önerileri veya problemi ele alış biçimleri dram yazar ve yönetmenlerinin kendi üsluplarını inşa etmelerinde önemli rol oynamıştır.

Sahne temsil edilen gerçeklik gerçeğin ne kadarıdır?

Strindberg, Jarry, Maeterlinck, Artaud, Beckett, Ionesco, Genet gibi yazarlar için görünen odur ki sahnedeki temsiliyetin gerçekliği salt somut dünyanın ifadesidir ve somut dünyanın temsili gerçeğin bir kısmıdır. Geriye kalanı ise keşif alanıdır. Strindberg metaforlarla, Jarry var olan formun retorikini deforme ederek, Maeterlinck ve Genet sembollerle, Artaud bilinçaltına yönelen vahşet tiyatrosuyla, Beckett ve Ionesco aklın felce uğratıldığı bir uzamda anlam ve uyumsuzlukla bu alanı keşfederler.

Gerçeklik onlara göre salt görünüşe gelen şeylerin ilişkisel yansıması değil aynı zamanda görünüşe gelmediği halde varlığını bildiğimiz, zaman ve mekânda var olmayan şeylerdir. Beckett'da bu durum insan doğasına uygun olmayan kuru bir ağacın altında hareketin felce uğratılmasıyla elde edilse de Ionesco'da insanın kendi doğası içerisindeki uyumsuzlukları ile elde edilir.

Gergedanlar (1959) oyununda bir kasabada yaşayan insanlar birer gergedana dönüşür. Sanki bir düşünce, bir hastalık herkesi ele geçirmiştir. Yıkıcı, acımasız ve duyarsızlaşırlar. Kel Şarkıcı (1950) oyunundaki Smith ve konukları Martin çifti oyunun sonuna kadar anlamsız bir dizgeye sahip sözcükler saf ederler ve diyaloglar birbirinin anlamını bütünlemez. Ders (1951) oyununda doktora sınavına girecek bir öğrenci ile hocası arasında geçen ve bir yere varamayan anlamdan yoksun bir ders aktarılır. Sandalyeler (1952) yaşlı bir çiftin onları dinlemeye gelen kalabalığa yapacakları bir konuşmayı konu edinir. Konukları temsilen sahnenin her yerine sandalyeler koyulur ve replikler sıklıkla kendilerini tekrar ederler. Erkek yaşamdan sıkılmış, kadın ise geçmişe dönük yaşamaktadır. Amédée ya da Nasıl Kurtulmalı (1954) adlı oyununda ise evlerindeki ölüden kurtulmaya çalışan çiftin hikayesi konu edinilir. Evin kimi yerlerinde mantarlar üremektedir ve ölü günden güne büyümektedir. Sonunda ölü evden çıkarılamayacak denli

büyüyünce onu camdan çıkarmaya karar verirler ama ölü bu defa esneyerek büyümektedir ve yazarın diğer birçok oyunu da bu minval üzere devam eder.

Metaforik bir üslubun hâkim olduğu bu oyunlar malzemesini bu dünyadan ve onun işleyişinden alır ama işleyişin yasaları Ionesco'nun oyunlarında geçerliliğini yitirir. Çünkü ona göre absürd olan varoluşla ilgilidir ve varoluşun tahayyül edilmesi, düşünülmesi olanaksızdır. Şöyle demektedir yazar: *“bir boşluğun üzerinde yaşıyoruz ve kendime bu boşluğun üzerine bir şey inşa etmenin nasıl mümkün olabileceğini soruyorum”*¹⁶ Ona göre insanın bu boşluk üzerinde bir şey inşa etmesi mümkün değildir ve bundan dolayı düşünmenin, üretmenin anlamlı bir tarafı yoktur. Asıl absürt olan insanın dünyada olmasıdır. İnsan dünyada yaşamakta, üretmektedir ve bunun nasıl gerçekleştiği onun için bir muammadır. Bu büyük anlam boşluğundan ötürü varoluşu düşünmek olası değildir.

Sözcükler, Ionesco için sadece sözcüktür. Hiçlik yerine varlık vardır ve bu böyledir. Bu böyle olduğu için aynı zamanda varlık da hiçlik demektir. Çünkü varlığın sağlaması hiçlik ile yapılmaktadır.

İnsan doğanın içerisinde, onun bir parçasıdır ama doğa kültüre, dile, inanca, ideolojilere karşı kayıtsızdır. Buna karşın insan kendisini doğa yasalarının üzerinde tutma eğilimindedir. Bu eğilim yine doğa yasalarına içkin bir durumdur. Öyleyse insan neden vardır ve neden kendine kültür inşa etmiştir? Ve Ionesco neden bu kültüre oyunları ile katkı sunmaktadır? Ionesco kendisine yöneltilen bu soruya “kendiliğinden” cevabını vermektedir.

Yazar, dünyadadır ve neden, nasıl dünyada olduğunu, neden bir kültürün parçasını olduğunu anlamamaktadır. İnsanlar tıpkı Kel Şarkıcı oyununda olduğu gibi anlamlı veya anlamsız konuşmaktadırlar.: *“Bir İngiliz burjuva ailesinin İngiliz koltuklarla döşenmiş oturma odası. Bir İngiliz*

¹⁶ 1973 yılında Jacques Chancel'in sorularını yanıtladığı mülakattan alınmıştır.
<https://www.youtube.com/watch?v=U4qNtNdzGzk>

akşamı. Bir İngiliz olan Bay Smith, ayağında İngiliz terlikleriyle bir İngiliz koltukta İngiliz piposunu tütürerek bir İngiliz gazetesi okumaktadır (...) (Ionesco, 1997:39). Ionesco'ya göre bu 'dil'in tragedyası'dır çünkü sözcükler anlamlarından soyundurulmuş, onların düşünceyle ilişkileri kesilmiştir. Sözcükler aracılığıyla dil işlevini yerine getirmektedir ama yaşamla ilişkisi askıya alınmış olduğu için anlamını yitirmiştir. Oyun kişilerinin yaşam ve anlama içkin arayış veya amaç yoksunluğu onları üzüntüden, sevinçten, heyecandan mahrum bırakmaktadır. Bu mahrumiyet ise dramda yeni bir özün ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Bilindiği üzere Aristotelyen oyunlarda amaç, yönelim, engel, çatışma, doruk nokta ve katarsis dizgesi ile sağlanan gelişim çizgisi arayış ve amaç yoksunluğundan ötürü absürd oyunlarda yerini yatay gelişim çizgisini takip eden dizgeye bırakmıştır. Genellikle gevşek dokuya sahip olan oyunlar dramaturjik açıdan bireysel arzudan yoksun karaktere sahip olduğu için karakterlerin eylemleri anlam üretme bağlamında yetersiz kalırlar. Eylemin anlam üretme kısırlığı mekân, olay ve nesnelere de sirayet ederek tüm yapıyı arzudan ve anlamdan yoksun bir konuma yerleştirir.

Antigone, III. Richard, Hedda Gabler ve diğerlerinin eylemleri onları ele geçirecek denli güçlü arzular ile donatılmıştır. Kral Oidipus 'yazgı'sından kaçmak, Hamlet babasının katilini bulmak üzere harekete geçer. Vladimir ile Estragon dahi Godot'yu bekledikleri için bir amaca sahiptir. Mutsuzdurlar. Bellekleri onlara oyunlar oynar. Beklemek zorunluluğundan ötürü eylemleri felce uğrar ama bir amaca sahiptirler. Üstelik bekledikleri yer gündelik yaşamın mekanlarından biri değildir. Kel Şarkıcı adlı oyun ise bir burjuva evinde anlam üretmeyen diyaloglarla örülür. Bir iletişim diline sahiptirler ama bu dil içe dönüktür ve aksiyona katkı sunmaz. Ders adlı oyunda ise bir profesör dil aracılığıyla öğrencisi üzerinde baskı kurar. Özgüveni yerine geldikçe zorbalığı artar ve kırkıncı kurbanı olan öğrencisine tecavüz eder, onu öldürür. Öğrencisi sadece 16'ya kadar sayabilirken çarpım tablosunu ise ezber bilmektedir. Bu imkânsız değil, anlamsızdır. Çünkü bu ezberin yaşamsal bir fonksiyonu yoktur. Bununla birlikte profesörün dil aracılığıyla inşa etmiş olduğu baskı ve

sergilemiş olduğu Şiddet eylemleri de gerekçelendirilmez. Anlam üretiminden yoksun oyun kişileri, gündelik yaşam mekanlarında ‘iç yaşam yoksunluğu’ ile sadece hareket etmektedirler.

Yazarın Amédée ya da Nasıl Kurtulmalı, Sandalyeler ve Gergedanlar gibi oyunları güçlü sembolik anlamlar üretme bağlamında diğer oyunlarından ayrılrsa da onun insana yönelik ontolojik yaklaşımında değişiklik gözlemlenmez.

Yazarın Amédée ya da Nasıl Kurtulmalı adlı oyunu bütünlüklü bir anlatı dizgesine yaslanmakta, oyun kişileri hem psikolojik derinliğe hem de sosyo-kültürel özelliklere sahiptir. Sabah başlayıp gece sona eren, mekanları belirgin bir şekilde verilen oyun gündelik yaşamın da izlerini taşımaktadır. Evin türlü yerlerinde biten mantarlar, sürekli büyüyen ölü gibi metaforlar ise bu gerçekçi anlatıya sunduğu katman ile onu Ionesco’nun deyimiyle gerçeğe daha da yaklaştırmıştır. Sandalyeler adlı oyunda ise daha önce de belirtildiği üzere yaşlı çift kendilerini dinlemeye gelecek olan konuklara konuşma yapacaklardır ve onlar için sahneye sandalyeler taşırlar ve sonunda sahnenin her yanını sandalyeler kaplar ama gelen giden yoktur. 1952 yılında oyun kaleme alındığında dünya sistematik katliamlara tanık olmuş, iki büyük nükleer bomba ile kentler ve binlerce insan yok edilmiştir. Yokluk üzerine nesnelere birer gösterge olarak sahneye taşıyan yazar, Gergedanlar oyununda da metafor olarak derisi sert, kaba bir hayvan ile insanı özdeşleştirmiştir.

Yukarıdaki gibi kimi zaman açık sembolleri, anlaşılır dizgesi ile özümsebilir özellikler gösteren oyunlar kaleme alan yazar, kimi zaman ise Ker Şarkıcı, Ders gibi anti-oyun özellikleri gösteren eserler vermiş ve soyut distopik bakışı ile zamanın gerçekliğine yaklaşmayı amaçlamıştır. Çünkü ona göre gerçekliğe yaklaşmanın yolu Brecht’in yaptığı gibi “alanını daraltan ideoloji ile (...) çağını saptır[mak], aksat[mak]” (Ionesco, 1961:25) değildir.

Badio’ya göre Brecht “sanatı dış kaynaklı hakikatin olanaklı öznelleşme biçimlerine odaklayarak” dramda “görünüşü kendi kendisiyle

mesafelendir[miş]” böylece “*dış kaynaklı nesnelği[n]*” (Badio,2010:16) görünümünü mümkün kılmıştır. İlk dönem çalışmalarında Dışavurumculuğun izlerinin görüldüğü yazar neden ve hangi yöntemlerle diyalektik tiyatro anlayışını geliştirmiş ve Ionesco’nun deyimiyle diyalektik tiyatro çağını saptıran ve gerçekliğe ulaşmanın yollarını tıkayan bir çarpıtma mıdır?

Bilindiği üzere Platon, sanatın ne olduğuna, devlet içerisindeki işlev ve konumunun ne olması gerektiğine yönelik düşünmüş ve bu bağlamda teori inşa etmiş ilk filozoftur. Ona göre sanat taklidin taklididir ve gerçeklikten uzaktır. Bundan ötürü sanat hakikat üretmez ama öte yandan oldukça güçlü bir etkiye sahiptir ve onun bu gücü devlette hem bireyleri cesaretlendirmek hem de eğitmek maksatlı kullanılmalıdır. Bire bir olmasa da Brecht’in sanata yaklaşımı işlevsellik açısından Platon’un yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir ve Brecht “*Platoncu (didaktik) bir sanatın için kurallarını inatla aramış*” (Badio, 2010:16) onu “*hakikat cesaretinin koşullarının aydınlatılması (...) korkaklığın değil hakikat karşısındaki korkaklığın tedavisi*” (Badio, 2010:17) için araçsallaştırmıştır. Çünkü Brecht için hakikat ‘genel ve dış kaynaklı’dır. Sanat ise onun görünümüne gelen halinin taklididir.

Aristotelesçi sanat anlayışına sahip olmayan Ionesco ve Brecht’in birbirlerinden hakikat bağlamında bu denli ayrı oluşlarının nedeni buradadır. Ionesco gerçekliğe ulaşma gayesiyle gerçekçiliğin form ve retoriğini reddederken, Brecht sanat aracılığıyla hakikate değil hakikatin koşullarına ulaşmak istemektedir. Çünkü ona göre görünümüne gelen dış kaynaklı bir gerçeklik vardır ve ona ulaşılabilmek için bilimsel bir yöntem olan nesnellik bir teknik olarak kullanılmaktadır.

Bu durumda Brecht’e göre gerçekliğe ne absürd ne de Aristotelyen tiyatro ulaşılabilir. Çünkü onlar dış kaynaklı gerçeklik ile mesafelenebilecek bir forma sahip değildir. Dolayısıyla Ionesco’nun ‘çarpıtma’ olarak ifade ettiği bu mesafelenme Brecht için bilimsel bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır ve o kuramını oluştururken absürd tiyatronun değil Aristotelyen

tiyatronun işlerliğini karşısına almıştır. Çünkü ona göre çağ bilim çağıdır ve konvansiyonel tiyatro bu çağa ayak uyduramamıştır.

İlk olarak Brecht, Berliner Ensemble'daki deneyimleri üzerinden tiyatroya bakışını netlikle ifade ettiği Tiyatro İçin Küçük Organonlar adlı kitabında sanatın varlık gerekçesini eğlence olarak belirler. Eğlencesi olmayan bir tiyatro ahlaki argümanların veya eğitsel olanın malzemesine dönüşmesi durumunda düzeysiz bir hal alacaktır ve ona göre tiyatrodan beklenilecek şey *“insanın gerek bedensel gerekse ruhsal bakımdan nasıl hazla hareket edeceği olmalıdır”* (bkz. Brecht, 1993:27).

Genel kanının aksine Brecht korku ve acıma duygusu ile ortaya çıkan arınmayı hem eğlenceli olması hem de eğlence amacıyla gerçekleştirilmesi bakımından onaylamakta (bkz. Brecht, 1993:28) ve Sofokles'ten Shakespeare ve Racine'e büyük dram yazarlarının hakkını teslim etmekte ve ardından kendi dram anlayışına yön veren sorusunu sormaktadır: *“çağımızın kendine özgü eğlencelerini, asıl eğlenceyi henüz keşfetmediğimiz kuşkusuna kapılmamız gerekmez mi?”* (Brecht, 1993:35).

Ona göre *“zevk alma biçimimiz, bütünüyle çağ dışı olmaya yüz tut[muş]”* (Brecht, 1993:36) vaziyettedir. Eski eserler yeni teatral dokunuşlarla çağa adapte edilmeye çalışılmaktadır lakin eskinin öyküsü şimdinin öyküsüne denk düşmemektedir. Çünkü çağ artık bilimin ve keşiflerin çağıdır ve *“yaşamımız bilimlerce yönlendirilmekte[dir]”* (Brecht, 1993:38) buna karşın hem bilimle büyük kitleler arasında hem de büyük kitlelerin kendi aralarında önemli bir kopukluk söz konusudur. Bunun nedeni ise insanların doğayı sömürme üzerine kurdukları ortak girişimdir lakin bu ortak girişimden pay alanlar arasında çarpık bir ilişki söz konusudur:

“(…) doğanın sömürülmesinden yalnızca belli bir azınlık, insanları sömürme yoluyla kazançlı çıkıyor. Herkesin ilerlemesi olabilecek şey, azınlığın ayrıcalığına dönüşüyor ve üretimin gittikçe daha büyük bir bölümü, dev savaşlar için yıkım araçları yaratmak hedefine yöneltiliyor” (Brecht, 1993:42).

İşte 20. Yüzyılın en önemli dram formlarından biri olan epik tiyatro yukarıdaki soru ve saptamaların neticesinde ortaya çıkmış ve çağa içkin pesimist dram perspektiflerinin karşıt alanına konumlanmıştır.

Brecht, toplumsal ilişkiler ağında gördüğü çelişki ve gerilimler üzerine geliştirdiği dram anlayışıyla hem seyircinin sahne ile hem de oyuncunun rolü ile olan ilişkisine yönelik farklı bir perspektif geliştirerek “*kişinin neye inandığı[na] değil, inandığı şeyin onu ne yaptığı[na]*” (akt. Benjamin, 1984:8) dair tavır geliştirmiştir. Bunu yaparken korku ve acıma duygusu aracılığıyla ortaya çıkan duygusal boşalımı yabancılaştırma etkisi (verfremdungseffekt) ile sekteye uğratmış, yerine zihinsel olarak aktif olan bakışı yerleştirmiştir.

Bakış, salt izleyici ile sahne arasındaki ilişkide değil aynı zamanda izleyici ile şu an izliyor olan izleyicinin kendisine bakışı arasında ve sahnede rolünü giyinmiş olan oyuncu ile canlandığı karakter arasında aktifleşmiştir. İzleyici sahnede soylu, hümanist, idealist, etik kaygıları olan kişileri değil “*duruma göre takındıkları tavırdan kaynaklanan akılcı politik eylemler[e]*” (Benjamin, 1984:10) sahip olanları görmektedir ve bu kişiler kimi zaman tarihsel kimi zaman ise mekânsal mesafede konumlanmışlardır. Onlarla özdeşlik kurmak zordur. Çünkü onların sahip olduğu sembolik karşılıklar olumsuz ve iğretidir. Örneğin Cesaret Ana savaşın ortasında çıkarları ve yaşam mücadelesi için türlü dolaplar çeviren ve hiçbir değer taşımayan birine dönüşmüştür. Kendisi ile özdeşlik kurmak zor ama onu bu hale getiren dünyayı ve çelişkilerini kavramak kolaydır. Bu durum savaşın türlü zorluklarını deneyimlemiş 20. Yüzyıl insanı için çok daha kolaydır. Sahnede savaştan mustarip olmuş buna karşın acı çekmeyi dahi unutup çıkarlarına odaklanmış bir oyun kişisi vardır ve bu oyun kişisini canlandıran oyuncu jestler (gestisch) aracılığıyla eylemlerden ziyade durumlar sergilemektedir. Çünkü eylemleri sekteye uğramakta, böylece çarpıtılması zor olan jestler ortaya çıkmakta, bu durum da sınıflararası çelişkiyi ortaya koyan gestusu inşa etmektedir. Böylece eylemleri sürekli sekteye uğratılan oyuncunun kendisine ve rolüne bakışında önemli bir kırılma meydana gelmektedir.

Aristotelyen tiyatrodaki aksiyonel yapının dinamosu olan eylemsellik absürd tiyatrodaki pasifize edilmiş epik tiyatrodaki ise sekteye uğratılarak jestler aracılığıyla insanın dönüştüğü şeyin sorgulanmasını sağlayan bir enstrümana dönüştürülmüştür. Bu sekteye uğratma tekniği aynı zamanda epik tiyatrodaki birbirlerine hem bağlı hem de birbirlerinden kolaylıkla ayrılabilen bir biçimsel yapıyı, epizodik yapıyı ortaya çıkarmış ve “*kendisinin tiyatro oluşunun canlı ve üretken bilincine sahip*” (Benjamin, 1984:18) olmayı diri tutmuştur.

İlk olarak kapalı forma sahip olan bir başka deyişle dördüncü duvar olarak tabir edilen anlatının izleyiciden bağımsız sürüp gitmesi durumu hedef alınmıştır. İzleyici birer gözlemci ve katılımcıya dönüştürülmüş böylece dışsal bir etmen olarak seyreden konumundan uzaklaştırılmıştır.

Bu yer değiştirmeye yönelik genel kanı seyircinin edilgenlikten etkin olma durumuna geçmiş olmasına yöneliktir. Oysa Rancière’in vurguladığı üzere sözü eylemin zıddı olarak konumlandırılan düşünce önyargıya yaslanmaktadır (bkz. Rancière, 2010:19). Eyleyen ile izleyen arasındaki ilişki çoğu zaman tahakküm yapısına içkindir ve izleyen de “*gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir*” (Rancière, 2010:19). Brecht bu yer değiştirme ile seyircinin sahneye uzak olan konumunu yakınlaştırmış, onun katartik etkiye kapılıp gitmesini engellemiş, jestlere dayalı durumlar yaratarak hem sınıflararası çelişkiyi açığa çıkarmış hem de Christopher Norris’in Postmodern Brecht adlı kitabın önsözünde belirttiği üzere “*insanların olaylar, durumlar ve şeyler karşısındaki duyuş, düşünüş ve davranış biçimlerinde kökleşen alışkanlıklarını kırmayı hedeflemiştir*” (Write, 1998:10).

Brecht bunu yaparak Elizabeth Write’a göre “*tarihi sanki değiştiremezmiş gibi sunan temsil biçimlerine radikal bir şekilde karşı çık[mıştır]*” (Write, 1998:20) ve elbette bu karşı çıkışın gerisinde avangardların gerçeklik arayışındaki serüvenlerinin de etkisi vardır. Onların ektiği ‘kuşku tohumu’, ‘eski’ye başkaldırma cesaretleri Brecht için yol gösterici olmuştur.

Onun oyunları ne klasik ne de geleneksel retoriğe sahiptir ama aynı zamanda bölgesel olanın diyalektiği üzerinden “söz ile ilerlemeyi başarmış ve (...) dil üzerinde etkili olmuştur” (Write, 1998:22). Praksise yaslanan bu oyunlar, lehrstück kavramından ötürü her ne kadar didaktik olarak alınmış olsalar da bu öğrenme, öğrenilen, öğrenmekle ilgili olandır. - Kendisinin de belirttiği üzere tiyatro eğlenme ve haz ile ilgilidir ve ne eğitsel olanı ne de ahlaki olanı taşıyabilir (bkz. Brecht, 1993:27)-

Brecht’in oyunlarında ne öğrenilir, neyin öğrenimi deneyimlenir veya öğrenmekle ilgili olan nedir?

Hatırlanacağı üzere tragedyalarda baş oyun kişisi yazgısından kaçmak için her ne yaparsa yapsın her eylemiyle yazgısına daha fazla yakınlaşmakta ve sonunda olacak şey olmaktadır. Yazgının bir alternatifi yoktur ve bireyin iradesi yazgının üzerine hiçbir zaman çıkamamaktadır. Oysa Eagleton’un da tespit ettiği üzere “*Cesaret Ana, trajik tiyatromun son derece mükemmel bir örneğini sun[makta]*” (Eagleton, 2012:174) ama burada irade yazgının üzerinde konumlandığı için trajediden kaçınılabilmektedir. Diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyununda da güçler dengesine fırsatçı ve çıkarıcı karakteriyle Cesaret Ana’yı konumlandıran yazar, onu daha kızı Kattrin’i toprağa gömmeden başka fırsatlar aramaya gönderir ve “*Kar eridi! Öldü ölen! / Ve kim kaldıysa hayatta / Yola koyulmalı hemen*” (Brecht, 1999:72) repliği ile oyunu sona erdirir.

Oyun 1624 yılında, İsveç ve Polonya’da geçmektedir (tarihsel ve mekânsal mesafelenme), Cesaret Ana savaşta iki oğlunu ve bir kızını kaybetmiş (trajik durum) buna karşın yeni fırsatlar peşine düşerek yoluna devam etmiştir (trajik olanı bozan durum). Oyun sık sık Cesaret Ana ve diğerlerinin şarkıları ile sekteye uğratılmış (jestlerin ortaya çıkarılması için yabancılaştırma etkisi), oyunun her bir sahnesine özel isimler verilmiştir (epizodik form).

Bu oyun eğer Sofokles, Aiskhülos veya Euripides tarafından kaleme alınmış olsaydı Cesaret Ana trajik hatasını yapacak ve oyunun sonunda yazgısına teslim olacaktı. Oysa Brecht onu yazgısına değil karakterine ve

tercihlerine mahkûm etmiştir. Onun karakteri ve tercihlerini belirleyen faktörler dış etkenler tarafından şekillendirilmiş oldukları için onu toplumsal yapıdan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Öyleyse seyirci Cesaret Ana'ya değil onu kuşatan faktörlere eğilmek durumunda kalacak böylece dışsal faktörlerin gerilim, sorun ve gedikleri açığa çıkarılacaktır. İşte Brecht'in oyunlarındaki 'lehrstück' yani öğrenmekle ilgili olan şey nesnellikle örülmüş bir gözlem alanıdır.

Öyleyse denilebilir ki Ionesco'nun Brecht'i tarihi saptırmakla suçlaması onun gerçeklik anlayışının neticesidir. Brecht tarihi saptırmaktan ziyade tarihsel olaylar ve durumlar üzerinden insanın içerisinde bulunduğu durumun nedenselliğini izleyicisi ile birlikte sorgulamaktadır.

3.4. Postmodernizm, Performans, Post-Dramatik Yapı

1960 ve '70'lere gelindiğinde dünyanın deneyimlediği yıkım, kaos, buhran, kriz, korku, endişe ve gerilimler yeni bir dönemin başlaması gerektiğine yönelik baskıyı görünür kılmıştır. Alfred Jarry'den Maeterlinck'e, Strindberg'den Artaud'ya, Beckett'tan Ionesco ve Brecht'e değin birçok oyun yazarı, birçok teorisyen, filozof, yönetmen ve bilim insanı dünyanın içerisinde bulunduğu duruma, insan hak ihlallerinin gaspına karşı çıkmış; kimi yeni form arayışlarıyla kimi yeni tanımlama ve anlamlandırma teşebbüsleriyle kimi ise insanı belirleyen dışsal faktörlerin gerilim, çelişki ve gediklerine odaklanarak bu eylemi gerçekleştirmiştir. Tüm bu karşı çıkışın neticesinde ise yeni bir dönemin başlangıcı -post ön eki ile işaretlenmek istenmiştir.

Modernizm vaat ettiği yaşanılabilir dünya inşa edilememiş, elde edilen bilgi insanlığı ileriye taşıyacak bir amaç için kullanılamamış bundan ötürü ona duyulan inanç ve güven yerini onu eleştirmeye, onun sahip olduğu düşünülen sıkıntı ve sorunları tartışmaya bırakmıştır. Bu eleştiri ve tartışmalarla birlikte yeni bir dönemin, perspektif ve yöntemin Modernizmi eleştirerek, onu yıkarak ve yeniden inşa ederek başladığı aşıkardır.

Düzen, yapı, bilgi, evrensellik, öznellik, nesnellik gibi Modernizme içkin paradigmatları hedef alarak yeni bir dönemin başlangıcını işaretleyen

post-modernizm yine bu kavramlar aracılığıyla oluşturduğu sınırı kendisini var etmek üzere kullanmıştır.

Modernizmde düzen, sistematik bir yapının bütünlüklü varlığına işaret ederken post-modern düşünce “*her biri görece özerk pratikler dizisi tarafından üretilen sınırsız sayıda düzen modeli olduğunu ileri sürer*” (Bauman, 1996:10). Bu modeller yerel ve kültürel anlamlar, inançlar ve yorumlarla yaşadıklarından dolayı sınırsız bir çokluğa sahiptir. Her biri kendi içerisinde farklı ilke ve ölçütlere sahiptir ve bu çokluk beraberinde kaosu getirmektedir. O halde “*nesnellik, yalnızca bilgiye modernizm tarafından atfedilen bir kuruntudan başka bir şey değildir. Bunun temelinde oldukça önemli bir varsayım yat[maktadır]; eğer genel betimleyici ilkeler yoksa, aslında bu ilkelerin betimleyeceği nesnel olgular [da] yok demektir*” (Adugit, 2005:390). Dolayısıyla olguların yokluğu yoruma alan açmakta, bilgi ise gelenekler içerisinde karşılığını bulmaktadır. Sayısız gelenek içerisinde bilginin karşılığı çoğalmakta, evrensel sistematik içerisinde kavranmaktan uzaklaşmaktadır. Onu sınavabilecek, test edebilecek tek şey yerelliktir. O halde evrensel bir hakikatten bahsetmek de beyhudedir.

Dram alanında da post-modernizm kendini farklı dil oyunları, sözcüğün kimi zaman evrensel anlamından soyundurulması kimi zaman ise anlamının çeşitlendirilmesi ile göstermiştir. Metinlerarasılık da dahil olmak üzere modernizme içkin yapıtların yeniden yorumlanması, metin düzeninin bozulması, uzamın mekanla kurulu ilişkisinin reddi, dizginlenmeyen güdü ve düşüncelerin serbest bırakılması, imge örgütlülüğünün yerini örüntüye bırakması, ideoloji ve inançlara dair beslenen öfke ve kuşkunun ayyuka çıkması, ben’i kuran dış dünya gerçekliğinin yerini ben’in içindeki yolculuğa terki gibi etmenler post-modern tiyatro formunun özellikleridir.

Yukarıdaki özelliklerin kimisi Strindberg’de, kimisi Jarry’de, kimisi Beckett, Ionesco, Artaud gibi karşı-gerçekçiler olarak lanse edilen dram yazarlarında karşımıza çıkmaktadır. O halde dram alanında post-modernizmin karşı-gerçekçilerin toplamı olduğu ileri sürülebilmektedir. Bu durum Lyotard’ın 1979 yılındaki kavramsallaştırması sonrası çok daha

anlaşılır olmuştur çünkü onun kavramsallaştırması sonrasında modernizm ile olan bağın ne zaman kopmaya başladığı netlik kazanmıştır.

Dram alanında denilebilir ki post-modernizm Strindberg'in Rüya Oyunu ve Hayaletler Sonatı ile başlatılabilir ama asıl soru onun ne zaman sona erdiği veya sona erip ermediğidir. Bu sorunun yanıtını belirleyecek olan yöntem ise kuşkusuz değişen paradigmalara ve dramın omurgasını oluşturan öyküye odaklanmaktır.

20. Yüzyıl hem karşı-gerçekçilerin hem de gerçekçilerin gerçeklik arayışına sahne olmuştur. Her ikisi de her ne kadar farklı paradigmalara iş görmüş olsalar da metin merkezli işlerlik baskın yapısını sürdürmüştür. Yine bu çağda karşı-gerçekçilerin yeni form arayışları, retorik denemeleri post-modernizm tarafından devralınmış ve kurumsallaştırılmıştır ama Artaud'nun ritüellere yaslanan tiyatro anlayışı, teatral etkinliklerle varolan happeningler 1960'larda yeniden ve daha güçlü bir şekilde ortaya çıkmış ve 'restore tiyatro' anlayışını reddederek kimi zaman içsel yolculuklara kapı aralamış, kimi zaman politik bir direnme alanı olarak kullanılmış, kimi zaman toplumsal tabuları yıkmak üzere araçsallaştırılmış, kimi zaman ise bir rehabilite alanına dönüştürülmüştür.

Bireysel bedenlerin bir sunum merkezine dönüştüğü (bkz. Carlson, 2013:27), zaman ve mekânda an'a odaklanan, her türlü dışsal müdahaleye açık, çoğunlukla buluntu mekanlarda gerçekleştirilen, disiplinlerarası bir sanat olan Performans Sanatı metni bir hapisane olarak düşünmüş ve onun 'sınırlayıcı' yapısını reddetmiş böylece 20. Yüzyılın ikinci yarısından on yıl sonra dram, metin merkezli ve metnin 'sınırlayıcı' yapısını reddeden olmak üzere iki önemli damara sahip olmuştur.

Metin merkezli dram baskın yapısını sürdürmüş olsa da metinden uzaklaşan bu eylemsel gösteri formu tiyatronun bağlayıcı sahne enstrümanlarının bir kısmını (dekor, ışık vb) terk etmiş ve kendisini ifade edebildiği her alanı sahneye dönüştürmüş, beden aracılığıyla taşıyabileceği (makyaj, kostüm, mimik, jest vb) araçları ise gösterisinin parçasına dönüştürmüştür.

Performans sanatının tiyatroya içkin olup olmadığının tartışılan bir konu olduğunu unutmadan belirtmek gerekir ki antropolojik olarak performans sanatı hem tiyatronun kökenindeki dinsel ritüellerin dışında kalan bir aradalığın hazzını taşımakta hem de tiyatronun en önemli bileşenleri olan seyirci ve oyuncu (eylemci) ilişkisi ile var olmaktadır. Buna ek olarak hatırlanacağı üzere oyuncu-seyirci, eylemci-katılımcı rollerinin değişimi ilk kez performans sanatında ortaya çıkmamış, benzer yer değişimleri Artaud'nun vahşet tiyatrosunda da kullanılmıştır. Özetle performans sanatı, dram alanında metnin reddi, kaos, oyunsuluk, teatrallik, öngörülemezlik gibi özellikleri ile post-modern dram alanına dahil edilebilir nitelikler taşımaktadır.

Grotowski'nin konvansiyonel yapıdan uzaklaşıp doğaçlamaya yer açan yoksul tiyatrosu, Peter Schuman'nın Ekmek ve Kukla adlı sokak gösterileri, Pina Bausch'un dans ve koreografi ağırlıklı çalışmaları, Carolee Schneemann'ın çıplaklık ve şiddet içerikli çarpıcı performansları, Viyana Aksiyonistleri olarak bilinen Gunter Brus, Otto Müehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler'in ölümün sınırlarında gezinen denemeleri çağ için oldukça ilerici çalışmalardır.

Çoğu dünyaya, yaşamaya ve insana dair karamsarlıklarla örülü olan bu çalışmaların sanatçıları da tıpkı dada ve sürrealist akımlarının öncülerinde olduğu gibi savaşın ve yıkımların mağduru kişilerdir. Gösterilerinde ölümü, öldürmeyi, şiddeti ve kaosu sembolize eden objeler kullanmış, kimi zaman kendi bedenlerini bazen de hayvanların bedenlerini şiddetin nesnesine dönüştürmüşlerdir. Mehmet Yılmaz'ın deyiimiyle birer "hortlak" gibi sokaklarda, parklarda, metruk mekanlarda ortaya çıkan ve gösterileriyle beden ve zihnin sınırlarında gezinen bu sanatçılar tiyatrodaki yeni metin ve yeni sahneleme stratejilerinin oluşumuna katkı sunmuş, tiyatronun ontolojik mahiyetine yönelik entelektüel tartışmalara zemin hazırlamışlardır.

Peki bu yeni metin ve yeni sahneleme stratejileri ile kast edilen nedir?

1990'lara gelindiğinde Heiner Müller, Sarah Kane, Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Grup Wooster, Needcompany, Raffaello Sanzio Topluluğu gibi tiyatro alanında ses getiren isim ve oluşumların öncülüğünde tiyatrodaki yeni anlatı olanaklarının keşfedilmeye, sınırlarının belirlenmeye başlandığı gözlemlenmektedir. Özellikle İngiltere ve Almanya'da baskın bir şekilde ortaya çıkan bu yeni form Hans Thies Lehmann tarafından post-dramatik tiyatro olarak teorize edilmiş (1999) ve '60 sonrası tiyatrosunda başlayan değişimleri işaretlemiştir.

Karen-Jürs Munby'nin de ifade ettiği üzere bu teorize çalışması dram tarihi için hayati bir ihtiyaca karşılık gelmiş, *"1970'lerde ortaya çıkan tiyatrunun 'artık olmayan dram' formu ve dram arasındaki ilişkiyi ifade eden"* ¹⁷ bir çerçeve kurmayı başarmıştır. Çünkü metni reddeden performans çalışmalarını takiben metni reddetmeyen ama metnin dramatik sözleşmesini ihlal eden yeni bir retorik ortaya çıkmıştır.

Kronolojik olmayan, her defasında farklı yöntem ve tekniklerle sınırlarda dolaşan bu yeni form konvansiyonel olandan kopuşun ve/veya kopma mücadelesinin sayısız denemelerini kapsamaktadır. Kaygı, endişe, baskılanan güdüler, zevkler ve normatif olanın paradokslarını keşfetmeye yönelen bu denemeler çoğu zaman seyirciyi rahatsız etse de gizil olanın keşfi ve teşhirinin çekiciliğini barındırdığı için izleyicinin merakını cezbetmeyi başarmıştır.

Post-dramatik anlatı formunun karşı gerçekçiler, post-modern dram ve performans sanatıyla olan organik ilişkisi göstermektedir ki yeni bir dil ve esneyen anlatı olanakları, Aristotelyen dram sanatına alternatif olarak varlığını ispat etmiştir.

"(...) anlatının parçalanması, üslup heterojenliği, hipernatüralist, grotesk ve neo-eksprestyonist unsurlar (...)" (Lehmann, 2006:24) her ne kadar bu yapının temel bileşenleri olsa da bu unsurlarla dramatik yapıda da kimi zaman karşılaşılabilmektedir ve bu unsurların post-dramatik mi yoksa

¹⁷ Munby'nin bu değerlendirmeyi Hans Thies Lehmann'ın Post-dramatik Theatre adlı kitabının önsözünde yapmıştır.

dramatik estetiğe mi ait olduğuna karar verilmesini sağlayacak şey yine Lehmann'ın da belirttiği üzere unsurların birleşimi olmaktadır.

1970 ve '90 arasında post-modern tiyatro olarak yerleşik hale gelen anlatıda oyunsuluk, belirsizlik, mekân-zaman ilişkisindeki dezenformasyon, düzensizlik gibi öğeler öne çıkarken bir geçiş süreci olarak okunabilecek olan performans sanatında metni, rolü ve yorumu reddederek an'a odaklanıp içe dönen bir yapı '90 sonrası hem post-modern anlatıyı hem de performansı kapsayan çalışmalarla ortaya çıkmıştır.

Klasik ve/veya postmodern olan metin merkezli anlatı '90larda performans sanatı ile arayan giren kopuştan sonra çok daha esnek bir hal almıştır. Metin, sahneye uygunluğuyla, sahnede test edilebilirliğiyle ölçülmüş ama karşı-gerçekçiler ile başlayan paradigmalardaki değişimin sürekliliği sabit kalmıştır.

Acı, işkence, cinsel arzu, köksüzlük gibi olguları dile içkin bir şizofreni ile harmanlayan Sarah Kane (1971-1999) ve nedensellikle birbirlerine bağlı olmayan anlatı tekniği ile Heiner Müller'in (1929-1995) oyunlarında bu yapıyla oldukça belirgin bir şekilde karşılaşılır.

Sarah Kane'nin 1999 yılında yazdığı 4.48 Psikoz adlı oyunu, ilk bakışta bir tiyatro metni olmaktan çok birbirinden ayrı kaleme alınmış notlar gibidirler. Oyun "*Çok uzun bir sessizlik*" (Kane, 2016:1) yönergesi ile başlar ve sessizliğe yapılan vurguların ardından "*bir zihnin zemininde*" psikoz olarak devam eder. Yani izleyici gerçeklikle temasın koptuğu veya gerçeklik ile uyuşamayan bir zihnin özel odalarına davet edilmiştir. Orada düzenlenemeyen şiddet, öfke, arzu ve gerilimler vardır. Bundan ötürü metin biçimsel olarak bir tiyatro metni olmaktan uzaklaşmış, psikotik olanın alanına dahil edilmiştir. Yani içerik, biçimi kendisine hapsedmiştir. Kimi zaman düzensiz olarak rakamların telaffuz edildiği, kimi zaman tıp terminolojisinin metni ele geçirdiği, kimi zaman ise serbest vezin şiirinin biçimsel özelliklerinin öne çıktığı oyun dilsel olarak nirengisini yitirmiştir.

Heiner Müller'in 1974 yılında yazımını bitirdiği tıpkı Hamlet oyununda olduğu gibi 5 bölümden/perdeden meydana gelen Hamlet

Makinesi de bu alandaki en özgün oyunlardan biridir. Oyunda belirli bir eylem, bütünlüklü bir hikâye, belirli bir zaman ve mekân yoktur. Oyun “Ben Hamlet’tim. Sahilde durmuş, dalgalarla VIRVIR konuşuyordum, arkamda Avrupa’nın harabeleri.” (Müller, 2021:219) repliği ile başlamaktadır. Oyun ne Shakespeare’in Hamlet’ini konu edinmektedir ne de dönemselsel bir göndermeye sahiptir. Hamlet, Avrupa’nın 20. Yüzyılda yaşamış olduğu yıkımın tablosuna iliştirilmiş bir figürdür ve her sahnede yapısal olarak değişkenlik göstermektedir.

Karşı gerçekçilerin, performansın ve Brecht’in epik tiyatrosunun biçimsel ve eleştirel örgütlenme biçimlerinden kimi özellikleri almış olan post-dramatik tiyatro, bu üç önemli yapının heterojen bir sonucudur.

Karşı gerçekçilerin konvansiyonel tiyatronun dramatik örgütlenme biçimini ve performans sanatının metnin restoresini reddetmesi, epik tiyatronun ise yabancılaştırma yöntemi ve epizodik anlatı formu ile nesnellığe yönelen tekniği post-dramatik tiyatro tarafından revize edilerek yeni bir estetiğin kapıları aralanmıştır.

Bu yeni dram estetiğinde metin sahneyi kurmakta ama sağladığı esnek uzam ve zamanla sahne bileşenlerine test edilebilir, keşfedilebilir bir alan sunmaktadır. Hem seyirci hem de oyuncu için yeni bir iletişim, yeni bir göstergeler modeli sunan bu yapı dramatik gelişim çizgisinden uzaklaşmış, parçalı, melez, düzensiz bir form inşa etmiştir.

Bu formun sahip olduğu birçok özellik çağın yaşam pratikleriyle paralel özellikler göstermektedir. Küreselleşme, post-kolonyalizm, simulakr deneyimler, post-truth bu çağda yaygınlık kazanmış ve kitlesel yer değiştirmeler yaşanmıştır. Peki tüm bu sosyolojik hareketlilik ile post-dramatik yapı arasında nasıl bir paralellik gözlemlenmektedir?

Bilindiği üzere küreselleşme hareket özgürlüğünü merkeze alan -ki güç sahipliği oranında değişkenlik göstermektedir¹⁸- bir mefhum olarak yer küreyi birbirine benzetmekte, birbirine bağlanmasını sağlamaktadır.

¹⁸ Detaylı bilgi için Zygmunt Bauman’ın Küreselleşme adlı kitabının Hareketliliğin Küresel Hiyerarşisi adlı bölümü takip edilebilir.

Performans sanatı ve post-dramatik yapıda da beden evrensel bir dil olarak metinden bağımsız izleyenler ile sahne sanatçıları arasında anlamsal bağlamda bir özgürlük alanı sunmaktadır.

Sömürgeciliğin evrim geçirerek işlerliğini sürdürmesi (post-kolonyalizm), gerçeğin yerine geçmeyi arzulayan görüntünün baskınlığı (simülakr), ideolojilerin yaşamsal değerleri zedelemesi post-dramatik yapıda kaos, katmanlılık, yabancılaştırma, melezenme olarak karşılık bulmaktadır. Öte yandan metinlerarasılığın bu çağda bu denli öne çıkmasını sağlayan temel etken ise geçmişe duyulan özlem ve öfke ile ilgilidir. Dolayısıyla hesaplaşma ve özlem duygusunun iç içe geçtiği bu oyunlarda geçmiş dramatik yapının önemli bir bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Rein Raud'un da ifade ettiği üzere varolmanın koşullarından biri "*kısmen dünyanın müphemliğini alt e[tmekte]*" (Bauman-Raud, 2018:40) gizlidir ve post-dramatik yapı dünyanın müphemliğini şimdi ile geçmiş arasındaki sıkışmışlıkla kurmaktadır. Çünkü mutlak anlamın bulunabileceği tek alan şimdiye aittir ama 20. Yüzyılın 'şimdi'sine geçmişin neden olduğu kaos egemendir ve benlik yaşama yönelik anlam ile anlamsızlık arasında kurulmaktadır.

Saflık, temizlik ve güzellik ile sembolize edilen Ophelia, Müller'in oyununda "*Bir zamanlar yüreğim olan saati göğsümden kazıp çıkarıyorum. Sokağa çıkıyorum, kanıma bürünerek*" (Müller, 2018:222) repliği ile ilişkilendirildiği sembolik anlamları reddetmekte ve yeni anlamlar inşa etmektedir: "*Kanlı ellerimle yırtıyorum sevmiş olduğum ve beni yatakta masada sandalyede kullanmış olan erkeklerin fotoğraflarını. Hapishanemi ateşe veriyorum* (Müller, 2018:222)". Hamlet ise kendisinin kendisini reddetmesi ile varlığını kurmaktadır "*Ben Hamlet değilim. Artık rol yapmıyorum. Sözcüklerimin bana söyleyecek bir şeyi yok. Düşüncelerim imgelerin kanını emiyor. Dramım gerçekleşmiyor artık*" (Müller, 2018:225). Hamlet'in dramı gerçekleşmemektedir çünkü onun dramı çağın uygunluğu ile test edildiğinde geçerliliğini yitirmiş bir form ve öz ile karşılaşılmaktadır. Bundan ötürü onu çağın gerçekliği ile buluşturabilmenin

yolu Müller'e göre yıkıcılıktadır. Çünkü Avrupa ürettiği tüm değerleri zedeleyen bir yüzyılı deneyimlemektedir.

Dışsal etmenler benlik üzerinde yıkıcı bir etkiye neden olmuş, drama yıkıcılığın içsel yansımaları anlatının merkezine yerleşmiştir. Robert Wilson'ın rejisinden Müller'in, Kane'in dram yazınına değin birçok post dramatik çalışma malzemesini ve ontolojik mahiyetini bu yıkıcılık üzerine inşa etmiştir. Yıkımın mirası ise drama anlatının çeşitliliği ve melezlenmesi ile sonuçlanmıştır. Çeşitlilik ve melezlenme ise yukarıda da belirtildiği üzere drama türlü anlatı olanaklarına kapı aralamıştır.



SONUÇ

Sorun, kaos, buhran gibi negatif anlamlar barındıran çoğu zaman tüm bu bağlamlarla birlikte hareket eden ama doğurganlığa yönelik baskısıyla tüm bu negatif anlamlardan soyunan kriz, görülmüştür ki takip edilen 20. Yüzyılın dram karakteristiğini belirleyen ana unsur olmuştur.

Kimi krizler ölü doğmaktadır. Hızla geçiştirilebildikleri için doğurganlığı baskılama açısından güçsüzdürler. Ortaya çıktıklarında onlarla baş edilebilecek enstrümanlar bulunup devreye sokulmakta ve kriz geçiştirilebilmektedir. Bu tür krizler çalışmanın dışında bırakılmıştır. Çalışmada konu edinilen kriz kendisiyle baş edilebilecek enstrümanlardan yoksun kalınan, yaratıcılığı, doğurganlığı zorunlu kılanlar olmuştur.

Var olan işleyiş tarzına ve genel kabul görmüş ilkelerinin onun doğası kabul edilen neden-sonuç ilişkisine yönelik kuşkuyu ortaya çıkaran ve onu perçinleyen kriz¹⁹, ön görülemeyen bir zaman ve durumda ortaya çıkmakta ve perçinlediği kuşkunun giderilmesini ve/veya var olan işleyişin dönüştürülmesini talep etmektedir buna karşın perçinlenmiş kuşku giderilmesi zor olan bir karşıt alanı çoktan inşa etmiştir. Bundan ötürü geriye kalan var olan işleyişin dönüştürülme talebidir lakin dönüşüm olanak ve enstrümanları krizi ortaya çıkartan etmenler tarafından tanınmamakta, bilinmemektedir. Dolayısıyla bu sürece dönüşmenin baskısı eşlik etmektedir ve görülmektedir ki kriz var olurken çözüm olanaklarından mahrum bir şekilde var olmaktadır.

Antik Yunan'da doktorun hastalığı teşhis anında hissettiği baskıyı işaretleyen kavram süreç içerisinde değişmişse de baskılama fonksiyonu kavramın karakterinin bir parçası olagelmiştir. İleriye doğru belirsiz bir dinamizm ile hareket eden kriz ortaya çıktığı andan itibaren muhatabını yetersizliği ve/veya geçersiz olması ile baskılamaktadır. Bu elbette doğal bir dinamizmdir çünkü devinen şey türlü olasılıkları deneyimlemeye yönelik devinmektedir ve devinmeye devam edebilmek için yetersizliği ile yüzleşmek durumunda kaldığında yetersizliğini ortadan kaldırmaya yönelik

¹⁹ Buradan sonrası için bahsi geçen kriz yaratıcı olandır.

hareket etmelidir. Aksi takdirde geçerliliğini ve karşılık geldiği anlamı yitirecektir.

Kimi zaman kriz, şeylerin içlerinde bulundurdukları olasılıkların gerçekleşmesi durumunda ortaya çıkmaktadır. Bu durumda kendinden kopanın koptuğu şeyle yüzleştiği, onu geçersizliği ile yüzleştiği durumlarda ortaya çıkmaktadır. O şimdi anlamsal ve işlevsel olarak bir yerlere yerleşmek, bir şeylere karşılık gelmek gayesindedir. Peki ama kopan şey şimdi nedir ve nasıl tanımlanabilir? Olağanlaşma sürecine hangi enstrümanlar, nasıl eşlik etmeli ve nasıl bir strateji belirlenmelidir?

Görüldüğü gibi kriz, talepkâr ve tehdit eden dinamikleri ile otoriter ve yerleşik olanı yerinden etmek üzere eşikte beklemekte ve ortaya çıkmasını sağlayacak şartlar olgunlaştığında “*beklenmedik yazgı dönüşümünü*” (Bakhtin, 2001:302) gerçekleştirecektir.

20. Yüzyıla gelindiğinde bu dönüşüm oldukça sert, çeşitli ve dinamik bir şekilde ortaya çıkmış ve çağın önemli bir bileşeni olarak tespit edilmiştir. Çünkü bu çağa gelindiğinde real yaşamdaki gerçeklik algısının yerinden edilmiş olduğu görülmüştür.

Gerçek, fenomenlerin uzamdaki karşılığı ve işleyiş yasası iken gerçeklik bu fenomenler alanındaki ilişkilerinin insandaki yansımasıdır. İnsani eylemler de dahil olmak üzere dünyada olan biten her şey doğa yasalarına içkin olması itibarıyla olağandır ama kendisini doğadan kopararak kültür inşa etmiş olan insan bilgi aracılığıyla önce doğada sonra da diğer insanlar üzerinde egemenlik inşa etmeye çalışmıştır. Özellikle 17. Yüzyıl Aydınlanma Dönemi ile sistematik bir şekilde akıl aracılığıyla ilerlemeye atfedilen önem geçmişten köklü bir kopuşu ve daha güzel bir yaşamayı muştulayan modernizm ile kurumsallaştırılmıştır ama 20. Yüzyıla gelindiğinde muştulanan güzel yaşama ideolojilerin çarpıtıldığı gerçeklik dolayısıyla ulaşılamamıştır.

Hakikatin ne’liğine dair ideolojilerin belirlenimci ve baskın yaklaşımları kitlesel ölümlere, göçlere, sürgünlere, açlığa neden olmuştur. Geriye kalanlar ise korku, endişe ve kaygı ile baş başa kalmıştır.

Adorno'nun Rüya Kayıtları, Benjamin'in Tek Yön adlı yapıtları dikkatlice izlendiğinde görülecektir ki insanlar salt gündelik yaşamlarında değil rüyalarında dahi ölümü ve onun yansımalarını deneyimlemektedirler. Tam da böylesi bir dönemde yaşama kaygısı ile Zürih'teki Voltaire Kabare'de toplanmış olan dadaistler kendilerinden öncesi sanat anlayışını, gerçekliğin temsil biçimlerini reddetmiş ve kendilerini sıfır noktası ilan etmişlerdir. Çünkü dünya onlar için sıfır noktasındadır. Dram alanında ise gerçeklik algısının kırıldığını gösteren ilk oyunlar Alfred Jarry'nin 1888 yılında yazmaya başladığı Übü Serisi, Maeterlinck'in 1890'da yazdığı Körler, Çağrılmadan Gelen, 1894'te yazdığı Evin İçi ve Strindberg'in 1902 yılına kayıtlı Rüya Oyunu ile 1907'ye kaydedilmiş olan Hayaletler Sonatı'dır.

Yukarıda adı geçen oyunlar her ne kadar farklı biçim ve içeriklere sahip olsalar da onları bir arada tutan moment kuşkuya dairdir. Modernizmin, rasyonalizmin ve realist çalışmaların sahnelere egemen olduğu 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın ilk yıllarında bu egemenliğini tanınamamış, ona kuşkuyla bakmışlardır. Alfred Jarry biçimsel yapıya dokunmadan dramın retorikine müdahale etmiş, Maeterlinck dramın aksiyonel yapısını sekteye uğratarak sembolik oyunları ile durağanlığı dramın merkezine yerleştirmiş, Strindberg ise son dönem oyunlarında bilinçaltını ön plana çıkaran karşı-gerçekçi formu benimsemiştir.

Ana hatlarıyla mimetik form ile mesafelenmiş bu yazarlar 20. Yüzyılda konvansiyonel tiyatroya karşı oldukça güçlü bir alan inşa etmiş olacak olan karşı-gerçekçilerin, performans sanatının, post-modern ve post-dramatik tiyatronun temellerini atmışlardır. Onlara göre gerçeklik salt fenomenler alanındaki işleyiş değil aynı zamanda bu işleyişin insanın bilinçaltındaki yansımasıdır ve oyunların sahip olduğu pesimist perspektif 20. Yüzyılın büyük bir bölümüne yayılacak olan karanlık tabloyu öngörmüş, ettikleri kuşku tohumları haklılığını I. Dünya Savaşı ile ispat etmeye başlamıştır.

1916'ya gelindiğinde Kabare Voltaire'de Dada Manifestosu ilan edilmiş, böylelikle kendilerinden ortalama yirmi yıl önce ekilmeye başlanılan kuşku tohumları dadaistler tarafından kabul görmüş ve hızlı bir

şekilde ürünlerini vermeye başlamıştır ve hatta 1922’de Breton dadanın ölümünü ve sürrealizmi doğumunu ilan etmiştir.

1888’de Alfred Jarry’nin yazmaya başladığı Übü Serisi ile sürrealizmin ilanı arasındaki 34 seneye I. Dünya Savaşı, dadaizm, sembolizm, fütürizm, Bolşevik Devrimi, Freud’un psikanalizi, sinema ve birçok bilimsel keşif sığmış; kadınlar erkeklerden boşalan makinelerin başına geçmiş, aristokrasi yerini burjuvaziye bırakmış, ideolojiler dünyayı çift kutuplu bir çarpıtmaya sürüklemiş ve kitlesel ölümler devam etmiştir. Tüm bu gelişmeler ışığında mimesise dayalı gerçekliğin sanat alanındaki temsilinin 1916 Dada Manifestosu ile kurumsal olarak reddinden altı sene sonra yeni bir manifesto ile sürrealizmin ilan edilmiş olması göstermektedir ki bu çağda deneyimlenen altı sene bir başka çağa içkin altı sene ile ölçülebilir nitelikte değildir.

Sürrealizmin ilanından yaklaşık yirmi dört sene sonra başlayan II. Dünya Savaşı, atom bombasının yarattığı tahribat ve korku ortamı, diktatörler, soğuk savaş yılları, ‘cadı avları’ dadaizmin ardılı olan bu akımın kabulünü hızlandırmıştır. Çünkü sürrealizm, korku ve endişenin bilinçaltındaki yansımalarının en net ifade edildiği akım olmuştur. Andre Breton’dan Artaud’ya, Salvador Dali’den Rene Magritte’e değin birçok sanatçının çalışmalarında yitirilmiş gerçeklik algısının yansımaları görülmektedir. Dizginlenemeyen şiddet, formu bozulmuş nesnelere, düzen ve denetimden azade dünya sanatçıların retoriği olmuştur.

Sanatın şiddet ile harmanlanmış bir dili benimseyip kendinden önceki konvansiyonel formları reddetmiş olması elbette dünyanın içerisinde bulunduğu durumun bir yansımasıdır. Çünkü her sanat nesnesi ontolojik olarak içerisine doğduğu çağın ve mekânın özelliklerini taşımaktadır. Avangard akımların 20. Yüzyılın ilk yıllarından başlayıp çağın geneline yayılmış olması ve günümüzde ‘avangardizm’ ve/veya post-modernizm olarak bir kümede gruplandırılması krizin aşılamadığını göstermektedir. Bu kümelenme teşebbüsleri önemli bir yanılsamayı ortaya koymaktadır: kriz olağandır ve evcilleştirilmelidir. Oysa onun ortaya çıkmasına neden olan şey

güvenilir olana yönelik kuşkudur ve bu kuşku 20. Yüzyılda kendini doğrulamıştır.

17. Yüzyıldan başlayarak 20. Yüzyıla değin anlatılarının bileşenlerini modernizmin paradigmaları ile şekillendirmiş ve/veya konvansiyonel tiyatro formuna sadık kalmış olan Schiller, Rousseau, Ibsen, Çehov, Strindberg (Rüya Oyunu ve Hayaletler Sonatı hariç), Gogol, Puşkin, Victor Hugo gibi yazarlar dünyayı bütünlüklü ve fenomenlerin işleyişine uygun bir şekilde ele alırken 20. Yüzyılda Jarry, Artaud, Beckett, Genet, Ionesco, Boris Vian, Sarah Kane, Heiner Müller gibi yazarların oyunlarında tasavvur edilen dünya sağlıklı bir işleyişten mahrum olmasının ötesinde hastalıklı, anlamı deforme olmuş, gerçekliğini yitirmiştir. Yine aynı çağda Arthur Miller, John Osborne, G. Hauptmann, Arnold Wesker, F. G. Lorca, O'Neill gibi yazarlar konvansiyonel tiyatronun biçimsel formu ile çağın sorunlarını dile getirirken Sartre ve Brecht sorunların kökenine inmeye yönelik hareket etmiş ve salt sanatçı değil aynı zamanda aydın misyonunu yüklenmişlerdir.

Sartre kişinin aldığı kararlar ile varolduğunu, bu kararları belirleyen etmenlerin ise bireyin yaşadığı sosyolojiyle ilgili olduğunu ifade etmektedir. Onun için bundan dolayı 'varlık özden önce gelmektedir'. Sartre bu düşüncesini oyunları aracılığıyla da ifade etmiş ve çağın sorunlarına yönelik varoluşçu ideoloji ile çözümler üretmiş Brecht ise geliştirmiş olduğu epik tiyatro anlayışı ile sahneyi bir deney alanına dönüştürmüş ve çağa yeni bir dram formu kazandırmıştır.

Bu form varlığını Platon'un drama yönelik anlayışının temelleri üzerine inşa etmiş gibi görünmekle birlikte Piscator'un tiyatro çalışmalarından, avangardların cesaretlerinden, sinema sanatından ve dünyanın bilimsel ve politik konjonktüründen etkilenmiş; kendinden sonra gelen birçok yazar ve yönetmen üzerinde de kalıcı izler bırakmıştır. Özellikle sahne ile izleyici arasında kurduğu öğrenmeyle ilgili olana dahil etme eylemi tiyatronun işlevine dair kapsamlı bir tartışmanın kapılarını aralamış buna karşın siyasi kimliğinden ötürü oyunları uzunca bir süre dokunulmaz bir müze nesnesine dönüştürülmüştür. Oysa Heiner Müller'in

de belirttiği gibi “*Brecht’i eleştirmeden kullanmak bir ihanettir*” (*Akt. Wright, 1998:9*) çünkü o sınıflararası çelişkiyi ortaya çıkartabilmek adına nesnelliği ve mesafelenmeyi bir forma evrilterek dram alanında eleştireliliğe yeni bir bakış kazandırmıştır.

Epik tiyatronun revaçta olduğu dönemde metnin varlığını reddeden performans sanatı, avangardların mirasını devralmış ve onu dönüştürerek yeni bir reddedişe evrilmiştir lakin 90’lara gelindiğinde büyük bir melezlenmeyle avangard mirasın bir kısmı Post-dramatik adıyla yeniden metinle buluşmuş bir kısmı ise metinsizlik alanını korumaya devam etmiştir.

Post-dramatik tiyatro, performans sanatından kişinin iç dünyasındaki gizil alanlarda dolaşmayı ve keşfi, epik tiyatrodan epizodik anlatıyı, sürrealistlerden bilinçaltı dünyasını, dışavurumculardan dış dünyanın insanın benliğinde oluşturduğu deformasyonu almış ve dramatik çatısını gevşek bir doku üzerine inşa etmiştir. Şizofrenik bir tarihsizliğin, geleceğe dair umutsuz, şimdiye dair parçalanmış bir benliğin takip edildiği bu oyunlarda retorik düzensiz bir yapıya sahiptir.

Bu akım ve formların yanı sıra çağın dram anlayışında bütünleyici bir işleve sahip olan ve ara duraklar olarak nitelendirilebilecek kimi yönelimler mevcuttur. Bunlardan biri dilimize ‘mutfak lavabosu gerçekliği’ olarak çevrilen, ’50 ve ’60’lı yıllarda John Osborbe, Arnold Wesker gibi yazarlar aracılığıyla İngiltere merkezli ortaya çıkan ‘kitchen sink’ tir. Oyunlar haklı bir öfke olgusunun etrafında örgütlenmiştir. Genel olarak genç oyun kişilerinden oluşan karakterler kendilerini gerçekleştirecek alan ve olanaklardan yoksun, ekonomik olarak zor durumdadırlar.

’90larda yine Birleşik Krallık’ta ortaya çıkan eşcinsellik, uyuşturucu, para, cinayet gibi konularını ele alan genç oyun yazarlarının dram alanındaki eğilimlerini tanımlamak için kullanılan ‘in-yer-face’ Martin McDonagh, Mark Ravenhill, Martin Crimp gibi oyun yazarları aracılığıyla bilinirliğini arttırmıştır. Bir yanı sıra kitchen sink’in ‘öfke’ sine sahip olan oyunlar öte yandan toplumsal normları hiçe sayması ve sansürsüz bir gerçekle iş görmesi açısından ‘underground’ retoriğe sahiptir.

Görülmektedir ki 20. Yüzyıl avangard, absürd, performans, epik ve post-dramatik olmak üzere önemli dram formlarının doğuşuna, kitchen sink, in-yer-face gibi yönelimlerin doğuşuna tanıklık etmiş, son derece üretken bir çağdır lakin bu üretimlerin geneline çağın sorun, gerilim, çıkmaz ve çatışmaları eşlik etmiştir. Bu dönemde yazılan komedilerde ise gülünç ile trajik olanın veya komik olan ile ciddi olanın melezlendiği ama bu alanda önemli bir akım ve/veya yönelimin ortaya çıkmadığı gözlemlenmiştir.

İlk bölümünde kriz üzerine çalışmış veya çalışmalarında kriz olgusuna alan açmış filozof, sanatçı ve bilim insanlarının düşüncelerinden yola çıkarak yapılan sınır denemesinde, sözcük kavramsallaştırılmış; ikinci bölümünde dram alanında 20. Yüzyılın başlangıcının tespit edildiği çalışma, üçüncü bölümünde çağın üretkenliğini çağın kimi zaman aralıklarla kimi zaman ise süreğen bir şekilde tıkanan yaşamsal fonksiyonları üzerinden araştırmış ve şu sonuçlara ulaşmıştır:

Kriz, beklenilmeyen bir anda ortaya çıkmakta, bilinmeyenle bir ilk karşılaşmayı işaretlemekte, muhatabını çözüm üzere baskılamakta ve yeni bir doğuşun olanaklarını yaratmaktadır.

19. Yüzyıl tiyatrosu süreğen bir krizi deneyimlememiş lakin bu dönemin sonlarında Jarry tarafından dönemin retoriğine yönelik işlevsizleştirme teşebbüsü gerçekleştirilmiş, Maeterlinck tarafından ise dramın eyleme dayalı yanı işlevsizleştirilerek sembol ve metaforlara alan açılmıştır. Jarry ve Maeterlinck'in tiyatronun modernizmle olan ilişkisini sekteye uğratan bu girişimleri 20. Yüzyılın başlarında Strindberg'in Hayaletler Sonatı ve Düş Oyunu ile perçinlenmiştir.

Strindberg'in Hayaletler Sonatı adlı oyununun Böcklin'in Ölüler Adası adlı tablosu ile sona erdiğini hatırlamakta fayda vardır çünkü karanlıklar içinde, etrafı sularla çevrili bu görüntü ile kapanan sahne 20. Yüzyıl yaşam ve dramının geneline yayılan mutsuzluğun tablosu olarak sembolize olmuştur.

Konvansiyonel tiyatronun retoriğini işlevsizleştirme teşebbüsünü yine konvansiyonel tiyatronun biçimsel yapısı içerisinde gerçekleştirmesi

açısından dram alanında ilk avangart olarak anılsa da 20. Yüzyıl tiyatrosu Jarry ile başlatılamamaktadır. Benzer durum Maeterlinck için de geçerlidir. Her ne kadar dramın önemli fonksiyonlarından birini işlevsizleştirmiş olsa da yazar konvansiyonel yapının içerisinde kalmıştır. Strindberg ise hem konvansiyonel tiyatronun biçimsel yapısının hem de retorığının dışına çıkabilmeyi başarabildiği için yeni bir dil, yeni bir form sunmuştur ve çalışma bundan ötürü dram alanında 20. Yüzyılı Strindberg ile başlatmayı uygun görmüştür.

Birçok akım, oyun yazarı, yönetmen, çeşitli form ve yönetime ev sahipliği yapmış olan 20. Yüzyıl tiyatrosunun sona erdiğini söylemek içinse henüz erken olduğu gözlemlenmiştir. Çünkü dram günümüzde her ne kadar teknoloji ile yakınlaşmış ve etkileşime girmiş olsa da içerik ve form itibarıyla 20. Yüzyıla ilişkin yapısını muhafaza etmektedir.

Pandemi ile kapanan sahneler, dramı birkaç sene öncesine kadar dijital dünyada yaşamaya mahkûm etse de pandeminin sona ermesiyle bu kopuş dramda krize evrilmeden çözümlenmiştir.

KAYNAKÇA

Adugit, Yavuz, (2005), **Modernizm, Postmodernizm ve Marksizm**, Felsefe Logos, 7-25,26, Bulut Yayınevi, İstanbul

Agamben, Giorgio (2001), **Kutsal İnsan**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Aristoteles, (2001) **Fizik**, çev. Saffet Babur, YKY, İstanbul

Artaud, Antonin (2009) **Tiyatro ve İkizi**, çev. Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul

Artun, Ali (2021), **Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul

Artun, Nur-Ali (2018), **Dada Kılavuz**, çev. Artun, Ergüden, Gen, Gündüz, Kılıç, Lichternest, Özsezgin, Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul

Auerbach, Erich (2019), **Mimesis-Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri**, İthaki Yayınları, İstanbul

Badio, Alain (2016), **Beckett Tükenmeyen Arzu**, çev. Zeynep Turan, Sel Yayınları, İstanbul

Badiou, Alain (2010), **Başka Bir Estetik**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul

Bakhtin, Mikhail (2001), **Karnavaldan Romana**, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Barr, Kirsten E. Shepherd (2019), **Modern Dram Sanatı**, çev. Beliz Güçbilmez, Dost Yayınları, Ankara

Batur, Enis (2015), **Modernizmin Serüveni**, Sel Yayıncılık, İstanbul

Baudelaire, Charles (2021), **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, İstanbul

Baudrillard, Jean (1998), **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul

- Baudrillard, Jean (2001), **Tam Ekran**, çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Bauman-Raud, Zygmunt (2018), **Benlik Pratikleri**, çev. Mehmet Ekinci, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bauman, Zygmunt (1999), **Küreselleşme**, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bauman, Zygmunt (1996), **Yasa Koyucular ve Yorumcular**, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul
- Bauman, Zygmunt (2003), **Modernlik ve Müphemlik**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bauman, Zygmunt (2005), **Bireyselleşmiş Toplum**, çev. Yavuz Alagon, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bauman, Zygmunt (2023), **Akışkan Modernite**, çev. Sinan Okan Çavuş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Beckett, Samuel (1990), **Godot'yu Beklerken**, çev. Tuncay Birkan, Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Belkıs, Özlem (2012), **Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir
- Benjamin, Walter (1984), **Brecht'i Anlamak**, çev. Haluk Barışcan-Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul
- Benjamin, Walter (1999), **Tek Yön**, çev. Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, Walter (2008), **Son Bakışta Aşk**, haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul
- Berlin, Isaiah (1969), **Two Concepts of Liberty**, Oxford University Press, Oxford

- Berlin, İsaiah (2004), **Romantikliğin Kökleri**, çev. Mete Tunçay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Brecht, Bertolt (1993), **Tiyatro İçin Küçük Organon**, çev. Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Brecht, Bertolt (1997), **Toplu Oyunlar 11**, çev. Yılmaz Onay, Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Brecht, Bertolt (1999), **Toplu Oyunlar 8**, çev. Ayşe Selen, Cemal, Nutku, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Brecht, Bertolt (2000), **Toplu Oyunlar 9**, çev. Yılmaz Onay, Nutku, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Breton, André (2009), **Sürrealist Manifestolar**, çev. Yeşim Seber Kafa, Günebakalnlı, Güngör, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul
- Brockett, Oscar-Ball (2018), **Tiyatronun Temelleri**, çev. Mahinur Akşehir, Kara Kalem Yayınları, İzmir
- Butler, Judith (2005), **İktidarın Psişik Yaşamı**, çev. Fatma Tütüncü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bürger, Peter (2003), **Avangard Kuram**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul
- C. Danto, Arthur (1997), **Sanatın Sonundan Sonra**, çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Candan, Ayşın (1994), **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Carlson, Marvin (2013), **Performans**, çev. Beliz Güçbilmez, Dost Yayınları, Ankara
- Cottingham, David (2019), **Avangard**, çev. Nursu Öрге, Dost Yayınları, Ankara

Çehov, Anton (2002), **Büyük Oyunlar**, çev. Ataol Behramoğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

Çelik, Süreyya Karacabey (2003), **Modern Sonrasında Dramatik Metinler**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi (15/2003), Ankara

Çiğdem, Ahmet (2022), **Bir İmkân Olarak Modernite**, Vulfus Yayınları, Ankara

Daldal, Aslı (2005), **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer Kitabevi, İstanbul

Eagleton, Terry (2012), **Tatlı Şiddet**, çev. Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Eagleton, Terry (2019), **Radikal Kurban**, çev. Aslı Önal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Esslin, Martin (1991), **Absürd Tiyatro**, çev. Güler Siper, Dost Yayınları, Ankara

Foucault, Michel (2016), **Özne ve İktidar**, çev. Işıl Ergüden-Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Freud, Sigmund (1999), **Uygarlığın Huzursuzluğu**, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul

Giddens, Antony (2021), **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları

Girard, Rene (2003), **Şiddet ve Kutsal**, çev. Necmiye Alpay, Kanat Yayınları, İstanbul

Girard, Rene, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, çev. Arzu Etensel İtem, Metis Yayınları, 2013, İstanbul

Gramsci, Antonio (10/2010), **Madun Sınıfların Tarihi: Metodolojik Ölçüt**, çev. Ebru Yetişkin, Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı, Bağlam Yayınları, İstanbul

- Gürbilek, Nurdan (2014), **Kör Ayna Kayıp Şark**, Metis Yayınları
- Gürcan, Gökür (2015), **Performans Sanatı**, Tekhne Yayınları, İstanbul
- Harvey, David (1997), **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul
- Hopkins, David (2020), **Dada ve Gerçeküstücülük**, çev. Suat Kemal Angı, Dost Yayınları, Ankara
- Horkheimer, Max-Adorno Theodor W. (1995), **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Ibsen, Henrik (2011), **Toplu Oyunları 1**, çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Ibsen, Henrik (2011), **Toplu Oyunları 2**, çev. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Ibsen, Henrik (2013), **Rosmerler**, çev. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Ibsen, Henrik (2014), **Hayaletler**, çev. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Ibsen, Henrik (2015), **Toplu Oyunları 3**, çev. Meriç Gök, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Ibsen, Henrik (2015), **Yaban Ördeği**, çev. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Innes, Christopher (2010), **Avant-Garde Tiyatro**, çev. Beliz Güçbilmez, Dost Yayınları, Ankara
- Ionesco, Eugène (1996), **Tiyatro Deneyi**, çev. Teoman Aktürel, de yayınevi, İstanbul
- Ionesco, Eugène (1997), **Toplu Oyunları 2**, çev. Hasan Anamur, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Ionesco, Eugène (1999), **Toplu Oyunları 3**, çev. Lale Arslan-Crespin-Aktaş, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Ionesco, Eugène (2000), **Toplu Oyunları 4**, çev. Hasan Anamur-Arslan-Yılmaz, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Ionesco, Eugène (2006), **Toplu Oyunları 5**, çev. Sibel Argün-Güzelyürek-Özön, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Ionesco, Eugène (2013), **Toplu Oyunları 1**, çev. Hasan Anamur, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

İpşiroğlu, Zehra (1978), **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları, İstanbul

Jameson, Fredric (2011), **Siyasalın Bilinçdışı**, çev. Yavuz Alogan-Mesut Varlık, ayrıntı Yayınları, İstanbul

Jameson, Fredric (2016), **Estetik ve Politika**, çev. E. Gen-T. Belge-B. Aksoy, İletişim Yayınları

Jankélévitch, Vladimir (2020), **İroni**, çev. Yunus Çetin, Metis Yayınları, İstanbul

Jarry, Alfred, (2004) **Kral Übü**, çev. Şahsuvar Aktaş-Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Kane, Sarah (2016), **Psikoz 4.48**, çev. Efe Murad, SUB Yayınları, İstanbul

Kershaw, Baz (2015), **Radikal Performans Brecht ve Baudrillard Arasında**, çev. Bahadır Sina Şener, Dost Yayınları, Ankara

Kuspit, Donald (2006), **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul

Küçük, Mehmet (1993), **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yayınları, Ankara

Lehmann, Hans Thies (1997), **From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy, Performance Research, 2:1**

Lehmann, Hans Ties (2006), **Postdramatic Theatre**, İngilizceye çev. Karen Jürs- Munby, Routledge, New York, ABD

Lyotard, Jean François (2015), ed. Enis Batur-**Modernizmin Serüveni, Postmoderne Dönüş**, çev. B.E, Sel Yayınları, İstanbul

Maeterlinck, Mauris (1955), **Körler**, çev. Vedia Tataragası-Ömer Akkan, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara

Maeterlinck, Mauris (1958), **Evin İçi**, çev.Sabahattin Eyüboğlu, De Yayınevi, İstanbul

Maeterlinck, Mauris (1961), **Çağrılmadan Gelen**, çev. Memet Fuat, De Yayınevi, İstanbul

Marinetti, Filippo Tommaso (2015), ed. Enis Batur-Modernizmin Serüveni, **Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler**, çev. Sait Halman, Sel Yayınları, İstanbul

Megri, Allan (2021), **Aşırılığın Peygamberleri**, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul

Moi, Toril (2006), **Henrik Ibsen and The Birth of Modernism**, Oxford University Press, New York

Nelson, Eric Sean (2019), **Levinas ve Adorno: Bir Doğa Etiği Olabilir mi?**, çev. Ertürk Demirel, Cogito Dergisi 93, YKY, İstanbul

Nutku, Özdemir (1962), **Modern Tiyatro Akımları**, Dost Yayınları, Ankara

Patočka, Jan (2022), **Platon ve Avrupa**, çev. Burak Çakır, Fol Yayınları, İstanbul

Ranciére, Jaques (2010), **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul

Ranciére, Jaques (2012), **Estetiğin Huzursuzluğu**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul

René Thom (2001), **Bilim Kendi Krizleri Aracılığıyla İlerler**, çev. Şule Demirkol, Cogito Dergisi 27, YKY, İstanbul

Richards, Thomas (2005), **Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**, çev. H. Yıldız-A. Candan, Norgunk Yayınları, İstanbul

Saba Akım, Melike (2022), **Logostan Kurtulmak 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı**, Habitus Yayınları, İstanbul

Savarese Nicola - Fowler Richard (2001), **1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition**, Vol 45, No 3, Cambridge University Press, Cambridge, İngiltere

Sennet, Ricahrd (1996), **Kamusal İnsanın Çöküşü**, çev. Serpil Durak, Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Sennet, Ricahrd (2013), **Kamusal İnsanın Çöküşü**, çev. S. Durak-A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Somay, Bülent (2011), **Çokbilmiş Özne**, Metis Yayınları, İstanbul

Spivak, Gayatri (10/2010), **Yeni Madun: Ses-siz Bir Mülakat**, çev. Ebru Yetişkin, Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı, Bağlam Yayınları, İstanbul

Stanislavski, Konstantin (2021), **Anton Çehov Oyunları Üstüne**, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul

Steiner, George (2011), **Tragedyanın Ölümü**, çev. B. İdem Dinçel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Strindberg, August (1982), **Seçilmiş Oyunlar 1**, çev. Turan Oflazoğlu-Çalışlar-Obay, Adam Yayınları, İstanbul

Strindberg, August (2004), **Toplu Oyunları I**, çev. Aziz Çalışlar-Zeynep Avcı, MitoBoyut Yayınları, İstanbul

Strindberg, Auguste (1998), **Gizli Günlük**, çev. Işıl Türkşen, Sel Yayınları, İstanbul

Swartz, David (2011), **Kültür ve İktidar**, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul

Szondi, Peter (1987), **Theory of Modern Drama**, University of Minnesota, Minnesota-ABD

Şener, Sevda (2001), **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Yayınları, Ankara

Şener, Sevda (2014), **Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi**, Dost Yayınları, Ankara

Touraine, Alain (1994), **Modernliğin Eleştirisi**, çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul

Törnqvist, Egil ve Steene Birgitta (2007), **Strindberg on Drama and Theatre**, Amsterdam Üniversty Press, Amsterdam

Uğur, Aydın vd. (2011), **Tartışma: Kriz: Daha Derin, Daha Eski, Daha** Yaygın, Cogito Dergisi, 27

Urgan, Mina (2014), **Shakespeare ve Hamlet**, YKY, İstanbul

Valery, Paul (2004), **Zihnin Krizi**, çev. Esra Özdoğan, Cogito Dergisi 39, YKY, İstanbul

Wagner, Peter (1994), **Modernliğin Sosyolojisi**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Warden, Claire (2015), **Modernist and Avant-Garde Performance**, Edinburg Üniversty Press

Wiles, David-Dymkowski (2019), **Tiyatro Tarihi**, çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Williams Raymond (1977), **A Lecture On Realism**, Screen-Volume 18/Issue 1

Williams, Raymond (2010), **Modernizmin Siyaseti**, çev. Barış Şannan, Sel Yayınları, İstanbul

Williams, Raymond (2018), **Modern Trajedi**, çev. Barış Özkul, İletişim Yayınları, İstanbul

Write, Elizabeth (1998), **Postmodern Brecht**, çev. Ayşegül Bahçivan, Dost Yayınları, Ankara

Yazıcıoğlu, Sanem (2001), **Kriz “Olumlu” Olabilir mi?**, Cogito Dergisi 27, YKY, İstanbul

Yılmaz, Levent (2001), **Umberto Eco ile Kriz Üzerine**, Cogito Dergisi 27, YKY, İstanbul

Yılmaz, Mehmet (2005), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, Ankara

Zizek, Slavoj (2002), **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul

Žižek, Slavoj (2004), **Yamuk Bakmak**, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul

Zupančič, Alenka (2011), **Komedi: Sonsuzun Fiziği**, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul

İNTERNET KAYNAKÇASI

<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/modernite>

Tarama Tarihi:11.10.2023

<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/kriz>

Tarama Tarihi: 20.12.2022