

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

POSTMODERN KAVRAYIŞIN SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ

Hazırlayan:
Hakan İsmail ŞİRİNER

Danışman:
Prof. Dr. Semih ÇELENK

İzmir / 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Postmodern Kavrayışın Sahne Tasarımına Etkileri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / ...

Hakan İsmail ŞİRİNER

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .../.../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Hakan İsmail ŞİRİNER**'in **Postmodern Kavrayışın Sahne Tasarımına Etkileri** konulu tezi incelenmiş ve aday .../.../..... tarihinde, saat da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE****ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Aydınlanma ve akılcılık düsturlarının ruhunu oluşturduğu modernlik ve modernizme yönelik eleştiri ve reddiyelerin enikonu arttığı bir ortamın bağrında serpilen postmodernlik/postmodernizm çoksesli, çok katmanlı, eklektik ve disiplinlerarası doğasıyla, sanatların birbirleriyle arasındaki sınırları ihlal etmiş; sanat nesnesini, türün sınırlandırıcı boyunduruğundan kurtarıp özgürleştirmeyi kurmuştur.

Resmin iki boyutlu sathıtan kurtulup üç boyutluluk kazandığı; mimari yapının çevreyle sınırlarını ortadan kaldırdığı; hakikatin simülasyonla yer değiştirdiği; temsilin sunuma döndüğü bu yeni zamanlarda tiyatro da sahne ile seyirci arasındaki sınırları ortadan kaldırıyor; seyirci ve oyuncuyu aynı uzamın aralarında hiyerarşik ilişki bulunmayan özneleri konumuna getiriyor. ‘Şimdi ve burada’lığı yücelten, anlık ve gelip geçici olan bu tiyatro yaklaşımının sahne tasarımı da kuşkusuz bu ortamda var olan postmodern estetik paradigmadan beslenecektir.

Bu çalışma öncelikle kavram birliğini yakalamak adına postmodernizmi özellikle sanatlar bağlamında aktardıktan sonra postmodern estetik bileşenlerinin, sahne tasarımına ne ölçüde etki ettiğine ve postmodern zamanlarda sahne tasarımının bu estetik özelliklerden nasıl yararlandığına değinmektedir.

ABSTRACT

Modernism which is given spirit by enlightenment and rationalism and Postmodernism which is developed and opened out on the base arguments and refutations against the modernism altered the borders between different kinds of arts and kept the art subject from oppression of borders by means of its multi voice, multi-layered and multidisciplinary nature.

In these newest times when the painting is escaped from two dimensional plane to three dimension and architectural structure eliminates the borders with the surroundings and when the truth replaced by simulation and performance turned into representment, theatre is putting its border aside between stage and audience and making the audience and actor non-hierarchical subjects. Stage design discipline would also be nourished from that postmodern aesthetical paradigm which glorifies “now” and “being here”.

On behalf of forming the concept, this study conduct the postmodernism by means of art, then discuss the effects of the aesthetics components of postmodernism to stage design and explains how stage design benefit from these aesthetic components in the era of postmodernism.

ÖNSÖZ

Savaş-sonrası (ing. post-war) yeniden yoğrulan ve şekillendirilen Batı dünyasında yeni ekonomi ve yeni üretim biçimleriyle simbiyotik bir ilişki içerisine girecek yeni bir kültür ortamı oluşuyor ve bu ortamın estetik ve sanat kıstasları da yine bu Aydınlanmacı rasyonalizmden ve modernist solipsizmden uzaklaştığı, mutlakiyetçi dünya görüşüyle makasın giderek açıldığı koşullarda belirliyordu. Bu koşula Lyotard, *postmodern koşul* (fr. *la condition postmoderne*) adını veriyor.

Henüz “savaş” sırasında yüksek modernizmin axis mundi’si olan Paris, merkez olma niteliğini New York’a kaptırmıştı. Savaş sonrasındaysa ana akım sanatın karargâhı artık burasıdır. Avrupa sanatı Amerikalılar tarafından en kibar ifadesiyle temellük edilir; zira Guilbaut’ya kalırsa çalınmış/kaçırılmıştır. (**New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, Sel Yayıncılık). Tarihsel avangard Bürgerci bakışla bakıldığında infilak etmiştir. Yeni-avangardlarda peşinen başarısızlığa yazgılıdır çünkü piyasa denilen o kudretli el (ya da Smithyen bir ifadeyle: “görünmez el”) tarihsel avangardı bir emtiaya çevirdiği gibi yeni-avangardları da zaten ticari dolaşımın içine çekmiştir.

İmdi, savaş sonrası dönemden günümüze değin evrenin ilkesi gibi işleyen bu piyasanın güdümünde yepyeni bir kültür ortamı doğmaktaydı. Ekonomi ve üretim biçimleri değişiyor (Taylorist ve Fordist biçimlerden post-Fordist, esnek üretim modellerine geçiliyor), gerek Kartezyen rasyonalizm gerek Aydınlanma rasyonalizmi çözülyordu. Aydınlanmanın boş çıkmış vaatlerinden; evrenselcilik, tek-bencilik gibi ideallerin bağlı olduğu moderniteden bir kopuş ve uzaklaşım göze çarpıyordu. Yeni bir evreye geçildiği aşikârdır fakat bu yeni evre hangi adla kutsanacaktı. “Sanayi sonrası” (ing. *post-industrial*; özellikle D. Bell), “tüketim toplumu” (Baudrillard), “gösteri toplumu” (Debord), “post-kolonyalizm” vd... Yakın zamanda ortaya atılan bir başka terim “hakikat-sonrası” (ing. *post-truth*). “Postmodern” ise bütün bu terimleri kuşatan bir şemsiye terim. Marx’ın kehanet kertesindeki öngörüsüyle, katı olan her şeyin buharlaştığı bir aşama. Feyerabend’in dediği üzere: “Anything goes” evresi.

Savaş sonrası ABD’inde gün yüzüne çıkan ve 5. Cumhuriyetin kurucusu De Gaulle sonrası ve tabi 68 hareketleri sonrası Fransa’ında düşünsel ve ideolojik olarak

şekillen ve hemen ardından anavatanına dönen bir koşuldan söz ediyoruz. Esas şekillenme 70'lerin sonlarında burada gerçekleşiyor. Mitterand'ın cumhurbaşkanlığı ve Chirac'ın başbakanlığı dönemleri. Öyleki ABD hammaddeli postmodern burada işlenerek ithal ediliyor diyebiliriz. Ya da ABD'nin biçim verdiği postmodern kalıbına Fransa ruh üflüyor. Çünkü özellikle 79'dan sonra ABD'de bu sefer teorik temelli postmodernlik ivme kazanıyor. (Bu tarihte Lyotard'ın *La Condition Postmoderne*'i yayımlanmıştı.) İngiltere'de 80'lere damgasını vuran *Demir Lady* dönemi. Yani Thatcher politikaları, ABD Başkanı Reagan ile el ele giden bir dönem. Büyük ölçüde konservatif ve neo-liberal siyasetin hâkim olduğu dönemler postmodernin de gelişip serpildiği dönemler oluyor. Dikkat edilirse bu yıllar Soğuk Savaş'ın bütün soğukluğuyla devam ettiği ve Doğu Blok'unun da bir şekilde küresel dünyaya eklemlenmesinin projelerinin güdüldüğü yıllardı ki "küreselleşme" (ing. *globalization*) kavramı da hemen arkasından çıkagelmiştir. (Bu terim imtiyazlı ülkelerin dayatması doğrultusunda gerçekleştiğinden *küreselleştirme* olarak anılsa yeridir.) Çok bilinen kimi kavramlar bunu desteklemeye yetecektir: Coca Cola sömürgeciliği ve Toplumun McDonaldslaştırılması...

Türkiye'de postmodernizm de benzer siyasetlerin (muhafazakâr ve liberal) izlendiği 1980 sonları ve 90'ların Türkiye'sinde, Özal'lı yıllarda görülür. Ece Ayhan onu şöyle selamlamıştı: "Şehrimize yeni bir köçek geldi: adı Postmodern."

Kabaca böyle bir iklimde gelişen postmodernizm sanat ve kültür alanında da kendi belirleyenlerini yine postmodernite dolayımında ortaya koyar. Bu çalışmada postmodernizmin neliğine ve bu belirleyenlerin neler olduğuna değinerek postmodern momentin tiyatro ve gösterim sanatlarına eğilerek, postmodern kavrayışın skenografi/sahne tasarımı özelinde tiyatro estetiğine ve plastiğine ne ölçüde etki ettiğini araştıracağız.

Bu vesileyle tez danışmanım, hocam Prof. Dr. Semih Çelenk'e ve arkadaş sözcüğünün karşılığını bihakkın veren kadim dostum Emrah Kürekçi'ye derin teşekkürlerimi iletirim.

Hakan İsmail Şiriner

Ağustos 2018

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER.....	viii
KISALTMALAR.....	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

POSTMODERN(İZM)İN TARİHSEL ARKA PLANI

ve POSTMODERN KAVRAYIŞ

1.1. Postmodern(izm)in Etimolojisi ve Tarihsel Arkaplanı	10
1.2. Modern(izm/ité) ile Postmodern(izm/ité) Kavrayışlarının Karşılaştırılması	15

2. BÖLÜM

MODERN ESTETİK KARŞISINDA POSTMODERN KONUMLANIŞ ve

POSTMODERN (ANTİ) ESTETİK'İN KURULUŞU

2.1. Postmodern Estetik ve Modern Estetik Karşısında Konumlanması	50
2.2. Postmodernizmin Estetik Kullanım Ögelerine Bir Bakış: <i>Eklektizm, Pastiş, Parodi, Kolaj</i>	71
2.3. Postmodern Estetiğin İki Ana Dalı: Pop Sanat (Pop-Art) ve Kitsch	81

3. BÖLÜM

POSTMODERN DÖNEMDE TİYATRO ve POSTMODERN KAVRAYIŞIN

SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ

3.1. Postmodern Tiyatroyu Hazırlayan Ortam ve Tiyatroda Postmodern Kavrayış.....	89
3.2. Tiyatroda Postmodern Kavrayışın Sahne Tasarımına Etkileri.....	103
SONUÇ.....	178
KAYNAKÇA	183

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1: Manet (1863), *Otlar Üzerinde Kahvaltı*.
- Resim 2: Jacquet (1964), *Otlar Üzerinde Kahvaltı*
- Resim 3: Stephen McKenna (1982) *Ey Truva*
- Resim 4: Charles Moore (1975-1980) *Piazza d'Italia* – New Orleans
- Resim 5: Michael Graves (1990) *Dolphin Hotel Walt Disney World* – Florida
- Resim 6: Philip Johnson (1978-1984) *AT&T Binası*, New York
- Resim 7: Russell Connor (1985) *Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması*
- Resim 8: Picasso (1907) *Avignonlu Genç Kızlar*
- Resim 9: Rubens (1618) *Leucippus'un Kızlarının İğfali*
- Resim 10: Velâzquez (1650) *Papa'nın Portresi*
- Resim 11: Francis Bacon (1953) *Velâzques Sonrası*
- Resim 12: Carlo Maria Mariani (1981). *La Costellazione del Leone*
- Resim 13: Richard Hamilton (1956) *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*
- Resim 14: Jeff Koons (1988) *Michael Jackson and Bubbles*
- Resim 15: Malina (1996) *Cymbeline*. City Theatre Zlín
- Resim 16: Malina (2004) *Richard III*. Center Theatre, University of Toledo
- Resim 17: Kruger (1989), *Your Body is a Battleground*
- Resim 18: Greenaway (1997), *The Pillow Book*
- Resim 19: Schindler (1962), *Kiosk Lovers*
- Resim 20: Schindler (1962), *Kiosk Lovers*
- Resim 21: Schindler (1962), *Kiosk Lovers*
- Resim 22: Schindler (1962), *Kiosk Lovers*
- Resim 23: Serlio (1545), *Tragedya Dekor*
- Resim 24: Craig (1912), *Hamlet Dekor Eskizi*
- Resim 25: Popova (1922), “*The Magnanimous Cuckold*” *Dekor Maketi*”
- Resim 26: Dodge (2013), *Julius Caesar*

- Resim 27: Rimini Protokoll (2009)
- Resim 28: Castorf (2013) *Siegfried*
- Resim 29: Castorf (2013) *Siegfried*
- Resim 30: Castorf (2013) *Siegfried*
- Resim 31: Castorf (2013) *Siegfried*
- Resim 32: Svoboda (1967). *Polyekran*
- Resim 33: Svoboda (1958). *Polyekran*
- Resim 34: Hockney (1982). *The Rake's Progress*
- Resim 35: Hockney, *Tristan und Isolde*
- Resim 36: Hockney, *Die Frau Ohne Schatten*
- Resim 37: Ostermeier (2008). *Hamlet*
- Resim 38: Ostermeier (2008). *Hamlet*
- Resim 39: Hall (2002). *Bakkhalar*
- Resim 40: Hall (2002). *Bakkhalar*
- Resim 41: Sondheim (1983), *George ile Parkta Bir Pazar*
- Resim 42: Georges Seurat (1886), *Grande Jatte Adasında Bir Öğleden Sonrası*
- Resim 43: O'Brien (2003). *Hairspray*
- Resim 44: *Lite-Brite Oyunağı*
- Resim 45: George Tsypin (2011). *Örümcek Adam: Karanlığı Söndürmek*
- Resim 46: George Tsypin (2011). *Örümcek Adam: Karanlığı Söndürmek*
- Resim 47: Hould-Ward (1994). *Güzel ve Çirkin*
- Resim 48: Julie Taymor, *Aslan Kral*
- Resim 49: Efer Tunç, *Külkedisi*
- Resim 50: Efer Tunç, *Külkedisi*
- Resim 51: *Jesus Christ Superstar*
- Resim 52: *Jesus Christ Superstar*
- Resim 53: Kentridge, *The Nose*
- Resim 54: Kentridge, *The Nose*
- Resim 55: Nemirova (2010), *Lulu*
- Resim 56: Antony Mcdonald, *La Boheme*.
- Resim 57: Donald Lipski, *Sandalye*

- Resim 58: Oldenburg, *Testere*
- Resim 59: Oldenburg, *Badminton Topu*
- Resim 60: David Fielding, *Tristan und Isolde*
- Resim 61: Grünberg (2004), *Eraritjaritjaka*
- Resim 62: Grünberg (2004), *Eraritjaritjaka*
- Resim 63: Grünberg (2012) *Europas 1&2*
- Resim 64: Grünberg (2012) *Venedik Taciri.*
- Resim 65: Richard Serra (1992), *Intersection II*
- Resim 66: Altman (2005), *Faust*
- Resim 67: Altman (2005), *Faust*
- Resim 68: Judd (1973). *İsimsiz*
- Resim 69: Wernicke (2000), *Don Quijote*
- Resim 70: Wernicke (2000), *Don Quijote*
- Resim 71: Zaha Hadid (2007), *Performans Sanatları Merkezi*
- Resim 72: Frank Gehry (1997), *Guggenheim Müzesi*
- Resim 73: Hadid (1999), *Metapolis*
- Resim 74: Hadid (1999), *Metapolis*
- Resim 75: Hadid (2014), *Così Fan Tutte*
- Resim 76: Çağlayan (2014), *Così Fan Tutte*
- Resim 77: Gehry (2003), *Don Giovanni*
- Resim 78: Gehry (2003), *Don Giovanni*

KISALTMALAR

a.g.e. Adı geçen eser

a.g.y. Adı geçen yer

Akt. Aktaran

Der. Derleyen

Ed. Editör

Haz. Hazırlayan

TDK Türk Dil Kurumu

GİRİŞ

“Batı, kendi ölümünü hayal etmekten daima büyük bir heyecan duymuştur” der Jean Baudrillard. Bir ucuyla *memento mori* geleneğine tutunan bu yaklaşım diğer taraftan bir sonluluk fetişizminin eşiğine dayanmış, hatta öte yakaya adımını atmıştır. G. W. F. Hegel’in özellikle tarihin ve sanatın nihayetine dair düşüncelerinin dönemeçlerinden geçip, hemen sonrasında Friedrich Nietzsche’nin put kırıcı balyozunu eline alan Batı, artık mevcut olanı sonlandırmak/yok etmek/öldürmek dürtüsüyle, postmodern momentin tüketme olgusuna koşut olarak bir tüketim ve sonlandırma antolojisi düzmüştür.

Hegel, Doğu’dan başlattığı tarihin bitiş noktası olarak Avrupa’yı gösteriyor ve açıkça tarihin sonunu; daha temkinli olarak da sanatın sonunu ilan ediyordu (Hegel, 2006: 83). Daha yakın zamanda Francis Fukuyama, Hegel’in tezini ısıtıp alternatif bir rejimin bulunmadığını ve bir *Ekim Devrimi* beklenemeyeceğini, tarihin son aşamasının liberal demokrasi olduğunu öne sürerek ikinci defa tarihin sonunu getirir (Fukuyama, 2011:12). Nietzsche de ünlü savı *Tanrı öldü* (Nietzsche, 1984: 88) ile bir bakıma kilise tarafından inşa edilmiş Tanrının sonunu getirir. Sonunu getirdiği tek kavram Tanrı değildir Nietzsche’nin. Klasik felsefeye ve felsefe yazımına, Aydınlanma pratiğine ve modernitenin bütünsel, tek-benci dinamiklerine ölümcül darbeler indirmiş ve bu çekiç darbeleriyle postmodernlerin ilk peygamberi kabul edilmiştir. Martin Heidegger de felsefenin sonunu Nietzsche ile ilişkilendirir (Heidegger, 2001: 67-68) ve bir söyleşisinde felsefenin yerini artık sibernetik’in aldığını söyleyerek bir bakıma felsefenin sonunu onaylar (Heidegger, 1993: 32).

20. yüzyılın ilk yarısında iki dünya savaşı deneyimleyen Batı, yüzyılın ikinci yarısında kavramların/terimlerin sonunu ilan etmeyi hızlandırır. Theodor W. Adorno, “*Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır*” diyerek kısmen de olsa şiirin, ancak daha genel anlamıyla *şen sanatın* sonunu (Adorno, 2004: 155); Roland Barthes, yazarın ölümünü (Barthes, 1977: 142); Michel Foucault, insanın/öznenin sonunu ilan eder (Foucault, 2001: 535-539).

Douglas Crimp 1981’de yazdığı bir makaleyle resmin sonunu bildirir (Crimp, 1981); Arthur C. Danto ise Hegel’e dayanarak daha geniş anlamda sanatın sonu kuramını

geliştirir ve **Sanatın Sonundan Sonra** adlı çalışmasını gün ışığına çıkarır (Danto, 2014). Donald Kuspit özellikle sanatın metalaşması ve sanatçının tacire dönüşmesi üzerinden bir başka son yaklaşımı getirerek 21. yüzyılın eşiğinde sanatın tarihini tamamladığını belirtir (Kuspit, 2010). Baudrillard, kitle iletişim araçlarıyla yeniden üretilen toplumsalın işlevini yitirdiğini ve bunun da toplumsalın bir ölüm biçimi olduğunu söyleyerek toplumsalın sonunu bildirir (Baudrillard, 1991: 44-52). Paul Virilio ise bu bağlamda tersinden bir okumayla, postmodern denilen bu dönemin, sını modernitenin aşılması olmadığını, ‘son’un sanayileştirilmesi hamlesi olduğunu yazıyor (Virilio, 2003: 133). Yakın zamandaysa endüstriyel tasarımın önemli ismi Philippe Starck verdiği bir röportajda “*tasarım öldü*” derken, Angela McRobbie postmodernizmin özellikle moda alanında *retro* kültürü ve ikinci el tutkusunu açarak ‘*tasarımcının ölümü*’nden söz eder (McRobbie, 2013: 222). Bu cenaze merasimlerinden tiyatro da payına düşeni alır. Örnekte, Bauhaus’un kurucusu mimar Walter Gropius, total (bütüncül) tiyatro binası fikrini ortaya attığında *tiyatro öldü, yaşasın tiyatro* diyordu. 1970’lerde de Grotowski aynı söylemi devralarak *tiyatro öldü* der. Semih Çelenk, *tiyatro öldü* söylemlerinin çokluğuna dikkat çekerek, gerçek anlamda ölen gösterimin *müşamere* olduğunu belirterir ve postmodern zamanlarda *tiyatronun* yeniden doğuşunu bildirir (Çelenk, 2007: 19). Crimp de postmodernizmin en belirgin işareti tiyatronun geri dönüşüdür (akt: Şahin, 2011: 133) derken Çelenk’le aynı görüştedir. Bu söylemler bir ölüp-dirilme miti ile buluşur. Tiyatro böylece Dionizyak özüne öykünür.

Yunan felsefesinden başlayarak özellikle Aristoteles’in geliştirdiği anlamıyla bütün bir modernist paradigmaya nüfuz eden teleolojik/erekçi¹ yaklaşım, Tanrı’nın oyun alanından uzaklaştırılmasıyla birlikte bozguna uğratılır. Gerçekte postmodernist sonculuk tavrının da bu erekçi işleyişin bir sonucu olduğu söylenebilir. Şeylerin, sözgelimi tarihin²

¹ Erekbilim: Doğanın, insanın, toplumun hatta şeylerin önceden belirlenmiş bir telos, bir erek’e doğru hareket ettiği görüşüdür. Gayecilik adıyla da bilinen ereksellikte belirleyici özne Tanrı’dır ve şeyler, belirlenen nesneler, telos’a doğru ilerler. Telos’un nihayet, akıbet, son gibi anlamları barındırdığını da eklemeli (ayrıntılı bilgi için: Hançerlioğlu, 1985: 66)

² Sonradan postmodernistlerce sökün edilecek bu tarihsicilik’e (historisizm) bir örnek vermek gerekirse: Giddens için tarih avcı-toplayıcı kültürlerle başlar, ürün toplayan ve hayvancılıkla uğraşan toplumların gelişmesiyle, oradan da tarıma dayalı devletlerin oluşumuyla devam ederek Batı’daki modern devletlerin ortaya çıkışıyla sona erer (2014: 13). Marx’ın tarih anlayışı da ilkel komünizm diye nitelendirdiği avcı-toplayıcı komünal toplumlarla başlıyor ve mülkiyetsiz bir komünizm anlayışına,

bir telosa/gayeye doğru ilerlemesi, o erek'e ulaşıldığında son bulacağı fikrini peşinen dayatmaktadır. Oysa bu işleyişin mevcudiyetini ilga ederek aşan postmodernistler böylece kavramların, akımların ya da genel anlamıyla tümellerin sonunu getirirler. Kuşkusuz bu son, modernliğin tahayyül ettiği bir son değildir.

Diğer yandan postmodernliğin modernliğin sonunu getirmesi -ya da en azından öyle düşünmesi- kendi varlığını ebedi kılması, ölümsüzlüğe erişmesi anlamını taşımaz. Postmodern, inkâr ettiği, amansız ve ölümcül darbeler vurduğu karşısına dönüşme yazgısını özünde taşımaktadır. En yakından örnek vermek gerekirse postmodern, tükenip giden avangard ve modernist pratiklerin trajik sonunu yaşamaktadır. Kendilerini tüm ereksellikten ve ilerlemecilik fikrinden âri tutan postmodernistlerin ilerlediği telos da bu 'trajik son' evresidir. Dahası, bu son, postmodernliğin bir gaflet anında kadim modernliğin elinden bile olabilir. Belki de biri diğerinin, öngörüsünün gelişkin olduğu söylenemeyecek Dr. Frankenstein'ı, diğeri öbürünün zapt edilemeyen tekinsiz yarattığıdır. Başka deyişle, postmodernitenin şiddetle yüklendiği Aydınlanmacı akıl ve bu aklın uslamlaması konumundaki modernlik Dr. Frankenstein ise postmodernlik de onun elinden çıkmış tehditkâr mahlûkudur.

Bütün bu ölüm ilanlarının, sonunu getirme teorilerinin ya da manifestolarının arka planındaki düşünsel yapının modern düşünceye, dahası modernist ideolojiye içkin olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada Benjamin ve Freud'un ortak bir çizgide, modernliği intihar imi ve ölüm içgüdüleri üzerinden ele almaları önem kazanır: "*Walter Benjamin, modernliğin intihar imi altında doğduğunu, Sigmund Freud ise modernliğin Thanatos - ölüm içgüdüleri- tarafından güdüldüğünü söylüyordu* (Bauman, 2013: 23)."

Nietzsche'den başlayarak giderek ivme kazanan bir yıkım hareketi ile modern ideoloji, akımların, kavramların, 'izm'lerin sonunu getirerek bir bakıma kendi sonunun da önünü açar. Diğer bir deyişle anti-modern hareketlerin, kendisini giyotine yollamasını meşrulaştırmış olur. Böylece Bauman'ın postmodernin inkişafını bir intikam duygusuyla

Devrim ideasına doğru ilerliyordu: Bir anlamda yitirilen altın çağın yeniden kazanılması ve döngünün tamamlanması.

adlandırması daha anlaşılır olmaktadır: “*Modernliğin yıkmaya kalkıştığı şeyler bugün öç alıyor* (Bauman, 2013: 117).”

“Benzer birçok örnekte olduğu gibi modern devrim de –Freud’un, kültürün gizine nüfuz etme umutsuz çabasında şiirsel bir biçimde sezdiği gibi- atasını öldürme (parricide) ile sonuçlandı. Modernliğin en parlak ve hayırlı evladı bile modernliğe mezarını kazmanın ötesinde bir evlatlık yapamıyor. Bunlar modernliğin önce doğayı tahtından indirip yasal olarak yetkisizleştirdikten sonra dikmeye başladığı binanın temelini çürütüyorlardı. [Yani] denebilir ki modernlik ta başından itibaren kendi postmodern Aufhebung’una³ gebeydi (Bauman, 2013: 114).”

Yine Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular** adlı kitabında, postmodernizm için: “*İnsanların oluşturduğu dünyaya ya da insan deneyimine özgü nihai hakikat arayışlarının sonunu; sanatın siyasal ya da misyonerce iddialarının sonunu; egemen üslubun, yerleşik sanatsal ölçütlerin, sanatsal kendine güvenin estetik zeminine ve sanatın nesnel sınırlarına yönelik ilginin sonunu ilan ediyordu*” (Bauman, 2003: 143) demektedir.

Buna karşın bu durum modernliğin tümüyle sahneden çekildiği anlamına gelmez. Habermas’ın ısrarla vurguladığı modernitenin tamamlanmamış bir proje olduğu (Zeka, 1994: 31-44) ve hâlâ devam ettiği yolunda iddiaları birçok kuramcı tarafından da kabul görmektedir. Örneğe Bauman, Habermas ile benzer çizgide modernliğin henüz bitmediğini, “*Postmodern durumun habercilerince yazılan ölüm ilanları[nın], en hafif deyişle, biraz zamansız* (Bauman, 2003: 228)” olduğunu yazar. Yine Marshall Berman da Ihab Hassan’ın modernliğin inatçı bir şekilde çekip gitmekten kaçınması yolundaki düşüncesini paylaşarak, modern ruh halinin buharlaşıp havaya karışmaya devam etse de modernizm kültürünün yeni biçimlerle devam edeceğini belirtir (Berman, 2013: 463). Dolayısıyla modern deneyimin içinden filizlenen hem karşıt, hem özdeş bir muamma ile karşı karşıyayız.

Hiç kuşkusuz, mevcut duruma kefen biçen bu tutum, arkasında manifestolar çağının dizginsiz heyecanlarının yansındığı bir dirim habercisidir. Elindekiyle hiçbir zaman avunamayacak ve ebediliği yakalayamayacak olan bir dirim: Bir Sisypheos laneti.

³ İptaline, ilgasına.

Sözgelimi, ölen Tanrı'nın yerini alacak yeni bir özne arayışı devam eder. Bu özneler üst-insandan, sanatçıya, bilim insanından mühendise kadar genişler. Köklerini ta Rönesans'ta bulabileceğimiz, Mirandola gibi hümanistlerin elinde kutsanan, Leonardo gibi bir ressamın elinde evrenin merkezine⁴ yerleştirilen bir tür *Homo Deus* arayışı. Avangardlar *sanat öldü, yaşasın makine sanatı* sloganlarıyla bir başka estetiğin doğumunu muştular, Heidegger felsefenin yerini sibernetik'e bıraktığını söyler. Barthes, ölen yazarın yerine okurun doğduğunu belirtir... 20. yüzyıl düşünce ve kültür ortamı benzer örneklerle doludur.

İşte böylesi bir kültürel seleksiyon habitatında postmodern, kendisi de bir sonluluk enflasyonu yaratarak ortaya çıkar. Öyle ki Andrew Heywood'un *endism* (sonculuk) dediği, siyasi inançları ve doktrinleri ortadan kaldıran bu tutum tam da postmodernin çatısı altında belirginleşmiştir (Heywood, 2013: 306). Demek ki iki son düşüncesi arasında kabaca bir ayırım yapmalıyız. Modernliğin sonlandırması, *geleneksel* ve *göreneksel* olana düşmanlığından. Aslında sonlandırdığı, alanın kendisinden ziyade o alanı işgal eden geleneksel biçimdir. Örneğin pentüre dayalı, figüratif, analogik resim amansız modernistlerin elinde can verir. Ama buradan sentetik, non-figüratif, soyutlamacı bir resim doğacak. Manifestolar çağını anımsayalım. Buradaki ölüm ilanları aynı zamanda bir yeniden doğuşu muştular.

Postmodern zamanlarla birlikte bir dönemin, üslubun, ideolojinin ecel terleri döktüğü muhakkaktır. Ancak sonu gelen şey tam olarak nedir ve yerini alan/alacak olan vâris nasıl ve ne sıfatla vaftiz edilmelidir. Zira hâlihazırda modern-modernlik-modernleşme-modernizm gibi birbirine eşdeğer görünen ancak yüklendikleri anlamlarla ayrı tonlar taşıyan terimlerin bir anda mevcudiyetini ve etkisini yitirerek yerini tek ve yeni bir kavrama bırakması beklenemez. Kaldı ki *post* ön ekini alarak aydınlanma ve modern kültüre karşı bayrak açan postmodern kavrayış da zamanla zikredilen terimlerin hepsinin önüne *post* ön ekini getirmeyi başaracaktır. Ancak bu başarı, moderne son ve öldürücü darbeyi indirmek demek değildir. Yeni türetilen terimlerin hepsinde de kendini

⁴ Leonardo'nun *Vitruvius Adamı* çizimi: Çember ve Kare formları Rönesans kusursuz geometrisinin sembolleriydi. İkisi birlikte, gökkubbeyi ve dört yönü oluşturan bir imago mundi olarak ortaya çıkar. Leonardo, Vitruvius'u evreni temsil eden formun özeğine yerleştirir.

enikonu gösteren modernin kaburga kemiğinden yaratılan postmodern, belki de kendini var ettikçe modern olanı da son kertede bitkisel hayatta dahi olsa oyun alanının bir köşesinde tutacaktır. Postmoderne dair bu yaratılış analojisi bir yandan onun, modernliğin içinde bir yerlerden türediğini bir yönüyle ona mündemiç olduğunu açık ediyor. Oysa bu kadar yalınkat içinden çıkılacak bir durum değildir postmodern durum. O, moderne içkin olduğu kadar aşkındır da. Bu hem içkin/hem aşkın durum, postmodern bir ifadeyle söylersek ne içkin/ne aşkın'dır ki bu da postmoderni ele almaya başlarken, onu ilk elde girift bir düzleme çekmeye yeter.

Neil Postman, postmodernizmin adını vermese de eğlence kültüründen söz ettiği bir anlatımında tam da postmodern kavrayışın risk haritasına değinip geçer. Gerçekte oyunlar oynamanın, eğlenmenin yanlış bir yanı yoktur, der Postman ve bir psikiyatristin söylediği sözleri anar: Hepimiz kumdan şatolar yaparız; sorun bu şatolar içinde yaşamaya kalktığımız zaman ortaya çıkar (Postman, 2014: 91). İşte postmodernist kültür, gösteri çağına dönüştürdüğü bir zeminde kumdan kaleleri gerçekte değiştirmenin; oyunun gerçeğe evrilmesinin teminatını sunar. Bu anlamda Disneyland ve türevleri parklar gibi, kapitalizmin tüketim katedralleri AVM'ler de içinde yaşamaya kalkılan kumdan kaleler durumuna geçer. Bu eksende bütün bir postmodernlik, Platon'un sunduğu gölgeler mağarasından ibarettir; ki Baudrillardcı simülasyon ve hiper-gerçek kavramları bu mağaranın derinliklerinde açığa kavuşmaktadır. Postmodern kültür içinde kendini bu hiper-gerçekliğe kaptırmış kişi ise bu alegoride kendisine sunulanı, verili olanı gerçeklik zanneden zincire vurulmuş insandan farksızdır. Sözün çağrıştırdığı anlamıyla bir Prometheuscu imgenin aksine ancak bir analojiden söz edilebilir burada. Tekniği; doğayı alt etmek, insana göre şekillendirmek, düzenlemek adına var eden modern insanın Prometheuscu özgül ağırlığı; hakikati olanca kuşkululuğuyla ortadan kaldırarak ona pragmatizmin emrinde ve ancak varlığını sahte, hakiki olmayan, gerçek dışı ile ikame ettiği sürece işlerlik kazandıran, kısaca nesneleri gösterinin hükümlerine kurban eden postmodern Prometheus'un safdilliliğine bırakmıştır konumunu. Zeus'un cezasıyla her gün ciğerleri parçalanan Prometheus'un aksine postmodern Prometheus'un gerçeklik algısı parçalanmakta, hakikat kavrayışı ilga edilmektedir.

Oysa bir postmodern için aldırış edilecek bir durum değildir bu, aksine bir lütuf olarak bile kabul edilebilir. Bu nedenle büyük anlatıları küçük anlatılara böler, bütün olanı parçalayarak çoğulculuğu dolaşıma sokar, fragmanter yapıyı yüceltir; gerçeği oyuna, asıl olanı kopyaya dönüştürür. Görünümler dünyasının asıl olana, fenomenlerin numenlere galebe çaldığı; sahteye hakikat ehliyeti düzülmediği; *doxa*'nın *episteme*'ye yeğ tutulduğu, dahası görelilik ve ilkesizlik ilkeleriyle *epistemenin* altının oyulduğu; belirsizliğin, kuşkunun, şizofreninin kol gezdiği; Tanrının öldüğü; tarihin, sanatın, insanın/öznenin, ideolojilerin, eleştiri ve yorumun sonunun getirildiği; kavramlarda ve değerlerde işlev ve belirginliğin fayda (pragmatizm) ve haz (hedonizm) ilkesine dayandırıldığı; geç kapitalizmin tüketime odakladığı şeyleri (nesne/meta) eğlence ve keyif duygusuyla ambalajladığı; karnaval ruhunun tüm mekâna ve şimdi olarak sabitlenen zamanın tüm bileşenlerine yayıldığı, gösterinin egemen olduğu nihilist ve katastrofik bir evredir bu. Gerçekte postmodernin yaptığı, Tanrı'nın mezarı başında, modernin açtığı elde bahisleri yükseltmektir.

David Harvey'nin belirttiği gibi, postmodernistler ısrarla, dünyanın bütünsel bir gösterimini beklemenin ya da parçalılıkların, kopuklukların, süreksizliklerin dışında bir bütünsellik olarak resmetmenin boş umut olduğunu söylerler. Postmodernlere göre böyle bir tutum, yenilmeye mahkûm olduğundan bütünsel bir projeye bağlanmamak akıllardan bile geçirilmemelidir. Böyle bir ortamda, der Harvey, Dewey tarzı *pragmatizm* tek mümkün felsefe olur (Harvey, 2010: 68). Hakkı Hünler'in değindiği gibi: “*Bir zamanlar anlamlı bir bütün sunan dünya tablosunun bir yapboz oyununa dönüşmesiyle artık sadece nereye yerleştirileceği bilinmeyen parçalar (fragments) kalmıştır. Çünkü parçaların yerini bulabilecek çerçeve ortadan kaybolmuştur. Böylece, büyüü bozulmuş, Tanrısı ölmüş bu dünyada, **spectacle**'in yerini **simulacra**; **authentice**'in yerini **parodi**; **aura**'nın yerini **pastiş** alır* (Hünler, 2011: 33).”

Şu halde, postmodernin ne'liği noktasında, onu konumlandırmaya çalışan birçok kişinin sorduğu soruyu yinelersek: (Öyleyse) nedir postmodern?

1. BÖLÜM
POSTMODERN(İZM)İN TARİHSEL ARKA PLANI
ve POSTMODERN KAVRAYIŞ

1.BÖLÜM

POSTMODERN(İZM)İN TARİHSEL ARKA PLANI ve POSTMODERN KAVRAYIŞ

Bir kavram olarak ele alınmaya başladığı sıralarda, yaygın bir şekilde *postmodern(izm/ite) nedir?* sorularının yöneltildiğine tanık oluyoruz. Makaleler bu, postmodern nedir soru başlığını taşıyor, postmoderni konumlandırmak en önce onun ne'liğini kavramak, tanımını çıkarmak üzerinden yapılıyor. Postmodernizmin önemli kuramcılarında Jean François Lyotard, **Postmodern Durum**'da (1994: 155); David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**'nda (2010: 19); Paolo Portoghesi, **The Postmodern Reader**'da (Jencks, 2010: 178), Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**'nde (2013: 13) -niçin ve nasıl ilgilendiğimizi de ekleyip- aynı soruyu yönelterek işe koyulurlar. Arthur Kroker ve David Cook da ortak kitapları **The Postmodern Scene**'de bir dizi *panik* görünümüyle ("*panik-sanat*", "*panik-teori*", "*panik-beden*"...) yansıttıkları postmodern ruh durumunu çözümlemeye bu yerleşik soruyla başlarlar (Kroker, Cook, 2001: i,ii).

Her şey uyar/ne olsa uyar, her şey gider/ne olsa gider, anlamlarına gelebilecek, hatta bir yazarımızın argo ifade olmasına karşılık daha iyi çevirisini bilmiyorum diyerek '*yersen*' diye çevirdiği Feyerabend'in *Anything goes* sözünü motto edinmiş olan postmodernizmi; bu, ne olsa gider, ne olsa uyarlar içinde sabit bir zemine oturabilmek oldukça güç. Postmodern bir ifadeyle söylemek gerekirse *hem o, hem bu* olduğu için *ne o ne budur*. Ya da Kuspit'in yerinde ifadesiyle: "*Belirli bir şey olmadığı halde her şeymiş gibi görünmek postmodernizme özgüdür* (Kuspit, 2010: 174)."

Öte yandan postmodernin yine *post* ön ekleriyle türetilmiş *postkolonyalizm* ve *postyapısalcılık* ile ve *fundamentalist* hareketlerle olan, kimilerince suç ortaklığı, kimilerince de işbirlikçiliği postmodernin anlam ve uygulanım alanını enikonu genişletmiştir. Postmodern olguyu yakalayabilmek en önce terimin içinde barındırdığı modernlikle hesaplaşmayı ve *post* ekiyle modern sözcüğünün kurduğu ilişkinin çözümlenmesini gereksinir. Bu nedenle, Türkçede *sonrası* anlamına gelen bu ekin *modern sonrası* sözcüğü olarak neyi imlediğini kavrayabilmek için sözcüğün etimolojisine

değirmek ve türetilen terimin yüklendiği anlamları değerlendirmeliyiz. Featherstone, postmodern kavramaya giriş için, postmodern'den türeyen terim ailesinin dökümünü yapar ve bunu modern'den türeyen terimlerin karşısına yerleştirir:

<u>“modern</u>	<u>postmodern</u>
modernlik	postmodernlik
modernité	postmodernité
modernleşme	postmodernleşme
modernizm	postmodernizm
	(Featherstone, 2013: 22)”

Featherstone’a göre *post* ön ekiyle tanımlanan postmodernin modernin sonrasını, modern'den bir kırılmayı ya da kopmayı gösterdiği açıktır. Ama postmodernizm terimi, *“Modernin bir yadsınışını, belirgin bir şekilde terk edilmesini, modernin tayin edici görünümünden bağıntısal uzaklaşma anlamı vurgulanan bir kırılmayı ya da sapmayı daha güçlü bir şekilde anlatır* (Featherstone, 2013: 22).”

1.1. Postmodern(izm)in Etimolojisi ve Tarihsel Arkapları

Postmodern sözcüğünün izini, kavramın hararetle tartışıldığı yıllardan neredeyse yüz yıl geriye giderek 1870’lere kadar sürebiliyoruz. İngiliz ressam John Watkins Chapman, bu yıllarda, Fransız izlenimci resminden daha modern olduğunu iddia ettiği bir resim türünü tanımlamak için, ondan postmodern resim diye söz eder. 1917 yılında ise Rudolf Pannowitz’in yazdığı **Die Krisis der Europäischen Kultur** adlı kitapta Nietzsche’nin düşüncelerini izleyerek, *çağdaş Avrupa kültüründeki nihilizmi ve değerlerin çöküşünü* anlatmak için postmodern nitelemesine başvurur (Best, Kellner, 2011: 19).

Zygmunt Bauman, ilk olarak postmodernizm teriminin türetildiğini ve bu terimin *“İşlevselci, bilimsel temellere dayanan, rasyonel mimariye karşı başkaldırıyı gösteren bir tanım olarak”* sunulduğunu ancak terimin kısa sürede devralınarak, *“Batı sanatının tümünde görülebilen derin yön değişikliklerini içine alacak biçimde”* genişletildiğini yazar (Bauman, 2003: 143).

Featherstone, postmodernizmin ilk olarak 1934 yılında Federico de Onis tarafından, *modernizme karşı küçük çapta bir tepki* olarak kullanıldığını, postmodernliğin

ise 1947 yılında *Batı medeniyetinin yeni bir devresini* anlatmak için Arnold Toynbee tarafından kullanıldığını yazar (Featherstone, 2013: 67). De Onis, terimi *postmodernismo* olarak ortaya atar ve bunu *ultramodernismo* terimi ile karşılaştırarak *Hispanik modernizm karşısında birbirine zıt iki tepki* olduğunu öne sürer (Anderson, 2011: 142).

“Somervell ve Toynbee, Karanlık Çağlar (675-1075), Orta Çağlar (1075-1475) ve Modern Çağ'dan (1475-1875) sonra Batı tarihinde 1875'te başlayan dördüncü bir aşamayı ayırmak için ortaya bir 'post-Modern' çağ kavramını attılar. Bu açıklamaya göre, Batı medeniyeti 1875 civarından itibaren Toynbee'nin 'post-modern çağ' olarak adlandırdığı yeni bir geçiş dönemine girmiştir. (...) Gelgelelim, Toynbee sistematik bir yeni postmodern çağ teorisi geliştirmede ve kendisinin medeniyetlerin yükseliş ve çöküşlerinden oluşan tarihsel döngüler nosyonunu barındıran evrenselci tarih felsefesi, felsefi idealizmi ve yaptığı analizin dinsel imaları, postmodernlik kavramını günümüzün sahnesinde sahiplenilen herhangi birisine tamamen yabancı görünecektir (Best, Kellner, 2011: 19-20).”

Postmodern çağ üzerine üretilen düşüncelerin çoğu 1950'lerin Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmıştır (Best, Kellner, 2011: 21). Postmodern sürece dair kavrayışın ilk dönemeci İkinci Dünya Savaşı'nı atlatmış ABD'ydi. İkinci ve önemli dönemeç ise 1968 eşiğinden geçen Fransa'da ortaya çıkacaktı. Ali Akay, terimin Amerika ve Fransa'da farklılıklar taşıdığına değinirse de (Akay, 2002a) Anderson'ın dediği gibi *“Postmodern çağda belirleyici alan artık bütün dünyadır* (Anderson, 2011: 91).” Aynı şekilde Jameson da postmodernizmin, bütün coğrafi sınırları ortadan kaldırarak küresel bir sistemin kültürel atmosferini oluşturduğuna değinmektedir (Anderson: 2011: 106). Buna karşın Jameson da postmodernliğin maddi olarak 1950'lerin sonu, 1960'ların başı civarında ABD'de ortaya çıktığını kabul eder ve Avrupa'dan çok burada meydana çıkmasının nedenlerini çözümler (Jameson, Stephanson, 1991: 13-14). Anderson ise postmodern fikrinin kökeninde her zaman Batı dışından örnekler bulunduğunu yazmaktadır: *“Çin, Meksika, Türkiye, hatta daha sonraları Hassan'ın ve Lyotard'ın dayandıkları Mısır Cezayir ve Quebec anomalisi. Mekân başından beri bu fikrin ayrılmaz bir parçası olmuştur.* (Anderson, 2011: 67).”

Andreas Huyssen ilkin 1950'lerde Irwing Howe ve Harry Levin'in modern edebiyatın tahrip oluşuna matem olarak postmodern terimini kullandıklarını, 1960'larda

Leslie Fiedler ve Ihab Hassan'ın yine edebiyat alanında terimi geliştirdiklerini ve terimin 1970'li yıllarda önce mimariyi, sonra dans, tiyatro, resim gibi alanları da içererek genişlediğini kaydeder (der: Küçük, 2000: 209).

Sosyal bilimlerde kullanılmaya başlanan postmodern terimi 1964 yılında New York sanat ortamına giriş yapar: “*Bu çevre içinde belki de terimi ilk kullanan mimar Venturi'nin öğrencisi Robert Stern olmuştur. Ancak terime asıl şöhretini kazandıran 1977 yılında ilk basımı yapılan **Language of Postmodern Architecture** adlı kitabıyla eleştirmen Charles Jencks oldu* (Anderson, 2011: 36).” Anderson'a göre terimi felsefe alanına taşıyan isim ise Paris'te yayımlanan **Postmodern Durum** adlı kitabıyla Jean François Lyotard olur (2011: 40). Lyotard'a göre terimin kökeninde tek bir büyük anlatı yatmaktadır o da Marksizm'dir (2011: 47). Anderson, Lyotard'ın postmodern tutuma olumlu yaklaşımını ve 1970'lerde kapitalizmi kötünün iyisi olarak değerlendirmesini eleştirir: “*Büyük anlatının ölümü olarak sunulan postmodern durum, sonunda onun, gelişim alegorisiyle dirilerek ölümsüzleşmesiyle sona erer* (2011: 54).”

Postmodernizm terimi, Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme, Fiedler, Hassan ve Sontag gibi kişilerce müze ve akademide kurumsallaşması nedeniyle reddedilen ve artık tükenmiş olan yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareketi tanımlamak üzere kullanıldığı 1960'lı yıllarda New York'ta popülerlik kazanır (Featherstone, 2013: 30). Terry Eagleton, tersi itirazlar ne olursa olsun, postmodernizmin büyük bir bölümü yüksek modernizmin kendisine kadar uzanır demektedir. Böylece bu durum, postmodernizmi, sadece 1960 sonrası bir fenomen olmaktan çıkaran bir seçerayle donatır (Eagleton, 2011: 36).

“Terim 1970'li ve 1980'li yıllarda mimaride, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında daha geniş bir kullanıma erişti ve o yıllardan sonra sanatsal postmodernizme ilişkin teorik açıklamalar ve gerekçeler arayışı postmodernlik konusundaki daha geniş tartışmaları içerecek şekilde genişleyip Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard ve Jameson gibi teorisyenlerin ilgisine mazhar oldukça Avrupa ve ABD arasında hızlı bir şekilde bir o yana bir bu yana aktarıldı (Featherstone, 2013: 30).”

Best ve Kellner, postmodern teriminin 1940'lı ve 1950'li yıllarda, yeni mimari ya da şiir biçimlerini betimlemek üzere yeri geldikçe kullanıldığından ancak terimin 1960'lı ve 1970'li yıllara kadar modernizmden sonra veya modernizme karşı çıkan anlamlarında yaygın olarak kullanılmadığını belirtirler:

“Postmodern teriminin 1940'lı ve 1950'li yıllarda yeri geldikçe yeni mimari ya da şiir biçimlerini betimlemek üzere kullanılmasına karşılık, 1960'lı ve 1970'li yıllara dek postmodern terimi, kültür teorisi alanında modernizmden sonra gelen ve/ya modernizme karşı çıkan eserleri betimlemek üzere yaygın bir şekilde kullanılmamıştı. Bu dönem boyunca birçok kültür ve toplum teorisyeni modernizm kültüründen radikal kopuşları ve yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışını tartışmaya başladı (Best, Kellner, 2011: 24).”

Anderson, Jameson'ın bütünlüklü çalışması **Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği** ortaya çıkana değin postmoderni ele alan bütün çalışmaların belli alanlara yöneldiğini söyler. Levin ve Fiedler postmodernin izlerini edebiyatta bulurlar; Hassan bu alanı genişleterek resim ve müziği de dâhil eder; Jencks mimarlık; Lyotard bilim; Habermas felsefe alanını ele alırlar (Anderson, 201: 84-85). O yıllarda henüz oluşum aşamasında olan bu terimi ele alan herkes farklı noktalardan yaklaşıyor ve bu tutum terimin müphemliğini artırıyor. Kültürel, akademik, sanatsal, entelektüel, siyasal alanlarda, kapitalizmden, neo-Marksizme, anti-modernizmden popüler kültüre, bilimsel paradigmanın değişiminden etik değerlerin sorgulanmasına değin geniş bir söylem uzamına yayılan postmodernlik diğer yandan kuramcılarının olumlu ve olumsuz bakış açılarının eleştirel veya övgüsel yaklaşımlarına maruz kalarak belirlenimi zor bir kulvara girer. Postmoderni dillendiren hemen herkes, kavramın muğlak ve müphem yanlarını vurgulamaktadır. Featherstone da çalışmasının başında terimin hem moda hem de tanımlanmasının son derece zor olduğunu belirtir ve bir alıntı ekler: *“Modern Yerleşik Düşünceler Sözlüğü'nün de (1987) onayladığı gibi, ‘bu sözcüğün hiçbir anlamı yoktur, olabildiğince sık kullanın (Featherstone, 2013: 19).”* Featherstone'a göre kimileri terimi geçici bir entelektüel heves olarak görüp bir kenara atarken, kimileri ise onun bütün bir modernist gelenekten kopuş olduğunu kabul ediyor (2013: 98).

“Gerçekten postmodern durum konusunda bir sezgi kazanmak isteyen hiç kimsenin eline pek bir şey geçmeyecektir. Modern bilginin belirlediği standartlara göre (ya da daha doğrusu modern bilginin yaptığı ve yüksek

toplumsal konumunun temeli olarak kullandığı vaat çerçevesinde) düşünüldüğünde, postmodern durum hakkındaki bilginin fena halde çuvalladığını hiç kimse inkâr edemez (Bauman, 2014: 326).”

Postmodern durum, üzerinde yoğun olarak vakit geçirdiği belirsizlik, görelilik ilkelerini bizzat kendi varlığına uygulayarak tanımını ve mevzilendiği alanı muğlaklaştırıyor. David Harvey, **Postmodernliğin Durumu** adlı kitabında “Terimin anlamı konusunda kimse bütünüyle anlaşıyor” der ve ekler: “Belki bir istisnayla: ‘postmodernizm’, ‘modernizm’e karşı bir tepki, ondan bir kopuş olarak kavranıyor. Modernizmin anlamı da çok karışık olduğundan, ‘postmodernizm’ olarak bilinen tepki ya da kopuşu kavramak iki kez daha zor (Harvey, 2010: 21).” Harvey, halen bütünüyle yazılıp açıklanmış olmadığını söylediği modernizmin karmaşık tarihsel coğrafyasının onun tam olarak ne olduğu konusunda yorum yapmayı güçleştirir demektedir (Harvey, 2010: 38). Postmodernitenin temel koşullarından birinin, kimsenin onu tarihsel-coğrafi bir durum olarak tartışamamasıdır diyen Harvey bu güçlüğü nedenini de şöyle saptar: “Tartışmanın, betimlemenin ve gösterimin terimleri o kadar kuşatılmıştır ki, bizi tartışılan şeyin kendisine geri gönderen bir değerlendirmeden kaçış neredeyse mümkün değildir (Harvey, 2010: 370).” Hal böyleyken modernin karşısında, ötesinde ya da sonrasında ama bir şekilde kendini modernizm ile olan kaçınılmaz ilişkisinde var kılan postmodernizmin tanımlanması da denildiği gibi iki kat güçleşmektedir.

Best ve Kellner, ortak çalışmaları **Postmodern Teori**’de aynı sorundan yakınmaktalar: “Birleşik bir postmodern teori ya da hatta tutunumlu bir konumlar dizisi bulunmamaktadır. Tersine insan sıklıkla postmodern diye bir araya yığılan teoriler arasındaki farklılıklardan ve postmodern konumların -çoğu zaman çatışmalı olan- çoğulluğundan sersemliyor (Best, Kellner, 2011: 14).” Perry Anderson, kültürel açıdan postmodernin, modernizmin geldiği noktanın ötesine işaret ettiğini ancak bu işaret edişin, De Onis’ten başlayarak öne atılan karşıt görüşler arasında bir mutabakatın sağlanamadığını belirterek terimin belirsizliğinin altını çizer (Anderson, 2011: 67).”

Bütün bunlara karşın bir parantez açmak gerekirse: Gelineen noktada kesin bir uzlaşım ve ittifaktan söz edilemese de bu tartışmalardan geriye rafine edilmiş ve üzerinde ortak kanıya varılmış kimi özelliklerinin saptandığı görülmektedir.

1.2. Modern(izm/ité) ile Postmodern(izm/ité) Kavrayışlarının Karşılaştırılması

Gombrich, **Sanatın Öyküsü**'nde postmodern teriminin kendisine olumsuz olarak yaklaşır: “*Post-Modernizm'in iyi bir terim olduğu söylenemez. Bu terim, olsa olsa, akıma bağlı olanların 'Modernizm'in artık geçmişte kaldığı düşündüklerini yansıtmaktan öteye gitmez* (Gombrich, 2007: 618).” Oysa Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**'nde modern uygarlığın 19. yüzyıl sonundan bu yana bir çözülme içinde olduğunu belirterek var olan bu düzene, “*Bu tarihsel bütüne post-modern'den (modernlik-sonrası) daha iyi bir ad bulunabileceğini düşünemiyorum*” der. “*Çelişkili gibi görünebilen bu tanım, biraz fazla ieven bir iyimserliğin yoğunluğunu sınırlayabilir ve ilerleme yüzyılı olarak adlandırılan bu yüzyılın, en azından Avrupa'da bir bunalım ve çoğu zaman da düşüş ya da felaket yüzyılı olarak düşünüldüğünü anımsatabilir* (Touraine, 2002: 118).” Buna rağmen aynı Touraine, kendini tarihselcilikten kopma olarak takdim eden postmodernizmin adı çelişkilidir çünkü tarihselcilik ifade eden *post* (sonrası) ön ekine başvurur (Touraine, 2002: 215) da demektedir.

Zygmunt Bauman bu yeni zamanlara; Giddens'ın *geç modern*, Beck'in *düşünsel modern*, Balandier'in *modern-ötesi* olarak tanımladıkları bu çağa *postmodern toplum* demeyi tercih eder (Bauman, 2013: 232). Matei Calinescu, modernin ötesinde konumlanma arzusunda olan bu yeni kavrayış için, *paleo-modernizm*, *neo-modernizm*, *ultra-modernizm* gibi sıfatlar ortaya atılmışsa da postmodernin bu mücadeleyi kazanmış görüldüğünü aktarır (Calinescu, 2011: 144).

Baudrillard ve Foucault belki de postmodern etiketiyle en çok sınıflandırılmış isimler olsalar da kendileri bu sıfatı kabul etmezler. Irving Howe ve Harry Levin de postmodern kültürü *Aydınlanma rasyonalizminin çöküşü*, *anti-entelektüalizm* ve *kültürün toplumsal değişime destek olabileceği umudunun kaybı çerçevesinde* yorumlayarak postmodernliğe karşı olumsuz bir tavır takınırlar. Manuel Castells, Jürgen Habermas, Anthony Giddens ve Ulrich Beck de bu olumsuz yaklaşımı benimseyenlerdendir (Giddens, 2012: 155). Habermas'ın modernitenin tamamlanmamış bir proje olarak sona ermediği ve devam ettiği görüşü anılmıştı. Beck de benzer şekilde modernin ötesinde bir

topluma geçilmediğini aksine ikinci bir modernlik aşamasına doğru geçildiğini savunur (Giddens, 2012: 156).

Postmodernist düşünce, der, Georg Iggers, “18. yüzyılın antimodernizmi ve 19. yüzyılın tutucu ve romantik düşünürlerine dek geriye uzanan bir Aydınlanma karşıtı duygu geleneği üzerine inşa edilmiştir. Buradan, Nietzsche ve Heidegger üzerinden 1920'lerin ve 1930'ların radikal sağına giden bir çizgi de vardır (Iggers, 2011: 149).” Iggers, postmodernizmin aydınlanma eleştirisi ile çağdaş tarihsel tartışmalara önemli katkılar sağladığını söyler fakat bu durumun Aydınlanma mirasından vazgeçmek anlamına gelmemesi gerektiğinin altını çizer (Iggers, 2011: 151). Hardt ve Negri, ortak çalışmaları **İmparatorluk**'ta, tahakkümün kaynağı olarak gördükleri Aydınlanma düşüncesiyle çatışan postmodernist ve postkolonyal teorilerin, günümüzdeki eleştiri nesnesini çok iyi tanımadıklarını; dolayısıyla açmaza saplanıp kalacaklarını ifade ederler (Hardt, Negri, 2003: 158-159). Benzer şekilde Bauman, postmodernliğin, modernitenin aksaklıklarını gidermeye çalışırken yeni aksaklıklar, yanlışlar ürettiğini bildirir (Bauman, 1998:270). Fransız sosyolog Pierre Bourdieu de postmodern yorumları “*Popülistliğin en sapkın biçimlerinden birine düşmek*” (Bourdieu, 2006: 63) olarak nitelemekte **Karşı Ateşler** adlı kitabında.

Fredric Jameson'ın **Modernizm İdeolojisi**'ne yazdığı sunuş yazısında Tuncay Birkan, Jameson'ın “*Estetik bir program olarak postmodernizme karşı gelmiş geçmiş en güçlü ve etkileyici modernizm savunularından* (Jameson, 2008: 7)” birini yaptığını söyler. Harvey, Baudrillard'ın postmodernizmi bir *dışkı kültürü* olarak yorumladığını aktarır ve Freud'un dışkıyı para ile eşitlediğini ekler (Harvey, 2010: 123). Bu noktada Kuspit ise postmodern sanatçıların dışkıyı saplantı haline getirdiklerini açıkladıktan sonra bunun derin nedeninin yaratıcılıklarından duydukları kuşkuda yatmakta olduğunu söyler (Kuspit, 2010: 154).

Başta da belirtildiği gibi postmodern, bir anlamda karşıtına dönüşme yazgısını belirli mekanizmalarıyla gerçekleştirecektir. Kaldı ki bu karşıtına dönüşüm pekâlâ aslına rücu etmek olarak da okunabilir. Örneğe: Hardt ve Negri, postmodern ırkçılıktan söz ederler. Oysa postmodernlik eleştirilerinin en yoğun olduğu noktalardan biri ırkçılık ve

tek kültürlülüğün aşılması, ötekiyle yabancıyla iletişim ve çokkültürlülüğe geçiş yönündeydi. Adı geçen yazarlar, modernliğin biyolojik temelli ırkçılığının bu dönemde kültür temelli ırkçılığa dönüştüğünü yazmaktadırlar (Hardt, Negri, 2003: 205).

Yine Aydınlanma'nın ve modernliğin tahakkümüne karşı çıkan postmodernlik küresel bir tahakküm biçimi olan postmodern imparatorluk modelini oluşturmuştur. Hardt ve Negri, modernliğin emperyalist tanımlarının artık bu küresel modeli açıklamada yetersiz kaldığını, içinde bulunduğumuz düzenin imparatorluk altında değerlendirilmesi gerektiğini savlarlar ve bu imparatorluğun bir Roma'sı yoktur derler (bkz. Hardt, Negri, 2003). Postmodern merkezlesme iktidarın merkezini de kaldırarak iktidarı ve tahakkümü küreselleştirmiş, heryerdeleştirmiştir.

Modernliğin sıkıntılarından söz eden biri olarak Charles Taylor da modernlik açmazlarını aştığını düşünen postmodern kavrayışı olumlamaz. Postmodernliğin kökeninde görülen 'kötülük havarileri'ni sayarak bir tür postmodern nihilizme karşı çıkar ve günümüzün, anlam ufkunu gayri meşru kılmaya yönelik popüler postmodern çeşitlemelerinin sapkın biçimler ortaya koyduğunu yazar (Taylor, 2011: 59). Levent Köker'in belirttiği üzere Taylor, çokkültürcülük ve bireysel özgürlük düşüncesini postmodern düşüncelere koşut olarak kurmaz (haz: Gutmann, 1996: 13). Taylor düşüncesinin, modernlik adına yapılandırıcı, postmodernlik adınaysa onu aşmaya yönelik olduğunu söyleyebiliriz.

Susan Sontag, Leslie Fiedler, Ihab Hassan gibi isimler içinse postmodern kültür, *"Modernizmin ve modernliğin baskıcı boyutlarına karşı çıkan olumlu bir gelişmedir"* (Best, Kellner, 2011: 24). Lyotard da büyük ya da meta anlatıları parçalayan postmoderni ve postmodern dönemin getirdiği yeni epistemolojiyi dolayısıyla yeni bilgi anlayışını savunan en önemli kuramcılardandır (Lyotard, 1994). **Postmodern Teori**'de Best ve Kellner, yaptıkları arkeolojik araştırmalarının, postmodern söylemin 1980'li yıllarda genişlemeden önceki dönemde, birbiriyle çatışmalı iki yatağı olduğunu ortaya çıkardığını iddia ederler:

"Konumlardan biri -Drucker, Etzioni, Sontag, Hassan, Fiedler, Ferre ve öbürlerinin işgal ettikleri konum- postmodern terimine temelde olumlu bir

değer atfederken, öbür konumda bulunanlar terim hakkında olumsuz söylemler ürettiler (örneğin Toynbee, Mills, Bell, Baudrillard). Olumlu perspektifin kendisi toplumsal ve kültürel kanatlar halinde bölündü. Onaylayıcı (affirmative) toplumsal söylem (Drucker, Etzioni, Ferre ve postendüstriyel toplum teorisyenleri) 1950'li yılların iyimserliğini ve teknoloji ile modernleşmenin eski geçmişten kopulmasını mümkün kılmakta olduğu duygusunu yeniden üretti. Bu teoriler, kapitalizmin kendi kriz eğilimlerini alt ettiğine ve bir 'büyük toplum' üretme yolunda mesafe aldığına inanarak 1950'li ve 1960'lı yıllarda çağdaş kapitalist modernliği onaylayan 'bolluk toplumu' (Galbraith), 'ideolojinin sonu' ve 'Büyük Amerikan Şenliği'ni (Mills) çoğaltmaktaydılar. Olumlu değerlendirme yapan kültürelci kanat (Sontag, Fiedler, Hassan) yeni postmodern kültürel biçimlerin, pop kültürün, avangardizmin ve yeni postmodern duyarlılığın özgürleştirici görünümelerini onaylayarak bu şenliği tamamladı (Best, Kellner, 2011: 29-30)."

Ali Akay'ın deyişiyle tanımsızlığın tanımı olarak var olan postmodernin, neredeyse özünden kaynaklı bu belirsizliği ona biraz mistisizme bulandırılmış bir bilinemezlik atfediyor. Ancak ilerleme kaydetmek adına terimin üzerini örten gölgeleri olabildiğince kaldırmak ve konunun kendisinden gelen savrukluğundan ötürü her ne kadar yalpalayarak da olsa bir doğrultuda yürümek gerekiyor. O halde yukarda andığımız, Featherstone'un çizdiği tabloyu temel alarak yoğun olarak kullanacağımız terimi belirlememiz gerekiyor. Anımsanacağı üzere Featherstone, modernden türeyen terimlerin karşısına postmoderninden türeyen terimleri konuşturuyor ve çalışmasında olabilecek kavram karmaşalarına son vermeyi amaçlıyordu. Buna göre: modern/postmodern, iki ana kavramının altına, modernlik/postmodernlik, modernité/postmodernité, modernleşme/postmodernleşme ve modernizm/postmodernizm terimleri getirilir.

Postmodern üzerindeki uzlaşımsızlık kadar olmasa da modernin menşei noktasında da bütünüyle bir ortaklıktan söz edilemiyor. Modernin ilk eşiği, ulus-devlet anlayışının gelişmesiyle yeni-monarşi ve modern devletin oluşumundan, Newton'a Descartes'a; Seurat'dan, Cezanne'a; Baudelaire'den, Picasso'ya vd. genişliyor. Bu noktada, postmodern benzeri bir modernist parçalanma açığa çıkıyor ki bu da modernliğin, siyasi, felsefi, bilimsel ve sanatsal düzlemde ayrı dönemlere tarihlendiğini gösteriyor. Bu ayrışım, türetilen terimlerle giderilmeye çalışılıyor. Postmodernliğin en belirgin özelliklerinden biri olan parçalanma Bauman'a göre modernliğin gücünün ana kaynağıdır (Bauman, 2014: 26).

Alain Touraine ise *parçalanma tam mıdır* diye sorar. Eğer tamsa, modernliğin ortadan kalkmış olacağını söyler ve ardından yanıtlar sorusunu: “*Ama parçalanma aslında tam değildir ve benim tanımladığım durum, yani son yüzyılın durumu yalnızca modernliğin bunalımı olarak tanımlanmalıdır* (Touraine, 2002: 166).”

McRobbie, parçalanmanın (fragmentation), postmodernizmin ilk sorunu olduğunu ve gereğinden fazla kullanılarak anlam yitimine yol açtığını söyler. “*Jameson postmoderniteyi kişinin kırık, kopuk bir gölgesinin doğuşuyla birleştirir. Kitle kültürünün banal sığılığı, der Jameson, doğrudan doğruya çağdaş kitle bilincinin şizofrenik öznesine yansır* (McRobbie, 2013: 50).”

“*Christopher Norris postmodernitenin (ve postmodern parçalanmanın) Saussure ile başlayan; postyapısalcılıktan ve Lacan psikanalizinden geçerek Baudrillard ile son bulan entelektüel sorgulamanın uzun çizgisinin sonunda yer aldığını söyler. Norris’in deyimiyle parçalanma birleşik özneye mutlak ve onarılması imkânsız bir kopukluk şeklinde anlaşılmalıdır; ki bu kopuşu kültürde artık iyice görebiliriz bugünkü parçalanmışlık öznel postmodern kültürel biçimlerde yakalanır ve ifade edilir.* (McRobbie, 2013: 51)”

En önce **modernlik** ve **postmodernlik** terimlerinin Fransızca *modernité* ve *postmodernité* terimlerinin karşılığında incelendiğini belirtelim. Modernlik/postmodernlik alt başlığında Featherstone, terimlerin burada belirli devirlere gönderme yaptığını belirtir. Modernliğin genellikle Rönesans’la ortaya çıktığının savunulduğunu ve eskiler-modernler arasındaki tartışmada olduğu gibi antikiteyle ilişkilendirilerek tanımlandığını yazar. 20. yüzyıl başı Alman sosyolojisinin bakış açısından ele alındığında ise modernlik, geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konulur. Bu anlamda modernlik geleneksel düzenden, toplumsal dünyanın *iktisadi* ve *yönetsel* olarak, giderek rasyonelleşmesine işaret eder ve *modern kapitalist-endüstriyel devleti* doğuran süreçlerdir (Featherstone, 2013: 23).

Anthony Giddens için, sonrasında neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eden modernlik, 17. yüzyıl Avrupa’sında başlar. Postmodernlik ise 20. yüzyıl sonlarında bir geçiş dönemi olarak kabul ettiği zamansallığa tekabül eden durumu adlandırmak için kullanılan terimlerden

biridir. Giddens'in adlarını saydığı diğer terimler, '*bilgi toplumu*', '*tüketim toplumu*', '*endüstri sonrası toplumu*' (*postendüstriyel*), '*kapitalizm sonrası toplumu*' ve '*postmodernizm*' terimleridir (Giddens, 2014: 9-10). Touraine ya da Bauman gibi teorisyenlerin aksine Giddens bu yeni zamanlara rahatça postmodernlik adını veremez. Dönemin postmodern bir dönem olduğunu kabul etse de ona göre bir postmodernlik dönemine girmek yerine modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir başka döneme doğru gidilmektedir (Giddens, 2014: 11).

Weber, Tönnies ve Simmel'e göre modernlik pratikleri (ilerici ekonomi, yönetsel ussallaştırma...) modern kapitalist devletlerde ortaya çıkar. Bu dolayında modernlik Sarup'a göre 18. yüzyıl civarında ortaya çıkmış bir şemsiye terimdir (Sarup, 2004: 186). Postmodernlik ise Madan Sarup'a göre modernlikten sonra neyin geldiğini bildirir ve "*Modernlik ile birlikte düşünülen toplumsal biçimlerin daha başlangıç hallerindeyken fiilen çözümlerine göndermede bulunur* (2004: 186)."

Bauman, ilk önce postmodernizm teriminin türetildiğini ve bu terimin anlam alanının sonradan genişletildiğini söylemişti. Yani Bauman'a göre postmodernizm başlangıçta sadece sanatların ve kültürün uzanım alanıyla sınırlıydı. "*Sanattaki 'nesnel zemin' erozyonu ile toplumbilimlerinde Wittgenstein ve Gadamer sonrası yorumlarının birden popülerlik kazanması ya da 'yeni pragmatistler'in modern felsefedeki Descartes-Locke-Kant geleneğine karşı ağır saldırıları arasındaki benzerliğin farkına varıldı* (Bauman, 2003: 144)" diyen Bauman, görünüşte farklı bu olguların, giderek aynı sürecin tezahürleri olduğu fikrinin akla yatkınlık kazandığını söyler. Postmodernite olarak adlandırılan şeyin de bu sürecin gerçekleştirdiği koşullar olduğunu belirtir.

"Endüstri sonrası [postendüstriyel] toplum kavramından farklı olarak, postmodernite kavramı entelektüel iklimin belirgin bir niteliğine, belirgin olarak yeni bir kültür-ötesi duruşa, çağın belirgin bilinçliliğine göndermede bulunmaktadır. Bu bilinçliliğin (temel unsuru değilse de) temel unsurlarından birisi, modernitenin sona ermiş olduğunun farkına varılmasıdır; pratik başarıları kadar kuramsal umutlarına ilişkin geçmişe dönük bilgi temelinde, modernitenin artık her yönüyle irdelenebilecek, tarihin sona ermiş bölümlerinden birisi olduğunun farkına varılmasıdır (Bauman, 2003: 144)."

Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsamaları** adlı, bir postmodernlik eleştirisi sunduğu yapıtında terimlere açıklık getirir. Ona göre *postmodernlik* terimi özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırmaktadır ve bu düşünce tarzı klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik kavrayışlarına, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrine, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçevelere, büyük anlatılar ya da nihai zeminlere kuşkuyla yaklaşmaktadır. Aydınlanma'nın bu normlarına karşı postmodernlik, “*dünyanın olumsuz, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkında belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler* (Eagleton, 2011: 9).”

Postmodern kuramcılarının hepsi, çözümlemelerini ve iddialarını modernliğin karşısında ele almaktadırlar. Foucault, modernliği giderek artan bir rasyonelleşme ve tahakküm olarak yorumlar; Deleuze ve Guattari modernliği arzu olgusundan hareketle açıklar ve baskıcı şekilde yer-yurt edindirme pratiğiyle özdeşleştirir (Best, Kellner, 2011: 141). Postmodernliğin yıkmaya çalıştığı en önemli modernist tutumlardan biri de onun mutlakiyetçiliğidir. “*Postmodernist perspektiften bakıldığında, modernite her şeyden çok kesinliğin çağı olarak görünmektedir* (Bauman; 2003: 145)” çünkü.

Modern toplumlar, sanayileşme ve sınıf dayanışması üzerine inşa edilmişti, der Heywood; postmodern toplumlar ise “*İnsanların üreticiden tüketiciye dönüştüğü; bireycilikle sınıfsal, dinî ve etnik sadakatin yer değiştirdiği, gittikçe parçalı bir özellik arz eden, çoğulcu ‘bilgi toplumlarıdır’* (Heywood, 2013: 37).” Postmodernlik, Heywood’a göre, hem gelişigüzel birtakım ideolojik hareketleri gündeme getiren, hem de yerleşik olanları dönüştüren bir geç modernlik olarak belirir. Postmodernliğin ilk eğilimi hayat tarzı ve kimlik meseleleriyle ilgili tartışmalara yansımıştır. Bu meselelerin ortaya çıkmasının post-materyal duyarlılıkların gündeme gelmesiyle yakından ilgisi bulunur. Heywood’a göre bu durum; barış hareketi, kadın hareketi, gay hareketi, Yeşil hareketi gibi yeni sosyal hareket ve özellikle radikal feminizm, çevrecilik gibi ideolojik geleneklerin ortaya çıkmaya başladığı 1960’lardan beri açıkça ortadadır. “*Yeni ideolojik düşünceyi tahrik eden bir diğer unsur da post-modernizmin fikirleri ile yerleşik ideolojik gelenekleri harmanlamaya yönelik teşebbüslerdir* (Heywood, 2013: 37-38).”

Gianni Vattimo, postmodernliği iki temel değişim noktasından hareketle açıklar: “Avrupa’nın dünyanın geri kalanı üzerindeki egemenliğinin sonu ve ‘yerel’ ya da azınlık kültürlerine söz hakkı veren medyaların gelişimi (akt: Touraine, 2002: 208).”

Charles Taylor, **Modernliğin Sıkıntıları**’nda, modernliğe dair bir çöküş düşüncesinin oluştuğunu ve bu çöküşün eşiği olarak da kimilerinin İkinci Dünya Savaşı sonrasını, kimilerinin 17. yüzyıl sonrasını kabul ettiklerini (Taylor, 2011: 9) söyler ve modernliğe dair üç temel sıkıntıyı şöyle saptar: “Bu kitapta ele almak istediğim modernliğe ilişkin üç sıkıntı bunlar. İlk tehlike anlam yitimi diyebileceğimiz, ahlaki ufku kararması. İkincisi gemi azıya almış araçsal akıl karşısında hedeflerin gölgede kalmasına, üçüncüsü de özgürlük yitimine ilişkin (Taylor, 2011: 17).”

Taylor’ın ortaya koyduğu bu üç sıkıntı, aynı zamanda postmodernlerin üç hedef tahtası. İlk modernist sıkıntı, modern etiğin, postmodern zamanlarda çözülmesi. Gerçekte etiğin varlık alanı postmodernle birlikte değişmese de incelenen konular ve yöntem postmoderne özgü bir hal almıştı. Bauman da bu yeni etiği **Postmodern Etik**⁵ adıyla kutsamıştı. İkinci sıkıntıda araçsal aklın temsil ettiği Aydınlanmacı Rasyonalizm bozuma uğratılır. Postmodern düşünceyle ilişkilendirilen filozoflardan Paul Feyerabend’in **Akla Veda**’sını⁶ hatırlayalım. Tayloreu modernliğin son sıkıntısı özgürlüklerin yitimi, postmodernlikle birlikte özgürlük patlaması olarak zirve yapacak; ırk, cins, kültür, sınıf gibi sınırlamalar ortadan kalkacaktı. Kuşkusuz modernliğin açmazlarının karşısına konumlanan postmodern tutum, salt bu yönünden dolayı olumlanamazdı; bu nedenle de postmodern tavrın getirdiği eleştiriler ve yürürlüğe koyduğu uygulamalar teorisyenler tarafından geniş bir perspektifte incelenerek kritik edilir.

Sözgelimi Eagleton, insanın özgürleşmesi fikrinin Aydınlanma soyuna mensup olduğunu söyler. Buna göre postmodernistler karşı durdukları Aydınlanma’ya borçludurlar da (Eagleton, 2011: 138).

⁵ Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, çev: Alev Türker, Ayrıntı Yayınları.

⁶ Paul Feyerabend, **Akla Veda**, çev: Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yayınları.

Postmodern kuramcılarının modernlik eleştirilerinin kökeni, 19. yüzyıl sonlarında, Rönesans ve Aydınlanma'dan bu yana Batı kültürünün yarattığı putlara yıkıcı saldırılar düzenleyen, yeni bir felsefe edimini savunan/uygulayan Nietzsche'ye kadar geri gitmekte. Öyle ki çoklarınca Nietzsche, postmodernliğin kâhini, ilk peygamberi mertebesinde görülür. Ayrıca bu postmodern kuramcılar, Türkçeye **Uygarlığın Huzursuzluğu** adıyla çevrilen ve bütün bir Avrupa medeniyetini güçlü bir eleştiriye tabi tutan Sigmund Freud'dan da güç alıyorlardı. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in birlikte kaleme aldıkları **Aydınlanma'nın Diyalektiği** adlı yapıttaki Aydınlanma eleştirisi ve Martin Heidegger'in modernlik ve metafizik eleştirileri, Yine Wittgenstein'in dil, metafizik ve felsefe eleştirileri ile Amerikan Pragmatizmi'nin kurucusu ve çoğulculuk savunucusu William James'in görüşleri de postmodern eleştirinin inşasına zemin oluşturmaktaydı. Heidegger'den söz etmiş ve Nietzsche'ye postmodernlerce verilen öneme değinmişken Tülin Bumin'in Heidegger'e atfettiği önemi de anmalıyız. Bumin, postmodernliğin, modernlik eleştirisinin arka planında Heidegger'in olduğunu belirtir: *"Günümüzde modernliğe yönelik eleştiriler arasında post-modernizm yönelimli olanlar, öncüllerini modernizmin en güçlü felsefi yapıbozumunu (déconstruction) yapmış olan Heidegger'de bulmakta. Heidegger'e göre modernlik, 'dünya görüşleri' ve onlarla sıkı bir ilişki içinde olan totaliter uygulamalar dönemidir (Bumin, 2010: 50)."*

Heidegger ve Nietzsche, modernliğe en güçlü eleştirileri yönelterek modern sonrasının imkânını oluştururlar. Gianni Vattimo, **Modernliğin Sonu** adlı kitabında, Heidegger ve Nietzsche'yi merkeze alarak; *"Post-modernliğin dağınık ve çoğu kez tutarsız kuramları ancak Nietzsche'nin ebedî dönüş ve Heidegger'in metafiziğin üstesinden gelme sorunsalı ile alakalı olarak görüldüklerinde sağlam ve felsefî bir güvenilirlik (Vattimo, 1999: 60)"* kazanacağını söyler.

Modernlik eleştirilerinin hemen tümünde, modernliğin gerçekleş/e/meyen vaatlerinin verdiği umutsuzluk, ütopyanın imkânsızlaşmasından doğan karamsarlık hissi belirgindir. Bu karanlık tavır postmodernlikte, kendini nihilizm olarak sunar. Anderson bu karamsarlığı Stoacılıktan melankoliye uzanan bir yelpaze diye nitelendirerek bunun *"Lukacs'ta usun yıkımı, Gramsci'de yıpratma savaşı, Benjamin'de felaket meleşti,*

Adorno’da örselenmiş özne, Sartre’da kıtlık şiddeti, Althusser’de yanılısamanın kaçınılmazlığı (Anderson, 2011: 108)” şeklinde tezahür ettiğini yazar.

Bauman, postmodern toplumun belirleyici bir özelliğini, artık ütöpik bulunarak küçümsenen ya da totaliter olarak suçlanan modern dönemi niteleyen hedeflerin itibarını düşürmesi, onlarla alay etmesi ve toptan reddetmesi olarak saptar. Ancak daha ilginç nokta, Bauman’ın modernist pratiklere karşı çıkan postmodernliğin, modernliğin ilk evrelerinde olduğu gibi giderek kutuplaştırıcı bir yapıya bürünmesine değinmesidir (Bauman, 2013: 232). Tam burada Jacques Rancière’in modernlik ve postmodernliği bir döngü olarak niteleyen sözleri anlam kazanmaktadır:

“...postmodern bir dönemeçten geçildiği iddiası, aynı döngü içinde bir tur daha atıldığından başka bir anlama gelmez. Modernist eleştiriden postmodern nihilizme teorik olarak bir geçiş yapmak mümkün değildir. Bu olsa olsa, aynı gerçeklik ve görüntü, zenginlik ve yoksulluk denklemini başka bir taraftan okumak demektir. Postmodern mizaca atfedilen nihilizm, modern toplumun saklı sırrını açığa vurduğunu söyleyen bilimin en başından beri saklanan sırrıdır belki de (Rancière, 2010: 44).”

Yine Eagleton’ın eleştirileri Bauman ve Rancière’in düşüncelerinin yanına eklenebilir türdendir. Öteki olana açık olmakla o denli övünen postmodernliğin, karşı çıktığı ortodoksler kadar dışlayıcı ve sansürcü olabildiğini söyler. Eagleton’a göre postmodernlik, genel olarak insan kültüründen söz eder ama sınıf üzerine konuşmaz, bedeni ele alır ama biyoloji dışarda kalır, *jouissance*’a⁷ değinir ama adaletten konu açmaz, postkolonyalizmi konu eder ama küçük burjuvaziyi ele almaz. Bu çelişik durumu Eagleton, ortodoks bir heteredoksi diye nitelendirir (Eagleton, 2011: 41).

1970’li yıllarda Fransa’da postmodern düşünürler, modernliğin iki önemli damarı hümanizme ve rasyonalizme; bu bağlamda Aydınlanma fikrine saldırılar yöneltirler. Michel Foucault, insanın ölümünü ilan ederek, en baştan hümanizmin şah damarını keser. Richard Schechner’de bu hümanizmanın sonu olarak belirecektir. Jean Baudrillard modern hakikatin görünüşler evresiyle çarpışır ve gerçeğin yerini simülasyonun aldığını, postmodern toplumun bu minvalde okunması gerektiğini iddia eder. Jean François

⁷ Haz, keyif, arzu, zevk.

Lyotard, modernliğin umutlarının ve büyük anlatıların sona erdiğini açılar. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, Marksist bir çizgide postmodern zamanların kapitalizm kültürüyle doğrudan ilişkili olduğunu ve bu toplumsal yapısının da şizofrenik bir yapı olduğunu ortaya koyarlar (Best, Kellner, 2011: 45). Baudrillard ayrıca, zapping olgusunu, kanaldan kanala atlayan seyircinin *parçalanmış dünya algısını* şizofreni çerçevesinde değerlendirir (Featherstone: 2013: 110).

Modernist paradigmaya karşı açılan bu postmodern salvolar çoklarınca modernliğin sonunu hazırlamış ve/veya getirmişti. Oysa modernliğin sonlanmadığı, henüz tamamlanmadığı görüşünde olanlar da azımsanacak sayıda değillerdi. Bu durum, Calinescu'nun tespitini haklı çıkarıyor. Calinescu, birbiriyle amansızca çatışan iki modernlik olduğunu söylemişti (Calinescu, 2011: 47). Wallerstein da **Liberalizmden Sonra** adlı kitabında “*Hangi modernliğin sonuna geldik?* (Wallerstein, 2003: 123)” diye sorarken iki tür modernlik olduğunu vurgular. Wallerstein’a göre bu iki modernliğin biri ileriye dönük ve olumlu bir çağrışıma sahipti. Biçimce maddi olan, sürekli buluşlarla teknolojik ilerlemenin önünü açan bir modernliktir ki bugün de hâlâ geçerlilik arz eder. İkinci tür modernlik ise olumlu olmaktan çok muhalif bir tavra sahiptir. Bu modernlik ileriye dönük olmaktan ziyade militan ve kendini beğenmiş, maddi olmaktan ziyade ideolojiktir. Ortaçağın dogmatizmine karşıtlık geliştiren ve devrim fikrini idealize eden özgürleşmeci bir modernlik (Wallerstein, 2003: 124). Hardt ve Negri söz konusu ikircil yapıyı modernliğin kurucu iki geleneği üzerinden okurlar ve ilk geleneğin Scotus’tan Spinoza’ya uzanan Rönesans hümanizminin devrimine; ikinci geleneğin ise ilkinin ütopyacı kuvvetlerini gözetken ve sonuç olarak geçici bir çözüme, modern egemenlik kavramına ulaştığını söylerler (Hardt, Negri, 2003: 159).

Postmodernlikten söz etmek, der Featherstone, “ *kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da modernlikten kopuşu ileri sürmek anlamına gelir* (2013: 23).” Baudrillard ve Lyotard, postmodernliğin, postendüstriyel bir çağ yönünde geliştiğini savunmaktadır ve özellikle Lyotard bu çizgiden hareketle postmodern bir toplum ve postmodern bir çağdan söz etmektedir (2013: 23-24).” Lyotard’da postmodernliğin doğuşu, postendüstriyel toplumun ortaya çıkmasıyla ilintilidir (Anderson, 2011: 40). Wallerstein ise Latour’a

dayanarak, bir anlamda onu özetleyerek bu yeni bir çağa girildiği yollu tartışmalar bağlamında şunları yazar:

“Burada yeni bir çağa girdiğimizi söylemiyorum, tam tersine artık post-post-modernistlerin paldır küldür kaçışını sürdürmek zorunda değiliz; artık avant-garde’in avant-garde’ına takılmamız gerekmiyor; artık daha zeki, daha eleştirel olmaya, ‘kuşku çağı’na daha fazla girmeye bile çalışmıyoruz. Hayır, bunun yerine modern çağa girmeye hiçbir zaman başlamamış olduğumuzu keşfediyoruz. Postmodern düşünörlere her zaman eşlik eden gülünçlük hissi de buradan geliyor; daha başlamamış olan bir dönemden sonra geldiklerini iddia ediyorlar (Wallerstein, 2000: 270).”

Immanuel Wallerstein yine bir sonculuk başlığıyla, **Bildiğimiz Dünyanın Sonu** adlı yapıtında, postmodernliğin modernlikten bir kopuş olmaktan çok, onun son versiyonundan ibaret olduğunu savunur (Wallerstein, 2000: 139). Lyotard da **Postmodern Durum**’da elbette postmodernliğe arka çıkarak onun bir yandan da modernî öncelediğini; modernin postmodern olmadan modern de olamayacağı yönünde savlarla savunmaktaydı. Ona göre postmodernizm, sona ermiş modernizm değil, oluşum halindeki modernizmdi (Lyotard, 1994).

Hasan Bülent Kahraman için de postmodernlik bir kırılma ya da radikal bir kopuş yerine *“kendi iç özelliklerine bakıldığında da anlaşıldığı gibi bir dönüşümü bir kıvrılmayı meydana getirir. Dolayısıyla moderniteye içkindir. Fakat öte yandan modernitenin dışında bir söylem ve tavır geliştirme iradesiyle onun birikimine karşı eleştirel bir tavır yüklenir. O yanıyla da dönüştürücü bir nitelik kazanır (Kahraman, 2007: 9).”*

Bauman, postmodernliğin gelişiyile bir entelektöel tarz olarak modernliğin aşıldığına ya da geçerliliğini yitirdiğine inanmıyorum, der (Bauman, 2003: 9). Çünkü ona göre postmodernite endüstrinin ya da kapitalizmin hangi yakasında konumlandırılırsa konumlandırılırsın temelde modernitenin inandırıcılığı ile ilgilidir:

“Postmodernist söylem, ister endüstri ister endüstri sonrası, ister kapitalist ister kapitalist sonrası olsun, Batı uygarlığının kendi kendisini tanımlaması olarak ‘modernite’nin inandırıcılığı ile ilgilidir. Postmodernist söylem, modernite fikrinde iççerilen, Batı toplumunun kendi kendisine atfettiği niteliklerin bugün geçerli olmadığını, belki dün de geçerli olmamış olduğunu ima etmektedir. Postmodernist tartışma. Batı

toplumunun öz bilinçliliği ve böyle bir bilinçliliğin zemini (ya da zemin yokluğu) hakkındadır (Bauman, 2003: 143)."

Charles Taylor, Marx ve Engels'in **Komünist Manifesto**'da kullandığı "*Katı olan her şey buharlaşıyor*" sözüne değinir. İddia şudur, der Taylor, "*geçmişte kullandığımız katı, sürekliliği olan, çoğunlukla bir anlam ifade eden nesneler, etrafımızı kuşatan geçici, taklit mallar uğruna bir kenara konuyor* (Taylor, 2011: 14)." İlk elden, 19. yüzyıl Alman filozofu Ludwig Feuerbach'ın hakikat yitimi eleştirisini akla getiriyor. Şöyle diyordu Feuerbach, o postmodern toplum tabakasını kehanet kertesinde eleştiren yorumunda: "*Çağımızın... tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur... Çağımız için kutsal olan tek şey yanılısama, kutsal olmayan tek şey ise hakikattir* (akt: Debord, 2014: 33)."

Bu aşamada Rancière'in konuyu postmodernlik bağlamına çeken yaklaşımını anmak gerekir: "*Postmodernist iddianın 'Manifesto'dan o kanun hükmündeki ifadesini ödünç almış olması boşuna değildir: 'Katı olan her şey buharlaşır'. Her şey akışkan, sıvı, gaz haline gelecek ve gerçekliğin, sefaletin ve savaşların gerçekliğine hâlâ inanan ideologların haline gülmekten başka yapılacak şey kalmayacak, bu anlayışa göre* (Rancière, 2010: 33)."

Angela McRobbie'ye göre postmodernlik, temsiller, imgeler/metinler çokluğu çeşitliliğin meydana getirdiği bireyler, gruplar ve nüfuslar arasında kurulan yeni küresel ilişkiler ve sosyal kimliklere işaret etmektedir; postmodernlik kavramından en çok yararlanan ise kitle iletişim araçları çalışmalarıdır (McRobbie, 2013: 48). McRobbie'nin değindiği, postmodernliğin ötekine yönelimi ve çoğulculuğu hakkında Anderson ise şunları söylemektedir: "*Postmodernitenin anlamı, modernleşmenin büyük kuramcılarının olasılık dışı gördüğü şeyin ta kendisiydi: kültürel alanlar arasındaki farklılıkların ortadan kalkması* (2011: 90)."

Giddens, postmodernlik teriminin çoğunlukla işaret ettiği anlamlara değinir. Bilgiye dair kuşkuculuk; hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinemeyeceği bu işaretlerden biridir. Tarihte erekselliğe yer olmaması ve dolayısıyla ilerleme fikrinin çökmesi,

ekolojik kaygılar, toplumsal hareketler yaygın gösterilen diğer işaretlerdir (Giddens, 2014: 50-51).

Postmodernlik, Baudrillard'ın *tüketim toplumu* olarak kavramsallaştırdığı ve gerçeğin yürürlükten kalkarak bir hiper-gerçeğe, simülasyona dönüştüğü; Jameson'ın *geç kapitalizmin kültürel mantığı* olarak yorumladığı aşamayı imlemektedir. Kendisi postmodern terimini kullanmasa da Guy Debord'un *gösteri toplumu* önermesi ise tam da postmodernliğin görüntüsünü ortaya koyar. Postman'ın değindiği üzere 19. yüzyıl sonlarına doğru, eleştiri ve yorumlama pratikleri rafa kaldırılmaya başlanır. Yorumlama çağının yerini ise —televizyonun da büyük ölçüde rol oynamasıyla— gösteri çağı alacaktır (Postman, 2014: 76).

Fredric Jameson'ın postmodernliği kapitalizmin olgunlaşmış bir aşaması olarak görmesi düşüncesine benzer bir şekilde Alain Touraine de içinde olduğumuz bu aşırı liberalizmin, modernizmin ileri ucu olduğunu ve postmodernist kültürün ekonomik toplum türünü oluşturduğunu söyler (Touraine, 2002: 204). Gerek Jameson'ın gerek Touraine'in vurguladıkları bu ekonomik arka plan postmodernliğin üretim-tüketim endeksini vermesini, dolayısıyla üretim nesnesinin fetişleştirilerek tüketimin bizatihi malzemesi haline gelmesinin yanı sıra Baudrillardcı yaklaşımı da yedenine alarak simgesel üretimlerin de tüketim nesnesi haline geldiğini ve tüketime dayandırıldığını göstermektedir. Bauman, "*Postmodern durumun en popüler betimlemesi/yorumu 'tüketici toplumu' şeklindeki betimleme/yorumdur, yeni tarihsel dönemin en önemli özelliği olarak, tüketicinin ortaya çıkışını ve (en azından sayısal olarak) egemenliğini gösteren bir betimleme*" der (Bauman, 2003: 229).

Gerçekte tüketim, modern kapitalist sistemin de taşıyıcı unsuruydu hiç kuşkusuz. Her ne kadar modernite üretimi temel almışsa da üretimin devamı tüketimle sağlanacağı için tüketim bu düzenin belirleyeniydi. Ancak buradaki tüketimin postmodern zamanların tüketim toplumu olgusu ile karıştırılmaması gerekir. Denilebilir ki modern kapitalizmde tüketim, üretimin devamı için şartken, postmodern kapitalizm tüketim için üretimi dayatır. Birinde dayanıklı tüketim malları kültürü belirginken diğeri kullan-at kültürünü yerleştirmiştir. Marks'ın meta fetişizmi kavramını anımsarsak modern ya da erken

kapitalizm –tüketim nesnesi olarak– metayı fetişleştirir; arzu nesnesi bizzat metanın kendisidir. Postmodernlik ise bizzat tüketimin kendisini fetiş haline getirir ve burada arzunun yönelimi artık metaya değil metanın yüklendiği simgesel değerleredir. (Marlboro ile Parliament ürünlerinden birini seçen kişi aynı zamanda kovboy çekiciliği ile salon erkeği cazibesi arasında örtük bir tercih yapmıştır.) Tüketim artık sadece düzenin devamını sağlayan döngüyü çeviren bir olgu değil, özneyi, kimliği, cinsiyeti tanılayan bir olgudur. Arzu nesnesinden arzu makinesine⁸ geçilmiştir. Bocock’un dediği gibi “*Postmodernizmde tüketim malları semboller olarak satılır, kendi gerçekliklerini oluştururlar* (Bocock, 2005: 117).” Louis Vuitton ile Chanel arasında kalan tüketicinin yaptığı seçim bir yandan onun kimliğini tamamlayacak ilahi bir yamadır. John Fiske bu nedenle “*Tüketim malları yalnızca ekonomik takas nesneleri değildir; onlar, kendileri aracılığıyla düşünülen ve konuşulan şeylerdir* (akt: Bocock, 2005: 101)” demektedir.

Modernlikle olan ilişkisi bağlamında Daniell Bell ise postmodernizmi, “*Yaratıcı ve isyankâr içgüdülerin, kendisinin ‘kültürel kitle’ adını verdiği şey tarafından kurumsallaştırılması yoluyla modernizmin tüketilmesi olarak tanımlar* (Harvey, 2010: 77).” Postmodernizmde artık tüketilen salt somut nesneler değildir, duygular, simgeler, zaman/lar, değerler de tüketime tabidir. Bu anlamda soyut bir varlık olarak kültür ve onun somut, fiziksel ürünleri de bu tüketim olgusundan payını alır. Jameson’ın ifadesiyle postmodernizmde insanlar kitle iletişim araçları ve televizyon yardımıyla kültürü tüketmeyi öğrenmiştir (Jameson, 1991: 31).

Featherstone, postmodern tecrübeler ile modernlik ve modern öncesi tecrübeler ile arasındaki benzerliklerin açıkça görülebildiğini ve gelenek, modern, postmodern terimlerinin, *modern-aşırı* ve onunla ilintili bir kategori olan *transmoderniténin* tecrübe ve pratikleriyle olan benzerlik ve sürekliliklerine de eğilmek gerektiğini vurgular (2013: 14). Yine Featherstone, postmodern bir ruh halinden ya da zihinsel bir durumdan söz ederken, modernlik-postmodernlik terim çiftinin ikinci bir anlamına değinmektedir: “... *modernliğin, zamanın süreksizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçici, yüzergezer ve olumsal doğası karşısında duyarlı olunmasına yol açan*

⁸ Deleuze ve Guattari **Anti-Oedipus**’da bu endüstri sonrası toplumunda insanın artık bir arzu makinesi olduğunu ileri sürmüşlerdir. Onlara göre arzu makinesi gücünü akıl yerine libidinal enerjiden alır.

modern hayatın bir niteliği olarak görüldüğü modernlik tecrübesine işaret eder (2013: 24).” Featherstone, postmodernlik tecrübesine örnek olarak Jameson’ın Bonaventura Oteli (Los Angeles) üzerine yaptığı açıklamayı ve Baudrillard’ın simülasyon düşüncesini sayar (2013: 26). Mimarisiyle, sinir sistemini ve bedeni genişletmeye zorlayan; diğer yanıyla gerçekliği imajlara döndürerek zamanı ise bir dizi şimdi aratmak üzere parçalayan bir tecrübedir bu.

Best ve Kellner ortak çalışmalarında Lyotard ve Baudrillard’ı eleştiri oklarının hedefi haline getirir ve postmodernliğin en büyük kuramcılarında olarak anılan bu iki ismin modernlikten nasıl postmodern duruma geçildiğini ortaya koyma noktasında açmaza düştüklerini yazar (Best, Kellner, 2011: 335). Kendileriye *“Jameson’dan yana çıkarak, postmodern kültürü bir boşluk içerisinde ortaya çıkan mutlak bir değişim olarak değil, kapitalist modernliğin yatağı içerisinde ve onun kendi varlığında vücut bulan bir değişim olarak (2011: 333)”* gördüklerini söylerler. Genel hatlarıyla bakıldığında, derler, postmodern çağda yaşadığımız iddiasına verilen belli başlı üç yanıt var:

“Birincisi, modernlikten kopulduğu ve büsbütün yeni bir çağda yaşamakta olduğumuz ve bunun da yeni teorileri ve kavramları gerektirdiği savunulabilir. Böylece bu aşırılıkçı postmodernizm radikal kesintiliği vurgular. İkincisi, modernlikten radikal ölçüde herhangi bir kopuş yaşandığı yadsınabilir ve modernlik ile şimdi arasındaki süreklilikler vurgulanabilir. Bu konum modernlikten herhangi bir kopuş ya da önemli süreksizliklerin belirdiği düşüncesini reddeder ve postmodern söylemi yalnızca ideoloji olarak değerlendirir. Üçüncüsü, bir süreklilik ve kesinti diyalektiği savunulabilir, kopuşlar ve yeniliklerin yanı sıra modernlikle olan süreklilikler teorileştirilebilir. Modernliği ve modern teorisinin büyük bir kısmını güçlü bir şekilde eleştirirken modern teorisinin kurtarılabilir boyutlarını temellük ederek bunlara yaslanan bir postmodern dönüm noktasıyla teori düzleminde uğraşan Jameson, Harvey, Laclau ve Mouffe’nin benimsedikleri konum budur (Best, Kellner, 2011: 331).”

Modernlik ve/veya **postmodernlik** içinse denilebilir ki: toplumsal tabakalaşmanın, siyasi yapılanmanın ve ideolojinin kuvve halinde tezahürü ise **modernleşme** ve/veya **postmodernleşme** de bu gizilgücün fiile dönüşme, faaliyet gösterme halidir. Başka bir deyişle uygulama sahası, postmoderne yakışır bir dille ise oyun alanıdır. Gerek modernleşme gerek postmodernleşme kendini daha çok somut olanda gösterir. Çevre düzenlemesi, kentleşme, mimari gibi alanlar başlıca alanlarıdır.

Bu bağlamda, öncekini aştığını, ondan ciddi ve süreksiz bir kopuş sergilediği iddiasında olan bu yeni evre postmodernleşme için, hazlara, gösteriye ve tüketime olan fetişist düşkünlüğünü de göz önüne alarak postmodernliğin rekreasyon alanıdır diyebiliriz.

Bu iki terimin, modernlik/postmodernlik ve modernizm/postmodernizm tartışması içinde rahatsız bir konumda bulunduğunu belirterek başlıyor sözlerine Featherstone. Modernleşme terimi sosyolojide, iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerine işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. “*Ayrıca modernleşme teorisi endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin gelişimi modern ulus-devlet, kapitalist dünya piyasası, kentleşme ve öbür altyapısal öğelere yaslanan toplumsal gelişme aşamalarından söz etmek amacıyla kullanılır* (Featherstone, 2013: 27)”

Featherstone, terimin söz konusu kullanımının modernlik terimi ile güçlü yakınlıkları bulunduğunu kaydeder ve postmodernleşme bağlamında terimin tam anlamıyla olgunlaşmadığını hatta teorileştirilmeyi beklediğini belirtir (2013: 28). Hasan Bülent Kahraman’a göre modernleşme, “*Moderniteye/moderne içkin olan kavramların belli erkler kullanılarak bireyin bilincini ve toplumun yapısını belirleyecek biçimde ayağa kaldırılması ve etkinleştirilmesidir* (Kahraman, 2007: 2).” Sarup’un modernleşmeden anladığıysa, terimin çoğunlukla, sanayileşmede temellendirilmiş toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapmak amacıyla kullanıldığı yönündedir:

“Modernleşme, genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel keşifler ile teknolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus devletin ve kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin çeşitliliğinin bir birliğidir (Sarup, 2004: 187).”

Postmodernleşme teriminin en anlamlı olarak kullanılabileceği bağlamlardan biri kent incelemeleridir. Sharon Zukin’e göre postmodernleşme toplumsal-uzamsal ilişkilerin endüstri, emek piyasaları ve telekomünikasyon alanlarında yatırım ve üretim modelleriyle birlikte kullanılmalıdır. Ona göre kapitalizmin içerisinde cereyan ettiğini düşündüğü postmodernleşme, modernleşme ile karşılaştırılabilir bir alan olmasına karşın yeni bir toplum aşaması değildir (Featherstone, 2013: 28).

Hardt ve Negri, modernleşme pratiğinin sona erdiğini söylemektedirler. Ancak bir şerh düşerek: Modernleşmenin bitmesi, post-endüstriyel sürecin sahnedan çekilmesi ya da egemenliğini yitirmesi demek değildir. Modernleşmenin endüstriyel makinelerinin, geleneksel tekniklerinin yerine, postmodernleşmenin enformatik ve iletişim teknolojilerinin siberetik zekâsı geçmektedir (Hardt, Negri, 2003: 301).

“Ama günümüzde modernleşme sona ermiştir. Başka bir ifadeyle endüstriyel üretim artık tahakkümünü öteki ekonomik biçimler ve toplumsal olgulara genişletmiyor. Bu değişimin bir belirtisi istihdamdaki nicel değişikliklerde görülebilir. Modernleşme süreci emeğin tarım ve madencilikten (birincil sektör) endüstriye (ikincil sektör) göçüyle tanımlanırken. Postmodernleşme ya da enformatikleşme süreci emeğin endüstriden hizmet alanına (üçüncü sektör) göçüyle tanımlanır ve hâkim kapitalist ülkelerde, özellikle de ABD’de 1970 başlarından beri gerçekleşmekte olan bir kaymayla kendini gösterir. Hizmetler sağlıktan eğitime, finanstan taşımacılığa, eğlence ve reklama kadar geniş bir alanı kapsıyor (Hardt, Negri, 2003: 298).”

Şu halde: modernlik ve modernleşme, toplumsal ve ideolojik pratiklerle ele alınıyor, bu bağlamda kullanılıyor. **Modernizm** terimiye sanat ve estetik disiplinlerin alanına hasredilmiştir. Siyasal, ideolojik, sosyolojik nitelikleriyle gündemde olan postmodernlik ve postmodernleşmenin yanında **postmodernizm** terimiye sanat, edebiyat, mimari; daha geniş anlamda kültür uzamıyla tanımlanmaktadır. Hatta Giddens, temkinli yaklaşımından ödün vermeyerek; *“Postmodernizm, eğer bir anlamı varsa en iyi biçimde edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır (Giddens, 2014: 50)”* demektedir. Madan Sarup da postmodernizmin günümüz kapitalist kültüründe özellikle sanatlarda gelişen bir hareketin adı olduğunu belirterek modernizmin, modernliğin kültürü olarak görüldüğü gibi postmodernizmin de postmodernliğin kültür biçimi olarak görüldüğü yönünde bir anlayışın hâkim olduğuna değinir (Sarup, 2004: 188).

Modernizm, en kısıtlı anlamıyla, diyor Featherstone, *“20. Yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve son zamanlara dek çeşitli sanatlarda başatlık kuran sanat hareketleriyle ilintilendirdiğimiz üsluplara işaret eder (2013: 29).”* Oysa modernizmin tarihi üzerinde de bir bulanıklık hâkimdir. 1830’ların bohem avangardına dek geri götürenler olduğu

gibi, empresyonizmle; Cezanne'ın veya Seurat'nın resmiyle başlatanlar da olmuştur. Diğer kulvardan çok yaygın bir kanı ise modernizmin babasının Charles Baudelaire olduğu yönündedir. Baudelaire modernliğin ilk havarisi olmakla birlikte adeta modernin içindeki postmoderni de ilk defa o teşhis etmiştir.

Postmodernizm gerek konumlandırılması açısından gerek mahiyetinin açığa çıkarılması açısından modernizme muhtaç gibi görünüyor. Postmodernizmi var eden, modernizmin askıda kalan vaatleri olduğu kadar pratik hayata geçirdiklerindedir de. Modern ile postmodern arasında handiyse dolaysız bir ilişkiden söz edilebilir. Öyle ki Lyotard, postmodernizm nedir sorusuna modernin bir parçasını oluşturduğu muhakkak diye yanıt verirken postmodernizmin nihayete ermiş bir modernliktense oluşum halindeki modernizm olduğunu söyleyerek zamansal çizgiyi tersine çevirir: *“Bir yapıt eğer ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir* (Lyotard, 1994: 156).”

Hakkı Hünler, bir çeviri üzerine düştüğü şerhte, Marksizm, postmodern, realizm gibi terimleri, dar ve felsefi anlamlarında kavramlar olarak değil de, akımlar olarak anladığımız gibi, postmodernizmi de bir *hareket*, bir *dünya görüşü* olarak anlamalıyız, der. Oysa postmodernin, hem kavram, hem de kültürel olarak içerisinde bulunduğu iddia edilen durum olduğunu, postmodern teriminden türetilen postmodernizmin, postmodernite (postmodernlik), postmodernizasyon (postmodernleşme), gibi terimlerle aynı anlama gelmediğini açıklar.

“Dar anlamda ‘postmodernizm’ mimaride ‘Modern Hareket’in karşısına çıkartılan bir alternatif akım olarak okunmaktadır. Anlamı biraz daha genişletildiğinde ise ‘postmodernizm’i genel olarak ‘modernizm’in veya sanatta modernizmin veya modernist sanatın karşıtı olarak ya da olsa olsa Jameson’ın yaptığı gibi ‘geç kapitalizmin kültürel mantığı’ olarak okumak mümkündür; ama o, bütün bir kültür, insanlık veya zihin ‘durumu’nu imleyebilecek şekilde okunmaya, eğer terimleri karıştırmayacaksa, elverişli değildir (Hünler, 1992: 116).”

Eagleton, postmodernizm terimini açıklamaya, çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunduğunu (2011: 9) söyleyerek başlar ve bir çağ değişikliği yarattığını

belirttiği postmodernizmin, ‘yüksek’ kültür ile ‘popüler’ kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştırdığı düşüncesiyle devam eder. Ona göre postmodernizm, “*derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdeşünümsele, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üsluptur (2011: 10)*” ve “*bu kültürün ne ölçüde başat ya da kapsayıcı olduğuyse (tamamen geçerli mi, yoksa çağdaş yaşam içerisinde boy gösteren tikel bir alan mı olduğu)* (2011: 10) tartışmalı bir konudur. Post-yapısalcılığın Adorno’nun ötesine geçemediği gibi postmodernizm de Nietzsche’nin ötesinde bir gelişme gösterememiştir (Eagleton, 2012: 311).

“ ‘Modernizm’ modern çağın sanat hareketlerini (izlenimcilik, l’art pour l’art⁹; dışavurumculuk, gerçeküstücülük ve öbür avangard hareketler) betimlemek için kullanılabilirken, ‘postmodernizm’, modernizmden sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri betimleyebilir. Bu biçimler Robert Venturi ve Philip Johnson’ın mimarisini, John Cage’in müzikal deneylerini, Warhol ve Rauschenberg’in sanatını, Pynchon ve Ballard’ın romanlarını ve Blade Runner ya da Blue Velvet gibi filmleri içerir (Best, Kellner, 2011: 17). ”

Modernizmin kurucu ve taşıyıcı isimleri arasında, edebiyatta, Joyce, Yeats, Gide, Proust, Rilke, Kafka, Mann, Musil, Lawrence ve Faulkner; şiirde, Rilke, Pound, Eliot, Lorca, Valery; tiyatrodaki Strindberg ve Pirandello; resimde Matisse, Picasso, Braque, Cezanne; müzikte Schoenberg, Stravinsky ve Berg sayılır. Modernizmin temel özellikleriyse şöyle özetlenebilir:

“Estetik bir özbilinçlilik ve düşünümseellik [reflexivity]; eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi; gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması; yapısızlaştırılmış [de-structured], bütünlüksüz özneye ağırlık verilmesi lehine tümleşik [integrated] bir kişilik nosyonunun reddedilişi (Featherstone, 2013: 29). ”

Gelgelelim postmodernizm bu kadar kolay tanıma gelmeyen bir terimdir. Zira modernizmin içinde sayılan temel prensipler postmodernizmin içinde de görülebilmekte, postmodernizm modernizmden, yüksek modernizmden ya da geç modernizmden bir çırpıda ayrıştırılamamaktadır. Bu nokta, postmodernizm nedir sorusunun bu defa salt

⁹ Sanat için sanat.

epistemolojik bir bağlamda sorulmasını gereksinir. Postmodernizmi, postmodernizm yapan şey nedir?

Postmodernizmin kendi mevcudiyetini oluşturma yolunda en önemli varlık alanlarından biri de, biraz da Lyotard'ın çok ses getiren eseri **Postmodern Durum**'un yol açıcılığında epistemolojik anlamda bilgi yaklaşımıydı. Bilginin doğruluğunu sorgulama, bilgiye dair kuşkucu ve hatta yer yer nihilist tavır, bilginin kitle iletişim araçlarıyla demokratikleştiğinin ve enformasyon devriminin gerçekleştiğinin söz edilmeye başlandığı bir dönemde; bilgiye ve bilgi olarak bilgiye, yani bilginin kaynaklarına, kökenine dair yeni bir felsefi anlayışı gereksindiği noktada ortaya çıkar ve postmodernizmin en önemli arklarından birini oluşturur.

“Postmodernizm, geleneksel doğruluk anlayışlarını sorgulama eğilimindedir ve bu mutlak, tek mantıkçı doğruluk savlarına yönelik kuşkuçuluk, gerçekten de radikal etkiler yaratmıştır. Bununla birlikte postmodernizm, adet olduğu üzere, düşmanları karşısında kendini üstün görme hazzını yaşayabilmek için aşkınsal bir tarafsızlığa sahip olan bir bilgiyi hedefleyecek şekilde yönlendirilen gerçeklikle ilgili düşünceleri karikatürize etmeye yönelik kronik bir eğilim sergiler (Eagleton, 2010: 473).”

Ali Akay, postmodernizmin ortaya çıkışını hazırlayan iki etmenden söz eder. Bunlar epistemoloji ve fenomenolojidir. Yine Fransa'da Kojeve'nin ve Hyppolite'in Hegel okumalarının postmodernizmin kuramsal zemininin önünü açtığını, Amerika'da postmodern düşüncenin de bunun üzerine inşa edildiğini hatta ilk kuramcılardan Daniel Bell'in de bu duruma dâhil olduğunu söyler (Akay, 2002b: 55-56).

Fredric Jameson, postmodernizmi bir dönemleştirici kavram olarak ele almak gerektiğini vurgular. Ona göre bu kavram, kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin doğuşunu bildirir ve çoğu zaman sanayi sonrası (post-endüstriyel) ya da tüketim toplumu; medya ya da gösteri toplumu veya çokuluslu kapitalizm denilen evreler için kullanılmaktadır (Jameson, 2005: 15).

Postmodern dönem solipsizmin çözülmesi olarak da ele alınabilir. Benlik algısı değişmiş ve yabancı olanla, öteki olanla iletişim haline geçilmiştir. Kültürlerarası eğilimler, toplumsal cinsiyet kuramları, cinsel özgürlük hareketleri postmodernle birlikte

ivme kazanmıştır. Featherstone, postmodernizmin, dikkatimizi çağdaş kültürde ortaya çıkan gelişmelere yönelttiğini ve bu anlamda geniş bir sanatsal pratiklerin, sosyal bilimler ve insan bilimleri disiplinlerinin ilgi alanına girdiğini; bunlarınsa (özetle) şu çerçevede kavranabileceğini söyler: a. Sanatsal, entelektüel ve akademik alanlar; b. toplum içi ve toplumlararası düzlemde sınıf fraksiyonları, üretim, tüketim ve dolaşım tarzlarını da içeren kültür alanındaki gelişmeler; c. bu süreçlerin de etkisiyle yeni yönelim araçları ve kimlik yapıları geliştirmekte olan farklı grupların gündelik pratikleri ve tecrübelerindeki değişimler (Featherstone, 2013: 36-37).

Featherstone, postmodernizm teriminin kullanıldığı sanatsal, entelektüel ve akademik alanların genişliğinin çarpıcılığının altını çizer ve postmodernizmin sanatlarda ve sosyal disiplinlerde uygulayıcılarının adlarını sayar:

“Postmodern müziğimiz (Cage, Stockhausen, Briers, Holloway, Tredici, Laurie Anderson), sanatımız (Rauschenberg, Baselitz, Mach, Schnabel, Kiefer; kimileri buna Warhol’u ve 60’lı yılların pop sanatını ve başkalarıysa Bacon’ı dâhil edecektir), kurmacamız (Vonnegut’ın Slaughterhouse Five’i ve Barth, Barthelme, Pynchon, Burroughs, Ballard, Doctorov’un romanları), filmlerimiz (Body Heat, The Wedding, Blue Velvet, Wetherby), tiyatromuz (Artaud tiyatrosu), fotoğrafımız (Sherman, Levine, Prince), mimarımız (Jencks, Venturi, Bolin), edebiyat teorimiz ve eleştirimiz (Spanos, Hassan, Sontag, Fiedler), felsefemiz (Lyotard, Derrida, Baudrillard, Vattimo, Rorty), antropolojimiz (Clifford, Tyler, Marcus), sosyolojimiz (Denzin) (...) (Featherstone, 2013: 21).”

Bu adları saydıktan sonra Featherstone, zorunlu olarak bir ekleme yapar. Bu kişilerden bazılarının postmodern estetikle ilişkilendirilmelerine doğal olarak itirazlar gelebileceğini diğer yandan bu listenin uzatılabileceğini dahası Cervantes’in bile dâhil edilebildiğini belirtir. Gerçekten de —ikinci bölümde daha ayrıntılı ele alınacağı üzere— bu kişiler postmodernle olduğu kadar yüksek modernizm ya da geç modernizmle, minimalizmle, post-avangard veya neo-avangard gibi terimler altında da değerlendirilmiştir.

Calinescu da postmodern ruhu en iyi temsil ettiğini düşündüğü isimler olarak Beckett ve Pynchon’ı aktarır. Bu kadarla sınırlı değildir Calinescu’nun listesi: Beat Kuşağı’ndan Ginsberg, Kerouac, Ferlinghetti (nedense Burroughs’u anmamıştır); San

Francisco Rönesans'ından Garry Snyder; New York Ekolü'nden John Ashbery, Kenneth Koch. Borges, Nabokov, Beckett gibi öncü olarak gösterilen sanatçıların giderek postmodern külliyyat içinde merkez konumu işgal ettiğine değinir (Calinescu, 2011: 324).

Postmodernliğin köklerinin, bilgiye yönelik kuşkucu ve göreceli tavırlarıyla sofistlere, Protogoras'a, Gorgias'a kadar bile geri götürüldüğü görülür. Cervantes, Don Quijote'de oyuncu tavrı, metinlerarasılığı kullanımı, oyun içinde oyun yaratması gibi meta-fiction öğeler kullanması ile postmodern kabul edilir. Nietzsche'nin de bu anlamda saygıyla selamlandığını ve çoklarının postmodern öncü olarak kabul edildiğine değinilmişti. Ekleme yapmak gerekirse, Touraine'in Nietzsche için, Tanrı'nın ölümünden sonra yıldızı parlayan nihilizmi en iyi o temsil etmiştir diyerek, Gianni Vattimo'nun postmodernizmin kökenini Nietzsche'de görmesini olumlama söylenebilir (Touraine, 2002: 133). Yine Touraine'in ise Marx'ı ilk postmodern entelektüel olarak nitelendiren yaklaşımı bu noktada ayrıca önem kazanmaktadır: *“Marx ilk büyük post-modern entelektüeldir, çünkü anti-hümanisttir ve ilerlemeyi, bir insan kavramının gerçekleşmesi olarak değil doğanın özgürleşmesi olarak tanımlar* (2002: 124).” Touraine ayrıca, modernliğin bir anlamda ben'in yıkımıyla son bulduğunu ve Freud'un yeni özne tanımı arayışlarıyla, Nietzsche ile birlikte postmodernizmin kurucusu olduğunu da söylemektedir (2002: 150-151). Wallerstein da postmodernizmin kurucu öznesi olarak Freud'u alır ve postmodern savunucuların Freud'u zikretmemelerinin nedeni olarak kendi kültürel birikimlerinden habersiz olmalarına bağlayarak bir postmodernizm eleştirisi getirir:

“(...) postmodernizmin en radikal tekbenci versiyonları bu Freudcu öncülü en sonuna vardırmaş oluyorlar ve bu arada şunu da söylemek gerekir ki, bu süreci başlatan kişinin Freud olduğunu hiç mi hiç zikretmiyorlar; bunun nedeni de muhtemelen kendi iddialarının kültürel kökeninden bihaber olmaları. Ama bu postmodernistler Freud'un meydan okumasını bir meydan okuma olarak değil, ezeli bir evrensel hakikat, büyük anlatıların en büyüğü olarak kabul ediyorlar tabii ki; kendi kendileriyle böyle çelişkiye düşünce de bu aşırı konum kendi kendini tahrip etmiş oluyor (Wallerstein, 2000: 254).”

Terry Eagleton ise postmodernliğin hakikatle olan sorunlu ilişkisini öne çıkararak, hakikatin pratiğe feda edilmesinden söz ederek, bu anlamda belki de ilk postmodern

Pontius Pilatus'du¹⁰ der (Eagleton, 2011: 57). Eagleton postmoderne olan sert tutumunu onun kökenine yönelik araştırmalar boyutunda da sürdürür. Postmodernizm, kaynağı ne olursa olsun, der, ister 'sanayi sonrası' toplum, ister modernliğin en sonunda güvenilirliğini yitirmesi, ister avangardın nüksetmesi, ister kültürün metalaşması ve canlı yeni politik güçlerin ortaya çıkması, ister toplum ve özne konusundaki belli klasik ideolojilerin çökmesi olsun; o, her halükarda “*terk ettiği ya da gölgesiyle kapışmaya asla son vermediği bir politik fiyaskonun ürünüdür* (Eagleton, 2011: 35).”

Postmodern bir çağda olduğumuzu kabul eden Eagleton, onu savunmanın hayli zahmetli olduğunu söyler **Estetiğin İdeolojisi**'nde: “*Postmodernizm, hiyerarşileri, sıradanlık düzeyinde birbirlerine karıştırarak, ideolojik yıkıcılığın kendine dönüşlü (self-reflexive) yıkıcılığıyla, entelektüalizmin ve seçkinliğin maskesini popülist bir şekilde indirmesiyle, avangard'ın en son ikona kırıcı (iconoclastic) yükselişini temsil etmektedir* (2010: 466).” Bu ironik sözleri için, kulağa fazla keyifli geliyorsa bir kenara bırakalım diyerek bu defa postmodern oyunsuluktan çıkarak ciddi bir dille eleştirir. Postmodernizmin ‘tüetime yönelik hazcılığı’, ‘zevkten yoksun tarihselcilik karşıtlığı’, eleştiri ve yorumu bütünüyle dışlaması; hakikat, anlam ve öznelliğe alaycı tavır takınarak yerle bir etmesi, ‘şeyleştirilmiş anlamsız teknoloji’ bu eleştiriden paylarını alırlar (2010: 467).

Postmodernizm konusunda önemli bir nokta da onun modernizmle olan amansız ilişkisinin ortaya konmasıdır. Burada daha önce de değinildiği gibi iki damar olduğu aşikâr. Biri postmodernizmin modernizmden ciddi bir kopuş sergilediği ve tam da modernizmin karşısında konumlandığı; diğeryse postmodernizmin, modernist paradigmanın içinde bir yerlerden türediği. Postmodern tutum, her ne kadar modernist düşünömselliğe ve onun ideolojik aygıtlarına; rasyonalizmden Aydınlanma'ya, teleolojiden, determinizme, ilerlemeci tarih anlayışına ve evrenselciliğe değin önemli

¹⁰ Pontius Pilatus: MS 26-36 yılları arasında Roma İmparatorluğu sınırlarındaki Yahudiye eyaletinin valisidir. Ernest Renan, Pilatus'un İsa'yı ölüm cezasından kurtarmak için eyalet mahkemesine ve idaresine karşı çok çaba gösterdiğini belirtir. Buna göre Pilatus, İmparator Tiberius'a, kendisine düşmanlık eden birine arka çıkıyor diye rapor edilerek yerinden edilmekten korkmuştur (Renan, 1964). Evet, Pilatus tek başına bu çarmih cezasını yürürlükten kaldıramazdı belki fakat Sokrates gibi hakikati kendi adına savunabilirdi. Bu nedenle hakikati makam-mevki gibi pragmatist ögelere feda etmiştir.

eleştiriler getirmiş olsa da yine de ikinci görüş, tüm bu eleştirel bakışın getirdiği modernist uzaklaşmayı saklı tutarak söylemek gerekirse, daha yatkın görünmektedir. Böylece postmodernizm, kökeni Neolitik Devrim'e ve Tunç Çağı uygarlıklarına kadar uzanan modernliğin, Rönesans, Aydınlanma ve 20. yüzyıl modernizmi evrelerinden geçerek geldiği evrim aşamasının son halkasının, sanat-kültür-felsefe ve sosyal bilimler ağırlıklı olarak tezahür eden son aşamasıdır. Bu da bizi Jameson'ın postmodernliği, geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak benimsediği yaklaşımın önüne getirmektedir. Fakat bu, postmodernizmin tek dinamiğinin kapitalizmle olan bağı olduğunu iddia etmek değildir. Ancak postmodernizmin piyasa ile olan kaçınılmaz bağı da apaçık ortadadır.

Yeri gelmişken belirtmeli: Fredric Jameson, Anderson'a göre, postmodernizmi klasik Marksist terimler çerçevesinde kapitalizmin yeni bir aşaması olarak tanımlayan tek kişidir (Anderson, 2011: 94). Gerçekte Marksist bir teorisyen olarak Eagleton da postmodernizmi ileri kapitalist toplumların bir görünümü olarak sunmaktadır. Postmodernizmin belirleyici unsurlarından olan özgürlükçülük, hedonizm, çoğulculuk aynı zamanlarında karşıtları olan otoriterlik, baskıcılık ve yekparelik gibi unsurlarla ileri kapitalist toplumlarda tezahür etmektedir (Eagleton, 2011: 155). Yine bir Marksist olarak David Harvey de **Postmodernliğin Durumu**'nda, postmodernizmi finans kapitalin üretim biçimlerine yönelerek, kendisinin esnek birikim adını verdiği post-Fordist biçimle ilişkilendirmektedir. Harvey'e göre, Fordizm modernist ideolojiyle bağıntılı bir üretim biçimi olup dayanıklı tüketim mallarının kitlesel tüketimini dayatırken; post-Fordist esnek birikim postmodernizmin dolayımında var olur ve kullan at kültürünü, bireysel tüketimi yüceltir. Fordist modernlik ile esnek postmodernlik arasında Harvey'nin çizdiği tablo konuyu anlaşılır kılmak adına oldukça önemlidir (Harvey, 2010, 374-375):

Fordist modernlik	Esnek postmodernlik
ölçek ekonomileri / bütünsel kod / türdeşlik / ayrıntılı iş bölümü	çeşit ekonomileri / kişisel dil / anarşi / çeşitlilik / toplumsal işbölümü
<i>paranoya / yabancılaşıma / belirti / sosyal konut / tekelci sermaye</i>	<i>şizofreni / merkezsizleşme / arzu / evsiz barksızlık / girişimcilik</i>
<i>amaç / tasarlama / hâkim olma / belirlenmişlik / üretim sermayesi / evrenselcilik</i>	<i>oyun / rastlantı / tükenme / belirsizlik / hayali sermaye / yerelcilik</i>
<i>devlet iktidarı / sendikalar / refah devletçiliği / metropol</i>	<i>finansal güç / bireycilik / yeni-muhafazakarlık / kentsizleşme</i>

<i>etik / para meta / tanrı baba / maddesellik</i>	<i>estetik/ kaydi para / ruhülkudüs / maddesel olmayan</i>
<i>üretim / özgünlük / otorite / mavi yakalı / avangardcılık / çıkar grubu politikası / semantik</i>	<i>röprodüksiyon / pastiş / eklektizm / beyaz yakalı / ticari mantık / karizmatik politika / retorik</i>
<i>merkezileşme / bütünselleştirme / sentez / toplu pazarlık</i>	<i>ademi merkezileşme/ yapıbozum / antitez / yerel sözleşmeler</i>
<i>operasyonel iş yönetimi / bütünsel kod / fallik / görev tekliği / köken</i>	<i>stratejik iş yönetimi / kişisel dil/ androjin / görev çeşitliliği / iz</i>
<i>üst-teori / anlatı / derinlik / kitle üretimi / sınıf politikası / teknik-bilimsel rasyonalite</i>	<i>dil oyunları / imaj / yüzeyi küçük deste üretimi / toplumsal hareketler / çoğulcu ötekilik</i>
<i>ütopya / ruhu arındıran sanat / yoğunlaşma / uzmanlaşmış çalışma / toplu tüketim</i>	<i>heterotopyalar / seyirlik / dağılma / esnek işçi / sembolik sermaye</i>
<i>işlev / gösterim / gösterilen / sanayi / protestan çalışma ahlakı / mekanik çoğaltma</i>	<i>kurgu / kendine gönderme / gösteren / hizmetler / geçici sözleşme / elektronik çoğaltma</i>
<i>oluş / epistemoloji / düzenleme / kent yenileme / görelî mekân</i>	<i>varlık / ontoloji / deregülasyon / kenti yeniden canlandırma / mahal</i>
<i>devlet müdahaleciliği / sanayileşme / enternasyonalizm / kalıcılık / zaman</i>	<i>bırakınız yapsınlar / sanayisizleşme / jeopolitik / gelip geçicilik / mekân</i>

(Harvey, 2010, 374-375)

Fakat bu tablo modern ile postmoderni iki zıt kutba hapsetme girişimi değildir, ki bizzat Harvey de bunu teslim edecektir. Çünkü değindiğimiz gibi postmodernizmin modernizmin içinden filizlenen yanını akıldan çıkarmamak gerekir. Bu da hiç de azımsanacak bir olgu değildir. Çünkü modernist pratiğin yarısını oluşturan gelip-geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşa gibi unsurları bütünüyle benimsemiştir (Harvey, 2010: 60). Harvey, uzunca bir tarihi olan modernizm ile postmodernizm arasında, farklılıktan çok süreklilik olduğu sonucuna varmakta ve postmodernizmi, modernizmin bağrında özgül bir kriz olarak yorumlamaktadır (Harvey, 2010: 137).

Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**'nda, modernliğin, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın; anlık, gelip geçici, ele avuca sığmaz olan diğer yarısı olduğunu söyler (Baudelaire, 2013: 214). Postmodernizm, modernin bu anlık ve gelip geçici doğasını temellük etmiştir. Hep söylenildiği gibi, zamanı, sonsuz bir şimdiye parçalayan postmodernizm gerçekte şimdinin uçucu doğasına sığınırken aynı zamanda geçmiş ve gelecek algısını ortadan kaldırarak sonsuz bir şimdi yaratır. Baudelaire'in flâneur için

yaptığı yorum adeta postmodernizm için söylenmiş gibidir: “...*gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir* (Baudelaire, 2013: 210).” Telosu sahneden çıkarırken bir anlamda hedonizmi yeni bir telos olarak sunan postmodernler tam da Baudelaire’in sözünü ettiği keyfi sürmekteler.

Yine Baudelaire’in, postmodern estetiğin kendine mal edeceği, modernin içindeki diğer kavramları ortaya çıkarması ayrıca önemlidir. Söylemek bile fazla: som bir modernist olan Baudelaire, elbette bu terimleri rezalet ve zavallılık olarak niteleyecektir. *Chic* ve *poncif* diye iki terimden söz eder Baudelaire, ki bu terimler tam da *kitsch*’i karşılamaktadır (Baudelaire, 2013: 161). Diğer yandan yine postmodernizmin yaslandığı *eklektizm* ve *kuşkuyu* açımlayan Baudelaire’e göre “*Bir eklektiğin eseri bellekte iz bırakmaz* (2013: 168).” Hemen burada Jameson’ın postmodern sanatçı olarak tanıttığı Rauschenberg için söylediklerini anımsarsak Baudelaire’in yüz yılı aşkın zamandan yansılanan sesi billurlaşacaktır. Her türlü postmodernist deneyimi sunan parıltılı bir Rauschenberg gösterisi izlediğini aktaran Jameson söyle devam eder: “*Bir Rauschenberg gösterisine gider, çok ustaca ve yaratıcı (buluşçu) biçimlerde uygulanan bir süreci yaşarsınız; gösteriden ayrılınca her şey biter* (Jameson, 1991: 29).”

Touraine, postmodernist düşüncenin modernist ideolojiden kopuşu temsil eden en az dört düşünce akımını birleştirdiğini savlar. Buna göre bu dört düşünce akımı kısaca şöyle özetlenebilir: İlkinde postmodernlik, Daniel Bell’in sanayi sonrası toplumu, yüksek sanayi (hiper-sanayi) olarak tanımladığı gibi yüksek modernizm olarak tanımlanmaktadır. “*Modernlik hareketi sürekli hızlanır, avangardlar giderek önemsizleşir ve Lyotard’ın doğru olarak altını çizdiği gibi, giderek artan bir dil ve im tüketimiyle kültürel üretimin tamamı avangarda dönüşür. Modernlik kendi kendisini yıkar* (Touraine, 2002: 209).” İkincisi, toplumsal ve siyasal modernizm eleştirisine odaklanmış bir düşünce biçimidir. Bu yapıyı Touraine, devrim düşüncesinin modernlikle sıkı bağları olduğunun altını çizerek postmodernliğin 1970’li yıllarda devrimci goşizmin bunalımı ve çözülmesi ile ortaya çıkması yorumuyla tartışır. Burada postmodern durum, *toplumsalın sonu*, *toplumsal sonrası* ya da Lipovetsky’nin ifadesiyle *boşluk çağı* olarak tezahür eder. Üçüncü yapı tarihselcilikten kopma, çoğulculuk ve evrensellik karşıtlığı fikirlerini barındırmaktadır. Burada kültürel biçimler birbirini izlemek yerine eşzamanlı ilerler.

Televizyon handiyse zamanı senkronize eden, mekânı ise taşıyan bir aygıt dönüşür. Uzakta olanı yakın ve eşzamanlı kılar (Jean Cazeu). Modernizmin dayattığı bütünlükçü kültür anlayışı kırılır, kültürel çoğulculuk yerini alır. Dördüncü düşünce biçiminde ise sanat, iktisat ve siyaset gibi toplumsal yaşam alanları pazar, piyasa mantığı altında incelenir. Akılcılık, çilecilik ve ilerleme inancı üzerine kurulu bir üretim toplumundan, bireyin sistemin işleyişine, hem emeğiyle hem de arzu ve gereksinimleriyle katıldığı bir tüketim toplumuna geçilmiştir (Touraine, 2002: 215).

Postmodernizmin piyasa ile olan sıkı ilişkileri Harvey'nin eleştirel dilinde, *piyasayla utanmazca uyum aramak* olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda postmodernizmin kurduğu retoriğin tehlikeli olduğu çünkü bu retoriğin ekonomi politiğin ve küresel iktidar koşullarının gerçekliğiyle yüz yüze gelmekten kaçındığı belirtilir (Harvey, 2010: 137-138).

Modernizm ile postmodernizm arasında sosyo-kültürel, siyasal ve sanatsal alanlarda yürütülen tartışmada modernizmi ve postmodernizmi belirleyen unsurlar gün ışığına çıkmaktadır. Modernist dizge ilk elden, Kartezyen akılcılık, Aydınlanma rasyonalizmi gibi felsefi zeminden Marx, Comte ve Weberci toplum teorilerini içerir. Postmodernizm bu araçsal aklı ve onun giderek ulaştığı sarsılmaz hakikat fikrini, kültürel ve sosyal alanda ise yekpareci tutumunu ve evrenselci anlayışını, temsil (*representation*) edimini eleştirmektedirken, modernizm postmodernizme göreceliliği, irrasyonalizmi ve nihilizmi üzerinden saldırır (Best, Kellner, 2011: 17-18).

“Postmodern teori aynı zamanda çokkatlılık, çoğulluk, bölük pörçüklük ve belirlenmemişlik lehine toplumsal tutunum (coherence) konusundaki modern varsayımları ve nedensellik nosyonlarını reddeder. Buna ilave olarak, postmodern teori, toplumsal ve dilsel olarak merkezsizleşmiş (decentered) ve parçalanmış öznenen yana çıkarak modern teorisinin büyük çoğunluğunun koyutladığı (postulate) rasyonel ve birleşik (unified) özneyi iptal eder (Best, Kellner, 2011: 18).”

Şu halde, postmodernizm teriminin genel anlamıyla kültürel bir biçimi imlerken özel anlamda sanat pratiklerini açıklamakta kullanılan bir terim olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle tezin konusu bağlamında postmodernizm terimine odaklanılacaktır. Her ne kadar teorisyenler postmodernizm adı altında postmodern sanat

kavramından söz etseler de biz postmodern zamanların sanatını, postmodernizm bir akım olmadığı için postmodern kavrayışın, düşünselliğin ve bunların tezahürleri dolayımında postmodern estetik altında ele almayı uygun buluyoruz. Böylece postmodernizmle sıkı ilişkileri bulunan, postmodern kültürün tecellisi olan özellikle *pop sanat (pop art)* ve *kitsch* sanatı postmodern estetik kategorisi altında değerlendireceğiz. Buna karşın zaman zaman postmodern sanat daha özelde postmodern tiyatro gibi kavramlara başvuracağımızı da şimdiden belirterek postmodern estetiği ve sanatlar bağlamında postmodernizmi daha ayrıntılı incelemeye geçelim; fakat bir şerh düşerek. Rancière'in, Hal Foster'ın editörlüğünü üstlendiği **The Anti-Aesthetic** adlı kitaba atfen belirttiği gibi birçokları postmodernizmi *anti-estetik* başlığı altında selamlamıştı (Rancière, 2012: 8). Yine de bu postmodernizmin sunduğu bir estetiğin olmadığı anlamına gelmemeli. Karşı estetik de bir estetik modelidir nihayetinde. Öte yandan avangardın karşı-sanat ve karşı-estetik çıkışlarının —neo-avangardların da katkılarıyla— ehlileştirildiği, sanat pazarına angaje edildiği göz önüne alınırsa postmodern anti-estetik yaklaşımının da postmodernizmi 'tarihsel postmodern' haline getirecek olan, adları belki de post-postmodern ya da neo-postmodern olarak anılacaklar tarafından kadim estetik dizgeye takdim edilecektir. Bir yönüyle edilmiştir de. Fakat tescillenmesi galiba bir *postmodern sanat müzesi* kurulunca/kurulursa gerçekleşecektir. Evet, bir *avangard sanat müzesi* yok çünkü avangardlar modernizmin zirvesi olarak kutsandılar ve Modern Sanat Müzelerinin VIP localarında yerlerini aldılar. Modern sanatı yıkma gayesiyle ateşli manifestolar yayımlayan/icra eden bu iflah olmaz yıkıcılar, bugün modernizmin azizleri.

Bazı teorisyenlerce erken postmodern olarak nitelendirilen Marcel Duchamp'ın söyledikleri bu bağlamda önemlidir: "*Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelerde estetik güzellik buluyorlar* (Antmen, 2009: 175)."

2. BÖLÜM

MODERN ESTETİK KARŞISINDA POSTMODERN KONUMLANIŞ VE POSTMODERN (ANTİ) ESTETİK'İN KURULUŞU

2. BÖLÜM

MODERN ESTETİK KARŞISINDA POSTMODERN KONUMLANIŞ VE POSTMODERN (ANTI) ESTETİK'İN KURULUŞU

“Postmodernizm bir kerede ne olduğunu söyleyip sonra gönül rahatlığıyla kullanabileceğimiz bir şey değildir. Bu kavram, böyle bir kavram varsa elbette, kesinlikle tartışmamızın sonunda ortaya çıkabilir, başında değil.”
Fredric Jameson

Postmodernizmi, zaman zaman modernizmden bir kopuş olarak tanılayan, zaman zamansa tam da modernizmin içinden evrildiğini kanıtlayan; evrensellik ve ilerlemecilik karşıtlığı, Aydınlanma ve Rasyonalizm eleştirisi, anti-modernlik, çoğulculuk, kültürlerarasılık taraftarlığı, alt kültür/ler/e ilgi, anlık olma, gelip geçicilik, popülerizm ve tüketim gibi başat özelliklerine değinilmişti. Bu daha daraltılmış bölümde zikredilen özelliklerin estetiğe bakan yönleri açıklanacağı gibi, postmodernizmin bizatihi sanatlarda ve estetik sahasında ortaya çıkardığı ve/veya —kimi zaman modernizmle birlikte— kullandığı eklektizm, pastiş, parodi, kolaj, temsilin aşılması, metinlerarasılık, parçalılık, süslemecilik, melezlik, merkezsizleşme gibi nitelikleri ele alınacaktır. Bu nitelikler, postmodernizmi konumlandırma ve tanımlandırma çabasında olan teorisyenlerin sıklıkla üzerinde durdukları ortak müştereklerdir.

Gombrich, postmodern dönemin belirtilerini algılamanın zor olmadığını söyler. Gelenekten yararlanma, geriye dönüş, süsleme, figürün yeniden ele alınması bu belirtilerdendir.

“Modern banliyö sitelerindeki tehdit edici küp biçimli yapılar, yine küp olan ama stilize süslerle bezenmiş yapılara dönüşmüştür. Soyut resmin birçok biçiminde görülen püriten ya da basitçe sıkıcı sadelik, yerini alegorik ya da maniyerist resimlere bırakmıştır. Bu resimler sık sık figüratif olup... gelenek ve mitolojiye çok sayıda atıfta bulunmaktadır (Gombrich, 2007: 618-619).”

Featherstone, postmodernizmin beş ayırıcı özelliğinden söz ederken ilkin özerk, kurumsallaşmış sanatın zemini ve amacını yadsıyan bir saldırıyı içerdiğini yazar. İkinci

olarak beden estetiğinden söz eder ve Artaud tiyatrosunu da bu kategoride ele alır. Üç; edebi, eleştirel ve akademik alanlarda tüm üst anlatıların, büyük anlatıların yürürlükten kaldırılması, yerine küçük anlatıların ikame edilmesidir. Dördüncüsü “*Gerçekliğin imajlara dönüşmesini ve zamanın bir dizi süregelen şimdi halinde parçalanmasını içerimler*”. Beşinci özelliği ise algının ve gündelik hayatın estetikleştirilmesidir (Featherstone, 2013: 213-215). Salt sanatlar bağlamında postmodernizmin merkezi özelliklerinin, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın kaybolması; yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel derinliksizliğinin selamlanması, sanatçının dehasının ve özgünlüğünün gözden düşmesi olarak belirlediğini ifade eder (Featherstone, 2013: 30).

Ali Artun, Adorno’nun **Kültür Endüstrisi** adlı kitabının Türkçe baskısına yazdığı sunuşta, postmodernizmin modernist yasakları ihlal etme girişiminin, yüksek modernizmin ayrılıkçı stratejisinin aşılması anlamına geldiğini söyler: “*Postmodernizm yüksek sanat ile düşük sanatın (yeniden) birleşmesi çabasıdır ve bu da modernizmin elitizmi karşısında demokratik bir tepkidir* (Adorno, 2011: 35).”

Anderson’ın oyun ve belirsizliği postmodernizmin alamet-i farikası olarak gördüğünü belirttiği (Anderson, 2011: 68) İhab Hassan, postmodernizmin özelliklerini *belirsizlikler ve içkinlikler* kategorisi altında ele alır. *Belirsizlikler* altında açıklık, çoğulculuk, keyfilik, eklektizm, tutarsızlık, paralojizm, metinlerarasılık; *içkinliklerin* altındaysa *tarihin ve tüm üst-anlatıların gerçekleşmesini önleyen bir göstergeler yayınının ve dağılımının tuzağına düşmüş* olmayı iletir (akt: Featherstone, 2013: 84). Anderson hemen herkesin zikrettiği postmodernizme atfedilen gelenek yığması (*bricolage*), popüler olanla oyun, kendine gönderme (*reflexivity*), melezlik, pastiş, figürün öne çıkması, öznenin merkezsizleşmesi gibi estetik pratiklerin modernizmde de görüldüğünü dolayısıyla burada kritik bir kopuş söz konusu olmadığını söyler. Ona göre asıl kopuş başka yerde aranmalıydı: “*Modernizmin II. Dünya Savaşı sonrası, sermayenin dolaşımıyla giderek daha fazla bütünleşip giderek metalaşması sonucunda tedrici olarak gerilemesi* (Anderson, 2011: 114).”

Rorty ve Derrida'nın düşüncesindeki *temeldencilik karşıtlığı*, Danto'ya göre postmodernizmin ayrıcı özelliklerinden biridir. Bu, postmodernizmin, kendi uygarlığının temellerine yönelik bir özeleştirici yöntemidir (Danto, 2014: 94). Eagleton'a gelince, o da postmodernist ürünün tipik özelliklerini şöyle saymaktadır:

"(...) şakacıdır, kendi kendiyi dalga geçer, hatta şizoiddir; aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız bir pastiş görünümündedir; kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyar (akt: Harvey, 2010, 21)."

Vedat Demirkol postmodernizmin nitelikleri hakkında özellikle mimar Charles Jencks ve eleştirmen Joyce Kozloff'a dayanarak bazı tespitler sunuyor. Buna göre postmodernizmin en belirgin niteliği *figüratif* bir sanat olmasıdır. Bundan başka, konuya dönüş; tarihselcilik; klasizme, barok ve rokokoya dönüş; üzüntüye gidiş; kaybolmuş mutluluğu arama: *nostalji*; modernist anlayışı tarihsel öğeler ekleyerek geliştirmek; reklamcılığa araç olmak (*pop sanat*); anlayışlar karmaşası ve alegoriye önem vermek Demirkol'un saydıkları arasındadır (Demirkol, 2008: 113-116).

Ranciére ise **Görüntülerin Yazgısı** adlı kitabında, postmodernizmin, modernizmin kuramsal yapısını yıkıma uğratan ne varsa gün ışığına çıkarttı diyor:

"Lessingci sanatlar arası ayrım dogmasını yıkıma uğratan sanatlar arası geçişler ve harmanlamalar; işlevselci mimari paradigmanın yıkımı ve eğri çizgi ile süslemenin geri dönüşü; figürasyonun ve imlemenin geri dönüşüyle resimsel/ikiboyutlu/soyut modelin yıkılması ve resimlerin asıldığı mekânın yavaş yavaş üçboyutlu ve anlatısal formlar tarafından istila edilmesi –pop art'tan enstalasyona ve video sanatının 'odaları'na; söz ile resmin, anıtsal heykel ile gölge ve ışık projeksiyonunun yeni bileşimleri; müzikal janrlar, çağlar ve sistemler arasındaki yeni harmanlamalarla dizisel geleneğin çatlaması (Ranciére, 2008: 167)."

Birçoklarının belirttiği üzere postmodernizm, güneşin altında yeni bir şey yok düsturunca yapılabilecek/üretilebilecek olan her şeyin ortaya konmuş olduğunu dolayısıyla postmodern sanatçının hâlihazırda bulunanı temellük ederek onu başkalaştırarak kullanması gerektiğini savunur. Bu temellük süreci kimileyin kamuya sunulmuş olan imgeyi, formu, temsili, fikri; kısaca önceden üretilmiş olanın gaspı

şeklinde tezahür etmekte, kimileyin oyuncul ve çocuksu bir dürtüyle sahiplenme şeklinde tezahür etmektedir. Ancak aslolan nokta postmodernizmin bu geriye yönelik, *retro*'yu, *vintage*'i kutsayan, bitpazarına nur yağdıran üretme biçimidir ki postmodern teriminden yüzyıllarca yıl önce yaşamış kişileri bir şekilde bu etiketle selamlamanın önünü açar.

Çoğunlukla bu selamlamalar, postmodernizm yekpare bir yapıya sahip olmadığından olsa gerek, sınırlı yönleri üzerinden değerlendirilerek indirgemeci yaklaşımlar halinde yapılır. Marx'ın anti-hümanist yaklaşımı nedeniyle, Nietzsche'nin nihilizm ve Aydınlanma eleştirisiyle, Freud'un ben'in yıkımı ve özneye dair yeni tanımlamalarıyla postmodern öncüler olarak ilan edildiklerine değinilmişti. Ama erken postmodernlerin sayısı bu kadarla sınırlı değil. Cervantes'ten Freud'a; Pilatus'tan Kafka'ya ya da sofistlerden romantiklere kadar çeşitli adlara ve zaman dilimlerine geri götürülebiliyor.

Perry Anderson'ın dediği gibi, postmodernizm *ex ante* bir kavram: “*Belirttiği sanatsal pratiklerden daha önce ortaya çıkmış bir kavram* (Anderson, 2011: 131).” Modern estetiğin içinde birkaç çatlaktan sızmış bir durum olarak postmodernizm, Anderson'a göre modernizmin altın çağından pek farklılık göstermez bu yüzden. Ancak iki temel farklılık atlanmamalıdır. Modernizm, Proust'u, Joyce'u, Kafka'sı, Eliot'ı ile yüksek modernizmin yinelenemeyen dehasının; simgeciliği, gerçeküstücülüğü, konstrüktüvizmi, dışavurumculuğu ile radikal öncülerin dönemidir. Sınırlar manifestolarla belirlenmiş ve her şey keskin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Postmodern ise sınırları aşan, melezliği, potpuriyi kutsayan bir iç içelik dünyasıdır. Dolayısıyla bu dönemin ruhuyla bağdaşmayan manifesto güncelliğini yitirir. Ad ile dönem arasındaki uçurum kapanır (Anderson, 2011: 131).

Hakkı Hünler, modern felsefenin babası kabul edilen Descartes'ın, kuşkuyu bir yöntem olarak ele almasından hareketle, henüz doğum halindeki modernizmin karakteristiğinden postmodern bir kopuş gerçekleştirdiğini, düşünce geleneği karşısında duyulan bu kapsamlı kuşkunun Descartes'ı aynı zamanda postmodern düşüncenin de babası kıldığını söyler (Hünler, 2011: 57,58). Burada da postmodernizm, kuşkucu tarafından yakalanarak Descartes'ın erken postmodernliği işaret ediliyor. Bu anlamda

belirsizliği, göreliliği şiar edinen ve felsefeye kuşkuyu armağan eden sofistler, sözgelimi Gorgias, Protogoras da pekâlâ postmodernin *avant la letre* ataları sayılabilir.

Anakronik postmodern adlar listesi artarak devam ediyor. Sözgelimi, Yıldız Ecevit, postmodernizmin öncülerinin 19. yüzyıl romantiklerinde görülebileceğini söylerken postmodern romanın öncüsü olarak da Kafka'yı saymanın yanlış olmayacağını belirtir (Ecevit, 2001: 52, 64).

Featherstone, postmodernizmin özündeki karnavalesk öğeleri Bahtinci karnavalesk kuramı ile pekiştirir. Ona göre bugünün —postmodern kültürün remizlerinden olan— *Disneyland* gibi konulu parklarının kökeninde panayırlar bulunur. Panayırlar, tuhaf ve aşına olanı, kasabalı ile kentlileri, profesyonel icracıyı ve burjuva gözlemciyi bir araya getiren ve Bahtin'in melezleştirme işlevini gerçekleştiren ortamlardır. Kültürel çoğulculuk, ilginç göstergeler, garabetler, ucubeler panayırların özelliklerindendir. Temelde postmodern kültürle ortaklıklarını daha belirgin kılan özellikleri ise ilk olarak panayırların ulusal ve uluslararası piyasalarla bağlantılı bir açık pazaryeri uzamı olmasıdır. Bir anlamda fuar işlevini görürler. İkinci olaraksa haz duyma bölgeleridirler ve gerçek dünyadan kopukturlar. Featherstone'un postmodernizmdeki karnavalesk öğelerin izlerinin modernizmin içinden cereyan ettiğini gösterdiği bu açıklamalar da sayılan öğeleri kullananların erken ve/veya öncü postmodernler olduğunu göstermektedir (Featherstone, 2013: 142-148).

[Disneyland'dan söz etmişken bir parantez açarak, Baudrillard'ın bu kendini bir mutluluk ütopyası olarak vazeden katışıksız haz mekânına dair yaptığı yorumuna kısaca değinmek gerekir. Baudrillard, Disneyland'ı bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu bir model olarak ortaya koyar. Bu düşsel evren, Amerika'nın minyatürleştirilmiş mekânıdır ve *gerçek* Amerika'nın bir Disneyland'a benzediğini gizlemeye yaramaktadır. “Bu durum sıradan gündelik yaşantısının bir hapisaneyi andırmadığını gizlemeye çalışan toplumsal bir yapının hapishaneler inşâ etmesine benzemektedir. Disneyland'ı çevreleyen Los Angeles ve Amerika, gerçeğe değil hipergerçeğe ve simülasyona aittir (Baudrillard, 2010: 28-29).” Öte yandan Mark Gottdiener'in, Disneyland'ın grup merkezli eğlenceleri, kostümlü sokak tiyatroları gibi geniş bir çeşitlilik içinde sunulan

şenlik öğelerinin, ortaçağ kentlerindeki katılımcı, oyunlu şenlikleriyle ortaklık taşıdığını belirtmesi, postmodern kültürün bir prototipi olarak kabul edilen Disneyland'ın karnavalesk kökenlerini açığa çıkarma adına önem taşımaktadır (Gottdiener, 2005: 161).]

Terry Eagleton da **Kültür Yorumları**'nda, Herder'in, geç dönem romantik düşünüşünün can damarını oluşturan kültür kelimesini çoğullaştırmayı önererek postmodernizmin ilk işaretlerini verdiğini imler (Eagleton, 2005: 22).

“Gördüğümüz gibi postmodern fikri, bugün postmodern bir biçim olarak tanımlayacağımız ürünlerin ortaya çıkmasından çok daha önce doğmuştur. Aynı şekilde postmodern kuramların gelişimi de postmodernin çarpıcı bir şekilde ortaya çıkışıyla örtüşmez. Postmodernizm kavramının kökenleri edebiyattadır, bir tarz olarak üne kavuştuğu alansa mimarlıktır. Ancak postmodernin standart tanımlarına uyan roman ya da yapılar ortaya çıkmadan çok daha önce postmodernin hemen hemen bütün özellikleri resimde kendini göstermiştir (Anderson, 2011: 132).”

Duchamp ünlü *Çeşme* yapıtı ile gerçekte avangard bir tutum sergilemekteydi. Ancak sıradan nesneyi sanat olarak sunarak yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmişti: Sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniye şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmişti (Antmen, 2009: 194). Sonraları neo-Dadacılar olarak anılan Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçıları etkileyen Marcel Duchamp'ın bu tavrı Antmen'e göre, postmodern öncesi postmodern tavidir (Antmen, 2009: 194).

2.1. Postmodern Estetik ve Modern Estetik Karşısında Konumlanışı

Postmodernizmin modern estetikten uzaklaştığı, ayrıldığı ya da başkalaştırdığı öğelerin tamamını, modern estetiğe yönelttiği açık ya da örtük eleştiri olarak değerlendiriyoruz. Kökleri Aristoteles'in sanat felsefesi görüşlerine kadar giden modern estetik dizgesine yöneltilen bu eleştiriler ve karşı çıkışların kendileri de kuşkusuz eleştiri odağı olabilirler ancak bu bağlamda olabildiğince nesnel bir aktarımla yetinilecektir. Postmodernizm en önce modernizmin kurumsallaşmış yapısına ve oluşturduğu tahakküme karşı çıkar. Ancak burada sorulabilecek önemli soru, bu karşı çıkış bütünüyle bir kopmayı imler mi? Sözgelimi Rancière için postmodern kopuş diye bir şey yoktur.

Var olan, kökenden gelen ve hâlâ işleyen bir çelişkidir; postmodern bir kopuş hayal etmeye gerek yoktur zira sınırların bulanıklaşmasının tarihi modernlik kadar eskidir (Rancière, 2012: 40, 51). Bu karşı çıkışları çözümlemek, modernizmin kurduğu konstrüksiyona kısaca da olsa bakmayı gereksiniyor.

Modernizmin başlangıcı için Baudelaire, Seurat, Cezanne, Manet, Picasso; ya da empresyonizm, kübizm gibi eşikler konulmuştur. Örneğin Arthur Danto, modernizmi 1880’lerden başlayıp 1960’lara kadar devam eden bir süreç olarak görmektedir (Danto, 2014, 34). Danto, 1960’larda modernizmin kırılmasıyla çağdaş sanatın ortaya çıktığını, çağdaş ile modern arasındaki ayrımın 1970’lerle 1980’lerin ortalarına kadar netleşmediğini söyler: “*Çağdaş sanat uzun süre çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat olarak kaldı* (Danto, 2014: 34)”. Bu düşünce tatmin edici olmadığı için de postmodern terimi icat edilmiştir. Devam etmeden önce bir parantez açarak Danto’nun *sanatın sonundan sonra* dediği dönemin sanatını *tarihsel-sonrası sanat* adıyla kavramlaştırdığını ve birden çok postmodernizm olduğu yolundaki iddialara kapılmanın postmodernizmi tanımlamadan mahrum edeceğini savunduğunu belirtelim.

Danto gibi sanatın sonunu ilan eden bir başka teorisyen Donald Kuspit de postmodernizmi bir kırılma olarak almaktadır. Sanatın sonu artık sanat üretilmeyeceği anlamına gelmez diyen Kuspit, artık sanat eserinin insani bir işlevi kalmayacağını belirtir. Yüksek sanattan, sanatın sonuna doğru gidilmiştir ki buna sanatın postmodern sonu da denilebilir. Çünkü postmodernitede sanat, bir eğlencedir (Kuspit, 2010: 30,31). Sanatı eğlencenin güdümüne yöneltmek ise onu yaratıcılığın koparmak demektir (2010: 124). Postmodern resimler artık izleyiciyi özel bir dünyaya taşımamaktadır ve resimden çok halk tiyatrosu gösterilerini andırmaktadır. Esrarengiz olma çabasına karşın gösterişçidirler (2010: 141).

Jameson, sanatın sonu düşüncelerine bir başka açıdan yaklaşır. Hegel’in söz ettiği sanatın sonu gerçekte Kantçı anlamıyla *güzelliktir* ve sonu gelen de bu *güzel* anlayışıdır ve bu yitimin neticesinde güzel, herhangi bir hakikat savı ya da mutlakla özel bir ilişkisi olmayan dekorasyon haline gelir. Postmodernliğin bu yüzü, modern *yüce’nin* yerine dekoratif olanı koymaktadır (Jameson, 2005: 92, 94, 131). Postmodern dekoratifliğin ve

süslemeciliğin izlerini en fazla mimaride görürüz. Modernin yalın, sade biçimciliğine karşı cepheleri ve süslemeyi önemseyen postmodern mimari *barok* ve *rokoko* özelliklere *art-nouveau* ve *secession'a* göz kırpar. Modernistlerce, sanat olmayan bir şey *illüstrasyonumsu* ya da *dekoratif* olarak ilan nitelendirildiğini söyler Danto (2014: 59). Dekoratif olmak, modern literatürde eleştiri sıfatlarındandır.

Kuşkusuz postmodernizm bu iki dönemeç (yüksek modernizm/avangardizm ve çağdaş sanat) arasına peşinen sıkıştırılmaz. Modernizm nasıl ki Habermas'ın iddia ettiği gibi tamamlanmamış bir projeysen, modernizmin *geç*, *yüksek* ya da *olgun* hali postmodernizm de özellikle sosyo-kültürel anlamda devam etmekte olduğu gibi *çağdaş sanat* ile arasında da ciddi geçişlilikler olduğu, hatta kimileyin, birinin diğerinden keskin bir izle ayrılmadığı görülmektedir. Oysa birçoklarının aksine Arthur Danto, **Sanatın Sonundan Sonra** adlı kitabında, postmodern teriminin tıpkı *barok* ya da *rokoko* tarzının örneklerinin tanındığı gibi tanınabileceğini söyler (2014, 34). Dolayısıyla bu tezin bundan sonraki kısmında, meseleyi daha rafine edebilmek adına, postmodernizmin üzerinde uzlaşma varılmış öğeleri ele alınacakken, Danto'nun postmodernizmi homojen bir yapıya büründürdüğü düşüncelerine de başvurulacaktır.

Diğer yandan postmodernizmi bir tarihselleştirmenin içinde değerlendirmek doğru olmasa da sahneye çıkışı ve çağdaş sanatın kendisinden rol çalmasıyla gerilemesi için bazı tarihler verilebilir. Postmodernizmin ortaya çıkışında ilk tarihsel belirlenim olarak 1960'lar verilebilir. Çağdaş sanatın ortaya çıkışıyla ilgili olarak ise genelde verilen tarih Berlin Duvarı'nın yıkıldığı yıl, 1989'dur. Buna Sovyet Rusya'sının dağılması ve Doğu Blok'undaki çözülme de eklenebilir. Ancak çağdaş sanat ile de postmodern sanat arasında önemli geçişkenlikler, ortaklıklar olduğunu görmekteyiz. Bizzat Danto, modern sanatı bitirdiği noktada sanatı, bir post-sanat durumuyla, sanatın sonundan sonrası olarak ele alır ve çağdaş, postmodern ayrımındansa bu kullanımı tercih eder. Zira post-sanat kategorisi altında işleyen sanat çağdaş olsun postmodern olsun mahiyet olarak çelişik değildir. Johanne Drucker bir milat olarak kabul ettiği 1990'larla postmodernizmin aşıldığını ve yeni bir sanat kulvarına girildiğini; özerklikten, muhalefetten veya radikal itirazlardan uzaklaşarak onaylama ve işbirliğine gidildiğini söylese de (akt: Artun, 2015: 40) gerçekte postmodernizmin de tıpkı çağdaş sanat gibi piyasa ve piyasayı belirleyen

faktörlerle yaptığı suç ortaklığı aşikârdır. Bu noktada sanatın dekoratifleştirilmesi, üretilir bir fabrika nesnesi haline getirilmesi gibi temel özellikler iki kavrayış arasında belirgin bir kopuş olmadığının habercisidir.

Yine Vedat Demirkol, sanatlar bağlamında kullanılan modern sözcüğünün yerini bugün çağdaş (contemporaine) sözcüğünün aldığını belirtir ve ekler: “*Bugünün çağdaş sanatı ise postmodern sanattır* (Demirkol, 2008: 21).” Elbette mahiyet olarak ortaklıklar taşımasına karşın çağdaş sanat teriminin de artık postmodern sanat terimi altına yerleştirilemeyecek bir başka kategoriye işaretleme ihtiyacından doğduğunun dolayısıyla teorik ve pratik farklılıklar taşıdığını eklemek gerekir. John Rajchman, ‘*Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?*’ başlıklı makalesinde çağdaş teriminin iki unsur barındırdığını, ilkinde modernlik/modernizmden keza postmodernlik/postmodernizmden ayrı bir şey olduğunu ikinci olarak da *çağdaş nedir* sorusunun *küresel nedir* sorusundan ayrı tutulamayacağını bulduğunu yazar (Artun, Öрге, 2013: 20). Bu noktada Octavian Esanu, çağdaş sanat teriminin postmodern kategorisine ilginin azalmasıyla ortaya çıktığını ve henüz doyurucu bir literatürünün oluşmadığını yine de postmodernizme rağmen daha somut olduğunu söylerken çağdaş ile postmodern arasındaki ayrımı şu sözlerle ifade ediyor:

“Kanımca çağdaş ile postmodern arasındaki en dikkat çekici ayrım şu: çağdaş, postmodernin asla sahip olmadığı bir elle tutulurluğa veya somutluğa sahip. Bununla demek istediğim şu: Postmodernist dönemin geç aşamalarında bile adıyla sanıyla ‘postmodernist sanat’ için açıldığını ilan eden kurumlar asla olmadı. Hiçbir sanat müzesi veya sanat merkezinin önünde büyük harflerle yazılmış ‘Postmodern Sanat Müzesi (veya Merkezi)’ gibi sözcüklere rastlamadım. Ayrıca postmodern satışlara ayrılmış özel sanat pazarlama departmanlarına da şahit olmadım. Postmodern terimini kendi disiplinleri bünyesindeki belli bir üslup karakteristiğini ifade etmek üzere kullanan mimarlar bir yana edebiyat eleştirisi ve kültürel çalışmalar alanında bu terim savaş sonrası dönemin kültürel mantığını kavramak üzere hep soyut biçimde kullanıldı (Artun, Öрге, 2013: 96,97).”

Yine de Esanu çağdaş ile postmodern arasındaki ortaklıklara da dikkat çeker. Örneğin Jameson’a göre, postmodernizmin en belirgin özelliği olan tarih bilincinin veya tarihsellik kaybının çağdaş için de geçerli olduğunu; her ikisinin de hayli kötü bir hafızaya sahip olduğunu söyler. Ancak daha ilgi çekici nokta çağdaş sanatın kimi yerlerde neoliberalizm, neomuhafazakarlık, korporatizm, serbest piyasa ideolojisi ve geç

kapitalizmin son evresinde serpilip sanatsal üretim koşullarını karşıladığını göstereceğim (Artun, Örgü, 2013: 98) demesidir. Postmodernizmin adı geçen unsurlarla işbirliği içinde boy attığına değinilmişti. Bu anlamda postmodernizmin, modernin içinde bir yerlerden sökün etmesine benzer şekilde çağdaşın da postmodernizmin bir tür sonucu olduğu söylenebilir. Ancak modernizmin son bulup bulmadığı ile ilgili Habermas örneği için bir parantez açmak gerekiyor: Burada ifade edilen modernizmi sanatsal pratikler çerçevesinin dışında bir kültürel biçim ve ideolojik yapılanma ile birlikte ele almak gerekir. Modernizm ideoloji olarak geç ya da yüksek modernizme evrilerek hâlâ bir telos'a doğru ilerliyor olabilir ancak modernist sanat özde taşıdığı değerlerin —temsil yaklaşımı, mimesis, non-figüratif tutum, soyut anlatım, seçkinci üslup gibi— gerek dönüştürülmesi gerekse yok edilmesiyle varlığını yitirmiş görünmektedir.

Larry Shiner, **Sanatın İcadı** çalışmasında postmodernizmin modernizmle ilişkisini güzel bir dille özetler: Ona göre postmodernizm bayrağı altında toplananlar, modernizmin öldüğünü kabul ediyorlar, “*buna karşın bu yeni özgürleşmeyi kutlamak üzere bizleri modern güzel sanatların mezarı başında dans etmeye çağırıyorlar* (Shiner, 2013, 19).”

Anderson, tarihsel olarak modernizmin doruk noktasına, iki savaş arasında; Rusya’da konstrüktivizm, Almanya’da dışavurumculuk ve Fransa’da gerçeküstücülük gibi devrimci avangard hareketlerin ortaya çıkmasıyla ulaştığını söyler. Anderson’a göre bu hareketleri sona erdiren gelişme ise Hitler ve Stalin’in iktidara gelmeleri olur. Estetik açıdan gerileme dönemindeki modernizmin ötesine geçemediğini ama ideolojik açıdan büyük anlam taşıdığını vurguladığı postmodernizmi ise 1960’ların radikal kuşağının uğradığı siyasal yenilginin bir sonucu olarak değerlendirmek gerektiğini yazar (Anderson, 2011: 114). Eşzamanlı olmayandan yani şimdide yer alan geçmiş ya da gelecekte beslenen modernizm savaş sonrasında ölmüştür ve yerini alan sanat radikalliğini sürdürse bile piyasanın güdümünde olacaktır (Anderson, 2011: 116). Anderson böyle söylese de hemen akabinde 1945 sonrasında modernizmin sona erdiğini söylemek abartılı olur diye ekler. Çünkü savaş öncesi avangardların bıraktığı mirasın bir anda etkisini yitirmesi beklenemezdi. Amerika’dan soyut dışavurumculuğu örnekleyen yazar, biçimsel açıdan çarpıcı bir modernist girişim olarak gördüğü bu resmin figürallikle

en köklü kopuşu gerçekleştirdiğini belirtir. Elbette tarihsel avangardın aksine soyut dışavurumculuğun, kısa ömrü içerisinde bir ortodoksi halini aldığını ve yatırım aracına dönüştüğüne değinmeden geçemez (Anderson, 2011: 117-118).

“Stalinizmin ve faşizmin yeniden gündeme getirdiği avangard, başarılı olamadı. Bir süre sonra Ulysses, üniversite ders programlarına girdi ve Schoenberg, konser salonlarında düzenli olarak boy göstermeye başladı. Modernizm kurumsallaşmış oldu. Öte yandan, modernizmin sırtını döndüğü toplumsal düzen de, hızla değişmekteydi. Artık ‘kültürün’ karşısına konulabilecek olan, yalnızca ‘sivil bir toplumdan’, bir şehvet krallığından, çıkardan ve araçsal akıldan ibaret değildi. Tüketici kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, bu toplumsal düzen de, kapsamlı bir biçimde estetize edilmişti. (...) savaş sonrası yıllarda, biçim ve yüzey fetişizmini; hazcılığa ve teknik olana tapınmayı; rastlantısal yoğunluklara sahip olan tutarsız bir yerleştirmeyi ve göstergenin şeyleştirilmesini de beraberinde getiren bir üslup, geç kapitalist kültürün tamamına egemen olmuştu (Eagleton, 2010: 465-466).”

Modernizmin yaratmaya yüklediği yüce anlamların ve orijinalite kaygısının tersine postmodernizmin sancılı, çileli bir yaratım kaygısı, orijinallik iddiası yoktur. O, geçmişten alacağı herhangi bir imgeyi temellük etme hakkını bulur kendine. (Sherrie Levine içinse geçmişin tozlu imgelerine gitmeye gerek yoktur. O, çağdaşı Walker Evans’ın fotoğraflarını fotoğraflayarak kendi imzasıyla tam da postmodern bir hınzırlıkla sergilerken bir yandan orijinallik, özgünlük sorununu tartışmaya açar. Fakat bu özgünlük sorunu kendini en çarpıcı biçimde Andy Warhol’un çoğaltılmış imgelerinde ortaya koyar.) Eskiye, kullanılmış olanı kendine mal etmekte, yeniden üretmekte modernistlerde ya da romantiklerde olduğu gibi bir ahlak sorunu görmediğinden son derece pervasız davranabilir. Dahası modernin bütünlükçü ve bir olan tutumunu parçalayarak; türleri, üslupları birbiri içine karıştırarak ve yine modern/romantik yüceden, ciddiyyetten arındırılmış gayri ciddi ve oyuncu bir yapıyla sunar. Modernin derin yapıya yönelttiği bakışı tersinler. Postmodern, gelecek onca eleştiriye karşın, modernin zıt kutbunda, sığılarda, yüzeyde yol alacaktır.

“Postmodern dönemde orijinalliğe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz — bir düşünce ya da imgenin, kişinin varoluşsal deneyim sürecinde ortaya çıktığında orijinal olduğuna inanan Fromm’un yaklaşımı bile doğru bulunmaz. Fromm’un söylemeye çalıştığı kişinin varlığına özgü olan ve kendi varlığının orijinallliğini terk etmesine katkı

koyan şeyin orijinal olduğudur. Orijinalliğe inanmamak yaratıcılığa da inanmamak demektir (Kuspit, 2010: 154)."

Bauman, postmodern sanatın anlamı, anlam-yaratımı sürecini taklit etmek, der ve Polonyalı postmodern sanat eleştirmeni Anna Jamroziak'tan şu sözleri alıntılar: *"Postmodern imgelerin yazarı (author), bir yaratıcıdan çok bir animatör ya da icracıdır (Bauman, 2013: 159)."* Touraine bu nedenle sormaktadır: *"Peki bu postmodern kültürün yaratım yeteneği yok mudur, yalnızca başka kültürlerin, kendilerinin doğrunun taşıyıcısı olduğunu düşünen kültürlerin, yaratmış olduklarını yansıtmakla mı sınırlıdır? (Touraine, 2002: 16)"*

Postmodernistlerce, yapılabilecek her şey zaten önceden yapılmıştır. Bu durum sanatçının emsalsiz olma niteliğini elinden alır. Dolayısıyla postmodern sanatçı yinelemelere, tekrara, yeniden üretime yazgılıdır (Featherstone, 2013: 214). Ya da La Bruyère'in dediği gibi her şey daha önce söylenmiştir ve 'yazın' hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir (akt: Aktulum, 2007: 18). Kristeva'nın ve postmodern eleştirinin işaret ettiği üzere hiçbir metin daha önce yazılmış metinlerden bağımsız yazılamaz; açık ya da kapalı bir şekilde var olan metinlerden izler taşıyacak, onu anıştıracaktır yeni yazılan/yazılacak metinler (Aktulum, 2007: 19).

Orhan Koçak, "Postmodern sanat, ortaya yeni teknikler çıkarmıyor; modern sanatın bir dönüştürme aracı olarak kullandığı ve kendilerini de dönüştürdüğü teknikleri bir amaç haline getiriyor (Koçak, 1992: 12)" diyor. Koçak'a göre modernde zamansal bir ilerlemenin uğrakları olan öğeler, postmodernde öğütme/öğütülme sürecinin dışına düşerek bir tortu gibi çökelir (Koçak, 1992: 12). Danto, *"Bugüne dek yapılmış olan her şey bugün de yapılabilir ve tarihsel sonrası sanatın örneği sayılabilir (Danto, 2014: 35)"* derken gerçekte postmodernizmin alenen kullandığı ve onu tanımlayan en bariz ilkelerden birine işaret etmektedir. Tıpkı Baudrillard'ın **Sanat Komplosu**'nda *"Postmodern işler demek yapılmış yeniden yapmak demektir"* dediği gibi. Crimp, modernlerin de eski yapıtlara gönderme yaptığına ancak bu göndermelerin postmodernlerin yaptıklarıyla eşdeğer olmadığını belirtir ve modernist Manet ile postmodern öncülerden Rauschenberg'den örnek verir. Modernizmde sanatçı hâlâ üretici konumdadır oysa postmodernist yeniden üretir: *"Manet yalnızca ürettiyordu,*

Rauschenberg ise yeniden üretiyordu; Crimp'e göre, 'Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan' işte bu adımdır (Harvey, 2010: 72)."

Donald Kuspit tam da bu nedenle postmodern dönemde artık tabloyu görmeyiz demektedir; tablo röprodüksiyon aracılığıyla görülmektedir ve böylece tablo ile röprodüksiyon özdeş hale gelir: *"Yeniden üretilerek evcilleştirilmesi nedeniyle röprodüksiyon, gerçek olandan daha gerçek, daha kabul edilebilir hale gelir, yani daha anlaşılabilir ve tanındıktır. Artık sorumluluk sanatçıda değil izleyicideymiş gibi görünmektedir (Kuspit, 2010: 25)."* Bu sözler (postmodern dönemde) yazarın öldüğünü ve bu ölüm neticesinde okurun doğduğunu söyleyen Barthes'ı çağrıştırmaktadır. Kuspit, postmodern sanatın *sanat üzerine sanat* yaptığını iddia eder ki bu da ona göre sanatın narsistik çöküşünü imler. Çünkü sanat üzerine sanat, sanata dair yeni bir yaklaşım getirmez; sadece ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir. Bu da sanatın anlamını yok etmenin yolunu açar. Bağlamlarından koparılan imgeler, kolaj, montaj çalışmalarıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmeye çalışılır. Tüm bu gelişmeler sanatın ve estetiğin ortadan kaldırılması olarak görülür ve bu nedenle postmodern sanat Kuspit için, modern sanatın bitip tükenmiş halidir (2010: 69,70). Sanatı bir eğlence nosyonuna dönüştüren ve kendisini de kitleleri eğlendirici konumun taşıyan postmodern sanatçılar sadece sanatçı karikatürleridir. Yaptıkları, toplumun mutsuzluklarını anlık eğlencelerle ertelemekten başka bir şey değildir (Kuspit, 2010: 72).

Postmodern sanat/görsel kültür alanlarında, yeniden üretilen sanat eserlerine örnekler veren McRobbie, B filmlerinin yeniden çekimlerinden, David Lynch filmlerinden, Laurie Anderson ve Talkings Heads müziklerinden söz eder ve bunlar arasında yeni hiçbir şey yoktur, der. Sadece eski, dönüştürülmüş ve imgeler dünyasına yeniden sokuşturulmak için ikinci el ürünler vardır (McRobbie, 2013: 11-12). Jameson da postmodernizmin reklamcılığa, kırmızı noktalı programlara (*late show*), Las Vegas tarzı striptizlere, B düzeyi Hollywood filmlerine, gotik ve aşk (*romance*) öykülü edebiyata, popüler yaşam öykülerine, fantezi romanlara hayranlık duyduğunu yazar. Bu çizgide de modernizmin yüksek sanat yapıtlarını ticarileştirerek birbirlerine eklemleyerek kullanmaktadır (Jameson, 2005: 14).

1960’larda bir *üslup patlaması* yaşanmaktadır Danto’ya göre. 1962’yi soyut dışavurumculuğun sona erdiği yıl olarak kabul eden yazar, bunun ardından gelen üslupları sayar. ‘Renk alanı resmi’, ‘sert kenar soyutlama’, ‘Fransız yeni-gerçekçiliği’, ‘minimalizm’, ‘pop sanat’, ‘op-art’, ‘yoksul sanat’ (arte povera), ‘yeni heykel’ ve ‘kavramsal sanat’ (Danto, 2014: 36). Tüm bu üslup patlamasının ardından özellikle yeni-gerçekçilik ve popüler sanat sayesinde gerçek nesne ile sanat nesnesi arasında ayrım bir soru olarak doğar. İşte Danto’ya göre modernizmin sonu bu soru ile gelmiştir: “... *sanat sayılma serbestisi tanınmış herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabildiği yerde, ‘Ben neden bir sanat yapıtıyım’ sorusu* (Danto: 2014: 38).”

Üslup zengini bu 1960’lı yıllar Best ve Kellner’in çalışmasında şöyle dile gelir: “1960’lı yıllar *pop sanat, film kültürü, happeningler, multi-medya eğlencelik gösteriler ve rock konserleri ve öbür yeni kültür biçimlerinin revaçta olduğu bir dönemdi* (Best, Kellner, 2011: 24).” Bütün bu gelişmeler disiplinlerin harmanlanmasını, farklı türlerin farklı üslupların bir arada kullanılmasını getiriyordu. Birçok alandan sanatçılar *kitsch* ve popüler kültürü kendi estetiklerinde birleştirirler ve modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçı bir duyarlılık gelişir. “*Modernist ciddiyet, sofuluk ve bireysellik değerlerine karşı postmodern sanat yeni bir lakaytlık, yeni bir oyunculluk ve yeni bir eklektisizm sergiler* (Best, Kellner, 2011: 26).”

Lyotard’ın postmodernizmi büyük anlatıların sonu olarak ifade etmesi gibi Danto da modern sanatın sonunu, sanat tarihinde yüzyıllar içinde gelişmiş ve Manifestolar Çağı’nda belirli çatışmalardan kurtularak kendi sonuna erişmiş bir anlatının sonu olarak tanımlar (Danto, 2014: 62). Postmodernizm keskin bir şekilde manifestolar ile bağlarını koparmıştır. Postmodernlerce manifestolar büyük anlatı uğrakları olarak algılandığından manifesto dilinden ve bilhassa manifesto yazmaktan/yayımlamaktan/duyurmaktan kaçınmışlardır. Ali Artun’un belirttiği gibi manifestoları anlamsız sloganlar yığını olarak gören postmodernleri manifestolara bakmadan sökemeziz (Artun, 2013: 66). Gerçekten de manifestoların eskiye, geleneksele, göreneksele, kanonlara karşı yıkıcı, saldırgan, alaycı diline baktıkça postmodern uzaklığın mesafesi daha iyi seçilmektedir.

Fredric Jameson, postmodernizmin Barthesçı estetiğin bütün unsurlarını içinde barındırdığını söyler ve bu unsurları da; “*yüzey, metinselleştirme, yeni bir duygulanımın kabarıp alçalan yoğunlukları, öznenin merkezsizleşmesi, anıtsal olanın parçalar lehine paralanması ve bu parçalar arasındaki geçici konfigürasyonlara gösterilen düşkünlük, derin zamansallık yerine mekânsallaştırma, yorum yerine yeniden-yazma* (Jameson, 2008: 163)” olarak açıklar. Yine Jameson’a göre yüksek modernizm ile postmodernizm arasındaki en can alıcı fark, Susan Sontag’ın *camp*, histerik yüce dediği şeyde ortaya çıkar. Açmak gerekirse, der Jameson, “*duygu ’nun yok olması adını vereceğim şeydir bu, yüksek modernlerin kendi bölünmüş durumlarını yaşadıkları pathos, hatta trajik ruhun büsbütün yok olmasıdır* (Jameson, 2008: 289).” Bu durum, yüksek modernizmin en önde gelen ruhsal deneyimi olarak kabul ettiği kaygının bile bastırılması anlamına gelir. Yüce olan yerini sıradan olana bırakır. Kendinden geçme, yoğunluk, coşku, mutluluk duygusu, Nietzscheci Dionysosca esrime gibi duygular yerel bir diskoda ya da yeni model bir araba satın alırken duyulan heyecanlar gibi sıradan hale gelir (Jameson, 2008: 288-289). Jameson’ın sözünü ettiği trajik ruhun büsbütün yok olmasına Eagleton da değinir. Ona göre postmodernizmin fazla sığ bulduğu trajik olanı postyapısalcılık ciddiye alır (Eagleton, 2012: 10). “*Trajedinin benim zihnimdeki imgesi, hayati olduğu kadar ölümcül de olan ve bir ölçüde yaşanan günü meydana getiren fakat ‘unutkan’ postmodernizmin usturuplu şekilde bastırıldığı bir mirasın azami ciddiyetine sahiptir* (Eagleton, 2012: 16).”

Şu aşamada modern ve postmodern estetiğin sahiplendikleri ve dışladıklarına göz atacak olursak ilk olarak Kozloff’un, postmodernizmin, yanında ve karşısında olduğu terimlerin dökümünü yaptığı liste yardımcı olacaktır. Hayli uzun bu listeden postmodernizmin yanında olduklarından şunlar verilebilir: “*Öznel, romantik, öz-yaşamsal, kaprisli, hayalci, kişisel, dekoratif, süslemeci, lirik, primitif, özel, içgüdüsel, jestçi, el yapımı, renkçi, neşeli, saplantılı (obsessive), komik, vulgar, çarpık ahlaklı, maniyerist, tribal (kabileye ait), rokoko, kendini anlatan, gösterişli, müstehcen, eklektik, egzotik, düzensiz, karmaşık* (akt: Demirkol, 2008: 115).” Kozloff’un listesinde postmodernizmin karşı durduğu anti-modernist öğeler olarak sıralananlardan bazıları da şunlar:

“*Anti-Purist (karşı-arıtmacı), Anti-Puritaninnical (bağnazlığa, yobazlığa karşı), Anti-Minimalist (minimalizme karşı), Anti-Reductiviste (indirgemeciliğe karşı), Anti-Formalist (biçimciliğe karşı), Anti-Austere (sertliğe, sadelik karşı), Anti-Bare (çıplaklığa, açıklığa karşı), Anti-Boring (sıkıcılığa karşı), Anti-Empty (boşluğa karşı), Anti-Machine Made (makine yapımına karşı), Anti-Bauhausist (Bauhausculara karşı), Anti-Mainstreamist (ana akımcılara karşı), Anti-Systemic (sisteme karşı), Anti-Cool (soğukluğa, düşünceliliğe karşı), Anti-Absolutist (Saltık’çılara karşı), Anti-Dogmatic (inakçılara karşı), Anti-Exclusivist (seçkinciliğe karşı), Anti-Programmatic (programcılığa karşı), Anti-Dehumanized (kişisizleştirmeye karşı), Anti-Detached (tarafsızlığa karşı) (akt: Demirkol, 2008: 114).”*

Ihab Hassan da modernizmin ve postmodernizmin öğelerini karşılaştırdığı bir tablo geliştirmiştir:

modernizm	postmodernizm
romantizm / Simgencilik	patafizik / Dadacılık
form (birleştirici, kapalı)	antiform (ayırıcı, açık)
amaç	oyun
tasarım	rastlantı
hiyerarşi	anarşi
hâkimiyet / logos	tükenme / sessizlik
sanat nesnesi / bitmiş yapıt	süreç / performans / happening
mesafe	katılım
yaratma / bütünselleştirme / sentez	yaratmayı imha / yapıbozum / antitez
mevcudiyet	yokluk
merkezlenme	dağılma
tür / sınır	metin / metinlerarası
semantik	retorik
paradigma	sentagma
hipotaksi	parataksi
mecaz	mecazı mürsel
seçme	bileşim
kök / derinlik	rizom / yüzey
yorum / okuma	yoruma karşı / yanlış okuma
gösterilen	gösteren
okunaklı (okuyucuvary)	yazılabilir (yazarvary)
anlatı / büyük tarih	anlatı karşıtı / küçük tarih
ana kod	idiyolekt (kişisel dil)

<i>belirti</i>	<i>arzu</i>
<i>tür</i>	<i>mutasyona uğramış</i>
<i>tenasül uzuvları / fallik</i>	<i>çok-biçimli / androjin</i>
<i>paranoya</i>	<i>şizofreni</i>
<i>köken / neden</i>	<i>fark / iz</i>
<i>Tanrı Baba</i>	<i>Ruhülkudüs</i>
<i>metafizik</i>	<i>ironi</i>
<i>belirlenmişlik</i>	<i>belirsizlik</i>
<i>aşkınlık</i>	<i>içkinlik</i>

(akt: Harvey, 2010: 59)

Vedat Demirkol postmodern sanatı 1960 ve 1985 yılları arasında beş ana başlık altında değerlendirir. “Metafiziksel Klasiklik”, “Klasiksel Anlatı”, “Kinayeli Klasiklik”, “Gerçekçi Klasiklik” ve “Klasiksel Duyarlılık”.

Metafiziksel Klasiklik altı hareket noktasından ele alınıyor. “Melankolik klasiklik”, “la pitture colta” (kültür resmi), “yeni-dışavurumculuk”, “modern barok”, “muammalı kinaye”(enigmatic allegories) ve “özbilinçsel aykırılık”. Bu çeşitli üsluplarla birlikte Chirico’dan, Balthus’e, Magritte’e; Botero’dan, Baselitz’e Basquiat’ya Haring’e kadar önemli sanatçılar metafiziksel klasikliği temsil etmişlerdir (Demirkol, 2008: 117-124). Yeni-dışavurumculuk ile modern barok, postmodern geriye dönüşün önemli belirtilerindendir. İlki Alman dışavurumculuğuna öykünürken diğeri barok sanatı canlandırmaya çabalamıştır.

Özellikle figüralliğe ve konuya dönüş yapan Klasiksel Anlatı, “pop sanat”, “yeni-gerçekçilik”, “yeni figürasyon”, “ahlakçılık” ile “erotik ve yıkıcı klasiklik” üsluplarını barındırmaktadır. Duchamp’ın sanat karşıtlığından beslenen pop sanatı temsil eden önemli isimler Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Hamilton ve Hockney olarak verilebilir (Demirkol, 2008: 125-128). Pop sanat, en çok, modernizmin seçkinciliğine, yüksek kültürüne indirilen bir darbeydi. “Yeni-gerçekçilik” ise İtalya ve Fransa’da ayrıca üsluplaşarak İtalyan gerçekçiliği ve Fransız gerçekçiliği isimlerini alıyor. Restany’nin manifestosunu yayınladığı “yeni-gerçekçilik” altında sanatçıların beş değişik teknikte çalıştığını söylüyor Demirkol. En önemli sanatçılarından biri Yves Klein.

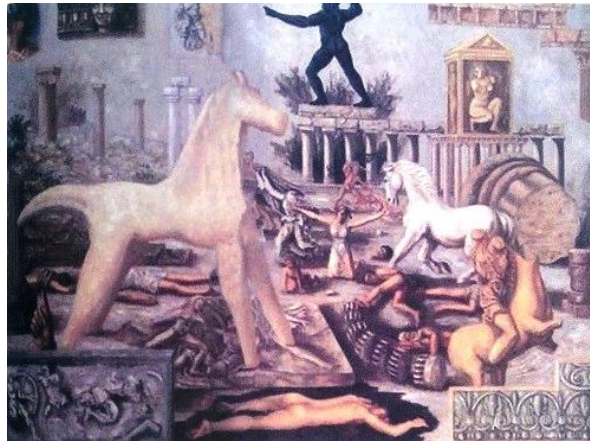
Yeni-gerçekçiliğin alt türü olarak belirtilen yeni figürasyon üslubu, postmodernizmin modernizm eleştirisindeki temel unsurlarından biri olan büyük anlatıların sona ermesi ve yerini küçük anlatıların almasının göstergelerini taşımaktadır. Burada sanatın konusunu Yunan ya da Roma mitolojilerinin yerine özel mitolojiler; kadim efsanelerin yerineyse günlük efsaneler oluşturur.

Yeni-gerçekçi ressamlardan Jacquet, Manet'nin **Otlar Üzerinde Kahvaltı** adlı resmini 1964'te yeniden üretiyor.



Resim 1: Manet (1863), *Otlar Üzerinde Kahvaltı*. Resim 2: Jacquet (1964), *Otlar Üzerinde Kahvaltı*

Kinayeli klasiklik temsilcileri, tarihsel anlatıma önem veren çok anlamlılığa açık figüratif eserler üretirler. Tarihsel ve mitolojik konuları kendi üsluplarında ele alırlar. Stephen McKenna'nın Truva'nın Yunanlılar tarafından zaptını konu edindiği **Ey Truva** önemli bir örnektir. Bu resimde postmodernizmin temel özelliklerinin birçoğunu bulabilmek mümkün: alaysılık, oyunculluk, ironi, eğlence, tarihsellik, eklektizm, süsleme.



Resim 3: Stephen McKenna (1982) *Ey Truva*

Gerçekçi Klasiklik; ideal gerçekçilik, foto-gerçekçilik, hiper-gerçekçilik ve süper-gerçekçilik üsluplarını içerir. İdeal gerçekçilik Yunan ideal formlarıyla ilişki kurarken diğerleri özellikle kent görünümlerini fotografik gerçeklik görüntüsüyle vermeyi amaçlar. Demirkol, 1920-1950 yılları arasında modern olarak tanınan ve klasik duyarlığa sahip Balthus, Morandi, Moynihan, Edwin Dickinson gibi sanatçıların postmodernizmin öncüleri olduğunu söyler. Postmodernizmin klasik duyarlılık üslubunu oluşturan bu sanatçılar burjuva kentinin boğucu ortamından tarihsel kır özlemine, Arkadya'ya kaçışın estetiğini kurarlar. Eserleri, Vergilius, Watteau, Poussin'e göndermeler içermektedir (Demirkol, 2008: 144).

Foto-gerçekçilik, hiper-gerçekçilik, yeni-gerçekçilik, süper-gerçekçilik gibi türeyen tüm bu gerçekçilik üsluplarının ardında yatan nedeni Jameson'da bulabiliyoruz. Jameson gelinen noktada, gerçekçilik (realism) ile modernizmin ikisinin de imkânsız olduğunu ve 1930'larda ne kadar yanılmış da olsa bugün için son sözü Lukacs'ın söyleyebileceğini ifade eder. Çünkü Lukacs gerçekçilik anlayışının ne olması gerektiğini söylemez ama yeni bir gerçekçilik anlayışı yaratma yükümlülüğü altına sokar (akt: Anderson, 2011: 73-74).

Baudrillard'ın simülasyon ve hiper-gerçek terimlerinden, Hal Foster'ın 'gerçeküstücülük ilkesinden öteye' dediği noktaya uzanan yolun ana eksenini postmodernizmin güzergahından geçmektedir. Baudrillard'da gerçek, sahiciliğini yitirdiği ölçüde hiper-gerçeğe dönüşüyor, asıl olanın yerini suret alıyordu. Dolayısıyla postmodern çağda yaşayan insan için yeni bir gerçeklik algısı oluşmaktaydı. Teknolojik gelişmelerle birlikte bu algı, dijital gerçekliğe, sanal gerçekliğe eklemlenerek McLuhan, Baudrillard gibi teorisyenleri enikonu kışkırtmaktaydı. Foster ise **Zoraki Güzellik** kitabında gerçeküstünün gerçeğe dönüşmüş olabileceği sorununu ortaya atar.

“Breton gerçeküstünün gerçeğe dönüşeceğini, gerçeküstücülüğün her açıdan özgürleştirici etkilerle bu karşıtlığı aşacağını ümit etmişti. Acaba tersi olmuş, gelişmiş kapitalizmin postmodern dünyasında gerçek gerçeküstüne dönmüş, sembol ormanımız tekinsizliğiyle yıkıcı olmaktan ziyade, deliryumunda disipliner olmuş olabilir mi? (Foster, 2011: 246)”

Postmodern estetik pergelin bir ucunu modern sanatın gelişkin düzlemine batırırken, diğer ucuyla ondan bir kopuş, bir uzaklaşma sergileme peşindedir. Söylemek bile fazla; her halükarda merkezi modern estetik paradigması olacaktır. Öyle ki modernizmden kopuşu dahi modernizme rağmenidir. Bu nedenle Bauman, postmodern sanat Picabia'nın öğüdünü dinlemiş; daha doğrusu Dadaistlerin ilkesini geliştirmiş gibidir (Bauman, 2003: 157) derken çok haklıdır.

Postmodern sanat, üslubun yokluğuyla dikkat çeker Bauman'a göre. Kasıtlı olarak eklektiktir; kolaj ve pastiş en belirgin nitelikleridir. Bu nitelikleriyle postmodern sanat üslup, ekol, kural, türün katıksızlığı fikrine meydan okuyarak modernist sanatın bütüncül öğelerine karşı eleştirel bir tutum takınır (Bauman, 2003: 158).

Modernizm nasıl ki makine sanatını ve makine estetiğini yüceltmişse postmodernizm de o ölçüde, kitle iletişim araçlarını, videoyu, dijital kültürün ürettiği ekran imgelerini kutsar. Elektronik imajlar, TV, medya/bilgisayar/internet olanakları, lazer/hologram teknolojileri, dijital teknikler, çağdaş sanatla birlikte postmodern estetiğin uğrak noktalarıdır. Anderson, *postmodern dönemde en güçlü araç haline gelen televizyonun modernist bir geçmişi yoktur* (Anderson, 2011: 169) der. McLuhan, Postman gibi medya gurularının açıkça göstereceği gibi televizyon, gösteri toplumunun oluşumunda, hayatı gösteriye dönüştürmesi ve endekslemesi noktasında birincil ve çok zaman ideolojik aygıt olmuştur. Dünyanın McLuhan'ın deyişiyle küresel köy haline gelmesi televizyonun zaman-mekân sınırını ortadan kaldırmasıyla olur. Anderson'ın belirttiği gibi televizyon ve zamanla eklemleneceği bilgisayar birer imge üretim makinesidir (Anderson, 2011: 126). Postmodernliğin yoğun ve popüler imge bombardımanının arkasında kuşkusuz televizyonun rolü açık ara öndedir.

Yine postmodern estetik altında pop sanat, kitsch, neo-dada gibi alanlar egemenken; kavramsal sanat, minimalizm, yoksul sanat, video sanatı, sokak sanatı, happening, performans, fluxus, yeni-dışavurumculuk gibi alanlar varlıklarını geç-modernizm ve neo-avangardizm (hatta çağdaş sanat) ile birlikte postmodernizmle paylaşırlar. Sözgelimi, kavramsal sanat kimilerince postmodern kategorisi altında ele alınırken kimileri geç-modernin kimileri de neo-avangardın hanesine ekleyebiliyor.

Bu noktada postmodern estetiğin belirleyici ve sıklıkla atıfta bulunulan unsurlarından olan ve yer yer değinilen çoğulculuk/çok-kültürcülük/kültürlerarasılık, mimesis/temsil anlayışı, seçkincilik, eklektizm, pastiş, parodi, kolaj gibi kavramlara değinip postmodern estetikle doğrudan ya da sakınlı olarak ilişki kuran *pop-sanat*, *kitsch* gibi üsluplaşmış hareketlere geçeceğiz.

Postmodern çoğulculuk, özellikle yapısalcılık eleştirileri üreten postyapısalcıların düşüncelerinden ortaya çıkar. Postmodern estetiğin çok-sesli, çok-katmanlı, kültürlerarası, metinlerarası, disiplinlerarası, türlerarası etkileşimleri çoğulculuk anlayışı ekseninde okunur. Felsefede, Parmenides'den beri bilinen monist (tekçi) varlık anlayışı zamanla maddenin kökeninin, ilk ilkesinin ayrıştırılmasına doğru evrilmişti. Parmenidesci tek ve yekpare varlık olan küre, Descartes'ta varlığın ana nedeninin iki ilke olan zihin ve maddeye indirgenmesiyle parçalanır. Leibniz ise Demokritoscu atom görüşünü monad kuramıyla geliştirir ve madde daha da çoğulcu yapıya bürünür. Kısaca felsefede çoğulculuk varlığın ilk nedeninin monist ya da düalist olarak indirgenemeyeceğini birçok ilkenin bir arada bulunduğunu savunur. Siyasal alanda çoğulculuk, erkin birden çok elde bulunmasının peşindedir. Kültürel anlamda, farklı kültürlerin, kimliklerin, etnik grupların, ırkların; din, dil, cinsiyet, ırk gibi ayrımlar gözetmeden bir arada ve etkileşim içinde olmayı; sanatta ise çok sesli, çok katmanlı; türlerin, üslupların iç içe geçtiği yapıtlar üretmeyi karşılar. Demek ki postmodern zamanlarda modernin bütünlükçü yapısı paramparça edilmiş, bir'den çok'a, eskilerin deyimiyle vahdetten kesrete geçilmiştir.

Postmodernizm, modernizmin birleşik bir ahlaki ve estetik ütopya yaratma amaçlarının karşısına çoğulculuk fikriyle çıkmaktadır. Bu çoğulculuğun bir yönü, Baudrillard'ın iletişim çılgınlığı diye nitelendirdiği, kitle iletişim araçlarının doğası ve dünya çapında gerek basılı gerekse elektronik formlardaki çoğalmayla ilgilidir. (Dempsey, 2007: 271). Ahu Antmen, “*Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm ‘orijinallik’ ve ‘özgünlük’ gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar* (Antmen, 2009: 277)” der. Dolayısıyla postmodern süreçte görülen sanat anlayışlarının tümü, tek bir mecraya bağlı kalmaksızın; resim, heykel, film, video, fotoğraf, enstalasyon gibi farklı türleri bir

araya getiren ve resim gibi tek bir sanat dalının egemenliğini ortadan kaldırarak disiplinler arası, çoğulcu bir anlayış gelişir (Antmen, 2009: 277). 1980'li yıllarda özellikle Amerika'da, ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik açısından '*farklı*' olanların ifade olanağı bulduğu sergiler düzenlenmesi, sanat ortamındaki bu çok-kültürcü eğilimin başlıca göstergesidir Antmen'e göre:

“ ‘Öteki’lere yönelik bu açılımcı kabul, Batı modernizminin Aydınlanmacı evrensellik idealinin başarısız olduğunun kabulü sayılmış, bir tür ‘özeleştirici’ olarak nitelendirilmiştir. Öte yandan, sanat dünyasında sanatsal ölçütler yerine kimlikle ilgili ölçütlerin geçerlilik kazanmaya başlaması ciddi anlamda eleştiriye uğramış, Batı kültür dünyasının sergilerindeki ‘öteki’lere ancak birer ‘numune’ gibi yer verildiği iddia edilmiştir. Ne olursa olsun 1990'lı yıllar, tümüyle ‘Batılı beyaz erkek sanatçı’lardan oluşan sergilerin ‘siyaseten doğru’ sayılmadığı bir sürecin başlangıcı olmuştur. Yalnızca Batı merkezlerindeki müze ya da galerilerde değil, Batılı olmayan ülkelerde, fakat genellikle Batılı küratörlerin yönetiminde düzenlenen uluslararası çaptaki büyük bienallerde de farklı kültürel kimliklerin kendi kendini temsil olanağı yaratılmış, ‘sanat dünyası’nın coğrafyası ciddi anlamda genişlemiştir. Bu açılımın, giderek küreselleşmeye başlayan ekonomik düzenin bir uzantısı ve yansıması olduğunu görmek güç değildir (Antmen, 2009: 295,296). ”

Jaroslav Malina da günümüzün çok kültürlü dünyasında, insanın kendi kimliğini bulmasının imkânsız görüldüğünü düşünür ancak çok kültürlü kimliğin zaferinin modernizmin talep ettiği benzemezlik ve özgünlük olmadan mümkün olabileceğine inanmaktadır (Eynat-Confino, Sormová, 2000: 17).

Postmodern terimini hâlihazırda kullandığımız anlamlarıyla ilk kullananlardan biri olan Charles Jencks, bu çağ için kesintisiz bir seçim zamanıdır, der ve çoğulculuğu zamanın ‘izm’i olarak görür (akt: Yamaner, 2007: 20). Ancak Jencks’e göre bu ideolojik çoğulculuk fikri bir fırsat olduğu kadar bir sorundur da. Örneğe: Ali Artun, 9/11 (ABD-İkiz Kuleler saldırısı) terörünün intikamının şiddet ve savaşın küreselleştirilmesine bahane olduğunu söyleyerek; neo-liberal çokkültürlülük, kültürlerarasılık, kültürel farklılık politikalarının yerini kültürlerarası savaşa, medeniyet çatışmalarına bıraktığını ekler ve Slavoj Žižek’i alıntılar. Žižek, Huntington ve Fukuyama’nın kitaplarının adlarına atıfta bulunarak, *tarihin sonunda politika artık bir medeniyetler çatışmasıdır* demektedir

(Artun, 2015: 194). Neo-liberal çokkültürlülük idealleri, yerini George W. Bush'un haçlı seferi ilan etmesiyle, kültürlerarası savaşa bırakarak gülünçleşir (Artun, 2015: 198).

Postmodernizmin en bariz öğelerinden olan melezleştirme, postmodern çoğulculuğun bir tezahürüdür. Hassan, melezleştirmeyi, parodi, pastiş, taklit de dâhil olmak üzere tüm türlerin kopyalanması olarak görmektedir. Klişe kullanımları, başkalarının düşüncelerini kendine mal etme, parodi ve pastiş yapma, *pop* ve *kitsch* gibi olgularla tekrar sunulan model zenginleştirilir (akt: Yamaner, 2007: 40).

Bauman, postmodern sanatçının işinin birden fazla ses ya da şeklin mümkün olduğunu göstermesi olduğunu söylerken bu çoğulcu kavrayışa dikkat çeker (2013: 156). Bauman için postmodern sanatın anlamı; *anlamın asli çoksesliliğine* ve *bütün yorumların muğlaklığına karşı uyanık olmaktır* (2013: 159). Çoğulculuk postmodernizmin benimsediği ve modernitenin karşı kutbuna yerleştirdiği bir anlayış olmakla birlikte postmodern momentle ortaya çıkmış değildir. Örneğin pragmatizmin kurucularından William James, çoğulculuğu (pluralism), çokçuluğu savunmuştur. James, çokçuluğun, pragmatist ruha daha uygun düştüğünü söyler (James, 2015) ki bu aşamada postmodernizmin arka planında da pragmatizmin olduğunu hatırlamak gerekir. Çoğulculuk yeni bir deneyim değildir diyen Bauman da Habermas'ın modernliğin içinde saptadığı, modernlikle hem uyuşan hem de modernliğin yadsıdığı iki tür çoğulculuğu anar (Bauman, 2003: 153). Buna karşın Touraine ise modernliğin çoğulculuk değil, ayrışıklık olduğunu söylemektedir (Touraine, 2002: 12).

Modern ve postmodern olanın yüksek kültür ve altkültür/popüler kültür karşısında nasıl konumlandığına gelirsek: Modernizmin zirve noktalarını oluşturan Joyce, Faulkner, Proust, Picasso gibi sanatçılar ürettikleriyle hep yüksek kültür önünde reverans yaparlar. Oysa postmodern estetik modernizmin bu elitist tavrını sarsmayı düstur edinir kendine ki bu noktada da handiyse avangard kadar tahripkârdır. Bundandır ki yüksek kültürün elitizminin karşı kutbunda halk kültürünün, popülerin, kitschin tüm olanaklarını kullanırlar.

Roger Chartier, "Erken yeniçağlarda Batı Avrupalı seçkinlerin 'çift-kültürlü' oldukları söylenebilir; bunlar hem tarihçilerin 'halk kültürü' dedikleri şeyi hem de

sıradan insanların dışlandığı bilgiye dayalı kültürü paylaşmaktadırlar. Ancak 17. yüzyıl ortalarından sonra, seçkinler genellikle halk kültürüne katılmaktan çekilmişlerdir (akt: Burke, 2008: 39)” demektedir. Burke ise halk teriminden bile sorunlu kabul ettiği kültür teriminin başlangıçta yüksek kültüre işaret ettiğini; zamanla aşağıya doğru yayılarak ve daha yakın zamanlarda da yanlamasına genişleyerek halk kültürünü de kapsamaya başladığını belirtir (Burke, 2008: 40). Meral Özbek, Peter Burke’ün, popüler (halk) kültürün keşfedilmesinin 1960’larda olmasının nedenini, Burke’ün **Popular Culture in Early Modern Europe** adlı kitabından şöyle özetliyor:

“P. Burke, bu dönemde halkın ve popüler kültürün keşfedilmesinin estetik, entelektüel ve siyasal nedenleri olduğunu söylüyor. Temel estetik neden, ‘klasik’ sanata karşı başkaldırı; Aydınlanma seçkinciliğine başkaldırı, kültürel primitivizme (ilkelciliğe) dönüş biçiminde ortaya çıkıyor; siyasal olarak ise, popüler kültürün keşfedilmesi, milliyetçilik hareketleri ve ulusal kimlik yaratılması ihtiyacıyla bir arada gidiyor (Özbek, 1991: 69).”

Jameson, kitle kültürünün arkasında salt güdüp yönetme mantığı yattığını savunan sosyologları eleştirerek popüler kültürün olumlu işlevlerinin teslim edilmesi gerektiğini aksi takdirde arkasındaki ideolojik güdüp yönetme politikalarının da kavranamayacağını söyler. *“İster yüksek kültür/modernizm ya da kitle kültürü/ ticari kültür olsun, ikisi de toplumsal hayatımızın durumları hakkında en derin fantezilerimize... -alttan alta giden bir dürtü olarak çarpıtılmış, bastırılmış ya da bilinçaltında olsa da- sahiptir, bunları yansıtır (akt: Özbek, 1991: 75).”*

“ ‘Halk Kültürü’ [Popüler Kültür] ya da Volkskultur düşüncesi “kültür tarihi” ile aynı yer ve zamanda ortaya çıkmıştır: Almanya’da 18. yüzyıl sonlarında (Burke, 2008: 23)” diyen Burke, halk kültürünün keşfinin 1960’larda bir grup akademik tarihçi tarafından keşfedildiğini yazar. Halk kültürünün, popüler kültürünün yeniden gün yüzüne çıkmasının, postmodern zamanların başlangıç dönemleriyle olan ortaklığı ilgi çekicidir. Featherstone’un sözleriyle: *“çünkü postmodernizm, popüler kültürün, çok katlı doğasını, sersemletici ve hiyerarşik olmayan başıboşluğunu selamlar (2013: 241).*

“Modernizmin bakış açısından, postmodernizm kültürel başıboşluğun bir göstergesi ve arazıysa eğer, postmodernizmin bakış açısından modernizm de giderek popülerleşen kendisiyle ilintili modernlikle birlikte düzen, birlik

ve tutarlılık imgelerine vurgu yapan bir sabitliktir (Featherstone, 2013: 248). ”

Kültür tarihçileri/kuramcıları, kültürün sınırlarını, nelerin kültür alanına girip nelerin dışarıda kaldığını belirleme konusunda hayli çaba harcarlar. Buna doğal olarak kültürün coğrafyaya, etnisiteye, inanca dayalı değişkenleri de eklenince kültürün de muammalı bir alan olduğu ortaya çıkar. Dolayısıyla kültür teriminin altında halk kültürü, popüler kültür, yüksek kültür, düşük kültür, alt kültür gibi ayrımları yapmak giderek zorlaşmaktadır. Fakat bu kültür kuramlarındaki nüansları saklı tutmakla birlikte yüksek kültürün seçkinler sınıfına, aristokrasiye hitap ettiği popüler kültürünse orta sınıf, küçük burjuva ve halk beğenisine hitap ettiği söylenebilir. Denys Cuche, halk kültürü ile popüler kültür kavramlarını bir almakla beraber, iki terimdeki çok anlamlılığın ilk başta semantik bir belirsizliğe yol açtığını söylüyor: “*Terimi kullanan yazarların hepsi ‘popüler’e ve ‘kültür’e aynı tanımlı vermiyorlar. Bu da, tartışmalarını zora sokuyor* (Cuche, 2013: 96).” Bu noktada Arnold Hauser’in, **Sanatın Toplumsal Tarihi**’nde, popüler sanat ile halk sanatı arasındaki önemli ayrımını kültür kavrayışına da eşitleyebiliriz. Ona göre halk sanatı kırsal, popüler sanat ise kentlidir (Hauser, 1984: 110-115).

Ali Artun, popüler kültürün estetik bir anlam kazanmasının postmodern sanatın teorileştirmesiyle ilintili olduğunu belirtir (Artun, 2015: 36). 1980’lerde gelişen ve postmodernist söylemlere eklenen neo-liberal kültür politikalarının 1989’da sona ermesiyle ortaya çıkan kültürel eleştiri ve görelilik ekseninde ilerleyen kültürel incelemeler kampları arasında yürütülen karşılıklı tartışmalar sürecinde popüler sanat ve popüler kültür kendi oluşturdukları spekülasyonların popülerleşmesi sonucunda miadını doldurur ve çözünürlükler (Artun, 2015: 39).

Postmodern kültür anti-aristokrat olabilir, diyor Eagleton, “*ama demokratik bir biçimde seçkinciliği küçümsemesi rahatça muhafazakâr değerlerin olumlanmasıyla aynı yere yerleştirilebilir* (Eagleton, 2005: 86) diye ekliyor.”

“Ticari kültür, seçkin olduğu için küçümsediği yüksek kültürün birçok değerini savunur. Ticari kültür bu değerlere göz kamaştırıcı bir antiseçkinci hava verebilir ama yüksek kültür bunu yapamaz (Eagleton, 2005: 87).”

Postmodernizmin seçkincilik karşıtlığı kendisinin de bir tür yüksek kültür üretmediği anlamına gelmemeli. Dahası, Eagleton'ın düşüncesini paylaşırsak postmodernizm, handiyse kaçınılmaz olarak yüksek kültüre dâhil olmaktadır. Ancak bu yüksek kültür, postmodernliğin yıkmaya azmettiği modernist yüksek kültürden çok ayrıdır. Postmodernliğin yüksek kültürünün en önemli belirleyeni piyasadır. “*Bir anlamda, yüksek ve postmodern kültür, Batılı toplumların kültürel ‘egemen’i olmak için giderek daha fazla kaynaşmaktadır. Artık, kapitalist öncelikler tarafından dar bir çerçeveye hapsedilmemiş tek bir yüksek kültür bile yoktur* (Eagleton, 2005: 86).”

Modernizmin evrenselciliğinin aksine postmodernizm kozmopolit bir yapı sunar. Eagleton, postmodernizmin küresel alanını melez olarak tanımlarken, evrenselciliğin alanı için üniterdir demektedir. Postmodernizm, Eagleton’a göre, yüksek kültürün kozmopolitliğine sahip olsa da seçkinciliğini reddetmekte; yaşama biçimi olarak kültürün popülizmine sahip olsa da organizmacı nostaljiye tahammül edememektedir. Tıpkı yüksek kültür gibi postmodernizm de estetikten hoşlanır ama bu tutum, modernist biçimsellikten, kanonik yapıtıdan çok hazla ilgili bir durumdur (Eagleton, 2005: 92-93).

Tartışmanın gerçekte yüksek kültür ve düşük kültür tartışması olmadığını söyleyen Eagleton için yüksek kültür, popüler ikonları da içererek o sınırı zaten ihlal etmiştir. Onun için yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayrım, Stravinsky ile pembe diziler arasında değil Batı uygarlığı ile hesaba katmadığı birçok yerde aranmalıdır (Eagleton, 2005: 99). Kültürün tecimsel yönlendirilmesini ve piyasa odaklı belirlenimciliğini, adeta Adornocu bir *kültür endüstrisi* savına eklemleyerek şu sözlerle ifade eder Eagleton ki yüksek kültür ile popüler kültür arasında sınırların geç kapitalizm tarafından yürürlükten kaldırıldığını görme noktasında önemlidir:

“Yüksek ve alçak [kültür] arasında hâlâ farklılıklar vardı; ancak hâlâ bazı güçlü sınıf yansımaları taşıyan geleneksel yüksek kültür giderek oyun dışında bırakılırken, ticari biçimler dışında neredeyse hiç popüler kültür yoktu. Bunun yerine, yüksek/alçak ayrımları büyük ölçüde tecrit edilmiş, karşılıklı olarak birbirini anlamayan bir evrenler hiyerarşisinden çok ayrım gözetmeksizin etkisini her toplumsal alana yayan melez, bütün kültürleri aşan bir kültüre yerleştirildi. Bu aslında tamamen yeni bir gelişme değildi. Geleneksel sınıf yapısı ve geleneksel kültürel ast-üst düzeni hiçbir zaman sade bir ilişki içinde olmamıştı; aristokrasi hiçbir

zaman Schönberg'e sevgisiyle tanınmamıştı. Yüksek her zaman bir sınıf meselesinden çok aydınların çıkış noktası olmuştur; oysa bu çıkış noktası genellikle aydınların ta kendisidir. Buna karşın, postmodern kültür tüketiciliğin sınıfsız olması anlamında sınıfsızdır; yani bir yandan sınıf bölümlerini aşarken bir yandan da böyle bölünmeleri kaçınılmaz sayan bir üretim sistemim harekete geçirir. Her durumda, sınıfsız bir kültürün tüketimi, bugünlerde artık giderek daha fazla orta sınıf alameti haline gelmektedir (Eagleton, 2005: 146,147)."

2.2. Postmodernizmin Estetik Kullanım Öğelerine Bir Bakış: Eklektizm, Pastiş, Parodi, Kolaj.

"Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesidir. Reggae dinlenilir, bir western seyredilir, öğle için McDonalds ve akşam için yerel mutfaklar tercih edilir, Tokyo'da Paris parfümü kullanılır ve Hong Kong'da 'retro' elbiseler giyilir."
Jean François Lyotard

TDK sözlüğünün *seçmecilik* olarak karşıladığı **eklektizm**, postmodern kavrayışın en belirgin özelliklerinden biridir. En genel tanımıyla eklektizm, birbirinden farklı üslupları, türleri; farklı düşünce yapılarını bir başka yapı içerisinde toplamaktır. Sözgelimi Roma felsefesinin kurucularından kabul edilen Cicero, Yunan felsefesinden Roma'nın kültürel, dinsel atmosferine denk düşecek düşünsel öğelerini toplayarak eklektik bir anlayışla Roma felsefesinin temellerini atar. Mimaride eklektik tavır bu kez farklı zamanlarda ortaya çıkmış üslupların bir mimari örnekte toplanmasıyla kendini gösterir. Kısaca sanatlarda eklektik tavrı mimarinin kullanımına koşut olarak açıklayabiliriz. Türler, üsluplar birbiri içinde kullanılır. Yunan alınlıklı bir giriş ögesinin taşıyıcı sütunları pekâlâ barok üslupta kullanılabilir bu anlayışta. Ya da bir Rönesans resmi kübist bir tablo örneğine dönüştürülebilir. Söylenildiği gibi postmodern sanat yeni bir şey üretmemiştir; dolayısıyla kendinden önce döneme ve türe özgü olarak kullanılmış olan ne varsa onu temellük eder. Bu anlamda postmodernizm bir temellük estetiğidir. Ancak bu temellük ediş her an bir estetik gasp ile karşılaşma riskini de taşımaktadır.

Postmodern eklektizm kendini en fazla mimari, edebiyat ve sanatta göstermektedir.

Modern mimarinin birörnekliğine, katı biçimciliğine karşı çıkan postmodern mimarlar, mimarinin de eğlenceli olabileceği fikrinden hareket ederler. Burada en büyük

destekçileri eklektizmdir. Üsluplar parçalanmış bir zamansallık dizgesinde birbiri içine geçirilerek, eklemlenerek kullanılır. Lyotard, postmodern mimarideki eklektizmin, çağın değil, piyasanın ruhunu yansıttığını söylemekte ve bu mimarların Bauhaus projesinden kurtulmaya çalıştıklarını ancak tekrara düştüklerini belirtmektedir (akt: Zeka, 1994: 17). Yaşar Çabuklu'nun dediği gibi, modern mimaride yaratıcı mimar, *auteur* ön plandayken postmodern mimaride müşteri önem kazanır (Çabuklu, 2006: 62).

Harvey, modern anlayışa karşıt olarak, postmodernizm kentsel dokuyu zorunlu olarak parçalı, bölük pörçük gördüğünü yazar. Eski biçimler 'palimpsest'te olduğu gibi üstüste yığılmıştır. Postmodern mimari bir kolaj biçiminde ortaya çıkar Harvey'de ve bu yeni mimari kavrayış, bölgesel geleneklere, yerel tarihçelere, tikel istek, ihtiyaç ve fantezilere duyarlı olmayı amaçlamaktadır. Böylece, uzmanlaşmış, büyük ölçüde müşterinin zevkine göre biçimlenen mimari yapılar ortaya çıkar: *"Bunlar mahrem, kişiselleşmiş mekânlardan, geleneksel anıtsallığa ve gösterinin şenliğine kadar uzanabilir. Bütün bunlar mimari üslupların eklektik bir biçimde kullanılmasına başvurularak süslenebilir (Harvey, 2010: 84)."*

"Kurgu, parçalanma, kolaj, eklektizm, bütün bunların dokularına işlemiş bir gelip geçicilik ve kargaşa duygusu, belki de, günümüzün mimari ve kentsel tasarım pratiğinde hâkim olan temalardır. Ve açıktır ki burada, sanat, edebiyat, sosyal teori, psikoloji, felsefe gibi çeşitli alanlarda varolan düşünce ve pratikle ortak olan çok şey vardır (Harvey, 2010: 119)."

Modernliğin tek katmanlı mimarisinin karşısına çoğul yapıyla çıkan postmodern mimari tarihsel referansları eklektik bir biçimde bir arada kullanır; eklektik çeşitlilikten olduğu kadar, pragmatizmden de beslenir. Kolaj, montaj, brikolaj yoluyla birbiriyle çelişen parçalar bir araya getirilerek bütün bir kent çeşitli imajların kolajından oluşan bir eğlence mekânına dönüşür (Çabuklu, 2006: 62).

1977 yılında **Language of Postmodern Architecture** adlı kitabıyla terime yaygınlık kazandıran Charles Jencks, postmodern mimariyi betimleyen en iyi niteleme için *radikal eklektizm* hatta *gelenekselvari* olabilir diyor (akt: Anderson, 2011: 37). Best ve Kellner **Postmodern Teori**'de, Charles Jencks'in bu etkili kitabının, eklektizm ve popülizme yaslanan yeni bir postmodern üslubu selamladığını ve postmodern kavramının

yayılmasına yardımcı olduğunu söylerler (Best, Kellner, 2011: 26). Postmodern mimari modernizm ile tarihselciliğin karışımından oluşan bir melezlikten yararlanmaktadır. Hem ince zevklere, yüksek beğeniye hem de popüler duyarlılığa hitap eder. Eskiye yeniyle, yüksek sanatı popülerlikle birleştiren özgürleştirici bir karışımdır (Anderson, 2011: 38).

Jencks'in postmodernizm ile eklektizmi bağdaştırmasına mimar Peter Eisenman karşı çıkar. Jencks ile gerçekleştirdiği bir söyleşide, Robert Stern, Michael Graves, Charles Moore gibi mimarların geliştirdiği eklektik mimarinin tarih tarafından postmodern olarak kaydedilmeyeceğini söyler (Batur, 2007: 457). Foster'a kulak verecek olursak Eisenman kendi adına, belki de post-postmodern sürecin temsilcilerinden biri olarak çok da haksız sayılmayabilir. Zira Foster, "*Sanat ve politikanın aynı çerçeve içinde dile getiriliyor olması, yeni avangardın posttarihsel algılamasının yanı sıra postmodernizmin eklektik bakış açısının da yok olup gitmesine yol açar* (Foster, 2009: 31)" demektedir.

Postmodern eklektizm, mimarinin de eğlenceli ve tuhaf yaratılar alanı olabileceğini göstermiştir. Charles Moore'un New Orleans'da 1975-1980 yıllarında yaptığı *Piazza d'Italia*'sı önemli örneklerden birisidir. New Orleans'da yaşayan Sicilyalı cemaatin Saint Joseph yortusu sırasında toplanma alanı için tasarlanan yapı, yarım dairesel bir Korent kolonadın ortasındaki Palladyen bir kapıya doğru yükselen çizme şeklinde İtalya haritası biçimine odaklanmıştır. Yapı Neon lambalarıyla renklendirilmiş, klasik öğeler krom malzemeye kaplanmış, Korent başlıkların yaprakları gibi hiç umulmadık yerlere su fişkırtan çörtlenler yapılmıştır (Roth, 2006: 665-666).

Harvey, **Postmodernliğin Durumu**'nda *Piazza d'Italia*'ya geniş yer ayırarak, bu yapının postmodern kavrayışın tüm özelliklerini sergilediğini açıklar ve Klotz'dan uzunca bir alıntı yapar. Yapının derinlikli bir çözümlemesini yapan Klotz, *Piazza d'Italia*'nın hem bir mimari yapıt hem de bir tiyatro yapıtı olduğunu söyler. Yerinden edilmiş klasik cepheler gerçeklik duygusunu ortadan kaldırır çünkü artık sadece sahne dekorudurlar (akt: Harvey, 2010: 116-117). Harvey'nin postmodern mimarideki eklektizm üzerine yorumu ise bu tutumun ortaya çıkan mimariyi kaçınılmaz olarak şizofrenik kıldığı yönündedir (Harvey, 2010: 104). Mimarinin teatral nitelik kazanması

postmodern mimarinin öne çıkan özelliklerindendir. Yüzeye önem vermesi, parçalılığı, fantezi dünyasına ilgisi (Çabuklu, 2006: 63) ve tarihsel öğelerin yerinden edilerek geri çağırılması ona bu niteliği kazandırmaktadır.



Resim 4: Charles Moore (1975-1980) *Piazza d'Italia* – New Orleans

Michael Graves, Walt Disney Dünyası için yaptığı oteller başta olmak üzere diğer yapılarında da tepesindeki dev kuğular, balıklar ve istiridye kabuklarıyla mimarinin eğlenceli olabileceğine en iyi örnek teşkil eden yapıları üretir. Postmodern mimari modernizmin yücelttiği katı işlevselcilikten giderek uzaklaşarak, mimariyi tekrar güzel sanatın alanına çekmeye çabalar (Shiner, 2013: 371).



Resim 5: Michael Graves (1990) *Dolphin Hotel Walt Disney World* – Florida

Postmodern mimarinin ikonlaşmış yapılarından birini gerçekleştiren Philip Johnson, 1978-1984 yıllarında yaptığı AT&T binasında geleneksel ve klasik öğelere göndermeler yapar. Gombrich, Johnson'ın binasında kullandığı antik/klasik mimariye

gönderme yapan alınlığı Leon Battista Alberti'nin 1460 yıllarında yaptığı yapının cephesine benzetir (Gombrich, 2007: 621). Leod, yapının makine çağı yapıları yerine Rönesans plazalarını andırdığını ve gotik süslemenin taklidi olan mullionlar kullanıldığını söyler (akt: Yamaner, 2007: 86). “*Bu binada çelik ve camdan geleneksel gökdelen kutusuna daha insani bir öge bir biçim verilmiş, en üste Chippendale tarzında tepesiz bir alınlık oturtularak bina eski zamanların ayaklı salon saatlerine benzetilmiştir* (Connor, 2005: 117).”



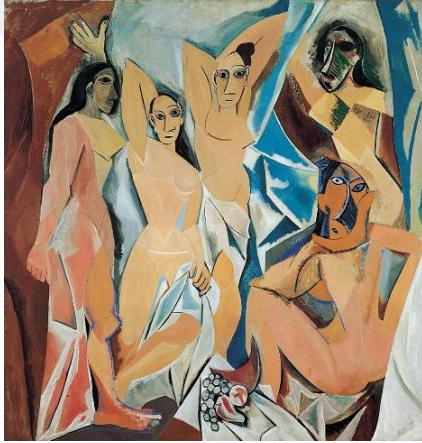
Resim 6: Philip Johnson (1978-1984) *AT&T Binası*, New York

Postmodern sanatçıya sonsuz birleş/tir/im olanağı tanıyan eklektik tavrın resimde kullanılışına bakacak olursak: Modernizmin soyut ve non-figüratif anlayışından koparak yeniden figürallığe ve gerçekçi üsluplara yönelen postmodern resim, eklektizmi ve ona bağlı olarak çoğul, çok katmanlı teknikleri dener. Klasik resmin ikonik göstergeleri, üslupları; tür, teknik birliği dinlenmeden, sınırlar ortadan kaldırılarak aynı resim içinde kullanılır. Postmodern resimde eklektizm göndermelerle ve yeniden üretim süreçleriyle, kolaj ve montaj estetiğiyle birlikte yürümektedir.

Amerikalı ressam Russell Connor'un ‘*Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması*’ adlı tablosu postmodern resmi tanımlayan en iyi örneklerden biridir. Picasso’nun ‘*Avignon’lu Genç Kızlar*’ yapıtındaki kadınları alıp, Rubens’in ‘*Leucippus’un Kızlarının İğfali*’ tablosundaki kadınların yerine koyarak yeniden üretim bir resme imza atar: “*Sonuç, birbirine geçmiş göndermelerden oluşan postmodern bir başyapıt* (Danto, 2014: 250)” Üstelik bu resmin adı da bir başka yapıta göndermedir: Serge Guilbaut’nun **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı** (1983) kitabına.



Resim 7: Russell Connor (1985) *Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması*



Resim 8: Picasso (1907) *Avignonlu Genç Kızlar* Resim 9: Rubens (1618) *Leucippus'un Kızlarının İğfali*

İngiliz ressam Francis Bacon'ın resimlerinde postmodern duyarlılıkla bariz bir yakınlık bulanlar hiç de azımsanamaz. “*Bacon'ın postmodern resmi, biçimsel usallıktan kopuşu, tuvalin yüzeyine duyulan arzuyu sergilemektedir. Postmodernizmde çoğunluk sanat biçimleri içerisinde yatandan çok bu biçimler arasındaki ilişkilerin inceden inceye araştırılması söz konusudur* (Sarup, 2004: 245).”

Buna karşın Bacon resminin özgül ağırlığı bize tam da postmodern pastişe olan mesafesini sunar. Bacon imgeyi ya da materyali hiçbir zaman olduğu gibi kullanmaz. İmge ya da materyalden yepyeni ve aslından gerek estetik gerek bağlamsal olarak farklı bir yapıt üretir. Tıpkı Papa'nın portresini ele alışı gibi.

Resim 10: Velâzquez (1650) *Papa'nın Portresi*Resim 11: Bacon (1953) *Velazques Sonrası*

Velâzquez ve Rubens'in Venüsleri, Leonardo'nun Mona Lisa'sı gibi ikonları başka imgelerle birlikte kullanarak yeniden üretimler gerçekleştiren Amerikalı sanatçı Rauschenberg de postmodern eklektizminin en bilinen temsilcilerindendir (Sarup, 2004: 245).

Carlo Maria Mariani, 1981 yılında yaptığı '*La Costellazione del Leone*' adlı alegorik resim hem postmodern resmin temel niteliklerini hem de postmodern eklektizmi içermektedir. Erken Rönesans resimlerindeki gibi bir üslup benimseyen Mariani geleneksel, klasik öğeleri kullanırken zaman-aşırı objeleri de kullanarak (örnekse baskın olan kostüm tutumuyla karşıtlık oluşturan şapkanın kullanımı ve bowling topuna benzer nesnenin bulunması) resmin ciddi havasına kattığı oynusuluk ile parodileme ihtimalini açığa çıkarır: Resim ciddi bir öykünme mi yoksa gayri ciddi bir alaycı dönüştürüm müdür sorusunu yanıtlamanın önünde engel oluştururlar.

Resim 12: Carlo Maria Mariani (1981). *La Costellazione del Leone*

Postmodernliği ve postmodern kültürü belirleyen biçimlerin başlarında pastiş, parodi, kolaj ve montaj kavramlarının geldiğini görmekteyiz. Postmodern temsil kriziyle birlikte bu terimlerin dolaşımında kullanım değerleri de tavan yapmıştır. Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi pastiş de parodi de çoklukla metnin mimetik masumiyetini bozmak için kullanılır (2001: 76).

TDK '**pastiş**'i, "*başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri*" olarak; '**parodi**'yi, "*ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü*" şeklinde karşılamaktadır.

Postmodernizmin en önemli özellik veya uygulamalarından birinin pastiş olduğunu söyler Jameson. Bireysel öznenin kaybolması ve buna bağlı olarak kişisel üslubun varlığını yitirmesi, pastiş olarak nitelendirilen evrensel uygulamanın ortaya çıkmasını sağlamıştır (Jameson, 2011: 55).

Hem pastiş hem parodi, *öykünme* (imitation) ya da başka bir deyişle diğer biçimlerin taklidi; öteki biçimlerin aşırı kullanımı (aşırma, *manerisms*) ve biçimsel seğirme (*twitches*) ile yakından ilişkilidir. Parodi gibi pastiş de özel ya da eşsiz bir biçime öykünmedir. "*Biçimsel bir maskenin takılması, ölü bir dil içinde konuşmadır: Fakat pastiş, parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi, kahkahası ve öykünülen şeyin oldukça komik olmasıyla kıyaslandığında normal bir şey olarak var olduğuna ilişkin gizli duygusu bulunmayan bir tür yansız taklitçilik pratiğidir* (Jameson, 2005: 16)." Boş, mizahi anlamını yitirmiş bir parodidir pastiş ve bu nitelikleri nedeniyle postmodern dönemde pastiş, parodiyi gölgede bırakmakta; postmodernizm için parodiden daha verimli bir alan yaratmaktadır (Jameson, 2005: 16).

Kubilay Aktulum, pastiş terimini *öykünme* ile karşılar. Ona göre pastiş, bir yapıtın biçimini taklit etmektir. Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan pastişte öykünen ile öykünülen arasında bir taklit ilişkisi kurularak gönderge yapıtın benzeri yapılması amaçlanır. Pastişin en iyi uygulayıcısının edebiyatta Marcel Proust olduğunu söyleyen Aktulum diğer yandan pastişin sadece biçimsel taklitle sınırlı kalmadığını, yapıtın izleklerinin de öykünme konusu olabildiğini eklemektedir (2007: 133-139).

Pastiş, sanat yapıtlarının bütününden ya da bir kısmından belirli parçaları, imgeleri alıntılanmak ve bu bilindik öğeleri duyarlı ve etkileyici bir biçim yaratmak amacıyla kullanmaktır. Sıklıkla kullandığı bu parçaları, imgeleri yinleme ve yapay bir birleşime gitme yoluyla canlı bir etki bırakmayı amaçlamaktadır (Yamaner, 2007: 33).

Postmodernizmin büyük ölçüde pastiş kavramına yaslandığı açıkça görülmektedir. Edebiyattan mimariye, plastik sanatlardan modaya, görsel sanatlara değin postmodernizm kendini en çok bu öykünme ve göndergelerle duyurmaktadır.

Parodi ise Jameson'ın belirttiği gibi modernizmin elini güçlendiren, postmodern zamanlarda, pastişin gölgesinde kalan bir unsurdur. Ancak postmodern oyunculluk ve eğlenceden ibaret olarak sunulan sanat anlayışında parodi gölgede de olsa dolaşımdadır.

Aktulum, parodiyi, *yansılama* olarak karşılar. Parodi, bir yapıtı başka bir amaçla kullanmak, yeni bir anlam yüklemektir. Ancak bu kullanım özünde soylu, yüksek hatta ulvi olan yapıtı; düşük, sıradan konuma dönüştürmeyi amaçlar (2007: 117). Aktulum'un tanımına göre parodi de temelde bir taklit edimi olmasına karşın taklitleme biçimlerinden sadece biridir ve bu kavrayış uyarınca çoklukla eşanlamlı kullanıldığı pastişten ayrı anlaşılması gerekmektedir. Örneğe, Bahtin pastiş ve parodiyi biçemleştirme adıyla aynı anlamda kullanmaktadır. Oysa Bahtin sonrasında bu iki terim arasındaki nüanslar; postmodern eleştiri, post-yapısalcılık, göstergebilim ve dilbilim çalışmalarının neticesinde ortaya çıkmaya başlayacaktır (Aktulum, 2004: 287-289).

Gerard Genette, parodiyi tek bir oyunsal düzlem içinde ele alırken, Daniel Sangsue için parodi özgül bir metnin oyunsal, gülünç ya da yergisel bir amaçla dönüştürümüdür. Bu anlamlarıyla parodi, pastişten ayrılırken, postmodern sanatın kullandığı başka bir terim olan 'alaycı dönüştürüm'e yaklaşmaktadır (Aktulum, 2004: 289).

Postmodern **kolaj**, eklektizmi de zorunlu olarak içinde barındırmaktadır. Modernizmin uç noktalarından biri haline gelen kolaj postmodern çoğulculuk ve eklektizmle birlikte postmodernizmin başat haline gelir.

Kübizmin sentetik döneminde¹¹ Picasso ve Braque, yeni form ve malzeme arayışı içerisinde tuvale boyanın dışında gazete küpürü, kumaş, cam gibi farklı, buluntu malzemeleri yapıştırarak resimde kolaj tekniğini uyguladılar. “*Resim dışı unsurları bir araya toplayıp montajlamaya dayandığına göre, kolaj yöntemi, içerisinde yer aldığı yapıtta bir ayrışıklık yaratır. Öyleyse Braque ve Picasso’nun yapıtları da bir süreksizlik, kopukluk, ayrışıklık özelliği sunarlar. Resim yapmaz ayrışık unsurları bir araya getirirler* (Aktulum, 2007: 223).” Bu açıdan yaklaşılnca kolaj da bir alıntı işlemi gerçekleştirir Aktulum’a göre.

Aragon için de kolaj bir yönüyle alıntı ile türdeşdir. Kolaj yapmak alıntılamaaktır. Bir tür alıntılama olarak beliren kolaj tekniği, postmodern edebiyat kapsamındaki her türlü alıntı ve göndermede olduğu gibi metinlerarasılık’a (intertextuality) dâhildir. Aragon bu bağlamda, her alıntı bir kolaj olarak görülebilir diyor ve ekliyor:

“Şiir, roman gibi plastik olmayan sanatta, imzalı bir alfabeden sokakta yerden alınan bir mektuba kadar, kolajların var olduğunu kabul ettiğimiz andan başlayarak yazgısal olarak kolaj ve alıntıyı birbirine karıştırmaya, başkasının yazdığı şeyi ya da reklam, duvar yazısı, gazete makalesi vb. günlük yaşamdan alınan her metni kendi yazdığımız şeye aktarma işini kolaj olarak adlandırmaya başladık (Akt: Aktulum, 2007: 225).”

Gerçeküstücülüğün belki de ilk havarisi Max Ernst, kolajın, “*İki uzak gerçekliğin her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması* (akt: Danto, 2014: 27)” olduğunu söyler. Postmodern kolajda ise artık uzaklık ve yabancılık devreden çıkarılmıştır. Kolaj iki aşamalı bir süreç olarak işler. Bir bütünden alınan bir parça bir başka bütün içine eklenir. Bir kesme işlemidir kolaj (Aktulum, 2007: 224). (Kaldı ki Türkçede de *kesyap* olarak karşılanmaktadır.) Kendi bütünsel alanından, ontolojik zemininden kesilen parçalar, imgeler bir başka ontolojik zemine başka parçalarla birlikte eklemlenerek bir yeniden üretim gerçekleştirilir.

“Derrida kolaj/montaj’ı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin için heterojenliği bizi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını, ‘ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye’ teşvik eder. Gösterimlerin ve anlamların üretimine, ‘metinler’in (kültürel nesnelerin)

¹¹ Sentetik Kübizm, 1912’de analitik kübizm döneminin ardından gelir.

hem üreticileri, hem de tüketicileri katılır. (Hassan'ın Postmodernist üslupta 'süreç', 'performans', 'happening' ve 'katılım'ın önemine vurgusu da buradan türer.) (Harvey, 2010: 67)."

Çoklukla kolajla eşanlamlı olarak kullanılan montaj için Bürger'in tanımı, gerçekliği parçalara ayırması şeklindedir. Montaj, gerçekliğin fragmanlara ayrılmasını gerektirir Bürger'de ve eserin oluşturulma evresini tarif eder. Montaj da kolaj gibi kübist resimle ortaya çıkmıştır. Resim, edebiyat, fotoğraf alanlarında kullanılan montaj, sinemada temel bir teknik prensip olarak bulunur (Bürger, 2007: 140, 141).



Resim 13: Richard Hamilton (1956) *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*

2.3. Postmodern Estetiğin İki Ana Dalı: Pop Sanat (Pop-Art) ve Kitsch

*"Pop Sanat: Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır)
Geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür)
Harcanabilir (hemen unutulur)
Ucuzdur
Seri üretilmiştir
Gençtir (hedef kitlesi gençliktir)
Esprilidir
Seksidir
Numaracıdır
Gösterişlidir
Ticaretin büyüğüdür."*
Richard Hamilton

Postmodern kültür, modernizmin seçkinciliğinden uzaklaştığı, yüksek sanatından irtifa kaybettiği ölçüde halk kültürüne, altkültüre ve popülarizme yaslanır. Hazır imgeler, popüler ikonlar, reklam imajları çoklukla işlenmemiş olarak izleyiciye sunulur. Halkın ve/veya kitlelerin beğenisi, postmodernizmin taşıyıcı unsurudur. Ancak pop sanat,

modernizmin yüksek kültürünü kitle kültürüyle değiş tokuş etmez. Sanatın yüksek kültürün emrine verilerek salt yüksek sanat oluşumuna karşı durarak popüler kültür ile yüksek kültür arasında geçişken bir alan yaratır. Hamilton'ın deyişiyle, “*Popüler kültür, güzel sanatların mit yaratma potansiyelini elinden almıştır* (akt: Antmen, 2009: 164).” Yeri geldiğinde yüksek kültürün imajlarını yerinden edip kitle kültürünün seviyesine taşır. Eagleton'ın tespitiyle söylersek, postmodern kültürlerde meta, yüksek kültür ile alçak olanı bütünleştirmektedir (Eagleton, 2010: 468). Bu minvalde pop sanat da metalaştırılmış şeylerin imgeleriyle, sanat yerine sanat postüründe meta üretir/pazarlar. Larry Shiner'ın güzel sanatların zıttı olarak kullandığı zanaat teriminin, halk sanatı, popüler sanat ve eğlence sanatları gibi kategorileri kapsadığını söylemesi de (Shiner, 2013: 33) pop sanatın meta ile olan ilişkisini açığa vurmaktadır.

Pierre Restany, pop sanat teriminin sanayi ve kentsel niteliklerle olan ilişkisine dikkat çeker. (Burada Hauser'in pop kültürünü; kırsal varsaydığı halk kültürünün aksine kentli olarak nitelendirmesini anabiliriz.) İlk olarak Londra'da ortaya çıkan ancak New York sanat ortamı içerisinde kent folklorunun keşfedilmesiyle ivme kazanan pop sanat, Amerika'dan tekrar İngiltere'ye yayılmış ve kısa sürede Manş'ı da aşarak *yeni-gerçekçileri, birleştirmecileri, neo-figüratifleri, anlatımcı ressamı* kendi kategorisi altında buluşturan bir üslup halini almıştır (Haz: Batur, 2007: 346-350).

Diğer yandan pop sanat, modernizmin mimesisine ve biricikliğine darbe indirir. Gerçeklik algısının Baudrillardcı bir hipergerçekliğe dönüştürülmesinde başat rol oynarken, çoğaltılmış imajlarla biriciklik algısını tersyüz eder.

“Sanat jargonunda ‘popüler kültür’ terimi, kitsch terimini yerleştiren aynı tartışmalar bağlamında anlamını kazanır. Greenberg formalizmine ve daha genel olarak estetik modernizme karşı örgütlenen söylemin bir ürünüdür. Modernizmi beslediği var sayılan ‘elit kültür’e alternatif olan bir kültürü ifade eder. Daha ziyade New York’un sanatsal deneyimlerine ve pop-sanata odaklanır. Situasyonist esintilerle 1950lerin sonunda Londra’da ortaya çıkan ve tüketim kültürünü yeren Richard Hamilton’un temsilcisi olduğu pop-sanatın aksine, Andy Warhol’un yıldızı olduğu New York’un pop-sanatı, medya ve tasarım dünyasının estetiğini temellük etmekle yetinmez, bu dünyanın ideolojisini de benimser. ‘Popüler kültür’ün yüceltilmesi (sublimation) bu dönüşümle ve postmodernlik tezlerinin imal edilmesiyle ilintilidir (Artun, 2015: 36)”

Andreas Huyssen, en geniş anlamıyla pop, postmodern kavrayışın ilk şekillendiği bağlamdır, der. Ona göre başından beri postmodernizm içindeki en önemli eğilimler, modernizmin kitle kültürü düşmanlığına meydan okumaktadır (Haz: Küçük, 2000: 214).

1956 yılında Londra'da 'İşte Yarın' adında bir sergi açılır ve bu sergide yer alan 'Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?' adlı kolaj çalışma, tüm popüler nitelikleriyle, 'pop' sanatın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir. Kolajın sahibi İngiliz sanatçı Richard Hamilton, pop sanatı, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtan bir tür olarak değerlendirir (Antmen, 2009: 159). Adnan Turani ise ilk pop sanat örneği olarak Kurt Schwitters'in 1947 yılında yaptığı 'For Kaet' adlı kolajı sunmaktadır (Turani, 2010: 712). Demirkol, yine 1947 yılında yapılan Paolozzi'nin kolajını (*Zengin Bir Adamın Oyuncağı idim*) ilk örnek verirse de (Demirkol, 2008: 125). Hamilton'ın işi ilk ikonik pop sanat eseri olarak belleklerde yer etmiştir.

Kozloff gibi, Rosenberg gibi isimlerin şiddetli eleştirilerine maruz kalır pop sanat. Harold Rosenberg, bu yeni sanat anlayışının sanat olmadığını, bir tür 'reklam estetiği' olduğunu söylemiştir: "*Güzel sanatların beğeni oluşturmaktaki geleneksel işlevinin zaten 'reklamcı' figürü tarafından ele geçirildiğine inanan Pop sanatçıları için Rosenberg'in eleştirisinin pek bir anlamı yoktur; Pop, tüketim kültürünü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır* (Antmen, 2009: 161,162)." Max Kozloff ise 1962'de pop sanatçıları yeni görgüsüzler, sakız çiğneyiciler, görev kaçkınları gibi ifadelerle yermektedir (Dempsey, 2007: 219). Tüm bu eleştirilere karşın pop sanat, yine de galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin onayını alarak Amerika'da ve Avrupa ülkelerinde 1960'lara damga vuran başlıca akım haline gelir (Antmen, 2009: 161, 162).

Rosenberg'in eleştirisi, pop sanatı zirve noktasına taşıyan Andy Warhol'un reklamcılık kökeniyle birleşince daha somut bir gerçeklik kazanmaktadır. Perry Anderson, piyasaya angaje olmuş soyut dışavurumculuğun borsada düşüş yaşamasının ardından New York'un pop sanatın zaferiyle yankılandığını söyler ve bu resmin Leo Steinberg tarafından ilk defa postmodernist olarak nitelendirildiğini belirtir. Anderson'a göre de Warhol'un eserleri eksiksiz bir postmodernin kuşku götürmez bir biçimde ortaya

çıkışının kanıtıdır. Birbiri içine geçmiş biçimler, medya ve iktidara yakınlık ve piyasanın kollanması bu yeni kavrayışın temel nitelikleriydi (Anderson, 2011: 134, 135). Postmodernizm; kitsch ve pop kültürü, modernizmin reddettiği fenomenler olarak kavramlaştırarak kendine mal etmektedir (Artun, 2015: 41).

Adnan Turani, pop sanatın genelde kitle iletişim araçlarının bir sonucu olduğu görüşünün hâkim olduğunu söyler (Turani, 2010: 711). Burada postmodern kültürün medya ile olan bağına dikkat çekmek gerekir. Modernizm nasıl ki makine estetiğini odak aldıysa postmodernizm de odağına dijital olanı, kitle iletişim araçlarını, medyayı alarak TV, video gibi araçlardan imgeler devşirir ve çok kere estetik uzamını bir ekranmışçasına sunar.

Pop sanat, herkesin bildiği şeyi başkalaştırarak sunar Danto'ya göre. Bu sanatın kullandığı nesneler gündelik hayatın sıradan nesneleri ya da her an imge yağmuruyla maruz kaldığımız sıradanlaşan imajlardır. Film yıldızları, mısır gevreği, bulaşık teli, çorba konserveleri pop sanat sanatçısının ilahlaştırdığı nesnelerdir (Danto, 2014: 164). Aynı düşünceyi, **Sıradan Olanın Başkalaşımı** adlı yapıtında da sürdürür Danto. Sıradan olanın başkalaşımı, sanata dönüşen sıradanlıklardır (Danto, 2012: 13). Warhol'un özellikle '*Brillo Kutuları*' adlı çalışmasından hareketle oluşturduğunu söylediği düşüncelerinde Danto, sıradan nesnenin bu dönüşümü sanat dünyasında hiçbir şeyi dönüştürmez (Danto, 2012: 230) demektedir.

Modern sanatın aşılmasında çokları tarafından bir kırılma noktası olarak kabul edilen, modernizme ölümcül bir darbe indiren; Amerikan modernizminin resmî sanat akımı haline gelen soyut dışavurumculuğun mezarını kazan pop sanatın en önemli temsilcileri arasında Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Richard Hamilton, David Hockney, Claes Oldenburg gibi sanatçılar öne çıkmaktadır.

Postmodern estetik kategorisi altında değerlendirdiğimiz kitsch sanata gelince: Hauser *kitsch* terimini İkinci İmparatorluk dönemine kadar geri götürür. Ona göre Flaubert ve Baudelaire gibi edebiyatçılar yetiştirmiş olan İkinci İmparatorluk, aynı zamanda pespayeliğin ve en adisinden kitschin başladığı dönemdir (Baudelaire, 2013:

70). Daha önce de değinildiği üzere Baudelaire de kitsch anlamına gelecek iki terimden, *chic* ve *ponciften* söz ediyordu. Chic daha çok el alışkanlığı, ezbere dayalı hüneri aktarmakta kullanılırken, poncif ise klişelerin, tekrarların kullanılması anlamında alınır (Baudelaire, 2013: 70). Adnan Turani de Fransız Devrimi sonrasında burjuva beğenisinin sanat anlayışlarına belirleyici olmasının neticesinde kitschin doğduğunu söyler. Resimde kendi değerlerini bulmak isteyen burjuva halkı onun sanat eseri olmasıyla ilgilenmiyor; gerçek sanatçı ile halkın arzusu arasında bir çatışma doğuyor ve böylece Fransızların *crouste*, Almanların *kitsch* dedikleri değersiz eser ortaya çıkıyor (Turani, 2010: 514).

Kitsch kullanımı, sanatı estetik paradigmasından kopararak bir tür ahlak yitimine yol açmaktadır. Best ve Kellner; pop sanatın, happeninglerin, multi-medya eğlencelik gösterilerin, rock konserlerinin revaçta olduğu 1960'lı yıllarda, birçok alanda farklı sanatçıların medyaları birbiriyle harmanlayarak kitsch ve popüler kültürü kendi estetiklerine dâhil etmeye başladıklarını ve bunun sonucu olarak da yeni duyarlılığın, modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlâkçı olduğunu kaydederek (Best, Kellner, 2011: 24).

Gianni Vattimo, 'Sanatın Ölümü yahut Çöküşü' adlı yazısında yüksek sanatın 20. yüzyılda intihar ettiğini bildirirken sanatın ölümüne üç olası biçim giydirmiştir. Vattimo'nun sözünü ettiği sanatın ölümünün üç veçhesi 'ütopya', 'kitsch' ve 'sessizlik'dir (Vattimo, 1999: 110). Bu üç ölüm biçimine yakından bakılınca büyük S ile yazılan Sanat'ın ölümünün ardındaki azmettirici olarak postmodernist argümanların göze çarptığı görülür. Modernliğin ütopya fikirlerinin olanaksızlığı ortaya çıktıkça bu fikirden uzaklaşan postmodern zamanlar için *topos*,¹² ütopya sözcüğünün etimolojisinde barındırdığı *olmayan* ile tanımlanacaktır: Deleuzecü *herhangi-yer*'den Augéci *yok-yer*'e ya da Foucaultcu *heteretopya*'ya. Bir ölüm biçimi olarak kitsch ise yüksek modernizme, yüksek sanata ve seçkin beğeniye amiyane tabirle nanik çekmektir.

"Nitekim, postmodernizmler tam olarak da, zevksizlik ve kitsch, TV dizileri ve Reader's Digest kültürünü, reklamları ve motelleri, gece şovlarını, ikinci sınıf Hollywood filmleri ile hava alanlarında satılan ucuz baskı korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantezi romanları

¹² Yer, toprak, ülke.

kategoriyle ‘sözde edebiyat’tan oluşan bu bayağı görünüm karşısında büyülenirler ve Joyce ya da Mahler gibi bunları yalnızca ‘alıntılama’la’ kalmaz, aynı zamanda kendi kapsamlarına dâhil ederler (Jameson, 2011: 31).’’

Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü** kitabında modernliğin yüzlerinden biri olarak sunduğu kitsch’in modern estetiğin bir sonucu olarak değil de başka bir modernliğin, yani kapitalist teknoloji ve ticari çıkarın sanat alanına müdahalesiyle ortaya çıktığını aktarır (Calinescu, 2011: 16).

Ali Artun’a göre kitsch, II. Dünya Savaşı sırasında, Amerikan sanatı tartışmaları bünyesinde son derecede göreceli anlamlar ile birlikte kavramlaşır ve yaygınlaştıkça sahte bir evrensellik edinerek klişeleşir: “*Zaten bu terim, Avrupa’daki kökenlerinden değil, New York sanat klişinin II. Dünya Savaşı dolaylarında yaşadığı estetik ve siyasal ‘arınma’ söyleminden evrilerek modernizm konusundaki spekülasyonların merkezine yerleşmiştir (Artun, 2015: 27-28).*”

Walter Benjamin kitschi “*Yüzde yüz tüketime dönük sanattan öte bir şey değildir*” diyerek; Adorno ise “*Bütün sanata katıştırılmış olan bir zehirdir*” diye ifade eder (akt: Artun, 2015: 28). Sanat eleştirmeni Clement Greenberg, aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardan ibaret gördüğü ve bütün düzmecelerin şahikasıdır dediği kitschi, kültürün endüstrileşmesi ve kentleşmeyle başlatmaktadır. Kendi yerel kültürlerini, halk kültürlerini terk eden köylüler, kentlere gelince kitle kültürünü tüketmeye ve üretmeye başlarlar. Bu çizgide parlak fotoğraflar; dergi kapakları; reklamlar; göz boyayıcı, bayağı öyküler; resimli romanlar; uyduruk müzik ve danslar; Holywood filmleri ile popüler ve ticari sanat ve edebiyat kitsch üretimine dâhil olan öğelerdir (akt: Artun, 2015: 29).” Kısacası “*Greenberg’in dogmalaştırdığı kitsch/modernizm, high/low, elit/pop karşıtlıkları postmodernizmin temel diyalektiği olur (Artun, 2015: 35).*”

Popüler sanat ile kitsch arasında dolaysız bir bağdan söz edilebilir. Halk beğenisi estetik irtifadan, incelikli üsluplardan koparak sıradanın da ötesinde değersiz, adi ve banal olan şeyleri tercih etmesiyle kitsch’in varlık alanını genişletmiştir. Öyle ki kitsch, artık kapitalizmin üretim mantığı içindeki yerini de alır. Shiner, hem muhafazakâr hem radikal eleştirmenlerin, popüler sanatın sömürücü bir ticari kitsch olduğu noktasında

birleştiklerini söyler (Shiner, 2013: 381). Bourdieu, günümüzde sanat adı altında neyi satarsanız o sanattır (akt: Artun, 2015: 47) diyor. Dolayısıyla seri üretim ürünü nesne de sanat üretimi olarak sunulup pazarlanmasıyla diğer yandan estetik-toplumsal vd. gibi sanatsal nitelikleriyle ölçülüp değerlendirilebilecek kıyaslara başvurulmaksızın sanatçı imzasıyla imzalanıp satılmasıyla sanatsal niteliğe bürünmektedir. Artun'un çok yerinde bir tespitle belirttiği gibi değeri belirleyen şey bir yapının (artifact) sanatsal ayrıcalıkları değil, her mal gibi marka değeridir (Artun, 2015: 47). Diğer yandan, sanat patronlarının (hamilerinin), der Artun, modernizmin ve avangardizmin kurucu ilkesi olan özerkliğe tahammülleri yoktur ve bu nedenle kendi zihniyetlerine saldıran, kültür ve beğenileriyle alay eden bir sanatı benimsemezler. *“Eğer onlar egemense, beğeniler olan kitsch de egemen olmalıdır (Artun, 2015: 47).”*

Kitschi bir üretim mekanizması olarak işleten en önemli kitsch sanatçı olan Amerikalı Jeff Koons, bugün aynı zamanda dünyanın en çok kazanan sanatçıları listelerindedir. 1988 yılında porselenden yaptığı Michael Jackson heykeli, bir pop yıldızının figür olarak kullanılmasından, biblo malzemesi olan porselenin seçilmiş olmasına, altın yaldızla boyanmasına değin kitsch (ve pop) unsurların tamamını barındırmaktadır.



Resim 14: Jeff Koons (1988) *Michael Jackson and Bubbles*

3. BÖLÜM

POSTMODERN DÖNEMDE TİYATRO ve POSTMODERN KAVRAYIŞIN SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ

3. BÖLÜM

POSTMODERN DÖNEMDE TİYATRO ve POSTMODERN KAVRAYIŞIN SAHNE TASARIMINA ETKİLERİ

3.1. Postmodern Tiyatro Hazırlayan Ortam ve Tiyatroda Postmodern Kavrayış

Postmodernizm, mimari ve edebiyatta kendini tanıtladıktan sonra plastik sanatlar ve sahne sanatları kapısından içeri adım atar. Dolayısıyla postmodern tiyatro, önce yazınsal uzamda baş gösteren postmodern unsurların, gösterim estetiğine/plastiğine, metinselliğin ardından sirayet etmesiyle kendi dilini oluşturur. Öte yandan tanımlanması hayli güç olan postmodernizmin kendisi, yanına eklenen terimle birlikte ortaya çıkan kavramı da belirsiz kılmaktadır. Kaygan bir terim olarak postmodern, postmodern tiyatroyu da sabitleme noktasında kayganlıklar taşımaktadır. İnönü Bayramoğlu, Pavis'in **Sahneleme**'sine yazdığı sunuş yazısında, postmodern dünyanın kayan zemininde ayakta durabilmek için, sert ve kapalı olmaktan çok açık ve esnek olmak gerekir diyor: “*Bu şartlar altında herhangi bir tiyatro formunu düşünürken tanımlayıcı varsayımları, en bilinenlerini bile göz önünde bulundurmak kaçınılmaz olacaktır* (Pavis, 1999: 25).”

Bu bağlamda Karacabey İhab Hassan'ı örnek verir. Postmodern sahnenin haritasını çıkarmak imkânsızdır diyen Hassan, postmodernle ilişkilendirilen yazarların listesini sunar. “*Artaud, Brecht ve Ionesco'dan Harold Pinter, Peter Weiss, Edward Albee ve Fernando Arrabal'a; Joyce, Broch ve Celine'den Günter Grass ve Uwe Johnson...* (Karacabey, 2007: 104).” Listenin çeşitliliğine bakılınca hiç de haksız sayılmadığı bir çırpıda anlaşılmaktadır. Postmodernizmin bizatihi kendisini modernliğe karşı avangard bir saldırı olarak görenler olduğu gibi, tarihsel avangard pratiklerin yeniden üretimi olarak görenlerde vardır. Bu çizgide Karacabey tarihsel avangardlarla postmodernistler arasında kurulabilecek ortaklıkları, gösterenlerin bağımsızlığı, alegorik biçim, parodi, pastiş, sanat ile yaşam arasındaki sınırların kaldırılmasına yönelik arzu olarak belirler (Karacabey, 2007: 105).

“Gerçeküstücü tiyatronun rüya resimleri, simgecilerin lirik dili ve durağan sahneleri, Dadacıların ‘burada ve şimdi’si, Witkiewicz’in ‘arı

biçimi' şeklinde çoğaltılabilecek pek çok uygulama postmodern tiyatrodan da kullanılmaktadır (Karacabey, 2007: 108)."

Postmodern tiyatro özellikle avangard tiyatroyla bağıntılar taşımaktadır. Calinescu'nun kurduğu ve birçok teorisyence hemen onaylanabilecek şema oldukça önemlidir. Zira Calinescu, modernizm, dekadans, avangard, kitsch ve postmodernizmi; modernliğin (modernité) farklı veçheleri olarak görmekteydi. Kilb de "Avangard sanat negatif değerlerin radikal biçimlenmesi olarak modern; gelenekle yabancılaşmış oyun olarak postmodern'dir (akt: Karacabey, 2007: 101)" derken hem bir bakıma Calinescu'yu doğrular hem de bu alanların her birinden diğerine geçişkenliklerin olmasının ne kadar doğal olduğunu göstermiş olur. Hatta avangard sanat ve postmodern sanat —araçsal anlamda farklılıklarına karşın— temelde, sanat ve yaşamın birlikteliğini savunmalarıyla teatral mekânda ortak bir alanı işgal ederler. Avangard tiyatro gibi postmodern tiyatrodan yaşamın sanatla buluşmasını arzular. Bu nedenle postmodernistlerin pek çoğu Artaud'nun çizgisinden ilerlemişlerdir. Postmodern tiyatro kendi uzamını, avangard tiyatrodan başka, sınırlarının bulanıklaştığı *postdramatik tiyatro*, *kültürlerarası tiyatro*, *çağdaş tiyatro*, *absürd* ve *post-absürd* tiyatroyla paylaşmaktadır. Buna karşın postmodern estetiğin başat kriterleri göz önüne alınarak postmodern tiyatronun birincil sınırları tayin edilebilir. Bu sınırların dışında kalan tampon bölgelerde bir postmodern cümbüşü içinde biri diğerinden rol çalmaya devam etmektedir.

"Postmodern tiyatronun en önemli yanı yüzyıl başının tarihsel öncülerinin önde gelen niteliklerini sürdürmesidir. Kendi varlığını, kendi biçimsel özelliklerini sorgulayan, kendi estetik normlarını yaratan bir yolda ilerlemektedir. Avantgarde'nin kuramcıları öncü sanatın, modernizmin keskin ucu olduğu görüşünde. Modernizmin uzantısı olan postmodern sanatın tarihsel öncülerle bir göbek bağı bulunduğu da yadsınmıyor (Candan, 2013: 221)."

İnönü Bayramoğlu, 'Postmodern Zamanlar ve Avangard Tiyatro' adlı makalesinde, postmodern tiyatronun yanında bir de postmodern avangard tiyatrodan söz ederek avangard pratiklerle geçişkenliği bariz olan, taşıyıcı kolonlarını avangardın ruhundan alan tiyatroyu, Bauman ve Huyssen'i anımsatan bir metotla ayrıştırır. Postmodern dönemin *absürd sonrası* avangard tiyatrosu (postmodern avangard) ile postmodernist tiyatroyu aynı kategoride değerlendirmek, postmodernizmin her şeyi içine

alan, buharlaştırıcı mantığına düşmek olacaktır. Buna göre Living Theatre, Taganka, Beckett, Genet, Pinter, Stoppard, Armand Gatti, Edward Bond, Heiner Müller, Bernard M. Coltes, Mnouchkine, Laurie Anderson gibi sanatçı ve topluluklar *postmodern-avangard* kategorisi altında; Robert Wilson, Peter Sellars, Robert Lepage, Andy Wilson, Peter Hall gibi isimlerse *postmodernist tiyatro* kategorisi altında üretim yaparlar (Bayramoğlu, 1997: 24,25). Bu kategorik ayrım Huyssen'in kurduğu şemanın tiyatroya uygulanmış şekli gibidir. Huyssen, 1960'lar postmodernizmi ile 1970 ve 1980'lerin postmodernizmini ayrı şekilde ele alır ve ilkinin *Duchamp-Cage-Warhol eksenini denilecek bir hat boyunda* avangard mirasını yeniden canlandıran bir girişim olduğunu, ikinci postmodernizm türününse eklektizm kültürünün ortaya çıkışıyla birlikte direniş, eleştiri ve statüko yadsınmasının uzağında yer aldığını belirtir (Der: Küçük, 2000: 214-215). 1960'lar postmodernizmi Huyssen'e göre bir Amerikan avangardı görünümündedir. Dolayısıyla postmodernizmin bu evresinin neo-avangard biçimlerden keskin sınırlarla ayrılması güçleşmektedir. Bayramoğlu da avangard mirası tevarüs eden postmodernistlerin tiyatrosunu postmodern-avangard olarak sınıflandırmakla metotlu bir yol izliyor.

Postmodernizmin avangardizmin başkalaşım geçirmiş bir görünümü olduğuna dair yorumlardan biri de Ali Artun'dan gelmektedir: Avangard sanat postmodernizmin bir simülasyon ve kolaj rezervuarına dönüştürülmüştür (Der: Artun, 2013: 65). Yine Artun, Bürger'in **Avangart Kuramı**'na yazdığı sunuşta, savaş sonrası New York'un sanat ortamında, soyut dışavurumculuk da pop ve postmodernizm de avangard muamelesi görür demektedir. Dahası, pop sanattan türeyen soyut dışavurumculuk bizzat 'postmodernist avangard' olarak nitelendirilmektedir (Bürger, 2007: 23, 26). Avangardın iki kanadı vardır: *Logos* ve *phantasma*. Phantasma ile tabir edilen hayal düşkünü avangardlar (dadacılar, gerçeküstücüler, fütüristler...) 1968 devriminin ardından postmodernizmin örgütlenmesiyle birlikte sahneden çekilir. Akli temsil eden logos kanadı (Bauhaus, konstrüktivizm) ise "yönetim disiplinleriyle de birleşerek, toplumların bütün anlamlandırma (signification) sistemlerinin, hakikat rejimlerinin tasarımı ve yönetilmesinde güç sahibi olur. Çünkü artık kendisi de 'sanat yönetimi' nin ve 'tasarım yönetimi' nin bir bileşenidir (der: Artun, 2013: 56)."

“Postmodern sanatçılar da tıpkı selefleri gibi birer ‘avangard’dır; ancak bu, modernistlerin kendi rollerini nasıl tanımladıkları ve bu rollerinin nasıl görülmesini istediklerinden çok farklı bir avangardlıktır. Kısaca şunu diyebiliriz: eğer modernist avangard ‘yeni ve ileri’ bir konsensüse giden bir yolun izini sürmekle uğraşıyorduyorsa, postmodern avangardizm, sadece mevcut ve geçiciliği kabul edilen konsensüs biçimine meydan okumak ve bunun kökünü kazımakla kalmıyor, aynı zamanda da gelecekte evrensel ve dolayısıyla da boşucu herhangi bir ittifakın/anlaşmanın olabilirliğini ortadan kaldırıyor (Bauman, 2013: 163).”

Pavis, Helga Finter’in tarihsel avangardlar ve postmodern tiyatro arasında kurduğu ilişkiyi alıntılarla buradan tarihsel avangardlarla postmodern arasındaki ayrıma ulaşır. Finter: *“Bu tiyatro daha önce tarihsel avant-garde’da olduğu gibi ilerlemeye ve kökenlerin mitine körü körüne bir inanç adına tarihsel tiyatro pratiğinin fetihlerini yadsıyarak yok etmediği ve teatrallliği oluşturan şeyleri gösterge boyutları içinde oyunlaştırdığı ölçüde postmoderndir (Pavis, 1999: 101)”* demektedir. Bu alıntıdan sonra Pavis, avangard ile postmodernizmin arasını açar. Çünkü postmodernizm bir dramaturji ya da bir dünya görüşünü yadsıma gereği duymaz. Yapıbozum çalışmasını biçimsel bir geleneğe değil, özyansıtmacı (autoréflexité) bir tutum içinde kendi sözelemesinin yorumu içine yöneltir (Pavis, 1999: 101).

Postmodern tiyatro, avangard hareketlerin hazırladığı ortamda; Reinhardt, Lugne-Poe, Coppeau, Meyerhold gibi tiyatro sanatçılarının çalışmalarının gerçekleştiği atmosferde doğar ve bu öncü atılımlarla birlikte, Artaud’nun *Kıyıcı Tiyatrosu*, Joseph Chaikin ve Richard Schechner’in çalışmalarıyla şekillenen *Grup Tiyatrosu* hareketleri ile zenginleşir. İşte bu ortam, Richard Foreman ve Robert Wilson gibi isimlerin, *“postmodern dünyada yaşama koşullarını daha iyi tanıtacak bir teatral form oluşturma çabaları için deneyim kazandıran bir zemin hazırlamıştır (Yamaner, 2007: 113).”*

Postmodernizmin modernliğe dair bir kopuş olarak lanse ettiği çokkültürlülüğe/çokkkültürcülüğe geçişin tezahürü olan kültürlerarası tiyatro, Pavis’in belirttiği gibi özünde postmoderndir. Peter Brook, Richard Schechner, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Robert Wilson gibi yönetmenlerin, postmodern kültürlerarasılık fikrini teatral alana taşımaları tam da postmodern zamanlara denk gelmektedir. Kültürlerarası etkileşimler barındıran gösterimler, postmodern ve avangard

nitelikler taşımaktadırlar. Kültürlerarası tiyatronun merkeze aldığı çoğulculuk fikri kuşkusuz postmodernizmin mutlak  nc llerindendir. Kültürlerarası tiyatroyu, “*Her birinin kendine özgü bir b t n l    olan iki ‘yabancı’nın’ karşılaştığı uzam*” olarak niteleyen Gabriele Pfeiffer’in kültürlerarası tiyatro için belirlediği niteliklerden olan, farklı kültürlere açılma, yabancı ve öteki olanla kurulan ilişkilerden başka özellikle kültürel adaptasyon; Doğu ve Batı tiyatro biçimlerinin birbiriyle kaynaştırılması, türlerarası karışım gibi özellikler de postmodern duruma özgü öğelerdir (akt: Kocabay, 2005: 95-96). Pfeiffer’in süsleme ve alıntılama modeli dediği bölümlemede ise yabancı kültüre ait olan bir   enin işlevinden bağımsız olarak kendi esteti ine eklemelenmesi söz konusudur. Postmodern kültürün gözde niteliklerinden olan süsleme ve alıntıya Robert Wilson’dan örnek verir Pfeiffer: “*Kendine özgü bir sahne estetiği oluşturmuş olan Robert Wilson’ın Doğu tiyatrosundan aldığı öğeler bu modele örnek gösterilebilir. Bunlar hiçbir şekilde anlam üretme işlevine sahip olmayan Kabuki tiyatrosundan bir hareket, duruş ya da bir jest olabileceği gibi, kostüm ya da müzikten yapılan alıntılar da olabilmektedir* (akt: Kocabay, 2005: 98).” Diğer yandan k lt rlerarasılı ın kolonyalizmin yeni bir biçimi olduğu yönündeki eleştirileri de atlamamak gerekir. Pavis de hem günlük yaşamda hem de sahnelerde çokça duyulan kültürlerarasılık olgusunun kimilerinde ‘*coca cola s m rgecili ine*’ indirgendii bilgisini aktarır (Pavis, 2000: 362).

Postmodern tiyatroyu hazırlayan ortamlardan biri de Amerika’da asıl gücünü 1950’lerde hissettirmeye başlayan off-Broadway hareketi olarak alınabilir. Off-Broadway, Broadway yapımlarına karşı bir kenardalık ve bir küçülme hareketi olarak do uyor. Büyük prod ksiyonlara karşı küçük b t  eli gösterimleri ve büyük bir kitleye hitap etmek yerine daha dar bir kitleyi hedef almayı  ne çıkarıyorlar; kenarda köşede kalmış tiyatro binaları ve tiyatroya dönüştürülmüş salonlarda oynuyorlardı. 1946’da Judith Malina ve Julian Beck tarafından kurulan *Living Theatre*, off-Broadway toplulukları içinde en etkilisi olur (Brockett, 2000: 588, 590). Postmodernizme özgü olan *kenar tiyatro (Fringe)* oluşumunun bir arka planı off-Broadway’de görülmektedir. Semih  elenk’in söz ettiği *kenar tiyatro* tam anlamıyla postmodern nitelikleri kapsamaktadır. Bu tiyatrodan  ıkaraca ımız, “*Bir sanat yapıtının her şeyi kapsayamayaca ı ve yerel olan ile evrensel olan ilişkisinin anlamsızlı ıdır* ( elenk, 2007: 29)” diyor  elenk. Tiyatronun

bütünsel, evrensel, sınıfsal, kitlesel olabileceğini ummak modernist bir yanılgıdır ve postmodern tiyatro kendini bunların karşı kutbuna yerleştirir. Lyotardcı çizgide büyüklük parçalanarak küçük olan övülmelidir. “*Küçük güzeldir. Küçük aynı zamanda büyüktür* (Çelenk, 2007: 29).” Postmodern tiyatro bu küçük yapıtaşlarından büyük yapıtlar devşirir. Canetti’nin atom bombası üzerine yorumu gibi: ‘En küçük olanın en büyük zaferi.’

Postmodern tiyatronun arka planında, iki önemli damar gerilir: Bertolt Brecht ve Antonin Artaud. Brecht, özellikle Elizabeth Wright tarafından, postmodern evresinin de olduğu ve kendisinden sonra gelen, takipçileri olan postmodern tiyatrocılara da yaslanarak postmodern olarak nitelendirilir.¹³ Artaud ise birçok kuramcı tarafından postmodern tiyatronun öncüsü olarak selamlanmıştır. Brechtien çizgide en önemli postmodern temsilci Heiner Müller olarak gösterilirken Artaudcu ekseninde kültürlerarasılık yanı sıra postmodern tiyatroya yaklaşan Peter Brook, Robert Wilson adları sayılmaktadır. Artaud ve izleyicisi Grotowski’nin çizgileri, daha çok ritüelistik ve arketipal tutumu çağdaş mitlerle destekleyerek inşa eden bir postmodern tiyatro damarı oluşturur.

Connor postmodern tiyatronun pratik ve teorilerinin bazı biçimlerinin, katışıksız tiyatrodan kopuşu vadeden Artaud’da kendini bulduğunu söylemektedir. Jacques Derrida da bu kopuşa ‘*Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Sonu*’ ile ‘*Sufle Edilmiş Söz*’ adlı yazılarında değinmektedir. Derrida, Artaud tiyatrosunu klasik mimesis anlayışının sonu ve sözmerkezciliğe karşı mücadele alanı olarak değerlendirmektedir (Connor, 2005: 197).

1960’lı yıllarda Artaud ve Grotowski çizgisinde, sanat ve yaşam arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasını savunan —ki avangard sanatın da bütün derdi bunu gerçekleştirebilmektir— tiyatro grupları peyda olmaya başlarlar. Bu tiyatro toplulukları (Open Theatre, Living Theatre, Environmental Theatre, Bread and Puppet Theatre vd.) avangardist üslupla birlikte henüz oluşum halinde olan postmodern tiyatronun nüvelerini barındırmaktadırlar. Sözelimi Living Theatre, postmodern olduğu kadar avangarddır da. Ayşın Candan, bu toplulukların ortak özelliklerini şöyle saptıyor: Yazınsal anlayışla kaleme alınmış eserlerdense uyarılama, kolaj, doğaçlama gibi yöntemlere başvurarak

¹³ Bkz. Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Ankara: Dost Kitabevi.

kendi yapıtlarını devşirirler. Seyir ve oyun alanınıysa seyircinin bakışını farklı noktalara odaklandıracak düzeyde kurarlar (Candan, 2013: 144). Uyarlama, kolaj, doğaçlama gibi unsurlar postmodernizmin; eklektizm, retrospektif bakış, yeniden-üretim, gelip geçicilik bağlamlarında sıklıkla başvurduğu motifler olduğu gibi seyircinin bakışını farklı noktalara dağıtmak da postmodernizmin temel unsurları olan çoğulculuk ve merkezlesztirme ile doğrudan ilişkilidir.

Connor, icranın olumsuzluğuna ve rastlansallığa önem veren postmodern tiyatronun ortaya çıkışının 1960'lara dayandırıldığını yazıyor. Pavis'in postmodern tiyatroyu Robert Wilson'ın yaptığı gibi atılabilirliğiyle ve metni ya da partisyonu küçük görüşüyle nitelendirdiğini aktarır. Pavis'e göre postmodern çağda, bir kez sahnelenen yapının sonsuza dek yok olduğunun; paradoksal olarak teknik çoğaltılabilirliğin mükemmele yaklaştığı bir çağda tiyatronun çoğaltılamaz, gelip geçici doğasının farkına varılmıştır (Connor, 2005: 192). Bu anlatım bizi, Jameson'ın Rauschenberg üzerinden yaptığı postmodern tahlile götürür. Postmodern bir yapıt *o an ve orada*'dır. Deneyimlendiği anda, *şimdi ve burada* olarak gerçekleşir. O, zamansal çizgi içinde kendini yok eder ya da tüketir. Derrida da Artaud tiyatrosu üzerine yaptığı incelemede, sahnenin artık mevcut olanın tekrarlanması olarak işlev görmeyeceğini; kendisinden önce başka bir yerde mevcut olanı temsil etmeyeceğini (akt: Connor, 2005: 197) söylerken, tiyatronun *o an ve orada*, yani *şimdi ve burada* olan doğasını açık ediyor.

Chantal Pontbriand, modern tiyatronun hakikati yansılayan *mimetik* özelliğinin ona bir mevcudiyet kazandırdığını, bu mevcudiyeti tekrarlama ve temsil yoluyla zaman içinde dilediği gibi kurduğunu belirtir. Postmodern tiyatro ise Fried'in deyişiyile mevcut olmayış estetiğine dâhildir. Çünkü mevcut olanı çekip çıkarıp tekrarlama ve temsil etme yoluna gitmez. *Temsil (representation)* etmek yerine *sunar (presentation)* (akt: Connor, 2005: 199).

Thomas Richards, 'sunum olarak sanat' anlayışının baskın olduğu gösterim tiyatrosunda "*İzleyicinin algısında belirmesi gereken görünüm üzerinde çalışılır*" diyor. Buna göre gösterimin tüm öğeleri zenginleştirilip, kusursuz biçimde kurgulanarak izleyicinin algısında bir görünüm bir efekt yaratılır. Böylece gösterim, sahne üzerinde

olmaktan çok, izleyicinin algısında belirir. Bu, sunum olarak sanatın doğasının gereğidir. Richard Schechner de oyuncuyu diğer görsel ya da işitsel biçimlerden ayrı tutmaz; aralarında bir hiyerarşi kurmaz. Oyuncu da kitle, oylum, renk, doku ve hareket olarak ele alınabilir (Akıncı, 2008: 92).

E. Wilson, 1950'lerden sonra Avrupa ve Amerika'da oluşan tiyatro grupları ve hareketlerinin çalışmaları üzerine bir sınıflama geliştirir. Bu özetlemede, postmodern tiyatronun oluşumu da gözlemlenmektedir:

“Son 50 yıldır Avrupa ve Amerika’da pek çok tiyatro topluluğu ritüeli de içeren pek çok teatral biçimleri deneyimledi. Bunlar arasında, Grotowski’nin Polonya ‘Laboratuvar Tiyatrosu’, Amerika’da ‘Open Theater’ (Açık Tiyatro), ‘The Living Theater’ (Yaşayan Tiyatro) ve ‘Performance Group’ (Performans Topluluğu) da yer almaktaydı. Bu topluluklar tiyatronun uzun soluklu inançlarını sorguladılar. Akıllarında iki şey vardı. Bir taraftan, geçmişin tiyatrosu bugünün sorunları ile çok da ilgili değildi ve yeni biçimler 20. yüzyıl sonlarının tutkusu ve meydan okumasına uygun bulunmuştu. Diğer taraftan, pek çok formaliteden ve yüzyıllar boyunca biriktirilmiş olan konvansiyonlardan temizlemek için tiyatronun başlangıcına, 2500 yıllık geçmiş geleneğinin arkasına bakmak ve yeniden kökleri keşfetmek istediler. Pek çok nedenle bu iki etki benzer sonuçlara yol açtı ve bu radikal tiyatro hareketinin deneylerinden, geleneksel tiyatro uygulamalarından farklı pek çok yenilik geliştirildi. Bunlar arasında: 1- mantıksal ya da anlaşılabilir dil yerine beden hareketlerinin, jestlerin ve sözcükler olmadan seslerin vurgulandığı söze dayalı olmayan tiyatroya vurgu, 2- yazılı bir metin yerine hikayeyi anlatmak için doğaçlamaya dayalı ya da bir yönetmen ve oyuncular tarafından geliştirilen bir senaryo, 3- ritüel ve törenle ilgili ve 4- oyuncunun seyirciyle uzamsal ilişkisini içeren tiyatronun fiziksel çevresinin önemi üzerinde vurgu yapan (akt: Akıncı, 2008: 88-89).”

1960'lı yıllarda Amerikan tiyatrosu, öncü deneysel gruplarla birlikte postmodern yaklaşımlara sahne olur. Adları postmodernizmle ilişkilendirilen ve postmodern yöntemin ilk deneylerini gerçekleştiren tiyatro grupları ve tiyatro sanatçıları da bu ortamda serpilir: Open Theatre, Living Theatre, Performance Group; Sam Shepard, Megan Terry, Performance Group'un kurucusu Richard Schechner vd. (Beşe, 2013: 54).

Schechner'in, 1969 tarihli '**Dionysus in 69**' adlı oyununda, aynı karakteri farklı oyunculara oynatarak aynı karakterin sürekli farklı yorumlarını sunarlar. Böylece oyuncu ile oyun karakteri hem ayrılır hem birleşir. Open Theatre, 1966 yılında, ilk rock müzikali

yapıtı olarak kabul edilen, Megan Terry'nin '**Viet Rock: A Folk War Movie**' adlı oyununu aykırı karakterler, ayrışık ve çoğulcu bir yapı kullanmasının yanı sıra aynı karakteri birden fazla oyuncuya canlandırmasıyla sahneler. Open Theatre kurucusu Joseph Chaikin'in 1971'de sahnelediği bir başka oyun, '**The Mutation Shaw**'da ise oyuncular gerçek kişilikleriyle birleştirilir (Beşe, 2013: 54). *Open Theatre*, *Living Theatre* ve *Performance Group* adlı tiyatro grupları, postmodern tiyatro ile özellikle estetik çoğulculuk, özne dönüşümü, doğaçlama ve açık uçlu söylem gibi yaklaşımlarda buluşmaktadır. Yine bu gruplar ve onlardan esinlenen sanatçılar klasik dramaturginin sunduğu karakterlerdense, postmodern nitelikler barındıran *ayrışık, çelişkili ve öznel kişiler/kişilikler* sunarlar. Karakter ortadan kaybolur, özne parçalanır, yapıt yerinden edilir, söylemsellik ve anlatı sarsılır. Merkez noktasının üzeri silinerek merkezsizlik kutsanır ve bütüncüllük kesitlere ayrılır.

“Böylece sahnede öznenin değişen yapısı, parçalanması ve çoğullaşması dilsel anlamda konuşma ve söyleminde de değişimi zorlar. Chaikin ve Schechner gibi tiyatro teorisyenleri, alternatif sahneleme tekniklerinde olduğu kadar, oyunculuk ve dil konularında da postmodernist tiyatro çizgilerinin öncüleri olurlar. Kurdukları tiyatro gruplarında uyguladıkları deneysel teknikler hem sahne metnini, Lyotard'ın postmodern anlatılarda anlamını yitirir dediği; 'büyük kahraman, büyük tehlike, büyük deniz yolculuğu, büyük hedefler gibi eyleyensel roller' oynayan anlatıların dışına çıkarır hem de tiyatrodaki postmodern söylem ve sahne diline ilk örnekleri oluşturur (Beşe, 2013: 57).”

1962 yılında yazdığı 'Sahne Mutlak Yerdir' adlı yazısında Tankred Dorst, postmodern tiyatro anlayışının boy vermeye başladığını gösteren tespitlerde bulunur. Elbette postmodern terimini kullanmaz Dorst; ancak çizdiği tablo postmodern tiyatronun şablonuna oturur türdendir. En başta (post) modern dünyaya uygun düşen tiyatronun trajedi olmadığını bildirir:¹⁴ Bu post-psikolojik çağın tiyatrosuna, *“kendilerinden daha fazla ve büyük malzemesi ya da metafizik bir dünya planı olmayan; oyun yazarından hiçbir yanıt beklemeyen; emin olmayan, septik ve hatta biraz şüpheli bir seyirci için yazılmış farslar, groteskler ve meseller daha uygun düşer* (akt: Carlson, 2008: 470).”

¹⁴ Jameson ve Eagleton'ın postmodern dönemin, trajik ruhu fazla sığ bulduğu; trajedinin postmodern zamanların kavrayışına uygun düşmediği yolundaki tespitlere değinilmişti. Kaldı ki Nietzsche de Atina'ya özgü bir tür olarak *“tragedya”*nın ve modern bir olgu olarak *“trajik”*in ölümünü haber vermişti

Dorst, adeta postmodernizmin sahne planını çıkarıyor. Bu kısa tanım, herhangi bir tefsire tabi tutulmadan dahi postmodernizmle olan açık ilişkisini sunmaktadır. Kendisinden daha fazla şey vadetmeyen, kendini sadece kendi olarak sunan yapıt, yüksek modernizmin yüzey yapıdan derin yapıya yönelen, art-anlam, alt-anlam, yan-anlam, üst-anlam, meta-anlam türünde anlam arayışlarından azade olmuştur. Yine bilinenin sınırlarını aşan dolayısıyla bilginin konusu olamayan metafizik de postmodernlerce dıştalanmış pratiklerdendir. Oyun yazarından yanıt beklenmez çünkü yanıtlar görelileşmiş ve ortadan kaldırılmıştır. Kuşkuculuğun kurucu babalarından sofist Gorgias'ın dediği “*Bilinebilecek hiçbir şey yoktur; varsa bile bilinemez; bilinse bile bildirilemez* (Arslan, 2006: 46)” düsturu postmodernler için bir postulat konumundadır. Verili yanıtların yadsındığı ve sanıların, kanaatlerin kutsandığı bir ortamda, çözüm önerileri ve yanıtlar sanatın uzamında da yürürlükten kaldırılmıştır.

Oscar Brockett, 1968'lerden sonra tiyatrodaki yaşanan birçok değişikliği postmodernizmin yansıttığını; bu tarihten sonra ortaya çıkan yenilikçi tiyatroların hemen hepsinde postmodern öğeler bulunabileceğini belirtir. En temel değişiklik bilgi probleminde: Neyi bildiğimiz, nasıl bildiğimiz. Bir metne geleneksel yöntemlerle yaklaşıncı aktarılmak istenen anlamların kesinlikle belirlenebileceği savunuluyordu. Oysa postmodernizm epistemolojiye ait bu ‘neyi, nasıl bilebiliriz’ düşüncesine sofist kuşkuyu da ekleyerek kendini bir tür bilinemezciğe ve nihilizme taşır. Postmodern tiyatro da herhangi bir metin ya da sanat yapısının göstergelerinin tek bir doğru yorumunun olamayacağını savunmaktadır. Bu anlam açıklığı, yapıtı alımlayan her kişinin zihninde ayrı ayrı anlamlar doğurmasından dolayı her alımlayanda oluşan bir yeniden yaratım olarak tanımlanır. Bu yeniden yaratım da alımlayıcının çevresel ve kültürel kodlarıyla doğrudan ilintilidir (Brockett, 2000: 646, 647).

Polonyalı yönetmen Tadeusz Kantor, 1970 yılında yazdığı ‘**Manifesto 70**’de, “*formu, estetik nitelikleri, kusursuzluğu olmayan; hiçbir şey aktarmayan ve anlatmayan, yoruma meydan okuyan, hiçbir yeri işaret etmeyen, amacı ya da yeri olmayan, yaşamın kendisi olan, gelip geçici, kısa ömürlü, dizginsiz, basitçe neyse o olan* (Carlson, 2008: 482)” bir yapıtın peşine düşerken tıpkı Dorst gibi postmodern tiyatronun olanaklarını gözler önüne serer. Postmodernizmin eleştirisi ve yorumu yadsıması, amaçsızlığı, şimdi ve

buradalığı yücelten anlık ve gelip geçici yapısı, hiyerarşi tanımayan dizginsizliği, bir şey iletmemesi gibi temel özellikleri artık tiyatro sahasında da kendini belli etmektedir. Lehmann'ın dediği gibi “*Artık tiyatro mesajı olan bir gösterimden çok bir olay (event) niteliği kazanmaktadır*” (akt: Birkiye, 2007: 39). 1970'lerin gösterim ortamındaysa ‘kendini anlatma’ ve ‘özgeçmişe yönelme’ tutumlarının yaygınlaştığı görülür. Bu yönelim öykü ve karakter belirlemektense anlık gerçeklik üzerine odaklanır (Candan, 2013: 168). Bu durum da postmodern yazın türlerinde yazarın kendini anlatıya dâhil etmesi, devrede tutmasıyla eşdeğerdir.

Postmodern tiyatronun plastik dilinin metinsel dilinden sonra oluştuğu söylenmişti. Bu yeni metinsel dil, tiyatro plastiğinin oluşmasında da belirleyici rol üstlenir. Postmodern tiyatronun yazınsal dili kuşkusuz modernist dilden bir kopuşu imler. Ancak bu kopuş postmodernizmle başlamış bir süreci göstermez. Dramatik yapıda ilk kriz 19. yüzyılda patlak verir (Karacabey, 2007: 11). Modern sonrasında avangard tutum da tiyatronun modernist dilinden kopma eğilimi gösterir. Gerek modernizmin nihai noktası gerek oluşum halindeki postmodernizmin göstergesi, gerek avangardın teatral parçası olarak sunulan absürd tiyatrodaki da dil, klasik dramatik yapıdan kopmuştu. Bu tartışmalar ayrı bir çalışma konusu gereksindiğinden burada postmodernin genel çerçevesini vermek adına çoklukla üzerinde ittifak edilmiş ve/veya sıklıkla ifade edilen düşüncelerle yetiniyoruz.

Postmodern yazın, klasik mimesis anlayışını; seçkinciliği reddeden; oyun içinde oyunu, eklektizmi, çoğulculuğu savunan; anlam arayışı süreçlerini dışlayan; pastiş, parodi, kolaj, montaj, palimpsest gibi teknikleri baş tacı eden; dış dünya yerine kendini imleyen bir yapıda belirir. Postdramatik ve postmodern tiyatro da postmodern yazınsallığın tüm özelliklerini benimser. Selen Korad Birkiye, modernist tiyatro ile postmodernist tiyatro arasındaki bulanıklığa karşın dramatik tiyatro ile postdramatik tiyatro arasındaki ayrımın net olduğunu yazar (2007: 38).

Postmodern tiyatronun oluşumunda önemli rolleri olan *happening* ve *fluxus* hareketlerinin açıklanmasının ardından postmodern sanatın en önemli etmenlerinden birini oluşturan *performans* sanatına da değinmek gerekir.

Bauhaus sanatçılarından Laszlo Moholy-Nagy 1924’de sahne ve seyircinin iki ayrı kutba ayrıştığından yakınlık, sahnenin seyircilerden ayrılmasına son verilebilse tiyatroyu zenginleştiren yeni bir ilerleme yapılabilirdi diyor: Böylece gösterim ve izleyici arasındaki yaratıcı bağ ve gerilim elde edilebilecektir (Moholy-Nagy, 1966: 966). Happening, fluxus, performans sanatı uygulamaları, temelde bu ayrılığa son vererek sanat ve hayatı birleştirmeye yönelik denemeler olarak postmodern tiyatronun ufkunu genişleten pratikler olurlar.

Happening, postmodernizmin ve avangardizmin sanat/hayat birlikteliği arayışlarının somutlaşmış halidir. Aynı arzunun avangardlarda da kuvvetli bir itki olarak bulunduğunu belirtmiştik. Fredric Jameson da happeningin katışıksız bir performans gösterisi sunarak, sanat ve hayat arasındaki sınırı ve ayrımı yıkma arayışında en uç noktaya ulaştığını söyler (2005: 84).

Bürger’in şemasını kullanırsak, tarihsel avangardların artık ortada olmadığı bir ortamda beliren happening, alanını ancak neo-avangardlarla paylaşır ki neo-avangard ve postmodern tutum başlangıçta birbirine oldukça yakın bir konumdadır. Öyle ki Bürger, happeningleri neo-avangard kategorisine dâhil eder (Bürger, 2007: 119). Ancak Bürger’in postmodern yaklaşımları görmezden geldiği için eleştirilere maruz kaldığı da unutulmamalıdır. Marvin Carlson, happeninglerin genellikle teatral avangarda dâhil edildiğini oysa happeningi oluşturan sanatçıların tiyatro kökenli değil plastik sanatçılar olduğunu, bizzat Kaprow’un da tarihsel köklerini resimde aradığını vurgular (Carlson, 2013: 149).

Adnan Turani happeningi bir tiyatro biçimi olup, tiyatro salonu dışında açık havada herhangi bir yerde düzenlenebilir olarak tanımlar: “*Happening, yani oluşum, önceden tasarlandığı gibi, kendiliğinden gelişen bir olay haline de gelebiliyor. Allan Kaprow’un 1959’da yaptığı ilk happening’den sonra bu gösteri çeşidi süratle yayılmıştır* (Turani, 2010: 715).”

Marshall Berman’ın happening anlatımı dönemin ve happeninglerin ruhunu kavramış/kavratmış bir anlatımdır. Berman’a göre Kaprow, Robert Whitman, Red Grooms, George Segal, Claes Oldenburg vd. göz kamaştırıcı deneylere girişirler.

“Sanat dışı malzemeyi, hurda, döküntü, sokakta bulunan nesneleri içine kattıkları ve dönüştürdükleri biçimler; resim, mimari ve heykeli - hatta bazen tiyatro ve dansı- bir araya getiren, gerçek yaşamın (genellikle dışavurumcu bir şekilde) çarpıtılmış ama hâlâ tanınabilen temsillerini yaratan ve sokağın kendiliğinden, açık yaşamını sanata dâhil etmek ve zenginleştirmek üzere eyleme girişmek için stüdyo ve galerilerden fırlayıp sokağa dökülen ‘happenings’ deneyleri... (Berman, 2013: 424)”

Kirby happening için, tiyatronun belli bir amaç için kompoze edilmiş halidir (akt: Carlson, 2013: 148) demektedir. Kirby ve Schechner, ilk happening örneklerini veren müzisyen John Cage ile bir röportaj yaparlar. Cage burada amaçlılık içeren happening tanımına karşı çıkar. **4’33’’** adlı kült çalışmasıyla konvansiyonel müziği susturan Cage’e göre günlük hayatın kendisi de tiyatro olarak görülebilmelidir; çünkü tiyatro her zaman bir kamu olayıdır (Carlson, 2008: 479).

Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas, **Fluxus Manifestosu**, “Sanatı ‘burjuva hastalıklarından’ kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!” diye belirler. 1960’lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biri olan fluxus, döneminin toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen bir oluşumdur. *Akış* (flux) anlamına gelen fluxus bir akım ya da bir üslup olmaktan ziyade Almanya’da ortaya çıkan ve oradan Amerika ve Avrupa’ya yayılan bir tavır olarak değerlendirilir.

Fluxusçuların olayları (*event*), der Adnan Turani, “*gelişigüzel kurgulardan, basit talimatlardan, tekrar edilmiş saçma, girişilmesi münasebetsiz hareketlerden, tesadüfi olaylardan, keyfi kural ve profesyonelliğe dayanmayan iddiasız çaba, yazı, düzenleme ve işlerden oluşturuluyordu* (2010: 752)”. Fluxus da yaşam ve sanat arasında bir ayırım gözetmez. Sanat rutin, alelade bir eylemdir ve gündelik her şey sanat olabileceği gibi herkesin de sanat yapabileceğine inanır (Turani, 2010: 751). *Her insan sanatçıdır* mottosuyla ünlenen performans/eylem sanatçısı Joseph Beuys da fluxus oluşumu içinde üretim yapmıştır. Ancak Beuys’un işlerini fazla kişisel ve ekspresif bulmaya başlayan fluxus üyeleri etkinliklerine sanatçıyı dâhil etmeyerek Beuys’la yollarını ayırırlar.

George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono gibi sanatçıların oluşturduğu fluxus gösterileri Allan Kaprow ya da Claes Oldenburg gibi sanatçıların happeningleriyle benzerlikler taşımaktaydı ancak fluxus aksiyonlarının

özelliği “son derece kısa, hatta anlık olması, tek bir ana odaklanmasıdır. Bu tür aksiyonlar, izleyicinin beklentilerini boşa çıkartmak, onu şaşırtmak, şaşırtarak uyarmak gibi dürtülerle gerçekleştirilmiştir. Amaç, çoğunlukla, gündelik gerçekliğin taze bir gözle kavranmasıdır (Antmen, 2009: 205).” Happening ve fluxusçular John Cage’e çok şey borçluydular. Fluxus sanatçılarından Higgins, Cage bize, ne olsa gider duygusunu hissettirirdi (Dempsey, 2007: 229) derken yaptıklarının postmodernizmin ne denli gölgesinde olduğunu da imler bir bakıma.

Amelia Jones, ‘Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek’ adlı makalesinde, “*Beden sanatı ve performans sanatı postmodernizmi oluşturan öğeler olarak tanımlanır; çünkü bu öğeler modernizmin, değişmez anlamların yalnızca eserin biçimsel yapısı aracılığıyla belirlenebileceği varsayımını alt üst eder* (Ed: Antmen, 2014: 299)” demektedir. Bénamou ise performansın, postmodernin birleştirici tarzı olduğunu, Jones’a göre kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde söylemektedir (Ed: Antmen, 2014: 299).

Beden sanatı, happening, aksiyon gibi adlarla gündeme gelen ve sityasyonizm, fluxus, feminist sanat, arazi sanatı (land art) gibi akım ve tavırlar kapsamında da uygulanan performans sanatı 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanır. Ahu Antmen, “*İzleyici önünde ‘sahnelenen’ bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı’nın, özünde Kavramsal Sanat’ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir* (Antmen, 2009: 219)” demektedir.

Carlson’a göre de, performans sanatı 1970’lerde sanatsal bir fenomen olarak ortaya çıktığında, dönemin deneysel formu olarak kabul edilen kavramsal sanatla yakın ancak net tanımlanmamış bir ilişkisi vardır (2013: 156). Nick Kaye, performansın durumunun kendi başına postmodern olumsuzluklara ve istikrarsızlıklara doğru eğilmek ve ondan beslenmek olarak okunabileceğinden söz ederek performansın, postmodernin temel bir biçimi olduğunu söylemiştir. Kaye’e göre performans ile postmodern deneyimin uyumunun nedeni, postmodernizm ile varlık ve yokluk arasında; yerinden etme ve yeniden yerleştirme arasında gidip gelen bir reddiyeyi paylaşıyor olmasıdır (akt: Carlson, 2013: 190, 206). Ancak Carlson bu ilişkiyi kurmakta daha sakıncalıdır ve postmodernle

performans ilişkisinin daha karmaşık olduğunu tekrarlar. Temelde kabul ettiği şey ise postmodern ile performansın aynı tarihsel kültürün ürünü olduğudur.

Performans sanatının da itici gücü sanat/hayat birlikteliğini sağlamada rol üstlenme kaygısıdır. Rancière’e göre performans, sahne ile salonun öznelarini tersyüz ederek yapar bunu. Yani seyirciyi sahneye; performansçıyı salona alıp aralarındaki farkı ortadan kaldırarak; performansı (icrayı) sokağa, şehre, kamusal alana taşıyarak yapar (Rancière, 2010: 20). Performans sanatı postmodernizmin yücelttiği temsil karşıtlığı, şimdi ve buradalık, olumsuzluk, karakterin karşısına öznenin/bedenin yerleştirilmesi gibi öğeleri merkeze alması; anlık, gelip geçici, tekrar edilemez doğası ile postmodern tiyatro yaklaşımlarına ivme kazandırmıştır.

3.2. Tiyatroda Postmodern Kavrayışın Sahne Tasarımına Etkileri

Patrice Pavis’in değindiği üzere: “*Anlamsal olmayan ve ‘ready made’, kolaj, alıntılama ve somut şiir yöntemleriyle üzerinde oynanabilen malzeme olarak ele alınan metin üzerinde yapılan postmodern deneylere dek, dramatik metin yapıntısının ve sahnelemenin eksenini olarak görölüyordu* (1999: 60).” Postmodern tiyatro, avangardın aksine sözü ve metni tümenden reddetmez. Hatta Peter Handke’de yoğun, Samuel Beckett’te süreksiz, Heiner Müller’de eksilteli de olsa söz handiyse zorunlu bileşendir; ancak merkezde değildir. Postmodern tiyatrunun, *sözmerkezci (logocentrism)* anlayıştan uzaklaşması, sözün *mimetik* özgül ağırlığını ortadan kaldırmak ve anlam arayışını görelileştirerek yok saymasına eşitlenebilir ancak. Yoksa postmodern tiyatrodaki sözden kopuş gerçekleşmemiştir. Olsa olsa sözün söylemsel ağırlık merkezinden bir sapmadır gerçekleşen. Beckett bu yeni zamanların konuşan öznesini *homo logos* tanımına indirgeyerek yetkin bir şekilde özetlemektedir aslında. Çünkü artık metin kişileri farklı bir ontolojinin insanlarıdır ve etten kemikten olmaları yerine dilden oluşmuşlukları vurgulanmaktadır (akt: Ecevit, 2001: 98). Bu da bizi postmodern düşüncede sıkça tekrarlanan Blanchotcu, konuşanın insan değil, dil olduğu düşüncesine götürmektedir (Karacabey, 2007: 51). Jean-Marie Piemme bu nedenle, “*Metin dönüş yapıyor ancak fetiş, kutsallaştırılmış buyrukçu nesne olma kasıntısı azalmıştır* (akt: Pavis, 1999: 60)” demektedir. Postmodern tiyatrodaki metin, dramaturg, oyuncu, yönetmen gibi kişilerin

içinden çekip çıkaracağı *anlam* süreçlerinden sıyrılmaktadır sadece, yoksa klasik ya da modern haliyle metin hâlâ mevcuttur; değişen, onun postmodern yafta ve tarifidir (Pavis, 1999: 98).

Postdramatik tiyatro ile postmodern tiyatro arasındaki temel ayrım da burada ortaya çıkmaktadır. Hans-Tiess Lehmann, metnin azaltılabileceğini savunan ve dramatik metinden uzaklaşma arzusunda olan postdramatik tiyatroyu dramın öteki tarafı olarak nitelemiştir (Karacabey, 2007: 132). Çünkü Lehmann'a göre sahneleme, metin açısından kesinlikle öngörülemez sanatsal bir pratiktir (Pavis, 2000: 235). Kuşkusuz klasik dramatik yapıyla olduğu türden keskin bir kopuş değildir bu. İki anlayış da sözün mimetik yapısından söylemsel ağırlığından azadedir son kertede. Ancak postdramatik kendini mutlak manada metnin öte yakasında konumlandırıp, metnin yükünden kurtulmanın peşindeyken postmodern tiyatro metni ve dili modernist ve yapısalcı bileşkesinden arındırarak kullanmayı dener. Poschmann'ın 1980'den sonra tiyatrodaki metnin yeniden güç kazandığını ve bunun nedeninin de postmodern tiyatronun *kitap ütopyası* olduğunu söylemesi açıklık kazandıracaktır (Karacabey, 2007: 136).

Bu metinsel alan dışında her iki tiyatro anlayışının ortak olduğu söylenebilir. Kolaj, montaj, çokdillilik, kültürlerarasılık, çoğulculuk, deneysellik, metinlerarasılık gibi özelliklerde postmodern tiyatro postdramatik ile aynı çizgidedir. Lehmann, postdramatik tiyatro üslubunun temel niteliklerini, *hiyerarşiden uzaklaştırma, eşzamanlık yoğun göstergelerle oyun, müzikalite, bedensellik, gerçeğin yıkımı ve durumun olaya dönüştürülmesi* olarak açıklar (Karacabey, 2007: 134). Durumun olaya dönüştürülmesinin anlamıysa, tiyatronun '*şimdi ve burada*'lığına yapılan vurgudur der Karacabey.

Pavis, postmodern teriminin modernle; modernin de klasikle olan dolaysız ilişkisine değinerek postmodern tiyatronun zorunlu olarak bir geçmişe gönderme yaptığını ve ancak sindirerek aşabileceği bir tiyatro geleneğine bağımlı olduğunu bildirir. Karakteristik özelliği, dilediği yerden istediği parçaları toplayıp kullanma adına, hiçbir akımdan kesin bir biçimde kopuş göstermemesidir (1999: 87). Modern tiyatro veya

tarihsel avangardlarla arasındaki en önemli ayrımı burada yatmaktadır. Artık, örneğin absürd tiyatro gibi, bir dramaturjiyi, dünya görüşünü yadsımaz (Pavis, 1999: 101).

“Birçok postmodern metnin ya da birçok sahnelemenin yarattığı, artık ne anlamı, ne de ideolojiyi işin içine katan biçimsel bir varyasyonlar oyunundan başka bir şey olmama izlenimi de buradan kaynaklanır; postmodernizmin her türlü değişim ve ilerleme düşüncesini yadsımasını, yani postmodern kapanmayı oluşturan modernitenin kendi üzerine kapanmasıdır (Pavis, 1999: 101).”

İmdi, avangard hareketlerin yarattığı atmosferden beslenen ve itici gücünü Artaud ve Brecht gibi ayrı damardan alan postmodern tiyatronun genel nitelikleri şöyle özetlenebilir: Bütünlüklü bir yapı yerine parçalı yapı kullanmaktadır. Doğrusal bir zaman ilerlemesi, çizgisel bir öykü anlayışı yoktur. Zaman/mekân rüya-mekâna dönüştürülmüştür, belirsizdir. Çok katmanlı, çok kültürlü ve çok seslidir. Wagner’in *gesamtkunstwerk*’ini¹⁵ andırır şekilde türler ve disiplinlerarası kaynaşmayı arzular ve bunu postmodern eklektizm yoluyla gerçekleştirir. Olaylar dizisinde us dışılık öne çıkar. Sosyo-politik bir tiyatro olmak yerine ritüellerin ve arketiplerin tiyatrosudur (Yamaner, 2007: 182)

Craig, Stanislavski ve Appia ile birlikte yerleşmiş olan yönetmen merkezli sahneleme anlayışı da postmodern tiyatronun hedef tahtası haline gelir. Yönetmenin gösterim üzerindeki tek yaratıcı olma hali, siyasal ve ideolojik yetkesi sarsılarak sadece yetkili kılınır. Eskinin evrensel üstadı, der Pavis, sık sık iktidarını gösterimin farklı bileşenlerinin sorumlularına (ses, ışık, müzik, teknoloji, vs.) devreder (2000: 345-346).

“Sahneleme, merkeziyetten uzaklaşmış, devredilmiştir. Artık hiçbir şeyi birleştirmez ve bir araya toplamaz, sesleri, efektleri, imgeleri, bedenleri yan yana getirmekle sınırlar kendini. Lyotard’ın enerjetik olarak vaftiz ettiği böylesi karşı-göstergebilimsel bir tiyatroda, iktidar ilişkisi ve dolayısıyla dramaturg+yönetmen+koreograf+dekorcunun sözde göster-geler ve sözde izleyiciler üzerindeki egemenliği olanaksız kılınır (Pavis, 2000: 346).”

Robert W. Corrigan, postmodern tiyatroyu her türlü geleneksel dramatik tutarlılığı, planı, karakteri, dekoru ve benzerlerini coşkuyla ortadan kaldırması olarak

¹⁵ Bütüncül yapıt.

tanımlar (Connor, 2005: 195). Oysa tanım bu haliyle alındığında postmodern tiyatro için genelleştirici olmaktan uzak gibi durur. Postmodern-avangard tiyatroyu daha iyi karşılamaktadır. Zira postmodern tiyatro bu kalıplara itiraz etmekle birlikte onları avangard bir tutumla yok saymak yerine kendi estetik paradigması içinde düzenleyip/dönüştürerek mutasyon geçirmiş halleriyle temellük eder.

Modernist ilerlemecilik fikrini tersinleyerek retrospektif bir bakış açısıyla geriye, geleneğe, nostaljiye yönelen postmodern kültürün tiyatrosunda da klasikler önemli bir alan oluşturur. Alıntılama, yeniden-üretme, pastiş, parodi, kolaj, dönüştürüm gibi postmodern olanakların özgürleştirici ortamında tiyatro klasik mirası dilediği gibi kullanmakta, yorumlamaktadır. — Her ne kadar postmodernizm eleştiri ve yoruma karşı çıkmışsa da sonunda *postyapısalcılık* ve *yapısöküm (déconstruction)* gibi bazı eleştirel ve yorumsal yöntemleri benimsemiştir.— Bu nedenle postmodern tiyatroda, Einstein, Kafka, Stalin, Elvis Presley, Mark Rothko gibi çağdaş mitler kadar, Hamlet, Don Quijote, Valmont gibi klasik mitler de yer almaktadır. Postmodern tiyatro bu klasik yapıtları ya da bu yapıtların merkez aldığı figürleri ironik, parodik gibi kendine has yaklaşımlarla yeniden üretir. Kaldı ki her zaman merkez figür olması gerekmez işlenecek karakterin. Örneğin Tom Stoppard, **Rosencrantz ve Guildensten Öldüler** oyununda Hamlet tragedyasının merkezinde olmayan iki karakteri oyununun kahramanları yapar.

Yine postmodernizmin öteki olana, dil, din, ırk, sınıf, cinsiyet farkları gözetmeden yaklaşma tutumu da postmodern tiyatroda kendini göstermektedir. Dil örneğinde en belirgin tavır çok-dilli sahnelemeler olarak gösterilebilir. Özellikle 1960 sonrasında ortaya çıkmaya başlayan feminist tiyatro ve siyahi tiyatrolar da bu kavrayışın bileşenlerini oluştururlar. 1960'ların sonlarında Amiri Baraka'nın (önceki adı: LeRoi Jones) topladığı bir grup Amerikalı siyahi tiyatrocunun toplumsal ve politik bir eylem alanı olan tiyatro oluşturuyorlar. Baraka'nın tiyatrosu devrimcidir ve mağdurların tiyatrosudur. Baraka'ya göre her tiyatro toplumsal/siyasi bir mesaj verir ancak sistem tiyatrosunun denetimini elinde tutan egemenler bunu reddederler (Carlson, 2008: 491). Baraka, Broadway'in estetiği gibi etiği de şeytanidir diyerek bu tiyatro anlayışını hırpalıyor. Ancak postmodern kültür öyle kuşatıcı bir anlam genişliğine erişmiştir ki Baraka'nın tiyatrosu olanca devrimciliği, avangardlığı, politik göndermeleri ve ötekinin sesini iletmesi ile

postmodernken (postmodern-avangard tiyatro), Broadway, kitle kültürünü, popülerizmi, tekniğin olanaklarını, eğlenceyi kutsamasıyla da postmoderndir. Fransa’da da siyahi oyun yazarı Aimé Cesaire postkolonyal dönemin sorunlarını işleyen yapıtlar vermiştir; Brechtçi çizgide ilerleyen yazarlar da bu yıllarda işçi sınıfı ve ezilenlerin tiyatrosunu yapmaktaydılar (Brockett, 2000: 581).

Sue-Ellen Case, 1988’de **Feminist Tiyatro** kitabıyla, feminist teorileri ve teatral pratikleri kuramsal düzlemde buluşturur. Feminist pratikler özellikle performans sanatında, bedenin özgürleşmesi bağlamında yankı bulur. Feminist tiyatro özellikle ataerkil, erkek egemen tiyatro anlayışına; fallosantrik/logosantrik anlayışa karşı durarak erkek denetiminden ve algısından bağımsız bir tiyatro hedefler. Carlson, feminist dramın önemli bir yapıtı olarak Cixous’nun **Dora’nın Portresi** (1976) adlı oyununu verir (Carlson, 2008: 552-556). Cinsiyet ayrımına karşı en önemli sesin lezbiyen tiyatrodan geldiğini söyler Carlson ve bu tiyatroların ardından erkek eşcinsel tiyatrosunun da ortaya çıkmaya başladığını ekler. Heteroseksüelliğe karşı cinsel yönelimlerini savunan, daha da ötesinde bu tercihlerinin toplum tarafından kabulünü sağlamayı amaçlayan eşcinsel tiyatrolar da postmodern kültürle birlikte serpilmiştir (Carlson, 2008: 560).

Postmodern tiyatronun en önemli özelliklerinden biri biçimin içeriğe baskın çıkmasıdır. Robert Wilson’da görsellik ve mekânsalsallığın ağır bastığı sahne yapıtlarıyla, sanatta asıl olanın biçim olduğunu ve sanatlar arasındaki sınırların kaldırılmasını savunan ‘yeni biçimselcilik’ akımının en önemli temsilcisi haline gelir (Yamaner, 2007: 39, 114).

Postmodern tiyatronun kahramanları artık geçmişin putlaşmış kişilikleri değil, bu yeni zamanların yarattığı putlardır. Sözgelimi Robert Wilson için *Einstein, Stalin, Freud* bu çağın tanrılarıdır. Heiner Müller *Medea, Philoktetes, Hamlet*; Grotowski de en önemli yapıtlarında *Dr. Faustus, Hamlet* ve *İsa* gibi mitik ve kült figürlere yönelmişler. Postmodern tiyatro adeta, Roland Barthes’ın **Çağdaş Söylenler**’de sözünü ettiği, burjuvazinin yarattığı yeni mitolojileri göstergesel olarak kullanmaktadır. Wilson’ın çağdaş mitolojik karakterleri Barthes’da tüketim toplumunun yarattığı nesnelerle/imgelerle genişleyen bir postmodern mitos oluştururlar.

Postmodern düşüncede kahramanın yerini putlar ve arketipler alır. Sosyo-politik tiyatro da yerini kadim mitlerin yanında çağdaş mit ve putların öne çıktığı bir tiyatroya bırakır (Birkiye, 2007: 36). Aydınlanma ve bilim çağının unutmaya terk ettiği mit ve ritüel kavramları postmodernlikle birlikte yeniden sahneye çıkar. Postmodern kültürlerarası tiyatro da özellikle unutulmuş mitlere, köklü efsanelere yönelerek yeni bir alan açar (Birkiye, 2007: 40). Postmodern tiyatronun bir türü olan kültürlerarası gösterimlerin yaslandığı temel motiflerden biri de modern mitlerdir. Dinî ve manevi duygulara yabancılaştırılmış çağdaş insan kadim putların yerini film yıldızları, bilim adamları, siyasetçiler, popüler ikonlar almıştır (Birkiye, 2007: 322). Antik Yunan insanının zihnindeki Zeus, Afrodite mitosları artık yerini Elvis Presley'lere, Marilyn Monroe'lara bırakmıştır. Eski Yunan'da felsefeyle başlayan mitostan logosa geçiş süreci bütünüyle modernitenin ana damarlarından biri gibiydi. Hem mutlak aklın ürünü olan mutlak söz olarak logos hem de bizatihi mutlak akıl olarak logos, mitosa yeğ tutulur ve gaye böyle işlerdi. Postmodern moment süreci tersine çevirmiş görünüyor: Logostan mitosa dönüş.

Wilson tiyatrosu mitleri konu edinir ama ne Grotowski gibi Hristiyan mitleriyle yüzleşir ne de Brook gibi otantik olanlarla, der Birkiye; “*O, çağdaş mitleri ele alarak postmodern tiyatronun en ilginç örneklerini verir* (2007: 21).” Postmodern mitosun en iyi örneklerini Robert Wilson'da buluruz. Schaubühne'de yönettiği **Ölüm Yıkım ve Detroit**'in ekseninde Franz Kafka yer almaktadır. Hamburg'daysa blues imparatoriçesi olarak tanınan Bessie Smith'in hayatını anlatan **Cosmopolitan Greetings** adlı bir *jazz opera* sahneler (Birkiye, 2007: 223). 1976 yılında sahnelediği ve Albert Einstein'a dair imgelerle örüntülediği **Einstein Sahilde**'yi; **Stalin'in Hayatı ve Zamanı**'nı da ekleyerek listeyi uzatabiliriz.

Siyasal ideolojilerden yakasını sıyıran postmodernist kültürün tiyatrosunda da çoklukla politik olana rastlanmaz. Yamaner'in de belirttiği gibi postmodern tiyatro, sosyo-politik tiyatro yerine; mit ve ritüellerin arketipal tiyatrosudur (2007: 115). Postmodern tiyatro kendini metnin ve dünyanın ideolojik okumasıyla sınırlandırmak istemez. Metin artık yorumlanabilir, çözümlenebilir bir gösterim dizgesiyle ortaya çıkmaz. Göstergelerin kendini sunduğu bir metindir ortada olan. Göstergesel anlamların çok katmanlılığı böylece dramatik metni sahnesel denemelere açmaya olanaklı kılar

(Pavis, 1999: 96). Buna karşın postmodern tiyatronun içinde politik olanakları barındırdığı kollar da görülmektedir. Connor, “*İcranın ve gösterinin egemen olduğu bir dünyada, bu dünya tiyatrosunu yöneten mevcudiyet mitini reddetmeye başlamak için temsil yapılarının kendilerinden kuşkulanmak gerekir* (2005: 205) der.

“Tiyatroda mevcudiyet iktidarın dayanağıdır; dolayısıyla postmodern direniş tiyatrosunun hem mevcudiyetin otoriteyle girdiği suç ortaklığını teşhir etmesi, hem de kendisini karizmatik öteki olarak yerleştirmeyi reddederek bu suç ortaklığına karşı direnmesi gerekir (Connor, 2005: 205).”

A. Şevki, postmodern dönemin post-Marksist, post-politik bir dönem olmakla birlikte politik olanakları kullanan alanlarının da olduğunu söyler. Postmodern tiyatro her ne kadar siyasal ideolojilerden ve politik bakıştan arınmışsa da bu olanakları kendi estetiğine dâhil eden tiyatrolar da vardır. Şevki, New York’ta, 1980’lerden bu yana oyunlar sahneleyen *Castillo Tiyatrosu*’nu postmodern siyasi tiyatro örneği olarak sunmaktadır. Postmodern tiyatronun önemli isimlerinden Heiner Müller bir süre bu tiyatroda yöneticilik yapmıştır. Castillo Tiyatrosu, postmodern estetik paradigmadan kopmadan politik olanakları kullanan bir tiyatrodur; “*insanların anlayışını etkileyerek değiştirmekten çok, oyun çerçevesinde bir deneyimi paylaşmak yanlısıdır. Castillo siyasi tiyatrosu, tiyatroyu bilinçlendirici, eğitsel/pedagojik bir araç olarak görmez; ona göre tiyatro toplum denilen geniş örgütsel yapının, gündelik yaşamın bir parçasıdır* (Şevki, 2009: 101) modern siyasi tiyatrodan en önemli ayrımı da herhangi bir çözüm önerisi sunmamasındadır.

Postmodernizm bir sanat akımı olarak ortaya çıkmadığı; daha çok sosyal/siyasal/ekonomik bir dizgenin kültür hayatına sızması olarak cereyan ettiği için, modernistlerin ilkeler saptadığı manifestolarından yoksundur. Dolayısıyla postmodern sanat gibi postmodern tiyatro da dolaysız olarak bilinemez. Başka bir deyişle postmodern estetiği belirleyen yine o estetiği uygulayan kişilerdir. Ancak bunu, pratik teoriyi getirir türünden bir anlayışa indirgemek de sorunlu olacaktır. Bu bölümde postmodern tiyatronun temel nitelikleri verilmişken, postmodernist ilkeleri benimseyen/kullanan tiyatro toplulukları (*Living Theatre, Open Theatre, Performance Group* vd.); yazarlar (*Heiner Müller, Peter Handke, Samuel Beckett, Harold Pinter, Eugene Ionesco* vd.) ve

yönetmenler (*Robert Wilson, Richard Foreman, Peter Brook, Richard Schechner* vd.) tartışılacaktır.

1946 yılında Judith Malina ve Julian Beck tarafından kurulan *Living Theatre* başlangıçta gerçekçi olmayan ve şiirsel bir tiyatro ile ilgilenirse de 1950’lerde Brecht ve Artaud etkisine girerek 1960’ları izleyen tarihte Avrupa ve Amerika’nın en etkili topluluklarından biri olur (Brockett, 2000: 590). Bu tiyatronun anarşist ve yıkıcı tutumları, kendileriyle ilişki halinde olan tiyatro topluluklarının bile *radikal* olarak adlandırılmalarına neden olur (Brockett, 2000: 637). Politik hassasiyetleri ve özgürlük ortamına katkı sağlamayı hedefleyen özgürleştirici oyunları Living Theatre, postmodern-avangard bir topluluktur. Postmodern göreliliğin kuşatıcılığında bu indirgemeci tasniftten de sakınmak gerekir. Belki de Living Theatre da ilk evresinde politik ve anarşist tutumuyla bu tanımın hakkını veriyordu ancak Carlson’a bakılırsa sonraları siyasi olmaktan uzaklaşıp angaje bir tiyatro haline gelmiştir. Brechtçi çizgidense Artaud’ya yakın durmuş; siyasi olmaktan çok mistik bir tavır sergilemişlerdir (Carlson, 2008: 438). Brockett, giderek popülaritesini yitirse de Living Theatre’nın 1960 ve 1970’lerdeki öneminin yadsınamayacağını söyler. Genel olarak tiyatro anlayışlarının çerçevesini oluşturan, “*herhangi bir metnin anarşizm ya da toplumsal değişim adına bir argümana dönüştürülemeyeceğini reddetmesi; Artaudcu teknikler yoluyla dilin niteliğinin değişmesi; gösterimde atletiklik, seyirciyle yüzleşme ve onu ezme isteği; protestan söylem ve özgür yaşam tarzı gibi uygulamaları her yerde yankısını* (2000: 638)” bulur.

Toplumsal, teatral ve cinsel statükoya meydan okuyan ve her alanda özgürlüğü savunan Living Theatre, politik protesto kullanımında olduğu kadar popüler mitolojiyi de kullanmasıyla (Carlson, 2008: 490) postmodernist kültürün ürünüdür. Öyle ki postmodernizmin değişim/dönüşümünü de kendi bünyesinde yakalamıştır. Avangard biçimsellikten, direniş estetiğinden ve/veya anti-estetikten göreliliğe, güdümlülüğe, piyasa mantığına ve giderek depolitizasyona bürünen postmodernist süreç Living Theatre’da da iktidarın yaptırımlarına boyun eğerek mistifiye olma süreciyle tezahür eder.

Marshall Berman da Carlson'ın düşüncesiyle aynı eksendedir. O, bu dönüşüm durumuna Living Theatre'ın yanı sıra *Open Theatre* ve *San Francisco Mim Topluluğu*'nu da ekler. 1960'ların yoğun siyasal ortamında bu topluluklar, Amerikan tiyatrosunun en heyecan verici gruplarıdır; yaptıkları ortak çalışmalarla ve sundukları yaşam biçimleriyle, mahremiyet ve burjuva bireyciliğinin tuzaklarından kurtulmanın yolu, geleceğin komünist toplumlarının modeli olarak gösterilirler. Oysa görece apolitik 1970'lere gelindiğinde bu topluluklar, komünist tarikatlar olmaktan çıkıp terapetik cemaatler haline gelirler (Berman, 1994: 447-448).

1963 yılında Peter Feldman'la birlikte, Living Theatre'ın oyuncularından biri olan Joseph Chaikin tarafından kurulan *Open Theatre*, teknik olarak Grotowski'nin *yoksul tiyatrosu*yla benzerlikler taşımaktadır. Işık ve aksesuarı minimum düzeyde kullanıyorlar, kostüm olarak prova kostümelerini tercih ediyorlar, hiç makyaj yapmıyor ve dekor kullanmıyorlar (Brockett, 2000: 639). *Open Theatre* dramatik karakteri belirlenimciliğin bir tasviri olarak gördüğü için reddeder. Burada karakter, kendi gerçekliğini kısa süre içinde yok ederek başka karakter gerçekliklerine bürünür. Oyuncularda karakterden karaktere özgürce dolaşma olanağına sahiptir. Böylece seyirci karaktere dair sabit bir fikir edinemez (Carlson, 2008: 439). *Open Theatre*'in karaktere bakışında, postmodernizmin altını oyduğu modernist determinizme karşı çıkış görülmektedir. Diğer yandan Jameson, Foucault, Deleuze gibi düşünürlerin söz ettiği, parçalanmış kimlik/bölünmüş benlik dolayımındaki postmodernist şizofrenik özne kendini belli etmektedir. Ayrıca *Open Theatre* ve Chaikin'in karakteri reddeden bu yaklaşımında öznenin ölümü paralelinde karakterin sonu getirilir.

Richard Schechner'in 1968 yılında kurduğu *Performance Group* adlı topluluk, tiyatro sahnesi olarak garajdan dönüştürülmüş bir mekânı kullanır. İlk yapımları **Dionysos in 69** için, Eurupidies'in **Bakkhalar**'ını bedenle cinsiyet ya da özgürlük ile baskıyı ilişkilendiren bir dizi ritüele dönüştürme çalışmasıdır diyen Brockett, yapımın özgürlük için bir yakarı halini aldığını ekler (2000: 649). Sahne ile salonun birlikteliği Schechner'in tiyatro anlayışının temel niteliklerinden biridir. Schechner'e göre mekân, geleneksel mekândan farklı olmalı, bütünüyle dönüştürülmüş hatta buluntu mekân kullanılmalı ve izleyici ile oyuncu aynı mekânı paylaşmalıdır. Ayrıca odak da değişken

ve esnek olmalıdır (Carlson, 2008: 501). Performance Group'un merkeze aldığı bir başka yaklaşım ise *yapısöküm* yöntemidir.

“Schechner, ritüelin postmodern tiyatrodaki, öyküsellik yerini aldığını görmüş ve seyirci; oyunculara bir çevre oluşturma açısından Gösterim Gurubu'nun [Performance Group] çalışma biçimi için önemli hale gelmiştir (Yamaner, 2007: 122).”

Richard Schechner'in gruptan ayrılmasıyla topluluğun içinde bir birim olarak var olan *The Wooster Group* tarafından devralınır. Bu grup da siyahi vodviller, pornografik içerikler kullanmasıyla ses getirir. 1993'de tasarladıkları, sömürgecilik karşıtı L.S.D. adlı projeleri Arthur Miller'ın **Cadı Kazanı**'ndan bölümlerle oluşturulmuş eklektik bir yapıdır ancak Miller izin vermediği için sahnelenemez (Brockett, 2000: 649). Wooster Group'un bu olayına *American Repertory Theatre*'in Beckett'in **Oyun Sonu**'nu yıkık bir metro tüneline geçirmesi ve *Hamm* rolünde bir siyahiyi oynatmasının eklenmesi Brockett'a göre yazarın metin hakkı ve yönetmenin sahneleme hakkı çevresinde postmodernizmi merkez alan birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir (2000: 649).

Gerald Rabkin, postmodern seyirci ve metin ilişkisini Wooster Group üzerinden açıklar: “*Wooster Group daima Umberto Eco ile uyumlu olarak çalışmıştır. ‘Açık’ metin¹⁶ modeli, okuyucunun (seyircinin) yorumunun tam anlamıyla anlamayı sağlamak adına metin tarafından talep edilmesidir (akt: Brockett, 2000: 654).”*

Postmodern oyun yazarlarını da salt bir kategori altında sınıflandırmak kolay değildir. Adları başka akımlarla, üsluplarla birlikte anılmalarına karşın postmodernlikle sıklıkla ilişkilendirilen ve aynı zamanda postmodern olarak nitelendirilen; postmodern yazınsallığın ve kültürün olanaklarını oyunlarına tatbik eden Samuel Beckett, Heiner Müller, Peter Handke, Bernard Marie Koltes, Tom Stoppard, Peter Shaffer, Edward Bond, David Rabe vd. gibi yazarların adlarını diğerlerinden daha fazla duymaktayız.

Her birinin sanat görüşü, kavrayışı, üslubu, konuları farklı olmakla birlikte onları postmodern gölgesi altında buluşturan temel özellikler, dil kullanımı, pastiş, parodi,

¹⁶ Umberto Eco'nun, yapıtın, her alımlayıcının yaratıcı yorumlama/alımlama sürecine açık olması gerektiği yönündeki *açık yapıt* (İt. *opera aperta*) kuramı imleniyor. (1962 yılında aynı adla yayımlanmıştır.)

kolaj, montaj, parçalılık, metinlerarasılık, kültürlerarasılık, disiplinlerarasılık, çokseslilik, çoğulculuk, öteki olana yönelim, öznenin/karakterin ölümü, çizgisel olmayan zamansallık gibi geniş bir düzleme yayılır.

Postmodern tiyatro dendiğinde en çok zikredilen yönetmenler olarak Robert Wilson, Richard Foreman, Peter Brook, Peter Sellars, Ariane Mnouchkine, Heiner Müller, Richard Schechner, Joseph Chaikin gibi isimleri görmekteyiz. Liste uzatılabilir kuşkusuz. —Kimilerince uzatılabileceği gibi kısaltmak da mümkündür. Zira postmodernliğin yarattığı müphem durum bazı yönetmenlerin postmodern haneden silinmesini de dayatabilir.— Buna karşın adı geçen yönetmenlerin postmodern zamanlarda üretim gerçekleştirdikleri ve postmodernitenin/postmodernizmin merkez aldığı öğeleri tiyatro estetiğine adapte ederek postmodern biçimler yarattıkları doğrudur. Kültürlerarası tiyatro, postdramatik tiyatro, post-absürd tiyatro, hatta neo-avangardist tiyatro da son kertede, küresel dünyanın ekonomi-politik dinamiklerini ve bütün bir kültür üretimini/endüstrisini belirleyen Jamesoncu ifadeyle geç kapitalizmin kültürel mantığı olan, kuşatıcı bir postmodernliğin yarattığı postmodern estetiğin altında konuşlanırlar.

Ayşın Candan, çağdaş tiyatro görünümleri içinde postmodern (tiyatro) teriminin en çok Robert Wilson tiyatrosu için geçerli olacağını söyler. Candan, Wilson'ın, estetik uzaklık yaratması; gerçeküstücülerin gizemli düşselliğine yakın bir gerçeklik algısı oluşturması; düş yarattığı gibi beliren tarihsel figürler kullanması; masal boyutlarında dev nesneler tercih etmesi gibi özelliklerini onun tiyatrosunun postmodern özelliklerinin örnekleri olarak verir (2013: 183). Yapıtlarda belirsizlik, çoğulcu gerçeklik görünümleri, çağdaş mitlerin kullanılması, eklektizm, farklı dillerin aynı yapıtta kullanımı ve kültürlerarasılık yine Candan'ın Wilson tiyatrosunda postmodern özellikler olarak sundukları arasındadır (2013: 183-185). Selen K. Birkiye de postmodern tiyatronun doruk noktalarından biri olarak tanıtır Wilson'ı. Onun tiyatrosu, düzçizgisel bir anlatımı reddeder ve aynı anda birçok öyküyü anlatmayı tercih eder; Wilson'ı ilgilendiren şimdidir, evrimleşen bir gelecek değil (Birkiye, 2007: 224). Zamanı olabildiğince yavaşlatarak sonsuz şimdiye pay eder Wilson. Modernizmin arzuladığı telos ya da en azından bir gelecek fikri yoktur onda. Umberto Eco'ya dediği gibi yorumlamanın peşinde değildir. Şu halde modernliğin doğrusal/çizgisel akışına karşı bir duruş hemen göze

çarptığı gibi yine bir postmodern özellik olan parçalılık da Wilson estetiğinin bir yönü olarak açığa çıkmaktadır.

Wilson, tiyatro estetiğini *düalist* bir yapıyla kurar. Dış ekran ve iç ekran dediği iki görüleme sürecinden söz eder Wilson. Buna göre dış ekran denilen düzeyde dış dünyanın olayları izlenir; iç ekrandaysa düşler etkindir Zaman, sahnede var olan imgeler ve eylemleri, seyircinin her iki ekranda da görme ve algılamasına olanak tanınması için esnetilmiştir (Candan, 2013: 178). Wilson’a göre tiyatronun gücü zıt güçlerin uyumundan gelir. Dikey/yatay, ses/sessizlik, hızlı/yavaş, minimalizm/maksimalizm, yüce/grotesk, komedi/trajedi... Wilson’ın bir başka postmodernist özelliği imge üretimi aşamasında ortaya çıkar. İmgeleri, dergilerden, gazetelerden, sokaklardan, popüler kültürden, kitaplardan, müzelerden, kısaca günlük hayatın her yerinden alarak taşır sahneye (Birkiye, 2007: 228). Wilson tiyatrosunda kültürlerarasılık da postmodernlik bağlamında merkezi bir rol oynamaktadır.

“Sonuç olarak Wilson’ın tiyatro anlayışı, tüm teatral öğelerin eşit ağırlıklı olduğu, metnin hegemonyasından kurtulmuş, dilin sessel özelliğini ön plana çıkartmaya çalışan, oyuncunun önüne pek çok sahne unsurunu bir iletişim yolu olarak getiren, ağırlıklı olarak izleyicinin görsel algısını harekete geçiren bir tiyatrodur. Bu özellikleriyle Wilson, postmodern ve postdramatik tiyatronun en önemli yönetmenlerinden birisi olmasının yanı sıra, kültürlerarası tiyatro içinde de son derece farklı ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Birkiye, 2007: 229).”

Robert Wilson gibi Richard Foreman da postmodern tiyatroya, *sanat-gösterim* (*art-performance*) yaklaşımıyla dâhil olur. İlk çalışmaları vücut merkezli olan Foreman bu süreçte sahne için yeni bir dil, bir çevre bileşimi, ses-hareket ve metin yaratma çabasındadır. Wilson gibi Foreman’da aynı zamanda tasarımcıdır ve tavanarasındaki daracık tiyatrosunda derin perspektif kullanımlı dekor tasarımları gerçekleştirir (Yamaner, 2007: 125,126). Foreman yönetmen ve tasarımcılığının yanında oyun yazarlığı da yapmaktadır. Hatta kendisini bir dramatist olarak takdim eder ve yazarlığını yönetmenliğinin üzerinde tutar. *“Tüm unsurların birbirini parçalamaya çalıştığı çok sesli bir tiyatro yaratmak istiyorum (akt: Yamaner, 2007: 126)”* sözüyle Foreman, postmodern tiyatrosunun parçalı ve çoksesli niteliklerini de belirtmiş olur. Zaten oyun yazarlığı da giderek fragmanter bir yapıya bürünecektir.

Stephen Connor için Foreman, postmodernist icranın sınır durumunu temsil eder: “Foreman, oyun sonu tesellisini mutlak reddiyle ve tiyatroyu egemen olunamayacak farklılık deneyimine ya da kendi deyişiyile ‘her şeyin her şeyi kesintiye uğrattığı ağ’ yaşantısına açma arzusuyla postmodernist icranın bir tür sınır durumunu temsil etmektedir (2005: 201).” Ona göre Foreman’ın tiyatro yapıtları postmodern icranın raydan çıkmışlığının hayal edilebilecek en güçlü örnekleridir (2005: 203). Pontbriand ise Foreman sahnelemelerinin merkeziyetsizliğine dikkati çeker. Sağanak halinde yağan işitsel ve görsel imgeler, seyirciyi sabit bir yere odaklanmaktan alıkoymaktadır. Metin, ses, ışık, uzam her şey parça bölüktür bu gösterimlerde (aktaran: Connor, 2005: 200).

Foreman tiyatro estetiğini oluştururken happening deneyimlerinden yararlanmışır. Bonnie Maranca, Foreman’ın tiyatrosunun happeninglerde ortaya atılan yaklaşımların doruk noktasını oluşturduğunu söyler ve tiyatroda, izleyicinin *orada olma* bilincini geliştirdiğini belirtir (Carlson, 2008: 485).

Richard Schechner’e *Performance Group* anlatılırken değinilmişti. Tiyatro anlayışına daha genel olarak bakmak gerekirse ilk olarak Schechner’in seyirci ve oyuncu arasındaki sınırların aşılmasına çabaladığı; böylece sanat/hayat birlikteliğini gerçekleştirmeyi hedeflediği görülür. Connor, postmodern icranın teorisyenlerinden biri olarak nitelediği Schechner’in de diğerleri gibi tiyatroyu sanatların arasına yerleştirdiğini ama bir adım daha ileri giderek icranın yaşamla tiyatro arasındaki eşikte yattığını düşündüğünü yazar (2005: 204).

Schechner’in en önemli çalışmaları tiyatro antropolojisi bağlamında ortaya koyduğu ritüel, davranış, oyun ve performans teorileridir. Hatta Carlson, performansın en etkili kuramcısı olarak tanıtır onu. Happening deneyimlerinden ve happening üzerine ortaya atılan düşüncelerden bir senteze ulaşarak *çevresel tiyatro* fikrini geliştirir Schechner. Bu anlayışın ilk maddesi de sanat ve hayat arasındaki kesintisizlikte yer almaktır. Çevresel tiyatroyu, geleneksel tiyatro ile happeninglerin arasında bir konuma yerleştiriyor Schechner. Bir diğer madde: tüm yapım öğeleri kendi dillerini konuşur. Bu Wilson tiyatrosundaki her kodun ayrı bir dilinin olmasına benzer. Maddelerden biri de

‘metnin başlangıç noktasına ihtiyacı olmadığı gibi yapımın da bir amacı olması gerekmez’dir (Brockett, 2000: 649).

Peter Brook’a gelirse: **Boş Alan**’da ortaya attığı düşünceleriyle kendi tiyatro anlayışını özellikle Artaud’nun (vahşet tiyatrosu) ve Grotowski’nin (yoksul tiyatro, laboratuvar tiyatrosu) anlayışları/yaklaşımları üzerine inşa ederek, ritüelistik arketipal kültürlerarası bir tiyatro estetiği oluşturan Peter Brook, postmodern tiyatronun en yetkin örneklerini vermiştir (Birkiye, 2007: 165). Brook, tiyatronun asıl amacının olay (event) yaratmak olduğu inancındadır. Bir toplumda sağlıklı bir tiyatronun olması için gerekliliği gördüğü üç unsur, postmodern tiyatronun özelliklerine koşuttur: “1. *klasik ve çağdaşın sürekli yenilenmesiyle devam eden ulusal tiyatro*; 2. *Rengi, güldürüsü, müzik vasıtalarıyla sağladığı eğlence öğesi ve şaşırtıcı atraksiyonlarıyla müzikal tiyatro*; 3. ... deneysel [araştırmacı] tiyatro (Birkiye, 2007: 97).”

Kültürlerarasılık bağlamında doğu mitolojisi ve destanlarını da tiyatrosuna adapte etmiştir Brook. En çok bilinen yapıtı **Mahabharata**, Brook’a göre, *Carmen* ve *Odisea* gibi Batı kültürü içinde artık pratik karşılığı olmayan bir destan değil; Hint kültürü içinde hâlâ yaşayan ve yaşamsal ve düşünsel pratiklerde karşılık bulan bir felsefi ve dini yönleri olan bir destandır (Birkiye, 2007: 153).

Adı postmodern yönetmenler listesinde anılan Peter Sellars’ın yaptığı sahnelemelerden verilecek örnekler, yapıtlarının postmodern duyarlılığın uzağında olmadığını göstermeye yetecektir. *American Repertory Theatre* için sahnelediği yapıtta, Handel’in **Orlando**’sunu astronotların uzay macerasına dönüştürür. *Chicago Lyric Opera*’daki **Mikado** gösterimini ise çağdaş bir Japon şirketinin pansiyonunda geçirir (Brockett, 2000: 651). Shakespeare’in **Pericles**’ini caz dili konuşan bir siyahi anlatıcı ile sahneler. Bir başka yapımda ise *kabuki* biçimi ile bir *western* sahnelemiştir. Geleneksel malzemeyi dönüştürümü, türlerarası yaklaşımı, eklektizmi, kültürlerarasılığı gibi özellikleriyle Sellars postmodern vasfına ne kadar yakın olduğunu göstermektedir (Brockett, 2000: 652).

Open Theatre bahsinde kendisine de değinilen yönetmen Joseph Chaikin, natüralist tiyatro biçimine karşı bir tiyatro yaklaşımı geliştirir. Peter Brook’un ölümcül

tiyatro düşüncesine çok benzer şekilde o da natüralist tiyatroyu, seyircilere gerçekçi yapımlarla basmakalıp tipler sunan ‘ölü tiyatro’ olarak tanıtır. Karakter estetiğinin önlenmesinin gerektiğini düşündüğünden sahnelemelerinde topluluğun kinetik enerjisinden yararlanarak karakter oyunculuğunu dışarı atar (Yamaner, 2007: 121, 122).

Postmodern kavrayışın sahne tasarımına hangi biçimlerde etki ettiğini irdelemeden önce postmodern tasarımın niteliklerine bakmakta yarar var. Bir disiplin olarak tasarım, en genel anlatımıyla ‘işlev’ ve ‘güzel’e yaslanır. İşlev tanımı belirlenen tasarıma yapılan estetik müdahale onu her zaman sanatın manyetik alanına konumlamıştır. Oysa içinde bulunduğumuz zamanlarda bu ilişkinin tarafları yer değiştirmiş gibidir. Ali Artun’un dediği gibi, “*Zamanımızda tasarımın giderek sanatı boyunduruğu altına aldığı izliyoruz* (2015: 59).” Burada kastedilen tasarım olgusu dar bir tasarım kavramından öte, davranışların, yaşam tarzının, imajların tasarlanmasına değin uzanan geniş çaplı bir tasarım tahakkümüdür elbette. Bu tasarımı devrede tutan temel faktör de postmodern zamanların geç kapitalizme endeksli kültüralizmidir kuşkusuz.

Postmodern dönem, sanat gibi önemli bir sahanın tasarlanmaya direnmesine izin vermez. Sanat, tasarıma doğru evrilirken; tasarım da sanatsallaşma sürecine girer. Egemen beğeniye, popüler kültüre gideren boyun eğen sanat, biricik olmak yerine röprodüksiyona öykünür. Tasarımın sanatsallaşması ise post-Fordist üretime geçişle birlikte hız kazanır. Bu yeni üretim biçimi, Fordizmin kitlesel üretiminin yerine, herkese ayrı ayrı ürünler üretmeyi idealleştirir. Böylece tüketim nesneleri, sanat eserleri gibi biriciklik taşıyacaklardır. Dahası, tasarımın başat ilkesi işlev/fonksiyon şemaları giderek rafa kalkmaya; tasarım nesneleri işlevsizleştirilerek sanat eseri statüsüne yükseltilmektedir (Artun, 2015: 73-74).

Jameson, Hegel’in sanatın sonu düşüncesinin üzerine, sonu gelen şeyin Kantçı anlamıyla güzellik/güzel anlayışı olduğunu söylemişti. Bu dolayında ise güzel, dekorasyon haline geliyordu. Buradan hareketle, Kantçı sanatın temel belirleyicisi olan güzel, Hegel sonrası dönemde ve Danto, Kuspit gibi yazarların imlediği sanat sonrasında,

sanat eserinin birincil sıfatı olmaklığını yitirip tasarım nesnesine doğru yönelmiştir diyebiliriz.

Tasarım ayrı bir disiplin unvanı kazanması ve bir meslek alanı haline gelmesiyle birlikte, mimarlıkla olan ilişkisinden de sıyrılmaya başlar. Bu anlamda bağımsızlığını kazanan tasarım da ekonominin güdümüne girer ve piyasa mantığının ve post-endüstriyel ekonominin gelişmelerinden ayrı tutulamaz boyuttur (Yamaner, 2007: 92).

Modern tasarımda birincil etken işlevselcilik ilkesiydi; oysa postmodern tasarım işlevselin etkisini *güzelin* ardına gizlemekte ya da bazen tamamen ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla, tasarımın dayandığı temel bir ideoloji olmadığı noktasına gelir. Bu nedenle Burkhardt, tasarımın modası geçmiş dogmaları işlemekte olduğunu ve tasarımcıların, zamanın yeni ufukları için pek kafa yormadıklarını düşünür (Yamaner, 2007: 90). 1960'larda ortaya çıkan tasarım hareketlerinden biri olan Milano'daki '*karşı tasarım*' hareketi özellikle işlevselciliğe karşı mücadele ederek yeni bir tasarım dili oluştururlar. Üretim yöntemleri küçük parçalar ve yarı endüstriyel olsa da uluslararası alanda tanınan bir tasarım topluluğu olurlar. Postmodern tasarım anlayışında önemli katkıları olduğu görülen bu tasarımcıların kayda değer önerileri arasında tasarım nesnesinin tanıtımında sanatçının rolünün vurgulanması, işlevselcilik yerine diğer ifade biçimlerinin ortaya çıkarılması, farklı diller kullanarak tasarımda coşkuyu artırma olarak aktarılabilmek (Yamaner, 2007: 94,95).

Tüketim toplumunun öznelere, postmodernist kültürün oyunun kurallarını belirlediği bir kültürel sosyo-ekonomik çağda, yine bu kültüralizm erkinin dileği doğrultusunda hareket etmek zorunda olan adeta mekanik zekâyla donatlandırılmış, Foucaultcu anlamıyla üretilmiş/biçimlendirilmiş öznelerdir. Tüketim noktasında tercihlerinde de belirleyici neden bu biçimlendirilişin dışında bir yerde aranmamalıdır elbette. Postmodernliğin, post-ideolojizminden hedonizmine varan çizgide postmodern kültürü var eden unsurlarının bu defa geç kapitalizmin hayati damarlarından biri olan, varlığını idame ettirmesinin yegâne sebebi tüketim olgusunun tam ortasında sanat ve tasarım pratikleriyle ambalajlanmış, üretilmiş nesnelerin tüketilmesi/tükettirilmesi sürecinde ortaya çıktığı görülür.

Günümüz tüketicisinin satın aldığı nesnelerde, eğlenceli ve kişisel özellikler arayışı öne çıkıyor. Tasarım nesnesi sadece iyi olmak değil aynı zamanda hissedilebilir olmak durumundadır böyle bir ortamda (Yamaner, 2007: 95).

Postmodern tasarımın özelliklerinden biri de bireysellik taşımasıdır. Postmodern kültürün özgürlükçü ortamında kendi varlık alanını oluşturan gruplar, kostümlerinden aksesuarlarına, tüketim objelerine kadar kendi sınıfsal, cemaatçi/cemiyetçi, grupçu ruhlarını ifade eden (ya da ettiğine inandıkları) nesneleri tercih etmektedirler. Postmodern tasarım (ki postmodern tasarım derken zorunlu olarak metonimik bir kullanımdan söz etmekteyiz. Zira postmodern tasarım; modadan kentsel planlamaya endüstriyel tasarıma kadar geç kapitalizmin finans mantığının atılcı ideolojisini hayata geçirmektedir. Buradan bakıldığında post-ideolojik postmodernizmin ideolojisi ve kısmen ilerlemeciliği açığa çıkar) tüm bu cemaat/cemiyetlere ayrı bir imaj kültürünü geniş bir skalaya yayılan ürün tasarımlarıyla gerçekleştirir. Örneğe, kültürel, sosyolojik vakalar olarak ortaya çıkan ‘hippi’ler, moda dizgesi tarafından üretilerek hippi imajı ile yeniden yaratılarak üretim mekanizmaları eliyle satın alınabilir kimlikler haline getirilir. Yeni bir kimlik kazanımı için *Tanrım beni baştan* yarat şeklinde duavâri şarkılar geçerliliğini yitirmiştir. Yeniden yaratılmak için Tanrı’ya değil, imaj-maker’a ve/veya estetik cerraha başvurulur. Ücreti mukabilinde *hippi*, *hipster*, *looser*, *barbi* vd. kimlikleri satın alınabildiği gibi Michael Jackson örneğindeki gibi deri renginin değişimi dahi satılabilir nesne halindedir.

Postmodern sanat üsluplarını ve postmodern tasarım ilkelerini sahne tasarımında da görmekteyiz. Bu unsurlara tiyatro toplulukları, yönetmenler ve tasarımcılar özelinde örneklerle eğileceğiz. Postmodern kültürün ve estetiğin merkezi konumunda olan Amerika, skenografi alanında da bu konumunu korur.

John Hofland, 1995’te yazdığı “*Postmodern Design: An Analysis of Trends in Scenography*” başlıklı makalesinde geçtiğimiz birkaç on yıl boyunca Amerikan tiyatrosunun tasarımı belirgin bir değişim geçirdi, diyor ve ekliyor: Özellikle Doğu Avrupalı tasarımcılar tarafından etkilenen Amerikalı tasarımcılar ‘gerçekçi teatral tasarım’dan, ‘aksiyon tasarımı’ ya da ‘postmodern tasarım’ tarzına geçtiler (Hofland, 1995: 1).

“Çek tasarımcı Josef Svoboda'nın Montreal'deki 1968 Dünya Fuarı'na yönelik tasarımlarının yarattığı heyecandan bu yana, yeni ve daha az gerçekçi bir tasarım tarzına olan ilgi artıyor. Ian MacNeill'in An Inspector Calls için yaptığı son Broadway tasarımının gösterdiği gibi, her zaman gerçekçi tasarımlar gerektiren gizem-gerilim temsilleri bile, gerçekçi olmayan yeni bir tarzda başarılı bir şekilde tasarlanabilir (Hofland, 1995:1).”

Hofland, postmodern göreliliğin sahne tasarımı bağlamında altını çizerek ve postmodern tasarımın avantajının rasyonalist gerçekçi yaklaşımdan kurtulma özgürlüğü olduğunu söyler (Hofland, 1995: 10). Gerçeğin parçalandığı ve göreliliğin kutsandığı bir ortamda postmodern tasarımcı da temsiliyet gerçekçiliğinden, doğalcılıktan ve yanılsamacılıktan uzaklaşır.

Svoboda sonrası kuşağının tiyatro sanatçılarından Jaroslav Malina, kuramla uygulamayı başarıyla birleştiren bir scenografıdır. Tasarımlarında özellikle gerçeklik ve yapaylık arasındaki karşıtlığı temel alır. “Doğal nesnelere sahnede bilinçli manipölasyon yaparak farklılıklara dikkat çeker ve yüksek bir teatralite yaratmaya çalışır; Örneğin, gerçek ağaç gövdeleri ve dallarını kullanır ancak bunları kesinlikle doğal olmayan renklere boyar (Burian, 2002: 148).”

Tiyatro göstergebilimi üzerine çalışan ve tiyatrodaki mekân/uzam üzerine düşünceler de üreten Malina için sahne tasarımı dekoratif olmaktan öte işlevsel olmalıdır. Bu işlevselliği Kartezyen rasyonalite üzerinden değerlendirir. Öte yandan sahne oyuncunun fiziksel teması geçtiği yer olarak duygusal barındırılmalıdır. Bunun için sahnenin duygusal olarak işlevsel olması gerekir der. Bu duyguya yönelik ortam çözümlemesini de Husserlyen olarak tanımlar (Přihodová, 2014: 192). Bu düşüncelerinde, Svoboda'nın ‘psiko-plastik mekân’ savlarının etkisi açıkça görülebilmektedir.

Tiyatro mekânını ele alarak, mekân çözümlemesi modellerini değerlendiren Jaroslav Malina, mekânı bir metin olarak yorumlama üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur. Bunu somutlaştırma adına da boyutları, şekli ve enerjisi zamanla değişen bir sahne alanını örnek olarak vermiştir. Ona göre modern zamanlarda önemli bulunan sahne tasarım enstrümanları ve teatral objeler artık önemini kaybetmiştir. Josef

Svoboda'nın '*psiko-plastik uzam*' olarak tanımladığı öznel çözümleme yönteminde, teknolojik deneylere odaklandığından; bunun savaş sonrası süreçte sahne tasarımına etkisini vurgulamış ancak modernizmde bunun etkisini yitirdiğinden söz etmiştir. Malina, postmodern mekânın, Bachelard'ın tanımlamasında olduğu gibi '*sevdiğimiz bir mekân*' (*mutluluğun mekânı*) tanımıyla başlayıp kapalı olmasını istemediğimiz, hiçbir sıkıntı olmadan taşınabilecek, farklı alanlarda ve farklı zamanlarda düşsel ya da gerçek olarak belirebilecek bir mekân anlayışından bahseder (Eynat-Confino, Sormová, 2000: 15-17).

Jaroslav Malina'nın değindiği, mekânı bir metin olarak yorumlama temelde tiyatro göstergebiliminin kullandığı göstergelendirici dizgenin parçalarından biridir. Mekân, jestüellik, ışıklandırma, hareket vd. gibi unsurlar tıpkı bir metin yahut yazınsal dilmişcesine göstergebilimin deşifrelemesine tabi tutulurlar. Aynı şekilde mekânın metinselleşmesi postmodernizmin ve postyapısalcılığın kullandığı, metinselleştirici, yaygın bir okuma modelidir. Derrida da dünyanın bir nesne değil, daha çok eşzamanlı olarak okunan ve yorumlanan bir metin (akt: Karacabey, 2007: 112) olduğunu söylemişti.



Resim 15: Malina (1996). *Cymbeline*. City Theatre Zlín



Resim 16: Malina (2004). *Richard III*. Center Theatre, University of Toledo

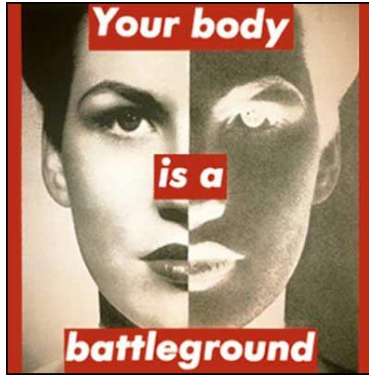
Postmodern sanatın karakteristik bir biçimi de metinselliği kapsamaktadır, der; Connor ve Barbara Kruger'in imgelerle gazete manşetlerini yan yana getirdiği yapıtları ilk örnek olarak verir. Kruger'den başka, Mary Kelly'nin, Hans Haacke'nin, Peter Greenaway'ın adlarını anar (2005: 139). Connor'ın Rosalind Kraus'dan alıntılı olduğu pasaj, görsel ve metinsel olanın aynı düzlemi paylaşmalarını şöyle iletir:

“Postmodernizm, kendilerini sentetik anlayışa açmayan, görsel ve metinsel birlikte varoluş tarzlarının sergilenişine yönelmiş gibidir. Yani burada görsel ve metinsel malzemenin ölçekdeşsizliği, anlayış edimi içinde bastırılmamakta, nesneler heterojen birlikte varoluşları içinde anlaşılmaya devam etmektedir. (...) Nitekim postmodern yücelik, görsel olanla metinsel olanın eşzamanlı ölçekdeşsizlik ve yakınlığının öne çıkarılmasının etkin sonucu olarak anlaşılabilir (Connor, 2005: 139).”

Fotoğrafları, spot cümlelerle birleştirerek sunan postmodern feminist sanatçı Barbara Kruger, yapıtlarıyla adeta tipografi çağından, göstergeler imparatorluğuna¹⁷ yumuşak geçişin dinamosudur.

Greenaway'ın 1997 yapımı **The Pillow Book** (Tuval Bedenler) filmindeki bazı kareler ise Rancière'in değindiği tiyatro ve yazı birlikteliğindeki beden/metin ilişkisinin vücut bulmuş hali gibidir.

¹⁷ **Göstergeler İmparatorluğu**, Roland Barthes'ın Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan bir kitabının adıdır.

Resim 17: Kruger (1989), *Your Body is a...*Resim 18: Greenaway (1997), *The Pillow Book*

Pavis de, Heiner Müller'in **Bildschreibung** (Bir Resmin Tasviri) adlı oyunu için yaptığı yorumda, imge tarafından temsil edilen sözce, temsilin bir sözceldirmesine dönüşür. Bakış, tabloyu boydan boya geçerken, metne dönüşür (Pavis, 1999: 125) diyerek görme ediminin de bir tür metinselliğe büründüğünü imlemektedir.

Dilsel göstergelerin somut göstergeler olarak iletildiği bir uzam olan tiyatro uzamının, metinselleştirme ya da göstergebilimci ifadelerle işaretleştirme bahislerinde ayrıcalıklı bir yeri vardır. Tam da bu nedenle Rancière, tiyatro ilk olarak gösteri değil, der ve ekler: “*Tiyatro öncelikle sözün görürlüğünün uzamıdır* (2008: 92).” Öte yandan Rancière, Platon’a dayanarak yazı ile tiyatronun özsel birlikteliğini ortaya koyar. Tiyatro da yazı da öz itibarıyla kamusal iletişimin parçasıdır. Böylece söz ve beden, aynı kamusal uzamı paylaşır (2008: 149). Yazının bileşenleri harf, sözcük, sözce, söz türünden dilsel göstergeler; tiyatronun bileşenleri söz, beden, sahne, ışık, aksesuar gibi somut göstergelerle aynı uzamda devinerek aynı okuma modeli olan metinselliğin ayrılmaz parçası haline gelirler.

Postmodernizm, resim ile heykel; bina ile çevre arasındaki sınırları ortadan kaldırarak esnek biçimler yarattığı gibi (Anderson, 2011: 88) sahne ile salon arasındaki ayrımın da altını oymuştur. Oyuncu ile seyircinin statülerinin eşitlenmesi kuşkusuz yeni bir mekân algısı ve arayışını da beraberinde getirir. Avangard mirası da sahiplenilen postmodern tiyatro başlangıçta, fabrikalardan, garajlardan, metruk binalardan tiyatrolara dönüştürülmüş mekânlarda; gösterime özel seçilen yine fabrika, hastane, garaj, kilise, müze gibi sahnelemenin özü ve ruhunu taşıyacağına/aktaracağına inanılan buluntu

mekânlarda, daha çok tavan arası, depo gibi yerlerde oluşturulan ‘*black-box*’ tiyatrolarda gösterim yaparlar. Postmodern tiyatronun, happening ve performansların etkisiyle şekillenen bir diğer kanadı ise sahne olarak sokakları tercih eder. Tiyatro, antik dönemde ya da ortaçağda olduğu gibi kamusal alanın bir uzantısı olarak uygulanır. Teatral mekân ister sokağa/kamusal alana isterse tiyatro salonuna/buluntu mekâna konuşlansın her durumda tiyatronun doğuşunda var olan ve onun özüne içkin olan aktif katılımsallığa, sanat ile hayatı kavuşturmaya yönelik işler postmodern tiyatroda.

Postmodern sahne mekânı, Jameson’ın adlandırdığı türden bir *aşırı-mekân* (hyper-space); Foucault’nun değindiği anlamdaysa *heterotopya*dır artık. Aşırı-mekânda, içerisi ile dışarısı etkisini yitirmiştir (Jameson, 2011: 180). Tıpkı sahne ile seyircinin yerlerinin etkisini kaybettiği gibi. Ayrıca Schechner’e dönersek: çevresel tiyatro anlayışında, tiyatroyu çevrenin, kamusal alanın bir uzantısı olarak görmekteydi Schechner. Dolayısıyla tiyatronun aşırı-mekânında da böylesi bir iç/dış karşıtlığı bulanıklaşacaktır. Heterotopik mekân ise hiyerarşi tanımayan bir düzlemde kendi içinde bağdaşmaz olan birçok mekân ve mevkiyi tek bir gerçek yerde yan yana koyabilme gücüne sahiptir (Foucault, 2014: 298).

Bu noktada Schmidt mekânsal bir ayrıştırma yapıyor ve modernizm ile postmodernizm arasındaki mekâna yönelik çok önemli bir farka değiniyor. Modern dramada mekânsallaşma büyük ölçüde metne dayalıdır, metinseldir, diyor; buna karşın postmodern dramada mekânsallık çoğunlukla medyatik ve görsel imajlarla kurulur. Postmodern tiyatro genel olarak manzaralar ve peyzajlar sunar. Bir atmosferin yaratılmasına vurgu yapılması ve ‘tablo’ biçimindeki durağanlık, bu yeni tiyatro biçiminin yaygın özellikleri arasındadır der; örnek olarak da sık sık ‘imge tiyatrosu’ olarak da adlandırılan Robert Wilson tiyatrosunu verir (Schmidt, 2005: 74, 75).

Postmodern sahne tasarımı kavrayışında, zaman ve mekânın resimsel gösterimi artık rağbet görmemektedir. Bunun yerine karakterle arasında iletişime yanıt vermeyi hedefleyen bir alan kullanımı hâkim olur. Bu yeni mekân anlayışı, gerektiğinde değişebilen, hareketli, akışkan bir yapıdadır: “*Sıklıkla tasarım, seyirci ve oyuncuyu iç sahnenin ya da yaratılmış imgelemin tamamlanamamışlığının gerçekliğinden kurtarmak*

için nötr beyaz, bej ya da gri renklerde gerçekleştirilmektedir (Yamaner, 2007: 99).” Tasarımın uzamsal malzemesi olarak da kül, kum, toz, talaş gibi toprak ya da toprak benzeri malzemeler kullanılır ve sudan yararlanılır. Bu malzemeler, oyunun fiziksel, dokunumsal gerekleriyle bağlantı halindedir (Yamaner, 2007: 99).

Peter Brook’un, herhangi bir boş alanı alıp ona sahne diyebilirim sözleriyle açtığı **Boş Alan** (1968) adlı kitabı, mekân konusunu kalıcı bir biçimde gündeme getirir. Mekân, oyunun aktif bir ögesi olarak alınmaya başlar. Ancak postmodern mekânın en belirgin özelliği yapısökümcü yaklaşımla açıklanabilir, der Candan. Einstein’ın ‘uzayda sabit noktalar yoktur’ demesinin 1960 sonrası deneysel dans, performans sanatında ve performatif yerleştirmelerde geçerli bir ilke olmasıyla birlikte gerçek ve sanal mekânlar da oyun içinde eşzamanlı kullanılmaya başlanır. İlk örneklerden biri olarak Beckett’in **Godot’yu Beklerken**’ini veriyor Candan. Oyunun sanal mekânı olan tek ağaçlı çorak arazi bazı oyun kesitlerinde sahnenin somut gerçekliğiyle iç içe algılanır. Estragon’un sahnenin arkasına doğru koşarken perdeye çarpıp düşmesi gibi (Candan, 2013: 196).

Pavis de iki olasılığa sahip olduğunu söylediği mekânın ilk tanımı olarak, yüklenmesi, doldurulması gereken *boş bir alan* olarak kavranması gerektiğini söyler. İkinci olasılıkta ise mekân, görülmeyen, sınırsız ve kullanıcılarına bağımlı, doldurulması değil yayılması gereken bir maddedir (Pavis, 2000: 178).

Teatral mekânın boşlukla ilişkilendirilmesi, Brook ve Pavis öncesinde Artaud’nun **Tiyatro ve İkizi**’nde göze çarpar. Çünkü teatral alan, Artaud’da da en önce doldurulması gereken yani boş bir alandır: “*Ve öyle görünüyor ki, her şeyden önce doldurulması gereken bir mekân ve bir şeylerin olup bittiği bir yer olan sahnede, sözcüklerin dili yerini, nesnel görünümüyle bizi anında ve en iyi etkileyen göstergeler diline bırakmak zorundadır* (Artaud, 1993: 94).”

Pavis, Heiner Müller’den bir örnek vererek artık sahnelemenin, metnin sahneye aktarılması olmaktan çıktığını, bir enstalasyon yerinde olduğunu söyler. Metin, temsilin geri kalanı için bir çekim merkezi değildir. Aralarında bir hiyerarşi kurulmaksızın ışık, plastik sanatlar, doğaçlamalarla birlikte metin de farklı sahne pratiklerinden biridir (2000: 237). Sahne tasarımı, sahnelemenin özellikle plastik sanatlara yaklaşan yanını,

enstalasyonla, kavramsal sanatla paylaşarak güçlendirmektedir. Öyle ki giderek diğer sanat disiplinlerine yaklaşan sahnelemeye post-sahneleme (sahneleme-sonrası) diyecektir:

“Postmodern olmasından başka, artık kendisine ilişkin bir şey söylemeyi beceremeyen bu zamanlarda ise yönetmen, kabul edilen dizgeliliği ve otoriterliği gösterimin üretkenliğine zarar veren birisi olarak tartışma konusu olur. Metin gibi sahne de artık açık anlamalı uygulamalardan başka bir şey değildirler (bu onlara istediğimizi söyletebileceğimiz ve kuramın oyundan başka bir şey olmadığı anlamına gelir) (Pavis, 2000: 241).”

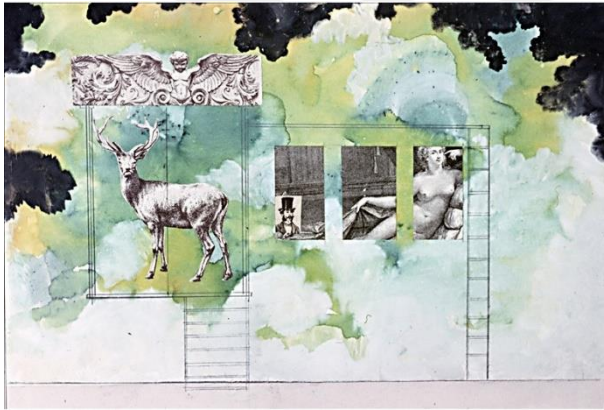
Pavis, metaforik sahnelemeden uzaklaşıldığı bu yaklaşıma *sahne tasarımına dayalı (skenografik)* sahneleme demektedir. Bu sahnelemede temel anlayış sahne tasarımının bağımsız bir sahne yazısı olduğudur. Metaforik sahnelemede olduğu gibi dramatik metin, sahnenin olanaklarıyla yorumlanarak görsel dile çevrilmez. Görsel dil metinden bağımsız olarak kendi dilini dayatır sahneye. Artaud’nun Wilson’ın sahneleri gibi ayrı ve bağımsız bir sahne dili oluşturur (Pavis, 2000: 246). Bu da Heiner Müller ve Robert Wilson’ın da sıklıkla vurguladıkları –postmoderne özgü– bir çifte kodlama sunmaktadır. Metin dili ile plastiğin dili sahne uzamında bir estetik diyalektik yaratırlar adeta.

Arnold Aronson da **Looking into the Abyss** kitabının “*Postmodern Design*” başlıklı makalesinde “modern sahne tasarımı, güçlü bir metaforik ya da sunum imgesiyle ilgili görüntü dizilerinin varlığıyla karakterize edilmiştir” (Aronson, 2005: 13) der. Modern tasarım, oyunun dünyasını metaforik olarak izleyicilerin dünyasının bağlamına yerleştirir ve bu yönüyle bir meta-anlatıdır. Diğer yandan Aronson modern tasarımın özgünlüğünden söz ederken postmodernizmin önemli kuramcılarından olan Jameson’ın bir sözünü anar: “parmakızı kadar belirgin, kişisel ve özel bir tarz” (Aronson, 2005: 14). Modern sahne tasarımı diğer modernist pratikleri gibi böylesi bir özgünlüğün dışına çıkmayı suç kabul ederdi. Modernist pastiş ya da kolaj çalışmaları bile en önce özgünlüğü ve sanatçı dehasını şart koşar.

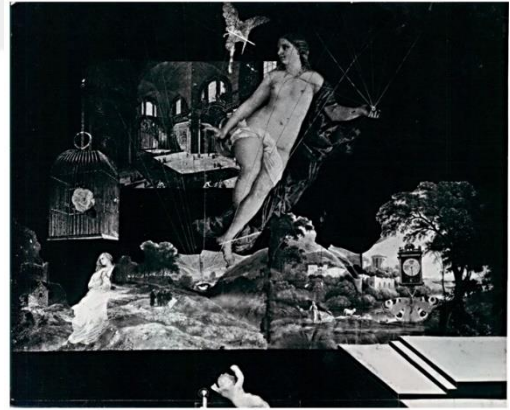
Aronson, Appia’nın organik birlik dediği, tasarımdaki monolitik yön, birlik bütünlük ilkesi gibi bütüncül niteliklerin postmodern dünyada kavranmasının imkânsız görüldüğünü söylüyor. Çünkü artık birbiriyle rekabet eden, çoğu kez uyuşmayan ve

çelişen unsurlar ve imgelerden oluşan çoğul bir kavrayış sahne tasarımına egemendir. Sahne tasarımı bu perspektifi yansıtır: “*Postmodern tasarım, tek bir görüntü içinde bile tek bir bakış açısının hâkim olamayacağı konusunda kibar bir hatırlatmadır* (Aronson, 2005: 14).”

Joe Brandesky’nin editörlüğünde çıkan **Czech Theatre Design in The Twentieth Century** adlı kitapta Brandesky Otakar Schindler’i postmodern tasarımın ilk örneklerini veren bir tasarımcı olarak sunar. Ona göre Schindler, tarihî, çağdaş, fantastik ve modaya uygun motifleri birleştirerek kolaj yöntemiyle çalışmayı sever ve Retro boyalı manzaralarıyla postmodern tasarımı yürülüğe koyar (Brandesky, 2007: 31). Gerçekten de tasarım eskizlerine baktığımızda bir resim gibi çalışılmış yüzeyleri ve sanat tarihinden alınmış imajları görmekte zorlanmayız. *Kiosk Lovers* eskizlerinde kolaj ve pastijin tüm olanaklarını yetkin bir şekilde kullanmıştır.



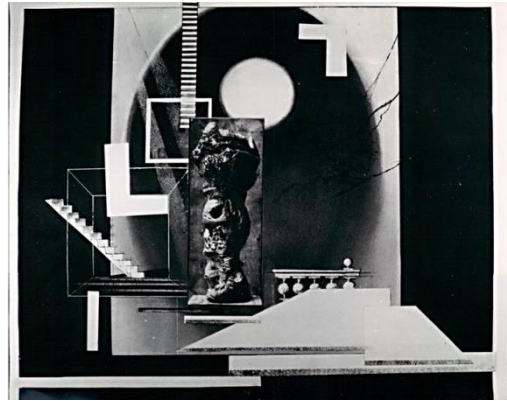
Resim 19: Schindler (1962) “Kiosk Lovers”



Resim 20: Schindler (1962) “Kiosk Lovers”



Resim 21: Schindler (1962) “Kiosk Lovers”



Resim 22: Schindler (1962) “Kiosk Lovers”

Vurgulanan bu yönler postmodern skenografinin çoğulcu, çok-katmanlı, eklektik ve kolaja dayalı yapısını ortaya koymaya yetiyor. Postmodern kültürün bir parçalanmayla ortaya çıktığı ve bu nedenle ona şizofreni teşhisi konulduğuna değinilmişti. Baudrillard da bu parçalılık yapısını televizyon izleme ediminin başat bir parçası haline gelmiş olan zapping ile karşılıyordu. Kerstin Schmidt bu olguyu tiyatro tasarımıyla buluşturuyor. Postmodern drama, diyor, kanal değiştirme ve diğer çağdaş medya mekanizmalarının hızını ve kısalığını birleştirir:

“Televizyonda zap yapmak, farklı gösterimler ve simülasyonlar arasında geçiş yapmak anlamına gelir ve televizyon, akşamları sadece rastgele yapılandırılmış, çok katmanlı bir kolajın ardından modellenen parçaları çoğaltır. Bu nedenle, televizyon sunumları artık tutarlı hikâyeler anlatmaz, aksine zaman içinde sonsuz bir görüntü akışı yaratır (Schmidt, 2005: 80).”

Sahne tasarımı en önce metnin, ortada metin yoksa bile metinselliğin göstergelerini, dramatik aksiyon ve sahneleme atmosferi bağlamında plastik, giderek estetik bir dile çevirir. Bu bağlamda metin kodlarının çözümü sahnelemede benimsenecek üsluba uygun şekilde gerçekleştirilir. Klasik bir metin salt klasikliğinden ötürü o doğrultuda bir tasarım anlayışıyla sunulmaz. Klasik metne uygulanan sahneleme anlayışı modernse, tasarım da bu üslupta olacaktır. Diğer bir deyişle postmodern bir metnin tasarımının postmodern olma zorunluluğu taşımadığı gibi bir Shakespeare tragedyası pekâlâ postmodern bir tasarıma sahip olabilir.

Jean Mounet-Sully, *“Her metin, sadece (başka bir şeye) vesiledir* (akt: Braun, 2013: 229)” der. Postmodernizm tam da bu bakıştan hareket etmektedir. Özellikle Müller ve Wilson’da görüldüğü gibi metin, –aynı ya da farklı bir alanda yeniden üretim için– bir vesileden başka bir şey değildir.

Modern sahne tasarımı Meyerhold, Craig ve Appia’nın bütünleştirdiği bir çizgide, klasik sahne tasarımının betimleyici anlayışına karşın, metaforik ve soyut bir anlatım bir diline sahipti. İki boyutlu, perspektifli panolardan oluşan sahne düzeni yerini üç boyutluluğa bırakır ki bu noktada gelişen ışıklandırma teknolojisi de itici kuvveti oluşturur. Modern sahne tasarımının teatral mekânda ürettiği göstergeler, temsilin anlam üretimine koşut üretilmiş imgelerdir.

Büyük ölçüde, Romalı mimar Vitruvius'un tanımlamalarına dayanan ancak 1545 yılında mimar Sebastiano Serlio'nun perspektifli düzenlemeleriyle gelişkin bir modele erişen klasik sahne tasarımı anlayışı üç sabit dekor sunar: *tragedya*, *komedya* ve *satirik*. Vitruvius'un Roma sahne düzeni için önerdiği yarım daire yapı, Serlio'da, tiyatronun artık saray odalarında sahnelenmesinden dolayı dikdörtgen bir biçime dönüşür (Brockett, 2000: 146-148). Modernist ve avangardist sanat hareketleriyle olduğu kadar teknolojik gelişmelerle de doğrudan ilişki halinde olan modern sahne tasarımı *betimleyici* olmaktan uzaklaşarak imgelerle *atmosfer* yaratmaya dayalı soyut ve metaforik bir dili benimsiyor. Serlio'nun bir yönüyle döneminin tiyatro tasarımı anlayışını özetlediği sahne-dekor planlarına, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Josef Svoboda, Jo Mielziner gibi dahi scenografların tasarımlarıyla birlikte bakıldığında kopuşun ne denli ciddi olduğu görülmektedir.



Resim 23: Serlio (1545), *Tragedya Dekor*



Resim 24: Craig (1912), *Hamlet Dekor Eskizi*

Aronson, modern sahne tasarımını 1890'larda Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig'in yazıları ve çalışmalarıyla başlatır. Ona göre her ikisi de özellikle 19. Yüzyılın doğalcı yaklaşımına karşı çıkarak yalınlaştırılmış ve soyutlama yoluyla karakterize eden bir teatrelliğe çağrıda bulunurlar. Bu modern yaklaşımda önemli olan, sahnenin, ışığın esnekliği ve dönüştürülebilmesidir. Bazı durumlarda, Craig'in ünlü ekranları gibi hareketli manzara unsurları kullanılır. Bütün bunların en önemlisi, "Geleceğin Tiyatrosunun Sanatçıları" adlı makalesinde Craig'in dile getirdiği estetik haz ve uyum duygusudur (Aronson, 2005: 15).

Yine Aronson'un tarihsel çizgisine bakılırsa, sahne tasarımı 20. Yüzyılın ikinci yarısında Appia ve Craig çizgisindeki modern ilkelerden uzaklaşılır. “*Sonuç olarak genellikle stillerin, dönemlerin ve referansların görünüşte kaba ve yabancı bir kolajı ve bir üretimin görsel unsurları arasında çok bilinçli bir birlik eksikliği. Bu estetik sinerjinin kasten radikal bir şekilde bozulması, postmodern sahne tasarımının köşe taşıdır* (Aronson, 2005: 16).”

“Postmodern tasarımın bir tanımı, sahne çerçevesinin birleştirici yapısı içinde görünüşte uyumsuz unsurların yan yana gelmesidir. Bunun amacı, oyunun hemen görünen dünyasının ötesine uzanan izleyicinin zihninde bir referans ağının oluşturulmasıdır. Postmodern bir tasarım genellikle diğer prodüksiyonlara, diğer sanat eserlerine ve bir dışadönük ya da dramatik olmayan dünyaya atıfta bulunur. Bütünlük belki de tasarımcının görsel tarzından kaynaklanır (Aronson, 2005: 18).”

Modern sahne tasarımının köklerini 1890'lara götürerek Appia ve Craig'in çalışmalarında bulan Aronson, postmodern tasarımın tarihsel kökenlerinin de 1896'da Theatre de l'Oeuvre'de gösterilen Alfred Jarry'nin **Ubu Roi**'sine kadar uzanabileceğini söyler. Temsil edildiği gün ve akabinde hayli gürültü koparan temsilin hemen önceki konuşmasında Jarry, “*mükemmel bir dekorumuz var*” der. Dekorlar Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec, Edouard Vuillard ve Jarry tarafından boyanır. Karla kaplı şömineler, saatler, gökyüzüne karşı küçük kapalı bir pencere, yatak dibinde çıplak bir ağaç, gökyüzüne açılan bir kapı ve kapının yanında iskelet vs... İmgelerin yüceliği, nesnelerin dizilimi ve kronolojik dönemlerin kolajı düşünülünce, der Aronson, bu ünlü prodüksiyonu, Appia'nın ilk yayınlanmış çalışmasından sadece üç yıl sonra, ilk postmodern tasarım olarak nitelendirebiliriz. Ayrıca postmodern skenografinin alametlerini Dada çalışmalarında da bulabileceğimizi ekler (Aronson, 2005: 21).

Modern sahne tasarımı, modern sanatın gelişimiyle de bağıntılı olarak soyutlamayı, imge ve atmosfer yaratmayı benimsiyor. Döneminin teknolojik gelişimlerinden de sahne değişimi, ışıklama gibi etkin unsurlarda özellikle yararlanıyor. Modernist estetik makineyi ve makine sanatını yüceltir. Makine estetiği de fütüristlerin ve konstrüktivistlerin sıklıkla kullandığı, çarkların, dişlilerin, makine parçalarının da yer alabildiği, geometrik biçimlerle belirir. Zaman zaman da makinenin kendisi ya da yine bir makine olarak addedilen lokomotif, tramvay, motosiklet, otomobil gibi görünüm

modern sanat nesnesinin konusu olur. Bizzat Marinetti, **Fütürist Manifesto**'da bir yarış otomobilini, 'Nike of Samothrace' (*Semadirek Nike'si*) heykeline tercih ettiklerini söylemişti. Carlo Carra'dan Luigi Rossolo'ya; Umberto Boccioni'den Gino Severini'ye değin fütürist ressamalara bakıldığında bu imgeler hemen göze çarpacaktır.

Charlie Chaplin, **The Modern Times**'da (*Asri Zamanlar*) giderek makineleşen insanı oynar, Ezra Pound, dilin makine işlevine uygun hale getirilmesinden söz ederken sürrealistler ve ardından *beatnikler* otomatik yazıyı kullanıma sokarlar. Le Corbusier modern evi, içinde yaşanan bir makine olarak tanımlar, Meyerhold biyo-mekanik oyunculuk estetiğini tiyatro anlayışına yerleştirir. Deleuze ve Guattari arzu makinesi kavramını ortaya atarlar. Nazım Hikmet, fütürist etkiyle "*Makinalaşmak İstiyorum*"u yazar vs... Benzer şekilde, atölyesini fabrika olarak adlandıran Andy Warhol da makine olmak arzusunu dile getirmiştir.

Terimi çarpıtmak pahasına, *zamanın ruhu* makinenin içinde devinmektedir sanki. Fütürizm manifestolarında yedek parçaları olan bir mekanik-insan yaratma tahayyülü ve "*İnsan makineyle çok yakında özdeşleşecektir*" iddiasını anımsa(t)mak yeterli. Makine-insan yabancılaşmanın somut gövdesi/bedeni yerindedir. Yeniçağ'ın Descartesçı doğa mekanizminin kurduğu analogi, özneyi, modernizmin içinden de geçerek postmodernite eşliğinde bir makine-insana, bir tür organizma ötesi beden olan cyborg'e dönüştürmüştür artık. Bütün bu makineleşme örüntülerinin arkasından Heiner Müller, **Hamlet Makinesi** metnini ortaya çıkarır. Bu defa klasik bir mitos haline gelmiş olan Danimarkalı melankolik Prens Hamlet adeta bir post-Hamlet olarak belirir ve makine olmak istiyorum diye haykırır. Müller'in diğer metinleri gibi postmodern *yazının* birçok özelliğini barındıran metin, Robert Wilson rejisiyle de sahnelenir.

Modernizme kadar sahne tasarımı iki damardan besleniyor: klasik mimarinin sahneye bir uzanımı ve çerçeve sahnenin bize bir tablo gibi sunduğu resim estetiği. Modernizmin kırılmaları aynı ölçüde sahne plastiğine de yansıyor. Böylece sahne tasarımı da doğal olarak bu makine estetiğinden faydalaniyor. Kazimir Malevich, 20. yüzyılın başında kübo-fütürist sahne ve kostüm tasarımları yapar. Harry Kramer 1952 yılında yaptığı kuklalarla '*Mekanik Tiyatro*'yu kurar. Lyubov Popova'nın Meyerhold'un

yönettiği **The Magnanimous Cuckold** oyunu için tasarladığı konstrüktif dekor ve kostüm tasarımları ise modern makine estetiğinin yetkin örneklerinden biri olur.



Resim 25: Popova (1922), “The Magnanimous Cuckold” Dekor Maketi”

Martin Esslin, *dekorun en belirgin işlevi bilgi verici olup, ikoniktir*, der. Yarı soyutlanmış tasarımlar da bu ikonik tanıma dâhildir. Çünkü ikonik göstergelerin doğasında tamamen benzetmek yoktur. Oysa Meyerhold örneğindeki gibi bütünüyle soyutlanmış dekorlar ikonik işlevini yitirirler (Esslin, 1996: 60,61). Bütünüyle soyutlanmış tasarımlar temsil bağlamında ikonik işlevlerini yitirseler de bilgi verici özelliklerini yitirdikleri söylenemez. Renk, doku, ışık, şekil, çizgi, hareket, ritim gibi öğelerin formda oluşturacağı duygu durumları ve yaratacağı atmosfer de bilgi verici olabilir. Ancak burada ilgi çekici nokta, temsile dayalı bir dramının sahne tasarım anlayışının giderek soyutlama ve temsilden uzaklaşmaya doğru evrilirken; temsilin reddini getiren ve soyutlamalardan yeniden gerçekçi ve figüral anlayışa dönen postmodernizmin sahne tasarımı noktasında kısmen de olsa ikonik işlev kazanmasıdır. Fakat nasıl ki modern sahne tasarımı bütünüyle bir katıksız soyutlamayı kapsamıyor, yarı soyutlamayı da barındırıyorsa postmodern tasarım da bütünüyle soyutlamadan uzaktır denilemez.

Aronson postmodern sahne tasarımı -en azından şimdiye kadar- resimsel tasarım olmuştur, der. Yine postmodern skenografinin diğer özelliklerini şöyle aktarır: “Postmodern tasarım süreksizdir ve algısal bir kesinti gerektirir. Görüntünün/tasarımın bir etkisi olması için, kontrast unsurların izleyicinin zihnine bağlı olması gerekir. Böylelikle, Brecht’in tarif ettiği Brueghel resimlerine benzer şekilde, onu kuşatan bir çerçevenin bütünlüğüne ihtiyacı vardır (Aronson, 2005: 25). Postmodern sahne tasarımı

belli bir mesafeyi korumaktadır. Avangard denemelerin aksine o bir ktailımcıyı değil bir izleyiciyi gerektirir. Bu nedenle seyirliktir denilebilir. Aronson'un ifadesiyle çoğu zaman ironiktir. Sözü edilen mesafe proskenesiz bir ortamda elde edilebilirse de *“postmodern sahne doğal olarak teatraldır ve proskene Batı'nın gösterim sözlüğünde teatrallığın ana semiyotik düzenlemesi olarak devam eder (Aronson, 2005: 27).”*

“Postmodern tasarım, tüm dönemleri, stilleri ve türleri anlık bir görüntüde tek bir karede harmanlama eğilimindedir. (Çağdaş kumaşlardan yapılmış, bir dönem silüetine sahip kostüm, yaygın bir araçtır; anakronistik sahne kullanılır; çağdaş ifadeler veya jestler klasikle diyaloga girer, vb... (Aronson, 2005: 27).”

Postmodernizmin en temel niteliklerinden birisi de klasik mirasla kurduğu ilişki düzeyiydi. Postmodernist kültürün nostalji dolayımında geleneğe öykünmesi ve modern teknoloji yaratımı gündelik yaşam pratiklerine geleneksellik sosu ekmesi postmodern piyasa ortamında ve buna bağlı olarak da postmodern tasarımda kendini açık ediyordu. Retro esintili yeni teknoloji ürünleri: 1920'lerin çevirmeli telefon modellerinin, formunu korusa da bu defa nostaljik bir esintiyle tuşlu telefonlar olarak geri dönmesi, eski radyoların yeni teknolojiyle nostaljik biçimleriyle üretimi gibi sayısız örnek verilebilir. Aynı şekilde nostalji giyim kuşamda da belirleyici oluyor ve ikinci el giysiler moda tasarımının önüne geçiyor dolayısıyla moda tasarımı da kendine vintage/retro bir yön belirliyordu. Bu geçmiş özlemi ve geleneksel olanla kurulan ilişki postmodern tiyatrodaki klasik eserlerin tevarüs edilmesi olarak ortaya çıkar. Kuşkusuz romantizm de modernizm de klasik yapıtlara yönelmiş hatta kendi dönemlerine uyarlamıştı. Postmodern tiyatro bir adım daha ileri gider. Postmodernist nostalji kültürünü postmodern tiyatrodaki yansılar ve böylece dili, öznesi/karakteri, kurgusu, zamansallığı parçalanmış; öte yandan farklı zaman dilimlerinden unsurlar, farklı metinlerden parçalar bir araya getirilerek zaman algısı tersyüz edilmiş; zaman zaman da yapıtın bizatihi özü çarpıtılmış/dönüştürülmüş; mimetik görünümünden arındırılmış, kısacası yeniden-üretilmiş yapıtlar ortaya çıkar.

Pavis, artık kimse dramatik metnin özgülüğüne; diyalog, karakter, dramatik yapı konusundaki kuralların ve yasaların varlığına inanmıyor, diyor. Postmodern tiyatro çünkü kendini metnin ve dünyanın ideolojik bir okumasıyla sınırlandırmak istemez ve *“Artık*

kendini yorumlanabilir bir gösterim olarak değil başkaları arasında dilsel metni de içeren göstergelendirici bir pratik olarak sunar (Pavis, 1999: 96).” Bu göstergelendirici edim de postmodernizmin bütününe hâkimdir. Varlığın kendini birer taklit, simülasyon olarak sunduğu bir çağda elbette ki şeyler birer göstergeye dönüşmüştür. Gottdiener bu nedenle postmodern düşünceyi değerlendirmek için bir göstergebilim anlayışı gerekli (2005: 13) diyerek açar **Postmodern Göstergeler** adlı kitabını.

Postmodern çifte kodlama içinde göstergeler terazinin iki ucuna kümelenir. Konvansiyonel, teknolojikle denge savaşımına girer örneğin. Postmodernizm nostaljik tavır bağlamında tarihsellik, geleneksellik kapılarını ardına kadar açar. Shakespeare’in **Kral Lear**’ı ya da **Julius Caesar**’ı modern çağın diktatörleriyle yer değiştirebileceği gibi aynı gösterimde konvansiyonel silahlarla teknolojik silahlar bir arada kullanılabilir. *Chicago Shakespeare Tiyatrosu*’nun sahneye koyduğu **Julius Caesar** oyununda Alexander Dodge’un yaptığı sahne tasarımında mermer (patineli) malzemeden oluşturulmuş yapı simetrik düzenlemeyle ve aynı düzende sofıtanın indirilen kırmızı üzerine sarı renkte işlenmiş kartal armalı flamalarla birleşince tipik bir totaliter mimariyi (sarayı) ortaya koyuyor. Ayrıca seçilen kartal motifi, Nazi Almanyası’nın arması olan kartalı imleyerek; faşist rejimi çağrıştıran bir tür postmodern anıştırma sağlanıyor. Bu mermer saray girişinin üzerinde Caesar için hazırlanmış bir web sitesi adresinin de yer aldığı afiş tam da Hardt ve Negri’nin değindiği *postmodern imparatorluğu* imliyor. Zira takım elbisesiyle Caesar bir Roma imparatorundan çok ABD başkanını çağrıştıran postmodern bir imparatordur artık. Kostüm tasarımlarını yapan Ilona Somogyi de güncel kostümleri kullanmaktadır. Ancak bazı aksesuar detaylarında zamanaşırı imgeler ortaya çıkar. Örneğin polis kuvvetleri, silah omuz askılığı taşırlar ama askının ucunda bıçaklar vardır. Oysa askerler yarı otomatik silah kullanırlar.



Resim 26: Dodge (2013), *Julius Caesar*

Sanatın yaşamdan kopukluğuna karşı çıkan ve sanat ile yaşamı yeniden buluşturma hedefinde olan postmodern tiyatro, izleyiciyle eşzamanlı, o an ve orada iletişim kurma gayesindedir. Bu çizgide de çağın kitle iletişim araçlarının hepsinden faydalanmaktadır. Dijital ses üreten makineler, lazerler, (video) film yansıtma araçları, hologram, internet, bilgisayar gibi tüm teknolojik imkânlar. Bunun yanı sıra postmodern tiyatro izleyicinin beş duyu algısına yönelerek iletişimin tüm kodlarını kullanmaktadır. Görsel ve işitsel duyulara yönelik anlam üretiminin yanında kokusal, tatsal, dokunsal duyulara da seslenir (Akıncı, 2008: 100).

Postmodern estetik, modernist makine estetiğinin karşısına bir intermedya/multimedya estetiği getirir. Kuspit'in dediği gibi postmodern dönemde amaç avangard sanatçı olmak değil, medya sanatçısı olmaktır. Postmodern medya sanatçısı, modern sanatı gündelikleştirerek var olur (2010: 71). Bu aynı zamanda medyaya konu olmak anlamındadır. Postmodern sanatçı medyatik imgeleri kullandığı gibi medyanın öznesi, onun yarattığı mitik kişiliklerden biridir de. Postmodern sahne tasarımı da bu yeni medya biçimlerinden, teknolojik gelişmeleri de safına katarak son raddede yararlanmaktadır. Modern sahnelemede gösterimin temsiliyetini katlamak için kullanılan projeksiyon, postmodern sahneleme de temsili ortadan kaldırmak için kullanılır. Çoğunlukla gösterime eklenen sanal görüntü bir parçalılık, eşzamansızlık yaratmak için kullanılır. TV, film, bilgisayar destekli efektler gibi dijital uygulamalar postmodern tasarımın sıklıkla başvurduğu etmenler olur.

İntermedya uygulamalarında, teatral mekân ile görüntülerin arasındaki kaçınılmaz olan uyumsuzluktan doğan şaşırtmaca, Aysin Candan'a göre bu yeni oyun estetiğinde anlamlı bir yere sahiptir. Bu türden yapımlarda gerçek ile sanal karşılaşmaktadır (2013: 196). Rene Pollesch, **Cinecitta Aperta** adlı yapımının 2010 İstanbul Tiyatro Festivali gösteriminde, sahnedeki ekranlara oyunun oynandığı sahnenin dışını, Haldun Taner Sahnesi'nin dışında Kadıköy Rıhtımı'nı yansıtarak, teatral mekânı dışarı taşır. Christoph Schlingensief ise 2000 *Viyana Festivali* bünyesinde **Auslander Raus** (Yabancılar Defolsun) gösterimindeki, TV yarışmalarına göndermeyle oluşturduğu halk oylamasını internet üzerinden yaptırarak gösterimi sanal bir uzama çekmiş olur (Candan, 2013: 196,197).

Kerstin Schmidt'in belirttiği gibi, postmodern tiyatrodaki mekânın kavramı ve rolü postmodern medyatize kültürün şekillendirmesine bağlı, çok yönlü olarak dönüşmektedir. Postmodern tiyatronun mekânı, TV, video, film gibi birçok çağdaş medya teknikleri ve aygıtları ile medyatize olmuştur. Böylelikle tiyatro mekânı da dönüşüm geçirmiş ve yeni sınırlar edinmiştir (Schmidt, 2005: 73).

“Philip Auslander’ın ‘medyatize bir kültür’ olarak adlandırdığı bir ortamda, gündelik hayata dönüştürülemeyecek şekilde kökleşmiş bir biçimde yerleşmiş olan medya deneyimlerinden ayrı bir yaşam mümkün görünmemektedir. Aynı şekilde postmodern sahne de ‘medyatik’ bir alana dönüşmüştür. Medya teknolojilerinin çağdaş kültüre ve özellikle tiyatro ve sahneye olan etkisi ve önemi yadsınamaz. (...) Postmodern tiyatrocular, çeşitli televizyon, film ve video gibi çağdaş medyayı kullanırlar. (Schmidt, 2005: 77).”

Medyatize edilmiş kültürün yansımalarının çağdaş Amerikan tiyatrosunda bariz bir şekilde görüldüğünü söyler Schmidt. Sahne üzerinde bedenen bulunan oyuncunun, video görüntüsüyle yan yana gelmesini örnek vererek tiyatronun bedensel varlığı ve maddeselliğiyle medyatik temsilin (sanalın) yarattığı tezata değinir. “Zaman zaman da medya teknolojisi, görünmez olanı görünür kılmaya ve eskiden duyulamayanı duymaya yarar. Böylece teknoloji, temsil kavramını ve bir ‘sanal varlık’ yaratma kabiliyeti sayesinde varoluşa odaklanmayı sorgulamak için daha fazla araç sağlar (Schmidt, 2005: 81).”

“Postmodern tiyatro bu şekilde insan ve makine arasında giderek daha fazla ara yüzey oluşturur. Sanal alan genellikle maddi bedeni dışlar ve aracılaştırmış olan maddi olmayan görünümüyle meşgul olur. Video sanatı enstalasyonları sıklıkla, bedenin canlı eyleminin eserin kurgusunu oluşturduğu ama aynı zamanda kendi maddeselliğinde değil de ekranda bulunduğu çoğul bir gerçeklik kavramını öne sürmektedir. Benzer şekilde, tiyatronun kaydedilmiş sesi, teatral alan kavramını değiştirir, çünkü kökeni ne belirlenebilir ne de yerelleştirilebilir. Mekânın sanal olarak genişlemesi sadece yeni alanlar ya da farklı hayali süreçler gerektiren yeni bir mekânsallık kavramı sunmaz, aynı zamanda farklı bir çatışmaya işaret eder (Schmidt, 2005: 82).”

Medyatik imajların tiyatro sahnesini bu denli sahiplenmesi teatral gerçeklik temsiline de yeniden sorgulanmasına yol açıyor. Böylece postmodern tiyatro kozunu mimetik olana yönelmiş olan modernist tiyatronun aksine simülasyon ve hiper-gerçek

gibi postmodern kavramlardan yana kullanıyor. Dietmar Kamper, bazı ortak paydalara sahip olsalarda iki kavramın (mimesis/simülasyon) karıştırılmaması gerektiğini söylüyor. Buna göre simülasyonun amacı tam bir gerçeklik kimliğinin yaratılmasıdır, der: “Oysa mimesis imge ve gerçeklik arasında fark edilebilir bir ayrımı muhafaza edecektir. Medya ve medya teknolojisi, bu bağlamda, simülasyona ulaşmak için daha fazla araç eklemiştir. Gerçek organlar teknolojik olarak üretilmiş görüntüler veya ikame makineleri ile değiştirilir değişmez, mimesis varlığını sona erdirir ve simülasyon tarafında tamamen emilir (akt: Schmidt, 2005: 83).”

Postmodern zamanlarda yine tekniğin olanaklarıyla kotarılan diğer bir uygulama *Canlı Film Projeleri* adı altında gerçekleştirilen, doğaçlama tiyatro ile video sanatını buluşturan deneysel çalışmalardır. Önceden hazırlanan videonun, doğaçlama tiyatro ile bir araya geldiği bu deneylerde performans bilgisayar teknolojisi ile sağlanmaktadır (Akıncı, 2008: 101).

“Dijital tiyatro olarak da bilinen bu tür, ‘canlı’ oyuncuların ve dijital ortamın aynı, bütün bir uzamda seyircinin varlığıyla bir arada olmaları şeklinde tanımlanmaktadır. Performansın eşzamanlı olarak ‘canlı’ ve dijital olma zorunluluğuna ek olarak, olayın ikincil özellikleri, içeriği, bazı bildik tiyatro rollerinin (etkileşim düzeyini sınırlandırma yoluyla) yitirilmemesi ve konuşulan dilin ya da metnin doğal bir hikâye ögesi olmasıdır. Dijital tiyatronun 4 koşulu: 1. Bir seyirci ile aynı paylaşılmış fiziksel uzamda en azından bazı oyuncularla geçen ‘canlı’ bir performanstır. 2. Performans, ana sanatsal olayın yararlı bir parçası olarak, mutlaka dijital teknolojiyi kullanmalıdır. 3. Performans sadece sınırlı düzeyde etkileşim içerir, çünkü içeriği, bir seyirci için sanatçı(lar) tarafından biçimlendirilir. 4. Performansın içeriği, bir anlatı ya da öykü oluşturabilen, onu dans, sanat ya da müzikten açıkça ayıran, mutlaka, ya konuşulan dil ya da metin içermelidir (Akıncı, 2008: 101-102).”

Sally Banes, ‘hipergerçekliğin siberetik dünyasında tiyatro günlük hayattan daha fazla bir yapaylık ya da daha fazla bir gerçeklik değil daha çok simülasyonların birbirine çapraz göndermeler yaptığı bir alan sunar,’ (akt: Carlson, 2007: 539) der. Carlson da medya ve başka alanlarda simülasyonların artan öneminin gerçekliği teatralleştirdiğini vurgular (2007: 539).

Sanal gerçeklik (virtual reality) akımı altında 1970’lerin başından beri video-bilgisayar araçları geliştiren Dan Sandin, 1980’lerin sonunda sanal gerçeklik tiyatrosu çerçevesinde çalışmalar yapmaya başlar. 1992 yılında, *Mağara* adını verdiği, 3m²’lik bir odada sanal bir çevre yaratarak oluşturduğu çalışmasını sergiler. Bu sanal gerçeklik tiyatrosu *Mağara*, “gözlük yardımıyla farklı oyun alanlarını görüntüleyen ve kullanıcının davranışlarına interaktif olarak tepki veren stereografik anlatımlar içermektedir. Amaç saniyede otuz görüntünün oda duvarlarına aktığı yeniden yaratılmış zaman ve mekân deneyimini kullanıcıya yaşatmaktır (Demirkol, 2008: 189).”

1990’lı yıllardan başlayarak Avrupa ve Amerika’da sanal ve gerçeklik karışımını uygulayan çeşitli gösterimler ortaya çıkmaya başlar. Özel olarak intermedya estetiğine dâhil olan, dijital efektleri gösterimin merkezine alan tiyatro toplulukları ve yönetmenlerin başında, Rimini Protokoll, Gob Squad, La Szietes Raffaello Sanzio (R. Castellucci), Berlin Volksbühne (F. Castorf) gelmektedir (Candan, 2013: 197).

Rimini Protokoll’un kurucularından Stefan Kaegi bir söyleşide, “*Biz gündelik yaşamın teatralliğiyle ilgileniyoruz. Yaşamı taklit ya da oyunlaştırmak istemiyoruz* (akt: Candan, 2013: 198)” diyor. Bu sözler kuşkusuz postmodernizmin temsil reddinin ve gündelik hayatın estetikleştirilmesi fikrinin uygulamaya dönük yanı. Rimini Protokoll’un en önemli uygulamalarından biri de oyuncu yerine gerçek hayatını aktaran kişiler kullanması.

Brighton Festivali’nde yaptıkları multimedya çalışması postmodern çok sesliliğin ve merkeziyetsizleşmesinin, gerçek ve simülasyonun el değiştirmesinin sahne tasarımına bir yansımasıdır. Sahneye yerleştirilen yirmi beş TV monitöründen gerçek zamanlı dünya haberleri videolar sunularak bir noktaya odaklanma durumu ortadan kaldırılır (Gardner, 2009). Böylece modernist sahnede merkezî konum alabilen ekran çoğaltılarak merkeziyet ilga edilir. Merkez ekrandan sunulan tekçi bir ileti yerine çoklu ekran/lar/dan sunulan çoğul iletiler vardır. Ancak gösterimin ardışıklığı içerisinde ekranların tamamına odaklanmak imkânsız kılındığından demek ki ileti de ortadan kalkmıştır.



Resim 27: Rimini Protokoll (2009)

1992'den beri *Volksbühne*'de çalışmalar gerçekleştiren Frank Castorf da gösterimlerini temsil ve betimleme olgusundan uzak tutuyor (Candan, 2013: 202). Castorf'un *Beyrut Festivali*'nde sahnelediği Richard Wagner'in **Siegfried** operasının tasarımını üstlenen Aleksander Denić, Rushmore Dağı'nın bir benzerini kurar. Ancak Rushmore'a yontulan dört ABD başkanının portresi, komünizmin azizleri Marks, Lenin, Stalin ve Mao'nun portrelerine dönüşerek kendi mitosunu oluşturmuştur. Kostümleri tasarlayan Adriana Braga Peretski de üslup anakronizmine giderek kostümlerde farklı zamansallıklar vurgular. Castorf, 2013 yılında sahnelediği, Almanya'nın mitik çağında geçen **Nibelungların Yüzüğü** dörtlemesinin bir parçası olan **Siegfried**'ı 20. yüzyıl Amerika'sına taşır. New York borsa binası önünde 1950'li yıllara ait üstü açık bir Amerikan otomobili ve aviator kaplama karavan, neon reklam tabelaları ile postmodern göstergelerle yüklüdür gösterim.

Resim 28: Castorf (2013) *Siegfried*Resim 28: Castorf (2013) *Siegfried*

Resim 30: Castorf (2013) *Siegfried*Resim 31: Castorf (2013) *Siegfried*

1981 yılında Castellucci tarafından kurulan *La Societe Raffaello Sanzio* (SRS) tiyatro topluluğu, postmodern duyarlılığı ötekileştirilmiş olanı sahiplenmesiyle taşır. Castellucci, her bedenin sahnede olma hakkı vardır der ve anoreksi, obez, engelli kişileri de sahneye çıkarır. Diğer postmodernler gibi o da mimesis anlayışına karşı çıkar. Ona göre yaşamın taklidi üzerine kurulu ve betimlemeye dayalı dram anlayışı oyuncuyu kuklaya çevirmektedir.

“Castellucci’nin deyim yerindeyse en deneysel olan özelliği sahne olayına resim sanatının zaman ve uzam sınırlarını taşıması. Oyunlarında bugüne dek alışlagelmiş oyun içi zaman anlayışı yeniden tanımlanıyor. Dijital medya kullanımı sadece aygıtların kullanımına kısıtlanıyor. Dijitaliği içeriğe dönüştürmüyor. Aynı şey uzam için de geçerli (Candan, 2013: 204).”

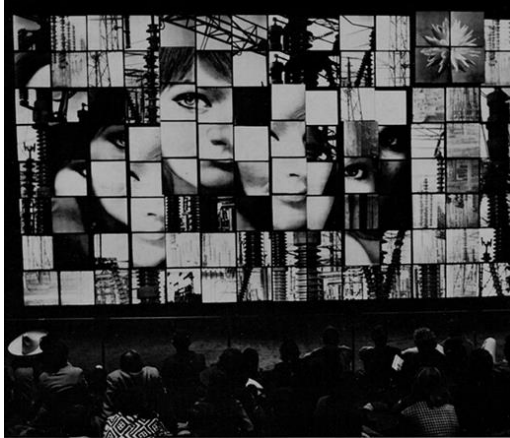
Günümüz sahne tasarımı, multimedya kullanımıyla (film, video, bilgisayar, fotoğraf...) oyuncuyu, klasik ekrana bağlı kalmaksızın uzama dağıtarak çoğaltıyor. Bunun en sık karşımıza çıkan örneği de büyük planlı bir görüntü ile oyuncunun yabancılığının vurgulanmasıdır (Picon-Vallin, 1997: 40). Robert Lepage, her tip görüntüyü sahneye getirerek sanat dallarını sorguluyor; çeşitli tiyatro uygulamaları kullanarak bakışın derinliğini sorgulayıp insanları sanal bir şekilde canlandırıyor, diyor Picon-Vallin. Böylece *“Oyuncu, hareket, fizik ve ışık oyunları uygulaması ile kesitli ve maddelere ayrıştırılmış başka bir bedene ulaşabiliyor* (Picon-Vallin, 1997: 40).”

Peter Sellars’ın, Shakespeare’in **Venedik Taciri** sahnelemesinde de siyah giysili sahne görevlileri oyunculara eşlik ederken omuzlarında taşıdıkları kameralarla

oyuncuların yüz ifadelerini sahneye aktarmaktadır. Böylece oyuncu uzakta ya da arkası dönük bile olsa seyirci ekran aracılığıyla yüz ifadesini kaçırmıyor (Picon-Vallin, 1997: 41).

Appia ve Craig gibi tiyatro büyücülerinden biri olan ancak onlardan bir kuşak sonra geldiğinden postmodern zamanlara da erişen Josef Svoboda her ne kadar postmodern bir tasarımcı kabul edilemese de kendi geliştirdiği *çoklu-ekran (polyekran)* tekniği oldukça postmodern nitelikler taşır. Öncü tasarımcı Svoboda'nın bu tekniği, Rimini Protokoll gibi çoklu-ekran ve/veya multimedya kullanan toplulukları incelemektedir. Svoboda ekranları yan yana ve alt alta sıraladığı gibi sahne üzerinde çeşitli yerlere dağıtarak da yerleştirir. Yine bir görüntüyü parçalı bir şekilde sunduğu gibi farklı görüntüleri ekranlara vererek çokkatmanlılık üretir. Postmodern parçalılık ve çoğulculuk bu uygulamalarda, açıkça belli etmektedir kendini.

1967 Montreal Expo'da 112 küp ekran aracılığıyla, 11 dakikalık ve 15.000 slayttan oluşan sunum büyüleyici ve görsel-işitsel bir deneyim yaşatır izleyicilere (Bielicky, 2003).



Resim 32: Svoboda (1967). Polyekran



Resim 33: Svoboda (1958). Polyekran

Malina'nın da söz ettiği, Svoboda'nın mekânı *psiko-plastik mekân* olarak tanımlayan görüşleri de postmodern-avangard çizgiye dâhil edilebilir:

“Sahne ile ilgili detayların bağlantıları ve çağrışım yapma kapasiteleri soyut, tanımsız bir mekândan dönüştürülebilir; kinetik bir dramatik bir

mekân ve hareket yaratır. Dramatik mekân psiko-plastik bir mekândır; yani kapsam olarak esnek, nitelik olarak değiştirilebilirdir. Sadece bir mekân olması gerektiğinde bir mekândır. Neşeli olması gerektiğinde neşeli bir mekândır. Aksiyonun arkasında duran ve onunla hiçbir ilişkisi olmayan kaskatı platformlarla kesinlikle ifade edilemez (akt: Benedetto, 2014: 50).”

Diğer yandan Svoboda sahne tasarımcısı yerine skenograf teriminin kullanılmasını ister. Skenografi teriminin kuşatıcılığı sahne tasarımında yoktur Svoboda’ya göre (Çelenk, 2007: 110). Günümüzde de skenografi giderek sahne tasarımının dar anlamlılığından kurtulmak adına yerleşiklik kazanma yolundadır. Dennis Bablet daha 1960 yılında dekor sözcüğünün zaman aşımına uğradığından söz eder. Bablet’ye göre dekoratör süsleyicidir, tiyatro dekoratörü ise *gösterim mekânını* doldurur. Sahne plastiği süslemeden, ‘dekore etme’den, hatta ‘güzel’den hareket etmez. Güzel bir dekor kesinlikle, iyi bir dekor demek değildir (Bablet, 1966: 971).

Lee Simonson da bugün tiyatrodaki tasarım görsel belagatten başka bir şey değildir diyerek sahne dekorunun biçiminin ne saf bir güzellikten ne de belirli bir çirkinlikten çıkarılabileceğini söyler. “*Onun güzelliği, sadece bir yapımcının hayat verebileceği dramatik düşünceleri yansıtan canlılığı olacaktır; form olarak son hali, bugün seyircinin sahip olabileceği iç görüden veya hayal gücünden daha büyük değildir* (Benedetto, 2014: 48).”

Stephen Di Benedetto, skenografinin geniş bir kavrayış için kullanıldığını belirterek “*Burada görünür ve kavramsal unsurlar üzerindeki denetim gesamtkunstwerk veya bütünlüklü sanat eseri olarak tasarlanır. Skenograf, temsili bir işlev görmekten ziyade tasarımı dramaturginin motoru olarak tasarlar*” der. Önemli skenograflara örnek olarak verdiği Robert Wilson, hem yönetmen, hem dekor/kostüm ve ışık tasarımcısıdır. Julie Taymor ise dramaturgi ve koreografiyi de dâhil ederek performans tasarımının tüm boyutlarını denetler (Benedetto, 2014: 27).

Sahne tasarımında postmodern yaklaşımı kullanan sanatçılar arasında aynı zamanda postmodern resmin önemli sanatçılarından olan David Hockney, postmodern dekor ve kostüm tasarımlarıyla postmodern sahne tasarımının en önde gelen isimleri arasındadır. Yaptığı tasarımlara örnek olarak 1982 yılında David Agler’in yönettiği **The**

Rake's Progress, Mozart'ın **Sihirli Flüt** operası, **Le Rossional**, **Les Mamelles de Tiréias**, **Oedipus Rex** gibi gösterimler verilebilir (Yamaner, 2007: 100).

Bir Faust çeşitlemesi olarak da görebileceğimiz, Tom Rakewell'in ruhunu şeytana satarak yükselmesi daha sonra her şeyini kaybederek akıl hastanesine düşmesini konu edinen **The Rake's Progress**'in (Rake'in Gelişimi) sahne tasarımı için David Hockney, *etching* (madeni levhaları asitle yakarak resim kalıbı çıkarma) ve *aquatint* (bakır levhaları kezzapla işleyerek suluboya resme benzetme) teknikleri kullanarak on altı adet iki renkli tablo yapar: *"Bu tablolarla aşağılık ve insanlıktan çıkmış durumu ifade eden naif, çizgi film üslubuna yakın bir çalışma gerçekleştirmiştir. Bu amaçla bir grafik tekniği olan tarama tekniği; kırmızı, mavi, yeşil ve siyah renklerle kullanılmıştır* (Yamaner, 2007: 100)." Ayrıca Tom'un evinin tavanından sarkan sfenks, büyük salyangoz kabuğu, timsah mumyası, fosiller gibi çeşitli objeler kullanır (2007: 100). Bu objelerle mekân, müzelerin ilkörnekleri olan nadire kabinelerini andırır.



Resim 34: Hockney (1982). *The Rake's Progress*

1971'de **Sihirli Flüt** operası için yaptığı tasarımlarda da geçmişin farklı dönemlerine ait egzotik formları bir araya getirir. Flüt müziğiyle birlikte ortaya çıkan canlıları ortaçağ çizimlerindeki fantastik hayvanlarına benzetir. Tasarım yaptığı mekânın bir düzen ve orantı mekânı olduğunu ve bu düşüncelerini düz çizgilerle ifade etmek

istediğini belirten Hockney buna örnek olarak saray bahçesinin boşluğunun arkasındaki derinliğin uzayıp gitmesini vermektedir (Yamaner, 2007: 101). Hockney'in söz ettiği düzen, orantı ve düzçizgisel ifade **The Rake's Progress**'de olduğu gibi **Oedipus Rex**'de ve diğer tasarımlarında da ortaya çıkan bir üsluptur. Ayrıca Hockney'in sahne tasarımlarında kitsch estetiğin renk ve formları sıklıkla kullanılır. Postmodern naiflik ve kitsch, Hockney tasarımlarında belirgin etmenlerdendir. **French Triple Bill**, **Tristan und Isolde**, **Die Frau Ohne Schatten** gibi yapımlara hazırladığı sahne tasarımlarında bu naif ve kitsch öğeler özellikle renk ve formlarda fazlaca ortaya çıkmaktadır.



Resim 35: Hockney, *Tristan und Isolde*.



Resim 36: Hockney, *Die Frau Ohne Schatten*

Hockney, sahne tasarımlarında geçmişin tüm dönem ve formlarını bir arada kullanmaktadır. Bu da postmodern gösterimin en belirgin özelliklerinden biridir. Gerek retrospektif bir bakışla geçmişe yönelmek ve pastiş dolayımında ona öykünmek, gerek eklektizm, kolaj ve montaj dolayımında geçmişin formlarının, imge ve ikonlarının zamansal bir tutarlılık gözetilmeksizin birlikte kullanılabilmesi özgürlüğü. Postmodernizmin sıklıkla başvurduğu bu öğeler postmodern sinema gibi postmodern tiyatrunun ve dolayısıyla postmodern skenografinin de başlıca unsurları haline gelir.

Postmodernizmin sınır/landırma/lara karşı olan mücadeleci tavrı ve genel anlamıyla esnek yaklaşımı, sözgelimi her türlü malzeme ve teknikten yararlanarak tasarım yapabilme anlayışı, postmodern sahne tasarımında da kendini açıkça göstermektedir. Sahne plastiğinde artık çokseslilik hâkimdir: hem geçmiş kültürlerin üslupları, formları, motifleri ve süslemeleri sahne tasarımında kullanılmakta, hem

geçmişten sadece alıntılarla yoluyla alınan motifler tüm sahne plastiğinde hem de bugünün motifleriyle bir arada yer alabilmektedir (Yamaner, 2007: 182).

Postmodernist tavrın bu, dilediği imgeyi, formu sahiplenme ve herhangi bir bağlam kaygısı olmadan kullanabilme serbestiyeti, postmodern sanatçılara eklektizmin garantörlüğünde sunulmaktadır. Postmodern gösteri sanatları da bu yaklaşımı büyük bir zenginlik alanı olarak kabul eder ve sahne tasarımı/set tasarımı, kolaj/montaj ve eklektizmin yetkin örneklerini sunar. Gösterimin ihtiyacına cevap veren form, üslup ne ise onu kullanmaktan geri durmaz.

Postmodern sahne tasarımını opera sanatı özelinde elen alan Irene Eynat-Confino da sahne alanının asla kapalı ve sınırlı olmadığını söyler. Postmodernizm diğer disiplinlerde olduğu gibi gösteri sanatlarında da sınırları ilga etmektedir. Confino ayrıca postmodern sahne tasarımının eklektik üslubunu da iki örnek yapım üzerinden açıklamaktadır. Bunlar David Poutney'in 1995 tarihli sahnelemesi olan Purcell'in **The Fairy Queen**'i ile Nicholas Hytner'in 1988'de sahneye koyduğu Handel'in **Xerses** operalarıdır. Confino, her iki sahnelemede de farklı şekillere ve birçok farklı renge sahip kostümlerin eklektik bir biçimde bir arada kullanıldığına değinir (Eynat-Confino, Sormová, 2000: 96-99).

Ontolojik-Histerik Tiyatrosu'nun kurucusu Richard Foreman'ın yapımları için bir betimleme yapan Chantal Pontbriand, bu tiyatro sanatçısının postmodern doğasını, parçalılık, çok katmanlılık ve akışkanlık gibi öğeleri nasıl kullandığını da vurgulamış oluyor:

“Onun yapımlarında göz de kulak da takılacağı sabit bir nokta bulamaz. Foreman'ın oyunlarında izleyici görsel ve işitsel öğelerin bombardımanına uğrar. Görsel düzeyde geometrik sahne düzeni perde içinde bile sürekli değişmektedir. Mobilya, parçaların ve dekorun diğer bölümlerinin yerlerinin değişmesi, daha fazla derinlik kazandırarak ya da derinlik veya yükseklik boyutunda üst üste binmiş çeşitli düzeyler meydana getirerek bağlamı değiştirmektedir. Aydınlatma da sürekli değişmektedir; değişim yavaş ya da hızlı olabilir, sahneyi ya da salonu etkileyebilir; seyirciler hiçbir uyarı olmaksızın spot ışıkları kendilerine dönüğünde bir anda kendilerini ışığa boğulmuş bulabilirler (akt: Connor, 2005: 201).”

Aronson, 1960 ve 1970’lerin en yenilikçi ve etkili avangard tiyatro sanatçılarından biri olarak tanımladığı Richard Foreman için, postmodern tasarım kavramlarının çoğunu loft ve benzer off-Broadway alanlarında sahnelediği orijinal eserlerinde somutlaştırdı, diyor. Foreman’ın scenografisinin dikkate değer bir unsuru olarak da birbiriyle çelişen unsurların yan yana gelmesini ve oldukça farklı ölçeklerdeki nesnelerin karışımı olarak belirtiyor. Ayrıca “Rönesans ve barok tiyatrosundan, özellikle sahne kullanımı ve scenografik teknikler ödünç alınmış ve Foreman’ın reklam afişlerinde, 1617 tarihli Mnemonic (Hafıza/Bellek) Tiyatrosu’nun bir baskısı kullanılarak tarihi tiyatroya atıfta bulunulmuştur. Foreman tiyatrosu, büyük ölçüde proskene içermeyen, arena, dairesel ve çevresel gibi yenilikçi mekân araştırmalarına yönelmişti” der (Aronson, 2005: 25).

Foreman’ın gösterim estetiğinde, mesken tuttuğu loft tarzı tiyatro sahnesinin yapısı da belirleyici olmuştur. Neal Swettenham’ın aktardığı üzere Foreman, bu daracık mekânda izleyicileri yoğun gösterge yağmuruna tabi tutar. Adeta bir karmaşa içerisinde sunulan kodlar ve göstergelerle oluşturulan semiyotik bilgi hem yıkıcı hem de canlandırıcı bir etki yaratıyor. *“Buna karşın nihai amaç karışıklık yaratmak değil: yenilerini görmek ve etkinleştirmek için o çok tanıdık yolları bozmaktır* (Swettenham, 2006: 135-142).”

“Son olarak, Foreman çerçeveleme cihazları kullanıyordu. Ses, ışık ve jest genellikle bir eylemi, nesneyi veya imgeyi çerçevelemek için kullanılırken, sahne, çoğunlukla Rönesans resimlerini andıran ve aynı zamanda izleyici ilgisini bölümlere ayırıp odaklayan gerçek çerçevelerle doluydu. Yapımlarının çoğunun proscenium tarzı düzenlemesi, mekânın, derinliğin ve odaklamanın inanılmaz bir kontrol ve manipülasyonuna izin verdi. Böylece o, çoğu seyircinin batı tiyatrosunun tüm modern geleneği boyunca öğrenmiş olduğu algı modlarının neredeyse tamamen revize edilmesini gerçekleştirmeye çalışmıştır (Aronson, 2005: 26).”

Schaubühne’nin yönetmenlerinden Thomas Ostermeier’in sahneye koyduğu **Hamlet**, birçok postmodern özellikle birlikte eklektizmi de beraberinde taşımaktadır. Oyunun tasarımcısı Jan Pappelbaum son derece yalın bir sahne düzeni oluşturuyor. Da Vinci’nin **Son Akşam Yemeği** freskosuna benzer gibi kurulmuş bir yemek masası –aynı zamanda toplantı masası- ve sahneye yansıtılan, oyuncuların devasa yakın plan görüntüleri. Bu dekor elbette Elsinore Şatosu’nu çağrıştırmıyor. Üzerinde mikrofonların olduğu beyaz örtülü bir masa ve onun kadar sade sandalyeler. Zemindeyse postmodern

sahne tasarımının çokça kullandığı toprağı çağrıştıran bir malzeme. Ophelia'nın gömülmesi sahnesinde bu toprak bir oyuncu tarafından hortumla yağmur etkisi verilerek sulanmaktadır. Çoğunlukla sahnenin fonuna kimi zamansa saydam bir madde üzerinde sahne önüne düşürülen görüntülerde de oyuncuların yüzleri katbekat büyütülerek veriliyor. Nina Wetzel'in kostümleri de sahne tasarımına koştur, günümüz elbiseleri olarak tasarlamış. Claudius da, Polonius da, Hamlet de aynı siyah takım elbiseler içindeler. Kostümün kendi başına işaret ettiği bir hiyerarşi yok gibi. İktidar göstergesi krallık tacı ile veriliyor. Bu taç zaman zaman Hamlet'in başında ters dönmüş şekliyle verilerek güçlü bir gösterge halini alıyor. Kraliçe Gertrude ise beyaz gelinliği ya da siyah matem elbisesi içinde ama sürekli güneş gözlükleriyle bulunur sahnede. İlk bakışta –kılıç ve taç gibi simgesel aksesuarlar dışında— günümüz kostümleri ve dekoruyla görünse de gerçekte bir zamandışılığı imlediği söylenebilir.

Ekranın postmodernce kullanımı, kostümlerde ve dekorda nötrlük, toprak ve su gibi maddelerin sahneye yedirilmesi gibi postmodern öğelere karşın aynı zamanda *çağdaş tiyatro* olarak da nitelenebilir Ostermeier'in Hamlet'i. Ancak eklemek gerek: modernizm, nasıl postmodernizmle birlikte –hatta çoğu zaman iç içe– bulundu/bulunuyorsa; postmodernizm de çağdaş (contemporary) ile iç içelik göstermektedir.



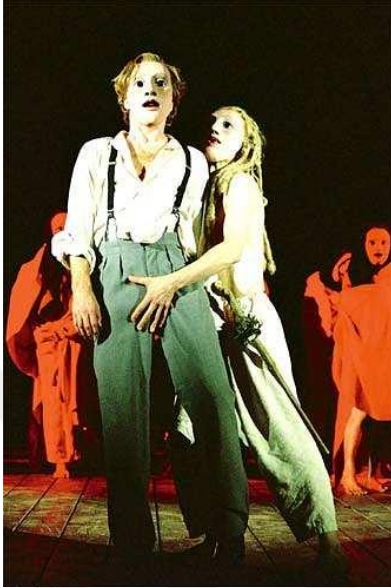
Resim 37: Ostermeier (2008). *Hamlet*



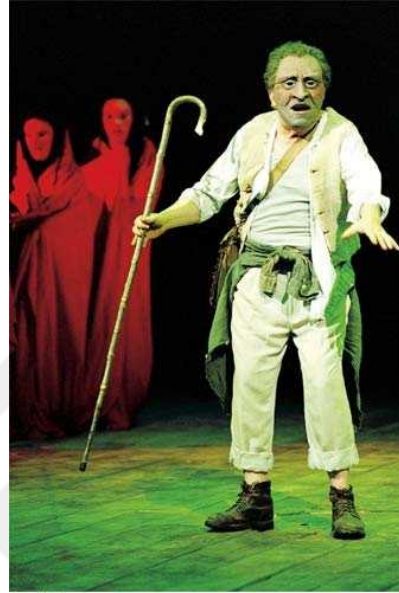
Resim 38: Ostermeier (2008). *Hamlet*

2002 yılında Londra Olivier Tiyatrosu'nda prömiyer yapan Peter Hall'ün yönettiği Euripides'in **Bakkhalar** tragedyası da kostüm tasarımları açısından eklektik özellikler taşımaktaydı. Dekor ve kostüm tasarımlarını yapan Alison Chitty, çağdaş kostüm formlarıyla Yunan kostüm formlarını birlikte kullanır. Özellikle koro kostümleri

daha çok Yunan kostümlerini çağrıştırmaktayken, karakterlerde çağdaş kostüm özellikleri belirir. Bunun yanında Yunan tragedyasında kullanılan masklara gönderme yapan masklar sahneye ait donanımlar olarak kullanılır (Benedetto, 2014: 168-171).



Resim 39: Hall (2002). *Bakkhalar*



Resim 40: Hall (2002). *Bakkhalar*

Adı, postmodern tiyatronun en yetkinlerinden biri olarak zikredilen Robert Wilson'ın yapımlarındaysa postmodern özellik en önce temsilin reddi ile ortaya çıkar. Başkaca; parçalılık, çizgisel olmayan yapı, hareket kolajı, eklektizm, türlerarasılık, disiplinlerarasılık, kültürlerarasılık gibi postmodern kavrayışın tüm özelliklerini yansıtır. Sahne plastiği kavrayışında, uzamı resimsel satıha indirgeyen tavrının yanında postmodern minimalizmin etkileri baskındır.

Lehmann da Wilson tiyatrosunun bir tablo estetiğine dayalı olduğunu söyler. Wilson tiyatrosu çerçeve kullanımı için birincil örneklerden birisidir çünkü o, tablonun resmin bir parçası olması gibi sahne çerçevesini de gösterime dâhil eder. Barok sanatında olduğu gibi her şey bu çerçeve, kadrâj içinde gerçekleşir. Ayrıca bedenleri çevreleyen özel ışıklandırma ile, zemin üzerindeki yerleri belirleyen geometrik ışık alanlarıyla da çerçeve etkisi devam eder (Lehmann, 2006: 151).

Görsellik yönü ağır basan biridir Wilson; dolayısıyla tiyatro estetiğine de bu yoğun görsellik hâkimdir. Mekândan başka görsel algının; ışık, renk, şekil, form, denge, hareket gibi tüm yönlerine dikkat çeker. Tiyatro estetiğinin temel dinamiği olan ışık ise başlı başına mekân yaratmak amacıyla kullanılır. Postmodernizmin çifte kodlaması Wilson tiyatrosunda da etkilidir ve tiyatrosunu bu zıtlıklar üzerine şekillendirir. Dikey/yatay, ses/sessizlik, ışık/karanlık, rasyonel/irrasyonel, gerçekçilik/soyutlama, komedi/trajedi, yüce/grotesk gibi. İmgeleriniyse günlük hayatın her yerinden alır Wilson. Dergiler, gazeteler, popüler kültür, sokaklar, arzu ve hayaller başvuru kaynaklarıdır (Birkiye, 2007: 228). Yine postmodernizmin kullandığı anıştırma yöntemini Wilson, imgeler aracılığıyla kurar. Yaşamın her alanından devşirdiği imgeler tam da postmodern kavrayışa uygun bir düzlemde her alımlayanın zihninde başka bir yoruma kapı açacak şekilde kullanılır. Çünkü imgeler ortak bir göndergeye işaret ettiği gibi herkesin zihninde farklı çağrışımları yaratacak güce de sahiptir. Tek tek imgelerin yoruma açıklığı, son kertede bütün bir yapıyı Eco’cu anlamda *açık yapıt* haline getirmektedir.

“Wilson genellikle konuya göndermede bulunmayan bir nesnesi olmayan ya da temsili olmayan biçimler kullanır. Bu biçimleri seyircinin gördüğü saf biçim dışında her şeyi temsil etmemek üzere kullanır ve bu yolla bir duygu uyandırır ya da ruh hali yaratır (Benedetto, 2014: 58).”

Wilson teatral mekânı uzamsal olarak süreksizleştirirken zamansal olarak da süreksizleştirmektedir. **King of Spain**’in dekorunda iki farklı yer betimler. Ayrıca sahneyi bölge (zone) dediği yedi ayrı bölüme ayırmıştır. Farklı mekânları bir araya getirdiği bu bölgeleri sonraki gösterimlerinde de kullanır Wilson. **Alkestis**’te sahnenin arkasını organik malzemelerle, toprak ve çimenle düzenlerken ön kısımda asfalt kullanarak antik dünya ile çağdaş dünyayı birlikte sunar. Böylece mekânla birlikte zaman da süreksizleştirilir. **Persephone**’de (1996) ise aynı mekân kullanımı ışık tasarımıyla yaratılır. Aydınlık ve karanlık kontrastıyla mitik dünya ile gerçek dünya, yeraltıyla yeryüzü, yaşam ve ölüm yanyana sunulur (Ünal, 2004: 142).

“Wilson, uzamı sahneyi bölmek suretiyle çoklayarak, mekânın, bütünlüklü uzamın uyandırdığı mekân duygusunun alanı oyar. Bu etki uzamın fiziksel olarak parçalı hale getirilmesinden çok, sahnedeki bölgeler arasında bir ayrımı işaret etmek yoluyla uyandırılarak, dolayısıyla seyircinin gözünde

mekân duygusunun kırılmasına yol açılarak sağlanmaya çalışılır (Ünal, 2004: 142)."

Wilson'ın tiyatro ile hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçladığı yapımlarının en önemlisi 7 gün 168 saat süren gösterisi KA MOUNTAIN & GUARDENIA TERRACE (Ka Dağı ve Gardenya Terası) adlı yapımdır. Her gün için bir konu, tema, renk, sembol belirlenmiştir. Gösterim birçok göndermeyle örülüdür. Oyunun 7 gün sürmesi yaratılış efsanelerine; Ka ise Mısır, İran ve Kızılderi folklorunda yer alan ruh, doğum, ölüm, yeniden doğum kalıplarına göndermedir. Ayrıca birçok dini motif de kullanılır oyun boyunca. Gösterimin son gününde gökdelen dekoru yerini, içinde tanrının kuzusu ile bir Çin tapınağına bırakır. Innes'in deyişiyle, Moby Dick ve Yunus Kitabı'ndan parçalar okuyan bu apokaliptik kolajın başkaca entelektüel bir yanı yoktur. Ancak bu motifler mantıklı bir konsepte oturtulmamıştır; izleyici bu bağlantıları kendi kurmalıdır (Birkiye, 2007: 223).

Yönetmen Basil Langton, bu gösterim deneyimi için, klasik tiyatronun mask, dans, mim, sembol, sözsel ve görsel imajlar gibi tüm öğelerin çoğu zaman gerçeküstü olarak kullanıldığı bir gösteriydi diyor. Yine de bu gerçek dışılığa rağmen ortada gösteri yapılıyor duygusu yoktur. Her şey sadece o anda, orada var olmuş gibidir Langton'a göre ve bu yapım kuşkusuz tiyatro sanatının son derece otantik bir ürünüdür (akt: Birkiye, 2007: 233). Langton'un gözlemleri de KA MOUNTAIN'ın önceki estetik modelleri kullanması, şimdi ve burada olması, yoğun göndermelerle, kültürlerarası motiflerle örülü olması, otantikliği gibi postmodern niteliklerini ortaya koyuyor.

Yedi gün yedi ayrı tepede, yedinci gün tüm tepelerde gösterilen KA MOUNTAIN oyunlarının çoğu doğaçlama ve happening tarzında gerçekleşir. Tasarım göstergelerine daha da odaklanırsak dağ, balık, balina, Truva atı, Nuh'un gemisi gibi mitik arketiplerle donatıldığını görürüz. Akropolis'i savunmak için bekleyen füzeler, yükselen gökdelenler vardır. *Othello* ve *Merlin* gibi karakterler, kıyamet ve Disneyland dekorlarında ortaya çıkarlar. Yedinci günün sonunda insanlık tüm tarihini yaşadktan sonra cehennem ateşlerinden bir T- Rex çıkar (Birkiye, 2007: 234). Wilson tüm bu mitik-arketipal gösterge ve karakterleri çağdaş mitlerin dekoruyla birlikte işler. Gökdelenin yerini Çin tapınağına bırakması gibi *Othello* ve *Merlin* de postmodernliğin hiper-gerçek mekânı

Disneyland dekorlarıyla sunulur. Öte yandan postmodernliğin etkin fikirlerinden tarihin sonu kıyamet günüyle birlikte verilir.

Wilson, 1986'da **Alkestis**'i sahneye koyar. Üç farklı metinden oluşturduğu Alkestis'in ilk bölümünde Heiner Müller'in **Bir Resmin Betimlenmesi/Belleğin Patlaması** adlı metni, ikinci bölümünde Euripides'in **Alkestis**'i, son bölümdeyse 7. yüzyıl Japon farsı **Cehennemdeki Kuş Avcısı** vardır. Böylece postmodern metinler-arasılık ve kültürlerarasılık ortaya çıktığı gibi zaman aşırılık da açığa çıkar. Oyunun sahne tasarımı üstlenen Tom Kamn da kolaj ve eklektizm mantığına başvurur. Birinci sahnede, Wilson üslubunca bir simetri içinde sıralanan üç selvi ağacı önce tapınak sütunlarına sonra da sanayi çağını imleyen tüten fabrika bacalarına dönüşür. Yine Kamn, dağ tasvirinin üzerine bir Viking gemisi enkazı, bambaşka bir kültürden de Çin cenaze başlıkları yerleştirir (Birkiye, 2007: 250-258). Zeminde ise sahne arkası toprak ve çimenle; ortası antik bir yol görünümünde ön tarafı ise asfalt kullanır. Böylece mekân gibi zaman da bölünmüş, parçalanmış olur (Ünal, 2004: 142).

“Wilson, Artaud'nun dev kuklalarını, sonsuz uzamları içinde minimal dekor parçalarını işe koşarken, bir taraftan da ışığın ve sesin de yardımıyla izleyicinin algısıyla oynamaktadır. Bu parçalılık, izleyicinin yorumunu da güçleştirmekte ve kişiselleştirmektedir. Ayrıca postmodern minimalist dekor anlayışı içinde pek çok dekor parçası ya da aksesuar kendi başına sanatsal değeri olan birer obje konumundadır (Birkiye, 2007: 330).”

Wilson estetiğinin en baskın özelliklerinden birisi de kendine has bir mekân oluşturma deneyimidir ki bu tutumun belirleyicisi de yine Wilson'ı postmodern kavrayışla buluşturmaktadır. Wilson gösterimleri klasik mantık ve anlam/bilim yaklaşımlarının dışına taşar. Tıpkı postmodern felsefenin anlam arayışından kurtulması ve sarih mantık anlayışlarından bulanık/müphem mantık kuramlarına uzanması gibi.

Wilson gösterimlerinde gerek canlıların gerek nesnelerin boyutlar çarpıtılır. **The King of Spain**'de dev mekanik bir kedinin ayaklarını, **The Civil Wars**'da bir uçandairenin altında dolaşan dev Abraham Lincoln'ü; **Deafman Glance**'de havada asılı duran sandalyeyi, **Death, Destruction and Detroit**'de kanatlardan çıkan fil hortumunu görürüz. **The Life and Times of Sigmund Freud**'daysa etrafı vahşi hayvanlarla

çevrilmiş zarif giysili kahraman gibi öğeler alışagelen deneyimlerin dışında beliren yabancı bir mantık tarafından kurulduğunu açıkça ortaya koyar (Ünal, 2004: 148, 149). Burada artık sahne tasarımının öğeleri de bizzat mekânın kendisi de temsil nesnesi olmaktan çıkarak bizzat gösterim nesnesi olurlar. Mekân dış dünyaya işaret etmediği için iki kat teatrelleşir.

Wilson her ne kadar KA MOUNTAIN gibi erken dönemlerinde sanat ile hayatı buluşturmak amacıyla yola çıkmışsa da –tıpkı neo-avangard deneylerin giderek seçkincilik tuzağına çekilmesi gibi– sonunda tiyatro estetiğinin geldiği nokta seçkin bir zümreye hitap etmesi olmuştur. Ancak bu onu postmodern tavidan uzaklaştırmaz zira postmodernizmin de popüler kültür/kitle kültürüyle birlikte seçkin ucu da piyasa koşullarında kendi saflarına kattığına değinmiştik. Yeri gelmişken Hal Foster’ın sözlerini aktarmalı. Foster, postmodernliğin gündelik hayatı estetize ederek sanatı popüler kılmasını kastederek, nihayet sanat ile hayat kavuştu, der, ama avangardın değil, kültür endüstrisinin koşullarında (akt: Bürger, 2007: 26). Yüksek prodüksiyon bütçesi, ihtişamlı sahne tasarımları ve görsel efektleri ile Wilson’ın yapımları adeta postmodern zamanların, zamanının yüksek burjuvazisine hitap eden *Grand Operalar*ıdır.

Peter Brook sahnelemelerinde kültürlerarası motiflerin, imge ve aksesuarların kullanımı kadar buluntu nesne kullanımı da önemlidir. Brook, herhangi bir (buluntu) nesneyi, çağrışım gücünün yardımıyla başka bir nesnenin yerine kullanarak tiyatro estetiğini zenginleştirmektedir. Örnekte **Mahabharata**’da ok ve yay yerine basit bambu çubuklar, **Bir Yaz Gecesi Rüyası**’nda ağaçlar altındaki bitki örtüsünü imlemek için tel yığınları **Ubu**’de savaş makinesi olarak bir kablo bobini kullanır. Diğer yandan Brook aksiyon resmi (action painting) gibi tiyatro dışı unsurları da kullanmaktadır (Ünal, 2004: 174). Gerçekçi tiyatro, butafor yerine gerçek nesneyi sahneye getirmişti ancak onlar tam da yanılsama etkisini katlamak adına gerçek nesneyi somut varlığın gösterileni olarak kullanıyorlardı. Postmodern tiyatronun kullanımıyla buluntu (gerçek) nesne sadece göstergeyi imlemekle yetiniyor ve postmodernizmin bir başka özelliği olan yaratıcı alımlayıcıyı devreye koyuyor. Brook’un tiyatro sahnelemelerinde kullandığı bu unsurlar postmodern eklektizmin bir tezahürüdür. Tiyatro dışı araçları, buluntu nesneleri,

kültürlerarası motifleri çok katmanlı bir dizge içerisinde kullanarak postmodern tiyatro göstergeleri yaratır Brook.

1971’de Şiraz’da düzenlenen Persepolis Sanat Festivali’nde temsil edilen **Orghast**, Prometheus, Herakles, Kutsal Kitap mitlerinden oluşmaktadır. Ayrıca Avesta ilahileri, Latince ve Yunanca şiirlerden dizeler barındırır. Brook oyunun ilk bölümünü Persepolis’te Kral Darius’a ait kral mezarları önünde bir platformda, yanan meşaleler eşliğinde oynatır. Davul ve ritim sazlarla birlikte temsil adeta kült bir ritüel niteliği kazanır (Sokullu, 1988: 65).

Peter Brook, postmodern eklektizmi ve brikolajı kullanan en önemli yönetmenlerden biri olarak gösterilmektedir. Brook’un eklektizmini gösterimin hemen her safhasında bulabilsek de burada sahne estetiğine yönelik buluntu nesne kullanımından söz etmek gerekir. Buluntu nesneyi iki kategoride kullanıyor Brook. İlki, “*parçaların daha büyük bütünleri temsil edecek şekilde kullanılması*” ikincisiyse “*buluntu nesnelerin metaforik kullanımı*”dır (Ünal, 2004: 174). Birinci kategori için örnek: **The Mahabharata**’da tek tekerlekli bir savaş aracı oyuncunun desteğiyle ayakta durabilmektedir. Ayrıca, “*bu yöntemle oyunlardaki mekânlar da çok özlü bir biçimde belirtilebilir. Kralın tahtının ihtişamını temsil etmek için bir halı, bir iki yastık birkaç hasır ve çanak çömlek, The Mahabharata’daki çiftçilerin yaşamlarının sadeliğini ima eden günlük kap kaçaklar Brook oyunlarındaki bu türden göstergelere örnek olarak verilebilir*” (Ünal, 2004: 174). Metaforik kullanımdaysa buluntu nesne başka bir amaç için, değişmeceli olarak kullanılır. Örneğin bir kablo bobini bir savaş aleti gibi kullanılabilirken, Çin sirkinden alınmış bir çubuk üzerinde dönen tabak bir çiçek olarak sunulur; bambu çubuklar ok ve yay olarak gösterilirken tel yığınları ormandaki bitki örütüsünü imler... (Ünal, 2004: 173-174).

Brook sahneyi hep boş olarak düşler. Onun için düşlemenin güvencesi ancak boş alan olabilir. Bir şişenin –oyuncunun gücüyle birleştiğinde– seyirciyi bir roketle ya da Pisa Kulesi’ne ikna edebilme gücüne sahip olduğunu söyler. Ancak sahnede bir göndergeyi yansılayacak bir dekor parçası bile varsa orada sinematografik gerçeklik başlamıştır; dolayısıyla dekorun mantıksal çerçevesi içine hapsolunur (Brook, 2007: 28). Brook için

bir halı tiyatro mekânını oluşturmaya yeter. Herhangi bir mekâna serdiği halıyla, alanı Elizabeth döneminin Globe sahnesine çevirir. Shakespeare’in bu boş alan düşüncesini keşfetmiş olduğunu düşünen Brook dekor ya da aksesuar kullanımını en aza indirgeyerek seyircinin düşlemine hitap eder. Denilebilir ki Brook tiyatrosunda sahne tasarımı, her izleyenin zihninde tasarımladığı düşgücül tasarımıdır. Kendisi buna boş mekân der.

Brook, Shakespeare’in **Fırtına**’sı için yapılan tasarımı şöyle anlatıyor:

“Tasarımcımız Chloé [Obolensky] ilk prova için sahne unsurları değil de olabilirlikler hazırladı. Bu olabilirlikler, tavandan sarkan ipler, merdivenler, kalaslar, tahta bloklar, ambalaj kutuları anlamına geliyordu. Ayrıca halılar, değişik renklerde toprak yığınları, kazmalar ve kürekler, yani herhangi bir estetik anlayışa alakası olmayan, yalnızca oyuncuların ellerine alıp kullanacakları ve sonra da atacakları gereçler vardı (Brook, 2007: 87).”

Brook provalar sürecinde halının kullanımını anlatırken sahne tasarımı anlayışını da açıklamış olur. **Kuşlar Meclisi**’nin sufi şiirlerine müthiş çağrışımlar yaratan acem halısı, burada seyircinin ilgisini dağıtacaktır. Seyirci, deniz, kum ve gökyüzünü düşlemesi gerekirken bir bahçe sembolizminin tuzağına çekilecektir. Bunun üzerine tasarımcı halının etrafını bambularla çevirerek şablon oluşturur ve içini kumla doldurur. Brook’un deyişiyle halı bir mühür gibi orada kalır. Artık kumdan bir halı vardır. Bazı eleştirmenlerin buna bir spor terimi olan “oyun alanı” ya da “oyun parkı” demeleri Brook’u çok mutlu eder. *“Her iki terim de bizim baştan beri ulaşmaya çalıştığımız şeyi tam olarak kapsıyordu: oynamak için bir yer ya da başka bir deyişle, içinde tiyatronun tiyatro değilmiş gibi görünmeye çalışmadığı bir yer (Brook, 2007: 94-95).”*

Alman tiyatrosunun ve Schaubühne’nin en önemli yönetmenlerinden olan Peter Stein da postmodern tiyatronun revaçta olduğu dönemlerde yapıtlar veriyordu. Stein da postmodernler gibi hemen her şeyin bulunup yapıldığını düşünür. Yeni kalmadı, der. Tiyatroda biçimlemeye ilişkin çok fazla buluş şansı yoktur bunun için de yineleme söz konusudur: “Araç ve motiflerin yinelenmesi ve giderek derinleştirilmesi. Daha önceden bilinen bir şeyi derinleştirmek” (akt: Çalışlar, 1996: 124).

Stein kendisine uluslararası ün kazandıran yapımı **Peer Gynt**'in (1971) sahne tasarımı için seyir yerini de birlikte düşünür. Amacı seyircinin, Peer'in başına gelenlerin yakınında olmasıdır. Bu nedenle iki koridor oluşturularak seyirciler buralara yerleştirilir. Kum renkli zemine dev bir Sfenks başı oturtulur. Geçişin bir ucunda dağ, dağın üzerinde Peer'in kulübesi bulunur. Dağ açılınca devlerin ülkesi ortaya çıkar. Sahnenin diğer ucunda ise yatın infilak edişi oynanır. *“Bu sahne düzeninin başlıca üstünlüklü yanı şuydu: izleyici, olayların çok daha fantastik anlarının geniş görünümünü gözden kaçırmadan, ayaklarının dibinde geçen içli dışlı sahnelerle yakından katılabilecekti. Ayrıca geniş mekân eşzamanlı oynamaya da olanak veriyordu (Çalışlar, 1996: 48).”* Ayrıca Peer Gynt yapımıyla Reinhardt gibi yanılısma tiyatrosuna geri döndüğünü söyleyenlere Stein, son derece saçma, diyerek yanıt verir. Çünkü ona göre Peer Gynt bir yanılısma tiyatrosu değil bir yanılısma betimlemesidir.

Shakespeare's Memory (1976) ise adeta Shakespeare'in belleğini ortaya koyan ve Rönesans dönemiyle Elizabeth İngilteresi'ni sunan bir kolaj gibidir. İki gecede sunulan gösterimlerin genel yapısı şöyleydi: ilk parça çeşitli halk eğlencesi biçimlerinden oluşur. Maskeli geçitler, köylü dansı, kılıç tokuşturma, canbazlık, müziksel katkılar ve halk tiyatrosu. Seyirci bu gösterileri ayakta izliyor ve sahne sahne dolaşıyordu. İkinci parçada şölen masaları kurulur ve seyirciler de bu ziyafette yerini alır. Gösteri masalar arasındaki geçitte sürer. Alay arabaları geçirilir ve bu arabalarda tıpkı ortaçağ tiyatrosunda olduğu gibi (pageant) gösteriler sunulur. İlk araba *dilbilgisi, belagat ve diyalektik*'in kişileştirildiği alegorik bir gösteri sunar; ikinci arabada kılıç dansı içeren bir halk tiyatrosu (**The Revesby Play**) sunulur. İlk gecenin son parçası “müze” adını taşır. Burada gezegenler maket, modeller, aletler Rönesans astronomisine götürür. Seyirci geçitlerden geçerek Ütopyalar Odasına ulaşıyor. Bu odada da çeşitli ütopyasal varlıklar, çift cinsiyetli insanlar, çileci, cenin, burç adam gibi varlıkların modelleri bulunur (Çalışlar, 1996: 73-74). Müze bölümü tıpkı Rönesansta ortaya çıkan ve müzenin arkaik modellerini oluşturacak nadire kabinelerine benzer. Görüldüğü gibi Shakespeare's Memory de eklektik tavır ön plandadır. Rönesansın bilim, felsefe ve sanat ortamı ortaçağın, kültür kodlarıyla buluşur.

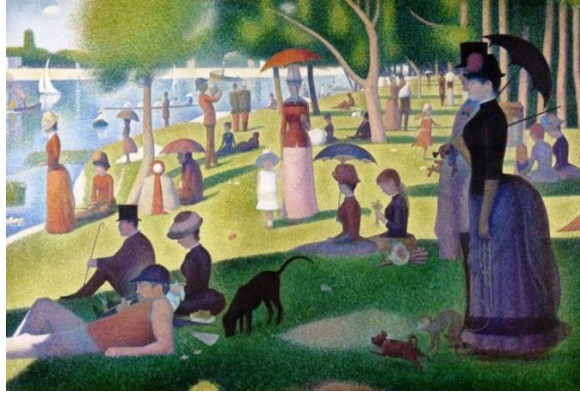
Gösterimin ikinci gecesi müzede başlar ancak artık müzede astronomik modeller değil perspektif kurallarını veren modeller vardır. Bölümün sonunda büyük bir gemi tekerlekler üzerinde içeri çekilir. Coğrafi keşifler çağı, Yeni Dünya'ya yolculuk ve sömürgecilik imlenir.

Perspektiften astronomiye, melankoliden hafıza tiyatrosuna kadar Rönesansta revaçta olan birçok öğeye yer verilmiştir. Tüm gösterimler masalar, arabalar ve platformdan bir ada üzerinde gerçekleşir. Buna göre 11'e ayrılmış bir zemin planı kullanılmıştır: 1. Sempatiler Odası, 2. Ütopyalar Odası, 3. Melankoli Alanı, 4. Fludd Tiyatrosu, 5. Perspektif Kafesi, 6. Gezegenler Maketi, 7. Armada Masası, 8. Leonardo Tiyatrosu, 9. Gemi, 10. Leonardo Odası, 11. Amblemler Odası (Çalışlar, 1996: 74-75).

Stephen Sondheim'ın 1983 yılında off-Broadway'de sahnelediği **George ile Parkta Bir Pazar**, postmodernizmin alıntılama, gönderme, yeniden üretim ve pastiş gibi özelliklerinin sahne tasarımına yansımaya güzel bir örnektir. Tony Straiges'in sahne tasarımını yaptığı oyunun dekoru 19. yüzyıl sonu ressamlarından Georges Seurat'ın *'Grande Jatte Adasında Bir Öğleden Sonrası'* adlı ünlü tablosunun sahne üzerinde üç boyutlu şekilde yeniden yaratımıdır. Patricia Zipprodt ve Ann Hould-Ward'ın kostümleri de resimdeki kostümlere sadık kalınarak tasarlanmıştır. Yapımda oyuncular, panoya boyanmış iki boyutlu karakterlerle birlikte sahnededirler. Oyunun başkarakteri Seurat, *"başyapıtını seyircilerin gözleri önünde oluştururken, Straiges'in dekorları zemin boyunca fırlayarak ortaya çıkar (Benedetto, 2014: 172)."*



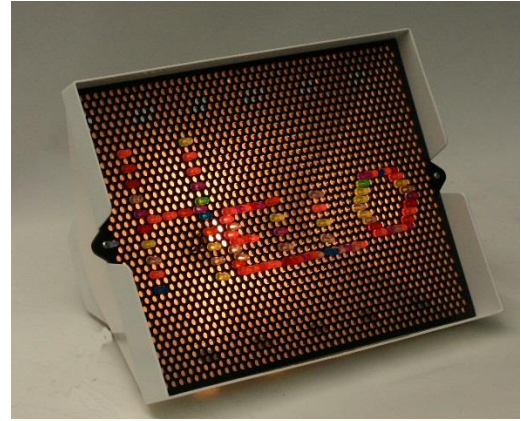
Resim 41: Sondheim (1983), *George ile Parkta Bir Pazar*



Resim 42: Seurat (1886), *Grande Jatte Adasında Bir Öğleden Sonrası*

Postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri retrospektif bakışıydı. Gözünü geriye çeviren postmodernizm bir retro/vintage kültürü hâkim kılar. Bu yanıyla postmodernizm nostaljiye düşkündür; nostaljik olanı şimdide var etmek için yeniden yaratır onu. Postmodern sinema bu nostalji ve geçmiş özlemini/sevgisini bolca kullanır. Geçmiş zamana gönderme yapan formlar, aksesuarlar, otomobiller, artık kullanılmayan desen ve dokuda duvar kâğıtları, zamanı tersine işletmek için başvurulan öğelerden kimileridir. Üstelik çoğu zaman şimdiki kuran teknolojik nesnelerle birlikte kullanılır bunlar. Postmodern tiyatro da bu geçmiş dürtüsünü aynı eklektik yapıyla kullanır.

John Waters'ın filmine dayanarak yeniden üretilen **Saç Spreyi** (Hairspray) müzikali Jack O'Brien tarafından 2003 yılında Broadway'de sahneye koyulur. Müzikal 1962 yılında Baltimore'da geçmektedir ve '60'lara Hoş Geldiniz' bölümüyle izleyiciye seslenilir. Bu yapım Amerikan nostaljik yaklaşımının yanında eklektizm, göndergeler, eğlence gibi pek çok postmodern özelliği barındırır. Sahne tasarımcısı David Rockwell müzikalin renk şeması için 1960'larda popüler olan *Necco Wafers* şekerlerinin renklerini temel alır. Kostüm tasarımcısı Ivey Long da bu şemaya göre oluşturur kostümlerini (Benedetto, 2014: 163). Yönetmen, müzikalde dönemin popüler müzikleri ile birlikte çağdaş müzikleri de beraber kullanır. Işık tasarımında da 1960'ların popüler oyuncakı Lite-Brite oyuncağına gönderme yapılır. Sahne duvarı ve dekorun ışıklama gereken yerleri tıpkı oyuncakta olduğu gibi LED ampullerle donatılır.

Resim 43: O'Brien (2003). *Hairspray*

Resim 44: Lite-Brite Oyuncak

Postmodernizmin eğlenceye ve hazzıya yönelik hedonist kültürü kuşkusuz (özellikle ticari) tiyatroya da kancasını takmıştır. Bilgisayar destekli sinema filmlerinin görsel efektlerle yarattığı aşırılık, tiyatroya da sahne estetiği çerçevesinde adapte ediliyor. Benedetto'nun deyişiyle, film endüstrisinin özel efektlerdeki sofistike ilerlemeleri seyirciyi de görsel eğlence biçimlerinden, daha fazlasını beklemek üzere eğitiyor:

“Üç boyutlu filmlerin ve dört boyutlu tematik park eğlencelerinin artan popüleritesi karşısında tiyatro tasarımcıları, karışık medya teknolojisi ile canlı performansları birleştirecek etkili yollar arıyorlar. Sanal teknoloji ile denemeler yaparak iki boyutlu bilgisayar teknolojisi ile üç boyutlu performansçıyı bütünleştirmeye çalışan ve performansının hareketlerine tepki veren etkileşimli dekor üzerine denemeler yapan tasarımcılar var (Benedetto, 2014: 52).”

Dijital tiyatro uygulamalarıyla birlikte de okunabilecek bu sözlere örnek olarak Benedetto, Julie Taymor'ın Glen Berger, Bono ve Edge ile birlikte ortak çalışması olan **Örümcek Adam: Karanlığı Söndürmek** (Spider-Man: Turn Off The Dark) adlı gösterisini veriyor. Rock opera, sirk ve çizgi-roman türlerinin bir karışımı olan gösterim tam bir postmodern gösterim örneğidir. Farklı estetik dizgeleri bir yapımda buluşturmanın yanında (postmodernlikle doğmasa bile) postmodernist kültürün bir ürünü olan çizgi-romanı ve çağdaş bir mitoloji olarak çizgi-roman kahramanı Örümcek Adam'ı sahneye taşımaktadır. Sinema yönetmenliği de yapan Julie Taymor bu gösterimde seyirciyi filmler kadar heyecan verici bir tiyatro deneyimine davet ediyor (Benedetto, 2014: 52). Yapımda, projeksiyon kullanımından animasyonlara; yüksek hızlı uçuş ve özel

efektlerden piroteknik¹⁸ ve mekanize edilmiş dekorlara, gelişmiş ışıkla sistemlerinden devasa boyutta kurulan LED sete değin teknik olanaklar alabildiğine geniş kullanılmıştır. Öyle ki Broadway yapımları içinde en yüksek maliyetli yapım olur (Benedetto, 2014: 53).

George Tsypin, müzikale yaptığı tasarımda New York gökdelenlerini dikey perspektifle ve zaman zaman devrik bir şekilde yerleştirir sahneye. Çizgi-roman estetiğine atıfla bazı sahnelerde tarama çizimler kullanır. Sahne ve ışık değişimlerinin Hollywood filmlerine benzer şekilde hızla ilerlediği müzikalde Julie Taymor'ın yaptığı masklar karakterin groteskliğinin altını çizer.



Resim 45: Tsypin (2011). *Örümcek Adam: Karanlığı Söndürmek*



Resim 46: Tsypin (2011). *Örümcek Adam: Karanlığı Söndürmek*

¹⁸ Eğlence sektöründe ısı, ışık, gaz, duman, ses üretmek için kullanılan havai fişek ve benzeri patlayıcılar üreten teknik.

Postmodernizm masala, masalsılığa ilgi duyar. Çizgi-romanlar da bir anlamda postmodern masallar olarak okunabilir. Postmodern kültür içinde var olup sahneye taşınan *Örümcek Adam*, *Batman*, *Superman* gibi postmodern masalların yanı sıra sözlü kültürden taşınagelmiş bizatihi masal kahramanları da popüler yapımlarla sahneye taşınır. Evet, “*masal postmoderndir, çünkü özünde ereksellik taşımaz* (Anderson, 2011: 53).” Ayrıca masal tekil olarak büyük anlatı değildir. Belli bir kültürün ürünü masallar bir toplama ulaştığında, o kültürün ortak ‘ethos’ünün bütünlüklü bir yansısını sunabilirler ancak tekil haliyle o bütünün bir parçasıdır ki postmodern de o parçaya yönelir.

1994 yılında Robert Roth, Broadway’de **Güzel ve Çirkin**’i sahneye koyar. Bu sahne yapıtı, Walt Disney’in animasyon filmine dayandırılır. Dolayısıyla filmin popüler sahneleri de sahneye taşınır. Masalda ve filmde *Çirkin*’in prens olan insana dönüşmesi yapımcı ve tasarımcıların zorlandıkları nokta olur ve sonunda sahne illüzyonunu yaratmak için, David Copperfield’a illüzyonlar tasarlayan John Gaughan ve Jim Steinmeyer ekibe dâhil edilir. Kostüm tasarımlarını üstlenen Hould-Ward, Watteau, Boucher gibi *rokoko* ressamlarından hareketle oluşturur tasarımlarını. Hem çocuklar hem de yetişkinler için anlam ifade eden kostümler tasarlama hedefindedir. En büyük zorluğu da hayata geçen nesnelerin kostüm uyumunu yakalamak ve bunu yaparken oyuncunun hareket kabiliyetini kısıtlamamak olur. Örneğin bir şamdan için ya da ayaklı salon saati için yaptığı tasarımlar, kostümü nesneyle bütünleştirmesi adına oldukça başarılıdır (Benedetto, 2014: 125-128).



Resim 47: Hould-Ward (1994). *Güzel ve Çirkin*

William Steig'in çocuk kitabından sahneye taşınan **Shrek** de bir postmodern zaman masalıdır. 2008 yılında Broadway Tiyatrosu'nda sahnelenen, Jason Moore'un yönettiği **Shrek** müzikali kitaba olduğu kadar 2001 yapımı (animasyon) **Shrek** filmine de dayanır. Müzikalin dekor, kostüm ve kukla tasarımlarını Tim Hatley gerçekleştirir. Masal atmosferi içinde karakterlerin ve dekorun ölçekleriyle oynayan Hatley tasarımda zıtlıklar oluşturur. Shrek'in dev gövdesini vurgulamak için gerek dekorda gerekse farklı karakterlerde formları küçültür ya da inceltir (Benedetto, 2014: 78-81).

Ticari tiyatronun önemli örneklerinden olan *Disney Tiyatrosu* (Disney Theatrical Productions) 1994 yapımı popüler animasyon film **Aslan Kral**'ı sahneye getirir. Oyunun yönetmenliğini Julie Taymor üstlenir. Her zaman bir skenograf gibi çalışan Taymor bu yapımda da kalabalık bir tasarımcı kadrosuyla birlikte çalışmasına karşın yapımın dekor, kostüm ve ışık tasarımlarına da kendi damgasını vurur (Benedetto, 2014: 214-215). Sonuçta bir Afrika savanası atmosferi yaratılır ve masklarla, kuklalarla oluşturulan çeşitli hayvanlar koreografik sunum içinde sahnede var edilerek ihtişamlı bir müzikal ortaya çıkar.



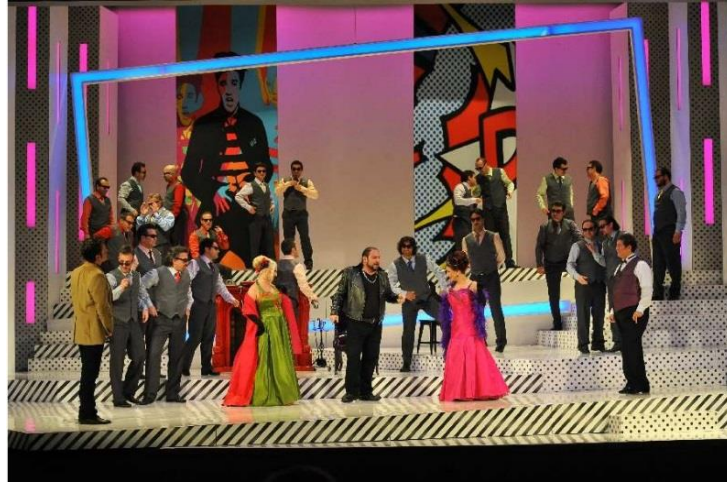
Resim 48: Taymor, *Aslan Kral*

İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin sahneye koyduğu Gioacchino Rossini'nin **Külkedisi Cinderella** (La Cenerentola) eseri de gerek sahneleme anlayışı gerekse sahne tasarımıyla postmodernizmin izlerini taşımaktadır. Yönetmenliğini Yekta Kara'nın

yaptığı Cinderella'nın sahne tasarımı Efer Tunç'a, kostüm tasarımı ise Şanda Zıpçı'ya ait. Yekta Kara dünya prömiyerini Roma'da 1817'de yapan bu masalı pop sanat (pop-art) üslubuyla yorumluyor. Dolayısıyla kostümler de 1960'lar Amerika'sına götürüyor izleyiciyi. Özellikle zımbalı deri ceketıyla prens, o yılların pop starlarını, dekordaki imgeyle bir alınırsa Elvis Presley'i andırır. Sahne tasarımında benimsenen noktacı üslup ise kimi kostümlerde puantiye olarak ortaya çıkar.

Efer Tunç, sahne tasarımını, postmodern estetiğin kategorisi olan pop sanat estetiğini kullanarak oluşturuyor. Özellikle Lichtenstein'in çizgi-roman üslubunu kullanarak ürettiği noktalı resimleri [ki noktacı resim (*pointillisme*) üslubunun da bir tür parodisidir] ve yine çizgi-romana has tarama tekniği sahne plastiğine yayılır. Lichtenstein'in resimlerine öykünme (pastiş) ile kalmaz tasarım; resimleri olduğu gibi ve/veya parçalayarak bizzat kullanır. Warhol'un çoğaltılmış nesneleri, Elvis Presley imajlarıyla, şömine, koltuk gibi tasarımı bütünleyen öğelerde doymuş renk kullanımlarıyla, pop sanat, teatral mekânda yeniden yaratılır. Öte yandan tasarımın postmodern nitelikleri salt pop sanat ve popüler kültüre yaptığı atıflarla sınırlı değildir. Kırmızı boyalı şömine, üzerindeki klasik dekoratif öğeleriyle bir an için 19. yüzyıl çağrışımı yapsa da sarı renkli modern tasarımlı koltuk terazinin öteki ucunda zamansal çizgiyi bugüne çeker. Yine aynı andan sahnede var olan gramafon, ütü masası, lambader, tabure gibi nesneler her biri ayrı zamansallığı imleyerek postmodern eklektizmin kullanımını açık ederler.

Postmodern masallar üzerinden verilen örneklerin temel özelliği de hepsinin çizgi-roman, kitap ya da film gibi tiyatro dışı bir estetik üretimin postmodern bir tavırla tiyatro estetiği bağlamında yeniden üretilmesidir.

Resim 49: *Külkedisi*Resim 50: *Külkedisi*

Postmodern sahneyi en iyi betimleyen yapımlardan birisi, librettosunu Tim Rice'in bestesini ise Andrew Lloyd Webber'in yaptığı, 1971 yılında Broadway'de sahnelenen **Jesus Christ Superstar** adlı, İsa Mesih'i bir rock yıldızı gibi sunan rock-opera yapımıdır. Birçok yorumda söylendiği gibi *Batman*, *Superman* gibi İsa'nın geri dönüşünü yansılayan postmodern kurtarıcı analogisi burada bizzat İsa'nın şahsında bu defa bir *star* kavramıyla ortaya çıkar. 1971'den bugüne birçok farklı yapım ve tasarımla ortaya çıkan rock-operanın 2012/2013 sezonu *Arena Tour* gösterimi kaydında İsa dev bir ekrandan seslenir ve herkes güncel kostümler içindedir. 2011/2012 Broadway yapımının kaydındaysa Roma dönemini anıştıran kostümlerle birlikte güncel kostümler yan yana

kullanılmıştır. Her iki yapımda da sahne tasarımı son derece teknik olanaklarla donatılmış ve rock konseri sahnesi gibi düşünülmüştür. İsa'nın çarmıhı da (led) ışıklandırmalı trusslardır¹⁹.



Resim 51: *Jesus Christ Superstar*



Resim 52: *Jesus Christ Superstar*

Güney Afrika doğumlu ressam ve medya sanatçısı William Kentridge, *The Metropolitan Opera* için sahneye koyduğu, Dimitri Shostakovich'in Gogol'ün eserinden yola çıkarak bestelediği **The Nose** (Burun) adlı operasına kendi yaptığı sahne tasarımıyla dadacıların ve konstrüktivistlerin kullandıkları formları kullanarak adeta dadacı ve konstrüktivist bir dekor yaratır. Her iki estetik üslubun da modern olarak kullandığı kolaj ve montaj Kentridge, pastiş dolayımında postmodernce kullanır.



Resim 53: Kentridge, *The Nose*



Resim 54: Kentridge, *The Nose*

Postmodern estetiğin altında ortaya çıkan üsluplardan biri olan 'yeni figürasyonculuk' ve 'graffiti'nin postmodern sahnelemelerde yer bulduğunu, hatta zaman

¹⁹ Sahne sistemlerinde ışık, hoparlör gibi cihazları asmaya yarayan konstrüksiyon.

zaman canlı performans şeklinde sahnede üretildiğini görüyoruz. Postmodernizmin özellikle sanat/yaşam birlikteliği arzusunun ivmelediği graffiti, “*New York metro istasyonlarını ve vagonlarını gizlice boyayan Porto Rico’lu ve zenci karalamacılardan ortaya çıkar. Bu anlayışın öncüsü J. Dubuffet’dir* (Demirkol, 2008: 122).” Diğer sanatçılar ise Haring, Basqiat, Scharf olarak verilebilir.

Alban Berg’in operası **Lulu**, Vera Nemirova tarafından 2010 *Salzburg Festivali*’nde sahnelenir. Prologda rengârenk dikey çubuklarla boyalı bir perde önünde beliren anlatıcı karakter, dönem elbisesi içinde karikatürize edilmiştir. Oysa perde açılınca sahnedekilerin güncel kostüm formlarına daha yakın ve doğalcı bir üslupla giydirildiği görülür. Sahne tasarımında ise duvarlar adeta graffiti sanatçılarına göndermeyle, floresan ve neon efektli spreyleyler boyanmıştır. Sahne duvarına resmedilen kurukafalar Basqiat’nın graffiti ve yeni-dışavurumcu resimlerini çağrıştırmaktadır.



Resim 55: Nemirova (2010), *Lulu*

Özellikle opera tasarımlarıyla öne çıkan tasarımcı Klaus Grünberg, tasarımlarındaki postmodern öğelerle, postmodern bir sahne tasarımcısı olarak nitelendirilebilir. Genellikle nötr, yalın tasarımlar oluşturan Grünberg, postmodern minimalizme oldukça yakın durmaktadır. Hal Foster açıklıkla minimalizmi postmodern uygulamalara doğru biçimsel bir değişim olarak ele alır. Minimalizm, pop sanatla birlikte geç modernizmin yüksek kültürüne ve kapitalizmin gösteri kültürüne karşı çıkıştır ancak daha sonra bu güçler tarafından bastırılır (Foster, 2009: 64, 91). Anımsandığı gibi Robert Wilson da biçimsel olarak minimalist estetiği sahneye taşıyordu.

Robert Jones, David Fielding, Antony Mcdonald gibi scenograflar, postmodern sanatçı Claes Oldenburg'un boyutları abartılmış ve öznesi sıradanlaştırılmış (dev mandal, dondurma külahı, kek, testere...) devasa heykellerini anıştıran tasarımlar üretirler. McDonald'ın **La Boheme** operası için yaptığı tasarımda sahne dev bir yemek masası ve sandalyelerinden oluşur. Fincanlar, kibrit çöpleri, kül tablası gibi her nesne katbekat büyültülmüş olarak kullanılır. Bu tasarım Oldenburg'u çağrıştırdığı kadar Donald Lipski'nin dev sandalye heykelini de anımsatır. McDonald, *English National Opera*'nın sahneye koyduğu **Julietta** için de sahneyi dev bir akordeon olarak tasarlar.



Resim 56: Antony Mcdonald, *La Boheme*.



Resim 57: Donald Lipski, *Sandalye*

David Fielding de birçok tasarımında, tasarım boyutlarını büyültür. **Tristan und Isolde**'de kurukafa, bıçak, kadeh; **André Chénier**'de çerçeve, kitap gibi dev nesneler kullanır. Üstelik kitaplar ve çerçeve dev bir büstün etrafına yerleştirilmiştir.



Resim 58: Oldenburg, *Testere*



Resim 59: Oldenburg, *Badminton Topu*



Resim 60: David Fielding, *Tristan und Isolde*

Grünberg'in tasarımlarında postmodernist göndermeler olduğu gibi (ki minimalist sanatçılara göndermeler bulmak da mümkün) eklektizm de görülmektedir. Heiner Goebbels'in besteleyip sahnelediği 2004 tarihli **Eraritjaritjaka** adlı yapımda oldukça minimal olarak tasarladığı beyaz, iki katlı bir evin ön cephesini aynı zamanda projeksiyon duvarı olarak kullanıyor. Grünberg bu iki boyutlu cepheden başka aynı görüntünün minik üç boyutlu bir maketini getirir sahneye. Böylece aynı nesne minyatürü ile birlikte göstergesel diyalektik ilişki içine girer. Üstüne üstlük fiziksel nesnenin makro ve mikro boyutlarda sunumunun yanı sıra nesnenin imgesi bu defa video-imaj olarak yine aynı nesnenin duvarında belirir. Bir evi piktogram sadeliğinde ikonik bir gösterge olarak sunan temsil nesnesi böylece çok katmanlılık kazanmaktadır. Sahnenin yalınlığını duvara yansıtılan (video) görüntülerin kavramsal/göstergesel zenginliği ile dengeler.



Resim 61: Grünberg (2004), *Eraritjaritjaka*



Resim 62: Grünberg (2004), *Eraritjaritjaka*

2014 yapımı Verdi'nin **Aida** operasına yaptığı tasarımda da aynı minimalist çizgiyi bu defa iç mimari ile birlikte yansıtarak sunar. Kostümler gibi dekor ve aksesuarlar da güncel zamana getirilmiştir. Projeksiyonu yine kullanır Grünberg ve dekoruna projeksiyona yansıttığı görüntülerin perspektifli kullanımıyla derinlik kazandırır. Renk olarak yine nötr ve soluk renk şemasından hareket eder.

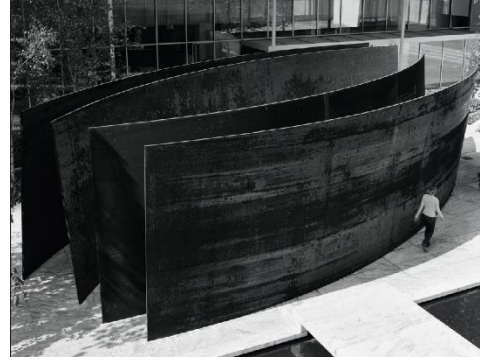
John Cage'in **Europerras 1&2** eseri için yaptığı tasarımda ortaçağ simultane sahne düzenlerine, Rönesans sahne tasarımlarına ve ihtişamlı barok dekorlara öykünür. Böylece postmodern pastiş, sahne tasarımında işletilmeye başlar. **Europerras**'ın bir sahnesinde tıpkı Serlio'nun tragedya dekoru tasarımını anıştıran bir görüntüyü fona düşürerek bu perspektifli iki boyutlu görüntünün önünde geçirir sahneyi.

Bu noktada Aronson'u anmak gerekiyor. Postmodern tasarımcıların birçoğunun sık sık Rönesans'a başvurmaları bir tesadüf değil, demişti Aronson (2005: 26).

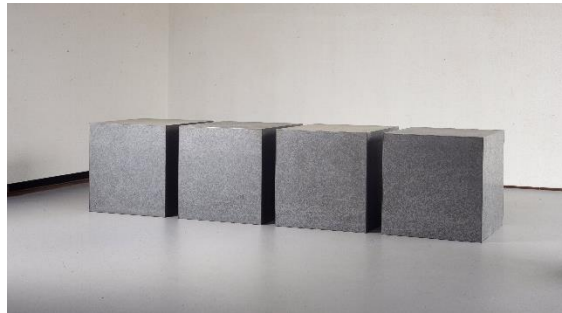


Resim 63: Grünberg (2012) *Europerras 1&2*

Shakespeare'in **Venedik Taciri** için yaptığı dekorda da minimalist sanatçı Richard Serra'nın çalışmalarına benzeyen form ve dokuda bir sahne oluşturur.

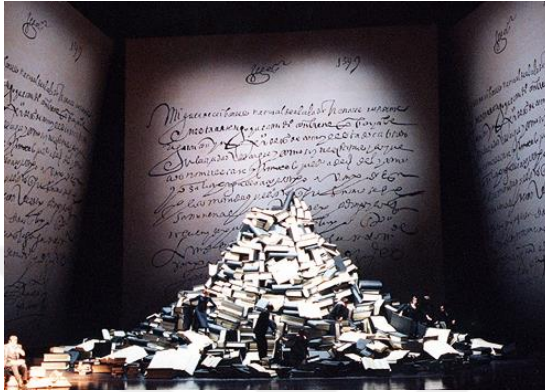
Resim 64: Grünberg (2012) *Venedik Taciri*.Resim 65: Richard Serra (1992), *Intersection II*

Postmodern minimalist sahne tasarımına çarpıcı bir örnek de *Deutsches Theater* (Berlin) bünyesinde Michael Thalheimer tarafından yönetilen **Faust: The Second Part of the Tragedy** (2005) yapımıdır. Sahne tasarımını gerçekleştiren Olaf Altman, soyut minimal bir mekân tasarlar. Renkler ve formlar ikonik işlevi sıfıra indirgenecek kadar nötrdür. Donald Judd'ın minimal küpleri sanki sahne elemanına dönüşmüştür burada.

Resim 66: Altman (2005), *Faust*Resim 67: Altman (2005), *Faust*Resim 68: Judd (1973). *İsimsiz*

Biçim, biçem ve türlerin birbiri içinde eridiği postmodern dönemde sahne tasarımı da kavramsal sanat, enstalasyon, dijital sanat gibi görünümlele ortaya çıkıyor çok zaman.

Tasarımın kendisi ya da bir parçası gösterime hizmet etmesinin yanı sıra kendinde göstergeliğiyle ayrı bir sanatsal varlık gibi görünebiliyor. Madrid’de *Teatro Real* tarafından sahnelenen **Don Quijote** operası için yönetmen Herbert Wernicke’nin tasarladığı, kitap yığınınından oluşturulmuş sahne, adeta bir enstalasyon görünümündedir.



Resim 69: Wernicke (2000), Don Quijote



Resim 70: Wernicke (2000), Don Quijote

Postmodern kavrayışın sahne tasarımına etkilerinin bir kolu da profesyonel mesleği sahne tasarımı/skenografi olmayan postmodern sanatçıların opera, bale, tiyatro eserlerine sahne tasarımı yapmaları sayesinde ortaya çıkar. Zaha Hadid, Frank Gehry, Jean Nouvel, Santiago Calatrava gibi mimarlar; Anish Kapoor, Anselm Kiefer gibi plastik sanatları temsil eden isimler, kendi estetik üsluplarını tiyatro uzamına taşıyarak, bu defa başka bir dilin anlatım olanakları içinde denerken sahne plastiğine de katkıda bulunmuş olurlar.

Frank Gehry ve Zaha Hadid, postmodern mimarlığın gelişkin bir ucunu oluşturan ve Derrida’nın dekonstrüksiyon (*déconstruction*) düşüncesinden hareketle oluşturulan dekonstrüktivist (*déconstructivist*) mimarinin öncü uygulayıcılarından. Postmodern mimarinin ileri teknoloji ve mühendislikle birleşerek geline son noktası olan bu mimari anlayış da postmodern tasarım ilkelerini benimser. Mimari jestler ve form işlev şemalarından önde gelir. Dekonstrüktivist mimarlardan Frank Gehry’nin en çarpıcı ve ikonik yapısı, 1997 yılında tamamlanan İspanya Bilbao’daki *Guggenheim Müzesi*’dir. Zaha Hadid’in de Abu Dhabi’de yaptığı *Performans Sanatları Merkezi*, Hadid’in mimari çizgisi temsil eden etkili bir örnektir.



Resim 71: Zaha Hadid (2007), *Performans Sanatları Merkezi*



Resim 72: Frank Gehry (1997), *Guggenheim Müzesi*

Frédéric Flamand'ın koreografisini yaptığı **Metapolis** adlı balenin dekor ve kostümlerini tasarlayan Zaha Hadid, kendi mimari anlayışının form ve malzemelerini bale tasarımının işlerliği ve kostümlerin harekete olanak tanınması ölçüsünde yansıtır tasarımına. Kent ötesi, kent sonrası gibi anlamlarla gelecek-kent olgusunu imleyen **Metapolis** için dinamik ve devingen bir tasarım hazırlar Hadid. Kostüm formlarında da bu gelecekçi ve akışkan formu vermeyi başarır. Onar metrelik üç hareketli köprü ve dördüncü boyutu getiren kostümleriyle, kentin ritimlerini çağrıştıran, esnek ve nefes alan bir tasarımdır bütün itibariyle (Hadid, 2015).



Resim 73: Hadid (1999), Metapolis



Resim 74: Hadid (1999), Metapolis

Zaha Hadid 2014 yılında *Walt Disney Konser Salonu*'nda sahnelenen Mozart'ın **Cosi Fan Tutte** operası için sahne tasarlar. Kostüm tasarımlarını ise modacı Hüseyin Çağlayan gerçekleştirir. Hadid beş metre yüksekliğinde helezonik, bembeyaz bir kumul görüntüsünde bir sahne yaratır. Çağlayan da özel olarak üretilen lazer kesimli üç boyutlu kumaşlarla vizyoner moda anlayışını yansıtmıştır kostüm tasarımlarına (Corsini, 2015).



Resim 75: Hadid (2014), Cosi Fan Tutte



Resim 76: Çağlayan (2014), Cosi Fan Tutte

Frank Gehry, 2003 yılında *Walt Disney Konser Salonu*'nda sahneye koyulan Mozart'ın **Don Giovanni** operası için sahne tasarımı yapar. Mimari tasarım anlayışındaki amorfik formları geniş ebatlı beyaz rulo kâğıtları buruşuk şekilde kullanarak sahneye getirir. Soyut heykel formlarını andıran kırışık kâğıt öbekleri aynı zamanda buz dağlarını, buzul dalgalarını çağrıştırır. Kâğıtların arasında hareketli ve çeşitli boyutlarda beyaz küpler/platformlar kullanır Gehry (Cilenta, 2012).

Resim 77: Gehry (2003), *Don Giovanni*Resim 78: Gehry (2003), *Don Giovanni*

Postmodern kavrayışın sahne tasarımına olan etkileri noktasında son olarak mekânın postmodern kullanımına, teatral ya da tiyatro-dışı mekânın gösterimin hizmetine sunulmasıyla oluşan mekândan söz etmek gerekir. 20. yüzyıl başlarında tiyatro sahnesinden buluntu mekâna, garajlara, eski fabrikalara, kiliselere, genelevlere, metruk binalara geçilmişti. Postmodern tiyatro da bu tiyatro-dışı mekânları teatral mekâna dönüştürmeye heveslidir. Bu tutumda sahne ve seyir yeri ilişkisinin klasik formu ortadan kaldırıldığı gibi mekânın ötekileşmiş doğası ile tiyatronun anti-elitist doğası iç içe geçer. Bu noktada seçili mekânın inşa edildiği dönemdeki kullanım alanı kadar lokasyonu da önem kazanır. Kent meydanındaki kurumsal bir tiyatro binası ile periferide kalmış bakımsız bir banliyö binasının teatralleşmesi farklı gösterge düzeneği oluşturacaktır. Burada mekânın bizatihi kendisi skenografinin kendisi yerine geçebilir ya da sahne tasarımının en kuvvetli unsuru olabilmektedir.

Ana-akım tiyatro oluşumlarına alternatif olarak ortaya çıkan Fringe tiyatrolar da tıpkı tarihsel avangardlar gibi aristokrasinin ve giderek burjuva sınıfının tiyatro salonları olarak gördükleri çerçeve sahne modelinden uzaklaşmış hatta tiyatro sahnelerinin de dışına çıkmışlardı. Örneğin 1963'te **Traverse Theater Club** bir genelev binasını mesken tutar: “*Mekân seçimi akımın yeraltı kökenini yansı[tır]*” (Sokullu, 1988: 51). Yine Schechner'in çevreselci tiyatrosu **The Performance Garage** bir garajda kurulmuştu.

“Schechner'in tiyatro mekânı olarak kullandığı garajda oturma koltukları yoktur. Oroya buraya serpiştirilmiş yükseltilere seyirciler ilişir, oyun aksiyonunun değişen odaklarına göre yer değiştirirler. Seyircinin

oturduğu kesim, oyun yeri olarak da kullanıldığı gibi seyirci de yerinden kalkıp oyuna katılabilir. Temel hareket noktası tüm mekânın hem seyirci hem oyuncular tarafından kullanılabilmesidir. Seyirciler hem sahneyi yapanlar hem sahneyi seyredenlerdir. Günlük yaşamda sokakta olup bitenler içinde bulunduğumuz gibi. (...) Bu, çevreselci tiyatrodaki temsilin en haz verici bölümü olur. Bunun için de tiyatro mimarisinin bu tür iletişime elverişli açık ve olanakça zengin bir alan sunması gereklidir” (Sokullu, 1988: 57)

Schechner’in çevreselci tiyatro anlayışında mekân seyirci ve oyuncuyla birlikte, ortaklaşa olarak kullanılır. Seyirci edilgen konumundan kurtulmuştur. Mekânın kendisi katılmayı gereksinir. Bu katılma eylemiyle estetik bir olay toplumsal bir olaya dönüşür. (Sokullu, 1988: 58)

Tiyatronun sanat ve hayatı yeniden buluşturma gayreti postmodern sahne tasarımına da mekânsal, biçimsel ve üslup öğeleri noktasında yansımaktadır. İlk olarak sahne ve seyir yeri arasındaki hiyerarşik ilişkinin çözülmesi, bir bakıma bakan ile bakılanın konumlarının birbirine eşitlenmesi farklı sahneleme olanaklarını dayattığı gibi bu farklı sahnelemelere koşut sahne tasarımı anlayışını da beraberinde getirmekteydi. Böylece ‘temsil etmek’ten uzaklaşan tiyatro tasarımı giderek ‘gösterme’ye yönelir. Seyircinin tam karşısına belli bir açıyla yerleştirilen dekor sinema estetiğinden de hareketle parçalanır ve akışkanlık kazanır. Üstelik seyirci de artık olduğu yerde sabit değildir. Sonuçta teatral bakış, kameranın pan hareketleri gibi akışkanlık ve bakış değişimleri kazanır. Seyir yeri de oyun yeri de dinamik bir anlatım özelliğine bürünür.

1952 yılında popüler bir seyirci kitlesine ulaşmak isteyen ve “tiyatro ekmek kadar asal olmalıdır” sloganıyla ortaya çıkan **The Bread and Puppet Theatre**, mekân olarak Vermont’da Goddard College’in çiftliğini kullanır. “*Amerika ve Avrupa’daki çeşitli politik gösterilerde temsiller vermiş, ayrıca sokaklar, parklar ve kentlerin dış mahallelerinde, Vietnam savaşı aleyhine düzenlediği küçük oyun parçalarıyla tanınmıştır. (...) Bu topluluğun ritüellere özgü birlik ruhunu halk kaynaklarından aldığı kukla, maske, geçit alayları gibi öğeleri ve halk tiyatrosunun gamsız, neşeli enerjisiyle birleştirmeye çalışması en ilginç yönüdür* (Sokullu, 1988: 57).”

Adından çok söz ettiğimiz Foreman da daracık bir tavanarasını tiyatroya çevirmiştir. Tiyatro mekânı ve tasarımıyla ilgili görüşlerini “*Visual Composition, Mostly*” başlıklı yazısından okuyoruz. Oyun alanı psişik, ruhsal ve fiziksel antrenman için bir spor alanıdır; bir egzersiz odası, fabrika, muayene odası ve bir laboratuvar, diyor. Perdeler, manzaralar, hareketli platformlar, ışıklar, sesler, bedenler gibi tüm materyallerin çok-katmanlı bir şekilde sahne alanında karmaşa yaratacak şekilde bulunmasını savunuyor (Ed. Collins, Nisbet, 2010: 215).

“Psişik yaşamın gerçekliğini yansıtabilmek için oyunların metinleri giderek parçalanmış hale geldikçe, manzaranın aynı şeyi yapmasını istedim. Metinde önerilen çeşitli yerlere başvurmak istedim, ancak her üç dakikada bir değişiklik yapmak zorunda kalmadan. Aynı anda birçok yerde bulunabilen bir görünüm istedim. İzleyici şunu sormalıdır: Ben bir oturma odasında mıyım, ya da bu oyunun üretildiği tuhaf bir fabrikada mıyım? Tüm sahnelerimde, bir şeyin üretildiğini ima eden bir alan yaratmaya çalışıyorum; bu bir laboratuvar, bir fabrika, bir meditasyon odası veya bir mutfak olabilir. (...) Bir fabrika gibi görünen ve aynı zamanda oturma odanız gibi görünen bir şeyde nasıl olabilirsiniz? Gerçekten neredesin? (...) Sahnenin karmaşıklığı, oyunun aniden harekete geçmesi sırasında bir anlam düzeyinden diğerine atlamamı önermem için önemli bir kaynaktır (Ed. Collins, Nisbet, 2010: 216).”

Peter Brook’un yalınlık ve boş alanda ısrarına karşılık karmaşıklığı öne süren Foreman, zaman zaman ayrıntılı bir fiziksel üretimin yükü olmadan boş bir tiyatro alanında set ve sahne olmadan çalışmayı düşündüm fakat sonradan böyle bir çıplak alanın benim saplantım olan anlam düzeyleri arasında sekmesine izin vermediğini fark ettim, diyor (Ed. Collins, Nisbet, 2010: 217).”

Postmodern ve deneysel tiyatro alan/mekân meselesiyle fazlaca meşgul olur. 1960/70’lerden bu yana postmodern gösterimlerin çoğu loft mekânlarda, kafelerde, kiliselerde, sokaklarda, kamusal alanlarda sunulmuştur. Kamusal alanları ve gündelik mekânları teatrelleştirerek oyun alanı haline getirme yaklaşımı performans sanatı ve happeninglerin eliyle yaygınlaşarak postmodern gösterimin alanına dâhil olmuştu (Schmidt, 2005: 73).

Polonyalı tiyatro sanatçısı Jerzy Grotowski’yi doğrudan postmodern olarak nitelendirmek pek sağlıklı görünmese de kendisini postmodern tiyatroyu hazırlayan

kişilerden biri olarak, tiyatro laboratuvarını da bu modern sonrası tiyatronun gelişimine zemin teşkil eden bir yapı olarak görmüştük. [Bununla birlikte Grotowski, konvansiyonel tiyatrodan kopuşu post-teatral çağ olarak adlandırır: “*Post-teatral çağın içinde yaşıyoruz. Bu kendinden öncekini takip eden yeni bir akım değil, tümüyle onun yerini alacak bir şeydir* (akt: Innes, 2004: 219).”] Jon Whitmore da aynı şekilde, Grotowski’nin yanı sıra Peter Sellars, Josef Svoboda, Ariane Mnouchkine, Martha Clarke (...) gibi isimleri sayarak postmodern tiyatronun yöntem ve uygulamalarını açıklamak için bu kişilere başvurduğunu ancak yine de adı geçenlerin hepsinin postmodern olarak sunulamayacağını notunu düşer. Belki doğrudan postmodern çatısı altında durmazlar ancak postmodern tiyatronun gelişimine katkıda bulunmuş emekçilerindendirler ya da hâlihazırda postmodernistlerin çalışmalarının çoğuna katkıda bulunmuşlardır (Whitmore, 2005: 3).

Wilson bahsinde onun tiyarosunun büyük ölçüde bir tablo/resim estetiğine dayandığı belirtilmişti. Grotowski’de resim sanatından olabildiğince yararlanan sanatçılardandır. Özellikle *pieta*²⁰ ve *çarmıha gerilme* imajlarını sıklıkla kullanır. Bir gösteriminde oyuncusuna eski halk resimlerindeki süvari duruşu postürü verir. Sadık Prens’te sahne düzenlemesini Rembrandt’ın Dr. Tulp’un Anatomi Dersi resminden hareketle oluşturur. Dr. Faustus’u oynayan oyuncuyu Aziz Sebastian’ın arketipal resmine fiziksel benzerliği nedeniyle seçer. Aynı yapımda bir *tebşir*²¹ sahnesi de kurar. Bu kez müjdeyi veren Cebrail değildir: Mefistofeles, havada bir melek gibi süzülerek Meryem’e hamile olduğu haberini verir (Innes, 2004: 206, 208, 210).

Grotowski klasik tiyatro mekânı anlayışının dışına çıkarak tüm salonda *tek bir canlı organizma* oluşturmak için bütün sınırlamaları kaldırır ve tüm alanı oyun yeri olarak kullanır. “*Marlowe’un Dr Faustus’unda (1963) izleyici, hem sahne, hem de dekor ve sahne aracı işlevi gören üç yemekhane masasının etrafına yerleştirilmiş banklara oturtulmuştu. İzleyiciler girdiklerinde, ilk masanın başköşesine oturmuş, kendilerini*

²⁰ Sanat tarihinde Meryem’in kucağında yatan ölü İsa betimlemesi.

²¹ Müjdeleme. Meryem’in İsa’ya hamile olduğunun müjdelenmesi betimlemesi.

sanki konuklarmış gibi 'son yemek'e davet eden Fausutus'la karşılaşıyorlardı (Innes, 2004: 205)."

1968 yapımı **Sadık Prens**'te de benzer mekân düzenlemesi devam eder. Burada sahne tasarımı da ünlü bir tabloya göndermedir: Rembrandt'ın **Dr. Tulp'un Anatomi Dersi** adlı tablosuna. Bu öykünme nedeniyle "*seyirciler aynı zamanda bir insanın bilimsel olarak parçalara ayırarak incelenmesini gözlemleyen uzmanların rolüne yerleştiriliyor*[lar] (Innes, 2004: 206)."

Rembrandt'ın tablosu barok çağın önemli temaşa mekânlarından olan bir anatomi tiyatrosunun, Doktor Nicolas Tulp'un portresiyle birlikte tasvirini sunar. Bu tiyatrolarda halka açık olarak diseksiyon (teşrih) işlemleri yapılır ve insan anatomisi izleyiciye kadavra üzerinden müzik eşliğinde gösterilirdi. Bir tür otopsi gösterisi. Grotowski'nin tiyatrosuna laboratuvar adını verdiğini göz önüne alırsak bu tercih daha da anlam kazanıyor. Otopsi *auto* (kendi/m) ve *opsis* (görmek) sözlerinin terkibi. Kendi gözümle görmem gibi bir anlamı var. Denilebilir ki Grotowski tam da buna ulaşmaya çalışıyor ve Sadık Prens'te yeniden ürettiği anatomi tiyatrolarının ana eylemi olan diseksiyonu yani açıklamayı hedefliyordu. Onun laboratuvarında insan yaşamının kesitleri teşrih edilir. İnsan ruhu ve hayat otopsiye açılır. Grotowski yalnız değildir bu adlandırma da. Barba da ona katılır. Diğer yandan Antoine Vitez, "*sahne, ulusun dilinin ve jestlerinin laboratuvarıdır*" demişti. Ernst Bloch, "*sanat bir laboratuvar ve aynı zamanda gerçek bir olasılıklar şenliğidir*" demiyor mu?

SONUÇ

Kendini, Aydınlanmacılığın büyük peygamberlerinden Kant'ın karşısında tanımlayan Hegel, **Tinin Görüngübilimi**'nde “*Çağımızın bir doğuş ve yeni bir döneme geçiş zamanı olduğu kolayca görülür. Tin (Geist) tam bir dönüşüm çabası içindedir; şimdiye değin geçerli olan şeyler ve ideler dünyası ile bağını koparmış, onları, geçmişin derinliklerine atmak üzeredir* (Hegel, 1986: 40)” diyordu. Erken kapitalist modernizmden bir kopuşu erken bir tarihte sezinleyen Hegel, modern devletle birlikte tarihin sonunun geldiğini ilan ettiği gibi *güzel*'in yitimiyle sanatın da sona eriştiğini bildiriyordu. Tüm bu sonculuk görüşlerinin yanında kendini Aydınlanmacı Kant'ın karşısına konumlandırmasıyla Hegel, daha sonra Feuerbach, Marx ve Engelsci çizgide tarihsel/diyalektik materyalizm eliyle devam edip romantisistlere ulaşacak; Nietzsche'yle en yıkıcı salvolarını yapacak olan; Adorno, Benjamin, Horkheimer gibi düşünürlerce çağdaş Marksist ekseninde son darbeleri vurulacak; Heidegger uğrağından sonra nihayet postmodern zaman düşünürleri Derrida, Deleuze, Jameson, Harvey, Baudrillard, Foucault, Feyerabend, Vattimo gibi birçok düşünür ve toplumbilimcinin özellikle postyapısalcı çizgide eleştiri bombardımanına tutacağı bir uzun yolun açılışını yapıyordu. Gerçekten de Hegel'den sonra adları zikredilen ve listenin bir hayli uzatılabileceği kişiler Aydınlanma ve kökenleri bağlamında Rönesans, reform hareketleri, Kartezyen akıl ve Aydınlanmacı rasyonalizm ekseninde bütün bir modernlik/modernleşme/modernizm ve bunun ürünü yapısalcılık, postmodern durumun hedef tahtasına gerilir.

Postmodernlikle birlikte modernliğin siyasal, sosyal ve kültürel alanda var ettiği tüm katı, seçkinci, yekpareci anlayışlar esnetilir. İlk elden, modernin tayin ettiği tüm sınırlar ihlal edilir. Sonra kitle kültürü ve popüler kültüre olan yönelimle modernist seçkinciliğin beli bükülür. Tüm bunların uygulandığı zamanlar, 1929 Büyük Buhran'ını; II. Dünya Savaşı ve Keynesci ekonomi ilkeleriyle atlatarak gücünü katlayan ve adeta kitleleri tüketim çılgınlığı afyonuyla uyuşturan örtük bir tüketim dini halini alan tarihsel kapitalizmin serpilip olgunlaşarak Mandelci geç kapitalizme evrildiği zamanların eşiğidir. Taylorist ve Fordist üretim biçimlerinin yetersiz kaldığı, esnek üretim modellerine ve post-Fordizm'e geçildiği, dayanıklı tüketim malları üretim yaklaşımının kullan-at üretimine döndüğü, ezcümle tüketimin kutsandığı dönemler.

Diğer yandan, Einstein'ın görelilik, Heisenberg'in belirsizlik teorileri ile epistemolojinin bilginin bilinebilirliğinin imkânını sorgulayan çıkışları ve fenomenolojinin, metafiziği dışlayarak varlığın kesin olan yanına yönelmesi postmodern iklimi oluşturan ve bütünleyen etmenler olur. Postmodernizm özellikle bilim ve felsefe sahasında ortaya çıkan görelilik, belirsizlik, kesinsizlik gibi ilkeleri, bütün bunların arkasındaki yöntemli kuşkuculukla birlikte alarak şiar edinir.

Başlangıçta (takribi 1960'lı yıllarda) postmodernizm, modernliğe karşı bir direniş evresi olarak avangard bir tutumu paylaşmaktaydı. Ancak Bürger'in belirttiği gibi avangarda öldürücü darbeyi ticari başarısı vurmuştu. Yani geç kapitalizm avangardı da piyasaya dâhil ederek metaya dönüştürmeyi başarmış, diğer bir deyişle yıkıcı avangardın bir bölümü ıslah edilerek ilahi kapitalizm karşısında daha fazla direnemeyip teslim olmuş; *öncü tim* olan bir diğer bölümü ise piyasanın belirlediği koşullarda infilak ederek kendini feda etmiştir. Postmodernliğin ilk avangard yüzü de postmodernizmin ideolojilerin sonlandırıldığı, ütopyanın anlamsızlaştırıldığı hatta parodileştirildiği, post-Marksist bir sürece girilen evresine fazla direnmez ve Jameson'ın tanımıyla geç kapitalizmin kültürel mantığına teslim olur.

Diğer yandan modernliğe karşı bunca saldırılarına rağmen büsbütün bir kopuş değildir postmodernizmininki. Modernizm eleştirileri göğüslenip yeniden yapılanarak postmodern zamanlarda da devam etmektedir. Dahası, postmodernizm de bunca eleştirdiği modernizmin birçok özelliğini temellük ederek, ona öykünerek, yeniden tasarlayarak/üreterek modernliğin yaşamını idame ettirmesini sağlamaktadır.

Postmodern sanat, holdinglerin, şirketlerin, korporasyonların finanse ettiği, Dubai prenslerinin Floransalı Medici ailesi üyeliğine soyunduğu²² bu sofistike ortamda geç kapitalizmin piyasa trendleri arasında savrulmaktadır. Sanatın enikonu bir açmaza sürüklendiği, Danto'dan Kuspit'e Baudrillard'a değin sanatın ontolojik olarak ölümünü ilan edenlerden bellidir. Postmodernizm bir koldan tiyatroyu endüstrinin emrine sunarak ticarileştirip tekniğin olanaklarını sinemayla yarışacak seviyede salt popülist tiyatro

²² Dubai Prenslerini Floransalı sanat hâimleri Medici ailesiyle karşılaştıran makale için: (Artun, 2015).

üretiminde kullansa da yine de postmodern tiyatro için bir başka çıkış bulunmuş gibidir. Bu çıkış, postmodernliğin getirdiği sınırların kaldırılmasını, gerek sanatsal biçimlerde gerekse din, dil, etnisite, cins, sınıf gibi alanlarda yarattığı özgürlük ortamını, çoğulculuk bağlamında çok sesliliği çok katmanlılığı; türler ve disiplinlerarasılığı, eklektizmi, pastiş, kolaj/montaj, parodiyi sonsuz kombinasyonlarla çeşitleyebilecek bir zenginlik alanı olarak ele alarak tiyatronun lehine kullanmıştır. Kaldı ki tiyatro bu bütünselci yaklaşımın hiç de yabancıları değildir. Wagner'in *gesamtkunstwerk*'inden Gropius'un *total tiyatrosuna* değin bu anlayışlar nüve halinde tiyatronun ruhunda barınmaktaydı. Öte yandan postmodern tiyatronun hazırlandığı ortamda sanatın hayatla buluşması bağlamında özellikle Artaud'ya yönelimler hiç kuşkusuz tiyatronun aslına rücu etmesinden başka bir şey değildi.

Postmodern tiyatro belki bir adım daha ileri giderek tiyatronun başlangıcında üzerinde bir gölge gibi dolaşan yetkenin de dışına çıkar. Tiyatronun unutulmuş 'şimdi ve burada'lığını ve 'oyun' olmağını iade eder. Modernist bir monistlikle 'ya o, ya bu' tercih dayatışını dinamitleyip yapıtı 'hem o, hem bu' kılar. Bu da postmodern tiyatronun geleceğinin teminatıdır (Çelenk, 2007: 25-26).

Bu teatral kavrayışın sahne tasarımı da kuşkusuz aynı çoğulcu, öykünmeci, çok katmanlı ve eklektik süreçlerin hepsinde kendini gösterir. Sahne tasarımı modernizmin eşiğine kadar özellikle mimarının ve resmin güdümündedir. Modern plastik sanatların soyutlamacı ve non-figurative üslubu modern sahne tasarımında bir yön değişikliğine neden olur. Romalı mimar Vitruvius tiyatro tasarımı için modeller önermişti. Sahne tasarımları da daha çok mimarlar tarafından gerçekleştirilmekteydi. Rönesans ve sonrasında da Serlio'lar, İñigo Jones'lar mimar-tasarımcılardı. Vakıa tasarım diye ayrı bir disiplin de yoktu. Modern sanatın soyutlamalarıyla Craig, Appia, Meyerhold gibi öncü tiyatrocular sahne tasarımının da betimlemeden uzaklaşması gerektiğini, sahne tasarımının uzamda yaratılmak istenen atmosferi plastize etmesini; bunu da ışık, form, renk, doku yardımıyla tasvir olmaksızın yapması gerektiğini savunuyorlardı. Sahne tasarımı kuşkusuz bir resim olarak alınmıyor ama resmin gelişiminden yararlanılıyordu. Ayrıca burada bir şerh düşmek gerekir. Sahne tasarımının soyut modernizmin güdümüne girmesi kesinlikle mimariden uzaklaşması anlamına gelmez. Sahne tasarımı zanaatların

gelişiminden endüstriyel tasarıma uzanan çizgiyi; ilkel barınaklardan klasik, modern, postmodern mimariye hepsini takip edip hizmet ettiği gösterimin özüne uygun bir tasarımla sunar. Modern sahne tasarımı da betimlemeci olsun, yarı-soyut olsun tasarımlarda mimari öğeleri kullanır.

Postmodern dönemle birlikte en ciddi ve en bariz kopuş mimarlık alanında olmuştur. Postmodern mimarının, Bauhaus ekolünün, modern mimarlar Loos ve Le Corbusier'nin katı biçimci anlayışına tahammülü yoktur; mimarının de eğlenceli olabileceğini savunur. Alabildiğine yalınlaşan ve yüzey/cephe algısını ortadan kaldırarak üç-boyutluluk kazanan modern mimarının karşısına süslemeyi ve yüzey/cephe algısını getirir. Ön cephede işlenen detaylar, vurgular ve maskeleme önemli mimari özellikleri olur. *Piazza d'Italia* örneğinde olduğu gibi mimari teatral bir görünüm kazanır. Postmodern mimarlar dekoratif özelliklerle birlikte oyunsuluk katarlar yapıya. Eklektizm ise postmodern mimarının dinamo motorudur adeta. Modern mimari için cinayet kabul edilecek üslup karmaşıklığına aldırmaksızın tüm dönemsel göndermeleri özgürce bir arada kullanırlar. Bu mimari anlayışın bütünleştirdiği kent algısında da reklam tabelaları, LED/neon ışıklı tabelalar postmodern kentin niteliklerini oluşturur. Venturi, *ticari mimarlığın ikonografisinden, gazino kültüründen, neonlardan, reklam tabelalarından, kent ışıklarından yararlanmayı bilmeli bu simgeleri sevmeyi öğrenmelidir* (akt: Yamaner, 2007: 78) der. Broadway müzikallerinin birçoğunda bu postmodern kent imajı ve postmodern mimari yaklaşımı sahne tasarımında kendini göstermektedir. Öyleyse giderek dekoratif ve teatral özellikler kazanan; dekonstrüktivizmle birlikte de soyut heykelsi yapılara evrilen postmodern mimarının temsilcilerinin kendilerini sahne tasarımında da sınamalarına şaşmamalı. Örnek olarak: Zaha Hadid, Frank Gehry, Jean Nouvel, Santiago Calatrava.

Postmodern sahne tasarımı da sanatların haritasının iyice ortadan kalktığı, yeni sanatsal denemeler ve türlerin ortaya çıktığı postmodern sanat ortamından beslenmektedir. Postmodern kültürün var ettiği postmodern estetik altında değerlendirilen pop sanat, kitsch, minimalizm, yeni-kavramsalılık gibi üslupların nitelikleri postmodern sahne tasarımında kullanıldığı gibi postmodernizmin temel nitelikleri olan pastiş, anıştırma, eklektizm vd. özellikler de onun belirleyici/tanımlayıcı

etmenleridir. Pastiş; başka sanat eserlerine, ikonik eserlere/imajlara gönderme yapma, öykünerek kullanma gibi tekniklerle tiyatro sahnesine getirilir. Anıştırma pastişe benzese de burada asıl amaç kullanılan unsurun anıştırma göreviyle göstergelendirilmesidir. Eklektizm bu sahne tasarımını kavrayışının en çok başvurduğu postmodern niteliklerdir. Özellikle farklı dönemlere ait formların, biçimlerin, aksesuarların, kostümlerin... birarada kullanılması şeklinde ortaya çıkar. Eklektizmin alt kategorisinde çalışan bir diğer nitelikte kolaj/montajdır. Burada da birçok farklı yapıda imaj ve/veya unsurlar bir yapı içinde sunulur.

Postmodern sahne tasarımında medya uygulamaları da oldukça önem taşır. Özellikle film, video, hologram, lazer, fotoğraf, bilgisayar gibi birçok medya öğesi kullanılmaktadır. Sahneye yerleştirilen dev ekranlar veya çoklu ekranlar sahnedeki görüntüyü eşzamanlı/eşzamansız yansıttığı gibi sahne dışı görüntüleri ekrana taşır. Böylece sahne mekânı somut mekânın dışına da taşırılmış olur.

Postmodern sahne tasarımı, postmodern sanatın ve kültürün sunduğu tüm olanakları sınırsız bir kombinasyon özgürlüğü içinde kendi estetik modeline adapte ederek; teknolojinin mekanik ve dijital tüm gelişmelerinden destek alarak alabildiğine zengin tasarımlar ortaya koyma imkânını taşımaktadır.

Gösterimin sahneleme anlayışına koşut; zamanının olduğu kadar dönemsel akımların/üslupların da izlerini içeren sahne tasarımı, postmodern zamanlarda sanat alanının sınırlarının birbiri içine geçmesine paralel olarak sahne üzerinde bir *enstalasyon*, *kavramsal sanat eseri*, *ready made/bulut nesne* gibi plastik üretimlerle her an yer değiştirme gizilgücündedir. Bu sahne plastiği, sahne üretiminin metnine ya da metinselliğine bağlı olduğu kadar, birbaşanalık da yaratmaktadır. Varlığı, o sahne üretiminin varlığına bağlı olsa da postmodern çifte kodlama veya çok katmanlılık ya da açık yapıt kavramlarıyla ilintili olarak sahne uzamını dolduran nesne ikincil kodlar yüklenerek gösterge paradigmasının alanını genişletmekte bu bağlamda kendi adına, varlığı kendinden olmayan bir biriciklik yaratmaktadır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ADORNO, Theodor W. (2004). *Edebiyat Yazıları*, çev: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- ADORNO, Theodor W. (2011). *Kültür Endüstrisi*, çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- AKAY, Ali (2002a). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- AKAY, Ali (2002b). *Postmodern Görüntü*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- AKTULUM, Kubilay (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- AKTULUM, Kubilay (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- ANDERSON, Perry (2011). *Postmodernitenin Kökenleri*, çev: Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANTMEN, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- (Ed.) ANTMEN, Ahu (2014). *Sanat ve Cinsiyet*, çev: Esin Soğancılar, Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARONSON, Arnold (2005). *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*, Michigan: The University of Michigan Press
- ARSLAN, Ahmet (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi, Cilt 2*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ARTUN, Ali (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- (Der.) ARTUN, Ali (2013). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- (Ed.) ARTUN, Ali, & ÖRGE, Nursu (2013). *Çağdaş Sanat Nedir?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARTAUD, Antonin (1993). *Tiyatro ve İkizi*. çev: Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- BARTHES, Roland (1977). *Image Music Text* . Londra: Fontana Press.
- (Haz.) BATUR, Enis (2007). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınları.

- BAUDELAIRE, Charles (2013). *Modern Hayatın Ressamı*, çev: Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDRİLLARD, Jean (1991). *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu*, çev: Oğuz Adanır. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRİLLARD, Jean (2010). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev: Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt (1998). *Postmodern Etik*, çev: Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Yasa Koyucular ile Yorumcular*, çev: Kemal Atakay. İstanbul: Metis Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, çev: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt (2014). *Modernlik ve Müphemlik*, çev: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BENEDETTO, Stephen Di (2014). *Tiyatro Tasarımı*, çev: Tülin Sağlam. Ankara: De Ki Yayınları.
- BERMAN, Marshall (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BEST, Steven, & KELLNER, Douglas (2011). *Postmodern Teori*, çev: Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BİRKİYE, Selen Korad (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De Ki Yayıncılık.
- BOCOCK, Robert (2005). *Tüketim*, çev: İrem Kutluk. Ankara: Dost Kitabevi.
- BOURDİEU, Pierre (2006). *Karşı Ateşler*, çev: Halime Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BRAUN, Edward (2013). *Yönetmen ve Sahne*, çev: Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi.
- BROCKETT, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev: B. Güçbilmez, S. B. Öndül, S. Çelenk, S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam. Ankara: Dost Kitabevi.
- BROOK, Peter (2007). *Açık Kapı*, çev: Metin Balay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- BUMİN, Tülin (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BURIAN, Jarka M. (2002). *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, Abingdon: Routledge
- BURKE, Peter (2008). *Kültür Tarihi*, çev: Mete Tunçay. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BÜRGER, Peter (2007). *Avangard Kuramı*, çev: Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları.
- CALINESCU, Matei (2011). *Modernliğin Beş Yüzü*, çev: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları.
- CANDAN, Ayşın (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CARLSON, Marvin (2008). *Tiyatro Teorileri*, çev: E. Buğlalılar, B. Yıldırım. Ankara: De Ki Yayıncılık.
- CARLSON, Marvin (2013). *Performans*, çev: Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi.
- CONNOR, Stephen (2005). *Postmodernist Kültür*, çev: Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CUCHE, Denys (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*, çev: Turgut Arnas. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- ÇABUKLU, Yaşar (2006). *Uzam ve Kötülük*. İstanbul: Everest Yayınları.
- (Haz.) ÇALIŞLAR, Aziz (1996). *Yönetmen Peter Stein*. Çev: Aziz Çalışlar, Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- ÇELENK, Semih (2007). *Postmodern Zamanlarda Tiyatro*. İzmir: Etki Yayınları.
- DANTO, Arthur C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*, çev: Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DANTO, Arthur C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev: Esin Berktaş, Özge Ejder. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEBORD, Guy (2014). *Gösteri Toplumu*, çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- DEMİRKOL, Vedat (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- DEMPSEY, Amy (2007). *Modern Çağda Sanat*, çev: Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.
- EAGLETON, Terry (2005). *Kültür Yorumları*, çev: Özge Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, Terry (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, çev: B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Domaniç, A. Çitil, B. Kırroğlu. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- EAGLETON, Terry (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev: Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, Terry (2012). *Tatlı Şiddet*, çev: Kutlu Tunca. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ECEVİT, Yıldız (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ESSLİN, Martin (1996). *Dram Sanatının Alanı*, çev: Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (Ed.) EYNAT-CONFİNO, Irene, & SORMOVÁ, Eva (2000). *Space and The Postmodern Stage*. Prague: MU Studio.
- FEATHERSTONE, Mike (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev: Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FOSTER, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, çev: Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FOSTER, Hal (2011). *Zoraki Güzellik*, çev: Şebnem Kaptan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FOUCAULT, Michel (2001). *Kelimeler ve Şeyler*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.
- FOUCAULT, Michel (2014). *Özne ve İktidar*, çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FUKUYAMA, Francis (2011). *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, çev: Zülfü Dicleli, İstanbul: Profil Yayıncılık.

- GİDDENS, Anthony (2012). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- GİDDENS, Anthony (2014). *Modernliğin Sonuçları*, çev: Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GOMBRİCH, Ernst Hans. (2007). *Sanatın Öyküsü*, çev: Erol-Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GOTTDİENER, Mark (2005). *Postmodern Göstergeler*, çev: E. Cengiz, H. Gür, A. Nur. Ankara: İmge Kitabevi.
- (Haz.) GUTMAN, Amy (1996). *Çokkültürcülük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1985). *Felsefe Ansiklopedisi, Cilt: 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HARDT, Michael, & NEGRI, Antonio (2003). *İmparatorluk*, çev: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HARVEY, David (2010). *Postmodernliğin Durumu*, çev: Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- HAUSER, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev: Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HEGEL, G. W. F. (1986). *Seçilmiş Parçalar*, çev: Nejat Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HEGEL, G. W. F. (2006). *Tarih Felsefesi*, çev: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.
- HEİDEGGER, Martin (1993). *1933'de Neler Oldu Profesör Heidegger*, çev: Turhan Ilgaz. İstanbul: YKY.
- HEİDEGGER, Martin (2001). *Zaman ve Varlık Üzerine*, çev: Deniz Kanıt. Ankara: A Yayınları.
- HEYWOOD, Andreas (2013). *Siyasi İdeolojiler*, çev: A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnaç, Ş. Akın, B. Kalkan. Ankara: Adres Yayınları.
- HÜNLER, Hakkı (2011). *Estetik'in Kısa Tarihi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- IGGERS, Georg (2011). *20. Yüzyılda Tarih Yazımı*, çev: Gül Çağalı Güven. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- INNES, Christopher (2004). *Avant-Garde Tiyatro*, çev: B. Güçbilmez, A. V. Kahraman. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

- JAMES, William (2015). *Pragmatizm*, çev: Tahir Karakaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- JAMESON, Fredric (2005). *Kültürel Dönemeç*, çev: Kemal İnal, Ankara: Dost Kitabevi.
- JAMESON, Fredric (2008). *Modernizm İdeolojisi*, çev: Kemal Atakay, Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- JAMESON, Fredric (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev: Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü. Ankara: Nirengi Kitap.
- (Ed.) JENCKS, Charles (2010). *The Postmodern Reader*. NJ - USA: Wiley.
- KROKER, Arthur, & COOK, David (2001). *The Postmodern Scene*. Montreal: New World Perspectives.
- KUSPİT, Donald (2014). *Sanatın Sonu*, çev: Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları.
- (Haz.) KÜÇÜK, Mehmet (2000). *Modernite versus Postmodernite*. Ankara: Vadi Yayınları.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. Abingdon: Routledge
- LYOTARD, Jean-François (1994). *Postmodern Durum*, çev: Ahmet Çiğdem. Ankara: Vadi Yayınları.
- MCROBBİE, Angela (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*, çev: Almıla Özdek. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- NİETZSCHE, Friedrich (1984). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev: A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: Cem Yayınları.
- ÖZBEK, Meral (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- PAVİS, Patrice (1999). *Sahneleme*, çev: Sibel Kamber. Ankara: Dost Kitabevi.
- PAVİS, Patrice (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi*, çev: Şehsuvar Aktaş. Ankara: Dost Kitabevi.
- POSTMAN, Neil (2014). *Televizyon: Öldüren Eğlence*, çev: Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, çev: Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Versus Yayıncılık.

- RANCIÉRE, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, çev: E. Burak Şaman. İstanbul: Metis Yayınları.
- RANCIÉRE, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev: Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- RENAN, Ernest (1964). *İsa'nın Hayatı*, çev: Ziya İhsan. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- ROTH, Leland M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü*, çev: Ergün Akça. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- SARUP, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev: Abdülbaki Güçlü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- SCHMİDT, Kerstin (2005). *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama*, New York: Rodopi B. V.
- SHİNER, Lary (2013). *Sanatın İcadı*, çev: İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ŞEVKİ, Abdullah (2009). *Edebiyat ve Yorum*. Almanya: Havuz Yayınları.
- TAYLOR, Charles (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*, çev: Uğur Canbilen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TOURAİNE, Alain (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, çev: Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TURANİ, Adnan (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- VATTİMO, Gianni (1999). *Modernliğin Sonu*, çev: Şehabettin Yalçın. İstanbul: İz Yayıncılık.
- VİRİLİO, Paul (2003). *Enformasyon Bombası*, çev: Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları.
- WALLERSTEİN, Immanuel (2000). *Bildiğimiz Dünyanın Sonu*, çev: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- WALLERSTEİN, Immanuel (2003). *Liberalizmden Sonra*, çev: Erol Öz. İstanbul: Metis Yayınları.
- WHİTMORE, Jon (2005). *Directing Postmodern Theater*, Michigan: The University of Michigan Press
- YAMANER, Güzin (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Ankara: Algı Yayınları.
- (Haz.) ZEKA, Necmi (1994). *Postmodernizm*. İstanbul: K1y1 Yayınları.

MAKALELER

- BABLET, Denis (1966). “Dekor Sözcüğü Zaman Aşımına Uğramıştır”, *Türk Dili Dergisi: Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 178, Temmuz 1966, ss: 970-972
- BAYRAMOĞLU, İnönü (1997). “Postmodern Zamanlar ve Avangart Tiyatro”, *Agon Tiyatro Dergisi*, Sayı 10, Mart-Nisan 1997, ss.16-30
- BEŞE, Ahmet (2013). “1960 Amerikan Tiyatro Grupları ve Postmodern Sahne Dili”, *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 1, 2013, ss. 51-58
- PŘÍHODOVÁ, Barbora (2014). “Where theory meets the practice: Jaroslav Malina’s space, function and sign in scenography and painting”, *Theatralia: Journal of Theatre Studies*, vol: 17, iss: 2, ss. 191-222. Sabit url: <http://hdl.handle.net/11222.digilib/130890>
- CRİMP, Douglas (1981). “The End of Painting”, *October: Art World Follies: A Special Issue*, No: 16 Spring 1981, ss. 69-86
- HOFLAND, John (1995). “Postmodern Design: An Analysis of Trends in Scenography”, *Pro Rege*, Vol: 24, No: 1, September 1995, ss: 1-10.
- HÜNLER, Hakkı (1992). “Aydınlanma, Postmodern ve Kayıp Halka”, *DeFTER Dergisi*, Sayı 19, Kış 1992, ss.101-117
- JAMESON, Fredric; STEPHANSON, Anders (1991). “Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma”, *DeFTER Dergisi*, Sayı 17, Ağustos / Aralık 1991, ss:9-34
- KOCABAY, Hasibe Kalkan (2005). “Felsefeden Tiyatroya Kültürlerarası Etkileşim Söylemi”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* (İstanbul Üniversitesi), Sayı: 7, ss.87-103
- KOÇAK, Orhan (1992). “Modernizm ve Postmodernizm”, *DeFTER Dergisi*, Sayı 18, Ocak / Haziran 1992, ss: 7-16
- MOHOLY-NAGY, Laszlo (1966). “Mekanik Yöntemler”, *Türk Dili Dergisi: Tiyatro Özel Sayısı*, Sayı: 178, Temmuz 1966, ss:965-967
- PİCON-VALLİN, Beatrice (1997).”Sahne Oyuncu ve Suretlerin Yansımaları”, *Agon Tiyatro Dergisi*, Sayı 10, Mart-Nisan 1997, ss.38-44
- SOKULLU, Sevinç (1988). “Tiyatronun Alternatif Serüveni”, *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 8, 1988, ss: 51-76

KİTAP İÇİ BÖLÜM

BRANDESKY, Joe; ALBERTOVA, Helena (2007). “*Biographies of Designers*”. (Ed.) BRANDESKY, Joe. Czech Theatre Design in The Twentieth Century. Iowa City: University of Iowa Press. ss: 65-85

FOREMAN, Richard (2010). “*Visual Composition, Mostly*”. (Ed.) COLLINS, Jane; NISBET, Andrew. Theatre and Performance Design. Abingdon: Routledge. ss:215-217.”

SWETTENHAM, Neal (2006). “*Codes and Overloads: The Scenography of Richard Foreman*”. The Potentials of Spaces. (Ed: Oddey, Alison; White, Christine) Oregon: Intellect Books. ss: 135-142

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR (Tezler, Bildiriler vs.)

AKINCI, Sevcan (2008). “*Oyuncu ve Yönetmen Yetiştiren Tiyatro Bölümlerinde Sahne Tasarımı Eğitimine Çağdaş Bir Yaklaşım*”, Danışman: Prof. Dr. Nurhan Karadağ, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Ana Bilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Programı, Doktora Tezi.

ŞAHİN, Hikmet (2011). “*Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler*”, Danışman: Prof. Dr. Alaybey Karoğlu, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Tezi.

ÜNAL, Halil Ata (2004). “*Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro*”, Danışman: Doç. Dr. Dikmen Gürün Uçarer, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, Doktora Tezi

İNTERNET KAYNAKLARI

CİLENTA, Karen (2012). “*Don Giovanni/Gehry+Rodarte*”,
<http://www.archdaily.com/253238/don-giovanni-gehry-rodarte> [23/06/2015]

CORSİNİ, M. (2015). “Hüseyin Çağlayan Created the Costumes of Los Angeles Philharmonic Production of Così”, <https://www.andante.com.tr/en/5536/Huseyin-caglayan-Created-The-Costumes-Of-Los-Angeles-Philharmonic-Production-Of-Cos%C3%AC> [23/06/2015]

GARDNER, Lyn (2009). “Rimini Protokoll's Theatre of Journalism”, <http://www.theguardian.com/stage/2009/may/07/rimini-protokoll-theatre-journalism>. [20/05/2015]

HADİD, Zaha (2015). “Metapolis Ballet”, <http://www.zaha-hadid.com/design/metapolis-ballet/> [23/06/2015]

BĚLÍCKÝ, Michael (2003). “Prague—A Place of Illusionists”, Editörler: J. Shaw, P. Weibel, Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film, The MIT-Press, Cambridge, MA/London, s:99. <http://www.medienkunstnetz.de/works/polyecran/> [20/06/2015]